Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Culture letterarie e filologiche

Ciclo XXXIII

Settore Concorsuale: 10/F3 - LINGUISTICA E FILOLOGIA ITALIANA
Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/13 - FILOLOGIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

IL CONTE DI CARMAGNOLA
DALL'ULTIMA STESURA AUTOGRAFA ALLA STAMPA:
UNA NUOVA EDIZIONE CRITICA E UN MODELLO DI EDIZIONE DIGITALE

Presentata da: Beatrice Nava

Coordinatore Dottorato
Prof. Nicola Grandi

Supervisore
Prof.ssa Paola Maria Carmela Italia

Co-supervisori
Prof. Nicola Grandi
Prof.ssa Francesca Tomasi

Esame finale anno 2021

SINTESI

A seguito degli studi condotti sul manoscritto inedito della copia per la censura della tragedia manzoniana *Il Conte di Carmagnola*, conservato presso la Houghton Library dell'Università di Harvard (MS Ital 72), il presente lavoro propone una nuova edizione critica delle ultime fasi elaborative dell'opera, dall'ultima redazione autografa (manoscritti Manz.V.S.XI.4 e Manz.B.X.2) alla prima edizione a stampa (1820), muovendosi negli ambiti, ancora scarsamente dialoganti ma complementari, della filologia d'autore e dell'editoria critica digitale.

L'edizione, grazie al rinvenimento documentale – già segnalato nel 1990 (Severino 1990), ma ignorato dalla critica fino alla recente menzione di Giulia Raboni (Raboni 2017) – corregge la precedente ricostruzione filologica, sanando alcune erronee interpretazioni causate dalla lacuna testimoniale e rendendo possibile una più precisa ricostruzione delle fasi redazionali dell'opera. La connessa indagine critica degli interventi correttori ascrivibili alle ultime revisioni precedenti la pubblicazione permette inoltre di proporre spunti esegetici più esattamente rispondenti alla progressiva elaborazione del progetto manzoniano, consentendo anche di riassegnare all'autore la quasi totalità delle correzioni intercorse tra autografi e stampa, prima di impossibile o dubbia attribuzione.

Lo studio del testo e dei manoscritti, condotto mediante un approccio interdisciplinare volto a misurare le possibilità di integrazione reciproca di filologia tradizionale e digitale, è infine punto di partenza per la realizzazione di un modello di annotazione XML/TEI. Tale schema si offre sia come caso di studio concreto per la rappresentazione del processo genetico della tragedia, anche attraverso la proposta di *mockup* per la visualizzazione, sia come occasione di riflessione generale sulle possibilità applicative del vocabolario TEI a obiettivi specifici della filologia d'autore, attualmente quasi del tutto esclusa dalle edizioni critiche digitali realizzate.

PAROLE CHIAVE: Alessandro Manzoni – *Il Conte di Carmagnola* – filologia d'autore – copia censura – edizione critica digitale –XML/TEI

INDICE

Introduzione 4
Parte I - *Il Conte di Carmagnola:* una nuova edizione critica 11
1. Una storia elaborativa complessa 11
1.1 "Una cosa nuova": cenni di drammaturgia manzoniana 11
1.2 Dall'«ardeur» iniziale all'ultima redazione autografa 44
1.3 Tra gli autografi e la princeps: la lacuna testimoniale sanata 62
2. Conseguenze ecdotiche di un ritrovamento: MS Ital 72 73
2.1 Da Milano ad Harvard 73
2.2 Descrizione del manoscritto 76
2.3 Nuove considerazioni critiche 85
3. Nota al testo 122
3.1 Criteri di edizione 122
3.2 Tavola dei simboli e delle abbreviazioni 131
3.3 Questioni metodologiche 134
4. Testo e apparato critico 145
Parte II - Un modello di edizione digitale per la filologia d'autore 277
5. Lo stato dell'arte 277
5.1 La gabbia fluida del digitale 277
5.2 Il panorama attuale 291
5.3 Il fattore tempo 302
6. Un modello di annotazione per manoscritti moderni d'autore 319
6.1 La filologia d'autore alla prova del digitale: il caso Manzoni 319
6.2 Elaborazione del modello 326
6.3 Descrizione del modello 350
7. Proposte di visualizzazione 359
7.1 Standardizzazione e adattabilità: l'equilibrio possibile 359
7.2 Alcune ipotesi 366
8. Conclusioni 381
Indice delle figure 387
Bibliografia e sitografia 388

Introduzione

Il presente lavoro, condotto sul duplice fronte della filologia d'autore e di quella digitale, prende le mosse da un interessante rinvenimento documentale che consente nuove ipotesi di ricostruzione filologica e interpretazione critica circa il primo cimento drammatico di Alessandro Manzoni: *Il Conte di Carmagnola*. Al centro dell'elaborato si colloca infatti la copia censura della tragedia (MS Ital 72), manoscritto idiografo con correzioni autoriali attualmente conservato presso la Houghton Library dell'Università di Harvard, ignorato dalla critica manzoniana per quasi un trentennio – fino alla recente segnalazione di Giulia Raboni (Raboni 2017) – per quanto fosse stato oggetto di uno specifico contributo di Roberto Severino già all'inizio degli anni Novanta (Severino 1990).

Obiettivo dello studio qui proposto è dunque, innanzi tutto, una nuova edizione critica – che occupa il capitolo centrale della tesi – delle fasi conclusive della storia elaborativa dell'opera, dall'ultima stesura autografa alla prima edizione, sulle quali l'importante acquisizione testimoniale ha ricadute dirette, sia in termini di chiarimento delle modalità concrete del passaggio dalla redazione manoscritta alla stampa – consentendo di riconoscere per l'autore un ruolo primario anche nelle ultimissime fasi di revisione, messo in dubbio, come si vedrà, in alcune precedenti ricostruzioni – sia in termini più strettamente critici. Lo studio del manoscritto permette infatti tanto di ridefinire la fisionomia della redazione precedente la copia, quanto di valutare la direzione degli ultimi interventi correttori sul testo da stamparsi, indagando il passaggio cruciale dell'opera dallo scrittoio privato dell'autore alla circolazione pubblica, con lo scoglio intermedio, appunto, dell'approvazione censoria e nella particolare situazione della lontananza di Manzoni dalla tipografia.

La tragedia infatti, dopo un avvio tormentatissimo e successive fasi di lavoro dilazionate nel tempo – la composizione si colloca tra il gennaio 1816 e la fine del 1819, con le prime stampe circolanti nel gennaio del 1820 – approda a un'edizione non direttamente sorvegliata dall'autore, partito per Parigi nel settembre del 1819 lasciando in patria il manoscritto ancora da approvare in censura e portando con sé una stesura autografa bisognosa di interventi ulteriori, apportati in Francia e inviati a Milano, come chiaramente testimoniato da diversi documenti epistolari, che verranno considerati nel corso della trattazione.

Alla luce della peculiarità della situazione, l'analisi del manoscritto inedito, che costituisce di fatto, esclusi gli interventi parigini, l'ultimo momento testimoniabile di intervento autoriale sul testo, smentisce alcune ipotesi precedenti – come l'esistenza di un'ulteriore copia

realizzata dall'autore a Parigi e inviata in patria per trarne la stampa (Bardazzi 1985) o di copie parziali di determinate porzioni del testo (Becherucci 2015) – tutte formulate considerato lo scarto significativo registrabile tra gli autografi e molte lezioni della *princeps*, in assenza, prima d'ora, di evidenze documentali a giustificarlo.

In continuità con questa ricognizione filologica "tradizionale" tra le carte dell'autore, la seconda parte dell'elaborato intende proporre un modello di annotazione XML/TEI per la loro rappresentazione in ambiente digitale, mettendo a punto un esperimento concreto di collaborazione interdisciplinare tra filologia d'autore e *digital scholarly editing*, applicato a un'opera che lascia aperte future possibilità di indagine, con l'idea che lo strumento digitale possa effettivamente supportare tali ricerche e aprire ulteriori percorsi di studio, a patto, appunto, di poter contare su un modello editoriale specifico, ad oggi mancante.

Lo scopo di questa seconda sezione della tesi è dunque primariamente quello di colmare una lacuna ampiamente riscontrabile nel panorama dell'editoria scientifica digitale – ossia la totale assenza di edizioni di filologia d'autore che descrivano il percorso elaborativo delle opere – partendo da un primo necessario momento progettuale e di modellizzazione, su cui possano svilupparsi in futuro applicazioni concrete. Infatti, l'inesistenza di rappresentazioni digitali adeguate alle esigenze della disciplina, specialmente per casi così complessi, evidente a uno spoglio basato sui principali cataloghi disponibili delle edizioni scientifiche attualmente realizzate, mi pare in buona parte imputabile alla mancanza, salvo pochi casi recenti dei quali si dirà più avanti, di uno sforzo teorico e metodologico di riflessione sulle possibili modalità di incontro tra carte d'autore e tecnologie informatiche che non si esauriscano nelle forme, necessarie ma in qualche modo depotenziate, di edizioni diplomatiche, documentarie o, ancora, di testi con possibilità di collazione automatica e altri strumenti pure importanti, senza però alcuna attenzione per lo sviluppo diacronico e il lavoro correttorio nel tempo.

Inoltre, la ricerca condotta evidenzia come nei limitati esempi – quasi tutti fermi allo stato di prototipo o di versione provvisoria – in cui tale processo venga presentato dagli editori, sia riscontrabile una certa uniformità del paradigma ecdotico di riferimento, specificamente riconducibile alle istanze della *critique génétique* e dunque a una visione dell'opera letteraria lontana da quella accolta dalla filologia d'autore, centrata, così come testimoniato dalla presente edizione, sulla rappresentazione per fasi dello sviluppo elaborativo attraversato dal testo.

Per raggiungere tali obiettivi, la tesi è dunque articolata, come detto, in due parti, distinte ma necessariamente dialoganti e di fatto riconducibili alla medesima intenzione di fondo, quella cioè di ricostruire e rappresentare le ultime tormentate fasi della tragedia manzoniana sia

attraverso la realizzazione di un apparato critico cartaceo, basato sui più aggiornati criteri metodologici della filologia d'autore di scuola iselliana, sia tramite la progettazione di un modello di annotazione digitale volto allo stesso scopo e, contestualmente, a proporsi come punto di partenza per una proficua riflessione sulla creazione di standard di pubblicazione digitale per le edizioni critiche di manoscritti d'autore con storia elaborativa complessa.

Alla base delle ricerche si è dunque collocata un'indagine autoptica sugli autografi manzoniani, tutti conservati presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, contestualmente allo studio della copia censura, consultata in riproduzione digitale liberamente accessibile. A ciò si è associata una ricognizione bibliografica e documentale per la ricostruzione delle vicende elaborative dell'opera, cui è dedicato il primo capitolo dell'elaborato, introdotto da alcuni cenni sull'importante cornice teorica in cui la tragedia si inscrive.

Al *Carmagnola* è infatti annessa la prima esposizione pubblica della lunga riflessione di Manzoni in materia di teoria drammaturgica, affidata alla *Premessa* che, nella negazione delle unità aristoteliche e nel rifiuto del sistema del teatro classico, di fatto travalica i confini strettamente teatrali e incrocia temi nodali del pensiero dell'autore sulla letteratura in generale, primi fra tutti la questione morale e il connesso e lungamente rimeditato rapporto tra arte e vero. Una riflessione che merita dunque apposito scandaglio, condotto nel primo paragrafo della tesi anche in riferimento alle opere connesse al *Carmagnola* e alle postille a uno dei testi cardine di tale riflessione, la trattazione schlegeliana sulla letteratura teatrale, posseduta da Manzoni nella traduzione francese di Albertine Necker de Saussurre e, significativamente, annotata.

La *Prefazione* è dunque punto di partenza privilegiato per un'incursione nella teoria drammaturgica e letteraria manzoniana, a monte dell'esperienza fondamentale del romanzo, ma anche, insieme, attestato di un *habitus* che rimarrà poi costante nell'autore, testimoniando l'intelligente e stimolante atteggiamento interlocutorio tipico di Manzoni, come noto sempre aperto a uno scambio dialettico con il lettore, sustanziato in una serratissima e pensosa abilità argomentativa e motivato tanto dalla necessità di confronto, quanto dalla perenne ansia di giustificazione teorica, che lo spinge appunto a pubblicare, a corredo delle proprie opere, appendici, premesse e discorsi che ne motivino e giustifichino impostazione e contenuti. Si tratta di quella autoinflitta «libertà vigilata» che Giorgio Panizza ha felicemente tratteggiato in un intervento al convegno *Idea di un portale popolare: Manzoni Online, nuove prospettive per la ricerca,* (16 novembre 2020) e della quale dobbiamo in fondo essere grati all'autore, poiché costituisce un punto di accesso importante tanto alle sue riflessioni quanto al non meno

interessante atteggiamento di fronte alla loro pubblicazione. Atteggiamento che porta al continuo, e celebre, ritorno sul già scritto, alla composizione a intervalli di opere diverse, a un procedere per lunghe pause e improvvise accelerazioni di cui la storia del testo qui tratteggiata mostra un esempio evidente.

Al resoconto sulle vicende elaborative intrecciate al procedere della riflessione teorica e linguistico-stilistica, segue un capitolo dedicato alla copia censura, di cui dapprima si indagano le tracce nei documenti epistolari e nei precedenti studi filologici, quindi si fornisce una dettagliata descrizione materiale, rivolgendo particolare attenzione a tutti gli aspetti utili per le considerazioni ecdotiche successive, cui è riservata apposita trattazione.

Tali acquisizioni critiche, frutto del nuovo lavoro di edizione, sono presentate il più possibile in modo schematico e razionale, attraverso un'esemplificazione per punti corredata di esempi estratti dall'edizione, prima per la tragedia e poi per i due scritti prefatori, muovendo dalle diverse fenomenologie correttorie riscontrabili sulla copia, per indagare in particolare il ruolo autoriale nella revisione del manoscritto e individuare le direzioni in cui si sono mossi gli ultimi interventi sul testo.

Quanto alla seconda sezione, il primo capitolo si configura come uno stato dell'arte ragionato dell'editoria scientifica e critica digitale, toccando in particolare la questione, interessante e spinosa, del rapporto tra tecnologie e teorizzazioni nel nuovo *medium*, attraverso un tentativo di comprensione delle ragioni di sviluppo preponderante di determinati paradigmi ecdotici, come quello dell'edizione documentaria e della *critique génétique*, a fronte dell'assenza del modello ecdotico alla base della presente edizione. Assenza che, come accennato, costituisce la ragione principale dello sviluppo del modello di annotazione proposto, esemplificato sulle carte manzoniane, ma pensato per potersi adattare con modifiche non sostanziali anche a situazioni testuali differenti, inserendosi in una linea di ricerca poco perseguita ma essenziale della filologia digitale, necessaria per la disseminazione e lo studio di una larga parte del panorama letterario moderno e per l'evoluzione stessa della disciplina.

La concettualizzazione del modello, basato, per precisa scelta di cui si darà conto, su linguaggi standard quali la sintassi XML e il vocabolario TEI, ha quindi soprattutto vocazione metodologica, motivo per cui, prima di descrivere nel dettaglio lo schema di codifica, si presentano le tappe elaborative che ne hanno preceduto e preparato la forma ultima, registrando criticità, stadi intermedi e progressive migliorie, per offrire l'accesso alla documentazione completa del processo a futuri e, auspicabilmente, condivisi interventi migliorativi.

Nella medesima ottica sono da leggersi i *mockup* descritti nell'ultimo capitolo, che propongono un possibile modello teorico di visualizzazione progettato a partire dallo schema realizzato, per riflettere sulle necessità delle edizioni digitali di filologia d'autore anche in termini di *front-end*, necessità per le quali si auspica lo sviluppo di *framework* condivisi o appositi strumenti per la visualizzazione, adatti appunto anche alla rappresentazione genetica di opere d'autore con tradizione ed elaborazione complessa, ad oggi non supportate dagli strumenti disponibili.

Preme inoltre segnalare in questa sede che la progettazione del modello è stata supportata dal confronto con studiosi di provenienza e formazione diversa, in particolare attraverso un soggiorno di tre mesi presso il CCeH (*Cologne Centre for eHumanities*) dell'Università di Colonia, sotto la supervisione di Patrick Sahle e Franz Fischer, con l'attiva e preziosa collaborazione di tutto il *team* di ricerca del centro, e tramite una presentazione del progetto a Dirk Van Hulle e collaboratori presso l'Università di Anversa.

Le pagine che seguono possono dunque giovarsi del proficuo contatto con alcuni dei più attivi e competenti esperti internazionali in materia di editoria scientifica e filologia digitale, riflesso sia nella realizzazione pratica del modello di annotazione che nelle considerazioni di stampo più teorico che hanno accompagnano, e completato, il lavoro tanto di modellizzazione che di sperimentazione pratica della codifica. L'incontro con tali studiosi e centri di ricerca ha evidenziato tutta la ricchezza e la difficoltà che l'appartenenza a scuole diverse comporta, a cominciare dalle incertezze linguistiche, per giungere a questioni più sostanziali di impostazione filologica in senso stretto, criticità entrambe discusse in questa tesi con la volontà di interrogarsi su quanto tali distanze siano consciamente percepite e quanto spazio ci sia per un dialogo costruttivo e arricchente in proposito.

Il contatto con paradigmi ecdotici diversi – diretto o filtrato dallo studio bibliografico e dal censimento delle edizioni digitali – ha inoltre rafforzato la volontà di proporre un modello di codifica precisamente definito in termini di riflessione teorica di partenza, nella convinzione che modellizzare significhi primariamente interpretare e che l'elaborazione di uno schema di annotazione (tanto quanto la formalizzazione di un apparato critico cartaceo) sia un processo doppiamente interpretativo, a livello di comprensione dei dati prima e di scelte di rappresentazione poi. Per tale ragione quello descritto è un modello espressamente orientato non solo dal punto di vista dell'approccio filologico generale, come già detto, ma anche a livello minuto di lettura e interpretazione dei manoscritti.

Alla scelta, connessa con questo approccio, di una impostazione per nulla diplomatica e documentaria della codifica, lasciamo infine che dia sostegno Contini (1986), con una nota affermazione da non intendersi come espressione di partigianeria, ma come ispirazione di fondo di tutto il lavoro di edizione di seguito esposto, tanto nella prima quanto nella seconda parte: «il ricostruito è più vero del documento»[1].

Lo studio condotto è stato inoltre supportato costantemente, e in particolare nei mesi di emergenza COVID-19, da una preziosa risorsa accessibile dal novembre 2020, *Manzoni Online*, frutto del PRIN *Manzoni Online: carte, libri, edizioni, strumenti* diretto da Giulia Raboni, a cui ho collaborato durante il mio percorso dottorale. Il portale si segnala infatti come uno strumento essenziale di accesso ai materiali dell'autore, fornendo la riproduzione digitale di tutti i manoscritti delle opere, di moltissimi volumi delle tre biblioteche manzoniane e in particolare la riproduzione e trascrizione di postille e annotazioni autografe, fondamentali per entrare nel vivo dialogo dall'autore con le proprie fonti, sempre minuziosamente interpretate e spesso acutamente criticate. *Manzoni Online* presenta inoltre schede descrittive dettagliate tanto dei manoscritti quanto delle opere, una sezione dedicata alle lettere di Manzoni e una, altrettanto fondamentale, alla bibliografia critica. Da ciò si comprende perché tale strumento sia spesso richiamato all'interno delle pagine che seguono, costituendo un collettore davvero prezioso di informazioni e documenti tra loro integrati che hanno in più punti soccorso e stimolato le mie ricerche.

Si conclude questa breve introduzione con alcune note tecniche: tutti i link citati, sia nel corpo della tesi che in bibliografia, sono stati verificati per un aggiornamento complessivo in data 9/06/2021, per tanto non si sono potute inserire le eventuali modifiche successive (particolarmente riguardo ai due cataloghi di edizioni digitali citate). La sitografia raccoglie le principali risorse consultate per supportare le ricerche condotte e include esclusivamente le edizioni digitali qui direttamente menzionate, evitando di indicare, per maggior precisione e sinteticità, quelle consultate ma non direttamente confluite nell'elaborato. Lo stesso criterio si è seguito per i siti di centri di ricerca e istituzioni attive nel campo delle *Digital Humanities*, spesso interrogati durante il lavoro sia per la presenza di edizioni e progetti di interesse che come fonte per il reperimento di attività formative e convegnistiche utili agli studi svolti.

[1] L'espressione compare nello scritto più strettamente metodologico di Contini, *Filologia* – composto nell'estate del 1974 come voce per l'*Enciclopedia del Novecento* e ivi pubblicato nel 1977 – che apre il *Breviario di Ecdotica* (Contini 1986). Il testo è ora anche in Leonardi (2019, 28).

Parte I - *Il Conte di Carmagnola:* una nuova edizione critica

1. Una storia elaborativa complessa

1.1 "Una cosa nuova": cenni di drammaturgia manzoniana

> J'ai presque honte de vous parler de projets littéraires, après en avoir tant conçu et exécuté si peu, mais cette fois j'espère achever une tragédie que j'ai commencé avec beaucoup d'ardeur et d'espoir de faire au moins une chose neuve chez nous. J'ai mon plan, j'ai partagé mon action; j'ai versifié quelques scènes, et j'ai même préparé dans ma tête une dédicace à mon meilleur ami: croyez-vous qu'il l'acceptera? Le sujet c'est la mort de François Carmagnola; si vous voulez vous rappeller son histoire avec détail, voyez-la à la fin du huitième volume des Rep[ubliques] Italiennes de Sismondi. L'action commence par la déclaration de guerre des Vénitiens au duc de Milan (page 378) et se termine par la mort de Carmagnola qui est décrite à la fin du volume. Elle tient un espace de six ans; c'est un fort soufflet à la règle de l'unité de tems, mais ce n'est pas vous qui en serez scandalisé[2].

Il 25 marzo 1816, scrivendo queste parole a Fauriel, Manzoni presenta un neonato progetto letterario: la tragedia, iniziata da qualche mese appena[3], che lo terrà occupato per i successivi quattro anni, non senza grandi difficoltà e lunghi periodi di crisi compositiva. *Il Conte di Carmagnola* nasce con la precisa dichiarazione d'intenti di fare qualcosa di nuovo – o almeno da considerarsi tale in Italia – e la novità è presto spiegata con la descrizione stessa del soggetto: gli ultimi sei anni della vita di Francesco Carmagnola, un forte schiaffo all'unità di tempo.

Il rifiuto o rispetto delle unità aristoteliche era allora, come noto, questione centrale sostanzialmente solo in Francia e in Italia e a livello del dibattito culturale europeo si innestava se mai sulla più generale fioritura del romanticismo, che certo non raggiunse qui la stessa profondità di teorizzazione toccata nel resto d'Europa, valendosi di numerati interventi di pregio e spesso di letture improntate quasi esclusivamente al confronto con il classicismo, condotte con toni e contenuti al limite della scaramuccia[4]. Per citare una voce autorevole in

---

[2] Arieti (1986, 157), lettera n°111.

[3] Come si vedrà in seguito, la data di inizio della stesura, vergata sul manoscritto Manz.V.S.X.1, conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, è infatti il 19 gennaio 1816.

[4] Tra i saggi italiani più significativi nel contesto della polemica classico-romantica si rimanda almeno alla *Lettera semiseria di Grisostomo al figlio* di Berchet (1816), ai *Cenni critici sulla poesia romantica* di Londino (1817) con le *Postille* di risposta di Ludovico di Breme (1818), oltre agli scritti di Ermes Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica* (1818) e *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo* (1819), i cui importanti intrecci con l'opera manzoniana sono stati ripresi anche recentemente (Becherucci 2020a). Si ricorda anche che la traduzione italiana del fondamentale *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di Schelegel a cura di Giovanni

proposito, si pensi a Contini (1986) che, traendo occasione da un saggio su Monti, bolla «la grande maggioranza delle scritture italiane pro e contro il Romanticismo» come opere «di modesto vigore intellettuale» (5) e non solo rincara la dose nell'occuparsi del *Sermone sulla mitologia* – che non merita scandaglio teorico «quasi che la maggior parte delle scritture prodotte dalla 'setta romantica' non palesassero pari indigenza morale» (37) – ma esprime di nuovo il suo giudizio in un posteriore e non meno tranciante passaggio su «quella miseria che sono gli scritti della polemica romantica» (Ripa di Meana 1989, 118).

L'opinione è generalmente condivisa, ma, per restare nei confini della critica strettamente manzoniana, il tema mi sembra ben delineato da poche righe di Carla Riccardi nella nota al testo dei *Materiali estetici,* da lei curato per l'edizione critica compresa nella collana *I Classici Mondadori*:

> Una battuta d'arresto in campo romantico, se si guarda alla densità di pubblicazione di scritti teorici, è segnata dal 1817, annata favorevole, invece, per i classicisti, i quali, abbandonata certa polemica al limite dell'insulto, adottano una linea più morbida, cercando apparentemente un compromesso tra i due generi di poesia, quasi una conciliazione, ma in realtà intendendo spuntare i principi più innovatori e rivoluzionari del programma drammatico[5].

Il quadro che la studiosa restituisce non è solo quello del livello a volte basso e personalistico della *querelle,* per quanto qui si faccia riferimento a un preciso momento e a uno solo dei due fronti in contesa, ma viene anche rilevato come il tentativo di conciliazione messo in campo dai classicisti non sia giocato che su una sorta di assorbimento depotenziante delle ragioni romantiche, il che mi pare evidenzi una volta di più una non totale comprensione del nuovo sistema culturale.

Del resto è anche difficile delineare lo stato della questione da un punto di vista genericamente nazionale, dal momento che il problema interessò in modo più radicale, anche se comunque con ritardo rispetto agli altri stati, soltanto quelle zone della penisola più direttamente in contatto con la cultura europea, prima fra tutte la Lombardia e segnatamente Milano, con il proprio foglio azzurro, di vita breve ma consistente risonanza[6]. Tuttavia, anche

---

Gherardini uscì tra il marzo e il giugno del 1817, mentre già dal 1814 circolava la versione francese, in traduzione di Albertine Necker de Saussurre, posseduta e postillata da Manzoni.

[5] Cfr. Riccardi-Travi (1991, 406). La nota relativa ai *Materiali estetici* è alle pp. 405-429.

[6] *Il Conciliatore,* uscito dal 3 settembre 1818 al 26 ottobre dell'anno successivo, fu, come noto, il centro gravitazionale di sostanzialmente tutta la migliore riflessione romantica italiana, aperto alla ricezione delle teorizzazioni e delle maggiori opere letterarie europee. Manzoni non pubblicò nulla sulla rivista, tenendosi del resto sempre in atteggiamento di chiaro distacco da qualsivoglia associazione letteraria, al di là dell'idea politica sottesa (si pensi, ad esempio, anche al rifiuto di aderire alla proposta, certo ben più allineata con il regime austriaco,

dove la disputa penetrò e toccò punte di riflessione significativa, mancò quasi del tutto il cimento pratico in opere drammaturgiche di stampo romantico, per le quali il confronto con la patria del movimento non può che restituire la misura della differenza, come emerge dalla rilettura di un sincero estimatore del primo sforzo tragico manzoniano, che piace qui ricordare proprio per offrire un cenno di come la situazione fosse percepita all'epoca e dall'esterno. In *Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend*, Goethe presenta la disputa italiana ancora viva, ma sulla via di una risoluzione imminente, che il tedesco avverte quasi naturale:

> Romantico! Questo termine suona strano agli italiani: a Napoli e nella felice Campania è ancora sconosciuto, a Roma viene usato tutt'al più tra gli altri tedeschi, ma in Lombardia, e in particolare a Milano, suscita da qualche tempo grande scalpore. Il pubblico si divide in due correnti che si fronteggiano agguerrite. Se noi tedeschi ci serviamo in tutta tranquillità dell'aggettivo romantico, in Italia le due espressioni romanticismo e classicismo designano due sette inconciliabili. *Da noi la disputa viene condotta in modo più pratico che teorico; i nostri poeti e scrittori romantici hanno tutto il pubblico dalla loro parte, non mancano loro editori né lettori* […] e le due parti cominciano già ad intendersi tra loro. […] In ogni caso i romantici avranno ben presto anche laggiù la maggior parte dei voti a loro favore[7].

Al di là comunque del livello generale della contesa, pare sufficiente concentrarsi su quale nutrimento abbia tratto Manzoni sia dal contesto europeo che da quello italiano, o, meglio, lombardo, fin dal soggiorno parigino del 1809[8] e con particolare riferimento al torno d'anni che interessa la produzione del *Carmagnola,* il periodo tra il 1816 e il 1820, con la coda della stampa Bossange del 1823 e delle riflessioni di Chauvet, con relativa risposta[9]. Il *focus* della discussione viene qui dunque ristretto alla sola materia drammaturgica, all'elaborazione della quale Manzoni intreccia riflessioni più generali nel tentativo continuo di raggiungere un equilibrio tra suggestioni romantiche e posizioni di sapore più "classicistico" insieme a una

---

dell'Acerbi, che lo avrebbe volentieri inserito nella sua *Biblioteca Italiana*). Tuttavia, naturalmente, ne lesse i contributi, molti scritti dagli amici e probabilmente conosciuti anche prima della loro pubblicazione.

[7] Si cita da Zecchi (1992), in cui il saggio in oggetto occupa le pp. 211-216 (traduzioni di P. Necchi e M. Ophälders). Il corsivo è mio.

[8] Proprio durante questo periodo a Parigi si può collocare il contatto con un'opera che si rivela fondamentale per il lavoro drammaturgico manzoniano, la traduzione-rifacimento del *Wallenstein* di Schiller operata da Benjamin Constant, per cui si rimanda a Gavazzeni (1987) e Panizza (2013) e su cui si tornerà più avanti. Cfr. anche Becherucci (2020a, 21 n. 3): «Sono gli anni 1809-1810 in cui Fauriel stende il suo «commentaire» sulla riduzione ad opera di Benjamin Constant del *Wallenstein* schilleriano: e Manzoni è appunto a Parigi, spesso ospite alla Maisonette» con rimando al *Carteggio Manzoni-Fauriel*, pp. 146-147, n. 37.

[9] La bibliografia sulla riflessione manzoniana in tema di sistemi drammaturgici e le ragioni della scelta per il sistema storico e romantico è vastissima e non si intende ripercorrerne tutte le acquisizioni. Ci si limita, per una più piena comprensione delle considerazioni critiche che seguiranno l'edizione proposta, all'esposizione di alcuni punti essenziali di questa riflessione, cercando di partire il più possibile dalle parole dello stesso Manzoni, che la letteratura scientifica chiarisce e connette, ma che devono rimanere punto di partenza anche per qualsiasi eventuale riconsiderazione del già detto.

meditazione morale, che è segnatamente meditazione cattolica. D'altra parte non è possibile assegnare a un autore una sola e precisa etichetta, operazione tanto più difficile e inutile quanto più è grande l'autore e disposto a rendere partecipi i lettori dell'intero procedere dei propri ragionamenti.

Gli anni di riflessione sul teatro e di composizione della prima tragedia, con la connessa e interessante serie di appunti/abbozzi oggi editi sotti i titoli di *Materiali estetici* e *Della moralità delle opere tragiche*, sono infatti anche quelli in cui l'autore lavora a opere particolarmente rilevanti per quest'ultimo aspetto – quello morale – l'influenza delle quali viene variamente rilevata dalla critica, ma pare comunque da dare sostanzialmente per scontata in un pensatore sistematico come è Manzoni, artefice di progetti letterari che si intervallano quasi senza soluzione di continuità, rimanendo in stretta connessione dialogica a costituire insiemi di fatto organici e che come tali meritano di essere considerati. Ci si riferisce in particolare ai primi abbozzi della *Pentecoste* – progetto, come si dirà, intrapreso e abbandonato due volte durante l'elaborazione del *Carmagnola* – cui l'autore attende dopo aver dato alle stampe nel novembre del 1815, per la tipografia Agnelli, la prima serie di quattro *Inni* (e proprio a una copia della raccolta è allegata la lettera citata in apertura del capitolo), ma si pensa anche naturalmente alle *Osservazioni sulla morale cattolica* che impegnano materialmente l'autore per quasi tutto il 1818 con una misurabile influenza reciproca tra osservazioni e tragedia che si gioca soprattutto sullo sfondo di fonti comuni, prima fra tutti, ovviamente, il Sismondi dell'*Histoire des Républiques italiennes*[10].

Cominciamo dunque questa breve introduzione alle considerazioni da cui e in cui nasce il progetto drammatico di Manzoni dal problema della moralità del teatro (1), per poi passare a quello delle unità aristoteliche (2), entrambi fortemente connessi con la difficile meditazione dell'autore sul rapporto tra arte e vero, per chiudere con un cenno al contesto politico (3).

1. Sulla collocazione degli *Inni sacri* rispetto alle riflessioni preparatorie al *Carmagnola* la critica non è del tutto concorde. In particolare, Bardazzi (1985, XIX-XX) sente il progetto come strettamente contiguo a quello tragico e considera il passaggio tra *Inni* e tragedia avvenuto «sulla base della nota comune dell'ispirazione morale, sostanza dei primi […] quanto elemento

[10] Tra i numerosi i contributi che accennano all'influenza dell'opera, fonte direttamente indicata da Manzoni a Fauriel per un ragguaglio sul soggetto della tragedia, si vedano almeno Bardazzi (1985) e Panizza (2013), che ricorda anche il contatto di Manzoni con un altro importante lavoro dello stesso autore, la *Litterature du Midi de l'Europe*.

privilegiato dello statuto teorico della seconda» (XX), mentre Gavazzeni (1987, 325ss.[11]) colloca invece le due opere su piani distinti e separati, circoscrivendo la questione della moralità a una riflessione successiva rispetto alle considerazioni sulle unità aristoteliche. Dunque, mentre Bardazzi individua il problema morale come risolto prima di intraprendere la stesura della tragedia, Gavazzeni – avanzando ipotesi poi riprese nell'edizione dei *Materiali estetici* (Riccardi-Travi, 1991), cui si rimanda per una proposta di sistemazione cronologica degli intricati appunti manzoniani – spinge la riflessione sulla moralità a un momento più avanzato:

> Il problema non sembra a tutta prima affacciarsi […] e solo spunterà allorquando, nella tarda primavera del 1817, la riflessione del Manzoni in merito alle unità di luogo e di tempo si sarà illimpidita fino ad affidarsi alla forma di un discorso organico, tra le carte di determinati fascicoli dei *Materiali estetici*[12]

con ciò ipotizzando un quadro forse più in accordo con la complessità del problema che, intrecciato ad altre questioni fondamentali – come la codificazione dello spazio letterario e ideologico del coro e il rapporto tra arte e vero, in fondo una delle ragioni più sostanziali delle rinnovate disquisizioni sulle unità aristoteliche – riemerge in più punti della riflessione condotta nei *Materiali estetici*, non tutti assegnabili alla primissima fase di composizione della tragedia, e torna poi ripetutamente, oltre che nel discorso inedito appositamente iniziato, anche in scritti più tardi.

Gli affondi sull'immoralità del teatro, all'altezza di Manzoni, erano – per dirla con una bella pericope di Sanesi (1958, XIX) – «quelle medesime accuse che al teatro erano state rivolte fino dall'età battagliera della patristica e che avevano echeggiato attraverso i secoli innumerevoli volte». Uno dei pericoli più universalmente riconosciuti, per tacere di quelli più bassi e pregiudizievoli connessi allo stereotipo dell'attore perdigiorno e dell'attrice di dubbia moralità – sul modello, ad esempio, del passo delle *Maximes et réflexions sur la comédie* di Bossuet: «Quelle mère, je ne dis pas chrétienne, mais tant soit peu honnête, n'aimerait pas mieux voir sa fille dans le tombeau que sur le théâtre?», citato nella maggior parte dei contributi sul tema – risiedeva nel meccanismo di seduzione-immedesimazione dello spettatore con i personaggi e le passioni narrate sulla scena, inducente un'identificazione dannosa e corruttrice. Nell'opinione di Manzoni, la disputa «se la poesia drammatica sia utile o dannosa» costituiva «una quistione più volte discussa, ora quasi dimenticata, ma […] tutt'altro che sciolta», almeno

[11] Il contributo originario è ora ristampato in Gavazzeni (2006), ma si cita qui sempre dalla prima edizione del saggio.
[12] Gavazzeni (1987, 325-326).

nei termini della *Prefazione*[13] – nella quale si citano in merito soltanto tre *auctoritates,* Nicole, Bossuet e Rousseau[14] – mentre nei *Materiali estetici,* nel frammento *Dei due sistemi tragici moderni più conosciuti,* databile al 1819 per la citazione degli scritti comparsi sul conciliatore (Sanesi 1958, XXVIII) e dunque nel momento in cui la *Prefazione* stessa dovette essere composta (cfr. *infra*), l'argomento è introdotto in termini variati:

> Senza avanzare la nota questione se il fine della poesia sia di commuovere o di istruire io partirò da un principio del quale tutti convengono, che il diletto e la commozione devono essere subordinati allo scopo morale, o almeno non contraddirgli

Il punto fondamentale rimane quello espresso nell'ultima riga del frammento, che pone a principio primo lo «scopo morale» dell'arte drammatica e, in fondo, dell'arte in generale. Il concetto torna così nella *Prefazione*:

> Essi hanno unanimemente inteso di stabilire due punti: l'uno che i drammi da loro conosciuti ed esaminati sono immorali; l'altro che ogni dramma debba esserlo, sotto pena di riuscire freddo, e quindi vizioso secondo l'arte, e che in conseguenza la poesia drammatica sia una di quelle cose che si debbono abbandonare, quantunque producano dei piaceri, perchè essenzialmente dannose. Convenendo interamente sui vizj del sistema drammatico giudicato dagli scrittori nominati qui sopra, oso credere illegittima la conseguenza che essi ne hanno dedotta a disfavore di tutta in generale la poesia drammatica. Parmi che sieno stati tratti in errore dal non aver supposto possibile altro sistema fuori di quello seguito in Francia. Se ne può dare, e se ne dà, un altro suscettibile del più alto grado d'interesse ed esente dagl'inconvenienti di quello: un sistema conducente allo scopo morale, ben lungi dall'essergli contrario.

Non solo dunque una critica al metodo dei detrattori della poesia drammatica che, per usare parole di Schlegel commentate da Manzoni con un quasi liberatorio «c'est cela»[15],

---

[13] Tutte le citazioni dalla *princeps* del *Carmagnola* sono tratte dal testo della presente edizione e si indicano con il numero di pagina dell'edizione Ferrario tra parentesi quadre e il comma segnalato con una lettera minuscola in grassetto, entrambi riferimenti che ricorrono nel testo che segue, al capitolo 4. Per i versi sono invece sempre specificati l'atto e il numero di verso. Per la citazione presente cfr. *Prefazione* [11], **g**.

[14] Per una disamina delle principali argomentazioni portate dai trattatisti si vedano Sanesi (1958, XIX-XXIV), Bardazzi (1985), Annoni (1997).

[15] La postilla manzoniana alla propria copia del *Cours de littérature dramatique* si riferisce a un passo leggermente più ampio, segnato a margine con parentesi quadra, che si riporta in corsivo all'interno del contesto più generale del ragionamento dell'autore tedesco: «Nous en revenons à nous occuper des écrivains François, qui ont attaqué le système national sur la ligne de démarcation des genres, et sur l'ensemble des règles prescrites à l'art dramatique. Les réclamations que la Motte, et après lui Diderot et enfin Mercier, ont élevées, sont restées comme des voix qui retentissent dans le désert. *Tel devait être en effet leur sort; car les principes sur lesquels ces écrivains se sont fondés, tendoient à détruire toute espèce de forme poétique et non pas seulement celle qui n'est que conventionnelle; ils rappellent l'Ours de la fable, qui tue son ami en voulant le débarrasser d'une Mouche importune.* Une autre cause de leur peu de succès, c'est qu'aucun d'entr'eux n'a su appuyer sa doctrine de son exemple. Lors même que leur idée étoit juste, ils mettaient bientôt le tort de leur côté, par la fausse application qu'ils en faisoient». (Si cita dalla traduzione francese di *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*

«rappellent l'Ours de la fable, qui tue son ami en voulant le débarrasser d'une Mouche importune» (Schlegel 1814, 299), ma, soprattutto, una dichiarazione della sostanziale inscindibilità di arte e moralità, snodo in cui l'apparato realizzato nel presente lavoro permette di intravedere un punto di intervento, minimo, ma di qualche interesse. Si riporta tutto lo stralcio di apparato relativo al brano citato sopra, evidenziando con la sottolineatura il punto rilevante. Con B è indicata la redazione base del manoscritto Manz.B.X.2, autografo manzoniano che testimonia la seconda redazione integrale della tragedia, l'ultima elaborata prima della copia censura, che è invece indicata con Cc[16]:

> interamente…contrario.] B pienamente con questi scrittori sul vizio del sistema drammatico che essi hanno giudicato, oso credere che la conseguenza generale da essi dedotta contro questo genere di poesia, non ne venga legittimamente; che essi sieno stati indotti in errore dal non aver supposto possibile altro sistema drammatico che quello seguito in Francia; e che se ne possa dare, anzi se ne dia un altro, del quale l'interesse suscettibile del più alto grado d'interesse, senza gl'inconvenienti da essi notati in quello; un sistema che non è contrario, e quindi (*sps. a* anzi) conducente allo scopo morale = Cc (*ma* altro,] altro gl'inconvenienti] gli inconvenienti e quindi] ed anzi)

Non pare del tutto ozioso concentrarsi sul connettivo che Manzoni adopera per mostrare il legame tra il nuovo sistema drammatico, scevro dalle ricadute negative evidenziate dai moralisti francesi, e lo scopo morale: nella redazione autografa la lezione «e anzi» viene sovrascritta da «e quindi», rimarcando un legame più interno, intrinseco, tra sistema e moralità. Mi sembra infatti che la differenza di sfumatura tra i due avverbi non sia irrilevante: l'uso di «quindi» ordina le proposizioni in una catena logica in cui il sistema non è contrario allo scopo morale, cioè è in accordo con esso e quindi, in diretta conseguenza di tale accordo alla moralità in qualche modo preesistente nel sistema, conduce allo scopo morale. Ciò che se ne ricava è che il sistema stesso è in sé morale e non è perfettamente lo stesso che dire: il sistema non è contrario allo scopo morale e anzi, come di più, come conseguenza accessoria e non necessaria conduce allo scopo morale. Del resto, «la perfezione morale è la perfezione dell'arte»[17]. Il filo è molto sottile e resta il fatto che nelle stampe, sia nella prima che nella riedizione nelle *Opere*

---

realizzata da Albertine Necker de Saussurre e posseduta da Manzoni – cfr. nota 4 del presente elaborato – e precisamente da p. 299 del secondo tomo. La riproduzione digitale e trascrizione della postilla è direttamente consultabile su *Manzoni Online*: http://www.alessandromanzoni.org/biblioteca/esemplari/4243/immagini/165358). Il carteggio tra la traduttrice e l'autore, relativamente alle operazioni di versione e riadattamento dell'opera alla lingua di arrivo, è oggi in parte disponibile nell'edizione digitale delle lettere di Schlegel, consultabile al link: https://august-wilhelm-schlegel.de/briefedigital/.

[16] Cfr. *infra* i *Criteri di edizione*.

[17] *Materiali estetici*, II, [4]. Cfr. Riccardi-Travi (1991, 14).

Varie, le proposizioni sono accostate per asindeto, ma è possibile che il ritorno a «anzi» sulla copia censura sia stato un errore del copista e che l'autore lo abbia di nuovo rifiutato correggendo la copia, come aveva già fatto nel proprio autografo, senza però tornare alla lezione originaria. Si tratta dunque di una spia testuale forse di poco conto presa per sé, ma che si concilia con la visione generale che emerge dalla lettura di altri passi dell'autore sull'argomento e che può acquisire ulteriore senso alla luce della fretta con cui sono state condotte le operazioni di revisione della copia e di stampa, punti nodali nella storia elaborativa della tragedia, come si vedrà più avanti.

Ad ogni modo, di una intrinseca e specifica moralità del sistema romantico si può leggere in vari passaggi tanto di Schlegel quanto di Madame de Staël[18] – direttamente citati da Manzoni, insieme a Sismondi e al *Discours des Préfaces*[19], come fonti per la trattazione teorica in oggetto – in cui la riflessione religiosa irrompe a spodestare l'ambientazione mitologica classica, spezzando l'equazione incontestabile dramma-immoralità, depotenziata anche in conseguenza dalla concezione di spazio e tempo propria di questa drammaturgia nuova. Essa infatti, soprattutto grazie al tempo più disteso, consente una rappresentazione più vera di uomini e situazioni, con tutte le feconde conseguenze che ciò ha, come vedremo, nella teorizzazione manzoniana. Sono questi – l'ambientazione o comunque lettura cristiana e, direi ancor di più, la libertà nella gestione di tempo e spazio – punti entrambi molto rilevanti per Manzoni[20] nell'operare la scelta in favore del sistema storico-romantico, che si configura come una soluzione possibile alla necessità di una letteratura finalmente rispondente a uno scopo morale, di fatto inseparabile da esso.

In questo senso possono del resto essere lette anche altre postille alla già citata opera di Schlegel, certamente da inserirsi nell'avantesto del *Carmagnola*, in quell'accezione estesa di recente menzionata da Centenari[21]. Ad esempio, a p. 50 del secondo tomo, al passo «Son inspiration [*scil.* di Alfieri] est plutôt politique et morale que poétique, et l'on doit louer ses

[18] Cfr. Bardazzi (1985, XV), con rimando a passi della prima lezione del *Cours* e al cap. IX della parte II del *De l'Allemagne*, anche per la sottolineatura della diversa posizione di Sismondi (XVI).

[19] Fonti tutte citate nel frammento I, I dei *Materiali estetici* (cfr. Riccardi-Travi 1991, 7).

[20] Puntuale e ricca l'analisi di Annoni (1997), che affronta la questione della moralità del dramma anche in rapporto alla lettura manzoniana dell'*Hamburgische Dramaturgie* di Lessing (3-71). La possibilità del dramma cristiano è del resto dibattito di grande interesse, che travalica di molto l'esperienza manzoniana.

[21] Cfr. Centenari (2020, 169-170): «A voler estendere il concetto filologico di avantesto, o *dossier* genetico, potremmo ritenere che anche i libri appartenuti a un autore rivelino rapporti più o meno diretti con la genesi delle sue opere, almeno nella misura in cui le tracce di lettura in esse conservate contribuiscono a definire il contesto originario in cui i testi sono stati redatti e si sono trasformati prima di approdare al loro esito definitivo».

tragédies en qualité d'actions bien plus qu'en qualité d'ouvrages»[22] corrisponde il commento di Manzoni, che non vede reale distinzione tra politica, morale e poesia: «Je regrette fort que l'auteur n'ait pas expliqué cette distinction; car je soupçonne, qu'elle ne soit que dans les mots, et qu'elle s'évanouirait à l'analyse» e sembra estendere dunque il sistema già inscindibile poesia-morale anche al contenuto politico, che in questo tutt'uno non può che essere a sua volta morale, come pare suggerire un'altra postilla, sempre al tomo secondo, p. 212[23]. Qui di nuovo si insiste sulla impossibilità di separare contenuto – idee – ed emozioni. Non è possibile fare poesia, nel senso manzoniano quindi di arte necessariamente morale, senza idee, purché queste siano riconducibili alla sfera del vero, che è per l'autore la più autentica fonte di moralità:

> Passo:
> La Religion, sous Louis XIV, ne fut point attaquée, et on lui vit jouer un rôle important dans toutes les décisions humaines. On demandoit moins à la poésie de s'élancer d'un vol hardi vers des idées nouvelles, que de donner un noble plaisir et de tendres émotions
>
> Postilla:
> Cette distinction entre les idées et les émotions, qui revient toujours et à tous propos dans les ouvrages de critique littéraire, est une source intarissable d'erreurs. On ne peut faire de la poésie sans idées; et si ces idées nouvelles dont parle ici l'auteur étaient intéressantes, ou si les esprits étaient disposés à les recevoir comme intéressantes aussitôt qu'elles seraient énoncées, si enfin elles se trouvaient sur le chemin du poëte qui voulait donner l'expression des souhaits, des souffrances, et des convictions de la société, il devenait très difficile, presque impossible de donner un noble plaisir, et de tendres émotions sans s'élancer d'un vol hardi vers ces idées nouvelles. C'était avec des idées aussi que dans le siècle de Louis XIV on voulait produire des émotions, seulement c'était le plus souvent avec des idées fausses: quant à la Religion il faut voir si elle a joué réellement un rôle important, ou si on n'a pas donné le nom de religion à l'intrigue à l'hypocrisie, à la flatterie, à la violence et à toutes les passions les plus payennes.

In questo contatto tra vero e morale, vengono riabilitati anche gli aspetti che nelle già accennate critiche classiche suscitavano più immediatamente la concezione del teatro come fonte di istigazione a passioni negative, come ad esempio la descrizione di un personaggio malvagio, soprattutto quando non perfettamente compensata in un finale giustamente ridistributivo di premi e castighi secondo l'equazione buono-vittoria / malvagio-sconfitta. E ciò non in funzione esclusiva di una drammaticità maggiore, come nelle parole di Schlegel che si riportano qui sotto, in cui si giustifica la descrizione di "un'anima nera" solo come motore di grandi eventi tragici, ma in una concezione più articolata:

---

[22] La sottolineatura è nell'originale e la postilla consultabile sempre su *Manzoni Online*: http://www.alessandromanzoni.org/biblioteca/esemplari/4243/immagini/165109.

[23] Anche in questo caso si segnala il riferimento diretto per visionare la riproduzione e trascrizione della postilla: http://www.alessandromanzoni.org/biblioteca/esemplari/4243/immagini/165271.

Passo:
A quoi bon la peinture d'une ame noire dépourvue de tout sentiment humain? d'un homme qui s'arme d'une froide raillerie pour satisfaire son triste orgueil, et son désir de faire du mal sans autre but que le mal même? Un tel caractère seroit à peine supportable, s'il étoit le moteur de grands événemens tragiques; mais qu'en faire, lorsqu'il ne produit que de petites tracasseries et du mécontentement dans l'intérieur d'une famille?

Postilla:
Apprendre à mépriser la méchanceté même par la petitesse de ses vues et par la misère de ses effets. Il est bon d'associer les vices du cœur à quelque chose de pauvre et de rétreci dans l'esprit; le vulgaire n'est que trop disposé à attribuer une supériorité d'intelligence, et une haute puissance sur les destinées de la société aux mauvais hommes; je sais gré au poëte qui au lieu de seconder cette disposition, baisse la méchanceté de toute manière. Au bout du compte il ni y a qu'une règle pour juger des peintures de caractère; c'est d'examiner si elles présentent des vérités intéressantes. Si elles y sont on pourra bien trouver et démontrer comme on le fait, que le poëte aurait du peindre autre chose et d'une autre manière, mais ce sont alors des véritables chicanes qui ne satisfont que les esprits les plus légers.

Il punto sembra essere sempre il medesimo: riportare l'opera letteraria alla rappresentazione della verità, in questo caso coincidente da un lato con la reale piccolezza della malvagità contro la falsa disposizione in qualche modo mistificante del volgo, dall'altro con la necessità della raffigurazione di personaggi che presentino qualche verità interessante, aprendo quelle considerazioni sulla maggior verosimiglianza – e quindi moralità – del teatro dei caratteri rispetto al teatro delle passioni di cui si dirà più avanti.

Tale pedagogia morale del vero si incontra anche, sempre per proseguire questa veloce incursione nelle postille allo Schlegel del *Cours,* in un ambito più generale e connesso a un livello in qualche modo più profondo con l'idea di vero:

Passo:
En général [*scil.* nell'Inghilterra del tempo di Shakespeare e oltre], le différences de rangs étoit fortement prononcée, et c'est ce que doit souhaiter un poëte dramatique.

Postilla:
Un poeta drammatico deve, al pari d'ogni altro, desiderare tutto ciò che tende al perfezionamento della società, qualora egli riguardi, come è giusto, l'arte sua come un mezzo e non come un fine. Le circostanze particolari poi d'un secolo nocciono alla fama del Poeta stesso quando sieno opposte a quel fine, perché se egli si fida troppo ad esse, porrà in opera elementi che renderanno le sue opere meno pregevoli presso i posteri, fra i quali sieno cessate quelle circostanze. Io so che il lettore si trasporta volentieri al tempo dell'autore, ma è fuor di dubbio che le cose eternamente vere sono le più sentite e le più lodate.

La postilla riporta intanto a unità lo scopo di tutta quanta l'espressione letteraria, che sia drammatica o di altro genere, e accenna poi un ragionamento a prima vista piuttosto problematico. Se infatti dai commenti letti finora emerge con una certa chiarezza la coincidenza

arte-moralità-vero, l'autore sembra inserire qui una doppia incrinatura nel sistema, affermando che le circostanze particolari di un'epoca, che vivono dunque di una propria verità storica, nuocciano al poeta quando siano opposte al perfezionamento morale della società e quando siano presentate a un lettore che vive condizioni mutate rispetto a quelle raffigurate nell'opera letteraria. Se infatti è legittimo, in quanto moralmente rilevante, presentare un carattere malvagio per ossequio a quella verità dell'intimamente umano che tanto ritornerà nell'opera dell'autore – e non è un caso che una delle espressioni più universalmente introiettate come rappresentative del pensiero manzoniano sia quella relativa al «guazzabuglio del cuore» – non è immediato comprendere perché diversa sorte debba toccare a una circostanza storica ugualmente negativa. D'altro canto, che questa non sia una ricetta seguita dallo stesso autore non è palese solo nel *Carmagnola* in cui tanto il nocciolo della vicenda narrata quanto lo sfondo politico-istituzionale sono lontani dal tempo di chi scrive e legge e certamente in sé contrari al «perfezionamento morale della società», ma anche di fondo in tutte le opere successive, con l'emergenza particolare della Storia della colonna infame. In realtà, più che contraddire la tesi della moralità come natura e scopo dell'arte, espressi massimamente nella raffigurazione del vero, la riflessione propone qui un'idea di verità che tende al maggior grado possibile di universalità, a ciò che è vero «eternamente». La realtà di una circostanza passata può dunque essere inutile allo scopo morale soltanto qualora non se ne possa trarre una verità che travalichi il momento rappresentato e continui a essere produttiva a un livello più profondo di quello materialmente storico. Per tanto non si sconsiglia di raffigurare l'improbità di una istituzione, di un costume, di una contingenza, così come si ammette la rappresentazione di un carattere del tutto o in parte malvagio, ma piuttosto di ricercare in questi elementi una verità che possa sempre essere avvertita dal lettore come tale. Qualcosa di simile si legge in un passo dei *Materiali estetici* che chiarisce anche i termini del riferimento, espresso alla fine della postilla, all'immedesimazione del lettore che «si trasporta volentieri al tempo dell'autore», concetto, come detto, tutt'altro che irrilevante per la disquisizione sull'immoralità del teatro:

> Il secondo principio a parer mio erroneo si è: che l'arte per formare in noi una impressione colla rappresentazione debba valersi degli stessi mezzi con cui le cose reali fanno impressione sull'animo nostro. E che questo principio sia sottinteso nelle ragioni che si adducono per la regola delle unità mi sembra chiaro […] Ma il fatto sta che le arti non si valgono per farci impressione degli stessi mezzi che servono alle cose reali. […] La imitazione non consiste adunque nel crear cose uguali al fatto, ma di modo simiglianti al fatto che sieno il più che si può eguali al concetto; perché il fine è questo e i modi di creare questa imitazione sono mezzi subordinati a questo fine[24].

[24] *Materiali estetici*, Riccardi-Travi (1991, 38-39). Si cita dai commi 48-51.

L'autore, che riporta la moralità del teatro, e dell'arte, all'equilibrio tra invenzione e contemplazione intellettuale dello spettatore/lettore, è quindi già a quest'altezza (lo stralcio è databile al 1819) immerso in quella difficile riflessione, che qui pare incardinata su un concetto di fondo "classico", relativa al rapporto verosimiglianza-illusione che lo terrà lungamente impegnato, in termini di progressiva chiarificazione e continuo dialogo tra posizioni diverse riemergenti[25] e che nella composizione delle tragedie è sbilanciato nel senso di una libertà inventiva nei confronti dell'esattezza storiografica.

Relativamente alla sola prefazione alla tragedia, comunque, il problema dell'immedesimazione è liquidato rapidamente con il riferimento già menzionato a un altro teatro possibile, diverso da quello conosciuto in Francia, e in considerazione del fatto sostanziale che la platea (o il lettore) rimane contemplatrice esterna al dramma, distante abbastanza da poter partecipare criticamente all'azione. Ciò grazie a una verosimiglianza che, senza produrre identificazione o compartecipazione straniante, stimola una «simpatia» che si estrinseca nella formulazione di un giudizio critico e in un distaccato godimento intellettuale. È in fondo questa l'ottica in cui si può comprendere e giustificare anche il piacere del pubblico, fin dall'antichità, di fronte a spettacoli e opere tutti incentrati su effetti di disgusto e terrore. Scrive infatti Schlegel (1814, 124[26]):

> Non, ce n'est pas dans la vue de la souffrance qu'est le secret du plaisir de la tragédie, ce n'est pas même là ce qui explique l'avide curiosité avec laquelle on a pu regarder les effroyables combats du Cirque. On y voyoit déployer des facultés, telles que l'adresse, la force et le courage, qui s'allient de près aux qualités morales de l'homme, et commandent l'admiration. Je me plais à faire dériver de deux sources également pures cette satisfaction cachée qui se mêle à notre pitie pour les douleurs déchirantes que dépeint une belle tragédie. C'est le sentiment de la dignité de la nature humaine qui se réveille à la vue de ces modèles héroïques, ou c'est l'espoir de saisir, au travers de l'apparente irrégularité de la marche des événemens, la trace mystérieuse d'un ordre

[25] Si veda in proposito tutto il contributo di Giulia Raboni (Raboni 2020) a cominciare dall'impostazione metodologica dell'intervento: «Insomma, come accade di fatto per molte delle opere manzoniane, che rispondono singolarmente al loro interno alla duplice e difficile esigenza di esprimere con chiarezza un pensiero senza nasconderne le possibili contraddizioni […], anche il "macrotesto" delle opere approvate non disegna un tessuto sempre coerente, ma mostra plasticamente il corpo a corpo affrontato da Manzoni nella definizione dell'arte, esprimendone le posizioni nel tempo come in una meditazione continua e esibita pubblicamente, quasi alla ricerca di una collaborazione attiva e partecipe da parte dei lettori, chiamati a un giudizio consapevole proprio perché informati dell'intero dossier del pensiero *in progress* dell'autore» (125).

[26] Il riferimento è al tomo prima della copia manzoniana del *Cours*.

de choses plus élevé qui poeut-être s'y dévoile. Ces deux sources de plaisir vieunent souvent à se réunir[27].

Manzoni, con una postilla a margine del passo[28], ne rivela la possibile fonte[29]:

Non que je veuille dire que jamais les hommes se plaisent à voir souffrir leurs semblables. Lorsqu'ils paraissent goûter de pareils plaisirs, ce ne sont pas les souffrances qui ont pour eux de l'attrait, mais les efforts des combattans: le courage l'adresse, la force qu'ils déploient, etc. Extrait de la Recherche analytique des principes du goût par Richard Payne Knight – 2° edit. Londres 1805. Bibliotheque Britannique T. 37. 13° année 1808. Pag. 403.

Questa ulteriore opera, più trascurata dalla critica rispetto alle altre cui si è fatto riferimento, ma citata due volte postillando Schlegel, deve dunque essere stata letta da Manzoni e può essere indagata come ulteriore ispirazione della sua riflessione drammaturgica, sia in termini di contatto che di presa di distanza. Le tesi proposte nel saggio citato non sono in realtà particolarmente originali o dissimili dalle altre circolanti nella biblioteca e tra i contatti culturali dell'autore, ma si riportano di seguito solo poche righe che paiono particolarmente significative per il discorso affrontato in queste pagine:

La vérité ou la fausseté historique n'a ici [*scil.* nella tragedia e negli spettacoli commoventi o patetici] aucune influence. Il suffit de la vraisemblance; […] il suffit que le caractères soient bien soustenus, que chacun d'eux soit bien d'accord entr'eux et encore d'accord avec les caractères; enfin quel es expressions, par lesquelles le sentiment et la passion se manifestent, soient celles que de tels incidens doivent naturellement suggérer à de tels caractères[30]

Dunque quello che conta sono la coerenza del carattere del personaggio e gli sforzi positivi che vengono da esso compiuti nelle situazioni di lotta e sofferenza, che, si legge nelle pagine successive, possono essere sia dibattimenti interiori dell'anima – come è esaltato ad esempio nella "filosofia contemplativa" e segnatamente nello stoicismo, in cui l'uomo virtuoso

[27] Il linguaggio pare per altro molto vicino a quello manzoniano del passo sopra proposto circa la presenza di una verità profonda e slegata dalle circostanze particolari, qui espressa nei termini di un ordine superiore che si rivela attraverso l'apparente casualità degli eventi. Quanto a Manzoni è piuttosto immediato, e sicuramente non fuori luogo, riconoscere in questa verità che agisce sotto traccia l'ispirazione cattolica dello scrittore, la ricerca di quel senso profondo che è la storia della salvezza, l'azione perenne di Dio nel mondo, ma nella costruzione di un'arte morale gioca sicuramente un ruolo non secondario una prospettiva – ammesso che i due piani possano del tutto separarsi entro una visione cristiana – anche più immediatamente umana: il desiderio che l'uomo nel dramma riconosca se stesso.

[28] Cfr. sempre *Manzoni online*: http://www.alessandromanzoni.org/biblioteca/esemplari/4242/immagini/164765.

[29] Come tale esplicitamente indicata nella postilla successiva: «Il y a dans la Recherche des principes du goût citée ci-dessus une comparaison entre la Sculpture avec l'épopée, et la peinture avec le drama qui n'a ni l'etendue, ni le même point de vue de celle-ci, mais qui pourrait bien en avoir donné l'idée a l'auteur, qui parait avoir lu cet ouvrage là. Bib. Brit. T. 37. pag. 261» (Schelegel 1814, 139). Cfr. la digitalizzazione della postilla: http://www.alessandromanzoni.org/biblioteca/esemplari/4242/immagini/164780.

[30] Cfr. il tomo 37 della *Bibliotheque Britannique* (1808, 402).

alle prese con condizioni avverse è spettacolo degno di ammirazione divina perché «l'adversité donne lieu de déployer un grand caractère, *et relève par là l'homme à ses propres yeux*» (408) – sia, con un favore generalmente più diffuso, sforzi visibili nell'azione, in battaglie tumultuose o combattimenti mortali. Il contatto tra questi ragionamenti e la posizione di Manzoni è evidente e particolarmente significativa pare la vicinanza anche lessicale del passo evidenziato con il corsivo, assente nell'originale.

Per quanto un chiarimento organico su tutto ciò sia rimandato dall'autore ad altro momento con la promessa del discorso di cui si è già detto, e che, come i *Materiali* rimasto allo stato di abbozzo, venne edito postumo da Bonghi sotto il titolo *Della moralità delle opere tragiche*, la centralità del problema morale è dunque già tangibile durante la stesura della tragedia, che testimonia parallelamente un riadattamento progressivo delle lezioni drammaturgiche dei grandi modelli, da Shakespeare a Schiller (poi accantonato nella *Lettre*[31]), ma anche, per ragioni e in misura diversa, Corneille e Racine. Accanto a questi nomi noti, è poi importante, per cogliere l'intimo rapporto moralità-verità o verosimiglianza, un'altra opera, menzionata anch'essa direttamente da Manzoni, nella lettera a Fauriel del 13 luglio 1816[32], e recuperata nella sua centralità dal già citato studio di Gavazzeni[33]. Si tratta del riadattamento francese del *Wallenstein* in cui Constant, nel rimodulare la tragedia secondo "l'orizzonte di attesa" del pubblico francese, abituato a una drammaturgia incentrata sulla rappresentazione di passioni e non di caratteri, conserva una novità molto rilevante del teatro tedesco, ossia la volontà di mostrare, all'opposto, «una vie entière et un caractère entier».

Come giustamente chiosa Panizza (2013, 248-249), dipingendo una sola passione, come avviene nel caso francese, rispettoso delle tre unità

> è certo più facile ottenere maggiori effetti tragici, poiché i caratteri individuali, nelle loro molteplici sfaccettature, nuocciono allo stringersi unitario del dramma. Ma per contro nel teatro delle passioni si viene a perdere anche molta verità: le passioni teatrali sono ben poche, come in un gioco combinatorio che possiamo ogni volta ricreare a tavolino. I caratteri sono invece innumerevoli, raffigurano *la realtà delle condizioni umane*, delle differenze individuali.

[31] Per uno studio puntuale delle fonti in materia di teoria e produzione drammatica accolte e poi rimeditate da Manzoni, si rimanda ancora ad Annoni (1997, 73-137) e in particolare al paragrafo 2 del capitolo II, *Studio sul «Primo Sbozzo della Lettre à M.r Chauvet»*, relativo allo «scaffale della teoria teatrale». Cfr. anche Sandrini (2004, LX-LXXXIII).

[32] Cfr. Arieti (1986, 162), lettera n° 112.

[33] Cfr. Gavazzeni (1987) e poi Riccardi-Travi (1991), Panizza (2013) e l'introduzione all'edizione nazionale della tragedia, Sandrini (2004).

Questo concetto, come visto presente anche nelle postille a Schlegel e ugualmente espresso dalla de Staël, è sicuramente centrale per Manzoni e riemerge infatti, prima di approdare alla *Lettre,* in moltissimi passi dei *Materiali estetici* intimamente connesso col tema della moralità, a sua volta tutt'uno con la necessità di svincolarsi dalle unità aristoteliche. Si vedano almeno i seguenti estratti dal III frammento dei *Materiali estetici*[34], il primo più incentrato sulla relazione verosimiglianza-rottura delle unità, il secondo in qualche modo riassuntivo di tutta l'impalcatura teorica fin qui delineata e, in particolare, focalizzato su questo ultimo aspetto della rappresentazione dei caratteri:

> Ma egli [*scil.* Shakespeare] si guarda bene dall'alterare le parti essenziali di questo fatto, perché da queste appunto nasce la verisimiglianza e la forza della sua azione. Perchè questa si spieghi è necessario che si rappresenti la parte accaduta in un luogo e quella accaduta in un altro.

Segue il passo una lunga e ammirata analisi del *Riccardo II*:

> Le bellezze maravigliose che vi splendono per ogni parte si devono certo al genio maraviglioso di Shakespeare, ma io stimo si possa affermare che il suo sistema drammatico era una condizione essenziale perchè queste bellezze vi potessero stare. […] Perchè i discorsi fossero sì veri e sì profondi perchè i caratteri fossero sì scolpiti e sì interessanti e sì continuati era necessario che i personaggi fossero posti in quelle circostanze disegnate di tempo, e in quei luoghi diversi in cui la storia ce li ha rappresentati. […] Mutazioni che non avvengono nè si immaginano avvenute in un giorno, e pittura finissima di caratteri che non si può trovare nei drammi tessuti colle ridette regole. […] Il carattere del re è cangiato, o per dir meglio i casi hanno fatto comparire quello che nel suo carattere v'era di più nascosto e di più profondo. Il corso di questo carattere, i pensieri che dall'annuncio della disgrazia fino allo sbarco sono succeduti nella sua mente s'indovinano quasi, e certo la storia, direi così, dell'animo di Riccardo, abbraccia più di qualche ora.

L'importanza del tema del soggetto agente nella tragedia, del carattere del personaggio che per rivelarsi nella sua interezza ha bisogno di tempo e spazio sufficienti a sostenerne il «rivolgimento» è, come si è mostrato per mezzo delle parole stesse dell'autore, un puntello fondamentale alla verosimiglianza – e quindi anche allo scopo morale – e richiede insieme un sistema libero dalle regole delle unità. Tale importanza della «pittura finissima del carattere» è evidentemente riverberata anche nelle ultime fasi elaborative del *Carmagnola* e in particolare in alcune correzioni, di cui si darà conto specifico più avanti, ma che sembra opportuno qui anticipare per mostrare gli esiti pragmatici della riflessione manzoniana su questo punto, che, come detto, non è che il nodo di una rete, di una reazione non scomponibile in reagenti.

[34] Entrambe le citazioni che seguono sono tratte da Riccardi-Travi (1991, 23-28). Gli stralci sono estratti dai commi 7, 9, 10, 13, 31, 39, 40.

Si pensa qui anzi tutto a Marino, «anima nera del Senato»[35], costruito in antitesi a un altro senatore, Marco, che si professa amico del conte, ma finisce ugualmente per rendersi complice della sua morte. Entrambi i personaggi emergono come individualità contrapposte attraverso un lavoro correttorio che si snoda lungo l'intera storia elaborativa del testo e il personaggio di Marino, in particolare, fa la sua prima comparsa solo nell'ultima tappa di questo processo, a livello del manoscritto consegnato alla censura, sulle carte del quale sostituisce sempre con variante tardiva quelli che nell'ultima redazione autografa dell'opera erano due diversi personaggi: «un altro senatore» e «uno dei capi del consiglio dei dieci». Dunque, il nuovo soggetto è concepito all'altezza di un momento di revisione tardo, a copia censura già pronta, ma prima della partenza dell'autore per Parigi, avvenuta a opera ancora da stamparsi (cfr. *infra*). La correzione non risulta infatti nel blocco di modifiche spedite dalla Francia, né può essere stata comunicata solo appena prima di partire, essendo un intervento esteso e non di meccanica sostituzione: non si tratta di mutare un personaggio in un altro, ma di riassumere più voci in un'unica, compiuta personalità perfettamente alternativa a quella del senatore Marco, con un processo creativo mosso probabilmente dalla precisa volontà di far risaltare i caratteri dei personaggi, che emergono potenziati e chiariti proprio nella loro contrapposizione totale all'inizio e poi annullata al momento estremo della compartecipazione al tradimento del conte.

Questo controcanto psicologico interno ai personaggi della tragedia è stato da più parti giustamente letto in ottica cristologica e scritturistica e certamente i richiami di Marino al fariseo e del doge a Pilato sono più che plausibili, mentre per quanto riguarda Marco mi pare più centrato l'avvicinamento a Pietro che a Giuda[36], anche ripensando alle lodi dei caratteri scespiriani che abbiamo letto poco sopra. Il dramma del tradimento ha infatti sui due personaggi evangelici un'origine e un peso diversi: c'è in Giuda un preciso disegno, un chiaro tornaconto, mentre in Pietro la negazione della conoscenza di Cristo è atto di pura vigliaccheria, di timore verso un potere politico inflessibile e spaventoso e, soprattutto, proprio come avviene per Marco, rivela l'uomo a se stesso. Mi pare che Manzoni possa accostare la lettura morale di questo suo personaggio più al pianto di Pietro, segno di vergogna disperata di fronte alla propria debolezza, che non al suicidio di Giuda, ed è del resto più nella direzione della riabilitazione di Pietro, tre volte riconfermato nella sua vicinanza a Dio dalla domanda del risorto «mi ami

[35] Per una interessante analisi dei senatori veneziani Marco e Marino cfr. Becherucci (2015a, 109-139), da cui è tratta anche la citazione (119).
[36] Come in Sandrini (2004, XCVI).

tu?»[37], che non nella supposta condanna del suicida che mi sembra si indirizzi in generale l'etica cristiana dell'autore, tutt'altro che manichea, e tendenzialmente pronta ad accogliere il pentimento, soccorso dalla grazia divina[38].

Al modello assimilato da Manzoni tramite personaggi come appunto Riccardo II e Wallenstein si richiama anche il Carmagnola stesso, che vede emergere i tratti più profondi e autentici del proprio animo nei rivolgimenti della storia e della sorte, sia in quelli rappresentati che in quei precedenti, forniti nelle *Notizie storiche* e continuamente richiamati nell'opera. Non si pensa qui solo alla carriera militare del condottiero, ma ancora di più alla caratteristica dipinta subito in apertura della prosa di introduzione storica: «Mentre ancor giovanetto pascolava gli armenti, l'aria fiera del suo volto fu osservata da un soldato di ventura, che lo invitò a venir seco lui alla guerra». È quello del protagonista un carattere che pure si raffina per gradi nell'elaborazione della tragedia, di comune accordo con il passaggio da un primo progetto più strettamente connesso con un'ambientazione patetico-familiare a un secondo disegno più concentrato sul tema bellico (cfr. *infra*) in cui la personalità sprezzante del condottiero è preponderante rispetto al suo ruolo di «marito e padre» e alla dimensione affettiva, che viene man mano interamente sospinta e circoscritta all'ultimo atto, abbandonando meno precocemente di quanto si possa pensare altri luoghi della tragedia (cfr. *infra*) in cui al disegno generale conviene che Carmagnola sia prima e soprattutto comandante orgoglioso e sprezzante del pericolo. Si rimanda in proposito al già citato saggio di Panizza:

> analoga trasformazione interna avviene nel personaggio di Carmagnola, in cui, per riprendere parole manzoniane, si mescolano tratti generosi, nobili e impetuosi, costretti a emergere in un contesto in cui domina la più aspra gelosia di potere e d'autorità, in un contrasto accanito di individualità orgogliose; e che finisce per scontrarsi con un potere subdolo, diffidente di ogni minimo sospetto di competizione[39]

Questa è del resto la conclusione a cui si può giungere per tutti i personaggi manzoniani, strettamente connessa con quanto già discusso circa la moralità della letteratura, come molto ben delineato, in un contributo successivo, sempre da Panizza (2020, 203-204):

---

[37] L'episodio è raccontato nel Vangelo di Giovanni (21, 15-23).

[38] L'accostamento Marco-Giuda e l'idea del suicidio fuori scena di Marco sono comunque proposti da critica autorevole, fin dalle prime interpretazioni di De Sanctis. Si pensi almeno a Nigro (1977, 481): «il suicidio di Marco (falso "martirio", corrispondente al tradizionale suicidio tragico […]) […] esemplifica l'immoralità della vecchia tragedia alla quale è contrapposta la moralità del vero dramma martirologico vissuto dal Conte», interessante anche alla luce della sua più recente ripresa in Guidotti (2012, 58-59) entro un'analisi della contrapposizione Alfieri-Manzoni.

[39] Panizza (2013, 256).

> Ma finalmente la letteratura ha un senso: con essa si può rappresentare la realtà umana di quei "guazzabugli", perché è analizzando i conflitti interiori che ne risultano, i percorsi che portano gli uomini ad agire, che si può arrivare a cogliere, e a mostrare, cosa di quelle mescolanze è "falso" e cosa è "vero"; è una scoperta che ciascuno può compiere, soprattutto, e forse solo, nella «sventura» […] dunque non perché si osservi qualcuno che opponga la propria virtù alle violenze e ai vizi di un contesto dominante, ma perché il contrasto l'ha indirizzato a interrogarsi sulle proprie scelte e a districarsi nel mélange dei propri sentimenti, ritrovando ciò che Manzoni chiama le «idées calmes et grandes».

Istruttivo a riguardo è un passo di Schlegel (1814, 125), sempre tratto dal *Cours* e certo ben conosciuto e assimilato da Manzoni:

> Une force invisible et immatérielle ne peut se manifester et donner sa mesure, que par la résistance quelle oppose à une puissance extérieure et qui tombe sous nos sens, la liberté morale ne se fait connoître que par ses victoires sur l'instinct physique. […] C'est donc dans l'état de guerre que se montre la moralité.

Alla luce di tutte queste considerazioni sembrerebbe legittimo affermare che il personaggio più tragico, almeno in questo senso manzoniano di svelamento-rivelazione di verità profonde dell'io a contatto con circostanze difficili, sia Marco, più ancora che Carmagnola. Se infatti è innegabile il percorso interiore seguito dal conte, messo progressivamente in risalto anche alla luce dell'accentuazione degli aspetti legati alla fierezza del carattere e alla carriera militare seguiti alle prime bozze più patetiche, certo sembra che le parole di più chiara auto-rivelazione siano quelle di Marco: «fui posto / Al cimento: e che feci? . . . Io prima d'oggi / Non conoscea me stesso!» (atto IV, II, vv. 270-272).

Tuttavia, al di là di una valutazione della maggior o minore tragicità e potenza del cambiamento interiore dell'uno o dell'altro personaggio, di fatto non misurabile oggettivamente, può essere interessante richiamare un aspetto invece palese che riconferma quanto detto finora sul senso in cui debba intendersi la verità da proporre al lettore nell'opera d'arte: Marco, della cui verosimiglianza e moralità, nei termini ormai chiariti, non è certo possibile dubitare, è figura inventata, fin da subito inserita nel novero di quei «personaggi ideali» da cui spesso si è partiti per riflettere sul rapporto storia-invenzione nella tragedia, anche viste poi le note critiche di Goethe in proposito e il mutato atteggiamento in *Opere Varie.*

2. Come si è visto la soluzione del problema morale è dunque intimamente connessa con una riflessione che trova nella *Prefazione* al *Carmagnola* maggior spazio, quella pragmaticamente molto cogente delle unità aristoteliche, che Manzoni rifiuta in quanto arbitrarie – per condensare in pochissime parole una questione ampiamente sviscerata da lui

stesso e dalla critica – con particolare centralità di quella di azione (o, forse meglio, di soggetto), dalla quale le altre, di tempo e luogo, in buona misura dipendono.

Anche in questo caso possono essere chiamate in causa le *Osservazioni sulla morale cattolica,* questa volta come cartina di tornasole di un terreno metodologico comune alla tragedia e alla confutazione[40], che si apre con le lodi alle modalità con cui Sismondi ha saputo condurre la propria opera:

> Il metodo di trattarla, pigliando per base i costumi e l'amministrazione, e gli effetti delle leggi sugli uomini, per cui devono esser fatte, questo metodo illustrato già da alcuni scrittori è stato in questa storia applicato ad un argomento vasto e complicato, ma di una bella e felice proporzione: i fatti vi sono prossimi di tempo e di natura in modo, che si possa con chiarezza e senza stento confrontare colle teorie che gli abbracciano tutti […] quante verità sieno state da lui, per dir così, riabilitate, che erano cadute sotto una specie di prescrizione, per l'indolenza, o per la bassa connivenza di altri storici, che discesero troppo spesso a giustificare l'ingiustizia potente, e adularono perfino i sepolcri. Egli ha voluto quasi sempre trasportare la stima pubblica dal buon successo alla giustizia[41]

Nel brano si rivela in filigrana, oltre appunto all'aperta approvazione per il metodo concretamente seguito dallo storico ginevrino, anche l'esplicita dichiarazione reperibile nell'ottavo tomo dell'*Histoire* – «notre tâche la plus pénible a été presque toujours de découvrir le rapport, le point d'union entre des évènemens qui paroissent tous isolés[42]», ma, il che è qui più rilevante, è in queste poche righe che mi pare Manzoni renda esplicita, a posteriori, la ragione e insieme lo scopo più profondo della scelta del soggetto da drammatizzare – riabilitare una verità – quasi a commento e completamente di quanto esternato nelle *Notizie storiche*:

> Nulla d'autentico si ha sulla innocenza o sulla reità di questo grand'uomo. Era da aspettarsi che gli Storici veneti, che volevano scrivere e vivere tranquilli, avrebbero affermata la seconda opinione. Essi la esprimono come una certezza, e con quella negligenza che è naturale a chi parla in favore della forza. Senza perdersi in congetture, asseriscono che il Carmagnola fu convinto coi tormenti, coi testimonj e colle sue proprie lettere. Di questi tre mezzi di prova il solo che si sappia di certo essere stato adoperato è l'infamissimo primo, quello che non prova nulla. […] Ma oltre la mancanza assoluta di testimonianze dirette storiche, che dieno prove della reità del Carmagnola, molte riflessioni la fanno apparire improbabile[43].

La confutazione delle opere storiografiche dell'epoca e «moderne» che segue il passo rivela e approfondisce ulteriormente la posizione dell'autore, che non fa dunque mistero della propria convinzione circa l'innocenza del conte, ma è più nell'elogio a Sismondi che si ritrova

---

[40] In proposito si veda Bardazzi (1985, XXI-XXIV).

[41] Cfr. Ghisalberti (1963, 266-268).

[42] Una più estesa citazione del passo è in Bardazzi (1985, XXIII) con rimando all'ottavo tomo dell'opera di Sismondi (*Histoire des Républiques italiennes du Moyen Age,* Paris, tome huitiéme, Nicolle, 1809, pp. 437-438).

[43] Cfr. *Notizie storiche,* [26] **i** – [27] **e.**

compiutamente la giustificazione teorica dell'operazione: mentre nelle *Notizie storiche*, anche per la collocazione, Manzoni tiene un tono quasi esclusivamente espositivo-argomentativo, per quanto nient'affatto neutro, nel brano delle *Osservazioni* evidenzia esplicitamente la funzione riabilitante, di svelamento del vero dell'operazione storiografica.

Il secondo punto per cui le righe citate della confutazione al Sismondi richiamano da vicino le riflessioni di Manzoni in materia drammatica riguarda l'unità dell'argomento e in specie una particolare declinazione di tale unità, che può essere data senza necessariamente richiedere una corrispondente unità temporale. La posizione di Manzoni in proposito è esplicita in molti passi dei *Materiali estetici*, di cui qui si richiamano soltanto pochi significativi passaggi, tutti tratti dal frammento IV:

> Quindi, p. e. essa [*scil.* l'arte Drammatica] non potendo servirsi della reale durata del tempo, (l'attenzione non può in generale durare, se è molto interrotta) supplisce a questa colla idea che richiama alla mente quella della durata, ed è la successione ragionata degli avvenimenti. Da una serie di questi astrae quelli che tendono a formare una unità intellettuale. Vegga il lettore sulla unità l'eccellente Lezione duodecima del libro sopra citato del Sig. Schlegel. […] Quella congerie di avvenimenti che la mente si diletta a contemplare insieme, perchè vi scorge una tendenza ad un fine, è atta a diventare soggetto di una azione Drammatica. Trovata questa la estensione dello spazio fittizio e di luogo e di tempo dove bisogna cercarla se non nell'azione stessa? e con qual regola bisogna misurarla, se non colla proporzione che le parti hanno fra di loro, e colla durata possibile della attenzione ad un concetto, senza stancarsi; e colla moltiplicità possibile di cose legate ad un fine, senza che ne venga la confusione[44]?

E il discorso torna dopo poco a intrecciarsi con il tema dell'arbitrarietà dell'unità di tempo:

> Ma quelli che vogliono comporsi per avvicinarsi al vero senza abbandonare quello ch'essi credono il solo vero, bisogna che inventino temperamenti arbitrarj. E tale è questo delle dodici, o ventiquattr'ore. Poichè non sono possibili nella imitazione Drammatica che due modi di tempo, il reale o il fittizio. Il reale è quello che s'impiega, il fittizio è quello che si suppone impiegarvisi, e il giro del sole (quando si sia stabilito per tutti i drammi) non è nè l'uno nè l'altro[45].

Tutto è infine ordinatamente ricomposto nella *Lettre*, che mette a sistema il rapporto arbitrarietà-natura dell'arte insieme con la necessità dell'unità di soggetto e accenna anche allo spazio ulteriore che il poeta deve occupare rispetto allo storico. Si cita solo un lungo stralcio, che pare particolarmente efficace nel riassumere la questione:

> C'est là le travail de l'historien. Il fait, pour ainsi dire, dans les événemens, le triage nécessaire pour arriver à cette unité de vue; il laisse de côté tout ce qui n'a aucun rapport avec les faits les plus importans; et, se prévalant ainsi de la rapidité de la pensée, il rapproche le plus possible ces

[44] Riccardi-Travi (1991, 40-41). Si cita dai commi 62-66 del frammento IV, II.

[45] Riccardi-Travi (1991, 42-43). Si cita dai commi 71-74 del medesimo frammento. L'argomentazione delle due modalità del tempo, reale o fittizio, è di poco variata al comma 79 in cui l'autore parla di un «tempo proprio dell'azione […] di due maniere, il reale e il supposto».

derniers entre eux, pour les présenter dans cet ordre que l'esprit aime à y trouver, et dont il porte le type en lui-même.
Mais il y a, entre le but du poëte et celui de l'historien, une différence qui s'étend nécessairement au choix de leurs moyens respectifs. Et, pour ne parler de cette différence qu'en ce qui regarde proprement l'unité d'action, l'historien se propose de faire connaître une suite indéfinie d'événemens: le poëte dramatique veut bien aussi représenter des événemens, mais avec un degré de développement exclusivement propre à son art: il cherche à mettre en scène une partie détachée de l'histoire, un groupe d'événemens dont l'accomplissement puisse avoir lieu dans un temps à peu près déterminé. Or, pour séparer ainsi quelques faits particuliers de la chaîne générale de l'histoire, et les offrir isolés, il faut qu'il soit décidé, dirigé par une raison; il faut que cette raison soit dans les faits eux-mêmes, et que l'esprit du spectateur puisse sans effort, et même avec plaisir, s'arrêter sur cette partie détachée de l'histoire qu'on lui met sous les yeux. Il faut enfin que l'action soit une; mais cette unité existe-t-elle réellement dans la nature des faits historiques? Elle n'y est pas d'une manière absolue, parce que dans le monde moral, comme dans le monde physique, toute existence touche à d'autres, se complique avec d'autres existences; mais elle y est d'une manière approximative, qui suffit à l'intention du poëte, et lui sert de point de direction dans son travail. Que fait donc le poëte? Il choisit, dans l'histoire, des événemens intéressans et dramatiques, qui soient liés si fortement l'un à l'autre, et si faiblement avec ce qui les a précédés et suivis, que l'esprit, vivement frappé du rapport qu'ils ont entre eux, se complaise à s'en former un spectacle unique, et s'applique avidement à saisir toute l'étendue, toute la profondeur de ce rapport qui les unit, à démêler aussi nettemente que possible ces lois de cause et d'effet qui les gouvernent. Cette unité est encore plus marquée et plus facile à saisir, lorsqu'entre plusieurs faits liés entre eux il se trouve un événement principal, autour duquel tous les autres viennent se grouper, comme moyens ou comme obstacles; un événement qui se présente quelquefois comme l'accomplissement des desseins des hommes, quelquefois, au contraire, comme un coup de la Providence qui les anéantit; comme un terme signalé ou entrevu de loin, que l'on voulait éviter, et vers lequel on se précipite par le chemin même où l'on s'était jeté pour courir au but opposé. C'est cet événement principal que l'on appelle catastrophe, et que l'on a trop souvent confondu avec l'action, qui est proprement l'ensemble et la progression de tous les faits représentés.
Ces idées sur l'unité d'action me paraissent si indépendantes de tout système particulier, si conformes à la nature de l'art dramatique, à ses principes universellement reconnus, si analogues aux principes même énoncés par vous, que j'ose présumer que vous ne les rejetterez pas.

Dunque, sia nelle riflessioni elaborate negli anni di stesura della tragedia, sia nella visione ancor più compiuta e sistematica della *Lettre*, il centro, il punto di partenza per l'arte drammatica è l'individuazione di un soggetto, nei termini di una «unità intellettuale» emergente da una serie di avvenimenti concatenati e conseguenti, in cui, come detto, si inseriscono quei caratteri che da tali eventi sono forgiati e rivelati. Del resto, già nel primo accenno alla tragedia, è proprio da lì che Manzoni prende le mosse per dare il proprio schiaffo all'unità di tempo[46], dalla scelta di un soggetto che trascende una durata prestabilita, che sia di dodici, ventiquattro o più ore è in sé irrilevante: è l'artificiosità che nuoce all'arte e, di più, le è contraria. È solo

[46] Cfr. la lettera a Fauriel citata in apertura del capitolo.

dall'unità del soggetto/azione ricavata dallo spettatore per operazione intellettuale, se la materia è ben disposta dal tragediografo, che conseguono durata e luogo, da ricercarsi quindi soltanto in essa e indipendentemente da qualsivoglia sistemazione teorica aprioristica. L'unità d'azione così intesa sussume in fatto le altre due, ed è del resto a partire dalla constatazione che «la più parte delle tragedie greche imitano un'azione la quale si compie in un sol luogo», unitamente alla contemplazione mistificante e all'innalzamento a perpetuo modello del teatro greco classico, che si è fissata l'idea della necessità dell'unità di luogo, in una dipendenza già originaria da una determinata scelta drammatica relativa all'azione, come è poi anche per l'unità di tempo. In conclusione: «La verisimiglianza non deve nascere in lui [*scil.* nello spettatore] dai rapporti dell'azione col suo modo attuale di essere, ma dai rapporti che le varie parti dell'azione hanno fra di loro».

Questa considerazione, che non sposta quanto già con grande merito detto sulle pagine di riflessione drammaturgica manzoniana né inficia in alcun modo la necessità dello scandaglio critico specificamente volto a indagare la riflessione circa le unità di tempo e di luogo, mi pare possa essere letta come un punto di vista in più nel soppesare le difficoltà compositive incontrate da Manzoni nel passaggio dalla disquisizione teorica alla realizzazione pratica, in particolare nelle primissime fasi di lavoro, ad esempio nella valutazione della cesura compositiva interna alle prime due stesure dell'atto II. Infatti, come si vedrà più in dettaglio nel capitolo relativo alla storia dell'elaborazione testuale, si individua un forte momento di crisi compositiva, rilevato da Bardazzi (1977 e 1985), all'altezza di questo atto, che consta di fatto di una prima stesura limitata a poche scene e poi di un rifacimento giocato su un'impostazione totalmente diversa, che induce il critico a parlare di un'ambientazione «urbana e popolare» o «familiare-popolare» caratteristica del primo abbozzo e di una «militare» inaugurata invece proprio con il rifacimento dell'atto secondo, che permane nel resto della tragedia, soppiantando il primo progetto.

Bardazzi colloca la composizione del nuovo atto II tra l'estate del 1817 e l'aprile 1818, momento in cui inizia il lavoro sulle *Osservazioni,* e la ragione di questa lunga pausa compositiva è stata giustamente anche di recente ascritta alla difficoltà di Manzoni di mettere concretamente in pratica la rottura delle unità, con una centralità particolare dell'unità di luogo che si potrebbe però in parte ridimensionare. Becherucci (2020a, 21) scrive in proposito:

> L'autore, infatti, pur avendo intravisto fin da principio le infinite potenzialità del nuovo sistema liberato dai pesanti vincoli di tempo e di luogo, nella pratica poi aveva proceduto con estrema cautela in quella 'rivoluzione copernicana', limitandosi all'inizio a svincolarsi in realtà solo dalla prima unità, quella di tempo […] Per ragioni forse anche pratiche, la trasgressione della seconda

> unità era infatti ben più temibile, trattandosi di ricostruire scenari diversi sul palcoscenico: così mentre per la prima unità i critici avevano concesso una proroga di altre dodici ore, per la seconda nessun 'allargamento' era stato avallato, e per le tragedie che non avevano rispettato esattamente la regola si parlava ancora appunto di 'violazioni'

La studiosa sostiene tale posizione anche in considerazione del fatto che nel frammento compreso nel fascicolo II dei *Materiali estetici* intitolato *Dell'unità di tempo* – forse tra i primi ad essere composti[47] – non è menzionata l'unità di luogo, che compare soltanto successivamente, per altro come variante tardiva in inserimento. Dal che conseguirebbe che tale questione, più problematica, si sia presentata alla mente dell'autore solo in un secondo momento[48] e ne abbia messo in crisi il lavoro creativo, che infatti procederebbe in questo senso con infrazioni piccolissime nella prima stesura dell'atto II e si risolverebbe solo molto dopo con l'apertura del nuovo rifacimento, in cui la rottura è totale, spostandosi la prima scena nel campo di Maclodio. Per quanto la riflessione colga certamente nel segno nel registrare il progressivo chiarirsi delle idee manzoniane e la concreta difficoltà nel passare dalla teorizzazione alla prassi, è pur vero che le infrazioni microscopiche di ambientazione rilevate da Becherucci non sono forse nemmeno da considerarsi tali: se si ritenesse cambio di luogo il passaggio che avviene in quelle prime scene dalla sala del palazzo ducale alla casa del conte presente nel medesimo palazzo e di lì alle vie circostanti, forse davvero nessuna tragedia né classicista né classica potrebbe dirsi rispettosa delle unità[49]. Va poi tenuto presente che la concessione di dodici ore aggiuntive menzionata da Becherucci come estensione dell'unità di tempo e la mancanza di una corrispondente dilatazione per quella di luogo non è di fatto rilevante per l'autore, che rifiuta le due unità per la loro infondatezza nella natura dell'arte, per l'artificiosità più ancora che per l'essere state trasformate in regola a partire dalle considerazioni che nella *Poetica* aristotelica non sono che descrittive di una prassi, e non mi pare inoltre che proponga in nessuno scritto come sensata l'idea di modificare i limiti di tali unità, se non tanto da poter comprendere un'azione come sopra intesa. Quanto poi alle difficoltà pratiche di allestimento di eventuali cambi di scena (e leggere un'indagine sulle macchine teatrali del

[47] Cfr. la già menzionata nota al testo in Riccardi-Travi (1991).

[48] Sempre a Becherucci (2020a) si rimanda per la rassegna delle letture manzoniane del periodo, ritenute importanti appunto anche per una trattazione specifica dell'unità di luogo, con riferimento alla nota lettera a Fauriel del 23 maggio 1817 contenente richieste di libri che l'autore avrebbe voluto leggere una volta giunto in Francia, ma si vede costretto a chiedere per posta, essendogli stata negata dall'autorità competente la possibilità di partire.

[49] È del resto Manzoni stesso a sostenere nella *Prefazione* che siano pochissime o nulle le tragedie che si uniformino completamente al senso delle unità intese come garanzia di verosimiglianza, ma per considerazioni forse più sostanziali.

tempo sarebbe sicuramente interessante in proposito) è verosimile che Manzoni non se ne desse pensiero, per tutto ciò che è noto circa la sua volontà di scrivere per la lettura e non per la rappresentazione[50]. Sarà dunque forse da ridursi la centralità dell'unità di luogo in questo momento di crisi compositiva, non solo immaginando che tale questione potesse essere stata all'inizio trascurata dall'autore perché dipendente dalle altre e più di frequente aggirata, ma ancora di più perché di fatto insussistente una volta individuata nell'arbitrarietà la ragione profonda della non necessità di un'unità di tempo, per altro fin da subito agganciata a quella sovraordinante di azione.

La ragione della crisi potrebbe dunque individuarsi in un altro problema, forse di maggior peso per l'autore, ossia quello dell'aderenza al vero storico, che potrebbe presentarsi in questo preciso momento dell'elaborazione come uno scoglio difficilmente arginabile, collocandosi tra l'introiettata lezione schilleriana e shakespeariana, mediata in questo punto anche dal contatto con la traduzione della trilogia del *Wallenstein* elaborata da Constant, e un più personale svolgimento della riflessione, anche nei termini di cui si è già trattato.

Le *Reflexiones* premesse al rifacimento dell'opera tedesca, come detto tutto volto a un riadattamento alle esigenze del pubblico francese, toccano in modo esplicito sia il tema delle tre unità tragiche, sia – più in generale – le novità introdotte dal teatro tedesco, tra le quali Manzoni fa inizialmente proprio l'espediente del 'pubblico intermediario', ossia l'inserimento nel dramma di attori/personaggi privi di un ruolo attivo nell'azione, ma con la funzione di mediare tra opera e pubblico, filtrando e indirizzando le reazioni degli spettatori/lettori. Tale artificio è incarnato proprio da due anonimi cittadini dialoganti nella scena I della prima stesura dell'atto secondo, che l'autore poi decide di abbandonare nella nuova stesura, rifiutando sia l'espediente tedesco che la possibilità di una realizzazione scenica modellata su quelle riscontrabili in Shakespeare e Schiller, proprio per progressiva maturazione del concetto di estraneità del pubblico al dramma, in continuità con quell'idea del piacere intellettuale che deriva esclusivamente dalla contemplazione esterna che è anche all'origine della moralità dell'opera: il pubblico non entra nel dramma e non è dunque necessario né accettabile un suo doppio sulla scena. I due personaggi vengono quindi soppressi e con essi la mediazione moralmente orientata dei fatti accaduti, nello specifico la decisione del senato di muovere guerra al Visconti e affidarne il comando a Carmagnola.

[50] Sulla questione, soggetta ad attento scandaglio critico, le posizioni non sono del tutto concordi. Si vedano almeno, oltre ai cenni presenti nelle varie edizioni dell'opera, Bosisio (1985) e Mangini (1976), entrambi ripresi e discussi in Guidotti (2012, 13-30).

È sufficiente leggere pochi versi della scena tagliata per comprendere come una simile situazione non fosse accettabile nella cornice teorica che Manzoni andava tracciando[51]:

Atto II, I, vv. 7-17
2° CITTADINO
Trattasi d'un guerrier che non ha forse
Ch'il pareggi in Italia; onde il Senato
Presso che tutta gli affidò la cura
Della nostra salvezza.

1° CITTADINO
Della nostra?
Coi vecchi amici e' si può dir talvolta
Liberamente il ver: dovreste dire
Della salvezza dei signori – ormai
Che siam noi più, poi che ogni affar di stato
È divenuto un loro affar? Che importa
A noi la guerra? Ov'ella a ben riesca
Tutto sarà per lor, gloria e guadagno

Atto II, I, vv. 22-23
A caro prezzo
Comprar dovremmo il divenir più schiavi.

È qui che la stesura si incaglia, non per essere i due cittadini fisicamente collocati in un luogo adiacente a quello prima rappresentato, ma per l'innaturalità della loro presenza di semplici portatori di un esplicito giudizio morale, che, come noto, nella drammaturgia manzoniana è da assegnarsi ad altro luogo, slegato in tutto dall'azione. A ciò si aggiunge inoltre un problema di verisimiglianza: è stata rilevata innanzi tutto la scarsa probabilità di una coscienza di classe così matura e libera nel volgo[52], che Bardazzi (1977, 221) fa risalire alla meditazione di Shakespeare,

> largo nell'introdurre stranianti occhi popolani che fungano da punto prospettico cui subordinare il variopinto spettacolo della piazza […] o nel dare alla presenza popolana un rilievo proprio, con esatti connotati di 'classe' che si traducono nella critica del 'potere', in una contrapposizione verticale tra plebei e patrizi

cui si somma la criticità della presenza del padre di Carmagnola che sopraggiunge poco dopo i versi citati per cercare e poi effettivamente incontrare il figlio. Sulla veridicità

[51] Entrambe le citazioni sono tratte dell'edizione critica di Giovanni Bardazzi e nello specifico dalla redazione $A^{(1+2)}$, ossia dalla prima elaborazione dei primi due atti. (Cfr. Bardazzi 1985, 53-54).
[52] Cfr. ad esempio Grespan (2012, 398): «Appare storicamente inverosimile che nell'ambiente veneziano del tempo il "popolo" potesse esprimere liberamente dei giudizi politici critici nei confronti del governo».

dell'episodio era già molto scettico Bardazzi (1977, 220), che ne sottolinea «la storicità esilissima ed encomiasticamente viziata», facendo risalire la notizia dell'incontro, sulla scorta di Scherillo (1895, 27), a un epigramma[53] di Paolo Giovio compreso negli *Elogia virorum bellica virtute illustrium* e ne giustifica la presenza in questa prima fase sempre per contatto con Shakespeare e Schiller e volontà di rottura rispetto alla tradizione «nel clima di sperimentalismo totale e di anticlassicismo battaglieri che caratterizza gli esordi» (Bardazzi 1977, 220), assegnando poi la decisione di eliminare la scena proprio alla mancanza di testimonianze storiche affidabili, per non abdicare alla storicità in nome dell'aderenza al sistema storico[54]. La fondatezza dell'accaduto è stata già da tempo smentita da Battistella (1889, 39) che tra l'altro corregge il nome del padre di Carmagnola in Giacomo, ne colloca la morte in un momento precedente a quello ipotizzato per l'incontro e avanza anche dubbi sulle origini tradizionalmente ritenute umilissime della famiglia del conte; ma al tempo di Manzoni la situazione non era forse così chiara visto in particolare che, come notato anche da Grespan (2012, 398 n53), la notizia dell'incontro tra il condottiero e il padre è riferita almeno in Tenivelli, la cui *Biografia piemontese,* che la studiosa propone a modello diretto per la scena manzoniana, è citata esplicitamente come fonte nelle *Notizie storiche*. Viene dunque da chiedersi se Manzoni fosse effettivamente informato dell'infondatezza storica del presunto ricongiungimento padre-figlio quando decise di eliminare la scena: non è infatti automatico che l'autore abbia inizialmente dato credito alla leggenda e solo in un secondo momento avuto notizia della sua inconsistenza e deciso di eliminarla.

Del resto credo che questo quesito, a oggi di fatto insolvibile, non esaurisca comunque da solo le ragioni dell'eliminazione della scena: giocano un ruolo forse più cogente l'orientamento troppo scopertamente patetico di tutta la vicenda, il ruolo inattivo e di esclusivo filtro morale dei due cittadini e, non ultimo, la complicazione del sistema linguistico che tale scena doveva implicare. In fondo, nella tragedia sono anche altri gli spunti privi di fondatezza storica che pure rimangono a testo fino alla stampa[55], a partire dall'ambientazione stessa dell'esecuzione del protagonista, per quanto con apposita sottolineatura dell'autore, e ciò si spiega forse sia con l'accettazione dell'idea di un Manzoni ancora agli inizi di una riflessione

[53] Il testo dell'epigramma è riportato sia in Scherillo (1895, 50) che in Bardazzi (1977, 220 n.4).
[54] Si veda in Bardazzi (1977, 220-240) tutta l'analisi e i fruttuosi intrecci con stralci tratti dalla *Lettre* fino alla riflessione sui vantaggi anche dal punto di vista linguistico che il nuovo atto secondo militare consentiva, in particolare nello spianare la strada all'istruttivo e fecondo modello di Machiavelli.
[55] Cfr. il già citato contributo di Grespan (2012).

che lo accompagnerà per tutta la propria parabola artistica, sia, e di più, con una rilettura del ruolo della verosimiglianza prima di tutto come portatrice di un preciso scopo morale, come si è discusso sopra.

Il nuovo atto secondo risolve dunque del tutto la situazione e si configura come una precisa e decisiva scelta di impostazione drammaturgica, preparando – anche in questo senso e non solo per l'introduzione dell'argomento – lo spazio del coro, il nuovo, rimeditato e più articolato rimpiazzo del primo tentativo di pubblico intermediario, non però forse nei termini di Sandrini (2004, LXXI):

> Di fronte alla mediazione di Constant, l'autore del *Carmagnola* ha un atteggiamento ambivalente: se da un lato si avvicina con più coraggio alle libertà dei modelli inglesi e tedeschi nel rifiutare apertamente le regole classiciste, dall'altro sente il bisogno di moderare le presenze e gli avvenimenti sulla scena, interpretando a modo suo quell'esigenza di stilizzazione che gli veniva tanto dal teatro francese che da quello italiano […] reintroducendo il *Coro* degli antichi, sia pure con le prudenti precisazioni che si leggono nella *Prefazione* e con lo scudo di Schlegel.

Il coro della tragedia, come poi di più in *Adelchi*, non pare tanto rispondere riduttivamente a una esigenza di stilizzazione, ma piuttosto alla necessità di astrarre dalla scena il punto di vista ordinante del significato morale dell'opera, in perfetto accordo con la tessitura teorica fin qui delineata. E se si può concordare con Gaetano Cioni nel sostenere che nella tragedia manzoniana «il coro è necessario all'azione[56]», ciò non implica inevitabilmente, come scrive ancora Sandrini (2004, CIV) che «tolto il Coro si toglie il dramma, e resta solo il confronto tra due tesi contrapposte, la contemplazione del cammino di un cuore», o meglio: è vero che la tragedia è soprattutto questo, ma è precisamente questa per Manzoni l'azione da rappresentare.

3. Il contesto culturale in cui nasce la tragedia non è però soltanto quello della polemica classico-romantica a livello strettamente letterario, ma anche quello politicamente tormentato del dominio asburgico, nel quale l'argomento stesso scelto per il dramma aveva di per sé inequivocabili implicazioni con la situazione politica, considerando che la stesura inizia a soli due anni dal passaggio sotto i dominatori stranieri. Per un'analisi dettagliata dell'atteggiamento tenuto dal governo in materia di regolamentazione della produzione letteraria si rimanda a Becherucci (2020b)[57], qui basti ricordare che il controllo censorio venne in un primo momento

[56] Cfr. Sandrini (2004, CIV) con riferimento a Sanesi (1958, CXIV-CXV).

[57] Del tema la studiosa si è in realtà occupata in più occasioni. Si segnalano in particolare, per il *focus* specifico sulle tragedie manzoniane, Becherucci (2012, 2015b e 2018).

affidato dal governo a un piano di intervento non del tutto coerente, destinato ad attraversare fasi alterne di apertura nei confronti di intellettuali e letterati che, tuttavia, negli anni in cui Manzoni iniziava a lavorare alla propria tragedia, sembrava minima. Infatti, il 22 aprile 1816, con l'istituzione del *Regio ufficio di censura per le province lombarde*, seguito dal *Piano generale di censura* (che entra in vigore nel maggio successivo), la volontà di sorveglianza diviene più sistematica e pervasiva, fino a raggiungere i picchi coercitivi ben noti, come la chiusura del *Conciliatore* nell'ottobre del 1819 e la repressione dei suoi ideatori e collaboratori.

In effetti, che la connotazione politica della tragedia fosse avvertita come pericolosa dallo stesso autore è evidente dall'avvicendarsi dei fratelli Ferrario alle operazioni di stampa – con le prime copie tirate a nome Giulio Ferrario, funzionario imperiale in quanto bibliotecario di Brera, e le successive invece stampate, forse proprio per timore di Giulio di vedere compromessa la propria posizione, da Vincenzo, già editore del «Conciliatore»[58] – e dall'improvvisa partenza della famiglia Manzoni per Parigi, nel settembre del 1819, quindi a opera ancora da approvare in censura. Partenza che sembra per altro sottendere addirittura un'incertezza sulla possibilità del ritorno, suggerita in particolare del reperimento di un inventario completo dei beni di Brusuglio commissionato dai Manzoni a ridosso del viaggio[59].

Al di là comunque di precauzioni e timori, l'opera non ebbe alcun problema a passare il vaglio censorio e l'interpretazione politica, soprattutto in chiave apertamente risorgimentale, è stata forse avvertita, più che dai contemporanei, dalla critica successiva, tanto da individuare in Francesco Bussone un precursore del sentimento d'unità nazionale. Tuttavia, questa materia, almeno in una veste così esplicita, pare estranea all'ottica possibile nel contesto storico e politico rappresentato e, dunque, da non darsi per scontata in quella manzoniana. Il senso politico è da ricercarsi anche in una direzione diversa, «implicita e più generale, nella riflessione inevitabile sulla storia italiana che l'argomento suggeriva» (Panizza 2012, 89).

Da uno studio delle dinamiche correttorie interne alla tragedia emerge in effetti come nell'opera si possano identificare due distinte chiavi di lettura[60]: da un lato una interpretazione attualizzante, più immediatamente riferibile alla realtà coeva all'autore e alla prospettiva

[58] La scoperta di copie con frontespizio recante il nome di Giulio Ferrario è di Marino Parenti (1942, 96 e 1945, 140-142). Per il sostituirsi di Vincenzo Ferrario al Fratello si vedano anche Bardazzi (1985, LXXXIV-LXXXVII) e Severino (1990, 8-10).

[59] Il documento, originariamente collocato nell'archivio Imbonati di villa Manzoni a Brusuglio e attualmente conservato nel fondo Romano Armerio presso l'archivio Prezzolini della biblioteca centrale di Lugano, è stato segnalato da Giorgio Panizza e Giulia Raboni.

[60] Si rimanda in proposito a un mio precedente contributo sull'argomento (Nava, 2019), di cui qui si riprendono alcuni dei punti fondamentali.

unitaria e indipendentista, dall'altro un'ottica più globalmente storico-politica, nei termini accennati di Panizza. I due aspetti paiono essere di fatto compresenti, ma – soprattutto – sembrano appartenere a due stadi diversi dell'elaborazione: il primo più legato alla nascita del testo, il secondo alla sua progressiva sistemazione. Tale mutamento di impostazione si scorge soprattutto seguendo l'evoluzione di alcuni luoghi testuali concentrati principalmente nei primi due atti, per altro quelli soggetti a più radicali rimaneggiamenti in fase creativa e correttoria (cfr. *infra*). Si tratta di tematiche politicamente rilevanti, come quella della diretta correlazione tra disunione degli stati e volontà di conquista dei nemici, con il conseguente corollario della forza e pacificazione derivate dall'unità, che passano via via da una presenza massiccia ed esplicita ad una attenuazione, quando non a perentoria cassatura.

Cadono, ad esempio, nel passaggio dalla prima stesura alla seconda minuta integrale della tragedia passi, come i tre proposti di seguito – i primi due presenti fin dalla prima stesura dei primi due atti, il secondo entrato in un momento successivo di elaborazione[61] – da riconnettersi con una esplicita dichiarazione del benefico potere difensivo intrinseco nell'unità statale[62], che certo non poteva darsi in questi termini all'altezza delle vicende narrate, ma viene comunque suggerito facendo riferimento alle possibilità di leghe e accordi di alleanza tra città[63]:

$A^{(1+2)}$, I, III, vv. 242-248:
[…] in gran periglio
Stassi Firenze, e tal che s'ella è sola
Non può far che non caggia, e s'ella cade
Siam fermi noi? Che vuole altro costui [*scil.* Visconti]
Fuor che i liberi stati divorarsi
Ad uno ad uno? e un tal disegno omai
Fa più spavento che stupor […]

$A^{(1+2)}$, I, III, vv. 260-262:
Un'arte sola: ella fu ognor la sua [*scil.* di Visconti]:
Con un solo aver guerra e gli altri intanto
Addormentar con ciance.

[61] Ci si attiene al lavoro critico di Bardazzi (1985) sia per le citazioni che per gli identificativi delle redazioni: con $A^{(1+2)}$ si intende la concezione originaria dei primi due atti, seguita da ampio rimaneggiamento che conduce a un nuovo atto secondo, siglato $A^{(2)}$; con B si indica invece la seconda stesura integrale dell'opera, dalla quale viene poi tratta la copia da consegnare in censura. Per un chiarimento sulle vicende elaborative della tragedia e i vari passaggi correttori si rimanda alla trattazione successiva.

[62] Cfr. Nava (2019, 170-172).

[63] Variazioni sul tema, che ugualmente non giungono alla stampa, emergono in riferimento alle modalità di gestione del potere da parte di Visconti, mentre ciò che rimane ben evidente è la descrizione dell'esercito milanese – destinato alla sconfitta – disunito sulle modalità di gestione della battaglia prima dello scontro di Maclodio.

A, I, I, vv. 101-105
UN SENATORE
Genova sì: città divisa è vinta;
Ma l'alma patria nostra, essa che omai
Obbliò delle parti infino il nome,
Scopo d'invidia sarà forse, il credo,
Ma non di cupidigia: e se può il danno
D'una guerra temer, lunge è che sia
Astretta a farla per la sua salvezza:
Troppo ella è forte.

Analoga sorte tocca a versi più direttamente connessi con il tema unitario, ma è nel coro che si chiarisce la visione più generale entro la quale deve essere collocata la vicenda del *Carmagnola,* che diventa riflessione sulla storia d'Italia e su quella dell'umanità intera. Riprendiamo a questo proposito le fila del discorso di Panizza (2012, 92):

> Le strofe finali del coro procedono tuttavia oltre: non solo i fratricidi, anche l'invasore straniero è "stolto", empia la sua azione. Perché tutti, cioè tutti noi uomini, "In qual'ora, in qual parte del suolo / Trascorriamo quest'aura vital", siamo fratelli. Insomma, nello stesso giro lirico si rivendica la fratellanza che distingue e quella che rende uguali. Una contraddizione, che può avere una sola spiegazione: lo spazio che disegna la nazione è quello prodotto dall'uguaglianza, un'uguaglianza che è politica, ma che è tanto più profondamente sentita e radicata nel Manzoni cristiano. […] Nel contesto di un momento cruciale della storia d'Italia, il cui rilievo è reso tanto più esplicito dalla ricostruzione di Sismondi, ma proponendo considerazioni alternative al 'localismo' di Sismondi, la vicenda del condottiero consente a Manzoni di tracciare un unico arco di riflessioni, che dalla rappresentazione di come la sventura permetta a un individuo la scoperta in se stesso dei valori morali porta lo spettatore/lettore a condividere la necessità della libertà delle nazioni come manifestazione dell'uguaglianza e della fratellanza.

Dunque, l'opera, nella sua *facies* definitiva, è certo anche una riflessione su tutta la storia italiana e, più ancora, sull'uomo e non è un caso che proprio nel coro tale impostazione, insieme a un giudizio morale coincidente con una lettura cristiana della storia, trovi la propria manifestazione più piena ed evidente, mentre rimane solo latente negli atti, ove è raggiunta attraverso le approssimazioni progressive in parte sopra accennate e la graduale perdita dei contenuti più angustamente "risorgimentali". La riflessione politica e morale più esplicita del Manzoni deve dunque necessariamente collocarsi, come già detto, a un livello diverso ed esterno rispetto allo svolgersi dell'azione drammatica, in coerente conseguenza con le teorizzazioni della *Prefazione*, in cui il coro è «squarcio lirico» e «cantuccio» per l'espressione della voce dell'autore.

Il fondersi di vicenda storico-politica e riflessione morale è inoltre certamente presente in tutta la tragedia anche in riferimento alla posizione di Manzoni in merito alla vicenda strettamente giudiziaria del Carmagnola: l'immagine fortemente negativa delle istituzioni,

piegate a interessi personali e soggette a cupidigie e tradimenti, biecamente pronte a condannare con false accuse un uomo senza colpa per servire alla "ragion di stato" è certamente il filo rosso tematico che, attraverso tutta l'opera, rende più presente e palpabile, sotto tutta la nota cura manzoniana a non intervenire troppo direttamente nel far dire ai personaggi quello che lui stesso vorrebbe dire, il suo punto di vista.

È forse proprio a questo proposito, ritornando alla riflessione con cui si è aperto questo ultimo punto della trattazione, che si possono immaginare operanti i timori di repressione politica più forti dell'autore e potrebbe non essere un caso che proprio quando, come accennato, Manzoni si trova a Parigi e segue da lontano il passaggio delle proprie carte alla censura, intervenga con una correzione piuttosto massiccia, singolare per lo stadio già avanzato del lavoro, relativamente a tre punti nodali del quarto atto. Si tratta di tre interventi inviati in patria dall'autore (cfr. *infra*) dei quali ci si limita qui a riportare il più significativo: la consistente aggiunta al discorso di Marco di fronte al Consiglio dei Dieci, che, passando dalla prima redazione alla stampa, viene arricchito di una lunga serie di dettagli circa le possibili accuse mosse al Carmagnola, snocciolate una ad una e subito fatte cadere, ad evidenziarne la faziosità, attraverso un meccanismo dialettico serratissimo, che rispecchia in pieno quello del Manzoni saggista,:

A, IV, I, vv. 126-133
[…] Ma se nemico
È della patria? mi si provi, è il mio.
Io nol credo, il perché del creder mio
In senato l'esposi. I detti miei
Non scuso io già; quando proporre intesi
Che sotto il vel di consultarlo ei sia
Richiamato fra noi, che gli si faccia
Onor più dell'usato, e tutto questo
Per tirarlo nel laccio … allor, nol nego…

B, IV, I, vv.121-130[64]

[64] Si cita sempre dall'edizione Bardazzi (1985, 306) ma con una correzione al testo critico, in cui i versi «Io non lo credo, e lo perché l'esposi / Ma provato non m'è; perchè nol creda / in senato io l'esposi» risultano da una erronea lettura del manoscritto (Manz.B.X.2) su cui sono entrambi espunti, ma probabilmente in due momenti successivi: il secondo e terzo verso sono un rifacimento immediato del primo e dunque vanno mantenuti a testo di B, come tentativo pertinente alla stesura poi superato dalla correzione mostrata di seguito, vergata originariamente su un foglio staccato (cc. 49 *bis* e 49 *ter*) di cui si darà conto più avanti. Il primo dei tre versi invece deve essere caduto in un momento precedente e in effetti, oltre alla ripetizione, va in questo senso anche la diversa materialità delle spirali di cassatura: più calcate, o forse tracciate con altra penna, e rade per il rifacimento «Ma provato non m'è; perchè nol creda / in senato io l'esposi». La numerazione dei versi non è modificata per semplificare il rimando.

[…] Ma se nemico
È della patria? mi si provi, è il mio.
Ma provato non m'è; perché nol creda
In senato io l'esposi. Io già non scuso
Il mio parlar: quando proporre intesi
Che sotto il vel di consultarlo ei sia
Richiamato a Venezia, e gli si faccia
Onor più dell'usato, e tutto questo
Per tirarlo nel laccio … allor, nol nego…

Il passo si presenta così nella *princeps*, IV, I, vv. 111-192:
Ma se nemico / È della patria; mi si provi, è il mio. / Che gli si appone? I prigionier disciolti? – / Non li disciolse il vincitor soldato? – / Ma invan pregato il condottier non volle / Frenar questa licenza. – Il potea forse? – / Ma l'imitò. – Non ve lo astrinse un uso, / Qual ch'ei sia, della guerra? Ed al Senato / Vera non parve questa scusa? E largo / D'ogni onor poscia non gli fu? – L'ajuto / Al Trevisan negato? – Era più grave / Periglio il darlo; era l'impresa ordita / Ignaro il Conte; ei non fu chiesto in tempo. / E la sentenza che a si turpe esiglio / Il Trevisan dannò, tutta la colpa / Non rovesciò sovra di lui? – Cremona? – / Chi di Cremona meditò l'acquisto? / Chi l'ordin die' che si tentasse? Il Conte. / Del popol tutto che a romor si leva / Non può scarso drappel l'inaspettato / Impeto sostener; ritorna al campo, / Non scemo pur d'un combattente. Al Duce / Buon consiglio non parve incontra un nuovo / Impensato nemico avventurarsi; / E abbandonò l'impresa. Ella è, fra tante / Sì ben compiute, una fallita impresa. / Ma il tradimento ov'è ? – Fiero, oltraggioso / Da gran tempo, voi dite, è il suo linguaggio; / Un troppo lungo tollerar macchiato / Ha l'onor nostro. – Ed un'insidia, il lava? / E poi che un nodo – un dì si caro – ormai / Non può tener Venezia e il Carmagnola, / Chi ci vieta disciorlo? Un'amistade / Sì nobilmente stretta, or non potrìa / Nobilmente finir? Come! anche in questo / Un periglio si scorge! Il genio ardito / Del condottier, la fama sua si teme, / Dei soldati l'amor! Se render piena / Testimonianza al ver, colpa si stima; / Se a tal trista temenza oppor non lice / La lealtà del Conte; il senso almeno, / Del nostro onor la scacci. Abbiam di noi / Un più degno concetto; e non si creda / Che a tal Venezia giunta sia, che possa / Porla in periglio un uom. Lasciam / codeste Cure ai tiranni: ivi il valor si tema / Ove lo scettro è in una mano, e basta / A strapparlo un guerrier che dica: io sono / Più degno di tenerlo, – e a suoi compagni / Il persuada. Ei che tentar potrìa? – Al Duca ritornar, dicesi, e seco / Le schiere trar nel tradimento – Al Duca? / All'uom che un'onta non perdona mai, / Nè un gran servigio, ritornar colui / Che gli compose e che gli scosse il trono? / Chi non potè restargli amico in tempo / Che pugnava per lui, ridivenirlo / Dopo averlo sconfitto! Avvicinarsi / A quella man che in questo asilo istesso / Comprò un pugnal per trapassargli il petto! – / L'odio solo, Signor, creder lo puote. / Ah! qual sia la cagion che innanzi a questo / Temuto seggio fa trovarmi, un'alta / Grazia mi fa, se fare intender posso / Anco una volta il ver: qualche lusinga / Io nutro ancor che non fia forse invano. / Sì, l'odio cieco, l'odio sol potea / Far che fosse in Senato un tal sospetto / Proposto, inteso, tollerato. Ha molti / Fra noi nemici il Conte: or non ricerco / Perchè lo sièno: – il son. Quando nascoste / All'ombra della pubblica vendetta, / Le nimistà private io disvelai; / Quando chiedea che a provveder s'avesse / L'util soltanto dello Stato, e il giusto; / Allora ufficio io non facea d'amico, / Ma di fedel patrizio. Io già non scuso / Il mio parlar: quando proporre intesi / Che sotto il vel di consultarlo ei sia / Richiamato a Venezia, e gli si faccia / Onor più dell'usato, e tutto questo / Per tirarlo nel laccio . . . allor, nol nego . . .

Questa succinta introduzione, lungi dal voler esaurire tematiche non solo ampissime, ma già indagate da incursioni critiche di indiscutibile pregio, alcune delle quali qui espressamente citate, vuole piuttosto richiamare l'attenzione sulla profondità dello scandaglio teorico eseguito da Manzoni prima e durante la composizione della tragedia, non solo per invitare una lettura del testo più avvertita della profondità e insieme provvisorietà della riflessione che ne ha accompagnato la costituzione, ma anche per agevolare la comprensione del lungo e complesso *iter* elaborativo dell'opera, che verrà descritto nei prossimi paragrafi.

1.2 Dall'«ardeur» iniziale all'ultima redazione autografa

Considerata la profonda e prolungata riflessione di Manzoni sul sistema drammatico storico/romantico in opposizione a quello classico «regolare» e la sua graduale acquisizione di una posizione teorica coerente, quale emerge dalla precedente analisi, non stupisce che il primo cimento teatrale del poeta sia stato frutto di un percorso in salita, affatto lineare. Il primo capitolo pragmatico del complesso e affascinante «libro sul tragico»[65] è costato infatti a Manzoni quattro anni di lavoro e non pochi momenti di difficoltà compositiva, conseguenza quasi necessaria della volontà di tenere fede all'intento, dichiarato a Fauriel il 25 marzo 1816, di cui si è già detto: fare «au moins une chose neuve chez nous»[66].

Nel seguire il percorso elaborativo dell'opera si colgono due sostanziali elementi di complessità, che impegnano l'autore in misura differente nelle diverse fasi del lavoro, ma rispondono entrambi alle necessità del programma drammaturgico sopra descritto, privo di modelli significativi in Italia: da una parte la ricerca di un'articolazione strutturale adeguata al rifiuto delle unità aristoteliche, al recupero di un coro "di commento" slegato dal procedere dell'azione e, in generale, alle istanze di quel sistema drammatico che emerge dalla *Prefazione* e dagli altri scritti connessi, dall'altra la ricerca stilistica – o, meglio, linguistica[67] – altrettanto priva di sicuri appigli di riferimento in una scena nazionale dominata, salvo qualche tentativo ancora isolato di svincolarsene, dal modello classicista e dalla figura di Alfieri e vista comunque la tensione manzoniana a un equilibrio attentissimo, per cui nemmeno la ricetta di Shakespeare è esente da perplessità. Dopo infatti un momento iniziale, quello dell'elaborazione delle prime scene della tragedia nel segno di un progetto compositivo, poi abbandonato, aperto a spinte

[65] Con questa espressione, ben a ragione, Cesare Annoni inquadra in un sistema unitario gli scritti e le riflessioni manzoniane sul teatro, il suo «*dossier* meta-teatrale», di cui la tragedia in esame costituisce il primo contraltare pratico. La produzione compresa nella definizione di Annoni occupa un ventennio circa: *Materiali estetici*, *Della moralità delle opere tragiche*, il *Primo Sbozzo* della *Lettre à M.r Chauvet* e l'edizione vulgata, la *Prefazione* al *Conte di Carmagnola* e anche, oltre alle tracce da ricercarsi nell'epistolario manzoniano almeno tra il 1816 e il 1836, le *Osservazioni sulla morale cattolica*, la *Storia della colonna infame* e *Il Natale del 1833*. Il quadro è dunque dilatato al di là delle opere più immediatamente legate al teatro, sulla scorta di riflessioni del resto più che convincenti. (Cfr. Annoni 1997, 3).

[66] Ci si riferisce alla lettera già citata nel precedente paragrafo: cfr. Arieti (1986, 157), lettera n°111.

[67] Lonardi (1965) mette in luce in più punti del proprio lavoro, con uno sguardo aperto anche alle soluzioni successive e più stabili trovate da Manzoni con il romanzo, questa differenza: «le ragioni che suggeriscono le scelte non sono affatto ragioni di stile, o almeno dello stile inteso crocianamente, come espressione individuale. Qui semmai […] se di elaborazione "stilistica" si vuol parlare, non si potrà che intenderla alla maniera di Bally, sotto un profilo accentuatamente sociologico. […] la lingua è già in qualche modo sentita come strumento di comunicazione, oltreché di espressione» (100).

antitradizionaliste e a elementi patetico-popolari – fino ad accogliere spunti di contrasti di classe[68] – che Lonardi (1965, 118-119) individua come l'unico

> momento integralmente scespiriano del Manzoni. Quello in cui egli sembra accettare tutto del teatro scespiriano. Non solo il "sistema" storico, che rimarrà acquisizione irreversibile: ma anche […] la mescolanza di contenuti alti, eroici, con altri più umili, patetici e quotidiani; e quindi la stessa mescolanza dei più distanti piani linguistici, senza limitazioni

lo sforzo dell'autore si sposta verso una mescolanza più attenuata dei registri linguistici. Ciò di pari passo, mi pare, con il rinnovamento dell'impostazione globale dell'opera, meno aperta alla soluzione di troppo evidente distacco e contrapposizione tra registro alto e umile tipica di queste prime scene[69] anche per l'abbandono di certe tematiche e per l'eliminazione dei personaggi funzionali solo in ragione della loro bassa connotazione sociale. La direzione, dopo questa fase, è quella di un progressivo abbassamento, sia lessicale che mediante semplificazione sintattica, del tono generale della tragedia, talvolta attraverso un percorso dialettico in cui a un primo tentativo più aulico segue una correzione sentita poi come eccessivamente prosastica e di nuovo abbandonata per approdare a un più compiuto equilibrio[70]. All'intenzione anticlassicista e quindi, in fondo, di opposizione al petrarchismo, fa da sostegno il modello francese, sostanziato da una lingua più rigida quanto a organizzazione sintattica – mentre nella tradizione italiana la lingua letteraria, specialmente poetica, è ancora all'altezza di Manzoni caratterizzata da libertà pressoché illimitata, sul modello del latino classico – e in particolare la semplificazione attuata in seno al vivo dibattito linguistico-culturale del Settecento[71]. In questa direzione, sempre secondo un'intuizione di Lonardi, sono da leggersi le tracce residue anche nella stesura definitiva – e quindi nella stampa – di un lessico e una sintassi più ricercati, con arcaismi – per altro generalmente ricavati da modelli di prosa, specificamente di prosa politica o militare e rivestiti dunque di una precisa valenza di significato – da intendersi soprattutto come portatori di un realismo storico, «di un'ambientazione per via lessicale» (Lonardi 1965,

[68] Si pensa alla mai realizzata scena del corteo del trionfo del Carmagnola, con il doge e i nobili veneziani, preludio all'incontro con il padre e al dialogo-commento di due cittadini di cui si è già detto.

[69] Si rimanda al più volte citato saggio di Lonardi, in particolare alle pagine 119-124, per un'indagine più specifica di questa prima fase della ricerca linguistica manzoniana, accompagnata da una campionatura di passi significativi.

[70] L'analisi è ancora del fondamentale contributo di Lonardi, da cui si trae un esempio di questo procedere: il verso «Un cor che solo esser ben noto anela», per mezzo di una correzione che pare quasi una glossa, «Un cuore che desidera essere conosciuto qual egli è» approda infine a «Un cuor che agogna sol d'esser ben noto».

[71] Per questi spunti, ripresi poi in studi successivi, si rimanda ancora a Lonardi (1965).

102), forse non sempre rigorosa[72], ma significativa in quanto a pregnanza semantica, in una lingua volta, mi pare, più a significare che a ottenere effetti retorico-musicali e che, del resto, arriva a pacificarsi con l'antimodello alfieriano laddove sia più difficile il distacco dalla tradizione letteraria più vicina ai modelli classici.

D'altra parte non poteva essere semplice né immediato trovare un impasto linguistico adatto alle premesse sopra accennate, distaccato da una tradizione comunque necessariamente assimilata, mediante una rinuncia magari non attuata «nella misura che vorrebbe il moderno lettore, ammaestrato dalla ben più recisa e squillante lezione linguistica dei *Promessi Sposi*» (Lonardi 1965, 96), ma certamente ben avvertita dai contemporanei, scettici sulla mescolanza stilistica del risultato finale, talvolta percepita come stridente anche all'interno del circolo di amici ed estimatori dell'autore. Anzi, il *Carmagnola* può leggersi come un primo importante passo nella ricerca di una comunicazione popolare, certo non perseguita teleologicamente e senza inciampi dalla tragedia al romanzo, ma come testimonianza dell'urgenza, già negli anni del primo esperimento drammaturgico, della necessità di comunicabilità e di raccordo con il lettore, incentivata anche dalla spinta sull'autore di un pubblico che si definiva in modo nuovo nella Milano di quegli anni, con una crescita e un più o meno cosciente processo di delimitazione identitaria del ceto borghese.

Tali difficoltà si riflettono con immediata evidenza sugli autografi che testimoniano l'opera, nel complesso i manoscritti Manz.V.S.X.1, Manz.B.X.1, Manz.B.X.2 e Manz.V.S.XI.4[73], tutti, da quelli recanti il primissimo getto, fino alla stesura in pulito ormai prossima alla ricopiatura per la censura e la stampa, segnati da ripensamenti profondi, rimodulazioni strutturali significative e correzioni stilistiche ingenti. La situazione dei manoscritti, che presentano rispettivamente una stesura di tutti e cinque gli atti della tragedia (Manz.V.S.X.1), una stesura dei primi due atti (Manz.X.1), una seconda stesura integrale dell'opera (Manz.X.2) e un'unica redazione delle prose introduttive (Manz.V.S.XI.4), oltre a una serie di fogli staccati e cartigli attualmente affastellati in fondo a Manz.V.S.X.1 con

[72] Cfr. Russo (1945, 148): «Il Manzoni non era forte in questo gusto del pellegrino come Leopardi, e però le sue scelte lessicali in questa tragedia, in cui vuole spesso pellegrineggiare, non sempre sono felici e storicamente intonate».

[73] Tutti i manoscritti menzionati sono conservati presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano e si rimanda alla scheda della tragedia presente su *Manzoni Online* per una loro esaustiva descrizione (cfr. Il Conte di Carmagnola, *Manzoni Online*, http://www.alessandromanzoni.org/opere/5. Nell'apposito paragrafo del capitolo 2 sarà invece descritto in dettaglio il nuovo testimone considerato per la presente edizione: la copia per la censura (MS Ital 72) conservata a Boston, presso la Houghton Library dell'Università di Harvard.

correzioni e interventi assegnabili a diversi momenti compositivi, ha causato numerose difficoltà ai primi tentativi di sistemazione critica, condotti pionieristicamente da Bonghi (1883), Scherillo (1907) e Lesca (1927), e poi, in modo più sistematico, ma ancora non del tutto privo di imprecisioni da Ghisalberti (1957) e Sanesi (1958 e 1961), che rimangono, insieme a Giovanni Bardazzi, occupatosi in più occasioni della tragedia[74], punti di riferimento fondamentali per il presente studio, con i necessari aggiornamenti.

In particolare, le considerazioni tanto di Sanesi quanto di Ghisalberti risentono di una erronea identificazione della prima minuta della tragedia e delle pause compositive interne a essa. Infatti, il manoscritto Manz.V.S.X.1 contiene una stesura integrale della tragedia, che, per quanto costituita dai cinque atti in successione, non è da considerarsi coincidente con una prima redazione organica, come invece tendono a fare entrambi gli editori, parlando di «prima stesura» *tout court*. Essi ravvisano nel testimone, correttamente, una pausa che separa l'elaborazione dei primi due atti da quella degli ultimi tre, come suggerito anche dalle datazioni rintracciabili sul manoscritto incrociate con le testimonianze epistolari del periodo di composizione, individuando dunque «due tempi di stesura»[75]. Come emerge però da uno studio di Bardazzi (1977), che accoglie, corregge o porta a compimento alcuni degli spunti più acuti di Forti (1965), si dovrà piuttosto individuare sulle carte di Manz.V.S.X.1 una doppia cesura, quella nota e un'altra interna all'atto secondo, di cui si è già detto, di grande importanza per comprendere appieno le difficoltà riscontrate da Manzoni proprio nel momento che lo chiamava direttamente a mettere in pratica le proprie riflessioni teoriche e la propria assimilazione dei modelli europei, soprattutto la lezione di Shakespeare e quella ricavata dalla meditazione della traduzione francese del *Wallenstein.*

In effetti, l'analisi del testimone[76] consente in prima istanza, concordemente con i precedenti studi, di individuare due blocchi materialmente distinti: da una parte sei unità uniformi da un punto di vista codicologico, corrispondenti ai fascicoli I-VI, che contengono i primi due atti e si differenziano materialmente dal resto del manoscritto in quanto cuciti e

[74] Si vedano almeno Bardazzi 1977, 1985 e 2009, tutti lavori, in parte già citati, estremamente meritori e della lezione dei quali si fa qui tesoro.

[75] «I due tempi distinti della stesura originaria» è espressione di Ghisalberti (1957, 926), che la usa come titolo del secondo paragrafo delle proprie *Note alle tragedie* (924-946).

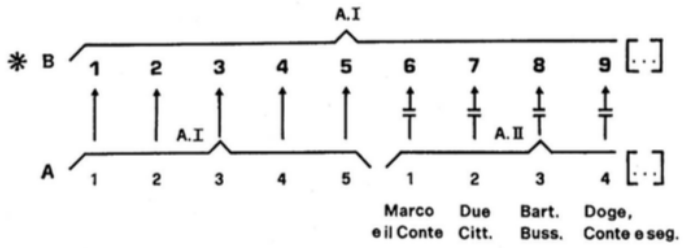
[76] Si tiene qui conto della sistemazione definitiva dell'indagine di Bardazzi, con riferimento dunque non solo allo studio del 1977, ma anche all'edizione critica del 1985. Le informazioni, in parte già presenti anche nelle edizioni critiche precedenti a quella del 1985, sono state controllate ove possibile autopticamente e, in alternativa, consultando le riproduzioni digitali dei manoscritti disponibili sul sito *Manzoni Online* http://www.alessandromanzoni.org.

costituiti da carta grezza e priva di filigrana, dall'altra i fascicoli contenenti gli altri tre atti – fascicoli X-XVI – (tutti cuciti e con filigrana "Putto alato", tranne il XIII, sciolto e con filigrana "Colomba"). I primi si differenziano anche a livello paleografico per la presenza di cassature lineari che preservano la leggibilità della lezione scartata, mentre negli altri tre atti le cancellature più pesanti a spirale rendono difficile o impossibile ricostruire il testo rifiutato. A sottolineare una qualche divaricazione tra i due nuclei documentari si nota anche un intensificarsi del ricorso al computo dei versi, eseguito 44 volte nei primi due atti rispetto alle 17 per i tre successivi. Va inoltre rilevato che il fascicolo IX, contenente il coro, anche se sciolto, è come i primi sei privo di filigrana e reca, oltre a una consistente mole di varianti alternative, correzioni lineari non oscuranti il testo ed è quindi, almeno a un'analisi materiale, assimilabile al primo gruppo[77]. Insieme a questi dati, che sembrano dunque suggerire una qualche uniformità interna, per blocchi distinti, del materiale (da una parte i fascicoli I-VI, più eventualmente il IX, e dall'altra i fascicoli X-XVI), va sottolineata infine la separazione cronologica tra i due nuclei compositivi che si vengono così a individuare: il primo iniziato il 15 gennaio del 1816 e il secondo steso in tempo breve e precisamente indicato a inizio e fine di ogni atto, tra il 5 luglio e il 12 agosto del 1819 (l'anno non è segnato sul testimone, ma si ricava senza dubbio dalla corrispondenza dell'autore e degli amici). Tutto ciò dunque, confermando le ipotesi di Sanesi e Ghisalberti, «porta a supporre una forte scissura compositiva tra i due atti iniziali più eventualmente il coro, e i rimanenti» (Bardazzi 1977, 192), ma un'analisi più accurata consente anche di circoscrivere quel secondo momento di cesura – già analizzato nelle sue possibili motivazioni – interno all'atto secondo, e quindi alle prime sei unità codicologiche, omogenee a un'analisi materiale. «Inferire […] dall'uniformità esteriore del sestetto, una compagine progressiva e senza fratture, sarebbe illusorio» (Bardazzi 1985, XXVI) e tale uniformità non corrisponde infatti a una stesura continuativa, come ipotizzato dalla precedente

[77] Per completare l'analisi degli ulteriori materiali componenti lo scartafaccio, e per evidenziarne l'alterità rispetto ai due nuclei individuati, si dà conto della situazione delle carte restanti: sono tutte sciolte e con filigrana "Colomba", eccezion fatta per il fascicolo XXII (si tratta in realtà di una sola carta) e delle cc. 166 e 168 del fasciolo XXIV di filigrana "Putto alato" e presentano per lo più abbozzi non sempre assegnabili a fasi scrittorie precise. In particolare: il fascicolo XXVII (cc. 151r-152v) contiene la didascalia «Atto 2° |Scena Ia»; i fascicoli XXVIII-XXII contengono rifacimenti delle scene prima, seconda e terza dell'atto primo e delle scene prima e seconda dell'atto secondo; il fascicolo XXIV (cc. 164r-170v) contiene alle cc. 166-168 alcuni rifacimenti nel passaggio dalla prima stesura dei primi due atti alla loro seconda elaborazione, mentre alla c. 167 i rifacimenti della scena quarta dell'atto primo per la seconda minuta. Infine, si segnala il fascicolo XXV (cc. 171r-172v con filigrana "Corno da caccia con campana") integralmente vergato da Ermes Visconti con una dettagliata proposta di rifacimento dell'atto secondo, in riferimento alla stesura del manoscritto Manz.B.X.1, in parte accolta da Manzoni, come mostrano alcuni dei fogli aggiunti.

ricostruzione critica che invece presumeva di individuare in questa sezione dello scartafaccio un momento compositivo unitario, e precisamente la stesura di un atto primo di cinque scene ampliato a nove – per trasposizione di tre scene iniziali appena composte dell'atto secondo, più la didascalia di una quarta che compare erroneamente sul ms. come terza – e il resto del materiale pertinente all'atto secondo decurtato di queste scene. Nel compiere l' operazione di spostamento, secondo tale ricostruzione, soltanto la didascalia della prima scena sarebbe stata correttamente rinumerata in sesta, mentre le successive sarebbero rimaste seconda e terza – non passando a settima e ottava per presunta dimenticanza – e ad esse sarebbe seguita di nuovo una didascalia di scena terza, frutto però, come detto, di un errore commesso dall'autore già in origine: si tratterebbe di scena quarta che diventa nona, e in questo senso entrambi gli editori emendano[78].

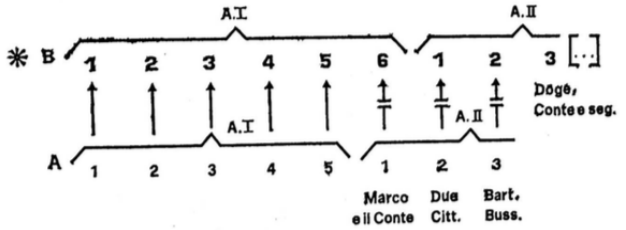
Riproponiamo per chiarezza l'utile schema usato da Bardazzi (1977, 198) per illustrare la supposizione Sanesi-Gisalberti. La linea inferiore (A) rappresenta la prima concezione dei due atti in questione, quella superiore (B) riassume la situazione dopo le supposte trasposizioni di scene:



Lo studioso non ritiene probabile la sovrapposizione di tali e tante dimenticanze ed errori nella numerazione delle scene, per altro né molto lunghe né complicate da «viluppi correttori particolarmente ingannevoli» (Bardazzi 1977, 199) e propone una diversa ricostruzione, che pare più corretta: concluso il primo atto di cinque scene, Manzoni compone tre scene di un secondo atto e poi sposta soltanto la prima di esse a conclusione dell'atto precedente, modificando la didascalia senza questa volta correggere la seconda e terza scena del secondo atto, che diventano dunque prima e seconda, e solo a questo livello abbozza la

[78] Con la sola differenza che Ghisalberti (1957) colloca la didascalia in apparato, mentre Sanesi (1958) la mantiene a testo.

didascalia della terza scena, (quindi non più da correggere forzatamente in quarta) cui poi non segue il relativo testo. Dunque, di nuovo riprendendo lo schema proposto dall'editore, con la medesima impostazione su due assi compositivi disallineati:



Il tutto è avvalorato non soltanto dal computo dei versi eseguito dall'autore[79], ma ancora di più dal ravvisamento di una diversità sostanziale tra ciò che comincia dopo la didascalia senza seguito di scena terza – e anzi da questa è significativamente distinto mediante un foglio che funge da separatore[80], un «foglio-copertina» (Bardazzi 1985, XXVII) – e quanto fino a quel momento composto.

L'intuizione è già di Forti (1965, 195) che esclude che «si possano disporre su uno stesso piano ed in continuità, come nel testo della prima stesura della tragedia offerto dal Sanesi e dal Ghisalberti, le scene 7ª e 8ª dell'atto I e le scene 1ª e 2ª dell'atto II del Carmagnola»: per quanto ricollocando erroneamente le scene dell'originario secondo atto all'interno del precedente, lo studioso coglie la frattura tematica tra le scene per le vie di Venezia che chiudono l'atto primo – appunto per lui costituito delle nove scene individuate dagli editori precedenti – e quelle al campo di Maclodio che aprono il nuovo atto secondo, ossia tra i disegni, dei quali si è accennato nel paragrafo precedente, che Bardazzi definisce rispettivamente «familiare-popolare» e «militare», risistemando però anche al posto giusto tutte le scene e consentendo così di svelare lo snodo compositivo interno al secondo atto. Come si è cercato di mostrare sopra, questa frattura è importante non solo a livello tematico e stilistico, ma anche relativamente all'impostazione drammaturgica generale, ragione per cui la preziosa intuizione, nello svelare

[79] Cfr. Bardazzi (1977, 200): «A maggior ragione *tout se tient* quando si recuperi – guadagnando al mosaico il crisma dell'autenticità – un ultimo preziosissimo tassello: addirittura la somma che Manzoni eseguì in calce alla c. 29v. (fine scena 5ª), aggiungendo ai versi dell'Atto I in cinque scene […] i 167, e solo quelli, della scena tra il Conte e Marco», cioè della scena incipitaria dell'atto secondo che va a riposizionarsi come sesta del primo.

[80] Si tratta di una camicia non numerata di seguito alla carta 40, relativa ai fascicoli V-VIII – come indicato dalla numerazione di Bassi – che reca al centro il titolo «A[TTO]. 2°», secondo Bardazzi (1985, XXVII) di mano certamente manzoniana, ipotesi più che verosimile per la natura del reperto, anche se l'esiguità dello scritto invita necessariamente a prudenza.

un punto nodale della storia elaborativa, fornisce anche una privilegiata chiave di lettura per l'interpretazione di molti degli interventi correttori successivi sul testo, che di tale divaricamento di fondo sembra risentire fino agli ultimi stadi del lavoro manzoniano (cfr. *infra*).

Ferma restando dunque l'acquisizione di un doppio scarto compositivo interno alla prima minuta, gioverà, per completezza, dare succintamente conto della cronologia compositiva dell'opera, così come si ricava dai manoscritti e da testimonianze esterne, soprattutto epistolari. La stesura, come indicato dalla data apposta sul *recto* della prima carta del già analizzato manoscritto Manz.V.S.X.1, inizia a metà del gennaio del 1816, sotto i migliori intenti: le già citate parole di Manzoni a Fauriel, il 25 marzo dello stesso anno[81], ci ragguagliano sulla celerità e l'entusiasmo che accompagnano l'avvio della nuova opera, della quale, «avec beaucuop d'ardeur», sono scritte in breve tempo verosimilmente tre scene[82]. A questo ritmo assai sostenuto, fa però da contraltare la lentezza con la quale il lavoro prosegue, portando alla luce una sola scena ulteriore tra il luglio e il 18 dicembre 1816, data nella quale, secondo quanto attesta l'autografo a c. 31r, Manzoni inizia il secondo atto[83], scontrandosi con le difficoltà di cui si è fatto menzione, così testimoniate, mesi dopo (11 giugno del 1817) nella celebre lettera, ancora al Fauriel[84], in cui la tragedia viene paragonata alla lentissima costruzione del Louvre:

> J'ai forte envie de vous parler de mes travaux litteraires, mais j'en ai aussi un peu de honte, je n'ose presque plus vous parler de ma tragedie qui est comme la batisse du Louvre; un de mes amis a dit qu'il faudra me faire une machine pour que je puisse faire des tragedies. Mais il est vrai de dire que ma santé ne me permêt pas quelquefois pour des mois de suite de travailler: d'ailleurs il se pourait bien qu'à la place de faire des apologies de ma lenteur à écrire je dusse en chercher un jour pour me justifier d'avoir écrit. Sachez donc que je suis dans mon deuxieme acte, et que je vois que cela ira encor bien doucement. Outre les difficultés qui viennent de mon crû, le sujet en presente aussi beaucoup, et tout jusqu'à la versification me prend un tems infini.

---

[81] Cfr. Arieti (1986, 157), lettera n°111.

[82] Cfr. Bardazzi, (1985, XXXII): «Donde [*scil.* dalla lettera al Fauriel] si ricava che, della tragedia, in poco più di due mesi, erano state composte almeno tre scene (meno di tre non consente l'aggettivo indefinito: "j'ai versifié *quelques* scene")» con la relativa nota: «Manzoni è in genere molto attendibile quando fornisce indicazioni sul proprio lavoro, né usa, come ad esempio un Foscolo, dare per fatto il non fatto».

[83] Si veda, a testimonianza della cronologia indicata, anche la lettera, sempre indirizzata al Fauriel, del 13 luglio 1816, in cui Manzoni dà conto della prosecuzione del lavoro e accenna all'idea di un lungo discorso su questioni di drammaturgia per il quale sta ammassando idee. Bardazzi (1985, p. XXXIII) suppone a questo punto l'avvenuta composizione di almeno una scena ulteriore o buona parte di essa. Dunque, alla quarta scena dell'Atto I succederà – nei cinque mesi successivi, fino all'inizio dell'Atto II, datato 18 dicembre – la composizione di un'altra scena soltanto, quella conclusiva dell'atto precedente. Per la lettera si veda Arieti (1986, 159-163), lettera n°112.

[84] Cfr. Arieti (1986, 176), lettera n°119.

Righe piuttosto impietose – con un'inflessione non nuova ai giudizi dell'autore sul proprio operato letterario – che non lasciano spazio a fraintendimenti sulla difficoltà del lavoro intrapreso e in cui Manzoni, travagliato anche da salute precaria[85], si dipinge impantanato nel pieno del secondo atto, «proprio *dentro* il secondo Atto, proprio *nel mezzo*» (Bardazzi 1985, XXXII, n.4)[86].

La difficoltà a procedere spinge l'autore ad abbandonare le proprie carte per dedicarsi a una prima redazione della *Pentecoste*, avviata il 21 giugno 1817[87]. Tuttavia, il nuovo lavoro non si rivela più agevole di quello lasciato in sospeso, di conseguenza recuperato con l'inserimento di un foglio non numerato dopo la c. 40r – riportante la didascalia della scena terza dell'atto secondo non realizzata di cui si è già dato conto – che reca l'indicazione dell'inizio di un nuovo «Atto II», per il quale la prima carta funge da vera e propria copertina, a isolarne e sottolinearne anche materialmente l'autonomia.

Si colloca a questo livello la fondamentale frattura già descritta, che costringe l'autore a una profonda revisione dell'originario atto di apertura della tragedia, dal momento che il nuovo assetto militare non poteva giustapporsi senza soluzione di continuità alle carte soggiacenti all'impostazione familiare-popolare dell'inizio, segnando uno scarto netto che non avrebbe potuto essere accolto con semplici riaggiustamenti puntuali. Questa ampia sistemazione dell'atto I prende corpo su un secondo manoscritto, Manz.B.X.1, che ha l'aspetto di una copia in pulito poiché le nuove lezioni vengono saggiate sull'originario Manz.V.S.X.1 e le aggiunte elaborate sui cartigli e fogli già menzionati, affastellati in fondo allo scartafaccio dalla c. 151 in poi. Soltanto le cc. 61-64 seguono nel ms. la precedente c. 60 e costituiscono dunque i fascicoli VII e VIII, dei quali si comprende così di più l'esclusione dai due gruppi originari del manoscritto (I-VI più IX e X-XVI).

---

[85] Siamo nel pieno del 1817, anno di profonda crisi fisica e spirituale dell'autore, per cui si veda lo studio di Accame Bobbio (1960). Becherucci 2020a attenua leggermente i toni con cui la critica si riferisce generalmente a questo periodo, producendo «il ritratto di un artista tormentato e sofferente nel fisico e nel morale, che mal si sposa con la sua partecipazione goliardica, addirittura giocosa, dell'estate 1817 alle polemiche romantiche contro l'uso della mitologia (l'ode *L'ira di Apollo* in difesa dell'opuscolo del Berchet) e contro il disimpegno psicologico e l'autenticità del tessuto della Gerusalemme liberata (lo scherzo di conversazione a quattro mani col Visconti sul Canto XVI del Tasso). Se una grossa crisi spirituale e fisica è intravedibile tra le righe dello scarno commercio epistolare di quell'anno, va anche sottolineata la reazione positiva del censurato Manzoni e il suo sincero impegno nel *milieu* culturale avanguardistico della città tanto da lui contestata» (24).

[86] I corsivi sono dell'autore.

[87] Cfr. Manz.V.S.IX.3, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano. Per la descrizione completa e la riproduzione del manoscritto si rimanda ancora una volta a *Manzoni Online*: http://www.alessandromanzoni.org/manoscritti/4551.

La stesura della nuova versione dell'Atto II, l'allestimento del ms. Manz.B.X.1 e la successiva composizione del coro non possono collocarsi nei mesi immediatamente precedenti il 5 luglio, data di inizio dell'atto terzo a cui fa seguito, tra il 5 luglio e il 12 agosto, come puntualmente segnato sul manoscritto, la rapida composizione degli ultimi atti della tragedia, su Manz.V.S.X.1, considerando che il periodo precedente il luglio dovette essere verosimilmente occupato dal lavoro sulla seconda redazione della *Pentecoste,* iniziato il 17 aprile 1819[88]. Il tutto sarà dunque da collocare piuttosto prima dell'avvio dell'inno, tra un momento non precisato successivo al lavoro sulla prima *Pentecoste* – intrapreso nel giugno del 1817 – e l'inizio della seconda redazione, intervallo temporale durante il quale, come è noto, Manzoni attese anche alla redazione delle *Osservazioni sulla morale Cattolica*:

> Quant à moi, ma Tragédie a été suspendue pendant une année à cause d'un autre travail que j'ai entrepris, et achevé, et que j'espère vous faire parvenir avec cette lettre. Je désirerais bien que celui qui se charge de la lettre voulut l'accepter, car si je ne puis vous en faire connaître que le simple titre, je sens qu'il est de nature à ne donner que de tristes préventions. C'est une réfutation, c'est à dire un genre d'ouvrage dont, je crois, aucun n'a survécu, et un genre dans le quel les passions les plus basses de la littérature (c'est beaucoup dire) se sont le plus exercées; ainsi je voudrais que vous vissiez celui-ci pour juger de l'esprit qui l'a dicté. J'ai repris ma tragédie au commencement de ce mois pour l'achever avant mon départ, et en laisser le manuscrit ici pour l'impression. Je n'en avais que deux actes de versifiés; j'ai écrit le troisieme en douze jours, Dieu sait comment, et je suis avancé dans le 4.eme. Je ne voudrais pas partir avant de l'avoir achevée, parce qu'il me serait insupportable d'y revenir encore, et d'ailleurs pour de fort bonnes raisons que je vous dirai, il convient qu'elle soit imprimée ici[89].

Considerando il contenuto e la stessa ragion d'essere dell'opera, è certamente verosimile che l'autore si sia almeno interessato alla questione nell'aprile del 1818, quando gli ultimi volumi dell'*Histoire* di Sismondi, ivi compreso il CXXVII, oggetto principale della confutazione, erano ormai editi e circolanti. Nella lettera appena citata, del resto, Manzoni dichiara di aver ripreso in mano la propria tragedia all'inizio del mese, dopo un anno di sospensione dovuta alla stesura della «réfutation», interruzione che non sarebbe però realmente di dodici mesi se si calcolasse a partire dal luglio 1818, poiché, come detto, già nove mesi dopo – nell'aprile 1819 – prendeva avvio la seconda redazione della *Pentecoste.* In ragione di tali elementi, è finalmente possibile ipotizzare l'allestimento dell'atto II militare, della copia in pulito dei primi due atti e dell'elaborazione del coro tra l'abbandono della prima *Pentecoste,*

[88] Cfr. Manz.V.S.IX.3, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, c.28r. Il manoscritto, con descrizione, è consultabile al link fornito nella nota precedente.

[89] Lo stralcio è estrapolato dalla lettera spedita a Fauriel il 26 luglio 1819. Cfr. Arieti (1986, 182-185), lettera n°123.

nei mesi estivi del 1817, e l'avvio dei lavori per le *Osservazioni*, collocabile nell'aprile del 1818.

Di recente Becherucci (2020a) ha suggerito di ridurre questo notevole arco temporale con riferimento alla lettera al marchese Giovanni Scopoli, datata 25 luglio 1818, in cui Cattaneo commenta con ammirazione la lettura manzoniana di «un atto della sua tragedia del Carmagnola, che mi ha fatto rimanere per mezzora a bocca spalancata. Un inno poi, intrammezzato all'antica, sopra gl'italiani è sì bello, che non trovo parole per esprimerlo»[90]. Lodi – cui segue una lamentela per la lentezza dell'autore, «figlio primogenito dell'eternità» – che, secondo la studiosa, fisserebbero nel periodo immediatamente precedente l'invio della lettera la composizione di coro e atto secondo (così Becherucci scioglie ragionevolmente l'allusione a un atto della tragedia). Ciò in considerazione del fatto che

> Manzoni di regola leggeva sùbito, a caldo, le cose sue agli amici che venivano a trovarlo […] È quindi probabile che nuovo Atto II (qui alluso) e coro (esattamente indicato) fossero appena stati composti […] Potrebbe cioè essere questo l'annuncio dell'avvenuta ricomposizione dell'atto secondo "militare"[91]

È in effetti una ricostruzione teoricamente possibile, considerando le altre argomentazioni addotte in favore di una ripresa del lavoro nella primavera del 1818 anche come risultato di un rinnovato sodalizio, nel corso del 1817, con Ermes Visconti, favorito dal tentativo naufragato di recarsi a Parigi, e di una più intensa partecipazione al dibattito culturale e politico gravitante attorno al *Conciliatore*. Tuttavia, la datazione di questa fase del lavoro manzoniano è altrimenti proposta in un'ulteriore ricostruzione critica: Carla Riccardi, nella già citata nota ai *Materiali estetici,* ipotizza se mai di avvicinare la stesura del secondo atto militare e del coro a quanto precedentemente composto, quindi in direzione diametralmente opposta rispetto a quella di Becherucci, sostanzialmente in conseguenza dell'identità del materiale scrittorio di questi elementi con quello dei primi fascicoli del manoscritto (l'unica differenza si riscontra per il fascicolo IX, quello del coro, che come detto è sciolto) e della correlazione tra la lentezza compositiva e la contemporanea elaborazione, appunto dei *Materiali estetici,* in particolare dei fascicoli II, III, e IV.

> La proposta sarebbe quindi di considerare strettamente intrecciato il lavoro creativo e teorico del 1816 e dei primi mesi del 1817, in quanto questo è finalizzato a quello […] e si concretizza, salvo

[90] La lettera, conservata presso la biblioteca civica di Verona è citata in Bertolucci, Meda Riquier (2010, XIX, n.3).
[91] Cfr. Becherucci (2020a, 20).

quasi sicure lacune, nei fasc. II e III (o forse III e II), arrivando fino ad affrontare il problema del coro, mentre dall'inizio dell'estate del 1817 i due laboratori, fin qui paralleli, si divaricherebbero[92]

Non essendo nessuna delle argomentazioni sufficiente a trarre una conclusione sicura, è forse prudente tenere il riferimento alla lettera di Cattaneo, meritoriamente inserito come tassello ulteriore nella complicata storia elaborativa della tragedia, come conferma generica del periodo di tempo elaborativo già individuato da Bardazzi, senza bisogno di ridurne l'estensione, che pare necessaria tanto all'approfondimento della riflessione accanto a Visconti quanto all'elaborazione degli appunti di teoria poi confluiti nella *Prefazione*, e se mai accogliendo parzialmente l'ipotesi di Riccardi di retrodatare leggermente almeno l'inizio della rielaborazione dell'atto II militare.

Al di là della collocazione precisa di questi materiali, a conclusione del percorso elaborativo sopra descritto, e dunque una volta completata una prima minuta integrale della tragedia, risultante da due diversi testimoni per i primi due atti e il coro (Manz.B.X.1) e gli ultimi tre atti (Manz.V.S.X.1), Manzoni procede alla revisione delle proprie carte e alla realizzazione di una seconda stesura, allestita sul nuovo manoscritto Manz.B.X.2, attraverso un lavoro di correzione invero piuttosto contenuto per il coro e gli atti III-V e forte, per i primi due atti, di una redazione già lungamente rivista. Il tutto è infatti portato rapidamente a compimento nel mese intercorrente tra la fine della prima stesura – il 12 agosto – e il 14 settembre 1819, giorno della partenza dell'autore per Parigi, ove giunge, insieme alla famiglia[93], il primo di ottobre, per dimorare prima nell'amata *Maisonette* di Fauriel e M.me de Condorcet e poi in rue de Seine, nel Faubourg Saint-Germain, in un contesto di piacevole fervore culturale e incontri, come quelli con Victor Cousin e Augustin Thierry, di notoria importanza per le riflessioni e la produzione letteraria successive.

Resta pur vero che, nello stesso stretto giro di giorni – considerando il periodo precedente occupato dall'elaborazione della tragedia e delle opere a essa frapposte e affidandosi alla constatazione che le pagine introduttive vengono tendenzialmente allestite a lavoro finito – l'autore dovette presumibilmente attendere anche alla composizione delle due prose,

[92] Riccardi-Travi (1991, 426). La divaricazione è dovuta al sopraggiungere dell'idea del separato discorso relativo alla moralità delle opere drammatiche.

[93] Si veda la lettera scritta il 15 gennaio 1821 da Enrichetta a Carlotta Fontana De Blasco. Cfr. Bacci (1974, 264), lettera n°53.

Prefazione e *Notizie storiche*[94], conservate in un manoscritto ulteriore, Manz.V.S.XI.4, certo non concepite in quei pochi giorni, ma in quella fase soltanto materialmente scritte. È infatti noto, e se ne è qui ampiamente discusso, che tanto la lunga riflessione teorica che dà materia alla *Prefazione*, tutta centrata sulle questioni drammaturgiche più rilevanti per l'autore, quanto la scelta del soggetto e la conseguente dettagliata analisi costituenti le *Notizie storiche* fossero da tempo ben presenti nella sua mente, e anche in parte messe su carta, almeno per quanto riguarda il primo punto. Ciò anche per diretta testimonianza della già menzionata lettera al Fauriel del 25 marzo 1816, nella quale il progetto manzoniano si presenta solidamente delineato, «J'ai mon plan, j'ai partagé mon action; j'ai versifié quelques scènes», in particolare in quella strutturazione dell'azione, rivelatasi poi di difficile applicazione ma evidentemente già chiarita nella riflessione che doveva servirle da puntello teorico, ribadita poi poche righe più avanti, assieme all'esposizione dell'argomento, forse ancor più saldamente individuato:

> Le sujet c'est la mort de François Carmagnola; si vous voulez vous rappeler son histoire avec détail, voyez-la à la fin du huitièmevolume des *Rep[ubliques] Italiennes* de Sisomondi. L'action comence par la déclaration de guerre des Vénitiens au duc de Milan (page 378) et se termine par la mort de Carmagnola qui est décrite à la fin du volume. Elle tien un espace de six ans; c'est un fort soufflet à la règle de l'unité de terms, mais ce n'est pas vous qui en serez scandalisé. Apres avoir bien lu Shakespeare, et quelque chose de ce qu'on a écrit dans ces derniers tems sur le Theatre, et apres y avoir songé, mes idées se sont bien changées sur certaines reputations, je n'ose pas en dire davantage, car je veux toutde-bon faire une Tragedie, et il n'y a rien de si ridicule que de médire de ceux qui en ont fait, et qui passent pour des maitres de l'art. Mais que de peine on a pris souvent pour faire mal! pour écarter de choses belles et grandes qui se presentaient naturellement, et qui n'avaient d'autre inconvenient que de ne pas être conformes au systeme êtroit et artificiel de l'auteur! Quel êtude pour ne faire parler les hommes ni comme ils parlent ordinairement, ni comme il pouraient parler, pour écarter la prose et la poesie, et pour y substituer le langage rhetorique le plus froid et le moins adapté à produire des mouvements sympathiques! Je me tais, mais si je pouvais m'entretenir avec vous la-dessus, je suis presque sur que je n'aurais pas à réformer mes idées, mais que vous me fourniriez de nouveaux et profonds raisonnement en faveur de mon opinion[95].

Di pochi mesi successiva è la lettera, inviata da Brusuglio il 13 luglio 1816 al medesimo destinatario, già menzionata, ma di cui si riprende un breve stralcio a testimonianza sia dell'acquisizione della necessità di adattare le regole dell'arte al soggetto della tragedia e non viceversa, punto nodale già accennato, sia della dichiarazione dell'autore di aver iniziato ad ammassare idee e osservazioni per quel discorso che prende corpo nei *Materiali estetici* ma non

[94] Della stessa opinione, sostenuta con ricorso alle medesime argomentazioni qui accolte e ampliate, Bardazzi (1985, LXVIII): «tra l'agosto e il settembre, in quel mese, Manzoni dovette anche allestire le due prose introduttive».

[95] Arieti (1986, 157s.), lettera n°111.

viene mai portato a compimento in quella forma, essendo fondamentalmente esaurito in fatto dalle dissertazioni contenute nella *Lettre*:

> Ne croyez pas que je veuille faire la guerre aux regles pour avoir le plaisir de les combattre sans necessité; je ne fais que les éviter quand je les trouve dans mon chemin, et qu'il me parait qu'elles m'empêchent d'arriver, ou de bien marcher. […] J'ammasse des idées et des observations pour un long discours qui doit accompagner ma Tragedie, et celui-ci n'aurait pas moins besoin qu'elle d'être fait avec vos conseils et sous vos yeux[96].

Questo coacervo di appunti e riflessioni fu dunque, insieme alla lettura scrupolosa delle notizie relative alla morte del condottiero al soldo veneziano, la fucina degli scritti prefatori, composti dunque poi velocemente, a quanto ci consta in un'unica redazione, seppur accidentata di correzioni e massicce cancellature.

Ad ogni modo, Luigi Tosi, forte sostenitore della composizione delle *Osservazioni sulla morale cattolica* e scontento spettatore dell'impegno richiesto dal *Carmagnola* all'autore, afferma in una lettera a Lammennais del 28 dicembre 1819[97] che Manzoni avrebbe portato a termine la propria tragedia «appena l'ultimo giorno» della permanenza in patria, sottolineando dunque la riuscita dell'impresa proprio nell'ultimo spazio di tempo disponibile. È molto probabile che il canonico scelga di porre enfasi sulla vittoria sul tempo ottenuta da Manzoni non tanto con riferimento al solo lavoro di allestimento della seconda redazione, ma piuttosto pensando alla preparazione, materialmente ma non intellettivamente *ex novo,* dei pezzi introduttivi. Una precisazione ulteriore, all'interno di questo quadro di riferimento temporale, per cui si veda Sandrini (2004, LV-LVII), ci viene dalla didascalia della prima scena dell'«Atto IV»[98] in Manz.B.X.1 che recita «I tre inquisitori di stato seduti», nominando una magistratura istituita intorno alla metà del secolo XV, dunque non operante all'epoca delle vicende del condottiero. Manzoni elimina con decisione l'anacronismo – il consiglio diviene infatti dei Dieci – verosimilmente appreso dalla recensione di Pellico all'*Histoire de la République de Venise* di Pierre Daru, apparsa sul n.106 del *Conciliatore,* il 5 settembre 1819[99], dunque *terminus post quem* per l'inizio della ricopiatura su Manz.B.X.2 della prima redazione, almeno dall'atto quarto in avanti. I dati concordano insomma nel collocare l'operazione nel breve lasso

---

[96] Arieti (1986, 161) lettera n°112.

[97] Sforza-Gallavresi (1912, 454), lettera n. 226.

[98] Cfr. Bardazzi (1985, 177), redazione A.

[99] Cfr. Sandrini (2004, LVII n. 1): «L'eliminazione dei tre Inquisitori si deve probabilmente alla preoccupazione di rimediare *in extremis* a un anacronismo, che poteva balzare agli occhi leggendo l'*Histoire de la République de Venise* di Pierre Daru (Parigi 1819), o almeno la recensione di Silvio Pellico […]. Pellico […] riporta che "quella terribile magistratura" era stata istituita "verso la metà del secolo quindicesimo", quindi dopo l'epoca del *Carmagnola*».

di tempo già individuato, con questa ulteriore precisazione interna, che situa i tempi di copiatura – per almeno gli ultimi due atti – in una finestra, davvero esigua per apportare significative correzioni, di circa dieci giorni.

Indipendentemente della datazione precisa di Manz.B.X.2 e della composizione degli scritti introduttivi, ciò che appare evidente dalle testimonianze epistolari è che Manzoni si recò a Parigi portando con sé una copia dell'opera e lasciandone in patria una seconda, destinata alla censura e, quindi, a fungere da base per la stampa, come era nei piani dell'autore, secondo quanto da lui stesso dichiarato nella già citata lettera a Fauriel del luglio 1819 e come testimonia Giulia Beccaria in un poscritto su una lettera indirizzata dal figlio al medesimo destinatario:

> Oui mon ami, nous venons et j'emporte avec moi une tragedie dont Alexandre a laissé a Milan une copie pour la faire imprimer[100]

Tale copia, a lungo ritenuta perduta, è recuperata nel presente studio per sanare il vuoto testimoniale supposto in un punto cruciale della storia testuale della tragedia, l'ultima fase del lavoro manzoniano nel passaggio da uno stato ancora privato di elaborazione – anche se già in fase avanzata e preceduto da più stadi redazionali – a un assetto esterno; momento in genere molto condizionante per gli interventi autoriali, che tendono comprensibilmente a focalizzarsi su rifiniture mirate piuttosto che su stravolgimenti globali e massicci del già scritto. Il che naturalmente è ancora più evidente quando l'autore lavori su un testo stampato, come si vede per gli interventi sulla prima edizione in vista della ristampa nelle *Opere Varie*, ma resta valido anche per la revisione di copie in pulito già pronte per essere consegnate alla tipografia, come nel caso in esame, che pure presenta correzioni significative, principalmente concentrate nelle prose iniziali e negli ultimi due atti (cfr. *infra*).

Con la nuova minuta vergata su Manz.B.X.2 si raggiunge dunque di fatto uno snodo elaborativo fondamentale, sia a livello compositivo in senso stretto, dal momento che ormai l'assetto generale è consolidato e l'opera composta nella sua interezza, sia a livello materiale, considerando che la copia in pulito, insieme al manoscritto delle prose introduttive, costituisce l'ultima stesura integralmente autografa della tragedia. Fatte salve alcune correzioni, consistenti in tre specifici ampliamenti di discorsi dell'atto IV – significativi ma particolari, come del resto atteso in conseguenza delle considerazioni appena svolte – inviati in patria da Parigi dopo la stesura di Manz.B.X.2, l'unico ulteriore testimone pervenutoci, per la prima volta considerato

[100] Cfr. Griffini (1974, p 41). La lettera è datata 3 ottobre 1819.

nei suoi risvolti filologici e critici nel presente studio, è infatti la stesura realizzata da un copista per l'approvazione della censura e la stampa.

Vista la non poco accidentata cronologia lungo la quale si snoda la composizione della tragedia e la centralità di questa ricostruzione documentale per le successive considerazioni ecdotiche, si propone una sintesi del percorso sopra delineato, con l'aggiunta di ulteriori importanti tasselli che verranno discussi in dettaglio più avanti, per completare la ricostruzione della storia del testo dal primo getto all'approvazione per la stampa. L'intento di questa schematizzazione è anche quello di fornire, insieme a un quadro più immediato della cronologia compositiva, un punto di confronto agevole per le considerazioni che seguiranno:

- 16 gennaio-25 marzo 1816: composizione di almeno tre scene dell'Atto I (Manz.V.S.X.1).
- luglio 1816: probabile conclusione di un'ulteriore scena dell'Atto I (Manz.V.S.X.1).
- luglio-dicembre 1816: produzione quinta e ultima scena dell'Atto I (Manz.V.S.X.1).
- dicembre 1816-giugno 1817: stesura di tre scene dell'Atto II e trasposizione prima scena atto II → ultima scena atto I (Manz.V.S.X.1).
- 21 giugno 1817: sospensione per inizio *Pentecoste,* prima redazione (Manz.V.S.IX.3).
- luglio/agosto 1817-aprile 1818: composizione seconda redazione Atto II (Manz.V.S.X.1); correzione dell'atto I in ragione del mutato disegno compositivo e copia in pulito atti I e II (Manz.B.X.1); allestimento del Coro (Manz.V.S.X.1).
- aprile 1818-aprile 1819: seconda sospensione per composizione *Osservazioni sulla morale cattolica*.
- aprile 1819: avvio *Pentecoste*, seconda redazione (Manz.V.S.IX.3).
- 5 luglio-12 agosto 1819: composizione ultimi tre atti (Manz.V.S.X.1).
- 12 agosto 1819-14 settembre 1819: copia in pulito della tragedia, atti I-V (Manz.B.X.2) [101].
- ? [102]-14 settembre 1819: allestimento delle prose introduttive (Manz.V.S.XI.4).
- agosto?-14 settembre 1819: allestimento della copia censura (MS Ital 72).
- 14 settembre 1819: partenza per Parigi.
- novembre 1819: invio correzioni Parigine[103].
- 25 novembre 1819: *imprimatur* (MS Ital 72).

Si propone inoltre di seguito una visualizzazione grafica dell'intero percorso, in cui si è cercato in particolare di rappresentare i vari segmenti di testo che vengono conservati nel passaggio da una redazione all'altra – inseriti in un riquadro a sfondo verde – e di evidenziare

[101] Per questo passaggio non di può disporre di una cronologia dettagliata, esclusa la copia su Manz.B.X.2 degli ultimi due atti, da collocarsi probabilmente tra il 5 e il 14 settembre.
[102] Come detto, l'inizio preciso di questa operazione non è individuabile con certezza. Lo stesso vale per il punto successivo, sul quale però si avanzeranno ipotesi specifiche.
[103] Per il dettaglio su questo punto e sul successivo, si veda il paragrafo seguente.

dunque come l'ultima redazione autografa integrale, e in conseguenza la copia per la censura su essa esemplata, si componga di materiali precedentemente dispersi in più testimoni e appartenenti a fasi elaborative non consecutive, assegnabili a tempi di composizione anche piuttosto distanti tra loro. Essa risulta infatti dalla copia ricorretta della seconda redazione dei primi due atti vergati su Manz.B.X.1 (rispondenti al disegno militare), dal coro e degli ultimi tre atti testimoniati su Manz.V.S.X.1 in unica stesura e dalle prose introduttive, anch'esse in stesura unica su Manz.V.S.XI.4.

Ad ogni passaggio di copiatura corrisponde una freccia rossa a indicare contaminazione a ritroso: Manzoni, infatti, come verrà più dettagliatamente discusso nel paragrafo *Questioni metodologiche*, mentre rielabora quanto scritto in vista di una risistemazione in pulito o comunque di una nuova fase elaborativa, prova varianti e correzioni sulla precedente fase redazionale, appunto contaminando la stesura precedente con interventi di fatto appartenenti a un momento creativo successivo.

I blocchi compositivi individuati sono disposti, anno per anno, in ordine cronologico lungo un asse verticale discendente (gennaio → dicembre); per ciascuno sono indicati la datazione e il manoscritto su cui sono documentati.

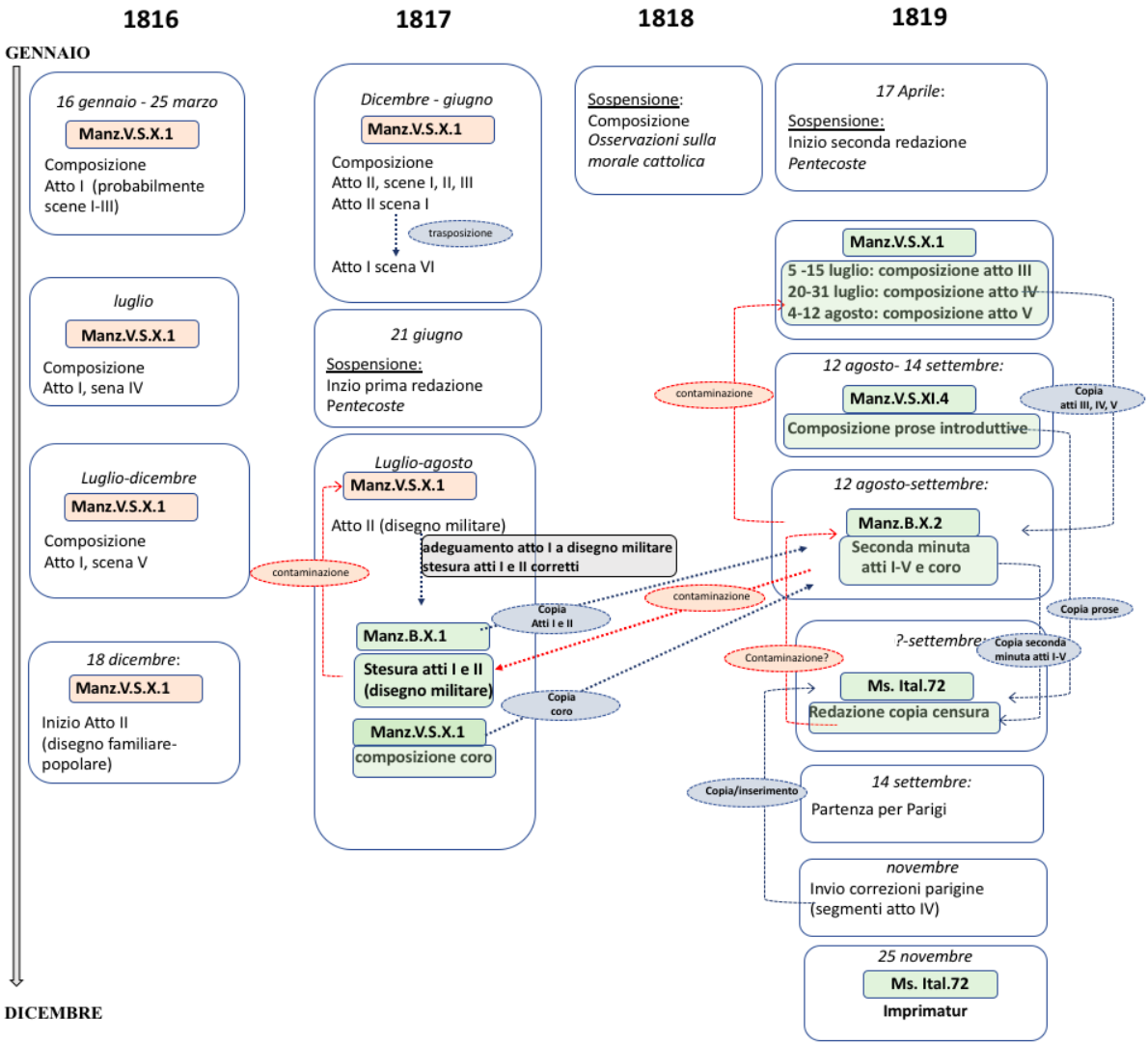


Figura 1 - Cronologia compositiva della tragedia, dal primo getto all'imprimatur

1.3 Tra gli autografi e la princeps: la lacuna testimoniale sanata

Conclusa la descrizione del tormentato percorso che ha portato l'opera dai primi abbozzi alla forma raggiunta prima della partenza per Parigi (come detto conservata su due distinti manoscritti per prose introduttive e tragedia), non resta che considerare il testimone degli ulteriori sviluppi del testo, elaborato probabilmente in concomitanza con le ultime revisioni dei mss. Manz.V.S.XI.4 e Manz.B.X.2, ossia la copia censura (MS Ital 72), un tassello fondamentale sia a livello di ricostruzione della storia elaborativa dell'opera che come nuovo e privilegiato punto di indagine critica sulle ultime correzioni manzoniane, ma rimasto fino a questo momento privo di uno studio specifico.

Innanzi tutto, MS Ital 72 conferma e, anzi, precisa sia le tempistiche dell'approvazione della censura che lo stato, come si è accennato, non definitivo della redazione elaborata prima della partenza e conservata dai manoscritti portati dall'autore a Parigi. Il testimone reca infatti sulla prima carta, sotto il frontespizio, *admittitur* a firma Carpani e *imprimatur* a firma Zanatta con la sola specificazione generica dell'anno, il 1819, diversamente da quanto normalmente avviene per altre opere, che presentano la precisa data di approvazione per la stampa, generalmente appunto sul frontespizio o in qualche caso sulla prima carta occupata dal testo. Così è, ad esempio, per l'opera licenziata poco prima dell'avvio del *Carmagnola*, la raccolta di quattro *Inni Sacri*, che presenta la duplice dicitura «Mil[an].o 23. 8bre 1815 | Imprimatur | Il Cons[iglier].e Aul[ic].o Dir[ettor].e ge[nerale]. prov[inciale]. | Ghisilieri» e «R. I. Censura 23 ottobre 1815 | Appr[ovat].o | Frapolli R[egio]. I.[mperial] Cens.[ore]», oppure per testi successivi, come la copia censura di *Adelchi*, che reca il 2 maggio 1822 o *I promessi sposi*, per cui l'*imprimatur* è del 3 luglio 1824, mentre, ad esempio, per la *Lettre* la data del 1 marzo 1822 è segnata sulla prima carta del testo, e via dicendo.

Una data precisa è in effetti presente anche sul manoscritto in questione, ma in posizione meno usuale e decisamente significativa, al piede di carta 61r[104], firmata da un secondo revisore dell'opera, Frappolli, e di nuovo da Zanatta sotto un secondo *imprimatur*, questa volta dettagliato: «Mil. Il dì 26 Nov.»[105]. Si tratta di un'approvazione tardiva, indice verosimilmente di una sospensione tra il primo *admittitur* e il visto specifico di questo foglio, attestante, come

[104] Ci si riferisce alla numerazione apposta a matita sul recto di ogni carta, in basso a sinistra. Per le due numerazioni presenti sul manoscritto, cfr. *infra.*

[105] Per l'avvicendarsi dei censori milanesi cfr. Becherucci (2020b), mentre per una ricostruzione globale della situazione del lavoro tipografico e della produzione libraria della Milano restaurata si veda Berengo (1980).

si vedrà tra breve, le correzioni attese da Parigi. Sulla scorta di alcuni scambi epistolari (cfr. Bardazzi 1985, LXXVII-LXXVIII), la data di approvazione censoria era stata già precedentemente individuata nel settembre del 1819, come conferma anche un controllo di Becherucci (2015a, 111) sul registro della censura milanese: «ASM, Atti di governo, Studi, Parte moderna (Censura), cart. 77: "settembre 1819 Conte (il) di Carmagnola, tragedia di Alessandro Manzoni: *Admittitur*"; allegato interno: "Elenco settimanale delle opere presentate dal giorno 19 settembre 1819 al giorno 25 inclusivamente: Il Conte di Carmagnola, Carpani, *Admittitur ad impr*."»[106]. Il manoscritto dovette dunque effettivamente essere approvato dalla censura in quel lasso di tempo, tra il 19 e il 25 settembre, e poi forse lasciato in sospeso in attesa del definitivo *imprimatur*, da ottenersi una volta giunte le ultime correzioni parigine, note sia attraverso le parole dello stesso Manzoni del 5 ottobre 1819

> Ho risposto a Visconti da Chamberi e mi dorrebbe molto che la mia lettera non gli fosse pervenuta. Gli diceva in essa che avrei fatte a Parigi le correzioni ch'egli desidera, e difatti comincerò domani ad occuparmene, e spero di mandarle al più presto[107].

che di un altro documento epistolare, spedito da Visconti a Cattaneo il 7 ottobre 1819:

> Zardetti ti avrà scritto che non ho potuto mandarti il manoscritto del Carmagnola, come avrei desiderato: perché non avendone che una sola copia, e questa vidimata dalla censura, non mi sono azzardato a spedirtela, per il possibile pericolo che andasse smarrita per istrada. Manzoni mi ha scritto che appena giunto a Parigi […] si sarebbe occupato di ritoccare una parlata nell'atto IV di cui non era soddisfatto. Tosto che mi sarà pervenuta questa correzione, che spero di ricevere fra pochissimi giorni, potremo dar mano alla stampa[108].

In quest'ultima testimonianza, in particolare, non si dà conto soltanto della natura di una delle correzioni attese, ma anche del possesso della copia della tragedia già passata in censura e rimasta a Milano per essere destinata alla stampa, la cui cura appare affidata ai due amici e collaboratori dell'autore, con un ruolo evidentemente centrale di Ermes Visconti.

Le modifiche inviate da Parigi il 9 novembre 1819, da lui positivamente commentate il 25 dello stesso mese

> I versi che mi hai mandati vanno benone; quantunque la parlata di Marco divenga troppo lunga. Ma ciò importa pochissimo: le successive correzioni alle due parlatine di Marino sono felicissime[109]

---

[106] La notazione è presa sempre da Becherucci (2015a, 130 n. 6).

[107] Cfr. Arieti (1986, 187), lettera n°125. La lettera è la risposta a un sollecito di Giulio Beccaria che chiedeva, per conto di Visconti, notizie sulle correzioni attese e delle quali non era ancora giunta traccia.

[108] Cfr. Sforza-Gallavresi (1912, 438), lettera n° 222. Carlo Zardetti fu il successore di Cattaneo nella direzione del gabinetto numismatico della braidense.

[109] Cfr. Sforza-Gallavresi (1912, 443), lettera n° 224.

sono materialmente documentate anche sul manoscritto che l'autore aveva portato con sé, appunto con l'intenzione di rifinire ulteriormente il proprio lavoro. In Manz.B.X.2, infatti, è inserito un foglio – composto dalle cc. 49*bis* e 49*ter*, secondo la numerazione apportata a matita da Domenico Bassi[110] al momento della catalogazione del materiale manzoniano – di grammatura diversa rispetto al resto del testimone e non filigranato, il cui contenuto coincide con il più esteso degli interventi lodati dal Visconti, ossia il discorso di Marco di fronte al Consiglio dei Dieci, come visto nel primo paragrafo, di molto ampliato rispetto alla precedente versione. Le altre correzioni, invece, relative a due «parlatine» di Marino – che sul manoscritto autografo, come accennato, non ha questo nome – sono apportate in ascrizione sulla colonna di sinistra, lasciata libera proprio per gli interventi più estesi (cc. 49v e 50r). Tutte e tre le modifiche trovano poi posto sullo stesso foglio, con *imprimatur*, inserito nella copia censura e approvato molto rapidamente: non abbiamo la data precisa dell'invio, ma sarà stato tra il 9 e qualche giorno prima del 25 novembre. Ciò conferma l'esistenza di un invio parigino unico, non comprensivo di alcune delle ulteriori porzioni testuali corrette sulla copia, a questo punto da assegnarsi a interventi dell'autore operati prima della partenza – magari anche, per alcuni casi, mediante disposizione orale – oppure da considerarsi dipendenti dall'iniziativa dei «correttori», secondo quanto suggerito da Becherucci (2015 e 2020), ipotizzando una libertà forse eccessiva, soprattutto per determinati interventi più sostanziali di cui si darà conto.

Rimanendo per il momento alle correzioni di sicura provenienza parigina testimoniate sulla copia, dato il poco tempo verosimilmente intercorso tra la ricezione delle modifiche e l'*imprimatur*, sembrerebbe dunque plausibile supporre che il foglio inserito nel manoscritto apografo sia effettivamente quello spedito da Parigi e non una ulteriore riscrittura ottenuta in patria – della quale del resto non si vedrebbe specifica ragione – sul quale qualcuno, verosimilmente Visconti, traccia i necessari segni di rappicco al testo.

La provenienza del foglio non può essere sostenuta da prove certe, e che si tratti di carte scritte in Francia è una supposizione che necessita di ulteriori indagini, ma mi sembra in ogni caso abbastanza sicura una paternità diversa rispetto a quella del resto del manoscritto[111],

[110] Cfr. Bassi (1934). Il catalogo dei manoscritti manzoniani redatto da Bassi è stato a lungo l'unico riferimento per una schedatura di questi materiali, nel tempo parzialmente integrato con annotazioni e nuove indicazioni da parte dei bibliotecari della biblioteca Braidense. Al documento, lacunoso e in cattivo stato di conservazione, ma a lungo unico tentativo di sistemazione delle carte, si affianca oggi un aggiornato censimento dei manoscritti manzoniani, nuovamente catalogati e descritti nel corso dei lavori del PRIN *Manzoni Online* cui si è qui più volte fatto riferimento. In proposito si veda in particolare Centenari (2019).

[111] Così già nella descrizione del manoscritto fornita da Severino (1990, 15 n.37), in cui il foglio è detto «di carta e mano diversa».

constatabile a cominciare dalla disposizione del testo sullo specchio della pagina, riempita più diffusamente rispetto alle altre carte contenenti la tragedia – le prose introduttive hanno infatti un'impaginazione diversa – nelle quali lo scritto si dispone quasi centralmente, lasciando margini ampi su tutti e quattro i lati. La differenza è particolarmente apprezzabile per i margini superiore e inferiore, quasi inesistenti sul foglio inserito, che conta un numero regolare di righi[112] di testo per carta: 30 su c. 61r-v, 29 su c. 62r, che presenta però una didascalia occupante lo spazio preciso di due righi, uno occupato dalla didascalia e uno lasciato bianco prima della stessa, per un totale nuovamente di 30, mentre per c. 62v non è possibile fare un conto preciso essendo scritta solo per metà, ma la gestione dello spazio sembra identica e la scrittura sul foglio pare eseguita mediante l'ausilio di una falsariga, sia per l'assenza di inclinazione del rigo che per la precisione dello spazio interlineare. Diversamente sul resto del manoscritto, in cui si oscilla tra i 22 e i 26 righi circa, con un leggero aumento negli ultimi atti. Inoltre, il foglio inserito pare leggermente più corto, oltre ad essere vergato da un tratto più spigoloso e, si direbbe – ma ciò non è accertabile con totale sicurezza senza una visione autoptica del manoscritto, consultato in riproduzione digitale[113] – più calcato o tracciato con inchiostro più scuro.

Anche alcune peculiarità grafiche più minute sembrano confermare l'analisi, in particolare la presenza costante di lettere tracciate in modo assolutamente non coincidente al resto del testimone. Si vedano, solo a titolo di esempio, *q* minuscolo, *P* e *T* maiuscoli, grafemi tutti privi di oscillazioni sulle poche carte disponibili, a differenza di quanto avviene sul resto del manoscritto, per cui è presente, come dimostrato dagli esempi sotto riportati, qualche lieve incostanza grafica – del resto attesa dato il campione testuale più consistente – che però non ha mai esito in una coincidenza, e si direbbe nemmeno vaga somiglianza, con le corrispondenti lettere sul foglio di aggiunte.

[112] Si intendono qui come "righi" sia i versi che le frapposte didascalie.

[113] La riproduzione integrale del manoscritto è consultabile al link: https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:423226713$1i.

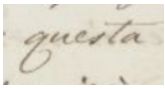
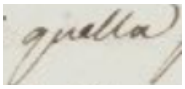
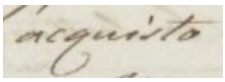
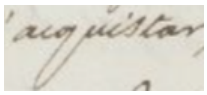
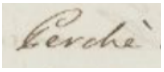
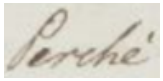
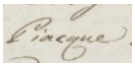
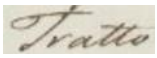
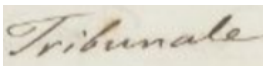
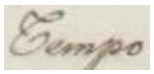
MS Ital 72 mano aggiunte parigine	MS Ital 72 mano testo base
	
	
	
	
	
	

Figura 2 - Confronto grafie testo base e aggiunte parigine (MS Ital 72)

Una somiglianza con la mano delle carte aggiunte sembra riscontrabile piuttosto nella grafia della copia di *Adelchi* inviata a Parigi per la stampa Bossange[114] sulla quale, in particolare, ricorre l'identico *P* maiuscolo, per quanto eseguito talvolta con leggere varianti di nuovo assegnabili all'ampiezza del testo, che non sottraggono però nulla alla somiglianza di una lettera vergata in modo così particolare, anzi, ne potrebbero confermare l'appartenenza a una mano che non sempre riesce ad uniformarsi all'uso corrente. Identico discorso può farsi per la lettera *g*, tracciata, soprattutto, ma non solo, in inizio di parola, con il ricciolo rivolto a destra, mentre per *T* maiuscolo esiste una certa differenza e la lettera pare semmai accostabile a una delle modalità in cui viene realizzata su MS Ital 72. In generale le lettere paiono meno legate sulla copia di *Adelchi*, che dà l'impressione in vari punti di una scrittura più tendente, per intenderci, al moderno stampatello.

[114] La riproduzione digitale del manoscritto (MSVC 182), conservato a Parigi, presso la Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne, nel fondo Victor Cousin, è consultabile online su *NuBIS*, al link: https://nubis.univ-paris1.fr/ark:/15733/1bxd.

Di seguito si riportano alcuni esempi tratti della copia di *Adelchi*, per apprezzare la presenza di *P* e *q* tracciati in modo molto simile a quello della mano del foglio inserito in MS Ital 72:

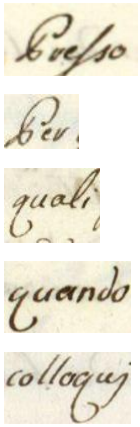


Figura 3 - Esempi grafia MSVC 182

Tutte le considerazioni qui svolte, mentre da un lato invitano a una certa prudenza nell'identificazione dei copisti e nel formulare ipotesi sulla base di sole somiglianze o differenze grafiche – compito del resto particolarmente complicato dalla professionalità dei compilatori, che tendono a una uniformazione ancora maggiore rispetto a quella comunque presente anche nei letterati e negli scriventi in genere appartenenti a una medesima epoca e collocazione geografica – dall'altro pure pongono la necessità di studi paleografici specifici per queste carte, e in generale per gli autori moderni, tradizionalmente più trascurati dalla disciplina e segnalano il bisogno di una più costante e reciproca collaborazione – sempre auspicata, spesso data per scontata ma di fatto non sempre concretamente perseguita – tra paleografi e filologi.

Ad ogni modo, se queste esigue somiglianze costituiscono un troppo incerto puntello per assegnare alle carte di MS Ital 72 e alla «copia conforme» identico copista, la peculiarità del tratto delle lettere qui esaminate può comunque essere un punto di partenza per un'analisi più approfondita in merito.

In ogni caso, ciò che pare acquisito con un buon margine di certezza è la paternità diversa del foglio con le correzioni parigine rispetto al resto della copia americana e, fatto ancor più importante, la conferma materiale di un singolo invio dalla Francia. Il manoscritto infatti, recando queste correzioni corredate da specifica approvazione della censura e senza traccia di ulteriori interventi assimilabili, si segnala come l'unica copia apografa esistente o, quanto meno, come solo candidato a fungere da base su cui esemplare la stampa, rendendo per altro

ragione, come si è accennato, di tutta una serie di ulteriori varianti che segnano uno scarto non massiccio ma significativo tra l'ultima redazione autografa e la *princeps,* prima di impossibile collocazione in quanto direttamente eseguite sul manoscritto.

Si tratta di considerazioni tutte rilevanti per correggere le ipotesi dell'ultimo editore (Bardazzi 1985) che, non essendo a conoscenza del manoscritto apografo, misurata appunto la distanza tra la seconda minuta e la stampa, suppone l'allestimento e invio da Parigi di una copia integrale della tragedia, quella "definitiva", da portarsi in tipografia senza timore di stampare lezioni scorrette, ora dunque non più necessaria. Secondo Bardazzi (1985, LXXX) ad essa si alluderebbe in una lettera a Luigi Tosi del 1° dicembre 1819[115], nella quale Manzoni ringrazia per un mezzo di corrispondenza fornito dal canonico «per fare pervenire al Visconti in modo sicuro una seconda copia dei noti versi», che non sarebbero da identificarsi con le correzioni parigine, delle quali l'editore non ritiene plausibile che il Tosi dovesse essere a conoscenza. L'ipotesi è in sé sensata, ma è forse anche possibile che, avendo utilizzato un corriere del Tosi per una specifica funzione, l'autore avrebbe potuto ritenere utile o cortese, magari, esplicitarla, considerando inoltre l'attenzione – per quanto negativa – che il canonico aveva dimostrato per l'opera durante il periodo elaborativo e specialmente nelle fasi in cui avrebbe di gran lunga preferito che Manzoni si occupasse piuttosto delle *Osservazioni*[116]. Erano del resto quei versi attesi e già stati richiesti da Giulio Beccaria dopo l'invio di una lettera in merito evidentemente non andato a buon fine, quindi forse a buon diritto «noti» nella cerchia più stretta di coloro che si interessavano al lavoro dello scrittore. Più ancora colpisce la vicinanza temporale tra la lettera a Tosi del 1 dicembre e l'invio parigino, verosimilmente avvenuto dopo il 9 ed entro il 25 novembre, date rispettivamente della risposta al sollecito di Beccaria e della conferma di avvenuta ricezione da parte di Visconti. È pur vero che nella lettera si parla di una «seconda copia», per cui sarebbe necessario presumere un precedente invio non giunto a destinazione, del quale non abbiamo però alcuna traccia nemmeno indiretta; potrebbe tuttavia comunque trattarsi dei versi aggiunti a Parigi e non necessariamente di una copia integrale.

---

[115] Cfr. Arieti (1986, 188), lettera n° 126: «Ma oggi, trovandomi al caso di approfittare al più presto del mezzo di corrispondenza ch'Ella m'ha gentilmente offerto, per fare pervenire a Visconti in modo sicuro una seconda copia dei noti versi, non posso fare a meno di non approfittarne anche per scriverle se non una lunga, almeno una qualunque lettera, e parlarle almeno dei miei sentimenti per lei».

[116] Si veda in proposito la lettera di Tosi all'abate Lamennais del 28 dicembre 1818, nella quale si descrive il lavoro alle *Osservazioni sulla morale cattolica* dell'autore che, però, «aderì alle istanze di qualche amico, ma non di me, e si occupò nel compiere una tragedia, che già aveva incominciata molto tempo prima» (Sforza-Gallavresi, 1912, 455) lettera n°226.

Infine, presumendo una copia gemella del *Carmagnola* spedita dalla Francia, si sarebbe dovuta supporre la stampa esemplata su un manoscritto non vistato dalla censura, il che certo avrebbe spiegato – in mancanza della copia poi recuperata, che invece chiarisce in buona parte la situazione – la grande quantità di varianti tra due redazioni che Bardazzi giustamente si aspettava sostanzialmente contigue, anche se a prezzo di una significativa eccezione al protocollo del governo austriaco, che prevedeva – come noto e per allora inevitabile – un'approvazione censoria preventiva delle opere da mandare in stampa. Almeno un caso di opera manzoniana tirata a partire dal manoscritto autografo e non dalla copia censurata è in effetti noto, ma si tratta del capitolo XI dei *Promessi Sposi*, dunque di una porzione ristretta e non dell'opera intera. Del resto le congetture di Bardazzi a sostegno della propria ricostruzione, ossia il rifiuto della possibilità che Visconti fosse già al corrente delle numerose correzioni, poiché non ritiene probabile la loro realizzazione nel mese di tempo intercorso tra la fine della prima stesura e la partenza per la Francia e l'ipotesi che si tratti di modifiche posteriori all'invio del novembre – data anche la mancata sorpresa del ricevente, certo attesa se l'invio avesse compreso una mole così ingente di varianti (Bardazzi 1985, LXXIX-LXXXIII) – possono essere ora smentite dallo stato del manoscritto di Harvard, che sembra invece ricorretto dall'autore, almeno in larga parte, prima della partenza.

Una ricostruzione più rispettosa delle restrizioni governative è stata poi avanzata in uno studio di Becherucci (2015a, 109-139) che proponeva di ridurre i due testimoni smarriti di Bardazzi (la copia censura e la copia parigina) al solo manoscritto per la censura, o, al più, ad esso e a una seconda riscrittura autografa parziale, relativa soltanto alle sezioni degli ultimi due atti maggiormente divergenti nella seconda minuta e nella *princeps*[117], per le quali è effettivamente difficile sostenere un intervento diretto dei consiglieri manzoniani rimasti a Milano, per proporzioni e natura degli interventi. L'ipotesi è anch'essa smentita da quanto finora detto su MS Ital 72 e la studiosa ha giustamente aggiornato la propria ricostruzione in proposito (Becherucci 2020a), ma resta valida la considerazione, già del primo contributo, sull'allestimento della copia censura – «per guadagnar tempo»[118] – quasi contemporaneo a quello della seconda minuta.

---

[117] In realtà le divergenze sono consistenti anche nelle prose introduttive e proprio sulla *Prefazione* la studiosa è tornata di recente, riprendendo e correggendo il precedente lavoro alla luce della nuova acquisizione testimoniale (Becherucci 2020a).

[118] Così già Ghisalberti (1957). La pratica di allestire la copia censura a blocchi, in fase di ricorrezione degli autografi non è inusuale per Manzoni; si veda ad esempio Martinelli (2018, 49) relativamente al rifacimento dei

In effetti, come già sottolineato, la decisione del soggiorno parigino sembra motivata in buona parte da ragioni di opportunità e prudenza politica, dunque è possibile concordare con l'idea di un viaggio preparato in fretta con l'intento di ritornare sul proprio manoscritto con maggior agio, lontano dalle ambasce del passaggio in censura di un'opera avvertita come problematica in un periodo estremamente tormentato, avendo prima stabilito col Visconti alcune delle correzioni da realizzare. È infatti plausibile che Manzoni abbia condiviso con l'amico e consigliere non soltanto gli interventi di cui si sono sopra riportate le evidenze materiali, ma anche altre modifiche, probabilmente disposte oralmente, come del resto non infrequente[119].

Quale sia però l'entità di queste sistemazioni definite senza tracce scritte non è dato sapere con assoluta certezza, per quanto paia possibile soprattutto ipotizzare una delega della revisione generale delle operazioni di stampa più che un intervento massiccio sul testo: non si riscontrano infatti molte correzioni sistematiche, ad esempio di gestione di maiuscole e minuscole, grafie particolari o punteggiatura. La copia presenta sempre, senza correzione, la maiuscola per i nomi di cariche pubbliche e magistrature (con poche eccezioni segnalate in apparato), mentre negli autografi, salvo qualche caso, prevale l'uso della minuscola, talvolta anche in correzione. Ad esempio, in Atto I, I, v. 5 «duca» è corretto su «Duca», con la minuscola riportata in interlinea a chiarimento dell'intervento, lo stesso accade qualche verso dopo, al v. 81, con la correzione di «Doge» in «doge» e di «senatori» in «senatori», ma casi simili si trovano distribuiti su tutto il testo. Per alcune occorrenze, invece, la maiuscola non è introdotta dal copista, ma in tipografia: nell'elenco dei personaggi è stampato «Figlia», mentre nel corpo della tragedia si trovano Atto I, I, v. 2 «Uomini», A I, II, v. 103 «Grandi», Atto I, II, v. 207 «Leon», Atto II, VI, v. 295 «Sol», Atto IV, II, v. 329 «Giuro», con una uniformazione tipografica, mantenuta poi nelle *Opere Varie* solo per «Leon», di termini dei quali pare volersi sottolineare una particolare pregnanza. Tutto ciò fa pensare alle considerazioni di Martinelli (2011, 45) sul copista dei *Promessi Sposi*: «lo si potrebbe dire uno scrivano di cancelleria: notarile, avvocatizia, o simili. Soprattutto se si pensa all'errore più frequente: l'uso della

capitoli VII e VIII della seconda minuta dei *Promessi Sposi* per la Ventisettana: «Manzoni consegna al copista le carte per lotti, e talora, ove le correzioni siano numerose, le fa copiare una seconda volta (ma nei capitoli VII-VIII i tempi sono troppo stretti come vedremo, e inserisce direttamente nella Copia le carte rifatte di suo pugno […])».

[119] Si pensi, ad esempio, alle correzioni ai capitoli X del tomo II e IV del tomo III del *Fermo e Lucia* (Colli, Italia, Raboni 2006), almeno due delle quali paiono riferirsi a correzioni concordate a voce dai due interlocutori, prassi per cui si veda anche l'*Introduzione* di Isella all'edizione: «si segnalano, infine, alcune postille (a volte suggerimenti preceduti da intese verbali, a cui fanno esplicito riferimento, a volte riscritture del testo autografo» (XXXVIII).

maiuscola “di rispetto” per i titoli nobiliari, clericali, gentilizi, di cariche pubbliche, […] voci concettualmente, diciamo così, notevoli», per quanto in quel caso con intervento molto più pervasivo rispetto a quanto avviene nel *Carmagnola*.

Lo stesso vale per altre «minuzie grafiche»[120], ad esempio l’uso di *i* / *ii* / *j* che non sembra seguire un andamento precisamente definito sulla copia, con una preferenza netta per *j*[121] sia intervocalico che in fine di parola plurale – come sull’autografo – discostandosi dal manoscritto base con una certa maggior regolarità, anche se non totale, solo nel caso di «gioja»/«gioje»; allo stesso modo non ci sono incertezze – dunque né ignorate per errore né corrette – per la grafia di avverbi, ad esempio «qualsisia» ricorre due volte ed è sempre scritto attaccato o i numerali in -cento e -mila sono sempre attaccati sia sugli autografi che sulla copia (tranne in un caso, per cui si veda *infra* la *Nota al testo*).

Quanto alla punteggiatura, il discorso è meno lineare: alcuni interventi sembrano infatti seguire una qualche sistematicità – ad esempio l’introduzione di pause più forti rispetto a quelle degli autografi (soprattutto punto e virgola per virgola) e la sottolineatura, mediante inserimento della seconda virgola, di frasi incidentali – anche se non occorrono sistematicamente ed è dunque molto difficile stabilirne la paternità. Si potrebbe infatti trattare sia di errori del copista che di correzioni manzoniane, che anche, appunto, di intervento disposto oralmente e non eseguito con perizia, opzione quest’ultima certamente meno probabile, sia per l’ingiusta negligenza che obbligherebbe ad attribuire a Visconti, sia perché, altrimenti, sarebbe difficile supporre un accordo orale di correzione che non segua la stessa direzioni in tutti i casi assimilabili.

Tutti questi aspetti paragrafematici non possono ovviamente godere del conforto di un’indagine grafologica, che consentirebbe un’attribuzione più sicura degli interventi. Sembra inoltre non del tutto sufficiente un meccanico confronto con la situazione testuale della riedizione della tragedia per le *Opere Varie,* operazione messa parzialmente in opera da Becherucci (2015) per sostenere un ruolo centrale e autonomo di Visconti nelle correzioni intervenute tra gli autografi e la stampa, ricondotte nell’edizione del 1847 allo stato della seconda minuta della tragedia, laddove divergenti rispetto alla *princeps*. Così Manzoni ripristinerebbe la propria volontà, correggendo gli interventi non graditi dell’amico.

---

[120] Si riprende l’espressione dal titolo del contributo di Stefano Orlando, *Minuzie grafiche manzoniane,* che propone una succinta analisi di simili aspetti nel testo dei *Promessi sposi* (cfr. Orlando 1988).

[121] Il passaggio a *i* è infatti successivo, da collocarsi al momento della revisione linguistica della Ventisettana.

Questa, tuttavia, non sembra una strategia di indagine del tutto sicura, per quanto possa essere un termine di confronto comunque utile, forse per varianti sostanziali e strutturali più che linguistiche o di punteggiatura[122], dal momento che il processo correttorio della tragedia per *Opere Varie* va inserito in un contesto più ampio, anche di uniformazione linguistica alla scelta operata con la definitiva stampa del romanzo, come giustamente rilevato da Bardazzi (1985, XCVI-XCVIII):

> L'operazione – è evidente – si motiva non già sulla base di ragioni stilistiche interne, bensì sull'esigenza di uniformare linguisticamente l'articolato complesso delle *Opere varie* (di cui il *Carmagnola* non è che una parte) al modello elaborativo fissato dai *Promessi Sposi* nell'edizione del '40 […] La storia del Carmagnola perde insomma i propri contorni specifici, diventa storia di un *corpus*, di un progetto che travalica ormai l'individualità dei singoli componenti. (XCVIII)

[122] Sull'argomento si tornerà nel capitolo *Nuove considerazioni critiche*.

2. Conseguenze ecdotiche di un ritrovamento: MS Ital 72

2.1 Da Milano ad Harvard

Avendo fin qui seguito la storia testuale della tragedia fino al momento della partenza di Manzoni per Parigi insieme ai manoscritti testimonianti l'ultima minuta dell'opera e avendo fatto cenno alla copia vistata dalla censura e lasciata in patria, è ora opportuno concentrarsi su questo testimone, prezioso e trascurato. Esso costituisce infatti un tangibile esempio della difficoltà di ricognizioni bibliografiche complete, tanto di interventi critici quanto di ritrovamenti documentali, proporzionalmente più gravosa in un campo già ricco di contributi e ancora inesaurito e attraente come quello della filologia e critica manzoniane, difficoltà che rende sempre più urgente la realizzazione di strumenti, come il portale manzoniano di recente costituzione più volte menzionato, che non solo consentano indagini complete, ma siano anche agevolmente e rapidamente aggiornabili, per permettere un sostegno bibliografico e archivistico in sviluppo concomitante al procedere di studi e ricerche.

Nello specifico, il manoscritto era stato segnalato da Roberto Severino (1990) in un contributo censito nella bibliografia manzoniana di Goffredo (1998), da dove però Raboni (2017 e 2018) e, quindi, Becherucci (2020), non l'hanno recuperato che in anni recenti. Tra la segnalazione di Severino e quella di Giulia Raboni, oltre a numerosi scritti dedicati alla tragedia che non paiono aggiornati sull'esistenza della copia o comunque non ne fanno menzione, si colloca anche l'edizione nazionale dell'opera, uscita nel 2004 a cura di Giuseppe Sandrini, che fornisce forse un'ulteriore segnalazione del testimone, menzionando un articolo uscito su *Stilos. Il settimanale dei libri* in cui Gianpiero Chirico cita alcuni frammenti di un manoscritto del *Carmagnola* custodito nella biblioteca dell'Università di Harvard, puntualmente proposto in analisi dagli editori a Bardazzi, che tuttavia vi identifica non «nuove varianti», ma «pessima lettura e trascrizione di lezioni note» (Sandrini 2004, 420). Non essendo stato possibile reperire il testo dell'articolo, non si può essere certi che Chirico faccia riferimento al medesimo testimone individuato da Severino, per quanto ciò paia molto probabile dal momento che il catalogo della Houghton Library reca traccia solo di un altro manoscritto relativo alla tragedia, ma si tratta di una traduzione tedesca del coro[123], e anche una ricognizione *in loco* di Paola Italia non ha portato al rinvenimento di documenti ulteriori.

[123] La traduzione, opera di Ferdinand Freiligrath, si trova raccolta con altri materiali nella collezione di W. R. Schweizer. Per la raccolta cfr. http://id.lib.harvard.edu/alma/990006020750203941/catalog, mentre per il dettaglio

Ad ogni modo, la copia di Harvard è stata finora analizzata nelle sue ricadute testuali sulle ultime fasi del lavoro correttorio manzoniano soltanto parzialmente in due dei contributi già citati, all'interno di considerazioni più generali, per determinate porzioni di testo e, precisamente, il coro in Raboni (2018) e la *Prefazione* in Becherucci (2020)[124].

Prima di fornire l'edizione delle ultime fasi elaborative della tragedia e di rendere conto delle considerazioni critiche suggerite dallo studio del nuovo testimone, di fatto non ancora indagato nel dettaglio, è utile fornire una descrizione del manoscritto, insieme alla ricostruzione delle vicende che lo hanno portato oltre oceano[125].

I passaggi di mano che hanno condotto MS Ital 72 da Milano alla biblioteca dell'Università di Harvard sono ricostruiti da Severino, che menziona anche due documenti inseriti all'interno della copertina posteriore (Severino 1990, 16-17), fornendo una testimonianza particolarmente preziosa dal momento che tali fogli non sono visionabili nella riproduzione online del manoscritto, per il resto liberamente consultabile[126]. Il primo reca la didascalia descrittiva «IL CONTE DI CARMAGNOLA / DI / A. MANZONI. Manoscritto legato in volume, di pag. 144 con correzioni autografe di A. Manzoni, dedicato a Carlo Claudio Fauriel, e vistato dalla censura», probabilmente «schedatura di un libraio antiquario, inserita poi forse in un catalogo di vendita» (16), possibilità fortemente suggerita anche dal secondo documento rinvenuto insieme con il manoscritto: una lettera priva di busta, datata 28 giugno 1933 e vergata su carta intestata Hoepli, in cui sono descritte le stampe del *Carmagnola* edite fino a quel momento e alcune pendenze economiche del destinatario, il Comm. Gentili.

Si tratta di Federico Gentili di Giuseppe, il collezionista francese che acquistò ad un'asta parigina parte del lascito di Ercole Gnecchi, proprietario di alcuni pezzi della collezione prima

---

del manoscritto tedesco del coro, le informazioni catalografiche sono reperibili al link https://id.lib.harvard.edu/ead/c/hou00703c00096/catalog.

[124] A uno studio più complessivo del testimone e a un'edizione che ne accogliesse le lezioni sembra aver pensato lo stesso Severino, che non solo ne fa menzione nell'articolo del 1990 (Severino 1990, 18), ma è rintracciabile tra i consultatori dei mss. manzoniani del *Carmagnola*, come si evince dal registro depositato presso la sala di consultazione della Biblioteca Nazionale Braidense. Lo studioso motiva per altro le ricerche proprio con riferimento a studi «sulla stesura per la Censura» e «sulla copia presentata alla Censura» (Cfr. già Becherucci 2015a, 134 n.70).

[125] Per la trattazione che segue si vadano soprattutto Severino (1990, 14-17) e Raboni (2017, 36), ma di quest'ultimo contributo è interessante per l'argomento tutto il paragrafo 2.7, *Fondi, collezioni e materiali dispersi* (33-39).

[126] Le informazioni catalografiche sono disponibili al link http://id.lib.harvard.edu/alma/990098623500203941/catalog, mentre la riproduzione digitale del manoscritto è, come già segnalato, accessibile qui: https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:423226713$1i.

appartenuta a Carlo Morbio, di cui il manoscritto della copia censura del *Carmagnola* faceva appunto parte[127] e autore di una donazione molto consistente di tale collezione alla Biblioteca Nazionale Braidense[128]. Anche il posseduto dello stesso Gentili venne donato in gran parte, il 25 luglio del 1925, alla sala manzoniana della biblioteca, ma la copia censura della tragedia rimase alla figlia del Gentili – forse perché rilegata in volume, come nota anche Severino – giungendo, per suo tramite, in America. In effetti, il contropiatto anteriore reca un *ex libris* circolare di colore arancione chiaro con al centro le lettere «*a. r. s.*», confermando l'appartenenza del codice ad Adriana Gentili, sposata a Raphaël Salem.

Il manoscritto venne in seguito acquistato da Ward Murphey Canaday, facoltoso mecenate statunitense, e consorte, che prima lo depositarono e successivamente donarono alla Houghton Library di Harvard; a conferma di ciò, sopra l'*ex libris* è visibile un'etichetta che presenta il documento come dono di «Mr. & MRS. WARD M. CANADAY». In particolare, dal catalogo *Houghton Library Accessions,* 1954-1965, vol. II, 54c-54z, risulta che il deposito del manoscritto, per la prima volta registrato il 15 giugno 1955, era stato effettuato da «Mr. Ward Canaday, The Overland Corporation, 500 Securities Building, Toledo, Ohio» e definitivamente donato alla biblioteca il 30 dicembre 1964.

Attualmente MS Ital 72 è catalogato con la seguente notazione: «Manzoni, A. / Il Conte di Carmagnola / MS (by amanuensis revised by the author) 1819, 82f (154pp.), [sic!] fº. Brown boards, brown sheep spine. Imprimatur dated 1819 on the title page» e la scheda catalografica consultabile online presenta Adriana R. Salem come precedente proprietario, a conferma di quanto già detto, e le seguenti informazioni di dettaglio: «Written by a professional scribe and revised by the author's hand. Printer's notes bound in, Bound in half brown sheepskin with pastepaper boards. Milan, 1820».

[127] Si veda il catalogo del collezionista (Morbio 1857), in cui il *Carmagnola* è citato nella sezione codici manoscritti: «Tra i codici autografi moderni, primeggiano le preziose *Statistiche* di Melchiorre Gioja, già descritte, ed il *Conte di Carmagnola*, tragedia d'Alessandro Manzoni, con importanti varianti nelle scene, ne' personaggi, ec. e molti versi *inediti*» (143), corsivo nell'originale. In merito alla copia censura cfr. anche Morbio (1847a, 1847b).

[128] Cfr. Goffredo (2001 e 2016).

2.2 Descrizione del manoscritto

Analizzata la vicenda del trasferimento in America del nuovo testimone, si schematizzano di seguito gli aspetti materiali più rilevanti del documento, facendo riferimento al modello di descrizione utilizzato nel portale *Manzoni online*, cui si rimanda per ulteriori informazioni relative al manoscritto[129]:

Segnatura, ente di conservazione

MS Ital 72, Cambridge (USA), Harvard University, Houghton Library

Titolo

Il Conte di Carmagnola. Tragedia di Alessandro Manzoni

Abstract

Manoscritto cartaceo di 82 carte, idiografo con interventi autografi, conservato presso la Houghton Library (Harvard University), redatto probabilmente in fascicoli e rilegato in pelle di pecora marrone chiaro con dorso in cartone più scuro recante etichetta identificativa rosso mattone. Si tratta della copia della tragedia allestita da un copista professionista verosimilmente man mano che l'autore procedeva alla revisione degli autografi costituenti l'ultima redazione della tragedia (Manz.V.S.XI.4, contenente le prose introduttive, e Manz.B.X.2 con gli atti I-V e il coro successivo all'atto II) e consegnata alla censura per l'ammissione alla stampa. Le carte presentano una doppia numerazione, una a penna in alto a destra, che comincia dalla prima carta occupata dal testo della *Prefazione*, e una seconda a matita in basso a sinistra, come la precedente segnata sul recto di ogni carta, a cominciare dal frontespizio. Il manoscritto riporta due distinte notazioni censorie, la prima sul frontespizio «Admittitur / Carpani / N 2424 anno 1819 / Imprimatur Zanatta», e la seconda «Admittitur Frappolli» «Mil.° il dì 26 nov. / Imprimatur / Zanatta» su c. 61r (nella numerazione archivistica a matita), prima carta di un foglio di consistenza e mano diversa (Cfr. *supra* e Severino 1990, 15 n. 37) inserito in un secondo momento, recate correzioni dell'autore inviate da Parigi, attese prima di poter procedere con la stampa.

[129] Cfr. MS Ital 72, Cambridge (USA), Harvard University, Houghton Library, *Manzoni Online*, http://www.alessandromanzoni.org/manoscritti/5032.

Sono presenti cartigli, uno con correzioni di alcune didascalie, probabilmente di mano di Visconti, inserito prima dell'atto primo (c. 21r numerazione a matita, non numerato a penna), e tre, con l'aggiunta di alcuni versi, di cui il primo e il secondo attribuibili forse alla mano del copista, il terzo autografo (Atto III, c.56r numerazione a matita / c. 52r numerazione a penna; Atto IV c. 67 e Atto V c.79, numerati solo a matita).

L'allestimento della copia è collocabile tra il 12 agosto 1819, termine di composizione della tragedia, e il 14 settembre dello stesso anno, data di partenza dell'autore per Parigi, come documentato da varie testimonianze epistolari (cfr. il poscritto di Giulia Beccaria in una lettera di Manzoni a Fauriel del 3 ottobre 1819, nel quale si fa esplicito riferimento alla copia lasciata a Milano per la stampa e la lettera di Visconti a Cattaneo del 7 ottobre 1819, che documenta l'approvazione dell'opera da parte della censura entro quella data), con l'aggiunta di correzioni parigine successive, ricevute appunto nel novembre 1819.

Datazione

Stesura collocabile tra l'agosto e il settembre 1819 attraverso la ricostruzione delle vicende elaborative della tragedia.

Materiale

Cartaceo

Consistenza

82 cc.

Carte bianche

1v, 2v, 17r, 17v, 18r, 18v, 19v, 20v, 21v (cartiglio), 67v (cartiglio), 79v (cartiglio)

Numerazioni

Il manoscritto presenta una doppia numerazione: una numerazione continua (cc. 1-82) a matita in basso a sinistra sul *recto* di ogni carta a cominciare dal frontespizio, inclusi tutti i cartigli, e un'altra numerazione (cc. 1-75) a penna – eccetto per cc. 16-19 che sono numerate a matita – in alto a destra, sempre sul *recto*, che inizia dalla prima carta recante la *Prefazione* e include soltanto il cartiglio inserito nell'atto terzo. Questa seconda numerazione presenta alcune discontinuità: la carta recante il titolo «Atto Primo», unico caso di carta-copertina per un atto,

è numerata 26 e testimonia una trasposizione dalla sede originaria (la numerazione dell'atto passa poi infatti da 25 a 27, senza discontinuità a livello testuale); manca la c. 39 (di nuovo senza interruzioni del testo); a c. 56 segue c. 58 (la prima carta del foglio con correzioni parigine, che consta di 4 cc. totali, di cui solo la prima è numerata), una facciata non numerata e poi c. 57 numerata sul *verso* in alto a sinistra, e di nuovo una carta non numerata. Sia nel caso di c. 57 che della seconda facciata della carta successiva, si vede in alto a destra un 5 scomparente nella piegatura della rilegatura verso la spina e le carte sono rilegate invertendo l'ordine del testo: a livello testuale a c. 57v segue la carta precedente non numerata, che è dunque in realtà il *verso* di c. 57 e lo stesso accade con la carta successiva, rilegata erroneamente in modo che l'originario *recto* diventi il verso, ciò spiega anche le tracce della numerazione in alto a destra su quello che in origine era il *verso* di ciascuna carta.

Da ciò si deduce che le carte dovettero essere numerate prima della rilegatura e anzi, prima della stesura del testo considerando il riuso di c. 26 per il titolo del primo atto e le carte mancanti che non interrompono l'ordine testuale. Nella descrizione di Severino (1990, 15) si legge che l'atto quarto, «il più travagliato, inizia col f° 54r, continua regolarmente fino al f° 56v, poi seguono i foglio 58 e [58bis], e i fogli 57 e 59, entrambi rilegati con la numerazione verso la spina», per quanto nella riproduzione digitale non sia visibile la numerazione di c. 59 e c. 57, come detto, paia invece numerata sul *verso*, quindi sul bordo esterno del foglio. La numerazione riprende poi correttamente da c. 60 e cc. 60-62 sembrano numerate con una penna più scura.

Mani

La mano che redige il testo è quella di un copista professionista. Sono presenti correzioni sia di mano del copista che manzoniane, non sempre di pacifica attribuzione, oltre a un cartiglio forse scritto da Visconti (c. 21r numerazione a matita). Le cc. 61-62 (numerazione a matita), corrispondenti alle correzioni inviate da Parigi, sono tracciate da una mano ulteriore.

Rilegature

Rilegatura in pelle di pecora marrone con dorso etichettato in cartone più scuro. Nel risvolto di copertina etichetta dell'ente conservatore «HARVARD COLLEGE LIBRARY / THE GIFT OF / MR. & MRS. WARD M. CANADAY ed *ex libris* tondeggiante con iniziali «a.r.s», riconducibili ad Adriana Gentili di Giuseppe, sposata con Raphaël Salem. Nel risvolto

della quarta di copertina, ulteriore etichetta catalografica: «fMS Ital 72 / THE HOUGHTON LIBRARY / *54CM-27»[130].

Provenienza

Comprato all'asta da Federico Gentili di Giuseppe ed escluso dal lascito alla Biblioteca Nazionale Braidense del 1925, rimane alla figlia Adriana e giunge per suo tramite in America. Depositato alla Houghton Library il 15 giugno 1955 dai coniugi Ward Canaday, viene definitivamente donato all'ente nel 1964.

Acquisizione

30 dicembre 1964

Contenuto

Carte	**Contenuto**	**Numerazione**	**Dettagli**
1r	Titolo, autore, *Admittitur* e *Imprimatur*	1 a matita nn. a penna	Il Conte | di | Carmagnola | Tragedia | di alessandro Manzoni | Admittitur | Carpani | N2424 anno 1819 | Imprimatur | Zanatta
2r	Dedica	2 a matita nn. a penna	«*Al signor Carlo Claudio Fauriel / in attestato / di cordiale e riverente amicizia / l'autore*». (segue il visto di Carpani)
3r-8v	Prefazione	3-8 a matita 1-6 a penna	Titolo: Prefazione Incipit: Pubblicando un opera d'immaginazione (c. 3r) Explicit: discernere ciò che vi è conservato di avvenimenti reali (c. 8v)
9r-16v	Notizie Storiche	9-[16v] a matita 7-[14v] a penna	Titolo: Notizie storiche Incipit (c. 9r): Francesco di Bartolomeo Bussone condottiero Explicit (c. 16v): quando invece ebbe luogo in Treviso
19r	«ATTO I»	19 a matita 26 a penna (riuso)	Titolo: Atto Primo

[130] La legatura è accostata in Martinelli (2018, 51 n. 23) alla copia di *Adelchi* spedita al Fauriel per la traduzione francese in vista dell'edizione Bossange.

20r	Elenco personaggi (storici e ideali)	20 a matita 15 a penna	
21r		21 a matita nn. a penna	Cartiglio scritto solo sul recto. Mano: Visconti. al fine della scena terza dell'atto secondo | dopo <u>sarà coi prodi</u> | (partono) | Il Conte, poi un soldato che sopraggiunge. | alla fine della scena seconda dell'atto quarto | dopo | <u>entrambi</u> (parte) | alla fine della scena prima dell'atto 3.zo | dopo la parola io reco | (parte il Conte tra le genti armate) | alla fine della scena terza dell'atto 5. | dopo la parola oh figlia! | (partono)
22r-33r	Atto primo	22-33 a matita 16-28 a penna, (con cc. 16r-19r a matita). Manca c. 26, usata come titolo per l'atto, ma il testo non presenta discontinuità.	Titolo: Atto Primo Incipit (c. 22r): È giunto il fin de' lunghi dubbj, è giunto, Explicit (c. 33r): Con la salute della patria annunzii. | Fine dell'atto Primo
33v-42v	Atto II	[33v]-[42v] a matita [29v]-[37v] a penna	Titolo: Atto Secondo Incipit (c. 33v): Sì, condottier; come ordinaste, in pronto Explicit (c. 42v): Si resista al prim'urto: il resto è certo Fine dell'Atto Secondo
43r-46v	Coro	43- [46v] a matita 38-[42v] a penna. Manca c. 39, ma il testo non presenta discontinuità.	Titolo: Coro | dell'Atto Secondo Incipit (c. 43r): S'ode a destra uno squillo di tromba; Explicit (c. 46v): Che contrista uno spirto immortal.

47r-58r	Atto III	47-58 a matita 43-54 a penna Numerato anche il foglio ins.	Titolo: Atto Terzo Incipit (c. 47r): Siete contenti? Explicit (c. 58r): Riesca o no, questo partito è il solo. | Fine dell'Atto Terzo Cartiglio recante sei versi, scritto solo sul recto. Mano: Manzoni. Presenza visto censorio. (c. 56 a matita, 52 a penna) Incipit: No da Filippo ei non è sciolto in tutto Explicit: Col suo confuso di Visconti il sangue?
58v-70r	Atto IV	[58v]-70 a matita [54v]-60 a penna	Titolo: Atto Quarto Incipit (c. 58v): Eccomi al cenno degli eccelsi capi Explicit (c. 70v): Se un sì bel campo io rivedrò più mai? Fine dell'Atto Quarto Nell'atto è inserito un foglio con le aggiunte parigine e relativi segni di rappicco al testo (cc. 61-62 a matita con notazione «Pg. 57», 58 a penna: numerata solo prima carta) Incipit (c. 61r.): Che gli si appone? I prigionier disciolti? La carta reca anche notazioni dei censori: «Admittitur Frappolli» «Mil.^{o} il dì 26 nov. 1819 | Imprimatur | Zanatta» Explicit (c. 62v): Ciò che si serba ai traditor, v'è noto. Cartiglio recante sedici versi, scritto solo sul recto. Mano: Manzoni. Presenza visto censorio. (c. 67 a matita, nn. a penna) Incipit: Ebben che raccogliesti? Explicit:

			Dei perduti navigli era il pensiero,
71r-82v	Atto V	71-[82]v a matita 65-[75]v a penna	Incipit (c. 71r): A questi patti offre la pace il duca, Explicit (c. 82v): Dì lor – che nulla da temer più resta. | Fine dell'Atto Quinto. Cartiglio recante 6 versi, di cui due cassati, scritto solo sul recto. Mano: Manzoni. Presenza visto censorio (c. 79, a matita, nn. a penna) Incipit: ripugnante | vo dunque Explicit: Voti impotenti e misere querele? –

Allestimento

Considerando il disordine in alcuni punti della numerazione a penna, le tracce di numerazione sul *verso*, quasi internamente alla spina, di alcune carte e il riuso di una carta per la copertina del primo atto, dei quali si è dato conto nella numerazione del manoscritto, si deduce che i fogli dovettero essere numerati a penna prima della stesura del testo. La numerazione a matita è invece successiva alla rilegatura. Il manoscritto è stato verosimilmente allestito man mano che Manzoni procedeva alla correzione dei propri autografi, ricorretto via via dall'autore e portato in censura. Le tracce d'inchiostro presenti su alcune carte lo identificano come manoscritto depositato in tipografia per la stampa.

Disposizione del testo e grafia

Il testo delle introduzioni in prosa è vergato a tutta pagina, lasciando ampi margini su tutti e quattro i lati di ciascuna carta, aumentati per la parte in versi, che si dispone come un'ampia colonna centrale. La scrittura corsiva è abbastanza precisa e uniforme nelle proporzioni spaziali e costante nel tratto, ma la composizione della pagina non è regolare: alcune carte recano 22-23 righi di testo – intendendo con questo termine, comprensivamente, sia le righe di prosa che i versi e le didascalie frapposte – altre di più, fino a 25-26, con un conseguente abbassamento delle lettere; inoltre la spaziatura tra i righi non sembra perfettamente regolare e la grafia a volte non del tutto allineata. Il che fa pensare a una composizione senza l'utilizzo di falsariga, allontanando forse l'ipotesi di un copista proveniente

dalla bottega del tipografo, come invece supposto da Martinelli (2011 e 2018) per la copia censura dei *Promessi sposi*. Una ulteriore differenza si nota nell'indicazione del corsivo, segnalato con il rosso per i *Promessi Sposi*, per quanto non in modo sistematico, e usato invece con estrema discontinuità nel *Carmagnola*[131]. In particolare, si nota nella *Prefazione* l'uso di un tratto più tondeggiante e meno inclinato nelle citazioni sia in francese che in italiano e nell'indicazione di alcuni titoli di opere, oltre che, senza apparente regolarità, in alcune delle note al piede. Le citazioni sono tutte stampate in corsivo, mentre non è lo stesso con i titoli (ad esempio, a c .4r «Corso di Letteratura drammatica Lezione X» presenta questo tratto peculiare, ma è in tondo nell'edizione). Diversamente, nelle *Notizie storiche* le citazioni sono indicate con virgolette apposte sul margine sinistro di ogni rigo e stampate tra virgolette, senza più il corsivo; in questa sezione dell'opera il tratto tondeggiante compare solo a indicare il titolo di un'opera (cfr. c. 9r: «Biografia Piemontese») e un motto popolare (c. 12r: «alla zappa i soldati»), entrambi resi nella *princeps* in corsivo. Una situazione ancora differente si ha a c. 3v, in cui, nella nota al piede un'espressione sottolineata («L'Epopea e la Tragedia», ci si riferisce a un passo della *Poetica* aristotelica tradotta da Ludovico Castelvetro) è resa con il corsivo, come, nella stessa nota, l'indicazione «Traduzione del Castelvetro» che invece non presenta segni particolari sulla copia. È infine presente a c. 13r una nota stampata in corsivo, che presenta sulla copia tratto regolare, eccezion fatta per due punti in cui torna il tratto tondeggiante già descritto: «immo» e «immo vilissime». Nella tragedia, infine, la situazione si stabilizza, con il corsivo inserito autonomamente a livello tipografico per indicare le scene. Si segnala a questo punto un'ultima peculiarità grafica, indicativa di inserimento: a c. 4v il penultimo e terzultimo rigo sono scritti con grafia molto più minuta.

Quale che sia la ragione di questo cambiamento rispetto al modo in cui è scritto il resto del testimone, sembra comunque da rifiutarsi l'ipotesi, a prima vista in realtà piuttosto persuasiva, di una mano diversa per le porzioni testuali vergate con tratto più tondeggiante, ciò sia perché, escludendo ovviamente due copisti al lavoro fianco a fianco che si scambiano il manoscritto con una certa frequenza, soprattutto nel caso delle citazioni della *Prefazione*, si dovrebbe supporre che per ogni inserimento di diversa mano sia stato lasciato uno spazio sempre calcolato alla perfezione, dal momento che non si hanno mai in questi casi distorsioni della dimensione della grafia, sia anche in conseguenza di un'analisi grafologica, per quando, come noto, per le grafie moderne la prudenza in questo campo deve essere la bussola

[131] Per l'edizione a stampa (Ferrario 1820), si fa riferimento al testo fornito da Bardazzi (1985).

preponderante. L'unico punto su cui si può con buona certezza indicare una mano diversa è il foglio con le correzioni parigine (cc. 61-62) di cui si è già detto[132].

Su questi aspetti si tornerà nel prossimo paragrafo, nei casi in cui l'analisi della grafia sia indicativa di considerazioni critiche significative, per ora basti ribadire che il manoscritto presenta anche correzioni autografe di Manzoni, come indicato sia da Severino (1990) che nella catalogazione della Houghton Library. Il che ha reso necessaria una disamina caso per caso di tutte le varianti tardive, per alcune delle quali resta incertezza di attribuzione, a Manzoni o al copista, per quanto il professor Marco D'Agostino, docente ordinario di paleografia all'università di Pavia, che ha fornito una gentile, puntuale e preziosa consulenza sulle grafie del testimone, propenda con una certa sicurezza per l'individuazione della mano di Manzoni nella maggioranza delle correzioni.

Un'auspicata indagine autoptica e più approfondita potrebbe fornire maggiori certezze a riguardo, ma quel che rileva particolarmente per la ricostruzione filologica e critica che segue è comunque l'individuazione della mano dell'autore per tutta l'estensione del testo, che testimonia una correzione globale della copia prima della partenza parigina.

[132] Cfr. paragrafo 1.3 *Tra gli autografi e la princeps: la lacuna testimoniale sanata.*

2.3 Nuove considerazioni critiche

Come si è dunque delineato nei precedenti paragrafi, il ritrovamento di MS Ital 72 impone una riconsiderazione globale dell'ultima fase del lavoro manzoniano, della quale si intende dare conto nella trattazione seguente, utilizzano, per brevità e chiarezza, le medesime sigle che si ritroveranno in apparato (ulteriormente specificate nei *Criteri di edizione*). Si indica con la sigla B la seconda stesura integrale – come detto, redazione unitaria anche se vergata su due diversi autografi – testimoniata da Manz.V.S.XI.4 (prose introduttive) e Manz.B.X.2 (atti e coro), la copia censura è individuata con Cc e il testo della stampa Ferrario con T. La sigla Bβ raggruppa le correzioni di B successive all'allestimento della copia censura e Ccβ indica tutte le varianti tardive apportate su essa.

Si presentano dunque qui di seguito, per punti e in maniera forzatamente esemplificativa, le tipologie di intervento appartenenti alle varie fasi di questo percorso, illustrando, prima per la tragedia e poi per le prose introduttive, considerate a parte, le nuove acquisizioni filologico-critiche consentite dallo studio di MS Ital 72 e fornendo un'analisi del procedere correttorio dell'autore nel punto nodale del raggiungimento di un assetto testuale sentito come definitivo, da stamparsi, nella particolare situazione della mancata sorveglianza diretta di Manzoni durante le operazioni tipografiche.

1.

La prima acquisizione sicura riguarda la sistemazione del testo della redazione B, ossia della seconda stesura integrale della tragedia che, di fatto, pur essendo poi superata da altre revisioni anche considerevoli, costituisce un testimone importante non solo come tappa elaborativa, come già accennato, ma anche come ultimo esemplare autografo e dunque necessario termine di raffronto in caso di eventuali discrepanze introdotte dalla copia, che potrebbero essere frutto di erroneo intervento del copista sfuggito a Manzoni in fase di correzione.

La mancanza di Cc rendeva impossibile stabilire con certezza la fisionomia di questo stadio redazionale, impedendo una collocazione sicura degli interventi registrati su B, senza poter discernere quali appartenessero al momento elaborativo originariamente pertinente alla redazione e quali fossero stati depositati su questa fase di lavoro successivamente all'allestimento della copia, situazione che ha indotto il precedente editore, con una soluzione che verrà ripresa in dettaglio più avanti (cfr. *Questioni metodologiche*), ad attenersi allo stato base del manoscritto, espungendo dal testo di B tutti gli interventi topograficamente

identificabili come tardivi, ossia non in rigo o non implicati evidentemente con punti successivi in rigo e ascrivibili quindi con certezza al testo base. Allo stesso modo vengono assegnati a una fase successiva a B, ipotizzata come momento correttorio in vista della stampa, anche interventi redatti su alcuni di quei fogli ora collocati in fondo allo scartafaccio usato per le prime stesure della tragedia (Manz.V.S.X.1), con una cautela in qualche modo analoga a quella adottata da Ghisalberti per descrivere il passaggio dal *Fermo e Lucia* alla *Seconda minuta*, là dovuta non alla mancanza della copia successiva, ma alla condivisione delle carte e alla impossibilità a volte di datare gli interventi. Il risultato è comunque assimilabile: si elimina tutta una fase di ripensamento in realtà maturata ancora nel corso della stesura e forzatamente registrata sui margini o in posizioni "sospette" (soprascrizioni, ascrizioni, abbozzi su fogli staccati), ricostruendo una redazione di fatto nella sua interezza inesistente.

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

A titolo di esempio significativo della differente fisionomia che la redazione B presenta in conseguenza dell'aggiornamento consentito dallo studio di Cc, si riportano due estratti della prima scena dell'atto quinto secondo la redazione ipotizzata da Bardazzi (1985) senza poter disporre della copia a confronto con quella che risulta dalla ricostruzione permessa dal nuovo studio. Siamo in un punto cruciale della tragedia, il momento cioè dell'arresto del Conte e della sua reazione alle accuse di tradimento:

Precedente ricostruzione di B (Bardazzi 1985, 325: A. V, I, vv. 64-65):
Il traditor son io! / Deggio saper perchè.

Ricostruzione consentita da Cc:
Io traditor! Comincio / A comprendervi alfine: pur troppo altrui / Creder non volli: io traditor! Ma questo / Titolo infame infino a me non giunge: / Ei non è mio; chi l'ha mertato il tenga (*var. alt.* porti) / Ditemi stolto, il soffrirò, che il merto / Tale è il mio posto qui, ma con null'altro / Il cangerei, ch'egli è il più degno ancora. / – Io guardo, io torno col pensier sul tempo / Ch'io fui vostro soldato: ella è una via / Sparsa di fior. Segnate il giorno in cui / Vi parvi un traditor, ditemi un giorno / Che di grazie e di lodi e di promesse / Colmo non sia! Che più? Qui siedo; e quando / Io venni a questo che alto onor parea, / Quando più forte nel mio cor parlava / Fiducia, amor, riconoscenza, e zelo, / – Fiducia no: pensa a fidarsi forse / Quei che invitato in fra gli amici arriva? – / Io veniva all'inganno: eran trasporti / D'un fanciullo deluso – ! Ebben, vi caddi, / Ella è così. – Ma via, poiché gettato / È il finto volto del sorriso ormai, / Sia lode al ciel; siamo in un campo

almeno, / Che anch'io conosco – A voi parlare or tocca, / E difendermi a me: dite, quai sono / I tradimenti miei?

L'intervento estende notevolmente la reazione del conte di fronte alla trappola ordita dal senato veneto, che lo ha richiamato in patria con il pretesto di consultarlo sulla pace e ora, per bocca del doge, lo accusa di tradimento. È una risposta orgogliosa, in linea con il carattere sprezzante e tumultuoso del conte, che rovescia l'accusa sugli stessi accusatori, stornandola da sé non tanto forse con «il tono elegiaco del guerriero che si volta indietro» (così Sandrini 2004, 153 a commento dei medesimi versi nella redazione per le *Opere Varie*), ma con la volontà ferma di ribadire il proprio leale servizio[133].

L'intero passo, redatto in ascrizione sulla colonna libera di sinistra su Manz.B.X.2 è frutto di una travagliatissima elaborazione su fogli staccati che connettono la prima stesura – quella leggibile sulla colonna destra del manoscritto – e la lezione d'approdo, custoditi dalle carte 159rv, 160rv e 157r di Manz.V.S.X.1 (entro quell'insieme composito di materiali di difficile collocazione di cui si diceva nei paragrafi precedenti). In tali abbozzi, rintracciabili separatamente a conclusione dell'apparato del presente lavoro, si apprezza in particolare il progressivo svincolarsi da un linguaggio sentimentale e patetico: per fermarci allo spunto di Sandrini, i versi «Io guardo, io torno col pensier sul tempo / Ch'io fui vostro soldato» (che, ricordiamo, lo studioso commenta entro l'edizione del 1847, ma sono identici nella redazione che si sta qui considerando), paiono volti a rimarcare l'idea del passato ripercorso a fondo col pensiero più nell'abbozzo rifiutato «A riandar col mio pensiero» – con l'infinito che dilata l'azione del ricordo – rispetto al presente poi accolto nella lezione finale, più brusco, più pragmatico. Inoltre nelle fasi precedenti è denotata con più insistenza, attraverso varie correzioni in successione, anche l'idea stessa del tempo passato al servizio dei veneziani, con un richiamo più concreto ai giorni «gettati per voi» (poi con tono meno rancoroso, e forse per questo più efficace nel restituire un'immagine edificante del conte «per voi spesi») «Dal dì ch'io presi la primiera insegna / Dalle man vostre, a questo» con il gesto di raccogliere dalle mani dei propri accusatori l'insegna, poi «bandiera», sottolineando enfaticamente il momento dello stringersi dell'accordo. E il tono evocativo torna poi con una lezione, anch'essa abbandonata, «Quando più forte anche il mio cor parlava / Con sì care memorie».

[133] Tono elegiaco e pateticamente rivolto al passato è piuttosto certamente presente, come da più parti rilevato, in un'altra scena topica della tragedia interamente occupata dalla meditazione del conte in prigione, per la quale si rimanda al commento di Sandrini (2004, 164-166).

Ugualmente tormentata è la definizione del passo «ditemi un giorno / Che di grazie e di lodi e di promesse / Colmo non sia» con un vario alternarsi di vocaboli per l'elencazione dei meriti del conte, in cui, in particolare, riaffiora e scompare frequentemente il termine «lusinghe» forse avvertito come troppo ambivalente dall'autore, che infine vi rinuncia. Ma altri ancora sono gli spunti patetici – per i quali si rimanda all'apparato – che via via Manzoni abbandona nel corso della rielaborazione e pare rimanerne nella versione finale una sola vistosa traccia, «Io veniva all'inganno: eran trasporti / D'un fanciullo deluso – !», che resiste anche in fase di copiatura e cade soltanto in un momento successivo, individuato con la sigla Ccβ, durante un revisione della copia censura, dunque davvero a ridosso della stampa.

Simile discorso può farsi per il secondo passo che si propone, tratto dalla medesima scena:

Precedente ricostruzione di B (Bardazzi 1985, 329-330, A. V, I, vv. 80-102):
Un breve istante / Ascoltatemi in pria. Della mia vita / Non si tratta soltanto: ella strascina / Il vostro onor con se: far non potrete / Che il mondo scordi ch'io per voi l'ho spesa. / Tempo verrà che d'un guerriero ancora / Uopo vi fia: chi vorrà farsi il vostro? / Ah di me un tempo vi fidaste e indarno / Certo non ritornò / Voi non credete / Ch'io volessi tradirvi / Io parlo, il veggio / Com'uom che implora; ebben non nego, io bramo / Persuadervi – io son marito e padre – / S'io fossi reo, qui mi vedreste? A voi / Mi diedi, io qui colla fiducia entrai / Della innocenza, e non pensava uscirne / Che per correre in braccio … è tempo ancora / Che alla mia sposa alla mia figlia io possa / Questo annunzio recar, che a lor non venga / Dal labro altrui, di chi non sappia come / Un gran dolor s'annunzia a chi nol teme. / Io non fuggo, vel giuro, a voi ritorno: / Questo capo su cui d'un tradimento / Scese il sospetto / Io vel riporto.

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

La lezione ricostruita, che arriva poi alla stampa con poche ulteriori correzioni puntuali da ascriversi ai momenti correttori raggruppati sotto le sigle Bβ («tribunal» corretto in «Collegio» e «qualsia» in «qualunque») e Ccβ (con il ritorno di «tribunal» in sostituzione di «Collegio», ripristino della lezione già di B), si torva, come per il caso precedente, su

Manz.B.X.2 in ascrizione nella colonna di sinistra ed è ripresa in rigo dal copista, quindi, di nuovo, appartiene certamente a una fase interna di elaborazione della redazione B precedente la copia. Anche in questo caso la lezione d'approdo riportata è il risultato di un precedente abbozzo con varie correzioni registrato sulle carte 157v e 158rv di Manz.V.S.X.1, si tratta perciò ancora di una modifica non immediata, che ha richiesto all'autore plurimi *step*, per quanto molto ravvicinati, di affinamento.

Qui tuttavia lo scarto tra le due diverse fisionomie della fase B è ancora più deciso – e apprezzabile, visto il maggior equilibrio quantitativo tra testo base e fase finale – ed è evidente il cambiamento nell'atteggiamento del Carmagnola da una perorazione più privata e sentimentale a un confronto più sprezzante e orgoglioso con gli accusatori. L'iniziale atmosfera ancora in qualche modo legata alla prima concezione della tragedia, più familiare e tendente a toni di immediato effetto patetico, è progressivamente abbandonata nelle correzioni, che mostrano un distacco totale da questo disegno, rivelando una più decisa armonizzazione psicologica del personaggio – che non si identifica più in riferimento ai propri affetti familiari, ma esclusivamente nel ruolo di soldato e nelle fiere origini fra gente «belligera» – al mutato assetto, militare, dell'opera.

Dall'analisi dei due passi pare in effetti che questi fili patetico-familiari, lungi dall'esaurirsi entro i primissimi abbozzi della tragedia, come poteva pensarsi prima dello studio della copia, tendano a permearla fino agli ultimi momenti di revisione, e vengano progressivamente confinati a poche scene ad alto tasso di patetismo, come il già ricordato monologo del conte in prigione (scena IV dell'atto quinto) o la scena finale dell'incontro e del definitivo commiato tra protagonista, moglie e figlia oppure, ancora, la scena seconda dell'atto quinto, tra Antonietta e Matilde[134]. Quest'ultima in particolare conserva un'eco di quel «io son marito e padre» (v. 91 della ricostruzione di Bardazzi) che, caduto in B dall'autodifesa del conte, riemerge qui poco variato, rimanendo anche nelle stampe, nelle parole con cui Antonietta si illude di poter convincere i senatori a mutare giudizio, con una trasposizione dunque più consona al personaggio parlante: «son sposi e padri anch'essi. / Mentre scrivean l'empia sentenza, in mente /Non venne lor ch'egli era sposo e padre» (nell'edizione Ferrario sono i vv.

[134] Cfr. Sandrini (2004, 157) nota al v. 141, il primo della scena: «Questa scena, l'unica tutta al femminile, introduce, con i suoi toni sentenziosi e affettuosi, la pacificazione finale».

204-206)[135]. Tutto il passo, che si riporta di seguito, è interessante anche per la presenza, in *nuce*, di spunti poi ripresi nei *Promessi sposi*:

Atto V, II, vv. 196-206

Ei vive?
Non pianger, figlia, or che d'oprare è il tempo.
Gonzaga, per pietà, non vi stancate
Della nostra sventura: il ciel vi affida
Due derelitte. – Ei v'era amico: – andiamo,
Siateci scorta ai giudici. Vien meco,
Poverella innocente: oh! vieni – in terra
V'è ancor pietà – son sposi e padri anch'essi.
Mentre scrivean l'empia sentenza, in mente
Non venne lor ch'egli era sposo e padre. –

Dai pochi versi emerge una relazione madre-figlia impostata su modi che saranno poi quelli di Lucia – nella Ventisettana (capitolo VI), come qui Matilde, «poverella innocente»[136] – e Agnese, ricordata da vicino dal pragmatico, per quanto illuso «Non pianger, figlia, or che d'oprare è il tempo» di Antonietta, la quale non è comunque esente da spunti patetici, sia nella medesima scena che poi, con toni ancor più accentuati in quella del commiato dallo sposo[137].

Si tratta del resto di linguaggi e situazioni estremamente diffusi in ambito tragico e ben presenti anche nei modelli manzoniani, come puntualmente rilevato nei commenti all'opera[138], per i quali non ci si aspetta dunque una completa soppressione, ma la loro diluizione attraverso le varie stesure è un indice misurabile del progressivo allontanamento dagli stilemi di un teatro che ricerca l'effetto tragico e lo spunto moraleggiante per vie che Manzoni, per quanto detto in apertura della tesi, ritiene accessorie o almeno forzate. È inoltre interessante, a mio avviso, la resistenza di tali accenti nelle parole del conte, personaggio che più degli altri muta fisionomia dalla prima forma della tragedia a quella che ora può essere considerata senza esitazioni come la redazione B, testimoniando con particolare evidenza anche l'incertezza nello svolgimento dell'operazione, che tende con fatica, come tutto in Manzoni, a un delicato equilibrio.

Si sono qui analizzati due casi "limite" in cui l'allontanamento dalla forma base, considerata in fondo l'unica di originaria pertinenza di B dall'editore precedente, è non solo

[135] Per tali versi Sandrini (2004, 163) suggerisce un richiamo a *Les Vénitiens* di Arnault (atto IV, scena IX): «Ils sont hommes au moins malgré leur ministère; Ils ont aimé…».
[136] Il rilievo è anche di Sandrini (2004, 163).
[137] Per l'ultima scena della tragedia si rimanda al commento di Bardazzi (2009), ricco di spunti e con alcuni nuovi suggerimenti di fonti rispetto ai commenti precedenti.
[138] Si considerino almeno Russo (1945), Ghisalberti (1957), Azzolini (1989), Bosiso (1990), Boggione (2002) e Sandrini (2004). Per una ulteriore selezione di commenti al *Carmagnola* si veda Bardazzi (2009, 17).

particolarmente vistoso, ma ottenuto anche mediante correzioni elaborate su materiali fisicamente separati dal manoscritto, il che accentua in qualche modo un'idea di alterità rispetto alla concezione originaria della stesura e consente ancor di più di comprendere la scelta prudenziale di Bardazzi. Tuttavia, sono numerosi – tanto nelle prose introduttive quanti nei versi – gli interventi meno complessi attuati direttamente sugli autografi, per quanto in posizioni passibili di sospetto di estraneità da B "base", che l'editore espunge dal testo e che si sono invece qui riportati alla redazione. Tali varianti si segnalano in apparato come lezioni tardive di B, identificate da esponente numerico e con evidenziazione di eventuale riuso della lezione precedente, per registrare fedelmente il progressivo allontanamento dal testo base. (Cfr. *Criteri metodologici*).

2.

Ben più problematica rispetto alla sistemazione della redazione B è invece l'attribuzione precisa degli interventi registrati sulla copia censura come tardivi, appartenenti a due tipologie: la prima, più frequente, vede la presenza di correzioni sul solo testimone Cc che partono naturalmente dal testo ultimo di B e portano alla lezione poi accolta nella *princeps* (2.1), la seconda comprende invece casi di intervento sulla copia in cui la lezione base differisce da quella registrata su B (2.2).

Le lezioni del primo tipo costituiscono di fatto le varianti che, in mancanza del manoscritto di Harvard, avevano suggerito a Bardazzi (1985) e ai critici successivi la possibilità di un'ulteriore copia parigina, oppure le due ipotesi (Becherucci 2015) di una copia parziale di alcune parti della tragedia, oggi giustamente rifiutata dalla studiosa, o anche, come recentemente riproposto (Becherucci 2020a), di un intervento autonomo di Visconti, la cui collaborazione sia a livello di suggestioni teoriche che di materiale intervento sul testo è in effetti misurabile in più punti dell'elaborazione (si pensi, solo per citare il caso più evidente, al fascicolo XXV di Manz.V.S.X.1, composto da una serie di suggerimenti di suo pugno).

Come accennato, tutte queste congetture muovono dalla considerazione del pochissimo tempo che sarebbe rimasto a Manzoni, partito in tutta fretta per Parigi nel settembre del 1819, per mettere mano alla copia e correggerla e che, nell'implausibilità di un invio centellinato di correzioni di cui non restano testimonianze, la distanza tra la redazione B e la *princeps* potesse essere giustificata soltanto o da un invio globale di cui si è persa traccia, o da una delega in bianco ai revisori in loco, come detto da identificarsi sostanzialmente in Visconti. Il ruolo di Cattaneo pare infatti più marginale, o comunque volto soprattutto alla cura materiale

dell'organizzazione delle operazioni di stampa più che degli interventi sul testo, come conferma la già menzionata lettera inviatagli dallo stesso Visconti il 7 ottobre del 1819:

> Se però non ti spiacerà di fare una corsa a Milano per due o tre giorni onde scegliere la carta, i caratteri e lo stampatore; in caso diverso aspetteremo il tuo ritorno. A buon conto appena avrò il riscontro da Parigi te lo farò sapere. Ferrario mi ha detto, che egli potrebbe assumersi di fare l'edizione col mezzo della stamperia reale: te ne prevengo per tua regola; del resto tu devi comandare a bacchetta come il più dispotico Bascià di Turchia[139].

D'altro canto, la certezza che la copia recuperata sia quella mandata in tipografia e la presenza su essa della maggior parte di questi interventi, pur consentendo notevoli avanzamenti rispetto alle considerazioni precedenti, non scioglie del tutto le perplessità e, soprattutto, lascia non chiaramente definito il passaggio ulteriore, dalla copia alla stampa, vista anche in questo caso la presenza di lezioni discordanti, come si espliciterà fra breve al punto 4.

L'indagine grafologica condotta sul manoscritto, per quanto bisognosa di ulteriori approfondimenti, data la delicatezza della questione – sia perché, come già rilevato, il riconoscimento delle grafie moderne non è compito facile, sia per la situazione materiale specifica, per cui l'ufficialità del documento potrebbe aver forzato lo scrivente a una grafia particolarmente chiara, magari il più possibile uniforme a quella del copista – ha infatti consentito di rilevare con certezza la mano di Manzoni nella maggior parte delle correzioni. Ritengo comunque che, per gli interventi da attribuire forse al copista, si possa ragionevolmente sottintendere la presenza dell'autore, la cui grafia, del resto già rilevata dal primo studioso occupatosi della copia (Severino 1990) e nella catalogazione del manoscritto (cfr. *supra*), è significativamente riconoscibile su tutto il testo. È dunque certa, come anticipato nei paragrafi precedenti, una revisione manzoniana dell'intero lavoro, ritoccato quindi interamente prima della partenza – con l'unica eccezione per le modifiche senza dubbio parigine – in tempi strettissimi e con modalità che testimoniano sia la fretta dell'autore che la provvisorietà della redazione B, come si cercherà di chiarire ulteriormente al punto 3.

La presenza di Visconti anche in fase di revisione di Cc è altresì attestata, ma un'analisi dettagliata dei manoscritti consente di ridimensionare il ruolo diretto che i già citati studi di Becherucci (2015 e 2020a) gli hanno attribuito, limitandone l'azione a correzioni sostanzialmente tutte approvate da Manzoni, con la sola eccezione, probabilmente, di limature

[139] Cfr. Sforza-Gallavresi (1912, 438-439), lettera n° 222, con, però, errato scioglimento di Ferrario in Vincenzo Ferrario e non Giulio, effettivamente primo «stampatore» del *Carmagnola*. Dalla lettera non si comprende se la tipografia fosse stata indicata da Manzoni e, per quanto molto probabile che l'autore avesse dato disposizioni in merito, dalle parole di Visconti sembra che la scelta sia ancora da effettuare e da affidare al consulto di Cattaneo.

minute o interventi interpuntivi, per i quali però non è nemmeno esclusa un'arbitraria intromissione del copista stesso.

2.1

Per quanto riguarda la prima tipologia descritta, quella cioè comprendente interventi tardivi su Cc che abbiano come lezione base quella finale di B, si riportano di seguito, ordinati in successione dall'atto I al V (come detto, trattazione a parte è riservata di seguito alle prose) gli interventi con ogni probabilità manzoniani, nei quali la grafia è in fondo un indizio in più per confermare la necessaria paternità di correzioni che, per peso e fenomenologia, sembrano difficilmente assegnabili ad altri, considerando, come premessa generale, che il momento di intervento sulla copia è davvero cruciale per un testo lungamente meditato ed elaborato che sta per essere consegnato al pubblico. Per tutti gli esempi proposti si indica il numero di verso del testo della presente edizione e si riporta la lezione finale – sia di B che di Cc – senza esplicitare il percorso genetico (per cui si rimanda all'apparato critico), ripreso soltanto ove particolarmente significativo nel commento alle correzioni.

Atto I, II, v. 150:
redazione B: «spossato e fiacco»
copia censura: «ferito e stanco» = T

La variante instaurativa vergata in soprascrizione su Cc costituisce un caso in cui la paternità autoriale, confermata qui si direbbe senza dubbio dalla grafia, è fortemente suggerita anche da altri elementi. In particolare si pensa all'aspetto linguistico: il testo passa da «spossato affranto» della primissima stesura ($A^{(1+2)}$)[140], in cui già compare a margine la correzione tardiva «fiacco» che giustifica la lezione «spossato e fiacco» di B, per poi raggiungere il «borghese "ferito e stanco"», come puntualmente notato nel più volte citato contributo di Lonardi (1965, 97). Un percorso dunque di affinamento puntuale ma rilevante nell'equilibrio linguistico generale del testo, faticosamente cercato dall'autore nel progressivo abbassamento – sia lessicale, spesso attraverso correzioni "triadiche" come la presente, sia mediante semplificazione sintattica – del tono della tragedia, con la conservazione di arcaismi solo con precisa funzione comunicativa.

Atto I, II, v. 170
redazione B: «Che stato allor»
copia censura: «Qual prence» (su rasura) = T (ma in T è presente la maiuscola per «Prence»)

[140] Si veda Bardazzi (1985, 30, v. 498).

La grafia della correzione in questo secondo esempio lascia un lieve dubbio: sembrerebbe in effetti manzoniana, per quanto le parole siano scritte con un tratto molto preciso, poche legature e *n* tracciato con un solo arco con apertura rivolta in basso, forma attestata negli autografi con minor frequenza rispetto a *n* con apertura rivolta in alto e arco generalmente doppio. Si nota inoltre la minuscola per «prence», divergenza rispetto all'uso del copista che tende a rendere i titoli nobiliari o le cariche pubbliche con la maiuscola, scostandosi dalla predilezione testimoniata dagli autografi (cfr. *supra*). Quest'ultimo è del resto un elemento che potrebbe assumere rilevanza esclusivamente formale e anche per tale ragione, come si suppone per il caso in esame, essere standardizzato in tipografia, per rimanere poi nelle stampe.

È probabilmente di qualche rilevanza il fatto che la correzione sia qui riportata direttamente in rigo su rasura o cancellatura della precedente (quella di B), quindi in una posizione che potrebbe forzare massimamente all'uniformazione con il resto del testo. Inoltre, e ciò è più cogente, la correzione recupera una lezione scartata in fase di elaborazione di B, per cui si potrebbe pensare o a una correzione della copia avendo sotto mano l'autografo, quindi necessariamente prima della partenza per Parigi, o al ritorno di una scelta già meditata dall'autore e ora, in ultimo, ripresa.

L'ultima occorrenza di questa tipologia correttoria nel primo atto ricorre al v. 308, all'altezza del quale viene soppressa una didascalia:

Atto I, VI, v. 308
Redazione B: «nemico. (si avviano)»
Copia censura: «nemico. – Udite»

Per interventi di questo tipo si rimanda alle considerazioni svolte più avanti relativamente all'atto III, in cui questa tipologia di espunzione ricorre nuovamente.

Anche nell'atto secondo emergono casi di correzioni puntuali per i quali possono valere in fondo le stesse considerazioni fatte per il primo esempio proposto: si tratta di modifiche soprattutto di gusto e sensibilità linguistica, che sembra sensato attribuire, con l'ausilio della grafia, all'autore:

Atto II, I, didascalia:
Redazione B: «campo Duchesco»
Copia censura: «campo ducale» = T

Atto II, II, v. 52:
Redazione B: «tornelo»
Copia censura: «trarnelo» = T (ma sulla stampa è aggiunta una virgola)

Atto II, II, v. 81**:**
Redazione B: «risposta»
Copia censura: «parola» = T

Più significativo l'esempio seguente, ugualmente da attribuire a Manzoni anche per riconoscimento grafologico, tratto dal coro:

Coro, v. 72:
Redazione B: «Anelare il nemico destrier»
Copia censura: «Scalpitare il temuto destrier»

La correzione, effettuata in soprascrizione, è particolarmente pregnante sia perché cade in un punto della tragedia notevole per elaborazione teorica e significato morale/politico quanto per espressività lirica, sia perché riguarda un verso sul quale l'autore si mostra indeciso fin dalla prima stesura: a c. 68v di Manz.V.S.X.1, alla lezione in rigo «Anelare il nemico destrier» si accosta in interlinea il verso che, pur non essendo accolto in B, viene poi ripreso sulla copia censura («Scalpitare il temuto [destrier]»). Inoltre, sempre sul primo scartafaccio, la colonna libera di destra lascia spazio a ulteriori proposte non cancellate: «fuggito», «temuto» e «disciolto»[141]. Anche qui sembra dunque riemergere una scelta già ponderata e dagli esiti incerti, per cui non è plausibile che l'autore lasciasse spazio al parere decisivo di altri, o almeno non senza averlo preventivamente vagliato. Che il verso fosse particolarmente tormentato lo dimostra anche l'esito che avrà poi in *Opere Varie,* in cui non è ripristinata la lezione originaria di B e nemmeno seguita quella della copia e prima stampa, ma è proposta una felice sovrapposizione delle due soluzioni, «Anelare il temuto destrier»[142].

Questo esito "misto" suggerisce prudenza, insieme a quanto già detto sulla necessità di considerare le correzioni per le *Opere Varie* come improntate a un'idea unitaria del *corpus*[143], nell'applicare il criterio di indagine proposto da Becherucci (2015) per alcuni casi in cui Manzoni ripristina nella riedizione lezioni già degli autografi, scartate nella stampa Ferrario:

> punto debole della congettura della ricopiatura parigina integrale è il fatto che su alcune delle correzioni presenti in C [*scil.* nell'*editio princeps*] Manzoni sia poi tornato più tardi quando, in funzione della ristampa della tragedia per il volume delle *Opere varie*, ripescò le sue lezioni

[141] Si veda in proposito anche l'edizione di Bardazzi relativamente alla redazione A, v. 72 (Bardazzi 1985, 148).
[142] Cfr. Sandrini (2004, 85, v. 72).
[143] Sulla necessità di un'attenzione specifica alle *Opere varie* come edizione rimeditata dall'autore, in cui la disposizione stessa dei testi può dire qualcosa sulla volontà anche di guidare la ricezione della propria opera, è tornata recentemente Raboni (Cadioli, Raboni, Russo 2020). Il ragionamento si estende naturalmente anche alle varianti testuali, da rileggersi appunto nel contesto del progetto editoriale in cui Manzoni rivaluta la propria opera a distanza di anni e alla luce, fra l'altro, di mutate scelte linguistiche.

originarie: avallando invece la possibilità di un mandato agli amici di intervenire sulla copia della Censura, al di là delle varianti spedite da Parigi, per limitate correzioni[144].

Per quanto l'osservazione sia interessante e da tenere presente per una disamina caso per caso, l'esempio proposto suggerisce la necessità di una particolare attenzione nell'analisi di questi recuperi di lezioni originali: mentre infatti l'alternanza «scalpitare» di T / «anelare» di B e *Opere varie*, potrebbe confermare quanto proposto da Becherucci, nel medesimo verso sorte opposta tocca a «temuto», inserito in correzione sulla copia (e quindi presente nella stampa) e mantenuto nella riedizione. È dunque possibile, in accordo con la proposta della studiosa[145], che entrambe le correzioni, vergate su Cc come unico intervento, fossero state aggiunte da altri e non dall'autore, che avrebbe poi deciso di ripristinare solo una delle due, ritenendosi pago dell'altra. Tuttavia, visti i rimandi interni al testo, con richiamo a lezioni presenti già in A e alternativamente riemergenti, si ritiene più economica – almeno per questo caso – l'ipotesi, oggi sostenibile anche con il puntello della grafia, di una correzione autoriale di tutto il verso.

Il coro fornisce poi un altro esempio ascrivibile alla categoria ora in analisi, presentando un secondo intervento operato su Cc che porta da B al testo della stampa:

Coro, vv. 85-86
Redazione B: «Donde venga infelici il sapete, / E sperate che gioja ei favelli?»
Copia censura: «Donde ei venga, infelici, il sapete, / E sperate che gioja favelli?» = T (senza però le virgole dopo «venga» e «infelici», presenti invece nella stampa).

In questo caso la grafia non può essere di supporto per l'attribuzione, vista l'esiguità dell'intervento, comunque importante anche se puntuale, soprattutto a livello prosodico e musicale. Tuttavia, l'inchiostro del pronome personale inserito in interlinea appare più scuro, come in molte delle correzioni registrate sulla copia, tra cui anche le precedenti che si sono attribuite a Manzoni. Ciò potrebbe costituire un'utile spia, unitamente alla propensione generale, che in questa analisi si tiene sempre come ipotesi di fondo, per un'attribuzione delle correzioni al giudizio del solo autore, con libertà se mai per gli interventi meramente tipografici o paragrafematici.

Interventi di questo tipo sono poco numerosi nell'atto terzo e cadono internamente a due didascalie rispettivamente della prima e della terza scena:

Atto III, I, didascalia:
Redazione B: indicazione assente

[144] Così Becherucci (2015, 114) con rimando a p. 131 n.20.
[145] Becherucci, nella medesima nota, indica anche, coerentemente, l'esempio precedente «risposta» / «parola».

Copia censura: «Tenda del Conte» = T

Atto III, III, didascalia:
Redazione B: «Entrano i prigioni fra i quali Pergola figlio. Detti»
Copia censura: «I prigioni, fra i quali Pergola figlio, e detti». = T (conservando però la minuscola e la virgola dopo «prigioni» della lezione base)

Trattandosi di correzione di didascalie, dunque di un luogo in qualche modo più marginale del testo, almeno nel taglio di scritto per la lettura che Manzoni dà all'opera, quello cioè più legato all'indicazione diretta per l'agito del dettato drammatico, sarebbe forse qui ammissibile con meno incertezza un intervento non autoriale; del resto Visconti interviene in più punti proprio sulle didascalie, come mostra il già citato cartiglio inserito dopo l'elenco dei personaggi (cfr. *supra* la descrizione del manoscritto MS Ital 72).

Nel primo caso la grafia parrebbe essere manzoniana, però con un importante sforzo di chiarificazione e adeguamento alla mano del copista, qui forse più marcato che in altri interventi, nel secondo caso l'esiguità del testo – la correzione consta infatti di una cancellatura e di *I* calcato su *i* – non consente alcuna ipotesi. Il tutto lascia il dubbio su questi specifici interventi e, come detto, uno studio grafologico più approfondito e aperto anche ad altri documenti dell'epoca, potrebbe forse fornire nuovi spunti di analisi.

Nell'atto IV gli interventi appartenenti a questa tipologia sono quasi tutti puntuali e valgono dunque le considerazioni già svolte, ad esempio per le modifiche su rasura/cancellatura e in didascalia e per abbassamento e semplificazione del registro lessicale. La grafia pare qui sempre manzoniana:

Atto IV, I, v. 81:
Redazione B: «per»
Copia censura: «con» = T (su rasura)

Atto IV, II, v. 336:
Redazione B: «Tratto»
Copia censura: «Stretto» = T

Qualche annotazione specifica è invece possibile per alcuni degli interventi registrati nell'ultimo atto, in cui questa fenomenologia correttoria è tra l'altro diffusa in percentuale maggiore rispetto agli atti precedenti:

Atto V, I, didascalia:
Redazione B: «(soldati entrano)»
Copia censura: «(entrano genti armate)» = T (ma conservando la minuscola della lezione base in «entrano»)

Atto V, I, v. 137**:**
Redazione B: «gli»
Copia censura: «le» = T

Atto V, III, v. 193
Redazione B: «traditore»
Copia censura: «tradimento»

Atto V, IV, v. 227
Redazione B: «L'annunzio a lor verrebbe ma varcata»
Copia censura: «Lor giungerìa l'annunzio; ma varcata»

Atto V, V, v. 296
Redazione B: «Di Carmagnola e di Visconti»
Copia censura: «De' Carmagnola e de' Visconti» = T

Atto V, V, vv. 258 e 260 (medesima correzione):
Redazione B: «sventura»
Copia censura: «sciagura»

In particolare, per quanto riguarda l'intervento al v. 137 si noti la modifica del pronome personale, concordato con il soggetto femminile (vv. 135-138: «[…] Va; quando l'ultim'ora / Ti coglierà sul vil tuo letto, incontro / Non le starai con quella fronte al certo»), mentre su B si leggeva «gli». Sembra dunque una correzione sfuggita alla fase di revisione dell'autografo e ricade nelle minute scelte linguistiche sulle quali si può immaginare l'autore particolarmente solerte nell'apportare gli ultimi ritocchi prima della stampa.

Interessante e con ancora maggior certezza attribuibile a Manzoni è l'intervento al v. 193: siamo nella scena del terribile incontro di Gonzaga con Matilde e Antonietta, che lo interroga sulle ragioni dell'arresto del marito. La risposta, su B e Cc, suona: «gli danno accusa di traditore» («traditor» su Manz.V.S.X.1)[146], con ripresa identica di Antonietta: «Ei traditore!». La correzione, «gli danno accusa di tradimento», elimina la ripetizione e ha come effetto immediato quello di isolare maggiormente la risposta sconcertata della donna, conferendole notevole risalto, in perfetto parallelismo con la medesima disperata incredulità del conte: «Io traditor!» di Atto V, v. 64. L'esclamazione del conte, tra l'altro, segna l'apertura di quei versi dalla complessissima elaborazione a cui si è già fatto cenno all'inizio dell'analisi, per cui preme qui rilevare solo che la prima stesura su B riporta «Il traditor son io», con una formulazione meno efficace e senza l'accordo con le parole di Antonietta. Il richiamo tra le battute dei due

[146] Cfr. Bardazzi (1985, 217, v. 84).

coniugi mi pare costituisca un intreccio di notevole effetto drammatico[147], segnando forse una connessione tra i due interventi correttori e avvalorando ulteriormente l'ipotesi dell'attribuzione manzoniana della correzione in esame.

Dell'autore si direbbe anche l'intervento al v. 227, «orrendo / lor giungerìa l'annunzio», che, oltre alla molto probabile autografia della correzione, si muove ancora una volta entro la cruciale ricerca linguistico-stilistica già più volte segnalata come operazione quasi certamente manzoniana. Si introduce, con l'iperbato, una complicazione sintattica, che, come accennato, viene tendenzialmente evitata nel procedere della rielaborazione del testo, se non – e pare che si tratti qui proprio di questo caso – nei versi di particolare rilievo e drammaticità[148].

Anche per quanto concerne infine l'ultima variante, quella della doppia sostituzione su Cc di «sventura» con «sciagura» nei vv. 258 e 260, la grafia potrebbe essere quella dell'autore, per quanto molto più precisa e slegata rispetto alla tendenza degli autografi. Certo è puntuale in proposito l'osservazione di Becherucci (2015, 131) alla già citata nota 20: «*sventura* è parola tragicamente manzoniana non solo in questa tragedia» in cui ricorre innumerevoli volte, quattro delle quali, significativamente, nel coro[149], «cantuccio» per la voce dell'autore. La lezione è presente del resto anche nella precedente redazione A (cfr. Bardazzi 1985, 22, vv. 262- 264), oltre a ritornare in *Opere varie.* Potremmo forse qui trovarci di fronte a un esempio di effettivo ritorno di Manzoni a una lezione scartata per indebito intervento di Visconti? È forse prudente, per questo caso – che sembra confermare quanto proposto in merito alla necessità di considerare una a una le lezioni ripristinate nell'edizione del 1847 anche alla luce di tutto il loro specifico percorso genetico – sospendere il giudizio in attesa di studi ulteriori, per quanto resti davvero difficile immaginare che Visconti, o chi per lui, abbia azzardato correzioni così intrusive senza il *placet* dell'autore.

Il gruppo 2.1 include inoltre una correzione alla quale si è già fatto cenno: l'introduzione di tutte le occorrenze del nome Marino per il senatore veneziano. Si potrebbe trattare di un intervento comunicato direttamente al copista: è infatti l'unico sistematico e di grafia molto probabilmente non manzoniana. La conoscenza diretta del testimone Cc permette di collocare

[147] Si veda anche Sandrini (2004, 162), nota al v. 195: «la sorpresa di Antonietta ripete quella del Conte al v.64 «*Io traditor!*, in uguale posizione metrica».

[148] Certo la lezione è comunque molto meno aulica della precedente, registrata nella redazione A: «orrendo atroce / Saria il nunzio alle misere, ma nulla». Cfr. Bardazzi (1985, 219-220, vv. 220-221).

[149] Cfr. coro v. 33 e l'enfatico v. 57, in cui l'esclamazione è ripetuta tre volte.

questa correzione sulle carte della copia censura in un momento successivo alla sua intera realizzazione, mediante operazione forse concordata oralmente con Visconti prima della partenza[150], ipotesi plausibile ma non necessaria vista la ormai acclarata presenza dell'autore in fase di revisione di Cc, probabilmente con gli autografi sotto mano. In ogni caso la correzione non è inviata da Parigi, né può essere stata comunicata solo appena prima di partire, essendo, come detto, questione non già di automatica sostituzione, ma di profondo ripensamento dell'equilibrio interno all'opera.

Si può dunque attribuire questa decisione al momento sopra ipotizzato di revisione contemporanea di B e Cc, da immaginarsi sotto il duplice giudizio di Manzoni e Visconti.

Rientra infine nella categoria correttoria un ultimo tipo di intervento, presente esclusivamente nel primo e nel secondo atto della tragedia: l'espunzione di interi versi – in un caso (A. II, vv. 12-13) con contestuale correzione del settenario non soppresso – risoluzione dunque certamente pesante nell'economia generale del testo e, quindi, di nuovo, necessariamente apportata o approvata dall'autore:

Atto I, II, v. 257
Redazione B: «merti? / Questi sono i miei dubbj: esaminate.»
Copia censura: «merti?» = T

Atto I, V, v. 379
Redazione B: «Nobile amico, che vuoi tu ch'io dica? / Troppo è il tuo dir verace»
Copia censura: «Troppo è il tuo dir verace» = T

Atto II, I, vv. 12-13
Redazione B: «terra, / E Cremona con essa; e saria questo / Non men danno che scorno»
Copia censura: «terra, / Che saria danno e scorno» = T

Atto II, I, v. 47
Redazione B: «Si decida – / Non si tratta di men – se dee Filippo / Essere il duca di Milano ancora.»
Copia censura: «si decida.» = T

Atto II, III, v. 164
Redazione B: «cacciarne, / E metter piede nella nostra terra»
Copia censura: «cacciarne» =T

[150] Così Becherucci (2015), cui si rimanda anche per una trattazione interessante del percorso che ha portato Manzoni all'ideazione del personaggio Marino, quasi *alter ego* di Marco.

2.2

Passando a esaminare la seconda tipologia di varianti testimoniate dalla copia, ossia i casi in cui la lezione base di Cc su cui si verifica un intervento sia diversa dall'ultima lezione di B, bisogna tenere presente che per tutte le occorrenze di questo tipo – un sottoinsieme certamente meno incisivo, ma pure non indifferente – è verosimile ipotizzare sostanzialmente solo un errore del copista, trattandosi di modifiche tutte puntuali e immediate, per cui sono improbabili suggerimenti orali, o comunque non documentati, antecedenti la redazione della copia stessa. Nella maggioranza dei casi, inoltre, la lezione viene corretta ripristinando la forma dell'ultima versione di B, con conseguente identità tra B e stampa.

Negli esempi che seguono si indica la lezione conclusiva attestata su B seguita dalla lezione base divergente di Cc; in tutti i casi l'uguaglianza con T coincide con il ripristino della lezione di B in correzione. Solo nell'esempio tratto da A. II, v. 283 l'errore sfugge alla revisione ed è sanato in tipografia senza tornare però, comprensibilmente per l'assenza in quel momento degli autografi, alla lezione originaria.

Atto I, III, v. 283
Redazione B: «Ei»
Copia censura: «Si» = T

Atto II, I, v. 35
Redazione B: «terren»
Copia censura: «terra» = T

Atto II, I, v. 83
Redazione B: «ritratta»
Copia censura: «ritirata» = T

Atto II, I, v. 191
Redazione B: «andrete»
Copia censura: lezione illeggibile poi corretto = T

Coro, v. 19
Redazione B: «lignaggio»
Copia censura: «linguaggio» = T

A III, IV, v. 263
Redazione B: «signor»
Copia censura: «signore» = T (ma su T è presente, la maiuscola)

A III, IV, v. 283
Redazione B: «D'una offesa
Copia censura: «D'un offesa»

T: «D'un'offesa»

Atto IV, II, v. 275
Redazione B: «assassino»
Copia censura: «assasin» = T

Atto IV, II, v. 309
Redazione B: «astuti»
Copia censura: lezione illeggibile poi = T

Atto IV, II, vv. 340-341
Redazione B: «Per una via – vi corro: – almen mi giova / Ch'io non la scelsi – io nulla scelgo; e tutto»
Copia censura: «Per una via – vi corro: – almen mi giova / Ch'io la scelsi – io nulla scelgo; e tutto» = T

Atto V, V, v. 281
Redazione B: «ella»
Copia censura: «essa» = T

Atto V, V, v. 298
Redazione B: «pacier»
Copia censura: «piacer» = T

Tutti questi esempi testimoniano una volta di più una revisione molto attenta della copia, suggerendo forse, come anticipato, una rilettura tenendo presenti gli autografi, come dimostrerebbero almeno le correzioni più minute come quelle di Atto I, v. 35, A. III vv. 263, 275, 340-341 e Atto V v. 281.

L'elenco mostra inoltre almeno tre errori di banalizzazione sanati con il ritorno alle lezioni originali, per altro in due punti di grande densità drammatica (coro v. 19 «linguaggio» per «lignaggio» e Atto V, v. 298 «piacer» per «pacier», riferito alla morte nell'estrema interpretazione degli avvenimenti per bocca del conte, con introduzione di una lettura docilmente cristiana della condanna che lo attende) e in uno con reintroduzione di termine precisamente studiato dall'autore (Atto II, v. 83 «ritirata» per «ritratta») scelto nonostante la minor familiarità rispetto alla lezione infatti recepita dal copista[151].

[151] In proposito si veda Lonardi: «D'altra parte accanto a *imboscate*, a *bande*, (II,2), a *drappelli* (339) e *drappelletti* (182), troviamo voci più consuete in poesia come *stuolo* (185 e altrove) (ma con un verbo usato nella sua precisa semantica militare: accerchiare (1816)), e *oste* (184 e altrove); infine, con più accentuata patina arcaizzante, […] ritratta (83). Accanto a voci di meno ostentata nobiltà ve ne sono dunque di colte e arcaiche: la novità consiste nel fatto che a queste un nuovo diritto di cittadinanza è conferito non tanto dalla loro ascendenza letteraria, ma, oltre che da certa intonazione energica di simili lessemi, dalla loro appartenenza a un istituto linguistico». Cfr. Lonardi (1965, 101-102) con rimando a Russo (1945, 142). I corsivi sono dell'originale.

Al sottoinsieme 2.2 appartengono naturalmente anche tutti i punti in cui la lezione introdotta direttamente sulla copia sia sfuggita alla revisione, passando quindi alla stampa. Per questi casi si rimanda alla *Nota al testo*, sezione *Uniformazioni ed errori*, in cui si rende conto anche della decisione di intervenire a sanare gli errori introdotti sulla copia, questione non del tutto pacifica da un punto di vista metodologico, e di lasciare invece inalterate le discrepanze tra B e la copia o anche tra i manoscritti e la stampa che non costituiscano errore evidente. Discrepanze che, nel caso in esame, riguardano aspetti interpuntivi per cui è plausibile ipotizzare una certa libertà del copista quanto del tipografo allo stesso modo di un intervento diretto in fase di revisione della copia e per cui, ovviamente, nulla può aggiungere l'analisi delle grafie, giustificando una scelta in questo caso più conservativa.

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

Inoltre, la presenza, accanto a questi interventi, della fenomenologia correttoria discussa al punto seguente, corrobora l'idea, già accennata, di un approntamento di MS Ital 72 in corso d'opera, via via che gli atti venivano rivisti, data la fretta della partenza imminente. D'altra parte, tale modalità di procedere non è insolita per le opere manzoniane – così avviene, per citare il caso più noto, per la copia censura dei *Promessi sposi*[152] – e trova spiegazione anche in relazione all'*iter* compositivo della tragedia.

Come descritto nei paragrafi precedenti di questa trattazione, infatti, il materiale autografo di partenza per l'allestimento della redazione B non è omogeneo: i primi due atti sono figli di una lunga e faticosa gestazione e, come in effetti dimostra la situazione testuale di Cc, non ebbero bisogno di grandi rimaneggiamenti prima della stampa, mentre gli ultimi tre appaiono composti rapidamente, nel giro di pochi mesi. È dunque fortemente plausibile che questi ultimi atti, concepiti più celermente, avessero necessità di una revisione più approfondita e che dunque Manzoni ne avesse affrettato la copiatura in pulito nella speranza di rivedere tutto il testo prima di partire, con attenzione diversa: di semplice controllo per i primi due atti, più "stabili", e di intervento per i tre successivi e anche per le prose introduttive, ossia per quelle parti elaborate con maggior fretta.

[152] Cfr. Martinelli (2018) e Colli, Raboni (2012).

3.

Tale disomogeneità nella situazione contingente della revisione dell'opera emerge dalla presenza, negli atti IV e V, di varianti attestate in forma tardiva sia su B che su Cc, in sostituzione di identica lezione base. È questa la tipologia in cui cadono alcuni degli interventi che Bardazzi ha incluso – insieme, come detto, ad altri certamente precedenti la copia – nella fascia di apparato «SU B PER C?»: la doppia attestazione tardiva sui manoscritti dimostra infatti che le correzioni, segnalate in apparato con la sigla Bβ per quanto concerne le varianti tardive di B e Ccβ relativamente a quelle di Cc, non appartengono certamente alla redazione B nella sua originaria concezione, dal momento che in tal caso dovrebbero comparire su Cc in rigo, come lezioni del testo base, ma sono realizzate in un momento separato.

Lo stato dei manoscritti permette dunque di identificare una fase di revisione degli autografi successiva alla realizzazione di Cc che non comprende quindi soltanto il caso già noto dei versi inviati da Parigi, ma anche numerosi altri interventi, spesso di particolare rilevanza, come mostrano i seguenti esempi.

A differenza di quanto fatto per i punti precedenti, si riproduce qui l'apparato relativo a ogni intervento, per dare conto del processo elaborativo globale. Al lemma di T, chiuso da parentesi quadra e riportato in forma estesa, diversamente da quanto avviene in apparato (cfr. *Criteri di edizione*), segue la lezione di B (o Bβ per correzioni soprascritte alla lezione di B) e Cc, in questi casi sempre concorde, seguita dalla rielaborazione tardiva: prima Bβ e poi Ccβ, con indicazione del rispettivo apparentamento con T, senza stabilire il rapporto temporale Bβ/Ccβ, operazione, come detto, impossibile. Il doppio asterisco indica le didascalie.

Atto IV, I, v. 48
discioglie] Bβ *sps. a* rimanda = Ccβ (*su lez.* B)

Atto IV, I, v. 45
Troppo fidando il] Bβ *sps. a* Fidando, il prode = Ccβ (*sps. a lez.* B)

Atto IV, I, v. 48
Al Capitan rinforzo, e non l'ottiene] B Cc Rinforzo al Conte, il conte è sordo, ei cede. Bβ (*as.*) [1]Qualche rinforzo al conte: il Conte è sordo. [2]T (*ma* rinforzo,] rinforzo:) Ccβ = T

Atto IV, I, vv. 207-223
Non più: se tanto udii / Fu perchè ai Capi del Consiglio importa / Di conoscervi appien. Piacque aspettarvi / Ai secondi pensier; veder si volle / Se un più maturo ponderar v'avea / Tratto a più saggio e più civil consiglio. / Or, poichè indarno si sperò, credete / Voi che un decreto del Senato io voglia / Difender ora innanzi a voi? Si tratta / La vostra causa qui. Pensate a voi, / Non alla patria: ad altre, e forti, e pure / Mani è commessa la sua sorte; e nulla / A cor le sta che il suo voler vi piaccia, / Ma che s'adempia, e che non sia sofferto / Pure il pensier di porvi impedimento. / A

questo vegliam noi. Quindi io non voglio / Altro da voi che una risposta. Espresso] B signor, sento err. eccedo [?] che eccedo / Il C. / No, no, parlate – altro da voi non vuolsi / Che conoscervi appieno: io qui non venni / A garrir certo – or rispondete: espresso = Cc (*ma* **Il C-] Il Capo) Bβ = T (*ma* 207 udii] udii, 210 pensier;] pensier: 213 poichè] poi che 216 qui. Pensate] qui: pensate 218 commessa] fidata 222 noi. Quindi] su noi e quindi risposta. Espresso] risposta: espresso) Ccβ = T (*ma* 210 pensier;] pensier, veder si volle] veder se mai 218 commessa] fidata) 224 Senato] B Cc senato)

Atto IV, I, v. 227
D'un gran disegno; e in vostro cor bramate] B D'un gran segreto – una parola un cenno / Basta a <…> mandarlo a vuoto – e voi bramate = Cc Bβ D'un grande arcano, e in vostro cuor bramate Ccβ [1]*su lez.* B *due varr. alt. precedenti* Bβ: grande arcano/disegno *sps. a* gran segreto [2]T (*interl. successivo a* Bβ)

Atto IV, I, vv. 246-247
Colà mandato. A quale ufficio, quivi / Noto vi fia: pronta è la nave; ed oggi] B Cc Un dei rettor della città: quest'oggi Bβ = T (*ma* mandato. A] mandato, a ufficio] uficio) Ccβ=T (noto *prima err. non a capo*)

Atto V, I, vv. 129-132
È tardi. / Quando il delitto meditaste, e baldo / Affrontavàte chi dovea punirlo, / Tempo era allor d'antiveggenza] B [1]È tardi: / questo è il parlar del pentimento: questi / I pensier sono che il castigo adduce. / Quando il delitto meditaste, e baldo / Affrontavate chi dovea punirlo, / Era allor tempo d'ascoltarli / (parte coi Dieci) = Cc Bβ *da* B *con correzioni* È tardi: / Quando il delitto meditaste, e baldo / Affrontavate chi dovea punirlo, / Era allor tempo di pensarvi / Tempo era allor d'antiveggenza (parte coi Dieci) Ccβ=T (*ma* affrontavàte] Affrontavate)

Atto V, III, v. 224
**Matilde. / Non v'è speranza? / **Antonietta. / Oh figlia! / **(partono).] B A.<ntonietta> / Non v'è speranza / M.<atilde> / O madre! / A-<ntonietta> / Vieni infelice: ah più di me tu il sei! / Tutto non perdi tu! gran tempo ancora / Tu potrai sopravvivergli. / M.<atilde> / Qual vita! (= Cc *con crocetta dopo* vita!) Bβ *da* B *con correzioni*: A.<ntonietta> / Non v'è speranza / M.<atilde> / O madre! Ccβ=T (*ma* speranza?] speranza!)

Atto V, V, v. 346
rivedran la luce] Cc torneranno in vita Bβ=T Cc=T

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

che in ogni caso comportano la presenza dell'autore a Milano, confermata anche dall'analisi grafologica.

Nella categoria in esame rientrano infine due ulteriori interessanti momenti di intervento: quello depositato sui cartigli, anch'essi tutti scritti dopo la realizzazione della copia e ivi inseriti per aggiornare il testo alle ultime volontà dell'autore, e alcune correzioni in cui si intravede con sicurezza l'azione di Visconti. I cartigli sono tutti segnalati in apparato (si rimanda alla descrizione del manoscritto per la loro individuazione), mentre qui preme soffermarsi in particolare sugli interventi che vedono la collaborazione fattiva di Visconti, la cui presenza alle operazioni finali di correzione del testo, come già correttamente sostenuto da Becherucci (2015 e 2020a), può essere oggi confermata, anche se con un ruolo diretto limitato ai soli esempi seguenti, tutti già individuati dalla studiosa[153] insieme ad altri che si è preferito qui riassegnare direttamente all'autore, comprendendoli quindi nelle categorie precedenti.

Anche i seguenti passi sono tratti dall'apparato critico per consentire una visione del contesto in cui si inseriscono le proposte del collaboratore, sottolineate per immediatezza:

Atto IV, I, v. 67
Chiarito è il Conte un traditor;] B L'udir perchè Venezia in lor pensiero / È più che l'uom che la tradì. Ma ricchi / Della gloria degli avi e della loro, / Di quella gloria che sul labro suona / Fin dei nemici, e paragon non teme, / Non parve degno a lor d'esserne offesi: / Non vollero che un uomo onde già tanto / A soffrir s'ebbe, anco il trionfo avesse, / Che in contese per lui si getti il tempo / Che alla salute della patria è sacro. /– Egli è chiarito un traditor, = Cc (*ma* uomo] uom) Bβ =T (*testo di* B *segnato con riga verticale a dx. e proposta di sostituzione di Visconti* Chiarito è il Conte un traditor *riscr. su col. di sx. per mano di Manzoni* (*con correzione* traditor] traditor;) Ccβ=T (*ma* traditor;] traditor,)

Atto IV, I, vv. 58-59
Non è giustizia che il persegue: è solo / Odio privato,] B Ognun lo vuole un traditor – son questi / Odj privati = Cc (*ma* odj] odi) → Bβ Ognun lo grida un traditor – son tutti / Odj privati → T Ccβ=T

[153] Cfr. Becherucci (2015a, 123): «Una prova determinante della presenza assidua di Visconti proprio nella fase di copiatura di X.2 viene da una sua indubbia correzione soprascritta fra i versi manzoniani sulla c. 48r di quell'atto IV che veniva leggendo e probabilmente commentando» mentre non si concorda con il completamento del periodo «(potrebbero essere suoi anche i segni di cassatura di alcuni versi, come quelle sui vv. 67-76 contigui alle tre sezioni poi corrette da Parigi)» per la difficoltà a individuare l'autore di segni non verbali. Così anche relativamente a «potrebbe essere ancora di Visconti, almeno la grossa croce apposta alla carta successiva (47v) a fianco di un insoddisfacente originario v. 48» (124). Il contributo prosegue individuando gli altri due casi di intervento qui riportati, insieme ad altri che si ritiene più prudente espungere dalla categoria correttoria che vede l'intervento diretto di Visconti.

Atto V, II, vv. 140-143
Ah! tu nol sai per prova: i lieti eventi / Tardi, aspettati giungono, e non sempre. / Presta soltanto è la sventura, o figlia: / Intraveduta appena ella ci è sopra.] B Ah tu per prova ancor nol sai: veloce / È la sventura; intraveduta (i- *su* a-) appena / Ella ci è sopra: i lieti eventi, o figlia, / Lenti, aspettati giungono, e non sempre. = Cc Bβ *da* B *con correzioni* [1]Ah tu nol sai per prova: i lieti eventi / Tardi, aspettati giungono e non sempre *di seguito Visconti aggiunge i vv.* È la sventura che è veloce, o figlia / Intravveduta appena, ella ci è sopra → T (*ma* Presta soltanto] *prima* Solo veloce) Ccβ=T

Questi interventi ricadono dunque nella porzione di tragedia che abbiamo identificato come soggetta a grande rimaneggiamento dopo l'esecuzione materiale della copia censura, e gli apporti di Visconti si configurano appunto come appartenenti alla fase Bβ. Manzoni lascia materiale traccia solo nel primo degli esempi qui riportati, nel quale l'autore si riappropria del verso scritto dall'amico, derivante comunque dalla prima stesura $A^{(1+2)}$ (Bardazzi 1985, 10, v. 116), e lo ripete sulla colonna di sinistra, forse anche per maggior chiarezza in vista dell'ultima rilettura parigina. I vv. 58-59 dell'atto IV sono invece inclusi in questa fattispecie correttoria con qualche remora, dal momento che, a differenza degli altri due casi, non recano materiale traccia della mano di Visconti, della presenza determinante del quale è al contrario certa Becherucci (2015, 124):

> Senz'altro, anche se non apportata con la penna di Visconti, ma tuttavia legata al v. 77 da questi condannato al ritocco, è la variante dei vv. 58-59: la lezione originaria («Ognuno lo vuole un traditor: son questi / Odj privati») subisce una prima modifica in loco («[...] son tutti / Odj privati»: con l'aggettivo soprascritto sul dimostrativo) per poi essere definitivamente cancellata per mezzo di una riga sovrapposta e riscritta completamente sul margine («Non è giustizia che il persegue: è solo / Odio privato», col singolare soprascritto sul precedente sintagma al plurale), dove è evidente la volontà di eliminare la ripetizione col sostantivo *traditor* nella stessa sede metrica del v. 77.

L'osservazione che le due lezioni siano implicate è sicuramente da accogliere, anche se la grafia manzoniana della correzione farebbe pensare di nuovo a una revisione contigua dei due amici, con ovviamente ultima parola all'autore. Non è nemmeno da escludersi che Manzoni sia qui intervenuto in autonomia dopo aver deciso di accettare il suggerimento dell'amico per la correzione successiva, ma si può comunque considerare il ruolo diretto di Visconti nell'aver indotto la variante.

Di nuovo evidente è invece l'apporto visconteo nell'ultima correzione, con riconoscimento della grafia abbastanza sicuro, per cui si rimanda alla corretta ricostruzione di Becherucci (2015,124-125).

Si rifiutano invece le altre proposte della studiosa, distribuite nelle precedenti fenomenologie correttorie, che non sembrano da ricondursi a un intervento materiale

dell'amico, dal momento che compaiono tutte tracciate con grafia manzoniana (o nei casi incerti, come detto, il dubbio rimane se mai tra autore e copista, non essendovi traccia della penna di Visconti sulla copia americana).

4.

Alcune osservazioni specifiche meritano inoltre i versi spediti dalla Francia, i quali, lo si è già detto, sono testimoniati su Cc da un foglio vergato da mano diversa rispetto a quella del compilatore del resto del manoscritto, mentre nell'autografo tali aggiunte, tutte appartenenti alla fase che è stata qui riconosciuta come Bβ, successiva all'estensione della copia censura, sono riportate in due casi direttamente in ascrizione sulla colonna di sinistra e solo l'intervento più corposo, quello che tocca la prima «parlata» di Marco, occupa un foglio ulteriore, non filigranato e di grammatura diversa.

È però interessante notare che quanto risulta dalla copia censura (fase Ccβ, trattandosi di rimaneggiamenti tardivi e, in particolare, successivi alla compilazione dell'intero ms.) non è perfettamente identico alla versione incorporata in Manz.B.X.2, il che suggerisce qualche considerazione sulle modalità di elaborazione specifiche di questi versi: Manzoni avrà certamente messo a punto su fogli di minuta le proprie correzioni, testimoniate infatti nel documento pervenutoci con il resto dell'autografo in forma sostanzialmente pulita, copiandole poi lui stesso, oppure facendole copiare – e questa sarebbe l'ipotesi da seguire nel caso in cui il foglio spedito da Parigi fosse quello poi direttamente inserito in Cc, come la ristrettezza dei tempi permette di immaginare (cfr. *supra*) – per poter inviare in patria un testo leggibile e inequivocabile.

Sono discrepanze soprattutto relative a segni di punteggiatura e, come già ricordato, la libertà in questo campo è tale da non poterlo ritenere terreno sicuro per un'analisi; tuttavia, si può rintracciare qualche variante più consistente, come nel caso seguente, l'unico presente nella prima correzione:

Atto IV, I, vv. 210-211
Bβ «veder si volle / Se un più maturo ponderar»
Ccβ «veder se mai / un più maturo ponderar»

Nella terza aggiunta (la seconda non presenta varianti sostanziali), invece, oltre all'inserimento di un errore sanato in tipografia (Bβ «una insidia» Ccβ «un inisdia»), si registra un numero più consistente di lezioni differenti, segnalate di seguito, a volte con rielaborazione

interna a Bβ e Ccβ. Per questi ultimi casi si riporta tutto il processo genetico, come ricavabile dall'apparato[154]:

Atto IV, I, v. 138
Da gran tempo, voi dite, è il suo linguaggio] Bβ [1]Da lungo tempo è [2]È da gran tempo il suo linguaggio; e forse Ccβ Da lungo tempo è il suo linguaggio; e forse → T

Atto IV, I, v. 150
trista temenza] Bβ Ccβ *da* tristo sospetto

Atto IV, I, v. 159
a suoi] Bβ a' sui Ccβ ai suoi

Atto IV, I, v. 170
un pugnal] Bβ [1](*err.*) una man → [2]uno stil Ccβ=T

Atto IV, I, v. 180
or non ricerco] Bβ ora io non cerco Ccβ=T

Atto IV, I, v. 186
Allora ufficio] Bβ Allora uficio Ccβ Allor l'ufficio

Per quanto riguarda il primo esempio, sull'autografo si legge una lezione base «Da lungo tempo» subito cancellata per proseguire con il verso «È da gran tempo il suo linguaggio; e forse», certamente pensato per eliminare l'evidente ripetizione con il verso successivo («Un troppo lungo tollerar macchiato»). La situazione testuale di Cc invece è la seguente: la lezione base è «Da lungo tempo è il suo linguaggio; e forse», corretta nella versione che ricorre poi nella *princeps*, «Da gran tempo, voi dite, è il suo linguaggio;», tramite la modifica in soprascrizione dell'*incipit* inizialmente cassato di Bβ, l'inserimento di «voi dite» e la conseguente cancellatura di «e forse», metricamente incompatibile con l'inciso aggiunto.

Tale situazione indurrebbe a pensare che il foglio inserito in Cc non sia stato tratto direttamente dalla lezione riportata in ascrizione sull'autografo e si potrebbe supporre che l'autore avesse abbozzato i versi in brutta e ne avesse fatto trarre una copia poi corretta o fatta correggere (la grafia delle correzioni sembrerebbe quella di Manzoni, ma qui con una qualche incertezza). Avrebbe poi spedito il foglio sistemato a Milano e approntato sull'autografo la bella copia anche per sé, partendo, come unica base disponibile, dalla stesura precedente la copia, della quale accoglie inavvertitamente la lezione che già aveva deciso di scartare («Da

[154] Si noti come non in tutti casi la lezione finale della copia coincida con quella messa a testo nella *princeps*. Sull'argomento si tornerà al punto successivo della trattazione.

lungo tempo»), cancellandola poi subito prima di procedere e tralasciando però la seconda delle due correzioni, ossia l'integrazione, certo semanticamente rilevante, «voi dite» e la conseguente scorciatura dell'ipermetro.

Qualcosa di simile potrebbe suggerire anche la situazione del v. 170 in cui la lezione di Bβ è variata con «stil» soprascritto a «man», mentre su Ccβ compare in rigo «pugnal», come se la lezione provenisse da altro luogo, forse appunto gli iniziali abbozzi, che però qui si dovrebbero supporre non ricorretti riportando la lezione finale, che non compare su Bβ. La parola «pugnal» si dovrebbe quindi immaginare scritta direttamente sulla copia da inviare, verosimilmente sorvegliata dall'autore mentre veniva approntata. Tuttavia, una delle correzioni – quella al verso 150 – mostra una fenomenologia differente, con identico intervento tardivo su entrambi i manoscritti («temenza» soprascritto a «sospetto»).

Pare dunque difficile stabilire con precisione come siano andate le cose in questo preciso punto dell'elaborazione, e la proposta qui suggerita di abbozzi intermedi perduti è, ci se ne rende conto, basata su pochi indizi e non sicuri; la si avanza perciò con cautela, in attesa di ulteriori possibili chiarimenti e registrando intanto il tutto in apparato, per favorire eventuali studi futuri. Si tratta fortunatamente in questo caso di una lacuna solo a livello di esecuzione materiale delle correzioni e molto circoscritta, che non ha conseguenze importanti sul testo.

5.

L'analisi delle tipologie di revisione della copia mostra il livello di complessità di questi ultimi momenti di ripensamento del testo, portando alla luce quanto della già travagliata fase di lavoro precedente fosse ancora incerto allo stadio elaborativo pur molto avanzato della stesura di MS Ital 72. Tuttavia, il riesame del manoscritto idiografo non costituisce l'ultimo luogo di intervento sulla tragedia: molte infatti sono le ulteriori varianti che separano il manoscritto corretto dalla *princeps*, per le quali non si dispone al momento di alcun indizio materiale.

Vero è che, di nuovo, l'assoluta maggioranza di queste differenze, almeno nella parte in versi, riguarda l'aspetto grafico e paragrafematico (didascalie e interpunzione soprattutto), ma non manca qualche variante testuale, registrabile a partire da tutti i livelli di elaborazione su B e Cc: alcune appartengono allo stato base dei manoscritti, altre alla fase correttoria Bβ / Ccβ e altre ancora derivano da correzioni tardive sulla copia:

Atto I, I, didascalia
Senato, in Venezia.] B Cc Sala del Senato

Atto II, III, v. 263
ma che nel cor del prode] B Cc ma che del prode in core → Ccβ: «che del valente in core»

Atto III, scena IV, didascalia
dopo qualche silenzio] B Cc dopo un breve silenzio

Atto IV, I, v. 162
Le schiere trar nel tradimento] Bβ e Ccβ: «Condur le schiere al tradimento»

Si registra inoltre una discrepanza notevole tra i manoscritti e la stampa interna all'atto quarto: nel testo edito, di seguito al dialogo tra Antonietta e Matilde inizia una scena terza, coincidente con l'arrivo di Gonzaga e questa è anche la situazione della redazione B a livello del testo base, su cui interviene però una correzione a sopprime la didascalia di scena, lasciando a testo solo l'indicazione dell'entrata di Gonzaga. Su B si passa dunque da «Scena Terza / Gonzaga e dette» a «entra il Gonzaga e dette», così ripreso poi in rigo in Cc, con la correzione di «Entra», maiuscolo, mentre la *princeps* stampa «Scena terza / Gonzaga, e dette». Coerentemente procedono sia i manoscritti che la stampa, indicando rispettivamente le due scene successive come terza e quarta e come quarta e quinta. Si tratta di un intervento sostanziale, non compreso nel cartiglio già nominato, inserito in Cc dopo l'elenco dei personaggi, che ritocca altre didascalie.

Questa particolare situazione, unita alle altre varianti tra Cc e stampa, numerose soprattutto nelle prose introduttive (per cui cfr. il prossimo punto) fa pensare naturalmente a una correzione autoriale delle bozze e sarebbe del resto difficile supporre il contrario anche con varianti magari minori. D'altra parte, tale revisione non avrebbe potuto avere luogo senza la copia censura, che avrebbe quindi dovuto essere spedita a Parigi insieme alle bozze, cosa di cui non è rimasta alcuna prova né documentale né epistolare[155].

Non è dunque possibile per il momento ipotizzare cosa sia accaduto dopo la consegna della copia in tipografia, ma certamente per questo ultimo stadio sarà da considerare la partecipazione di Cattaneo e Visconti, seppur con la consueta prudenza.

Prima di passare a qualche considerazione sulle prose introduttive, può essere utile riassumere quanto emerso seguendo il percorso elaborativo della tragedia e analizzando i relativi manoscritti. Come accennato, si possono individuare nel lavoro manzoniano – a livello

[155] Anche supporre che la cura nell'avere la maggior uniformità possibile tra la copia e gli autografi, testimoniata dalle fasi Bβ e Ccβ, fosse giustificabile in vista di una correzione delle bozze partendo dagli autografi non sembra particolarmente risolutivo, vista comunque la mancanza delle bozze stesse.

meramente operativo – tre distinti blocchi caratterizzati da un differente processo di sistemazione:

- i primi due atti, che costituiscono la parte più ampiamente rimaneggiata durante le prime fasi del lavoro ed entro i quali si possono distinguere diversi *step* compositivi e correttori[156] già prima della copiatura in pulito su Manz.B.X.2, cui si aggiunge il coro, che segue un percorso un po' meno accidentato attraverso due sole stesure prima della copia sul manoscritto, ma è molto vicino a livello cronologico
- gli ultimi tre atti, caratterizzati da composizione più rapida e distanziata dal lavoro precedente, con una sola stesura prima della ricopiatura
- le prose introduttive, per cui la situazione elaborativa è ancora diversa, essendo testimoniate solo su Manz.V.S.XI.4[157] e di qui passate direttamente alla copia per la censura.

Tre blocchi che mantengono in qualche modo, come visto fin qui, una loro fisionomia distinta anche sulle carte di MS Ital 72, presentando, oltre certamente a caratteristiche comuni – siamo infatti a un'altezza in cui l'opera è per lo più sistemata come globalità e come tale infine rivista e corretta dall'autore – fenomenologie correttorie specifiche, come gli interventi di cassatura di interi versi presenti solo nei primi due atti, una maggior concentrazione delle correzioni tardive su Cc (ossia le lezioni del tipo Ccβ) negli ultimi tre e la particolare fenomenologia correttoria del tipo Bβ presente solo negli atti IV e V, senza considerare naturalmente agli invii parigini, da valutarsi a sé.

Con ciò non si intende ovviamente analizzare la revisione manzoniana come se fosse avvenuta a compartimenti stagni e senza una visione d'insieme, anzi, per usare una parola molto cara all'autore e certo rappresentativa, una visione di sistema – che sarebbe assurdo – ma soltanto rintracciare anche in questa ultima fase del lavoro, giovandoci del nuovo punto di vista concesso dallo studio della copia censura, le testimonianze più utili a seguire l'impronta compositiva, intrecciata alle necessità contingenti, che ha accompagnato l'opera fino all'espressione più matura.

Evidenziate dunque le diverse tipologie di intervento interne ai primi due blocchi, non resta che indagare in che proporzione esse ricorrano nel terzo, ossia nelle prose introduttive, e se vi si trovi il riflesso della loro composizione più frettolosa rispetto agli altri materiali e

[156] Si tratta precisamente di una prima stesura dei primi due atti seguita dalla composizione della seconda forma dell'atto secondo e dalla revisione dell'atto primo.

[157] Si noti che la presenza nella *Prefazione* di alcuni prelievi diretti dai *Materiali estetici* è comunque minoritaria rispetto a passi originali o tratti dai *Materiali* con una qualche elaborazione, più o meno estesa.

schiacciata in un momento di particolare pressione, a ridosso della partenza per Parigi, termine ultimo stabilito dall'autore per compiere la propria fatica letteraria: «Je ne voudrais pas partir avant de l'avoir achevée, parce qu'il me serait insupportable d'y revenir encore, et d'ailleurs pour de fort bonnes raisons que je vous dirai, il convient qu'elle soit imprimée ici»[158].

Le prose presentano da un lato correzioni poste direttamente sulla copia censura, significativamente più numerose rispetto a quanto visto per gli atti, specialmente per i primi, dall'altro, inaspettatamente, non mostrano lezioni del tipo Bβ. Va inoltre contestualmente rilevato che è proprio nelle prose che si concentra, come accennato, la maggioranza delle discrepanze tra copia censura e *princeps*.

Tale fisionomia denota dunque la provvisorietà della loro unica redazione autografa, con una massa notevole di correzioni sulla copia e anche ad essa successive, ma tali varianti tardive non hanno, in nessun caso, attestazione Bβ, che invece abbiamo supposto essere, per gli ultimi atti, prova ulteriore della celerità di composizione e della necessità di un ricontrollo parigino sugli autografi. Come spiegare tale situazione? Si può forse ipotizzare che tali scritti, a differenza degli atti conclusivi dell'opera, fossero comunque ritenuti dal Manzoni più compiuti e definitivi rispetto a quelli, visto il notevole e prolungato approfondimento teorico e studio documentale richiesto, tanto da non necessitare di una riscrittura su B[159]. L'autore avrebbe poi deciso di intervenire sulle bozze, a meno di non ipotizzare di nuovo un ruolo di Visconti che sembrerebbe a maggior ragione eccessivo qui, anche vista la pregnanza teorica di questi luoghi testuali, soprattutto della *Prefazione*, ma che allo stato attuale del corredo documentale potrebbe in effetti ammettersi solo a questa altezza della revisione.

Della *Prefazione* si è occupata nello specifico Becherucci (2020a), nel contributo già ampiamente menzionato, corroborando la propria prima ipotesi di un intervento diretto di Visconti sulla copia (Becherucci 2015). La studiosa riconosce su Cc tre fenomenologie di intervento, che corrispondono a quelle qui raggruppate nelle tipologie 2.1 (correzione tardiva di Cc partendo da lezione finale di B), 2.2 (lezione a testo nella copia non coincidente con quella di B) e 5 (discrepanze copia-stampa) e propende per l'attribuzione degli interventi tardivi sulla copia, limitatamente a questa prima sezione, al copista, cui sarebbe però – giustamente – da

[158] Cfr. la già menzionata lettera a Fauriel del 26 luglio 1819, per cui si veda Arieti (1986, 182-185), lettera n°123. Interessante anche il riferimento allusivo a motivazioni specifiche per cui la tragedia non poteva essere stampata che a Milano, forse le stesse ragioni – di presa di posizione ufficiale a livello letterario e politico insieme – che contribuiscono contestualmente alla partenza per la Francia.

[159] E con ciò verrebbe definitivamente meno l'idea, abbozzata sopra, di un allestimento dettagliato degli autografi in relazione alle ultime correzioni sulla copia per consentire una correzione diretta delle bozze.

attribuire solo l'esecuzione materiale e non la paternità concettuale. Il compilatore si immagina infatti al lavoro insieme all'autore e all'amico, che detterebbero direttamente sia le correzioni tardive che le varianti del secondo tipo, supponendo dunque una stessa fenomenologia per due esiti differenti e un metodo di lavoro piuttosto dispendioso in termini di tempo, forse troppo, date le note circostanze.

Sulla scorta in particolare delle lezioni che differiscono tra Cc e T, la studiosa promuove poi il Visconti a vero e proprio «coautore» dell'opera (Becherucci 2020a, 15), evidenziando come il suo diretto intervento emerga qui «con imponenza» a meno di non supporre «una nuova stesura intermedia […] o altri foglietti smarriti» (19) tra i due testimoni, di fatto escludendo quindi la possibilità dell'esistenza di bozze ricorrette dall'autore, mentre a me pare più prudente e in linea con il metodo di lavoro altrimenti noto supporre questa ulteriore fase.

Proseguendo con la metodologia seguita per la tragedia, e tenendo presenti gli spunti del contributo della studiosa, si propone di seguito una selezione esemplificativa delle correzioni rintracciate nelle prose, raggruppate nelle tipologie già note:

2.1

Gli interventi tardivi sulla copia che partono dalla lezione di B e arrivano a T sono per Becherucci, relativamente alla *Prefazione,* tutti del copista, tranne uno[160]. Un'analisi delle prose introduttive nel loro insieme sembra in effetti mostrare una presenza maggiore di interventi di questa mano, rispetto a quanto visto negli atti, per quanto mi sembri che l'autografia manzoniana si possa scorgere anche in altri punti[161]. In ogni caso valgono qui le considerazioni fatte sopra, a maggior ragione vista l'importanza che in particolare il primo scritto teorico in materia drammaturgica doveva avere per il suo autore, per cui si concorda con la studiosa nell'attribuire tutte le correzioni, al di là dell'artefice materiale, a Manzoni, magari davvero attraverso dettatura diretta al copista, da ipotizzare però, per quanto con evidente incertezza, solo per questi interventi.

Si tratta di varianti per lo più interpuntive, ma anche lessicali e semantiche, per le quali non mi pare di poter individuare una linea correttoria precisamente definita, trattandosi nel

[160] *Prefazione,* [8] **b.**: la lezione della stampa è «le *licenze felici* sono parole», mentre su Cc si legge «le *licenze felici* sono quelle», in cui il dimostrativo è corretto in soprascrizione con la lezione poi stampata.

[161] Vale in generale quanto detto nella descrizione del manoscritto di Harvard: la mano di Manzoni sembra ricorrere nella maggior parte delle correzioni. Si vedano in particolare, solo per fare qualche esempio, gli interventi nei seguenti passi: *Prefazione,* [4]**d.**, [10] **d.**, [17] **f.**, *Notizie storiche* [17]**d.,** [22] **f.**.

primo caso di una precisazione teorica, talvolta solo di una scelta sinonimica di registro non dissimile dalla lezione di partenza e forse in uno soltanto degli esempi (*Notizie storiche* [18] **b.**) di lieve complicazione sintattica[162]:

Prefazione, [1] **a.**
redazione B: canoni di gusto ricevuti comunemente
copia censura: canoni di gusto ricevuti comunemente in Italia =T

Prefazione, [1] **a.**
redazione B: consuetudine,
copia censura: consuetudine dei più = T

Prefazione, [1] **a.**
redazione B: deduzione
copia censura: esposizione =T

Prefazione, [1] **b.**
redazione B: da alcuni
copia censura: dagli antichi

Prefazione, [8] **h.**
redazione B: addotta
copia censura: abbraccia = T

Notizie storiche, [17] **d.**
redazione B: detto
copia censura: chiamato = T

Notizie storiche, [18] **b.**
redazione B: della sua dimissione,
Copia censura: d'essere licenziato dal servigio, = T

Notizie storiche, [21] **d**.
redazione B: approfittarne
copia censura: trarne profitto = T

Leggermente diverso il caso seguente, che implica una revisione anche formale, per quanto minuta, dell'assetto della trattazione:

Notizie storiche, [20] **d.**
redazione B: ridussesi la guerra in Lombardia, dice il Machiavelli (I)
copia censura: ridussesi la guerra in Lombardia (I)

[162] Come nella trattazione precedente si indica la lezione finale di B e quella ricorretta della copia censura.

Nell'autografo e sulla copia, la nota relativa, non numerata, è priva del nome dell'autore, che sul manoscritto americano viene cassato dal testo e spostato in nota, eliminando l'inciso. Un intervento dunque non sostanziale dal punto di vista semantico, ma comunque di un certo peso nella fisionomia del testo che, come e insieme agli altri, presuppone una revisione autoriale.

2.2

Per i casi in cui sia la lezione base della copia a differire da quella degli autografi, non sembra invece accettabile l'ipotesi Becherucci della dettatura diretta, che, a meno di non pensarla estesa all'intero testo base, il che è fortemente improbabile, dovrebbe parcellizzarsi nei non molti interventi di questo tipo, tra l'altro non concentrati in un punto solo del testo, rendendo difficile immaginare la dinamica di una simile situazione. Non resta dunque che supporre qui, come per il resto della tragedia, errori introdotti dal copista, non sempre sanati. Anche in questo caso si tratta principalmente di segni di punteggiatura, apocopi o minime varianti pronominali e di preposizioni:

Prefazione, [1] **b**.
redazione B: una qualunque intenzione
copia censura: una qualche intenzione =T

Prefazione, [1] **b**.
redazione B: da alcuni trattatisti
copia censura: dagli antichi trattatisti

Prefazione, [5] **c.**
redazione B: Poiché non conoscendo esso la distinzione dei diversi generi d'illusione, e non avendo alcuna idea teorica del verisimile dell'arte ⌈definito da alcuni critici pensatori (*as.*) non può ricevere una impressione di verisimiglianza, che dalle cose veramente atte a produrla.

copia censura: Poiché non conoscendo esso la distinzione dei diversi generi d'illusione, e non avendo alcuna idea teorica del verisimile dell'arte definito da alcuni critici pensatori, niuna idea astratta, niun precedente giudizio, potrebbe fargli ricevere un'impressione di verisimiglianza da cose che non fossero naturalmente atte a produrla = T con qualche variante interpuntiva

Prefazione, [12] **g.**
Redazione B: contraria
Copia censura: opposta = T

Il secondo degli esempi proposti pone in realtà una qualche incertezza, dal momento che la lezione della copia censura presenta una grafia leggermente più ristretta e potrebbe sembrare quasi apposta in un secondo momento, su cancellatura, rasura o, meno probabile,

spazio vuoto. Non può aiutare nemmeno una considerazione specifica del significato della variante, dal momento che il discorso è pertinente con entrambi gli attributi: «Alcuni scritti recenti contengono sulla poesia drammatica idee così nuove e vere e di così vasta applicazione, che in essi si può trovare facilmente la ragione di un dramma il quale, dipartendosi dalle norme prescritte dagli antichi/da alcuni trattatisti, sia ciò non ostante condotto con una qualche intenzione». Si potrebbe forse supporre una preferenza dell'autore per «alcuni», forma dell'autografo, che ribadirebbe l'attualità della *querelle* e stonerebbe con l'eventuale presenza della rasura – che è, come detto, in realtà molto incerta – ma si tratta di una supposizione dubbia, per cui non è il caso di avanzare qui ipotesi specifiche, da rimandarsi a un controllo diretto della carta in questione.

Più certe le considerazioni, almeno a livello materiale, sull'intervento seguente, in cui la formulazione «niuna idea astratta, niun precedente giudizio, potrebbe fargli ricevere un'impressione di verisimiglianza da cose che non fossero naturalmente atte a produrla», in rigo e diversa da B, è tracciata con una grafia che a prima vista sembrerebbe di una terza mano, né di Manzoni, né del copista – e così suppone Becherucci (2020a, 17) che vede «i due amici al lavoro col copista», dunque forse intendendo che la mano potrebbe essere di Visconti. In realtà le righe in questione sono da assegnare sempre al compilatore, per quanto in questo caso si tratti evidentemente di un inserimento successivo alla redazione base del testo, data la grafia decisamente più minuta e meno inclinata, nello sforzo di riempire correttamente uno spazio rivelatosi troppo esiguo.

La studiosa ritiene inoltre che il passo sia particolarmente sensibile e già discusso dai due "co-autori", anche sulla scorta dell'inserimento della precisazione «definito da alcuni critici pensatori» in ascrizione su B, che immagina puntualmente riferita anche alla riflessione teorica di Visconti. In effetti il passaggio è sicuramente importante e la presenza di Visconti verosimile, ma non necessaria, e anche sull'allusione diretta a lui nella pericope aggiunta può rimanere qualche dubbio.

Molto rilevante e in linea con la maturazione della meditazione manzoniana – e con la sua infaticabile tendenza alla precisazione – mi sembra la variante da «cose veramente atte a produrla» a «naturalmente atte a produrla», che ben si inserisce nel discorso fatto nel capitolo di apertura di questo elaborato: il pubblico, in particolare quello più incolto, non percepisce l'impalcatura teorica dietro le situazioni verisimili proposte nel dramma, ma può ricavare questa impressione, e la conseguente illusione, solo da ciò che la produce per qualità intrinseca, «naturalmente», che è più significativo di «veramente», con le implicazioni a livello anche

morale di cui si è detto. Dunque al di là di come la correzione sia stata segnalata al copista, a voce o con un foglietto perduto, come supposto già da Bardazzi (1985), non si può immaginare altro ideatore che l'autore stesso, sia per l'accordo perfetto con la sua riflessione, per quanto certamente anche condivisa con Visconti, che per la rilevanza del luogo dell'opera.

5.

Non riscontrandosi nelle prose correzioni ascrivibili ai tipi 3 e 4, si passa ad analizzare un'ulteriore tipologia di intervento, l'unica attualmente priva di documentazione materiale, ossia quella delle varianti tra la copia censura e la prima edizione a stampa. Negli esempi scelti entro questa categoria si evitano di riportare le numerose discrepanze interpuntive o grafiche, delle quali si è già discusso.

Prefazione, [4] **d.**
copia censura: di non avere impiegate che alcune
edizione Ferrario: di avere impiegate solo poche

Prefazione, [2] **f.**
copia censura: ciò risulta evidente a chi osservi la genesi di
edizione Ferrario: tanto è vero, che si può facilmente dimostrare la genesi di

Prefazione, [9] **f.**
edizione Ferrario: Ora, ammettendo l'obbiezione, è chiaro che l'inverisimiglianza tanto temuta non sarebbe sensibile che alla rappresentazione scenica; e però
copia censura: Ora, siccome questo inverisimile non è sensibile che alla rappresentazione, ne verrebbe di conseguenza che

Prefazione, [10] **a.**
edizione Ferrario: a tragedie non conosciute che per la lettura
copia censura: tragedie che non si conoscono che per la lettura

Prefazione, [11] **b.**
edizione Ferrario: Nondimeno io stimo che una tale
copia censura: Io stimo però che questa

Notizie storiche, [18] **a.**
edizione Ferrario: pregandolo
copia censura: pregando il duca

Questa prima serie riporta casi di correzione sostanzialmente solo formale, che forse si potrebbe anche assegnare a Visconti, come ipotizza Becherucci, ma che mi pare si possa meglio immaginare attuata dall'autore in sede di revisione di bozze, come anticipato, esattamente come per il resto degli interventi di questo tipo su tutta la tragedia; anzi, la frequenza e natura di tali

discrepanze nelle prose introduttive fa propendere con ancora maggior decisione per questa ipotesi.

Ancora più evidente mi sembra la presenza dell'autore per il caso successivo, del quale si è già discusso nel primo capitolo proprio in ragione dell'importanza teorica del passo nella riflessione autoriale:

> Prefazione, [12] **c-d-e**
> edizione Ferrario: Convenendo interamente sui vizj del sistema drammatico giudicato dagli scrittori nominati qui sopra, oso credere illegittima la conseguenza che essi ne hanno dedotta a disfavore di tutta in generale la poesia drammatica. Parmi che sieno stati tratti in errore dal non aver supposto possibile altro sistema fuori di quello seguito in Francia. Se ne può dare, e se ne dà, un altro suscettibile del più alto grado d'interesse ed esente dagl'inconvenienti di quello: un sistema conducente allo scopo morale, ben lungi dall'essergli contrario
>
> copia censura: Convenendo pienamente con questi scrittori sul vizio del sistema drammatico che essi hanno giudicato, oso credere che la conseguenza generale da essi dedotta contro questo genere di poesia, non ne venga legittimamente; che essi sieno stati indotti in errore dal non aver supposto possibile altro, sistema drammatico che quello seguito in Francia; e che se ne possa dare, anzi se ne dia un altro, suscettibile del più alto grado d'interesse, senza gli inconvenienti da essi notati in quello; un sistema che non è contrario, ed anzi conducente allo scopo morale

Per quanto anche in questo caso non si possa – e non si voglia – negare una condivisione del ragionamento con Visconti, mi pare assolutamente necessario vedere Manzoni come autore della correzione, anche per le scelte terminologiche che ricorrono identiche nelle altre riflessioni sulla questione e per l'assoluta centralità del ragionamento sulla moralità nella riflessione manzoniana (cfr. *supra*).

A una revisione di bozze è probabilmente da ascrivere anche l'ultimo esempio qui proposto:

> *Notizie storiche*, [19] **a**
> edizione Ferrario: Treviso
> copia censura: Trivigi

La forma del toponimo attestata sulla copia, che su B era originariamente – e significativamente – Venezia, in accordo con la realtà storica dell'accaduto, ricorre identica anche nel passo in cui Manzoni segnala questo suo discostamento dalla realtà degli accadimenti[163]. Tuttavia, in quel luogo molto ben evidente, l'ultima parola delle *Notizie storiche*, interviene sulla copia censura una correzione tardiva che corregge in «Treviso», unica

[163] Cfr. *Notizie storiche* [32] **c**.

forma poi attestata nella stampa. È dunque lecito supporre che la prima occorrenza fosse sfuggita alla revisione della copia, ma non a quella delle bozze perdute.

Si chiude questa analisi delle prose introduttive con un'ultima osservazione, che può forse ulteriormente confermare quanto già sostenuto circa la necessità di attribuire tutti gli interventi tardivi sulla copia a Manzoni.

In questa sezione della tragedia è infatti decisamente più frequente che nel resto dell'opera un'interessante tipologia di revisione, ossia la presenza di una rielaborazione immediata interna alla correzione tardiva (Ccβ). Tale situazione si verifica varie volte nelle prose (si vedano in proposito gli esempi sotto riportati), mentre ricorre per il resto una volta negli invii parigini e una al v. 227 di Atto IV, I[164], per altro appunto la scena in cui tali interventi si inseriscono. Questa modalità di correzione sulla copia censura presuppone, oltre alla acclarata fretta della revisione, una certa libertà operativa, indicando una modifica provata direttamente sul manoscritto, libertà che difficilmente si può immaginare per altri se non per l'autore.

Per questi casi si riporta l'estratto dall'apparato (per i segni diacritici si veda la *Tavola dei simboli e delle abbreviazioni*), così da mostrare l'entità delle correzioni dirette su Cc:

Prefazione, [1] **b.**
recenti] B Cc dei nostri giorni Ccβ ^{1}<comparsi … di recente al> [?] pubblico ^{2}T

Prefazione, [1] **d.**
uno dei più lievi mali] B ^{1}uno dei più piccioli mali ^{2}T = Cc Ccβ male dei più lievi → T

Prefazione, [2] **d.**
dramma; mi giova di ripigliarne] B Cc dramma, io mi permetto di ripigliarne Ccβ ^{1}dramma, mi giova ^{a}fa ^{b}ten<> [?] di ripigliarne

Prefazione, [10] **l.**
troppo frivola.] B troppo frivola per occuparsene = Cc Ccβ ^{1}da <..> dare un pensiero ^{2}T

Prefazione, [10] **h.**
sopra di ciò alcun dubbio,] B Cc alcun dubbio sopra di ciò, Ccβ su questo punto alcun dubbio → T

[164] Il passo è mostrato sopra, nella sezione che descrive gli interventi del tipo Bβ/Ccβ.

Notizie storiche, [16] **c.**
d'altre s'erano fatti padroni i generali stessi delle truppe ducali.] B [1]altre [2]alcune dei generali stessi → [3]d'alcune s'erano fatti padroni i generali stessi. = Cc Ccβ d'alcune s'erano fatti padroni i generali stessi degli eserciti delle truppe ducali

Notizie storiche, [20] **c.**
Trascorrerò più rapidamente che mi sarà possibile] B Io passerò più (ins.) rapidamente che potrò = Cc Ccβ Io trascorrerò → T

Riassumendo, da questa incursione per casi esemplificativi nelle fenomenologie correttorie testimoniate dal manoscritto riscoperto emerge dunque senza dubbio la ricorrezione completa della copia da parte dell'autore, con una partecipazione di Visconti sicuramente attiva ma ridimensionata rispetto a quanto precedentemente supposto. Si sono inoltre potute confermare le ipotesi circa la modalità di approntamento della copia, realizzata man mano che Manzoni rivedeva il proprio lavoro, e si ha avuto riscontro materiale delle diverse modalità correttorie riservate ai differenti blocchi compositivi in cui è possibile suddividere idealmente l'opera. L'analisi ha consentito inoltre di seguire fin negli ultimi momenti di intervento sul testo alcune delle linee correttorie già presenti negli stadi precedenti, in particolare relativamente alla sistemazione linguistico-stilistica dell'opera e al ridimensionamento dei tratti patetici del protagonista, mostrando invece nelle poche varianti sostanziali delle prose, per quanto attestate in forma unica e ampiamente ricorrette su Cc e nelle presunte bozze, la saldezza della riflessione drammaturgica e dello spoglio storiografico, perno teorico e forse in parte vera ragione dell'opera.

3. Nota al testo

3.1 Criteri di edizione

La presente edizione prende in esame una specifica fase della storia elaborativa della tragedia, concentrandosi sui testimoni pertinenti la seconda stesura integrale dell'opera, sulla copia allestita per l'approvazione della censura e sulla prima edizione a stampa. L'obiettivo di tale selezione è mostrare le ricadute testuali del nuovo manoscritto acquisito, che, oltre ad avere un ruolo diretto nella definizione della redazione precedente, consente un'indagine sulle ultime fasi di correzione dell'opera nel momento cruciale del passaggio allo stadio pubblico della stampa.

Ciò dunque completa e aggiorna il lavoro critico precedentemente svolto da altri editori e giunto con la più volte menzionata edizione di Giovanni Bardazzi (1985) a una sistemazione compiuta del materiale a lui noto e a un'impostazione metodologica in buona parte ancora condivisibile, almeno relativamente ai materiali precedenti l'assetto stabilito con la seconda redazione autografa (B). La scelta dell'editore di mostrare separatamente e in successione i diversi momenti redazionali, parziali ma in sé conchiusi, pare infatti ancora oggi la miglior soluzione rappresentativa per il primo abbozzo dei primi due atti, l'atto secondo militare e la prima stesura integrale, presentando il vantaggio di isolare stadi redazionali significativi non solo come fasi definite di approssimazione al testo stampato, ma anche in sé, come testimoni privilegiati per comprendere i punti di maggior criticità e i mutamenti strutturali e tematici più rilevanti della prima esperienza di Manzoni tragediografo. A ciò si aggiunga che a livello di confrontabilità dei materiali e di rappresentabilità delle redazioni, la sola fase per cui si potrebbe ipotizzare un assorbimento nell'apparato della redazione successiva sarebbe la prima minuta integrale (A), che potrebbe teoricamente essere accolta nell'apparato di B o, anche, della stampa, collocando in questo caso in apparato A, B e la copia censura (Cc). Entrambe queste soluzioni, per quanto percorribili in astratto, avrebbero però il doppio inconveniente di appesantire notevolmente l'apparato, già complesso, e di compromettere la percezione di A come redazione dotata di una significativa autonomia in quanto risultato in qualche modo stabile di tutta la prima travagliatissima fase di lavoro.

L'unico punto dell'edizione Bardazzi su cui può essere utile intervenire, ferma restando la possibilità di un aggiornamento globale della formalizzazione dell'apparato a criteri più moderni di rappresentazione, su cui si tornerà fra poco, è dunque proprio quello qui esaminato,

sia perché la nuova acquisizione testimoniale rende necessaria una revisione dell'indagine filologica per questa fase specifica, sia in considerazione del fatto che, se per A rimane utile la possibilità di una lettura integrale del testo separatamente dallo sviluppo posteriore, la contiguità tra i tre successivi testimoni – seconda redazione integrale, copia e *princeps* – suggerisce la soluzione qui proposta, ossia mostrare a testo l'edizione a stampa (T) e in apparato il genetico di tale redazione, di fatto costituito da B, come punto di arrivo di quanto elaborato precedentemente, e dalla copia censura.

La decisione poi di non comprendere in apparato una fascia evolutiva dedicata alla rappresentazione delle varianti tra la prima stampa e la riedizioni nelle *Opere Varie* del 1847[165] o, anche, di non utilizzare tale edizione come testo base e spostare eventualmente la *princeps* in apparato è motivata dal fatto che, in questo caso specifico, la pubblicazione Ferrario costituisce un assetto stabile e sostanzialmente definitivo dell'opera, o, per dirla con Bardazzi (1985, XCVIII) «se esiste per così dire una geologia del testo, certo è che le spinte endogene del *Carmagnola* culminano e si esauriscono nella orografia disegnata dalla stampa Ferrario del '20». Inoltre, come già osservato, la revisione della tragedia per la seconda edizione va inserita in un processo correttorio più globale, a livello del *corpus* e non tanto della singola opera.

Per la lettura dell'apparato critico è necessario fare riferimento alle seguenti sigle, già introdotte nel paragrafo precedente, ma qui nuovamente sintetizzate per chiarezza:
- B corrisponde all'ultima redazione autografa stesa prima dell'allestimento della copia censura e conservata dai mss. Manz.V.S.XI.4 (prose introduttive) e Manz.B.X.2 (tragedia)
- Cc costituisce la redazione base della copia censura, MS Ital 72
- Bβ raggruppa le varianti di B successive alla compilazione della copia censura
- Ccβ indica tutte le varianti tardive apportate su MS Ital 72 e consente di isolare gli interventi con buona probabilità da ascriversi alla correzione manzoniana[166]. Le entrate di apparato in cui siano presenti sia la fase Bβ che la fase Ccβ indicano dunque una correzione sull'autografo posteriore alla copia e un intervento tardivo sulla copia stessa, senza possibilità di chiarire la

[165] Come già ricordato, la collana viene avviata nel 1845 e la tragedia, occupando il terzo e quarto fascicolo, si colloca due anni più avanti.

[166] Si riassume qui quanto cercato di dimostrare nel paragrafo precedente: anche in caso di correzione tardiva di mano del copista, da non escludersi per alcuni interventi, non essendo accettabile un intervento autonomo del compilatore (a meno forse dei casi di correzione di errore evidente, che sono pochi e comunque più sensatamente da connettersi a una revisione autorevole del testo) rimane fortemente plausibile un'indicazione o almeno l'assenso dell'autore.

successione temporale dei due interventi, avvenuti verosimilmente in un momento unitario di revisione dei manoscritti.
- T indica il testo base, per cui si è scelta l'*editio princeps* (Ferrario 1820) come riportata nell'edizione Bardazzi (1985).

L'apparato critico è costituito da un'unica fascia genetica e registra le varie fasi di stesura e correzione del testo ordinate diacronicamente, dando conto sia delle modifiche avvenute internamente ai singoli testimoni manoscritti sia del processo correttorio globale, disponendo le redazioni in successione – dunque prima i testimoni relativi alla redazione B, poi la redazione Cc, con eventualmente le fasi Bβ e Ccβ, ove presenti. Il lemma del testo base non corrisponde a una unità preventivamente determinata, ma è di volta in volta scelto criticamente, considerando la porzione testuale che viene corretta dall'autore sincronicamente, in genere come unità logica o semantica. Esso può dunque essere costituito da una sola parola o da una o più frasi e viene indicato a sinistra di una parentesi quadra, per intero se inferiore a sette parole o mediante l'indicazione della prima e dell'ultima parola separate da tre puntini di sospensione in caso di rimaneggiamento che coinvolga una porzione testuale superiore a questo limite.

Come detto, l'obiettivo principale dell'apparato è quello di mostrare il procedere correttorio dell'autore nelle ultime fasi di lavoro sul testo, l'edizione non è dunque improntata a fini documentaristici o diplomatici e le indicazioni topografiche di collocazione delle varianti (soprascritto, sottoscritto, ascritto, inserito ecc.) sono ricondotte a tale obiettivo e dunque riportate solo in quanto dotate di specifico contenuto informativo, soprattutto relativamente alla collocazione cronologica dell'intervento.

Segue una descrizione per punti dei segni diacritici e delle simbologie presenti nell'apparato critico, per i quali ci si è basati, ove possibile senza modifiche e con pochi necessari riadattamenti alla situazione testuale in oggetto, sull'edizione Italia, Colli, Raboni (2006) del *Fermo e Lucia,* opera centrale per una formalizzazione dell'apparato adeguata alla rappresentazione dell'elaborazione diacronica per fasi del testo manzoniano (cfr. *infra*).

1. Quando la variante concerne solo una preposizione o un articolo, non immediatamente identificabili nel testo, il lemma comprende anche il sostantivo seguente. Per lo stesso principio, in caso di variante interpuntiva, il lemma include anche la parola precedente il segno di punteggiatura
   Es. *Prefazione,* [1] **c.** presenta,] B Cc presenta

2. La barra obliqua / segnala un a capo
   Es. Atto II, I, v. **275** Non più ritardi. Iddio sarà coi prodi] B *da* Non più ritardi, ognun ritorni ai suoi: / Moviam tosto, e giungiam quanto si puote / Inaspettati. Iddio sarà coi prodi

3. Al lemma seguono:
   - 3.1 una didascalia in corsivo che indica la modalità di esecuzione della variante (*prima, da, su*), spesso coincidente con la posizione topografica (*sps.* per soprascritto, *as.* per ascritto, *ins.* per inserito *ecc.*).
   Es. *Prefazione* [14], **d.** verità] B *sps. a* realtà
   - 3.2 una serie progressiva di esponenti numerici (^{1}... ^{2}... ^{3}...) che ordinano in successione le diverse fasi di elaborazione, in caso di più tentativi
   Es. *Notizie storiche,* [22] **d.** Come appena il suo esercito ebbe affrontato] B ^{1}L'esercito duchesco ^{2}Appena l'esercito ^{3}Appena il suo esercito affrontò

4. Il riutilizzo parziale di una lezione è segnalato dalle didascalie *da*, *su* o, nel caso di più lezioni di seguito in cui una implichi un recupero della precedente, per mezzo di una freccia monodirezionale (anche in caso di sottofasi o biforcazioni, cfr. punto 7).
   Es. Atto III, IV, **268** e] *su* E
   Es. *Prefazione,* [8] **b.** nella quale leggesi] B ^{1}dalla quale è → ^{2}nella quale si torva

5. Si utilizzano due corpi tipografici: il corpo minore per i tentativi lasciati cadere all'interno di una fase; il corpo maggiore per le lezioni ultime di quella fase. Ciò consente una lettura immediata e continuativa della lezione finale della fase, che emerge appunto tutta in corpo maggiore.
   Es. Atto I, V, v. **415** Per salvar te] B *prima* Per salvar te, tu che devi un conto / Pari all'imprese che ti son fidate / Non far per d<io> Non far, per Dio, che quando a darlo avrai,

6. Tutte le didascalie elencate nella *Tavola dei simboli e delle abbreviazioni* possono sia seguire immediatamente il lemma (punto 3.1) che essere utilizzate, con il medesimo significato, anche all'interno delle porzioni di testo date in apparato. In questo caso sono tra parentesi tonde e si riferiscono all'ultima parola a cui si appongono o a un segmento di testo il cui inizio è segnato da una parentesi quadra spezzata ad apice (⌈).
   Es. Atto III, IV v. **268** strinse. In] B strinse e (*ins.*) in
   Es. *Notizie storiche,* [21] **c.** a nessuno ripugnava l'obbedire al] B nessuno ripugnava ⌈di obbedire al (*riscr.*)

7. Una fase può scindersi in due (biforcazione) o in più rami (divaricazione plurima). Ciascuno di essi è contrassegnato con un esponente alfabetico (^{a}... ^{b}... ^{c}...). Il ramo o i rami di una biforcazione o divaricazione possono a loro volta biforcarsi o divaricarsi ulteriormente: in tal caso l'esponente alfabetico è in corsivo (^{a}... ^{b}... ^{c}...). In presenza di una biforcazione o divaricazione di terzo grado gli esponenti sono in grassetto ($^{\mathbf{a}}$... $^{\mathbf{b}}$... $^{\mathbf{c}}$...).

Es. *Notizie storiche,* [22] **d.** un terreno .. nemico] B [1]un lungo argine [2]un terreno paludoso che ave<va> in mezzo al quale passava un argine → una strada [a]volta a d<> [b]alta elevata (*sps.*) a guisa d'argine: [a]fra le ma<cchie> [b]il Conte pose imboscate in molte macchie d<> [c]le paludi avevano sparse qua e là [d]e nelle paludi v'erano [a]molte [b]qua e là macchie [*a*]di [*b*] e alture [**a**]di [**b**]da cui e fra le paludi v'erano delle macchie s'alzavano qua e là delle macchie poste su un terreno più sodo: il Conte vi pose agguati, → pose agguati in queste, e si diede a provocare il nemico.

8. T indica la lezione a testo, quando essa è l'ultima di una serie di lezioni totalmente superate ([1]... [2]... [3]T) o anche in caso di riutilizzo di lezione precedente (sempre indicato con freccia monodirezionale).
   Es. Atto II, I v. **31** Argin divide] B [1]Argin da lui qui ci [2]Argin [3]T
   Es. *Prefazione,* [7] **b.** della regola] B [1]d'una regola → [2] di queste regole →T

9. In caso di sezioni testuali identiche tra due testimoni, divergenti solo per singoli interventi specifici (una parola diversa, segni di interpunzione, maiuscole/minuscole ecc.) la lezione di arrivo è seguita dal dettaglio delle differenze, tra parentesi tonde, espresso con *ma* seguito da ciascuna singola lezione variante, caratterizzata dalle medesime indicazioni che si trovano per tutti gli altri casi (*sps., sts., prima, da* ecc.)
   Es. Atto I, II, **v.189** Ma … esso,] B [1]Ma il segua o no, grato ei l'avrà, ch'ei mostra [2]T (*ma* segua,] segua grato;] grato, esso,] esso)

10. Le parole, o anche le singole lettere di una parola, non leggibili sono rappresentate tra parentesi uncinate, con un punto (per una sola lettera), due punti (per due lettere), tre punti (per una parola intera) o con due serie di tre punti (per più parole non decifrate).
    Es. *Notizie storiche,* [29] **g.** ultima] B *segue* imp<.>

11. Le integrazioni di lacuna sono inserite tra parentesi uncinate.
    Es. Atto IV, III, v. **418** perduto] B *su* pers<o>

12. Le lettere o parole di dubbia lettura sono seguite da un punto interrogativo tra parentesi quadre.
    Es. Atto V, I v. **13** Ei] Cc *su lez. err*. (Si [?])

13. Le varianti alternative sono segnalate dalla didascalia *var. alt.* (o *varr. alt* per più varianti) ed è specificata la collocazione topografica (*as*., *sps*., *sts.*), che può in questo caso essere significativa di un uso o di preferenze dell'autore.
    Es. Atto III, IV, v. **227** t'assedia,] B t'assedia *as. a var. alt.* t'assalta,

14. Nelle prose introduttive si indicano in grassetto la numerazione delle pagine dell'edizione Ferrario, tra parentesi quadre, e le lettere minuscole puntate corrispondenti alla commatura stabilita da Bardazzi. Il rimando tra testo e apparato è consentito dalla ripetizione in apparato della pagina di riferimento e della lettera indicante il comma.

15. Nella tragedia è indicata la numerazione dei versi, che consente anche il rinvio in apparato, assente sia nei mss. che nell'edizione Ferrario.

16. Al testo seguono le note dell'autore, indicate negli autografi con esponente numerico tra parentesi tonde, generalmente riportato al piede della carta prima della nota. La numerazione delle note sui mss. ricomincia ad ogni carta e nel testo si sono mantenuti i numeri di nota indicati sui mss., salvo casi di errore.

17. Le didascalie sono precedute in apparato da un doppio asterisco (es. **Primo Commissario] B I°) per consentirne l'immediata individuazione. Si omette di riportare in apparato la didascalia «Il Conte» ogni volta che è indicata su B con «C.».

18. Nell'indice dei personaggi, per facilitare il rinvio in apparato, ogni unità è stata indicata con un numero romano progressivo tra parentesi quadre.

19. Nella riproduzione del testo della *princeps* non si dà conto di caratteristiche puramente tipografiche e si è provveduto a uniformare lo stile di titoli, indicazioni di atto e scena e didascalie.

Uniformazioni ed errori:

Non sono state operate uniformazioni fono-morfologiche, fonetiche e grafiche del testo della *princeps*, preferendo la conservazione della lezione tradita e una registrazione in apparato di tutte le divergenze rispetto ai manoscritti (ad esempio nell'uso alternativo di *j*, *ii*, *i* e nell'accentazione). Sono stati corretti, nel testo della *princeps*, i seguenti errori, già individuati nella precedente edizione critica[167]:

[6] **b.** Nairet *corr. in* Mairet [11] **e.** corrutela *corr. in* corruttela [11] **g.** ed é] ed è [13] **d.** violenti *coor. in* violente [16] **g.** à ritirarsi *corr. in* a ritirarsi [22] **b.** é che] è che [22] **h.** che' fosse *corr. in* che fosse [25] **b.** Cavalcalbò *corr. in* Cavalcabò [25] **e.** sorpesa *corr. in* sorpresa III, v. 111 Che valor *corr. in* Del valor III, v. 302 si *corr. in* sì IV, v. 124 si *corr. in* sì IV, v. 140 un *corr. in* un' IV, v.141 si *corr. in* sì IV, 248 un *corr. in* un' IV, v. 318 chè *corr. in* che V, v. 13 abbbandona *corr. in* abbandona V 181 ove' è *corr. in* ov'è

Di seguito si segnalano invece gli errori, conservati dal precedente editore, che qui si è deciso si sanare. A ciascuna occorrenza segue la relativa fenomenologia, che motiva l'intervento:

1)

Notizie storiche, [21], **b. «**il giovane Filippo» *corr. in* «Filippo».

[167] Si è rifiutata la sola correzione [28] **f.** «soggiunge. *corr. in* soggiunge:» in apertura di discorso diretto, che è segnalato sui mss. con le virgolette e la maiuscola senza i due punti (in B le virgolette sono calcate su un punto).

Notizie storiche, [21], **b. «**Carlo Malatesti» *corr. in* «il giovane Carlo Malatesti».

I due errori, generati contestualmente, rimangono nella *princeps* «il giovane Filippo vi mandò con pieni poteri Carlo Malatesti Pesarese» (cfr. Bardazzi 1985, 401) e in *Opere Varie*, Con la sola variazione della sostituzione della capitale con la minuscola nel toponomastico del Malatesti[168]. L'introduzione dell'errore è da imputarsi al copista, che mal interpreta l'attribuzione dell'inserimento «il giovane», assegnandolo appunto a Filippo, in sostituzione di una precedente apposizione cassata («il duca»). In aggiunta all'evidenza storiografica, a sostegno di una lezione del tipo "Filippo vi mandò con pieni poteri il giovane Carlo Malatesti" concorre la chiarezza del manoscritto (cfr. figura 4). Lo stesso Bardazzi registra correttamente la posizione dell'aggettivo in apparato alla redazione B, nella fascia "SU BP PER C?" – quindi nelle correzioni che ipotizza apportate in vista della stampa – ove si legge «poteri Carlo] il giovane *sprs. tra le due parole*» (Bardazzi 1985, 364) con rimando all'apparato della *princeps,* nella corrispondente fascia "C ← BP": «poteri il giovane Carlo» (Bardazzi, 1985, 401), ma decide di non intervenire sul testo.

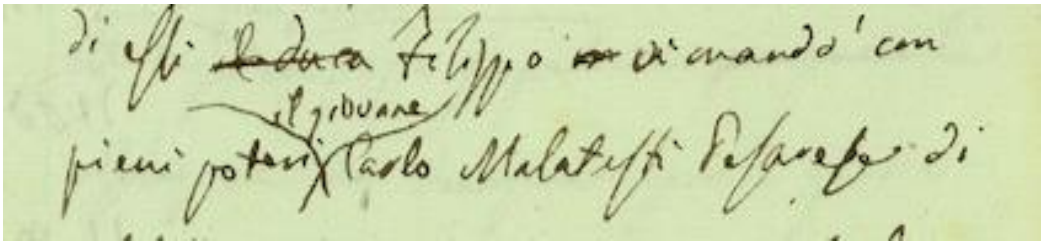


Figura 4 - Ms. Manz.V.S. X.I. 4, c. 17

È questo un caso in cui sembra invece ammissibile l'intervento editoriale, ovviamente dando conto della lezione vulgata dalle due edizioni a stampa, non solo in ragione della maggior fondatezza storica di questa seconda soluzione, ma anche per la possibilità di assegnare l'errore al copista. Si tratta del resto di una lezione che restituisce, almeno a prima vista, senso al testo, per cui è plausibile il ripetersi della svista manzoniana prima in fase di revisione e poi al momento della ristampa.

2)

Notizie storiche [22], **d.** «otto mila» *corr. in* «ottomila».

[168] Cfr. Sandrini (2004, 15).

In questo caso non si tratta di errore evidente – l'oscillazione tra i numerali scritti come parola unica o separando il suffisso è infatti attestata – ma si è comunque scelto di emendare ripristinando la lezione autografa, anche in considerazione del fatto che la variante sembra essere stata generata in tipografia. Sulla copia censura la grafia è infatti separata in ragione di un a capo («otto-/mila»), che ha forse indotto l'interpretazione del trattino di sillabazione come un segno di separazione.

Questa sola occorrenza non giustificherebbe probabilmente la correzione, per un principio generale di conservazione del testo vulgato – in questo caso relativo a grafie plurime comunque attestate in Manzoni – da tenere certamente presente, ma si è deciso di intervenire anche per uniformare alle altre occorrenze, in cui i numerali sono scritti sempre come parola unica sui manoscritti e così correttamente riportati sulla stampa (cfr. *Notizie storiche* [17] **h**. trecento; [22] **h.** quattrocento; [24] **b.** seicento; [29] **f.** trecento). Per le medesime ragioni si è modificata anche la grafia di *Notizie storiche* [31] **e.** quattro cento *corr. in* quattrocento, ripristinando la lezione dei manoscritti.

Diverso atteggiamento si è tenuto per l'unica occorrenza di questo tipo presente nella tragedia: A. III, II, v.125: «Quattro cento, Signor.», in cui si è conservata la grafia testimoniata dalla *princeps* in quanto corrispondente a quella sui manoscritti, che in questo singolo caso scompongono il numerale.

3)

Notizie storiche [25], **c.** se ne impadronì d'una parte *corr. in* s'impadronì d'una porta

La lezione a testo «Questi se ne impadronì d'una parte» (cfr. anche Bardazzi 1985, 405), è corretta in *Opere varie* «Questo riuscì ad occuparne una parte» (cfr. Sandrini 2004, 18), sanando l'errore sintattico, ma senza ripristinare la lezione originaria: forse, similmente a quanto avviene per l'erroneo «il giovane Filippo», la presenza di senso supera la correzione con ripristino del testo presente sull'autografo, d'altra parte verosimilmente non considerato in fase di riedizione. L'errore è introdotto dal copista che sostituisce «parte» all'originario «porta» dell'autografo, generando una lezione cui segue un tentativo di correzione sopralineare che trasforma «s'» in «se ne», ma l'intervento pare interrotto, così che al primo errore di copia, se ne aggiunge un secondo, sintattico, che rimane a testo nella prima stampa.

Anche in questo caso l'autografo è molto chiaro e, d'altro canto, la lezione originaria è più precisa storicamente, come riportato anche in Sismondi e Lomonaco[169]. Anche in questo punto Bardazzi legge correttamente l'autografo e registra la variante in apparato alla *princeps*[170], non disponendo della possibilità di ricostruire la genesi sopra descritta della corruttela sulle carte della copia (cfr. le figure seguenti).

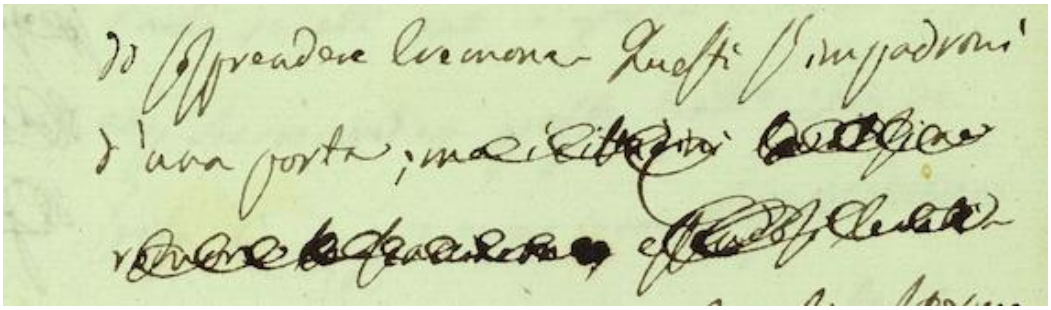


Figura 5 - Ms. Manz. V.S. XI. 4, c. 21r

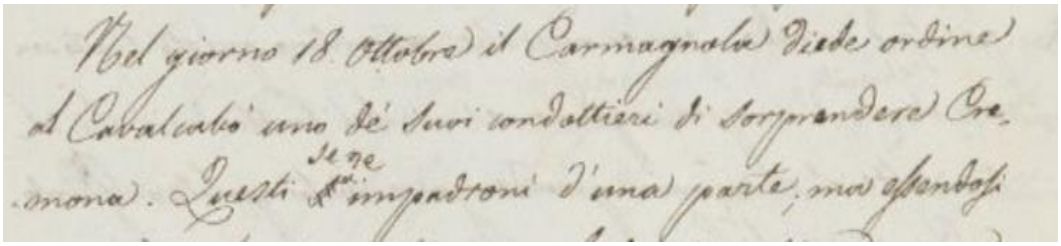


Figura 6 - MS Ital 72, c. 11r

[169] Cfr. Sismondi (1809-1818, 435) in cui si legge, con una discordanza in realtà di date: «l e 15 octobre, un détachement de ses soldates, averti qu'on faisoit mauvaise garde à Crémone, surprit la porte de Saint-Lucas, et s'y maintint pendant deux jours, sans que Carmagnola, soupconnant une embuscade sur la route, s'aavançât pour tirer parti de cet hheureux évènement». Lomonaco scrive «accade eziandio che uno de' suoi battaglioni appressatosi notte tempo alla città di Cremona, ne scala le mura; prende una di quelle porte; vi accampa; vi si mantiene per due giorni» (si cita dal testo riportato in appendice all'edizione nazionale del *Carmagnola*, cfr. Sandrini 2004, 413).
[170] Cfr. Bardazzi (1985, 368 e 405).

3.2 Tavola dei simboli e delle abbreviazioni

B	Ultima redazione autografa precedente la copia censura (Manz.V.S.XI.4 e Manz.B.X.2)
Bβ	Correzione della redazione B successiva alla stesura della copia censura
Cc	Copia censura (MS Ital 72)
Ccβ	Variante tardiva sulla copia censura
T	Testo (Edizione Ferrario 1820, testo critico di Bardazzi 1985)
agg.	Aggiunto, -a
as.	Lezione scritta sulla colonna libera di sinistra (negli autografi manzoniani) o nel margine (nella copia) in sostituzione di una lezione presente nel testo base
canc.	Lezione cancellata
col.	Colonna
corr.	Corretto, -a
da	Lezione ricavata da un'altra
dx.	Destro, -a
err.	Erroneo, -a, erroneamente
id.	Identico, -a
illegg.	Illeggibile

impl.	Implicato, -a
ins.	Inserito, -a
lez.	Lezione
ma	Precede varianti in una porzione di testo per il resto identica alla lezione racchiusa da parentesi quadra
prima	Lezione scritta in rigo prima della lezione a testo e cassata
riscr.	Lezione cancellata e riscritta identica di seguito o riscritta erroneamente due volte
segue	Lezione che continua in rigo la lezione a testo ma è successivamente abbandonata
sps. a	Lezione soprascritta ad altra cassata
sts. a	Lezione sottoscritta ad altra cassata
su	Lezione corretta ricalcando del tutto o parzialmente la precedente
sx.	Sinistro, -a
var./varr.	Variante/varianti
var./varr. alt..	Variante/varianti alternativa/e
Testo]	Lezione a testo coinvolta da variante. Quando superiore a sette parole si indicano la prima e l'ultima intervallate da tre puntini di sospensione
<.>/<..>/	Una o più lettere illeggibili
<… …>	Più parole illeggibili

<testo>	Testo integrato
[?]	Lettura dubbia
=	Uguale (indica identità tra lezioni su testimoni diversi)
→	Unisce una variante con la successiva nel caso in cui questa ne riprenda una porzione senza riscriverla

3.3 Questioni metodologiche

Come accennato nel paragrafo precedente, il modello per l'apparato critico proposto è quello formalizzato nell'edizione del *Fermo e Lucia* (Colli, Italia, Raboni 2006) e ripreso, entro lo stesso progetto editoriale diretto da Dante Isella, per la *Seconda minuta* (Colli, Raboni 2012).

Si tratta di un apparato genetico, costituito cioè dalla documentazione completa del processo di formazione della lezione finale, nel caso in esame quella accolta nella stampa, ricostruito sugli autografi e riprodotto mediante la registrazione in successione diacronica delle varie fasi di elaborazione del testo. Tale modello è il risultato di progressivi miglioramenti delle metodologie di indagine e rappresentazione della filologia d'autore che nel caso manzoniano ha fin da subito, anzi prima ancora di esistere formalmente come disciplina autonoma, trovato un banco di prova emblematico per lo studio della variantistica d'autore, basti pensare alle attenzioni filologiche rivolte alle opere di Manzoni fin dal primo piano di edizione del Barbi, e, in specie, all'interesse suscitato dal romanzo[171].

Oltre a fornire un modello pragmatico, l'apparato messo a punto in quelle edizioni, può suggerire alcune riflessioni a livello metodologico. Come si discuterà più diffusamente nella seconda parte della tesi, infatti, non è semplice trovare una modalità di rappresentazione del processo genetico di formazione del testo che sia valida per tutti gli autori e tutte le opere, motivo per cui l'editore può scegliere di volta in volta una rappresentazione più fotografica/documentaria, oppure, come nel caso della presente edizione, una soluzione più dinamica, volta a registrare il procedere correttorio durante tutto il lavoro di elaborazione e revisione dell'opera. Tuttavia, una certa standardizzazione è possibile, almeno a livello di fenomeni che potremmo definire universali – nel senso di presenti verosimilmente in ogni testo – che mi pare siano la maggioranza.

Si pensi innanzi tutto a interventi come, solo per citarne uno, l'integrazione di lacuna: non si vede il motivo per cui si debbano usare diacritici diversi per un fenomeno puramente editoriale, che non dipende in alcun modo dal testo in sé e non può essere giustificato con la peculiarità del caso filologico. Si producono senza ragione edizioni in cui l'integrazione e l'espunzione sono segnalate in modo opposto, per cui il lettore, a pena di una lettura antipodica all'intenzione dell'editore, deve ogni volta con grande attenzione riferirsi ai criteri di edizione e alle norme di lettura che accompagnano l'apparato. Il che vale naturalmente anche per

[171] Cfr. la *Premessa* a Colli, Italia, Raboni (2006, IX, XXI).

operazioni di registrazione di fenomeni correttori diffusi come soprascritture, inserimenti, varianti immediate in rigo ecc., per i quali la fluttuazione è contenuta, trattandosi del resto in genere solo di abbreviazioni, ma pure indicativa di un'incertezza metodologica. Non si comprende, ad esempio, il perché di una divergenza, tra cancellatura e cassatura, tra la scelta di abbreviare la soprascrittura con *sps.* o con *sprscr.*; certo, in questi casi l'interpretazione non è difficoltosa, ma la disomogeneità rimane ingiustificata.

È tra l'altro singolare che la sezione in cui l'editore dà conto della formalizzazione del proprio apparato critico, per sé indispensabile vista l'intrinseca necessità di legenda per ogni astrazione simbolica, sia resa ancor più centrale dalla mancanza di uno standard rappresentativo, come detto almeno in buona parte ipotizzabile. Ed è singolare proprio perché spesso sono gli editori stessi a lamentare la lunghezza e complessità delle norme di lettura quasi come difetto dell'edizione e carenza della disciplina, con, mi pare, una crescente intensità negli ultimi tempi, in cui le edizioni digitali hanno iniziato a dare i loro primi importanti risultati. Lo strumento digitale e il linguaggio formale, che non tollerano ambiguità, tendono infatti a palesare l'infruttuosità di queste incongruenze e a stimolare una riflessione sulla necessità di uniformazione dei criteri di rappresentazione.

Nel cogliere questo stimolo positivo è però importante tendere al raggiungimento di un equilibrio tra chiarezza e semplificazione. Se non è infatti corretto ridurre la quantità informativa associata a un dato critico o approssimarne la qualità, ad esempio formalizzando in ugual modo due interventi correttori simili nell'esito, ma differenti nella fenomenologia, è altrettanto fuorviante non ridurre ad una le diverse modalità rappresentative dello stesso fenomeno, e questo vale tanto per l'editoria critica cactacea che per quella digitale. Gli stessi vocabolari di marcatura, come si vedrà più avanti, presentano infatti una grande varietà di modi per codificare un medesimo fenomeno, il che replica quanto già si lamenta nelle edizioni tradizionali: libertà dell'editore e adattabilità della codifica da una parte e ambiguità informativa dall'altra.

In questo contesto, l'impostazione inaugurata con il caso del *Fermo e Lucia* è un ottimo esempio di come l'evoluzione della filologia d'autore sia ormai giunta a suggerire soluzioni rappresentative molto funzionali ed efficaci per descrivere situazioni testuali anche di grande complessità. Il modello infatti consente non tanto e non solo proposte di uniformazione dei casi più banali accennati, per i quali si auspica comunque una definizione omogenea condivisa dai filologi, ma una rappresentazione genetica per fasi che mi pare applicabile a livello strutturale

ad altre opere d'autore con autografi (o copie controllate) conservati[172], con un margine di generalizzazione che potrebbe superare quello della filologia manzoniana, che pure non impiega universalmente questo metodo.

Un'importante acquisizione degli studi filologici che questo approccio applica in modo sistematico riguarda innanzi tutto la scelta del lemma, questione non piana già nei primi fondamentali esperimenti di filologia d'autore, connessa con l'importanza della contestualizzazione delle varianti. Si pensi, ad esempio, alla nota al testo di Segre all'edizione dell'*Orlando Furioso* condotta da Debenedetti[173]: «il Debenedetti venne mutando più volte, nel corso del lavoro, i criteri di trascrizione delle varianti. […] le correzioni del manoscritto, e più ancora le bozze, documentano il proposito di conservare intorno alla variante pertinente il "discorso" di cui fa parte», ciò con indubbi vantaggi di comprensione, ma avviando un processo difficilmente arginabile, che si potrebbe teoricamente estendere fino al limite della «trascrizione completa delle ottave». La difficoltà di definire il contesto utile all'interpretazione della variante è assimilabile sul piano pratico a quella della gestione di interventi apportati in punti diversi di un dato segmento testuale, di estensione ovviamente variabile, in un momento unitario. Ciò che importa non è individuare un limite per la segmentazione del lemma, ma piuttosto fare in modo che la scelta sia volta a sottolineare le stratigrafie testuali generate in un unico momento e a rappresentarle quanto più possibile come unità, con opportuni rimandi in caso di sincronie d'intervento lontane nel testo.

Il che, come detto, non è un'acquisizione nuova per gli studi filologici, ma si rivela particolarmente interessante nel momento in cui si intenda, come si è fatto in questo lavoro, ipotizzare di trasporre in linguaggi di codifica un'edizione condotta su questo principio. È infatti noto, e se ne discuterà più diffusamente in seguito, che la struttura teorica assunta come base per il modello di testo a lungo applicato nella creazione di tali linguaggi ha una conformazione gerarchica che a fatica comprende questo tipo di necessità testuali. Inoltre, non è facile stimolare l'applicazione di tali principi in contesti di studio abituati soprattutto a metodologie filologiche strettamente legate alla rappresentazione del documento, per cui l'individuazione di stratigrafie correttorie e fasi di intervento è spesso guardata come arbitraria,

[172] Per una panoramica dei modi in cui si è affrontato nel tempo il problema della rappresentazione critica di opere letterarie in presenza di originale (o originali) e della difformità delle soluzioni adottate, si rimanda al manuale di Stussi, e in particolare al capitolo V.6. (Stussi 2011, 185-242).
[173] Cfr. Debenedetti, Segre (1960, 1694-1695).

quasi come una convenzione meramente editoriale, trovando in qualche modo disorientante l'idea di non disporre di una unità base fissa. Si sa però che non si tratta affatto di scelte basate su criteri arbitrari: per quanto l'interpretazione delle carte d'autore non sia semplice e la rappresentazione del movimento testuale richieda prudenza, è pur vero che tali decisioni poggiano su indizi plurimi e correlati, dalle implicazioni logiche, semantiche o grammaticali, allo studio paleografico e degli inchiostri, alla topografia degli interventi fino a dati extratestuali.

Strumenti rappresentativi invece peculiari della tipologia di formalizzazione qui adottata, oltre alla registrazione in apparato delle fasi elaborative disposte in successione cronologica mediante esponente numerico progressivo, sono l'utilizzo di due distinti corpi tipografici – il minore dei quali serve a indicare le porzioni di testo immediatamente abbandonate nel corso di una fase di scrittura – e l'impiego di una freccia monodirezionale per segnalare il riuso in una lezione successiva di una porzione di testo appartenente alla fase precedente.

L'applicazione di queste strategie rappresentative, in concerto con gli altri segni diacritici descritti nei paragrafi precedenti, consente la realizzazione di apparati più sistemici e meno frammentati di quanto permesso da sperimentazioni precedenti, come si può cogliere operando un confronto diretto tra l'apparato elaborato per la presente edizione del *Carmagnola* e le soluzioni messe in campo dall'ultimo editore critico della tragedia (Bardazzi 1985). Si propongono a questo scopo due esempi, naturalmente non come critica del fondamentale lavoro dell'editore, ma solo come campione degli avanzamenti metodologici e tecnici di una disciplina che ha goduto, a far data dall'edizione di riferimento, di più di trent'anni di applicazioni e studi specifici.

La comparazione viene istituita con la redazione B dell'edizione Bardazzi (BP, trattandosi di esempi tratti dalle prose) per mostrare la differenza nella trattazione del testimone con apparato genetico più consistente. Per questa ragione il testo estratto dall'edizione qui realizzata è quello della *princeps*, mentre per i casi estrapolati da Bardazzi (1985) si fa riferimento della redazione B nella fisionomia supposta come definitiva dall'editore (cfr. *supra*); ne consegue che la lezione a testo per Bardazzi coincide con l'ultima lezione della redazione B espressa nel nuovo apparato, per la lettura del quale si tengano presenti i criteri sopra esposti.

1. Il primo esempio, tratto dalla *Prefazione*, mostra un caso semplice, in cui la formalizzazione del precedente editore, anche se meno dettagliata di quella proposta, risulta chiara:

Edizione aggiornata
Testo (*Prefazione*, [3], **d.**):

d. Quando poi vennero coloro i quali, non badando all'autorità, domandarono la ragione

Apparato
d. coloro i quali, non badando all'autorità, domandarono] B [1]quelli che rigettando l'autorità non si accontentando dell'aut<orità> autorità, hanno doma<ndato> [2]coloro, i quali non badando all'autorità, vollero sapere → T

Edizione Bardazzi
Testo (redazione B, prose) BP, p. 349):
Quando [77]poi vennero coloro, i quali non badando [78]all'autorità, vollero sapere la ragione

Apparato
77 vennero *seg. da* quelli che rigettando l'autorità > quelli che non si accontentando dell'au[torità] > dell'autorità, hanno doman[dato] *subito canc.*
SU BP PER C?
78 vollero sapere] *biff. in favore di* domandarono *sprs.* (*cfr.* C3d[174])

Il primo apparato mostra una fase 1 rifiutata, all'interno della quale sono presenti lezioni immediatamente cassate, indicate dal corpo minore («rigettando l'autorità» e «aut<orità>», con integrazione), seguita da una fase 2 che invece non viene eliminata per intero, ma direttamente modificata in modo da portare allo stato testuale definitivo, in particolare mediante spostamento della virgola – unico intervento che potrebbe essere stato fatto anche in un momento successivo, ma è più verosimile che si tratti di una modifica interna a questa fase – e correzione di «vollero sapere» in «domandarono». La lezione della copia censura non è riportata: ciò significa identità rispetto alla lezione a testo.

Nella rappresentazione di Bardazzi, al di là della scelta di presentare separatamente dalla stampa la redazione B (in questo caso BP), disperdendo l'informazione in diversi punti dell'edizione – per quanto con opportuno rimando e conseguente possibilità di ricostruire comunque tutto il processo – la formalizzazione dell'apparato non consente di esprimere tutte le informazioni mostrate nell'esempio precedente: non si coglie che «rigettando l'autorità» è

[174] Il rimando è al testo della *princeps* (cfr. Bardazzi 1985, 383).

lezione subito rifiutata all'interno della prima prova di scrittura, così come per «autorità» che viene di nuovo subito cassato e poi parzialmente riscritto, inoltre, in questo modo, «quelli che» sembra scritto due volte in due fasi successive e le fasi totali sembrano tre, mentre sono in realtà due prima di arrivare al testo; non immediato risulta inoltre il riferimento della notazione «*subito canc.*». Infine, si perde la sincronia correttoria, qui relativamente a un dettaglio minuto, separando dalle altre la correzione di «vollero sapere» in «domandarono» che avviene invece contestualmente allo spostamento della virgola, in un'unica modifica finale che porta dalla fase 2 direttamente a T. Questo ultimo punto, almeno nel caso specifico, non dipende in realtà dall'impostazione della formalizzazione di dettaglio dell'apparato, ma dalla mancanza del testimone Cc, per cui l'autore sceglie di registrare in una specifica sezione le varianti di dubbia appartenenza alla redazione B, nominata appunto «SU BP PER C?» a indicare correzioni allestite in vista della stampa (cfr. *infra*).

2. Dalle *Notizie storiche* è tratto il secondo esempio, più complesso del precedente per la presenza di alcune biforcazioni interne alle fasi individuate:

Edizione aggiornata
Testo (*Notizie storiche*, [21], **f.**):
f. I due eserciti si trovarono divisi da un terreno paludoso, in mezzo al quale passava una strada elevata a guisa d'argine: e fra le paludi s'alzavano qua e là delle macchie poste su di un terreno più sodo: il Conte pose agguati in queste, e si diede a provocare il nemico.

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

Edizione Bardazzi
Testo (redazione B, prose) BP, pp. 364-365:
[203]un terreno paludoso [204]in mezzo al quale passava una [205]strada alta a guisa [206]d'argine: [18v] [207]e fra le paludi [208]s'alzavano qua e là delle macchie [209]poste su un terreno più sodo: il Conte [210]ci pose agguati, e si diede a provocare [211]il nemico.

Apparato

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

SU BP PER C?

205 alta] *canc. in favore di* elevata *sprs. (Cfr.* C21f[175]*)* 210 ci pose agguati,] *corr. in* pose agguati in queste, *sprs. (Cfr.* C21f*)*

Questo caso mostra con ancora maggior chiarezza, al di là di singole differenze di lettura, la sinteticità e allo stesso tempo completezza del primo apparato rispetto al secondo, soprattutto nella possibilità dell'indicazione con il corpo minore e con l'esponente letterale delle cancellazioni e riscritture immediate interne alle porzioni di testo sia mantenute che via via cassate. La fase 2, particolarmente tormentata, si compone di una serie di proposte abbozzate e subito rifiutate che la formalizzazione permette di registrare correttamente come ad essa appartenenti, con ramificazioni interne, consentendo contestualmente di far emergere a colpo d'occhio la lezione conservata al netto di tutti questi interventi, immediatamente ricomponibile grazie al corpo maggiore.

Mostrando estesamente le informazioni riportate in apparato, ad esempio per la prima porzione di testo, «un terreno paludoso, in mezzo al quale passava una strada elevata a guisa d'argine», si vede come la seconda fase racchiuda sinteticamente tre *step* di intervento successivi (si indicano tra quadre le porzioni di testo invarianti non riscritte):

1 un lungo argine	[1]un lungo argine
2 un terreno paludoso che aveva	[2]un terreno paludoso che ave<va>
3 [un terreno paludoso] in mezzo al quale passava un argine	in mezzo al quale passava un
5 [un terreno paludoso in mezzo al quale passava] una strada	argine → una strada

Ciò consente di seguire lo sviluppo dell'unità logica nel suo insieme, mantenendo un alto grado di sintesi, impossibile nel secondo apparato, che in questo caso si rivela anche di difficile lettura proprio perché molto frammentato e complicato dall'individuazione non

[175] Sia questo che il successivo rimando sono al testo e apparato della *princeps*. (Cfr. Bardazzi 1985, 401).

unitaria del lemma sottoposto a variante. L'elaborazione dell'intero segmento testuale da «un terreno» a «al nemico» da riconoscersi come unitaria, seppur suddivisa nelle varie fasi e sottofasi di cui si è detto, viene invece qui smembrata nella serie di interventi minimi sulle parole singole, impedendone la ricostruzione logica e diacronica.

Molto sensata, per quanto non esente da difficoltà che lo stesso Bardazzi presenta nell'introduzione alla propria edizione, e comunque superabile nella nuova formalizzazione, è l'organizzazione dell'apparato in due fasce, la prima con le varianti genetiche pertinenti alla redazione messa a testo e la seconda, di cui si è già discusso, con quelle evolutive di dubbia attribuzione (negli esempi «SU BP PER C?»), stabilita per separare i materiali certamente relativi alla redazione da quelli forse costituenti una stratigrafia successiva, frutto di una revisione in vista di una riscrittura ulteriore (o della stampa) e dunque appartenenti a uno stadio diverso di elaborazione, anche se materialmente indistinto.

Tale impostazione rende conto del modo di procedere tipico di Manzoni, presentato nei paragrafi relativi alla storia del testo e che verrà ripreso nella seconda parte della tesi per mostrarne l'influenza sulle scelte ecdotiche non solo in campo tradizionale ma anche digitale: correzioni e rimaneggiamenti pensati al momento del concepimento di un nuovo assetto testuale prendono corpo a ritroso, all'altezza di ciascuno stadio redazionale, sulla versione disponibile, complicandone la stratificazione variantistica. L'autore di fatto prova gli adattamenti e le aggiunte da apportare al testo prima di riproporli in una stesura "aggiornata": ciò accade sia su Manz.V.S.X.1, in cui alla prima forma dell'atto iniziale della tragedia si aggiungono interventi pensati per il rifacimento dell'atto su Manz.B.X.1, dopo il cambio di assetto generale costituito dall'elaborazione dell'atto II militare, sia, una volta terminata la prima redazione dell'opera, nel momento della revisione globale del lavoro in vista dell'allestimento della copia in pulito (Manz.B.X.2). Il risultato è un disallineamento tra evidenza materiale e procedere creativo che produce non poche incertezze nell'attribuzione del materiale variante a una specifica fase, dal momento che la sovrapposizione di ciascuna elaborazione successiva è molto spesso di difficile individuazione.

Per quanto concerne il *Carmagnola*, tale problematica situazione testuale non è stata sempre affrontata in questi termini: il problema, ad esempio, della sistemazione critica delle varianti depositate sul primitivo scartafaccio della tragedia in vista dell'allestimento della copia Manz.B.X.1, viene solo accennato da Ghisalberti (1957), non senza una certa disorganicità, e non è affrontato da Sanesi (1958). Il primo a sottolineare la rilevante portata di una corretta

collocazione degli interventi correttori stratificatisi sulle carte iniziali di Manz.V.S.X.1 è Forti (1965), che infatti meglio riesce anche a cogliere il divaricamento tematico interno alle prime prove di composizione. Anzi, lo studioso individua la causa delle divergenze tra i testi critici dei due editori proprio nella diversa collocazione di tali varianti, interpretabili come punto di arrivo della stesura prima e originaria o come avvio della rielaborazione in vista della seconda, una situazione non dissimile all'altrettanto difficile separazione del materiale di pertinenza del *Fermo e Lucia* da quello della *Seconda minuta,* per cui si rimanda alle edizioni già citate.

Dopo gli anni Sessanta la questione è stata affrontata con maggior organicità e decisione appunto nell'edizione critica di Bardazzi (1985), che separa, come detto, i vari stadi redazionali individuabili e si sforza di dividere sistematicamente le lezioni da attribuire a ciascuna fase, allestendo le fasce dubbie per i casi più spinosi, per non «livellare elementi che, in realtà, potrebbero appartenere a stratificazioni diverse» (Bardazzi 1985, XL).

Tale impianto critico, profondamente giustificato dalla situazione materiale delle carte e dal metodo di lavoro di Manzoni, pur indicando un approccio prudente, utile a evitare semplificazione e arbitrarietà, non è esente da errore[176], soprattutto nel caso, come giustamente avverte lo stesso editore, delle varianti sostitutive, subentranti a lezioni rifiutate di una redazione e accolte nella successiva:

> da una parte l'autografo opta senza incertezza per la lezione sostitutiva posteriore; dall'altra grava su quelle varianti (esattamente come per le lezioni non cancellate) l'ipoteca, forte o debole che sia […] di non appartenere all'antica stesura. Solo che qui l'eventuale scelta di collocare in fascia apposita la variante più tarda, obbliga a dovere accogliere a testo la lezione primitiva, benché cassata. Operativamente da una parte v'è il pericolo, assecondando l'autografo, di far convivere tra loro, per abbinamento coatto, varianti incompatibili; dall'altra v'è il pericolo di reintegrare a testo una variante decaduta che l'autore aveva magari spodestata già nel corso dell'allestimento di VSX.1. […] resta la scelta per il meno pernicioso tra i due partiti, da identificarsi, a nostro parere, nel secondo: si potrà, al massimo, privilegiare una variante più arcaica raschiando troppo, ma si resterà pur sempre nell'ambito di un'unica stesura, quella originaria, contro la possibile escursione tra stesure diverse implicita nell'altra alternativa» (Bardazzi 1985, XLIV).

L'editore legge poi correttamente nella medesima ottica il passaggio dalla prima stesura integrale dell'opera alla successiva e da essa alla stampa, anche se incorrendo, per quest'ultimo caso – come si è potuto stabilire nella presente edizione – in diverse attribuzioni erronee delle varianti ai due momenti redazionali. Lo studio della copia permette infatti oggi di stabilire il materiale di sicura pertinenza di B, con una certezza forse maggiore anche rispetto a quanto

[176] Bardazzi propone una serie di casi sia di varianti alternative che sostitutive per argomentare il proprio modo di procedere e mostrarne benefici e criticità. Si veda Bardazzi (1985, XXXVII-XLIV).

possibile per gli sviluppi interni ai manoscritti precedenti, essendo la situazione del passaggio da B alla copia censura profondamente diversa. L'indagine è infatti meno insidiosa, trattandosi di un manoscritto di copia redatto per la revisione censoria e allestito non dall'autore, ma da un professionista, al quale deve dunque essere stata affidata la redazione avvertita come definitiva, fermo restando quanto già detto sul momento correttorio "dilazionato" di Parigi. Le varianti sostitutive o alternative di B che compaiono a testo su Cc non possono dunque che appartenere alla redazione originaria degli autografi. Ne consegue una risistemazione significativa della redazione rispetto al testo stabilito da Bardazzi, come esemplificato nel precedente capitolo.

La questione è sostanzialmente risolta nella nuova formalizzazione dell'apparato, che permette di assegnare a ciascuna redazione tutto il materiale di pertinenza, mediante una scrupolosa distinzione per fasi che consente di discernere il progressivo "allontanamento" dalla lezione base, evitando la ricostruzione di stadi redazionali di fatto inesistenti nella loro interezza.

Questa breve trattazione delle acquisizioni di metodo interne sia alla filologia d'autore in generale che al caso specifico del *Carmagnola* vuole restituire un piccolo saggio, limitato ai punti direttamente rilevanti per il presente lavoro, del progresso di un settore di studi suffragato da una riflessione metodologica ormai matura e da esperienze pratiche di altissimo livello, ma ancora dinamicamente in sviluppo e chiamato a fare costantemente i conti con realtà testuali difformi, tutte bisognose dell'assunzione di punti di vista specifici per una loro corretta e fededegna restituzione al lettore, ma all'interno di approcci ormai consolidati e da applicare il più possibile uniformemente.

Lo studio qui condotto sulla copia censura, soprattutto nella situazione peculiare del *Carmagnola* in cui i tempi di allestimento e correzione del manoscritto sono molto stretti e il passaggio in tipografia avviene assente l'autore, si segnala inoltre come un caso interessante per suggerire la necessità di approfondimento di tutta una fase del processo contiguo di elaborazione-edizione che trova poco posto negli studi di settore. Ci si riferisce sia all'attenzione tendenzialmente scarsa per la figura del copista, in genere non identificata o in ogni caso non oggetto di uno studio sistematico[177], sia al momento del «dialogo tra autore e tipografia […] che la presenza dei manoscritti consegnati alla tipografia consente di misurare,

[177] Sono in effetti pochi i contributi specificamente rivolti all'identificazione, anche generica, dei copisti, soprattutto per la letteratura sette-ottocentesca. Si veda almeno Martinelli (2011).

verificando il grado di indifferenza o viceversa di attenzione dell'autore per gli aspetti fonetici, grafici o paragrafematici e il conseguente margine d'intervento del tipografo» (Raboni 2018, 239)[178]. Si tratta in entrambi i casi di studi da condursi in modo sistematico, non restringendosi al caso di una singola opera, ma da indirizzarsi a una comprensione più generale del modo in cui un autore (o più autori, se si trovassero linee comuni per determinati aspetti) gestiscono questi passaggi.

Il completo archivio digitale delle carte manzoniane oggi disponibile su *Manzoni Online* costituisce in questo senso uno strumento di indagine estremamente utile, che si auspica possa sostenere ricerche anche volte a tali scopi, consentendo l'interrogazione di tutti i manoscritti di copia conservati dalla Biblioteca Nazionale Braidense oltre che di carte private di vario contenuto, non tutte ancora indagate nello specifico, che potrebbero forse essere utili a identificare i copisti o le modalità di scelta e ingaggio di queste figure, per avere un'idea più precisa dei loro rapporti con l'autore e con la tipografia.

[178] Raboni rimanda a Trovato (1991), sottolineando una situazione diversa per gli studi relativi alla tipografia cinquecentesca e indicando una base di indagine da tenere presente, con necessari adattamenti al diverso oggetto specifico.

4. Testo e apparato critico

Il Conte di Carmagnola
Tragedia di
Alessandro Manzoni

A Carlo Claudio Fauriel

In attestato di cordiale e riverente amicizia

L’autore

[1]

PREFAZIONE

a. Pubblicando un'opera d'immaginazione che non si uniforma ai canoni di gusto ricevuti comunemente in Italia e sanzionati dalla consuetudine dei più, io non credo però di dovere annojare il Lettore con una lunga esposizione dei principj che ho seguiti in questo lavoro. **b.** Alcuni scritti recenti contengono sulla poesia drammatica idee così nuove e vere e di così vasta applicazione, che in essi si può trovare facilmente la ragione di un dramma il quale, dipartendosi dalle norme prescritte dagli antichi trattatisti, sia ciò non ostante condotto con una qualche intenzione. **c.** Oltre di che, ogni componimento presenta, a chi voglia esaminarlo, gli elementi necessarj a regolarne un giudizio; e a mio avviso son questi = Quale sia l'intento dell'autore = Se questo intento sia ragionevole = Se l'autore l'abbia conseguito. **d.** Prescindere da un tale esame, e volere a tutta forza giudicare ogni lavoro secondo regole, delle quali è controversa appunto l'universalità e la certezza, è lo stesso che esporsi a giudicare stortamente un lavoro: il che per altro è uno dei più lievi mali che possano accadere in questo mondo.

Prefazione] B *sts. a* Al lettore **a.** un'opera] B Cc un opera canoni di gusto ricevuti comunemente in Italia] B canoni ricevuti → canoni di gusto ricevuti comunemente = Cc Ccβ=T sanzionati] B s- *su* a consuetudine dei più] B Cc consuetudine, Ccβ=T Lettore] B Cc lettore esposizione] B Cc deduzione Ccβ=T **b.** recenti] B Cc dei nostri giorni Ccβ [1]<comparsi … di recente al> [?] pubblico [2]T così nuove e vere] B così nuove, così ragionate, → così nuove e vere, = Cc dramma il quale,] B Cc dramma, che Ccβ dramma, il quale dagli antichi] B Cc da alcuni Ccβ=T (*su rasura*?) sia … intenzione] B [1] sia <*lett. ill. canc.*> ciò non ostante condotto con una intenzione [2] sia ciò non ostante condotto con una qualunque intenzione Cc sia ciò nonostante condotto con una qualche intenzione. **c.** presenta,] B Cc presenta regolarne] B Cc portarne Ccβ=T giudizio;] B *da* giudizio: e] B Cc i quali Ccβ=T questi = Quale] B questi = quale Cc questi: = quale autore = Se] B Cc autore = se ragionevole = Se] B Cc ragionevole = se **d.** un tale] B Cc questo è controversa] B *riscr.* lo stesso che esporsi] B un esporsi → T uno dei più lievi mali] B [1]uno dei più piccioli mali [2]T = Cc Ccβ male dei più lievi → T

[2] **a.** Fra i varj spedienti che gli uomini hanno trovato per impacciarsi l'un l'altro, ingegnosissimo è quello di avere, quasi per ogni argomento, due massime opposte, tenute egualmente come infallibili. **b.** Applicando quest'uso anche ai piccioli interessi della poesia, così dicono a chi la esercita: siate originale, e non fate nulla di cui i grandi poeti non vi abbiano lasciato l'esempio. **c.** Questi comandi che rendono difficile l'arte più ch'ella non è, tolgono anche ad uno scrittore la speranza di poter rendere ragione d' un lavoro poetico; quand'anche non ne lo ritenesse il ridicolo a cui si espone sempre l'apologista de' suoi proprj versi.

d. Ma poichè la quistione delle due unità di tempo e di luogo può essere trattata tutta in astratto, e senza far parola della presente qualsiasi tragedia; e poichè queste unità, malgrado gli argomenti a mio credere inespugnabili che furono addotti contro di esse, sono ancora da moltissimi ritenute per condizioni indispensabili del dramma; mi giova di ripigliarne brevemente l'esame. **e.** Studierò per altro di fare piuttosto una picciola appendice, che una ripetizione degli scritti che le hanno già combattute.

a. ingegnosissimo] B Cc uno dei più ingegnosi Ccβ=T avere, quasi per ogni argomento,] B avere su uno stesso oggetto → avere quasi per ogni argomento = Cc **b.** quest'uso] B quest' *su* questa così] B Cc essi grandi poeti] B *sps. a* poeti esemplari **c.** comandi] B Cc ordini Ccβ=T un lavoro] B *prima* un'opera il ridicolo] B *ric. da* il giusto (*riscr.)* ridicolo a cui si espone] B Cc che accompagna Ccβ=T **d.** Ma poichè la quistione] B Cc Siccome però la questione Ccβ Ma poichè (*su* perchè) la questione tutta in astratto] B Cc affatto generalmente Ccβ=T della presente qualsiasi tragedia;] B [1]di questa qualsiasi tragedia, nella qu<ale> → di questa qualsiasi tragedia;= Cc Ccβ della presente tragedia; (*var. sps. alla lez. in rigo solo parzialmente canc*.) e poichè] B *prima* siccome malgrado gli] B gli *su* al<> furono addotti] B Cc sono stati addotti ritenute per condizioni] B Cc ritenute condizioni dramma; mi giova di ripigliarne] B Cc dramma, io mi permetto di ripigliarne Ccβ [1]dramma, mi giova [a]fa [b]ten<> [?] di ripigliarne **e**. esame. Studierò per altro di fare piuttosto] B esame, pur studiandomi di fare piuttosto = Cc Ccβ=T una picciola appendice] B *prima* una appendice che le hanno già] B *sps. a* in cui sono

f. I. L'unità di luogo, e la così detta unità di tempo, non sono regole fondate nella ragione dell'arte, nè risultanti dall'indole del poema drammatico; ma sono venute da una autorità non bene intesa, e da principj arbitrarj: ciò risulta evidente a chi osservi la genesi di esse. **g.** L'unità **[3] a.** di luogo è nata dal fatto che la più parte delle tragedie greche imitano un'azione la quale si compie in un sol luogo, e dalla idea che il teatro greco sia un esemplare perpetuo ed esclusivo di perfezione drammatica. **b.** L'unità di tempo ebbe origine da un passo di Aristotile (1), il quale, come benissimo osserva il signor Schlegel (2), non contiene un precetto, ma la semplice notizia di un fatto; cioè della pratica più generale del teatro greco. **c.** Che se Aristotile avesse realmente inteso di stabilire un canone dell'arte, questa sua frase avrebbe il doppio inconveniente di non esprimere un'idea precisa, e di non essere accompagnata da alcun ragionamento.

(1) Sono differenti in questo (*l'Epopea e la Tragedia*), che quella ha il verso misurato semplice, ed è raccontativa, e fornita di lunghezza; e questa si sforza, quanto può il più, di stare sotto un giro del sole, o di mutarne poco; ma l'Epopea è smoderata per tempo, ed in ciò è differente dalla Tragedia. *Traduzione del Castelvetro*.
(2) Corso di Letteratura drammatica, Lezione X.

f. I] B *da* I° non bene intesa] B *prima* fra<intesa> ciò risulta evidente a chi osservi la genesi di] B il che è sì vero, che si può facilmente dimostrare la genesi d<i> genesi di = Cc Ccβ tanto è vero, che si può facilmente dimostrare la genesi di **a** imitano] B *sps. a* contengono un'azione] B Cc una azione **b.** |L'unità] B Cc L'unità Ccβ=T ebbe] B *sps. a* ha avuto signor] B Sig.r· Cc Sig.r Ccβ Signor la semplice notizia di un fatto;] B una semplice notizia di fatto, → la semplice notizia di un fatto, = Cc **c.** questa sua frase avrebbe il doppio inconveniente di non esprimere] B [1]questo passo avrebbe il doppio inconveniente di non esprimere → [2]*(con uno sviluppo alternativo subito cassato per recuperare il testo base da «avrebbe»)* questo passo sarebbe caduto nel doppio inconveniente di non averlo → [3]la sua frase *(riscr.) ecc. come 1* → [4]questa sua frase *ecc. come 1* =T un'idea] B Cc una idea **nota 1)** questo (*l'Epopea e la Tragedia*),] B *da* questo, *l'Epopea e la Tragedia*, raccontativa] B *prima* rac<> lunghezza;] B lunghezza: → lunghezza, = Cc. **nota 2)** Lezione X.] B [1]Lez. decima. [2]Lezione decima = Cc *(nei mss. l'esponente di nota è 1, perché è su una nuova carta)*

d. Quando poi vennero coloro i quali, non badando all'autorità, domandarono la ragione di queste regole, i fautori di esse non seppero trovarne che una, ed è: che, assistendo lo spettatore realmente alla rappresentazione di un'azione, diventa per lui inverisimile che le diverse parti di questa azione avvengano in diversi luoghi, e che essa duri per un lungo tempo, mentre egli sa di non essersi mosso di luogo, e di avere impiegate solo poche ore ad osservarla. Questa **[4] a.** ragione è evidentemente fondata su di un falso supposto, cioè che lo spettatore sia lì come parte dell'azione; quando egli è, per così dire, una mente estrinseca che la contempla. **b.** La verisimiglianza non deve nascere in lui dai rapporti dell'azione col suo modo attuale di essere, ma dai rapporti che le varie parti dell'azione hanno fra di loro. **c.** Quando si considera che lo spettatore è fuori dell'azione, l'argomento in favore delle unità svanisce.

II. **d.** Queste regole non sono in analogia cogli altri principj dell'arte ricevuti da quegli stessi che le credono necessarie. **e.** Infatti si ammettono nella tragedia come verisimili molte cose, che non lo sarebbero, se ad esse si applicasse il principio sul quale si stabilisce la necessità delle due unità, il principio cioè che nel dramma rappresentato sieno verisimili quei fatti soltanto che si accordano colla presenza dello spettatore, in modo che a lui possano parer fatti reali. **f.** Se altri dicesse per esempio: = quei due personaggi che parlano fra loro di cose segretissime, assicurandosi di essere soli, distruggono ogni illusione, perchè io sento di esser loro visibilmente presente, e li veggo esposti agli occhi d'una moltitudine; = egli farebbe precisamente la stessa obbiezione che i critici fanno alle tragedie dove sono trascurate le due unità. **g.** A quest'uomo non si può dare che una risposta: la platea non entra nel dramma: e questa risposta vale anche per le due unità.

d. |Quando] B Cc Quando Ccβ=T coloro i quali, non badando all'autorità, domandarono] B [1]quelli che rigettando l'autorità non si accontentando dell' aut<orità> autorità, hanno doma<ndato> [2]coloro, i quali non badando all'autorità, vollero sapere → T un'azione] B Cc una azione avvengano] B *prima* si fa<> di avere impiegate solo poche] B Cc di non avere impiegate che alcune su di un] B Cc su un è] B *prima* era considera] B Cc rifletta Ccβ=T unità] B Cc unità, **d.** II] B *agg. e ricav. da* II° sono] B Cc si trovano Ccβ=T quegli] B quelli Cc quegli necessarie] B *prima* giuste e necessarie cioè] B *da* cioè, possano parer] B *da* possa p<arer> **f.** altri] B *sps. a* uno esempio: = quei … moltitudine; =] *tratti assenti nei mss. che segnalano l'inizio del discorso diretto con la maiuscola* essere] B Cc esser egli farebbe] B Cc farebbe **g.** la platea non entra] B *da* che la platea è

Chi cercasse il motivo per cui **[5] a.** non si sia esteso il falso principio anche a questi casi, e non si sia imposto all'arte anche questo giogo, io credo che non ne troverebbe altro, se non che per questi casi non v'era un periodo di Aristotile.

b. III. Se poi queste regole si considerano dal lato dell'esperienza, la gran prova che non sono necessarie alla illusione si è, che il popolo si trova nello stato d'illusione voluta dall'arte, assistendo tutto dì e in tutti i paesi a rappresentazioni dove esse non sono osservate: e il popolo in questa materia è il miglior testimonio. **c.** Poiché non conoscendo esso la distinzione dei diversi generi d'illusione, e non avendo alcuna idea teorica del verisimile dell'arte definito da alcuni critici pensatori; niuna idea astratta, niun precedente giudizio potrebbe fargli ricevere un'impressione di verisimiglianza da cose che non fossero naturalmente atte a produrla.

il motivo per cui] B Cc perchè Ccβ=T **a.** che non ne troverebbe altro] B Cc che non troverebbe altro motivo Ccβ=T *(impl. con var. prec.)* **b.** III] B *agg. e ricav. da* III° Se poi queste regole si considerano dal lato dell'] B *sps. a* Considerando poi queste regole dal lato dell' dall'arte] B *prima err.* d'all assistendo tutto dì e in tutti i paesi a] B *da* assistendo, tutto dì e in tutti i paesi, a **c.** Poiché…produrla] B [1]Poiché egli non conoscendo egli la distinzione dei diversi generi d'illusione, né avendo alcuna idea teorica del verisimile dell'arte diverso dal reale [a]se vedesse [b]egli sarebbe offeso → egli dovrebbe p<> ⌈non conoscendo (*canc. ma non sostituito*) [2]Poiché se non esistesse che un genere di verisimiglianza, cioè quello in cui si trovano le condizioni che fanno parer vera una cosa, ogni volta che mancasse alcuna di queste condizioni il popolo dovrebbe più *(riscr.)* facilmente delle persone colte uscire dallo stato d'illusione, ⌈non conoscendo *(canc. ma non sostituito)* [3]Poiché non conoscendo la distinzione dei diversi generi d'illusione, non avendo alcuna idea teorica del verisimile dell'arte diverso dal reale, [4]Poiché non conoscendo esso la distinzione dei diversi generi d'illusione, e non avendo alcuna idea teorica del verisimile dell'arte diverso dal reale, nessuna insomma di quelle cognizioni o prevenzioni che possono disporre l'intelletto a prestarsi ad un effetto dell'arte, non riceverà ⌈definito da alcuni critici pensatori non può ricevere *(as.)* una impressione di verisimiglianza, che dalle cose veramente atte a produrla. = Cc Ccβ Poiché non conoscendo esso la distinzione dei diversi generi d'illusione, e non avendo alcuna idea teorica del verisimile dell'arte definito da alcuni critici pensatori, ⌈niuna idea astratta, niun precedente giudizio, potrebbe fargli ricevere un'impressione di verisimiglianza da cose che non fossero naturalmente atte a produrla. (*copista in rigo con scrittura più minuta su probabile rasura o dilavatura)*

d. Se i cangiamenti di scena distruggessero l'illusione, essa dovrebbe certamente essere più presto distrutta nel popolo che nelle persone colte, le quali piegano più facilmente la loro fantasia a secondare le intenzioni dell'artista.

e. Se dai teatri popolari passiamo ad esaminare qual conto si sia tenuto di queste regole nei teatri colti d'ogni nazione, noi troviamo che nel greco non sono mai state poste per principio, e che si è fatto contro ciò che esse prescrivono, ogni volta che l'argomento lo ha richiesto; che i poeti **[6] a.** drammatici inglesi e spagnuoli più celebri, i quali sono riguardati come i poeti nazionali, non le hanno conosciute, o non se ne sono curati; che i tedeschi le rifiutano per riflessione. **b.** Nel teatro francese vennero introdotte a stento; e l'unità di luogo in ispecie incontrò ostacoli da parte dei comici stessi quando vi fu posta in pratica da Nairet colla sua Sofonisba, che si dice la prima tragedia regolare francese: quasi fosse un destino che la regolarità tragica debba sempre incominciare da una Sofonisba nojosa. **c.** In Italia queste regole sono state seguite come leggi, e senza discussione, ch'io sappia, e quindi probabilmente senza esame.

d. IV. Per colmo poi di bizzarria è accaduto che quegli stessi che le hanno ricevute non le osservano esattamente in fatto. **e.** Perchè, senza parlare di qualche violazione della unità di luogo che si trova in alcune tragedie italiane e francesi, di quelle chiamate esclusivamente *regolari*, è noto che l'unità di tempo non è osservata nè pretesa nel suo stretto senso, cioè nella eguaglianza del tempo fittizio attribuito all'azione col tempo reale che essa occupa nella rappresentazione. **f.** Appena in tutto il teatro francese si citano tre o quattro tragedie che adempiano questa condizione.

d. essa dovrebbe certamente essere] B [1]ne sarebbe [2]dovrebbe certamente esserne = Cc Ccβ ella dovrebbe certamente esserne fantasia] B *prima* mente **e.** poste per principio] B poste (*prima err.* poss<>) in principio = Cc **a.** i quali] B Cc e che non se ne sono curati] B *prima* non vi hanno badato **b.** vennero] B furono Cc *err.* sono stessi,]B Cc stessi Nairet] B Mairet *riscr.* francese:] B *da* francese, **c.** sappia,] B Cc sappia; **d.** IV] B *agg. e ricav. da* IVº in alcune] B *prima* nelle francesi] B francesi, chiamate] B *prima* d<> tempo reale] B *prima* reale

g. *Comme il est très-rare* (dice un critico francese) *de trouver des sujets qui puissent être resserrés dans des bornes si étroites, on a élargi la règle, et* **[7] a** *on l'a étendue jusqu'à vingt-quatre heures* (1). **b.** Con tale transazione i trattatisti non hanno fatto altro che riconoscere la dannosità della regola, e si sono messi in un campo dove non possono sostenersi in alcun modo. **c.** Giacchè si potrà ben discutere con chi è di parere che l'azione non debba oltrepassare il tempo materiale della rappresentazione; ma chi ha abbandonato questo punto, con che ragione pretenderà che altri si contenga in un limite ch'egli ha posto arbitrariamente? **d.** Che si può mai dire ad un critico, il quale stima che si possano allargare le regole? **e.** Accade qui, come in molte altre cose, che sia più ragionevole domandare il molto che il poco. **f.** Si hanno argomenti più che sufficienti per esimersi da queste regole; ma non se ne può trovare uno per ottenere una facilitazione a chi le voglia eseguire. = **g.** *Il serait donc à souhaiter* (dice un altro critico) *que la durée fictive de l'àction pût se borner au temps du spectacle; mais c'est être ennemi des arts, et du plaisir qu'ils causent, que de leur imposer des lois qu'ils ne peuvent suivre, sans se priver de leurs ressources les plus fécondes, et de leurs plus rares beautés.* **h.** *Il est des licences heureuses, dont le Public convient tacitement avec les poètes, à condition qu'ils les employent à lui plaire, et à le toucher; et de ce nombre est l'extension* **[8] a.** *feinte et supposée du temps réel de l'action théatrale* (1)**. b.** Salvo il rispetto a Marmontel e all'opera piena di merito nella quale leggesi questo passo,

(1) Batteux, Principes de la littérature, Traité V. chap 4

(1) Marmontel, Elements de littérature, art. *Unité*

g. critico francese] B [1]critico francese [2]trattatista francese → T **b.** tale] B Cc questa della regola] B [1]d'una regola → [2]di queste regole →T non possono sostenersi] B Cc non si possono sostenere Ccβ=T l'azione non debba oltrepassare il tempo materiale] B *prima* si debba conservare nell'azione il tempo materiale **d.** mai dire] B Cc dire Ccβ=T stima] Cc stima *su* stimi [?] poco. Si hanno] B [1]poco: si ponno addurre →[2]poco: si hanno = Cc regole,] B Cc regole; ma non] B Cc e non ottenere una] B *prima* giustificare una **f.** a chi le voglia eseguire] B Cc nell'eseguirle Ccβ=T = *Il serait*] *Tratto di uguale assente nei mss.* *causent,*] B Cc *causent* *suivre,*] B Cc *suivre* *théatrale (I)*] B *théãtrale (I)* *(riscr.)* = Cc **b.** Salvo il rispetto] B Cc Col debito rispetto nella quale leggesi] B [1]dalla quale è → [2]nella quale si torva = Cc **nota 1)** Traité V.] 5eme Traitè (T *su* t)

osservo che le *licenze felici* sono parole senza senso in letteratura; sono di quelle molte espressioni che rappresentano un'idea chiara nel loro significato proprio e comune, e che usate qui metaforicamente, rinchiudono una contraddizione. **c.** Si chiama ordinariamente *licenza* ciò che si fa contro le regole prescritte dagli uomini; e si danno in questo senso licenze felici, perchè seguite da un buon successo. **d.** Si è trasportata questa espressione nella grammatica, e vi sta bene; perchè molte regole grammaticali essendo di convenzione, e per conseguenza alterabili, può uno scrittore, violando alcuna di queste, spiegarsi meglio; ma nelle regole intrinseche alle arti del bello la cosa sta altrimenti. **e.** Esse devono essere fondate sulla natura, necessarie, immutabili, indipendenti dalla volontà dei critici, trovate, non fatte; e non si può quindi trasgredirle senza fallare lo scopo dell'arte. **f.** – Ma perchè queste riflessioni su due parole? **g.** Nelle due parole appunto sta l'errore. **h.** Quando si abbraccia una opinione storta, si usa per lo più spiegarla con frasi metaforiche ed ambigue, vere in un senso e false in un altro; perchè la frase chiara svelerebbe la contraddizione. **i.** E a voler mostrare **[9] a.** l'erroneità della opinione, basta indicare dove sta l'equivoco. Mostrare **b.** V. Finalmente queste regole impediscono molte bellezze, e producono molti inconvenienti.

[8] b. parole] Cc *err.* quelle Ccβ=T un'idea] B Cc una idea. seguite da] B *sps. a* hanno successo. Si] B successo: si Cc=T **d.** e vi sta bene] B e vi sta bene *ins. e riscr.* molte] B *prima* le queste] B *prima* esse bello] B Cc bello, trovate, non fatte] B Cc trovate e non fatte trasgredirle] B *prima* andare contro di esse fallare] B *as. a* mancare **e-f.** dell'arte. – Ma] B dell'arte. Ma Cc=T **g.** Nelle due parole appunto sta] B Cc perché in esse sta appunto sta l'errore.] B *da* l'errore – **h.** abbraccia] B Cc addotta Ccβ=T per lo più spiegarla] B *da* sempre a di<> ed ambigue] B Cc e ambigue vere] B *da* che sono vere altro;] B altro, *su* altro; Cc=B **h-i.** contraddizione. E a voler mostrare] B contraddizione; ⌈a voler *(riscr.)* Cc=B [**9] a.** basta] B Cc bisogna Ccβ=T V] B *agg. e ricav. da* V° regole] B *segue* per concessione dei loro loro sostenitori,

c. Non discenderò a provare con esempj la prima parte di questa proposizione: ciò è stato fatto egregiamente più d'una volta. **d.** E la cosa risulta tanto evidentemente dalla più leggiera osservazione di alcune tragedie inglesi e tedesche, che molti dei sostenitori stessi delle regole hanno dovuto convenirne. **e.** Confessano essi che il non astringersi ai limiti reali di tempo e di luogo lascia il campo ad una imitazione ben altrimenti varia e forte; non negano le bellezze ottenute a scapito delle regole, ma affermano che bisogna rinunziare a quelle bellezze giacchè per ottenerle bisogna cadere nell'inverisimile. **f.** Ora, ammettendo l'obbiezione, è chiaro che l'inverisimiglianza tanto temuta non sarebbe sensibile che alla rappresentazione scenica; e però la tragedia da recitarsi sarebbe di sua natura incapace di quel grado di perfezione, a cui può giungere la tragedia, quando non si consideri che come un poema in dialogo fatto soltanto per la lettura, del pari che il narrativo.

c. Non discenderò … *faut (p. seguente)*] B [1]Non mi estenderò a provare con esempj questa proposizione: ciò è stato fatto egregiamente più d'un volta. È però osservabile che le inverisimiglianze stranissime che nascono dall<> che si torvano nei drammi sovente nei drammi astretti a queste regole, siano così tranquillamente tollerate da coloro che vogliono le regole al solo fine di conservare la verisimiglianza. Ecco un [a]ese<> [b]esempio → Cito un solo esempio di questa rassegnazione dei critici. *Dans Cinna il faut que la conjuration se fasse dans le cabinet d'Emilie, et qu' qu'Auguste vienne dans ce même cabinet confondre Cinna, et lui pardonner: cela est peu naturel.* L'inconvenienza è qui assai ben sentita, e sinceramente confessata. Ma l'apologia è Ma la giustificazione è singolare: eccola → singolare. Eccola: *Cependant il le faut* Ora, imporre agli scrittori che rinunzino [a]alla più [b]ad una per<fezione> ad un maggior grado di perfezione, al quale potrebbero giungere, e che si assoggettino a cadere in cento incongruenze; e tutto ciò perchè i primi commentatori di Aristotile hanno data troppa estensione ad una sua proposizione, in verità mi pare un po' troppo. | Che lo svincolarsi da queste regole lasci agli scrittori il campo un più largo campo di varia e forte imitazione, è tanto cosa tanto evidente [a]che [b]nel teatro inglese nelle tragedie inglesi e tedesche, che molti dei (*as. a* i) sostenitori stessi delle regole hanno dovuto confessarla. [2]*L'intero paragrafo è riscr. nella col. sx. per sfruttare il testo precedente, con correzioni e varianti rispetto a T:* **{c.** Non … parte di] B [1]*recuperando parz. il testo di col. dx.* Non mi estenderò a provare con esempj questa prima parte di [2] Non mi estenderò a provare con esempj la prima parte di = Cc **d.** dalla] B *riscr.* di alcune tragedie] B *da* alcuni drammi Molti dei] B *sps. a* i **d.-e.** convenirne. Confessano (p. precedente)] B [1]confessarla: [2]convenirne: confessano = Cc limiti reali] B *sps. a* modi reali lascia il campo ad una imitazione ben altrimenti] B [1]un più [2]il campo ad una imitazione p<iù> → T varia] B varia, Cc varia non] B *su* e rinunziare] B *prima* rinun<> a quelle … inverisimile] B a quelle dal momento che non si possono combinare con una delle condizioni più per ottenerle bisogna cadere nell'inverismile = Cc Ora … però] B Cc Ora, siccome questo inverisimile non è sensibile che alla rappresentazione, ne verrebbe di conseguenza che perfezione, a cui] B perfezione che a cui Cc=T del pari che] B Cc come il

g. In tal caso chi vuol cavare dalla poesia ciò che essa può dare, dovrebbe preferire sempre questo secondo genere di tragedia: e nell'alternativa di sacrificare o la rappresentazione materiale, o ciò che forma l'essenza del bello poetico, chi potrebbe mai stare in **[10] a.** dubbio? Certo, meno d'ogni altro, quei critici i quali sono tuttavia di parere che le tragedie greche non sieno mai state superate dai moderni, e che producano il sommo effetto poetico, tragedie non conosciute che per la lettura. **b.** Non ho inteso con ciò di concedere che i drammi senza le unità riescano inverisimili alla recita; ma da una conseguenza ho voluto far sentire il valore del principio. **c.** Gli inconvenienti che risultano dall'astringersi alle due unità, e specialmente a quella di luogo sono essi pure confessati dai critici. **d.** Anzi non par credibile che le inverisimiglianze esistenti nei drammi orditi secondo queste regole, sieno così tranquillamente tollerate da coloro che vogliono le regole a solo fine di ottenere la verisimiglianza. **e.** Cito un solo esempio di questa loro rassegnazione. **f.** *Dans Cinna il faut que la conjuration se fasse dans le cabinet d'Emilie, et qu'Auguste vienne dans ce même cabinet confondre Cinna, et lui pardonner: cela est peu naturel.* **g.** L'inconvenienza è assai bene sentita, e sinceramente confessata. **h.** Ma la giustificazione è singolare. **i.** Eccola: *Cependant il le faut* (I).

(I) Batteux, ivi

[9] g. In tal caso] B [1]Ora [2]In questo caso = Cc Ccβ=T che essa] B ch'essa tragedia:] B [1]tragedia. [a]Nè sarebbe una obbiezione [b]dire che questa manca → [c]dire che questo genere manca del suo intento principale → [d]dire che questo genere non dà il fine principale del → [e]dire che questo genere non attinge il fine principale del dramma che è la [f]dire che il fine prin<cipale> [g]dire [h]Dire che la rappresentazione è il fine principale del dramma, sarebbe dimenticare [i]Di<re> Dire che → T**}** **g.-[10]a.** nell'alternativa … dubbio] B [1]Chi potrebbe mai darsi a credere che [2] e nell'alternativa di sacrificare o la rappresentazione materiale, o ciò che forma l'essenza del bello poetico, chi [a]po<trebbe> [b]dovrebbe potrebbe mai stare in dubbio? Certo,] B Cc Certo, altro,] B Cc altro critici] Cc critici, poetico,] B Cc poetico: tragedie non conosciute] B e queste (*sps. a* ed esse) non si conoscono = Cc **b.** recita;] B Cc recita: da una] B *prima* da qu<>} **c.** di luogo] B Cc del luogo alle due unità … luogo] B [1]queste regole [2]*sps.* alle due unità [3]*as.* alle due unità, e specialmente a quella del luogo = Cc **c.-d.** critici. Anzi … esistenti] B critici: è anzi osservabile che le inverisimiglianze che si trovano = Cc Ccβ = T (*ma* credibile] *prima* vero [?]) **e.** loro] B *ins.* **f.** *cela*] da *celà* **i.** *Cependant*] B *cependant* Cc=T

l. Forse si è qui eccessivamente ciarlato su di una quistione già così bene sciolta, e che a molti può sembrare troppo frivola. **m.** Ricorderò a questi le parole usate in un caso consimile da un eccellente **[11] a.** scrittore: *Il n'y a pas grand mal à se tromper en tout cela: mais il vaut encore mieux ne s'y point tromper, s'il est possible* (I). **b.** Nondimeno io stimo che una tale quistione abbia il suo lato importante. **c.** L'errore solo è frivolo in ogni senso. **d.** Tutto ciò che ha relazione coll'arti della parola, e coi diversi modi d'influire sulle idee e sugli affetti degli uomini, è legato di sua natura con oggetti gravissimi. **e.** L'arte drammatica si trova presso tutti i popoli civilizzati: essa è considerata da alcuni come un mezzo potente di miglioramento, da altri come un mezzo potente di corruttela, da nessuno come cosa indifferente. **f.** Egli è certo che tutto ciò che tende a ravvicinarla o ad allontanarla dal suo tipo di verità e di perfezione, deve alterare, dirigere, aumentare, o diminuire la sua influenza.

g. Queste ultime riflessioni conducono ad una quistione più volte discussa, ora quasi dimenticata, ma che io credo tutt'altro che sciolta; ed è: se la poesia drammatica sia utile o dannosa. **h.** So che ai nostri giorni sembra pedanteria il conservare sopra di ciò alcun dubbio, dacchè il Pubblico di tutte le nazioni colte ha sentenziato col fatto in favore del teatro. **i.** Mi sembra però che ci voglia molto coraggio per sottoscriversi senza esame ad una sentenza contro la quale sussistono le **[12] a.** appellazioni di Nicole, di Bossuet e di G. G. Rousseau, il cui nome unito a questi viene qui ad avere una autorità singolare.

(I) Fleury, Moeurs des Israélites, X.

l. Forse] B *precede nota* su di una] B Cc su una quistione] B Cc questione Ccβ=T troppo frivola.] B troppo frivola per occuparsene = Cc Ccβ [1]da <..> dare un pensiero [2]T **[11] b.** Nondimeno io stimo che una tale] B Cc Io stimo però che questa **c.-d.** senso. Tutto] B Cc senso: e tutto è legato di sua natura con] B Cc tiene di sua natura ad Ccβ=T civilizzati:] B Cc civilizzati; corrutela] B corruttela Cc=T suo] B *riscr.* **g.** ultime] B *ins.* che io] B ch'io Cc=T **h.** So] B Cc Io so → Ccβ=T pedanteria] B Cc cosa pedantesca sopra di ciò alcun dubbio,] B Cc alcun dubbio sopra di ciò, Ccβ su questo punto alcun dubbio → T col fatto] col *su* in **i.** ci voglia … una sentenza] B [1]non possa riguardarsi come perentoria una sentenza [2]ci voglia molto coraggio per addottare senza esame una sentenza = Cc Ccβ=T **[12] a.** Nicole,] B *prima* N<icole> e di G. G. Rousseau,] B e (*riscr.*) di J.J. Rousseau, → T

b. Essi hanno unanimemente inteso di stabilire due punti: l'uno che i drammi da loro conosciuti ed esaminati sono immorali; l'altro che ogni dramma debba esserlo, sotto pena di riuscire freddo, e quindi vizioso secondo l'arte, e che in conseguenza la poesia drammatica sia una di quelle cose che si debbono abbandonare, quantunque producano dei piaceri, perchè essenzialmente dannose. **c.** Convenendo interamente sui vizj del sistema drammatico giudicato dagli scrittori nominati qui sopra, oso credere illegittima la conseguenza che essi ne hanno dedotta a disfavore di tutta in generale la poesia drammatica. **d.** Parmi che sieno stati tratti in errore dal non aver supposto possibile altro sistema fuori di quello seguito in Francia. **e.** Se ne può dare, e se ne dà, un altro suscettibile del più alto grado d'interesse ed esente dagl'inconvenienti di quello: un sistema conducente allo scopo morale, ben lungi dall'essergli contrario. **f.** Al presente saggio di componimento drammatico, io aveva in animo di unire un discorso su tale argomento. **g.** Ma costretto da alcune circostanze a rimettere questo lavoro ad altro tempo, mi fo lecito di annunziarlo; perchè mi sembra cosa sconveniente il manifestare una opinione opposta all'opinione ragionata di uomini di prim'ordine senza addurre le proprie ragioni, o senza prometterle almeno.

b. l'uno che] B l'uno, che i drammi da loro conosciuti ed esaminati] B *prima* il dramma da essi conosciuto ed esaminato debba esserlo] B debb'esserlo. l'arte,] B Cc l'arte; perchè] B Cc essendo **c.-e.** interamente…contrario.] B pienamente con questi scrittori sul vizio del sistema drammatico che essi hanno giudicato, oso credere che la conseguenza generale da essi dedotta contro questo genere di poesia, non ne venga legittimamente; che essi sieno stati indotti in errore dal non aver supposto possibile altro sistema drammatico che quello seguito in Francia; e che se ne possa dare, anzi se ne dia un altro, del quale l'interesse suscettibile del più alto grado d'interesse, senza gl'inconvenienti da essi notati in quello; un sistema che non è contrario, e quindi (*sps. a* anzi) conducente allo scopo morale = Cc (*ma* altro,]altro gl'inconvenienti] gli inconvenienti e quindi] ed anzi) c. 11r **f.** Al presente] B Cc Pubblicando questo unire] B Cc unirvi (*impl. con lez. prec.*) **f.- g.** argomento. Ma costretto] B Cc argomento: costretto mi fo lecito] B Cc prendo la libertà Ccβ=T annunziarlo;] B Cc annunziarlo, cosa sconveniente il]B *prima* che opposta] B contraria Cc=T ordine] B Cc ordine,

[13] a. Mi rimane a render conto del Coro introdotto una volta in questa tragedia, il quale, per non essere nominati personaggi che lo compongono, può sembrare un capriccio, o un enigma. **b.** Non posso meglio spiegarne l'intenzione, che riportando in parte ciò che il signor Schlegel ha detto dei Cori greci. **c.** *Il Coro è da riguardarsi come la personificazione dei pensieri morali che l'azione ispira, come l'organo dei sentimenti del poeta che parla in nome dell'intera umanità.* **d.** E poco sotto: *Vollero i Greci che in ogni dramma il Coro ... fosse prima di tutto il rappresentante del genio nazionale, e poscia il difensore della causa dell'umanità: il Coro era insomma lo spettatore ideale; esso temperava le impressioni violente e dolorose d'una azione talvolta troppo vicina al vero; e riverberando, per così dire, allo Spettatore reale le sue proprie emozioni, gliele rimandava raddolcite dalla vaghezza d'una espressione lirica e armonica, e lo conduceva così nel campo più tranquillo della contemplazione* (I). **e.** Ora mi è sembrato che, se i Cori dei greci non sono combinabili col sistema tragico moderno, si possa però ottenere in parte il loro fine, e rinnovarne lo spirito, inserendo degli squarci lirici composti nella idea di quei Cori. **f.** Se l'essere questi indipendenti dall'azione e non **[14] a.** applicati a personaggi toglie loro una gran parte dell'effetto che producevano quelli, può però, a mio credere, renderli suscettibili d'uno slancio più lirico, più variato, e più fantastico.

(I) Corso di letteratura dramm. Lezione III.

[13] a. a render conto] B Cc da render conto Ccβ=T compongono] B compongano Cc compongono Ccβ compongano **b.** signor] B Sig.^{r} greci.] B *virgolette su punto* dell'intera] B della intera umanità. E] B ^{1}umanità. E ^{2}umanità» E **c.** Greci] B Cc greci *esso*] B *su* egli *Spettatore*] B Cc spettatore raddolcite] B *segue* d'una espressione (*err. anticipazione*) *armonica*] B Cc armoniosa **e.** Ora] B Ora, Cc=T rinnovarne lo spirito, inserendo degli] B *prima* rinnovare lo spirito di essi, inserendo degli Cori] B *riscr.* **f.-a.** e non applicati … effetto] B ^{1}gli (*riscr.*) rende di un minore effetto ^{2}diminuisce assai il loro effetto ^{3}toglie loro una gran parte di effetto → T **nota 1)** letteratura] B *sps. a* Letterat. III] B Cc III^{a}

b. Hanno inoltre sugli antichi il vantaggio di essere senza inconvenienti: non essendo legati colla orditura dell'azione, non saranno mai cagione che questa si alteri e si scomponga per farveli stare. **c.** Hanno finalmente un altro vantaggio per l'arte, in quanto, riserbando al poeta un cantuccio dov'egli possa parlare in persona propria, gli diminuiranno la tentazione d'introdursi nell'azione, e di prestare ai personaggi i suoi proprj sentimenti: difetto dei più notati negli scrittori drammatici. **d.** Senza indagare se questi Cori potessero mai essere in qualche modo adattati alla recita, io propongo soltanto che sieno destinati alla lettura: e prego il lettore di esaminare questo progetto indipendentemente dal saggio che qui se ne presenta; perchè il progetto mi sembra potere esser atto a dare all'arte più importanza e perfezionamento, somministrandole un mezzo più diretto, più certo e più determinato d'influenza morale. **e.** Premetto alla tragedia alcune notizie storiche sul personaggio, e sui fatti che sono l'argomento di essa, pensando che chiunque si risolve a leggere un componimento misto d'invenzione, e di verità storica, ami di potere, senza lunghe ricerche, discernere ciò che vi è conservato di avvenimenti reali.

b. colla] B *su* alla non saranno mai cagione] B *prima* non fa d'u<> alteri] B *riscr. due volte* d'introdursi nell'azione,] B [1]di parlare in [?] [2]d'introdursi nel suo → T ai personaggi] B *da* ai suoi personaggi **d.** indagare] B *prima* cercare essere] B *sps. a* servire io propongo soltanto che sieno destinati] B [1]io li propongo soltanto per → [2]io propongo soltanto che si de<> →T di esaminare] B *prima* di giu<dicare> questo] B *su* questa sembra … mezzo] B [1]sembra potere essere conducente al miglioramento dell'arte, [a]dando [b]offrendo un mezzo per dare ad essa un offrendo ad essa → [2f]sembra potere essere atto a [a]dare [b]rendere quest<a> [c]dare [a]un [b]uno scopo più [d]render l'arte p<iù> dare all'arte più importanza, e perfezionamento, (*as.*) offrendo ad essa un mezzo → T certo] B certo, determinato] B *prima* spiegat<o> pensando] B Cc ritenendo Ccβ=T verità] B *sps. a* realtà lunghe ricerche,] B *prima* lunghe e difficili ricerche

[15] a. Francesco di Bartolomeo Bussone, contadino nacque in Carmagnola, donde prese il nome di guerra che gli è rimasto nella storia. **b.** L'anno della sua nascita non è noto: il signor Tenivelli, che ne scrisse la vita nella *Biografia Piemontese*, la pone verso il 1390. **c.** Mentre ancor giovanetto pascolava gli armenti, l'aria fiera del suo volto fu osservata da un soldato di ventura, che lo invitò a venir seco lui alla guerra. **d.** Egli lo seguì volontieri, e si pose con esso agli stipendj di Facino Cane, celebre condottiero.

e. Qui la storia del Carmagnola comincia ad essere legata con quella del suo tempo: io non toccherò di questa che i fatti principali, e quelli singolarmente che sono accennati o rappresentati nella tragedia. **f.** Alcuni di essi sono narrati così diversamente dagli storici, che è impossibile, a chi li raccoglie dai loro scritti, formarsene, e darne una opinione certa ed unica: fra le lezioni spesso varie, e talvolta opposte, ho scelto quelle che mi sono sembrate più verisimili, o le più universalmente seguite.

[16] a. Alla morte di Giovanni Maria Visconti Duca di Milano (1412), il fratello di lui Filippo Maria Conte di Pavia era rimasto erede, in titolo, del Ducato. **b.** Ma questo Stato, ingrandito dal padre loro Giovanni Galeazzo, erasi sfasciato nella minorità pessimamente tutelata, e nel debole e crudele governo di Giovanni. **c.** Molte città eransi ribellate, alcune tornate in potere di antichi Signori, d'altre s'erano fatti padroni i generali stessi delle truppe ducali.

15 a. Bussone,] B Cc Bussone contadino] B *riscr.* il signor Tenivelli,] B Il Signor Tenivelli *as.a* Tenivelli, **c.** seco lui] B secolui Cc=T volontieri,] B volentieri, Cc=T **e.** fatti] B *sps. a* punti quelli singolarmente] B *prima* principalmente **f.** Alcuni … scelto] B [1]Nella grande varietà di lezioni spesso contraddittorie spesso direttamente opposte, <…> che questa che quella storia presenta, io ho scelte ⌈sempre quelle (*sps. a* quelle) che mi sono sembrate le più verisi<mili> [2]Nella grande varietà di lezioni spesso direttamente opposte, io ho scelto → [3]T (*ma* impossibile,] impossibile scritti,] scritti formarsene] *prima* averne) = Cc **a.** Duca] B Cc duca (1412)] B *prima* 1410 erede, in titolo, del Ducato] B Cc erede in titolo del ducato **b.** Stato,] B Cc stato, tutelata, … Giovanni] B *prima* di Giovanni **c.** Signori,] B Cc signori, d'altre … ducali] B [1]altre [2]alcune dei generali stessi → [3]d'alcune s'erano fatti padroni i generali stessi. = Cc Ccβ d'alcune s'erano fatti padroni i generali stessi degli eserciti delle truppe ducali avevasi formato] B *prima* erasi f<> principato,] B *as. a* stato,

d. Facino Cane uno di essi, il quale di Tortona, Vercelli ed altre città avevasi formato un picciolo principato, morì in Pavia nel giorno stesso, in cui Giovanni Maria fu ucciso dai congiurati in Milano. **e.** Filippo sposò Beatrice Tenda vedova di Facino, e si trovò signore delle città tenute da lui, e dei suoi militi.

f. Era tra essi il Carmagnola, e vi avea già un comando. **g.** Questo esercito corse col nuovo Duca sopra Milano, ne espulse il figlio naturale di Barnabò Visconti, Astorre, il quale se n'era impadronito, lo sforzò a ritirarsi in Monza, dove assediato rimase ucciso. **h.** Il Carmagnola si segnalò tanto in questa impresa, che fu dal Duca nominato generale.

i. Tutti gli storici riguardano il Carmagnola come artefice della potenza di Filippo. **l.** Fu il Carmagnola che gli riacquistò in breve tempo Piacenza, Brescia, Bergamo ed altre città: alcune **[17] a.** ritornarono allo Stato per vendita o per semplice cessione di quelli che le avevano occupate: il terrore che già ispirava il nome del nuovo condottiero sarà probabilmente stato il motivo di queste transazioni. **b.** Egli espugnò inoltre Genova, e la riunì agli stati del Duca. **c.** E questi che nel 1412 era senza potere e come prigioniero in Pavia, possedeva nel 1424 venti città «acquistate, per servirmi delle parole di Pietro Verri, colle nozze della infelice Duchessa (I), e colla fede e col valore del Conte Francesco».

(I) Filippo la fece decapitare come rea di adulterio con Michele Orombelli. Il più degli Storici crede che questa colpa le fosse apposta calunniosamente.

d. di essi,] B d'essi Cc=T stesso,] B Cc stesso signore] B *sps. a* padrone dei suoi militi] B [1]delle sue bande [2]T (*riscr.*) **f.** essi] B *sps. a* questi avea] B Cc aveva **g.** corse] B *sps. a* andò Duca] B Cc duca il figlio … n'era] B [1]Astorre Visconti, figlio naturale di Bernabò, che se ne n'era, → T (*ma* il quale] *prima* che) rimase ucciso] B Cc egli rimase ucciso Duca] B Cc duca **l.** Fu il Carmagnola che gli riacquistò] B Quel condottiero riacquistò al ducato → Quel condottiero gli riacquistò = Cc Ccβ=T Bergamo] B Bergamo, Cc=T [**17] a.** ritornarono … avevano] B [1]ritornaro [2]furono riunite allo stato vendute o semplicemente cedute a Filippo da [3]T occupate: … transazioni] B [1]occupate; e queste transazioni saranno probabilmente [2]occupate; il ⌈terrore (*riscr.*) che già ispirava il nome di Carmagnola sarà probabilmente stato il motivo di queste transazioni. = Cc Ccβ=T (*ma* occupate;) **b.** Duca] B Cc duca 1412] B *prima* <..> città] B città, acquistare … Francesco] *citazione non virgolettata sui mss.* per servirmi delle parole di Pietro Verri,] B [1]d<...> [2]come [3]per servirmi delle parole del Conte Verri <.>, = Cc (*ma* conte) Duchessa] B Cc duchessa Conte] Cc conte **nota 1)** rea] B *riscr. sopra* Storici] B Cc storici

d. Venne il Carmagnola creato dal Duca Conte di Castelnuovo; sposò Antonietta Visconti parente di Filippo, non si sa in qual grado; e si fabbricò in Milano il palazzo chiamato tuttavia del Broletto.

e. L'alta fama dell'esimio Generale, l'entusiasmo dei soldati per lui, il suo carattere fermo ed altiero, la grandezza forse de' suoi servigi, gli alienarono l'animo del Duca. **f.** I nemici del Conte, fra i quali il Bigli storico contemporaneo cita Zanino Riccio e Oldrado Lampugnano, fomentarono i sospetti e l'avversione del loro Signore. **g.** Il Conte fu spedito governatore a Genova e tolto così dalla direzione della milizia. **h.** Aveva conservato il comando di trecento cavalli; il Duca gli chiese per lettere che lo rinunziasse. **i.** Il Carmagnola rispose **[18] a.** pregandolo che non volesse spogliare dell'armi un uomo nutrito fra le armi: e ben si accorse, dice il Bigli (I), che era questo consiglio dei suoi nemici, i quali confidavano di poter tutto osare, quando lo avessero ridotto a condizione privata. **b.** Non ottenendo risposta nè alle lagnanze, nè alla domanda espressa d'essere licenziato dal servigio, il Conte si risolvette di recarsi in persona a parlare col Principe.

(I) Hist. lib. 4 Rer. Ital. Script. T. XIX. col. 72

d. Venne il Carmagnola] B Fu questi = Cc → Ccβ Venne questi Duca] B Cc duca Castelnuovo;] B Cc Castelnuovo, di Filippo,] B Cc del duca, grado;] B Cc grado, si fabbricò] B si *ins.* chiamato] B Cc detto Ccβ=T **e.** dell'esimio Generale,] B Cc del Carmagnola, forse] B *ins.* servigi,] B servigj *su* servigi = Cc Duca] B Cc duca **f.** Conte] Cc conte storico contemporaneo] B *ins.* Oldrado] B *riscr.* tolto] B *sps. a lez. id.* **g-h** milizia. Aveva … rinunziasse] B [1]milizia: conservava però il comando di trecento cavalli [2]milizia: e ivi ricevette lettere in cui il duca gli scrisse per togliergli ⌈gli toglieva (*sps.*) anche il comando di trecento cavalli che gli era rimasto. Carm<agnola> Il Carmagnola non potè <…> [3] (*as.*) ivi ricevette lettere dal duca che [a]gli int<..> [b]gli [c]che (*riscr.*) <…> gli [4]aveva conservato il comando di trecento cavalli; il duca gli scrisse ch'egli aveva disposto di quelle truppe, e [a]desiderava [b]gli domandava di rinunzia<re> gli chiese per lettere di rinu<nziare> che lo rinunziasse. Cc = T (*ma* duca) **[18] a.** pregandolo] B Cc pregando il duca si accorse,] B s'accorse, Cc=T (I)] B *parentesi su virgola* era questo] B *prima* qu<esto> confidavano] B *prima* stimavano **b.** ottenendo] B *segue* pure d'essere licenziato dal servigio,] B Cc della sua dimissione, Ccβ=T Conte] Cc conte recarsi in persona a parlare col Principe] B portarsi a parlare col Duca = Cc (*ma* duca) Ccβ recarsi in persona a parlare col duca **nota 1)** 4] B 4. col. 72] B [1]pag. [2]T (*riscr.*)

c. Questi dimorava in Abbiategrasso. **d.** Quando il Carmagnola si presentò per entrare nel castello, udì con sorpresa dirsi che aspettasse. **e.** Fattosi annunziare al Duca, ebbe in risposta che questi era impedito, e ch'egli parlasse con Riccio. **f.** Insistette egli, dicendo di aver poche cose e da comunicarsi al Duca stesso, e gli fu replicata la prima risposta. **g.** Allora rivolto a Filippo, che egli vedeva dalle balestriere, gli rimproverò la sua ingratitudine, e la sua perfidia, e giurò che bentosto ei si farebbe desiderare da chi non voleva allora ascoltarlo; diè di volta al cavallo, e partì coi pochi compagni che aveva condotto con se; inseguito invano da Oldrado, il quale, al dire del Bigli, stimò bene di non raggiungerlo. **h.** Andò il Carmagnola in Piemonte, dove abboccatosi con Amedeo Duca di Savoja suo natural Principe, fece di tutto per inimicarlo a **[19] a.** Filippo; poi attraversando la Savoja, la Svizzera e il Tirolo, si portò a Treviso. **b.** Filippo confiscò i beni assai ragguardevoli che il Carmagnola aveva nel Milanese (I).

c. Giunto il Carmagnola a Venezia il giorno 23 di Febbrajo del 1425, vi fu accolto con distinzione; gli fu dato alloggio dal pubblico nel Patriarcato, e concessa licenza di portar arme a lui ed al suo seguito. **d.** Due giorni dopo fu preso al servigio della Repubblica con 300 lance (2).

(1) Tutto questo racconto è estratto dal Bigli.
(2) Sanuto, Vite dei duchi di Venezia. Rer. Ital. XXII. 978.

c. dimorava] B si trovava in entrare nel castello] B *da* entrare, udì con sorpresa dirsi] B *da* si udì con sorpresa dire aspettasse] B *su err*. aspettase **e.** Duca,] B Cc duca, cose] B Cc cose, Duca,] B Cc duca, **g.** Allora] B *segue* egli che egli] B *prima* [1]ch'e<> [2]ch<> bentosto] B *prima* presto ei] B Cc egli diè di volta al cavallo,] B *prima* rivolse il suo cavallo Oldrado, .. bene] B dal Lampugnano che stimò bene → T **h.** Principe,] B Cc principe, **[19] a.** poi attraversando] B Cc e attraversando Treviso] B [1]Venezia [2]Trivigi = Cc **b.** Filippo … aveva] B [1]Filippo conquiscò i [a]suoi [b]beni di lui, e riten<> beni del Carmagnola, e ritenne [2]T (il *ins.*) 23 di Febbrajo] B 23. ⌈di (*ins.*) Febbrajo (F- *su* f.) Cc 23 di febbraio **c.** distinzione;] B distinzione,] B [1]gli [a]fu dato [b](*sps.)* si di<ede> ⌈fu dato (*sps.*) per alloggio il Patriarcato, [a]p< > [b]fattigli molti presenti, e gli si fecero molti presenti, [a]gli fu concessa licenza di → fu concessa licenza a lui ed ai suoi di portar arme. [2]T (*ma* concessa] *prima* gli si seguito.] seguito) **d.** 300 lance] B *prima* 300 lan<ce> (*riscr. per mancanza di spazio*) **nota 1)** B [1]Ho seguito [2]T (*ma* Tutto questo *da* questo) **nota 2)** Rer. Ital. XXII. 978.] B *prima* Rer. It. XXII. col. 978.

e. I Fiorentini, impegnati allora in una guerra infelice contra il Duca Filippo, sollecitavano l'alleanza dei Veneziani: il Duca instava presso di essi perchè volessero rimanere in pace con

lui. **f.** In questo frattempo un Giovanni Liprando, fuoruscito milanese, pattuì col Duca l'uccisione del Carmagnola, purchè gli fosse concesso il ritorno in patria. **g.** La trama fu sventata, e tolse ai Veneziani ogni dubbio che il Conte fosse mai più per riconciliarsi col suo antico Principe. **h.** Il Bigli attribuisce in gran parte a questa scoperta la risoluzione dei Veneziani per la guerra. **i.** Il Doge propose in Senato che si consultasse il Carmagnola: questi consigliò la guerra: il Doge opinò pure caldamente per essa: e fu risoluta. **l.** La lega coi Fiorentini e con altri Stati d'Italia fu **[20] a.** proclamata in Venezia il giorno 27 Gennajo del 1426. **b.** Agli 11 del mese seguente il Carmagnola fu creato capitano generale delle genti da terra della Repubblica; ed ai 15 gli fu dato dal Doge il bastone e lo stendardo di capitano, all'altare di San Marco.

c. Trascorrerò più rapidamente che mi sarà possibile sugli avvenimenti di questa guerra, la quale fu interrotta da due paci, fermandomi solo sui fatti che hanno servito di argomento alla tragedia. **d.** «Ridussesi la guerra in Lombardia, dove fu governata dal Carmagnola virtuosamente, ed in pochi mesi tolse molte terre al Duca insieme colla città di Brescia; la quale espugnazione in quelli tempi, e secondo quelle guerre fu tenuta mirabile (I)».

(I) Machiavelli, Ist. Fior. Lib. 4.

e. impegnati allora] B sostenevano allora contra] B contro Cc=T Duca Filippo,] B Cc duca Filippo instava] B [1]faceva [?] [2]istava presso [3]T lui] B *prima* esso. **f.** milanese,] B *prima* Milane<se> Duca] B Cc duca l'uccisione … patria] B [1]il suo ritorno in patria a prezzo della uccisione del Carmagnola → [2]l'uccisione del Carmagnola pel suo ritorno in → T (*ma* fosse concesso] *prima* conce<desse>) **g.** La trama fu sventata,] B [1]La trama fu scoverta [2]L'attentato fu [3]La [4]La trama fu scoverta → T dubbio] B *sps. a* sospetto Conte fosse] B *prima* duca f<osse> Principe] B Cc principe **h.** attribuisce .. scoperta] B *da* attribuisce a questa scoperta in gran parte **i.** Doge] B Cc doge Senato] B senato *su* Senato = Cc guerra:] B guerra, Cc guerra; Doge] B Cc doge **l.** Stati] B Cc stati [**20] a.** 27 Gennajo] B 27. Gennajo Cc 27. gennajo **b.** Agli] Cc *su lez. ill.* capitano] B Cc Capitano Repubblica; ed] Repubblica, e Doge] B Cc doge San] B s- *su* S- Cc=T **c.** Trascorrerò … possibile] B Io passerò più (*ins.*) rapidamente che potrò = Cc Ccβ Io trascorrerò → T la quale] B Cc che Ccβ=T fermandomi] B *prima* estend<endomi> *riscr.* **d.** Ridussesi] B *segue* poi Lombardia,] B Cc Lombardia, dice il Machiavelli (I) (*la nota relativa, non numerata, è priva del nome dell'autore.*) Ccβ=T (*il nome dell'autore eliminato dal testo viene integrato nella nota*) Duca] B Cc duca Brescia;] B *riscr.*

e. Papa Martino V s'intromise; e sul finire dello stesso anno fu chiusa la pace, nella quale Filippo cedette ai Veneziani Brescia col suo territorio.

f. Nella seconda guerra (1427) il Carmagnola pose per la prima volta in uso un suo trovato di fortificare il campo con un doppio cinto di carri, sopra ognuno dei quali stavano tre balestrieri.

g. Dopo molti piccioli fatti, e dopo la presa di alcune terre, venne egli a campo sotto il castello di Maclodio, tenuto da una guernigione duchesca.

[21] a. Comandavano nel campo del Duca quattro insigni condottieri, Angelo della Pergola, Guido Torello, Francesco Sforza, e Nicolò Piccinino. (I) **b.** Essendo venuta la discordia fra di essi, Filippo vi mandò con pieni poteri il giovane Carlo Malatesti Pesarese di nobilissima famiglia, ma, dice il Bigli, alla nobiltà mancava l'ingegno. **c.** Questo Storico osserva che il supremo comando accordato al Malatesti non bastò a togliere la rivalità dei condottieri; mentre nel campo veneto a nessuno ripugnava l'obbedire al Carmagnola, benchè sotto di lui comandassero condottieri celebri, e Principi, come Gio. Francesco Gonzaga Signore di Mantova, Antonio Manfredi di Faenza, e Giovanni Varano di Camerino.

(I) Per servire alla dignità del verso, il nome di quest'ultimo personaggio nella Tragedia venne cambiato con quello di *Fortebraccio*. La storia stessa ha suggerita questa mutazione; dacchè il Piccinino era nipote di Braccio Fortebracci, e dopo la morte dello zio fu capo de' soldati della fazione Braccesca.

e. Martino V] B Cc Martino V. intromise;] B Cc intromise, dello stesso] B *da* del me<desimo> anno] B anno, Cc=T **f.** guerra (1427)] B *da* guerra: 1427 trovato] B Cc ordine di guerra Ccβ=T fortificare] B *prima* fortifi<care> carri,] B Cc carri sopra … balestrieri] B *prima* [1]su cui stavano arcieri alla vedetta [2] *sps.* ognuno dei qu<ali> **g.** venne egli] B *prima* il [**21] a.** Duca] B Cc duca Piccinino. (I)] B [1]Piccinino (I). (*pie' di pagina nota non numerata)* Non mi è venuto fatto di trovare il vero nome di questo generale noto chiamato sempre col sopranome [a] che [b] con cui lo resero da tutti gli storici col sopranome di guerra, impostogli pe<r> per allusione alla sua picciola statura. L'essere egli stato allievo ⌈e quasi figlio adottivo (*ins.*) di Braccio Fortebracci mi servì di pretesto per attribuirgliene il nome nella tragedia, e ⌈dare (*sps. a* schivare) a questa un ridicolo di meno. [2]Piccinino. = Cc Ccβ=T Filippo] B *prima* il duca Cc il giovane Filippo *(cfr. Nota al testo)* vi mandò] B *prima* m<andò> il giovane Carlo Malatesti] B il giovane (*ins.*) Cc Carlo Malatesti (*cfr. nota al testo; lez. ins. genera err. copista non sanato*) famiglia,] B Cc famiglia, **c.** Storico] B Cc storico osserva] B *prima* osserva alla stessa occasione condottieri;] b condottieri, Cc=T a nessuno ripugnava l'obbedire al] B nessuno ripugnava ⌈di obbedire al (*riscr.*) = Cc Ccβ=T Carmagnola, benchè] B *da* Carmagnola: e comandassero condottieri] B *prima* combattessero generali Principi] B principi Cc principi, Gio. Francesco] B Gio: (*ins.*) Francesco = Cc Signore] B Cc signore

d. Il Carmagnola seppe conoscere il carattere del generale nemico, e trarne profitto. **e.** Attaccò Maclodio, nella cui vicinanza era il campo duchesco. **f.** I due eserciti si trovarono divisi da un terreno paludoso, in mezzo al quale passava una strada elevata a guisa d' argine: e fra le paludi s'alzavano qua e là delle macchie poste su di un terreno più sodo: il Conte pose agguati in queste, e si diede a provocare il nemico. **g.** Nel campo **[22] a.** duchesco i pareri erano varj: i racconti degli Storici non lo sono meno. **b.** Ma l'opinione che sembra avere più sostenitori, è che il Pergola ed il Torello sospettando di agguati opinassero di non dar battaglia: che lo Sforza e il Piccinino la volessero ad ogni modo. **c.** Carlo fu del parere degli ultimi; la diede, e fu pienamente sconfitto. **d.** Come appena il suo esercito ebbe affrontato il nemico, fu assalito da ambo i lati dalle imboscate, e gli furono fatti, secondo alcuni, cinque, secondo altri, ottomila prigionieri. **e.** Il comandante fu preso anch'egli; gli altri quattro, chi in un modo, chi nell'altro, si sottrassero.

f. Un figliuolo del Pergola si trovò fra i prigionieri.

d. trarne profitto] B Cc approfittarne Ccβ=T Maclodio,] B Maclodio nella cui vicinanza] B *prima* in vicinanza del campo duchesco. I] B Cc campo duchesco: i un terreno .. nemico] B [1]un lungo argine [2]un terreno paludoso che ave<va> in mezzo al quale passava un argine → una strada [a]volta a d<> [b]alta elevata (*sps.*) a guisa d'argine: [a]fra le ma<cchie> [b]il Conte pose imboscate in molte macchie d<> [c]le paludi avevano sparse qua e là [d]e nelle paludi v'erano [a]molte [b]qua e là macchie [*a*]di [*b*] e alture [**a**]di [**b**]da cui e fra le paludi v'erano delle macchie s'alzavano qua e là delle macchie poste su un terreno più sodo: il Conte vi pose agguati, → pose agguati in queste, e si diede a provocare il nemico. =T(*ma* paludoso,] paludoso) Cc *mantiene erroneamente il* vi *cassato, corretto in* Ccβ) **22 a.** erano] B eran varj: i] B *da* varj, e Storici] B Cc storici **d.** meno. Ma .. Torello] B meno: quello però che se ne può ricavare di più probabile si è che Pergola e Torello → [2](*as.*) meno: ma l'opinione la più tenuta [a]da<> [b]d<> → T opinassero] B *prima* non volessero **c.** ultimi;] B ultimi, Cc=T la diede,] B *sps. a lez. id.* **d.** Come appena il suo esercito ebbe affrontato] B [1]L'esercito duchesco [2]Appena l'esercito [3]Appena il suo esercito affrontò = Cc Ccβ=T da ambo i lati] B *prima* ad am<bo> imboscate,] B Cc imboscate; fatti, secondo alcuni,] B Cc fatti secondo alcuni altri,] B Cc altri ottomila] B ottomila Cc otto-/mila (*segno di a capo forse interpretato come spazio, cfr. Nota al testo)* **e.** anch'egli ... prigionieri.] B [1]anch'egli, gli altri quattro chi in un modo, chi nell'altro si sottrassero. → [2]anch'egli, *(as.)* e un (*lez. int*.) → [3]anch'egli, gli altri quattro chi in un modo, chi nell'altro si sottrassero. [⌈]Un figlio del Pergola rimase pure prigioniero. *(agg. su col. sx.)* = Cc Ccβ=T (*ma* anch'egli;] anch'egli, quattro,] quattro altro,]altro)

g. La notte dopo la battaglia i soldati vittoriosi lasciarono in libertà quasi tutti i prigionieri. **h.** I Commissarj veneti ne fecero lagnanza al Conte: egli richiese che fosse avvenuto dei prigioni, ed essendogli risposto che tutti erano stati posti in libertà fuorchè quattrocento, ordinò che questi pure si rilasciassero secondo l'uso (I).

i. Uno Storico che non solo scriveva in quei tempi, ma aveva militato in quelle guerre, Andrea Redusio, è il solo, per quanto io sappia, che abbia indicata la vera ragione di questo uso militare d'allora. **l.** Egli l'attribuisce al timore **[23] a.** che i soldati avevano di veder presto finite le guerre, e di udirsi gridare dai popoli: *alla zappa i soldati* (I).

b. I Signori veneti furono punti e insospettiti dal procedere del Conte; nel che mi pare avessero il torto. **c.** Perchè, pigliando al soldo un condottiero, dovevano aspettarsi ch'egli farebbe la guerra secondo le leggi della guerra comunemente seguite; nè potevano senza indiscrezione pretendere che egli si attentasse di riformare un uso così utile e caro ai soldati, esponendosi a venire in odio a tutta la milizia, ed a privarsi d'ogni appoggio.

(I) *Istos quoque jubeo solita lege dimitti* Bigli, lib. 6.
(I) *Ad ligonem stipendiarii*. Chron. Tarv. Rer. It. XIX. 864.

g. La notte] B *as. indicazione* (a capo) **h.** veneti] B Cc Veneti Conte:] B Conte Cc *su* conte rilasciassero] B rilasciassero, **i.** Uno Storico … avevano] B [1]Cercando negli storici originali la ragione di quest'uso di guerra, ne trovo una, trasandata trascurata dagli storici posteriori, e che mi sembra la vera, nella cronaca Trivigiana di Andrea Redusio, che non solo scriveva in quei tempi, ma che aveva militato in quelle guerre; egli attribuisce l'uso di rimandare i prigionieri al timore che i soldati avevano che la guerra non finisse così presto e che non → quest'uso al timore che i soldati avevano [2]*(as.)* Andrea Redusio che cronista di Trivigi, il quale no<n> [3]*(as.)* Un cronista di [4]T (*ma* Storico] storico per quanto io sappia,]ch'io sappia, militare]della guerra) Ccβ=T (*ma* militare] della guerra) **b.** I Signori … insospettiti] B [1]I Veneziani furono punti e insospettiti dal procedere del Conte; nel che mi pare avessero il torto. Giacchè Perché, pigliando al soldo un condottiero, dovevano aspettarsi ch'egli farebbe la guerra secondo le leggi della guerra comunemente seguite; nè potevano senza indiscrezione che non egli →[2](*as.*) Il governo veneto fu punto e insospettito (*ecc. come 1, ma con verbi concordati al singolare:* avesse doveva poteva*)* → T Cc=T *ma* Conte] *su* conte **c.** ed a privarsi] B Cc e a privarsi **[22] nota 1)** dimitti] B Cc dimitti. **[23] nota 1)** Rer. It.] *segue* <.>

d. Avevano bensì ragione di pretendere da esso la fedeltà e lo zelo, ma non una devozione illimitata: questa si accorda soltanto ad una causa che si abbraccia per entusiasmo o per dovere. **e.** Non trovo però che dopo le prime osservazioni dei Commissarj, il Governo veneto abbia mosse col Carmagnola altre lamentanze per questo fatto: non si parla anzi che di onori e di ricompense.

f. In aprile del 1428 fu conclusa tra i Veneziani e il Duca un'altra di quelle solite paci.

g. La guerra rotta di nuovo nel 1431 non ebbe pel Conte così prosperi cominciamenti come le due passate. **h.** Il castellano che teneva Soncino pel Duca, si finse disposto a cedere per **[24] a.** tradimento quel castello al Carmagnola. **b.** Questi vi andò con una parte di truppa, e diede in un agguato, ove lasciò prigionieri, secondo il Bigli, seicento cavalli e molti fanti, salvandosi egli a stento.

c. Pochi giorni dopo Nicola Trevisani capitano dell'armata veneta sul Pò, venne alle prese coi galeoni del Duca di Milano. **d.** Il Piccinino e lo Sforza con finte disposizioni d'attaccare il Carmagnola lo ritennero dal venire in soccorso dell'armata veneta, e intanto imbarcarono gran parte delle loro genti da terra sulle navi del Duca. **e.** Quando il Carmagnola si avvide dell'inganno e corse per sostenere i suoi, la battaglia era presso l'altra riva. **f.** L'armata veneta fu sconfitta, e il capitano di essa fuggì su di una barchetta.

g. Gli Storici veneti accusano qui il Carmagnola di aver patteggiato col nemico, ch'egli non verrebbe in soccorso delle navi.

d. si accorda … abbraccia] B non si sente che per una causa che si sposa → T **e.** Non trovo però che dopo] B *prima* Dopo Commisarj] B Cc commissarj Governo] B Cc governo mosse] B [1]fatte [2]mossi → T **f.** In aprile del] B [1]Il giorno 18 Aprile. [2]In Aprile del Cc = T Duca] B Cc duca **g.** pel Conte così] B *prima* così Cc Conte *su* conte **h.** castellano] B Castellano Cc castellano Duca,] B duca, *segue* <…> Cc duca, **c.** Duca] B Cc duca con finte disposizioni … ritennero] B [1]ingannarono il Carmagnola [2]T (*ma* finte disposizioni] f- *su* d-) veneta, … Duca] B veneta = [1]mentre [2]mentre essi ap<…> [3]e si posero in luogo [4]e si e quando → T (*ma* veneta, e] B veneta = e Duca] duca) Cc=T (*ma* duca) **e.** il Carmagnola] B *sps. a* egli s'avvide] B Cc s'accorse inganno e] B Cc inganno, per sostenere i suoi,] B *as.* per sostenerla, presso l'altra] B Cc sull'altra Ccβ=T riva.] B *da* riva, dove [1]il duca [2]le truppe terresti del duca imbarcava<no> ed egli non poteva L'armata veneta] B *prima* [1]L [2]I Venez<iani> captano] B Capitano su di una barchetta] B Cc su una barchetta **g.** Storici] B Cc storici aver] B Cc avere nemico,] B Cc nemico

h. Gli Storici che non hanno pigliato il tristo assunto di giustificare gli uccisori di lui, sembrano piuttosto dargli taccia di essersi lasciato ingannare da uno stratagemma. **i.** Par certo che la condotta del Trevisani fosse imprudente dapprima, e irresoluta nella battaglia (I). **[25] a.** Egli fu bandito, furono confiscati i suoi beni; «e al capitano generale, per imputazione di non aver dato favore all'armata, con lettere del Senato fu scritta una lieve riprensione (1)».
b. Nel giorno 18 Ottobre il Carmagnola diede ordine al Cavalcabò, uno de' suoi condottieri, di sorprendere Cremona. **c.** Questi s'impadronì d'una parte; ma essendosi i cittadini levati a stormo, egli dovette abbandonare l'impresa, e ritornare al campo.

I) *Ai 13 di luglio essendo stato proclamato Nicolò Trivisano che fu capitano nel Pò ed essendosi egli assentato, gli Avvogadori di Comune andarono al consiglio de' Pregadi, e messero di procedere contro di lui, per essere stato rotto in Pò da' galeoni del Duca di Milano ai 21 di Giugno passato, in vitupero del dominio, e per non aver fatto il suo dovere,* immo vilissime *essersi portato;* immo *perchè andò pregando gli altri che fuggissero via.* Sanuto 1017. 1) Navagero Stor. Ven. Rer. Ital. XXIII. 1096.

Gli storici … stratagemma] B [1]Il Bigli che non aveva interesse di far comparire traditore quest'uomo per giustificare i suoi chi l'aveva fatto uccidere, dice che il Carmagnola stava sul lido a [2]Gli storici che non hanno preso il tristo assunto di giustificare ⌈i suoi (*as. a* gli) uccisori, [1]d [2]sembrano piuttosto incl<> sembrano piuttosto dargli taccia di essersi lasciato ingannare dal nemico. = Cc Ccβ=T (*ma* da uno stratagemma] dal nemico) **i.** Par certo che] B [1]È <…> [2]Sembra che la [3]T **25 a.** Egli fu bandito,] B [1]Egli fu punito [2]Egli fu bandito furono confiscati … «e al»] B Cc e confiscati i suoi beni. «Al Ccβ=T (*ma* al] Al) capitano] B Capitano Senato] B Cc senato Ccβ=T riprensione] B *prima* ripres<> **b.** Nel giorno … Carmagnola] B [1]Il 18. Ottobre il Carmagnola [2]Nel g<iorno> [3]T (*ma* 18] 18. Ottobre] ottobre) = Cc diede ordine al] B [1]mandò [2]T (*ma* al] a) Cavalcabò] B Cc Cavalcabò (*err. corr., cfr. Nota al testo)* condottieri,] B Cc condottieri **c.** s'impadronì d'una porta] Cc s'impadronì d'una parte → Ccβ se ne impadronì d'una parte *(err. corr., cfr. Nota al testo)* Ma essendosi i cittadini levati a stormo] B [1]ma i cittadini levatisi a romore lo scacciarono e, [2]essendosi levati [3]T abbandonare l'impresa, e ritornare al campo] B *prima* ritornare al campo **[24] nota 1)** B *(Esponente di nota e indicazione bibliografica nota aggiunti in un secondo momento, senza modificare sul ms. l'esponente della nota successiva. Il corpo della nota è assente, è segnato solo il rinvio bibliografico:* Sanuto, 1017 Cc= T (*ma* Ai] ai Luglio] luglio. nel Pò] Po, in Pò] Po Duca] duca 21 di Giugno] 21. di giugno) **[25] nota 1)** 2)] B 1) T(*err. corr., cfr. Nota al testo)* Navagero] B *sts. a* Naugerio [?] Ital.] B It.

d. Il Carmagnola non credette a proposito l'andar col grosso dell'esercito a sostenere questa impresa: e mi sembra cosa strana che ciò gli sia stato imputato a tradimento dal Governo veneto. **e.** La resistenza, probabilmente inaspettata, del popolo spiega benissimo perchè egli non si sia ostinato a combattere una città che egli sperava di occupare tranquillamente per sorpesa: il tradimento non ispiega nulla: giacchè non si sa vedere perchè il Carmagnola avrebbe ordinata la spedizione: e questa, se fu inutile ai Veneziani, non fu loro d'alcun danno, essendo ritornato al campo il drappello che l'aveva invano tentata.

f. Ma la Signoria, risoluta, secondo l'espressione del Navagero, di liberarsi del Carmagnola, pensò al modo di averlo nelle mani disarmato; e non ne trovò uno migliore nè più sicuro che **[26] a.** quello d'invitarlo a Venezia sotto pretesto di consultarlo sulla pace. **b.** Egli vi andò senza sospetto; e in tutto il viaggio furono fatti onori straordinarj sì a lui, che a Giovanni Francesco Gonzaga ch'egli si aveva tolto per compagno. **c.** Tutti gli Storici anche veneti sono in ciò d'accordo; pare anzi che raccontino con un sentimento di compiacenza questo procedere, come un bel tratto di ciò che altre volte si chiamava prudenza e virtù politica.

d. Il Carmagnola] B *da* Carmagnola l'andar … sembra] B [1]di mandar gente a sostenere questa i<mpresa> [2] di andar col grosso dell'esercito a sostenere questa impresa. Mi sembra → impresa: e mi sembra = Cc Ccβ=T dal Governo veneto] B dal governo veneto *sps. a* dai veneziani = Cc la resistenza … spedizione] B [1]A lui toccava certo il decidere se [a]conveniva [b]non avendo malgrado la resistenza inaspettata, convenisse insistere. Un generale che [2]A lui toccava certo il decidere [3]La resistenza ⌈probabilmente inaspettata (*as. a* inaspettata *prima riutilizzando la lezione in rigo*) del popolo spiega benissimo com'egli non abbia insistito si sia ostinato a combattere una città che sperava di occupare tranquillamente per sorpresa: [a]mentre [a]nulla può spiegare un [b]supponendo in questa condotta un tradimento, non può spiegarsi [*a*]come l'ordine [*b*]il perchè il tradimento non spiega nulla: giacchè non si sa vedere perché il Carmagnola avrebbe dato l'ordine, e ordinata la spedizione = Cc Ccβ=T (*ma* ispiega] spiega) Veneziani,] B Cc Veneziani fu loro d'alcun danno] B *prima* fu d'alcun giova<mento> essendo ritornato al campo il drappello] B [1]non si essendo perduta la truppa → T (*ma* il drappello *sps. a* la truppa) **f.** Navagero] B *sps. a* Naugerio (*riscr.*) del Carmagnola] B Cc dal Carmagnola disarmato;] B Cc disarmato, uno migliore né] B [1]di migliore o [2]*(as.)* di [3]T Cc = T (*ma* sicuro] sicuro) consultarlo] B *su* consultare **b.** sospetto;] B Cc sospetto, furono fatti] B [1]furono fatti (*riscr.*) → [2⌈]gli *(sps.)* furono fatti → [3]T straordinarj] B *segue* <..> ch'egli si aveva tolto per compagno] B [1]suo co<mpagno> [2]che lo accompagnav<a> [3]T (*ma* aveva *sps. a* era) **c.** Storici] B Cc storici in ciò] B Cc in questo sentimento … bel tratto] B questo tratto con un senso di compiacenza come segno di u<n> un bel tratto = Cc Ccβ questo tratto con un sentimento di compiacenza come fosse un bel tratto e virtù politica] *prima* politica

d. Giunto a Venezia «gli furono mandati incontro otto gentiluomini, avanti ch'egli smontasse a casa sua, che l'accompagnarono a San Marco» (I). **e.** Quando egli fu introdotto nel palazzo ducale, si rimandarono le sue genti, dicendo loro che il Conte si fermerebbe a lungo col Doge. **f.** Fu arrestato nel palazzo e condotto in prigione. **g.** Fu esaminato da una Giunta, alla quale il Navagero dà nome di Collegio secreto; e condannato a morte, fu nel giorno 5 di Maggio del 1432, condotto colle sbarre alla bocca fra le due colonne della Piazzetta, ed ivi decapitato. **h.** La moglie ed una figliuola del Conte (o due figliuole secondo alcuni) si trovavano allora in Venezia.

i. Nulla d'autentico si ha sulla innocenza o sulla reità di questo grand'uomo. **l.** Era da aspettarsi che gli Storici veneti, che volevano scrivere e **[27] a.** vivere tranquilli, avrebbero affermata la seconda opinione. **b.** Essi la esprimono come una certezza, e con quella negligenza che è naturale a chi parla in favore della forza. **c.** Senza perdersi in congetture, asseriscono che il Carmagnola fu convinto coi tormenti, coi testimonj e colle sue proprie lettere. **d.** Di questi tre mezzi di prova il solo che si sappia di certo essere stato adoperato è l'infamissimo primo, quello che non prova nulla.

e. Ma oltre la mancanza assoluta di testimonianze dirette storiche, che dieno prove della reità del Carmagnola, molte riflessioni la fanno apparire improbabile.

I) Sanuto. Rer. It. XXII 1028.

d. gli furono mandate incontro] B *prima* fu ricevuto che] B *prima* i quali Conte] Cc conte Doge] Cc doge Fu arrestato] B *prima* Allora egli fu arrestato Giunta] B *su* giunta alla quale il Navagero dà nome] B [1]che il Naugerio chia<ma> → [2]a cui il Naugerio dà nome → [3]T(*as.*) Collegio] Cc collegio secreto] B segreto 15] B [1]5 [2]5. = Cc 1432,] B Cc 1432. Piazzetta] B Cc piazzetta decapitato] B *segue segno di inserimento senza testo aggiunto (riempito con segni di spunta?)* ed una figliuola … figliuole] B [1]figlia del Conte, o le due figlie, → [2]figlia del Conte (o le due figlie = Cc **i.** si ha] B [1]ha [2]resta [3]T **l.-[27] a.** Era da] B *as. a* È da Storici veneti,] B storici veneti Cc storici veneti, volevano … opinione] B hanno scritto per colla intenzione di pubblicare, avrebbero opina<to> tenuta la seconda opinione → T (*ma* tranquilli,] tranquilli affermata] esternata) Ccβ=T congetture, asseriscono] B [1]congetture, essi dicono → congetture asseriscono =Cc coi tormenti, coi testimonj] B *prima* coi testimonj **d.** questi … adoperato] B *prima* questi tre mezzi di prova non si sa di certo essere stato adoperato altro che quello che non prova nulla **e.** storiche,] B Cc storiche che dieno prove della] B Cc per contestare la molte riflessioni la fanno apparire] B [1]s<.> [2]tutt<e> [3]si osservi che [4]tutte [5]T improbabile] Cc impossibile Ccβ=T **nota 1)** 1] B *rimando alla nota agg. nel testo* Sanuto] B *segue* St. de<> [?] Rer.] B *riscr. sotto*

f. Nè i Veneziani hanno rivelato mai quali fossero le condizioni del tradimento pattuito; nè da altra parte si è saputo mai nulla d'un tale trattato. **g.** Questa accusa è isolata nella storia, e non si appoggia a nulla, se non a qualche svantaggio di guerra, il quale anche si spiega senza ricorrere a questa supposizione: e sarebbe una legge stravagante non meno che atroce quella che volesse imputato a perfidia del generale ogni evento infelice. Si ponga mente inoltre all'andata del Conte a Venezia senza esitazione, senza riguardi e senza precauzioni; si ponga mente al mistero tenuto sempre dal Governo veneto a malgrado della taccia d'ingratitudine e d'ingiustizia che gli si dava in Italia; si ponga mente alla crudele precauzione di **[28] a.** mandare il Conte al supplizio colle sbarre alla bocca, precauzione tanto più da notarsi, in quanto che si usava con un militare non veneziano che non poteva avere partigiani nel popolo; si ponga mente per ultimo al carattere noto del Carmagnola e del Duca di Milano, e si vedrà che l'uno e l'altro ripugnano alla supposizione d'un trattato di questa sorte fra di loro.

f.- g. Nè … trattato. Questa] B [1]Egli avrebbe tramato contro i Veneziani, e pattuito di tradire i Veneziani, e non si dice quali fossero ⌈le condizioni (*riscr.*) del tradimento <..> e non (*riscr.*) [2] Nè i Veneziani hanno rivelato mai quali fossero le condizioni del tradimento pattuito, [a]nè da chi si suppone averlo comprato [b]nè è uscito mai nulla nè da altra parte ⌈si è saputo (*as. a* è uscito) mai nulla d'un tale trattato: questa = Cc appoggia] B attacca = Cc Ccβ=T a nulla] B [1] a nulla nella storia [2]ad alcun fatto [3]a nulla di storico, → T se non a] B a *riscr.* perfidia del generale] B *prima* tradimento del general<e> **h. -[28]a.** Si ponga mente … ultimo] B Il mistero che tenuto sempre dal governo veneto malgrado i sospetti di ingratitudine e d'ingiustizia in cui era caduto, alla e la crudele precauzione di mandarlo al supplizio con le sbarre alla bocca, precauzione osservabile tanto più che si usava con un forestiero che non poteva avere un partito nel popolo, sono <..> provano sempre più l'ingiustizia della sentenza. Si aggiunga ⌈Si (*riscr. tre volte*) rifletta finalmente → [2]Si rifletta inoltre al mistero tenuto sempre dal governo veneto a malgrado della taccia d'ingratitudine e d'ingiustizia che gli si dava in Italia, si rifletta alla crudele precauzione di mandare il Conte al supplizio colle sbarre alla bocca, precauzione osservabile tanto più che si usava con [a]un militare [b]un militare non veneto un militare non veneziano che non poteva ⌈avere (*riscr.*) un partito nel popolo. Si rifletta finalmente → [3]Si rifletta inoltre all'andata del Conte a Venezia senza riguardi esitazione, senza riguardi, e senza precauzioni, si rifletta al mistero tenuto sempre dal governo veneto a malgrado della taccia d'ingratitudine e d'ingiustizia che gli si dava in Italia, si rifletta alla crudele precauzione di mandare il Conte al supplizio colle sbarre alla bocca, precauzione osservabile tanto più che si usava con un militare non veneziano che non poteva avere un partito nel popolo. Si rifletta finalmente = Cc Ccβ=T (*ma* Conte] conte precauzioni;] precauzioni, Governo] governo Italia;] Italia, Conte] conte. popolo; si ponga] popolo. Si ponga) **a.** Duca] B Cc duca d'un trattato] B *prima* di una riconcili<azione>

b. Una riconciliazione segreta con un uomo che gli era stato orribilmente ingrato, e che aveva tentato di farlo ammazzare; un patto di agir lentamente, di lasciarsi battere; non si accordano coll'animo impetuoso, attivo, avido di gloria del Carmagnola. **c.** Il Duca non era perdonatore; e il Carmagnola che lo conosceva meglio d'ogni altro non avrebbe mai potuto credere ad una riconciliazione stabile e sicura con lui. **d.** Il disegno di ritornare con Filippo offeso non poteva mai venire in capo a quell'uomo che aveva provate le retribuzioni di Filippo beneficato.

e. Ho cercato se negli Storici contemporanei si trovasse qualche traccia di opinione pubblica diversa da quella che il Governo veneto ha voluto stabilire; ed ecco ciò che ho potuto raccoglierne.

f. Un cronista di Bologna dopo avere raccontata la fine del Carmagnola, soggiunge «Dissesi che questo hanno fatto, perchè egli non faceva lealmente per loro la guerra contra il Duca di Milano, come egli doveva, e che s'intendeva **[29] a.** col Duca. **b.** Altri dicono che come vedevano tutto lo Stato loro posto nelle mani del Conte, capitano d'un tanto esercito, parendo loro di stare a gran pericolo, e non sapendo con qual miglior modo potessero deporlo, han trovato cagione di tradimento contra lui.

b. Una riconciliazione segreta *ecc.*] B *prima* [1]Il Conte <…> trattato colla più sfacciata ingratitudine [2]Il Conte che offeso dal <comportamento [?]> di Filippo, lo <non avrebbe [?]> [3]Un tradimento uomo] B *prima* nemico che] B *riscr.* aveva tentato di farlo ammazzare;] B [1]aveva attentato alla sua [2]gli aveva attentata la vita, = Cc Ccβ=T battere;] B Cc battere impetuoso, attivo, avido] B *prima* impetuoso, avi<do> **c.** Carmagnola.] B *da* Carmagnola, di quell'uomo che malcontento del duca [a]<…> [b] era and<ato> era corso a suscitargli dei nemici, <…> **c.** Duca] B Cc duca perdonatore; e il] B perdonatore, e <…> il Cc perdonatore, e il non avrebbe … sicura] B *prima* [r]non (*riscr.*) avrebbe mai potuto credere ad una riconciliazione stabile che **c. - d.** lui. Il … beneficato] B lui; r <…> il disegno di rappattumarsi ritornare con Filippo offeso altamente non poteva mai venire in capo a quell'uomo che cono<sceva> aveva [a]pro <vata> [b]esperi<mentata> [c]provata la esperimentata la mercede di Filippo beneficato. → T (*ma* lui. Il] lui; il) = Cc **e.** Ho cercato … diversa] B [1]Ho cercato in quegli (*sps. a* negli) storici contemporanei i quali no<n> qualche traccia dell'opinione pubblica su questo avvenimento diversa [2]Ho esaminato se negli storici contemporanei si trovasse su questo argomento qualche traccia di opinione pubblica diversa → [2]*(as.)* Ho esaminato se negli storici contemporanei si trovasse su questo argomento qualche traccia di opinione pubblica diversa → T (*ma* Storici] storici) = Cc Governo] B Cc governo stabilire;] B Cc stabilire: **f.** avere] B Cc aver soggiunge «Dissesi] B *virgolette su punto* Duca] B Cc duca doveva,] B dovea, Cc = T **a.** Duca] B Cc duca **b.** Stato] Cc stato Conte] Cc *su* conte Capitano] Cc capitano

c. Iddio voglia che abbiano fatto saviamente; perchè par pure, che per questo la Signoria abbia molto diminuita la sua possanza, ed esaltata quella del Duca di Milano» (I).

d. E il Poggio «Certuni dicono che non abbia meritata la morte con delitto di sorta; ma che ne fosse cagione la sua superbia insultante verso i cittadini veneti, e odiosa a tutti» (2).

e. Il Corio poi, scrittore non contemporaneo, ma di poco posteriore, così dice.

f. «Gli tolsero il valsente di più di trecento migliaja di ducati, i quali furono piuttosto cagione della sua morte che altro».

g. Senza dar molto peso a quest'ultima congettura, mi sembra che le prime due, cioè il timore e le vendette private dell'amor proprio bastino, per quei tempi, a dare di questo avvenimento una spiegazione probabile, e certo più probabile di un tradimento contrario all'indole e all'interesse dell'uomo a cui fu apposto.

[30] a. Fra quegli Storici moderni, che non adottando ciecamente le tradizioni antiche, le hanno esaminate con un libero giudizio, un solo ch'io sappia si mostrò persuaso affatto che il Carmagnola sia stato percosso da una giusta sentenza.

I) Cronica di Bologna, Rer. It. XVIII. 645.

2) Poggii, Hist. lib. VI.

c. saviamente;] B Cc saviamente, Duca] B Cc duca **d.** E il Poggio] B *prima* [1]E il Poggio scrittore più inter<...> [2]T (*riscr.*) sorta;] B Cc sorta, **e.** Il Corio] B *non a capo* poi,] B poi Cc = T contemporaneo,] B contemporaneo Cc contemporaneo, *da* contemporaneo posteriore,] B posteriore Cc = T così dice] B *prima* [1]attr<ibuisce> [2]la attribuisce altro».] B Cc altro» **g.** ultima] B *segue* imp<.> le vendette private dell'amor proprio] B *prima* [1]l'amor [2]le passioni [3]l'ira privata dell'amor proprio umiliato [4]e (*err. riscr.*) le ire private [5]T bastino,] B Cc bastino tempi,] B Cc tampi di questo avvenimento una spiegazione] B *prima* una spiegazione contrario] B *prima* il più <…> dell'uomo a cui fu apposto] B *prima* [1]di chi ⌈se ne *(riscr.)* volle far creder [2]di Cc = T (*ma* uomo] uomo,) **30 a.** Fra quegli Storici] B [1]Fra gli storici [2]Fra quelli storici = Cc Ccβ=T adottando … solo] B hanno adottato ciecamente le tradizioni e le spiegazioni degli antichi → [2]adottando ciecamente le tradizioni delle storie antiche hanno esaminati i fatti e → [3]adottando ciecamente le tradizioni antiche, hanno esaminata la storia col loro giudizio con un libero giudizio per rifarla dove ⌈fosse (*sps. a* facesse) bisogno ⌈un solo (*riscr.*) → [4]T ch'io sappia] B Cc a mia notizia Ccβ=T che il Carmagnola … sentenza] B [1]della giustizia della [2]che il Conte sia stato percosso da una giusta sentenza → [3]T **[30] nota 2)** 2] B 1 *(agg.)* Cc=T

b. Questi è il Conte Verri; ma basta leggere il passo della sua Storia che si riferisce a questo avvenimento, per essere tosto convinti che la sua opinione è venuta dal non avere egli voluto informarsi esattamente dei fatti sui quali andava stabilita. **c.** Ecco le sue parole. **d.** «O foss'egli allontanato, per una ripugnanza dell'animo, dal portare così la distruzione ad un Principe, dal quale aveva un tempo ottenuto gli onori, e sotto del quale aveva acquistata la celebrità; ovvero foss'egli ancora nella fiducia, che umiliato il Duca venisse a fargli proposizioni di accomodamento, e gli sacrificasse i meschini nemici, che avevano ardito di nuocergli, cioè i vilissimi cortigiani suoi; o qualunque ne fosse il motivo; il Conte Francesco Carmagnola, malgrado il dissenso dei Procuratori veneti, e malgrado la decisa loro opposizione volle rimandare disarmati bensì, ma liberi al Duca tutti i generali ed i soldati numerosissimi, che aveva fatti prigionieri nella vittoria del giorno 11 d'Ottobre 1427 . . . **e.** Il seguito delle sue imprese fece sempre più palese il suo animo; poichè trascurò tutte le occasioni, e lentamente progredendo lasciò **[31] a.** sempre tempo ai ducali di sostenersi. **b.** In somma giunse a tale evidenza la cattiva fede del Conte Francesco Carmagnola, che venne, dopo formale processo, decapitato in Venezia . . . come reo di alto tradimento». **c.** Fa stupore il vedere addotto in prova della reità d'un uomo un giudizio segreto di quei tempi, da uno Storico che ne ha tanto conosciuta l'iniquità, e che tanto si studia di farla conoscere ai suoi lettori. **d.** Quanto al fatto dei prigioni, ognun vede gli errori della relazione che ho trascritta.

b. ma basta … stabilita] B [1]tr<ascrivo> [2]trascrivo ⌈dalla sua storia (*ins.*) il passo che riguarda questo avvenimento per distruggere l' impressi<one> [3]farò un breve commento al passo [4]ma basta osservare il passo leggere il passo della sua storia che riguarda questo avvenimento per esser tosto convinto che la sua opinione è venuta dal non aver [a]ben [b]egli ben → egli voluto prendere una esatta informazione dai fatti sui quali andava stabilita = Cc Ccβ=T (*ma* Storia] storia avvenimento,] avvenimento) **c.-d.** parole. «O foss'egli] B [1]parole; O foss'egli (*il Carmagnola*) [2]parole; «O foss'egli Cc = T allontanato,] B allontanato Duca] B Duca, Cc duca, motivo;] B Cc motivo, Conte] Cc conte Procuratori veneti] B [1]pro<curatori> [2]Procuratori Veneti = Cc opposizione] B opposizione, Cc = T Duca] Cc duca generali] B Generali, *su* generali, = Cc 11 d'Ottobre 1427] B 11 d d'ottobre del 1427 = Cc **e- b.** Il seguito … fede] B [1]Insomma giunse a tale evidenza la cattiva fede [2]T (*ma* animo;] animo, tempo] *su* <…>) = Cc **b.** Conte] Cc conte venne,] B Cc venne Venezia …] B *da* Venezia il giorno cinque **c.** Storico] B Cc storico l'iniquità ... farla] B *prima* e voluta farne gli errori della relazione che ho trascritta] B [1]<…> [2]in quanti errori sia caduto lo storico. [3]gli err<ori> [4]i troppi errori [5]gli errori di quest<a> → [6]T

e. Il Conte di Carmagnola non rimandò liberi tutti i generali e i soldati, ma quattrocento soli; non rimandò i generali, perché non ne fu preso che il Malatesti, e questi fu ritenuto; non è esatto il dire che i soldati fossero rimandati al Duca: furono semplicemente messi in libertà.
f. Non vedo poi perchè si entri in congetture per ispiegare la condotta del Carmagnola in questa occasione, quando esiste il fatto che essa fu dettata da una costumanza di guerra.
g. La sorte del Carmagnola fece un grande strepito in tutta l'Italia; e sembra che in particolare i Piemontesi la sentissero assai acerbamente, e ne serbassero memoria, come lo indica il seguente aneddoto raccontato dal Denina (I).

[32] a. Il primo sospetto che i Veneziani ebbero del segreto della lega di Cambrai venne dalle relazioni di un loro agente in Milano, il quale aveva inteso «che un Carlo Giuffredo Piemontese che si trovava fra i Segretarj di Stato del Governo di Milano a servigi del Re Luigi, andava fra i suoi famigliari dicendo essere venuto il tempo in cui sarebbesi abbondantemente vendicata la morte del Conte Francesco Carmagnola suo compatriotto».

I) Rivoluzioni d'Italia lib. X cap. I.

e. Conte] Cc conte soli;] B soli, generali] B Generali, Cc generali non è esatto il dire] B [1]si può esatt<amente> [2]è esattamente detto = Cc Duca] B Cc duca furono] B Cc erano
f. Non … congetture] B [1]Le congetture poi sui dei motivi [2]T (*ma* si entri in] si facciano) = Cc Ccβ=T essa] B *prima* questa **g.** La sorte] B *as. a* La morte l'Italia;] B Italia, Cc l' Italia, **g-[32] a** e sembra … Cambrai] B [1]e pare (*riscr. senza cancellare la prima* e) specialmente che assai acerbamente la sentissero i Piemontesi; [a]giacchè a dire del Denina (I) «I [b]e che ne serbassero memoria [c]e ne ser<bassero> e ne serbassero [a]memoria; giacchè → [b]memoria. Il seguente aneddoto → memoria; come lo prova il seguente aneddoto raccontato dal Denina (I) [a]I Veneziani ebbero il primo avviso della confederazione (conchiusa a Cambrai) [b]I Veneziani [c]Si conchiuse il trattato di Cambrai, senza che i Veneziani sospettassero pure che contro loro s'indirizzasse la macchina. Il primo sospetto che ⌈i Veneziani (*sps. a* ch'essi) ebbero della del segreto della lega di Cambrai = Cc (*ma* Piemontesi;] Piemontesi, memoria;] memoria, lega] Lega *su* lega) → Ccβ (*ma* indica] *sps. a* prova) Segretarj di Stato del Governo] B Cc segretarj di stato del governo Re] B Cc re Conte] B Cc conte

b. Non ho citato questo tratto per applaudire ad un sentimento di vendetta, e di patriottismo municipale, ma per mostrare quale era l'importanza che si dava a questo gran capitano in quella nobile e bellicosa parte d'Italia, che lo considerava più specialmente come suo.

c. A quegli avvenimenti che si sono scelti per farne il materiale della presente Tragedia si è conservato il loro ordine cronologico, e le loro circostanze essenziali; se se ne eccettui l'aver supposto accaduto in Venezia l'attentato contra la vita del Carmagnola, quando invece ebbe luogo in Treviso.

b. per mostrare … suo] B [1]perchè esso serve a spiegare [2]per mostrare quale [a]era la fama del Carmagnola, e l'importanza che una parte d'Italia dava alle relazioni che ave<va> era la memoria che il Carmagnola aveva lasciata in quella parte d'Italia dove egli era nato → T (*ma* a questo] *prima* al capitano] Capitano che…suo] *prima* dov'egli era nato) **c.** A quegli … Treviso] B [1]Di tutti i (*sps. a* questi) fatti citati in questa notizia [a]<…> [b]si è conservato → [⌈]si sono (*riscr.*) conservati nella tragedia quelli soltanto che sono sembrati proprj a [2⌈]Di tutti i fatti (*riscr.*) [3]Delle vicende del Cramagnola si sono conserv<ate> scelte per materiale della di questa tragedia quelli soltanto che s<.> sono sembrate proprie a [4]A quei fatti che [5]Omettendo [6]A quegli avvenimenti che [7]Alla parte di questi avvenimenti che si è scelta per farne il materiale della presente tragedia, si è conservato l'ordine cronologico [8](*as.*) A quegli avvenimenti che si sono scelti per farne il materiale della presente tragedia si è conservato il loro ordine cronologico, e le loro circostanze essenziali; <…> [a]la sola violazione [b]il solo cangiamento di questo <…> [c]la sola alterazione [a]di cui daremo a <…> [b]di cui render ragione si è d'aver [*a*]trasportato l'attentato alla vita del Cramagnola, che ebbe luogo in Venezia. →[b]supposto in Venezia l'attentato alla vita del Carmagnola. [d]<...> [e]<...> una soltanto <...> [f]l'attentato se se ne eccetui l'aver supposto in Venezia l'attentato alla vita del Carmagnola, il quale ebbe luogo in Trivigi. = Cc Ccβ=T(*ma* tragedia)

PERSONAGGI STORICI.

[I.] Il Conte di Carmagnola.
[II.] Antonietta Visconti sua moglie.
[III.] Una loro Figlia, a cui nella tragedia si è attribuito il nome di Matilde.
[IV.] Francesco Foscari Doge di Venezia.

[V.] Giovanni Francesco Gonzaga.
[VI.] Paolo Francesco Orsini.
[VII.] Nicolò da Tolentino.

} [VIII.] Condottieri al soldo dei Veneziani

[IX.] Carlo Malatesti.
[X.] Angelo della Pergola.
[XI.] Guido Torello.
[XII.] Nicolò Piccinino, a cui nella tragedia si è attribuito il cognome di Fortebraccio.
[XIII.] Francesco Sforza.
[XIV.] Pergola Figlio.

} [XV.] Condottieri al soldo del Duca di Milano

PERSONAGGI IDEALI.

[XVI.] Marco Senatore veneziano.
[XVII.] Marino, uno dei capi del Consiglio dei Dieci.
[XVIII.] Primo Commissario veneto nel campo.
[XIX.] Secondo Commissario.
[XX.] Un Soldato del Conte.
[XXI.] Un Soldato prigioniero.
[XXII.] Senatori, Condottieri, Soldati, Prigioni, Guardie.

(Punto fermo dopo ciascuna unità assente sui mss.) [III.] Una…Matilde] B Cc Matilde loro figlia Ccβ = T (*ma* Una loro Figlia] La loro figlia) [XI.] Nicolò Piccinino … Fortebraccio] B Cc Nicolò Fortebraccio più noto sotto il nome di Piccinino Ccβ = T [XV.] B Duca [XVI.] Marco Senatore veneziano] B *prima* Un Senatore [XVII.] Marino, uno dei capi] B Un altro senatore / Uno dei capi = Cc Ccβ =T [XX.] Soldato] B soldato [XXI.] Soldato] B soldato

ATTO PRIMO

Scena Prima.
Sala del Senato, in Venezia.
Il Doge e Senatori seduti.

IL DOGE.

È giunto il fin de' lunghi dubbi, è giunto,
Nobil'Uomini, il dì che statuito
Fu a risolver da voi. Su questa lega
A cui Firenze con sì caldi preghi
Incontro il Duca di Milan c'invita,
Oggi il partito si porrà. Ma pria,
Se alcuno è qui cui non sia noto ancora
Che vile opra di tenebre e di sangue
Sugli occhi nostri fu tentata, in questa
Stessa Venezia, inviolato asilo
Di giustizia e di pace, odami: al nostro
Deliberar rileva assai che alcuno
Qui non l'ignori. Un fuoruscito al Conte
Di Carmagnola insidiò la vita;
Fallito è il colpo, e l'assassino è in ceppi.
Mandato egli era; e quei che a ciò mandollo
Ei l'ha nomato, ed è – quel Duca istesso
Di cui qui abbiam gli ambasciatori ancora
A chieder pace, a cui più nulla preme
Che la nostra amistà. Tale arra intanto
Ei ci dà della sua. Taccio la vile
Perfidia della trama, e l'onta aperta
Che in un nostro soldato a noi vien fatta.
Due sole cose avverto: egli odia dunque

Senato, in Venezia.] B Cc Sala del Senato **1** dubbi] B Cc dubbj Uomini,] B Cc uomini **5** Duca] B duca *su* Duca **6** pria,] B Cc pria **16** era;] B Cc era, **17** Duca] B duca Cc = T **20.** amistà. Tale] B Cc amistà: tale **21** Ei] B *prima* Ei <.>

Veracemente il Conte, ella è fra loro
Chiusa ogni via di pace, il sangue ha stretto
Fra lor d'eterna inimicizia un patto.
L'odia – e lo teme: ei sa che il può dal trono
Quella mano sbalzar che in trono il pose,
E disperando che più a lungo in questa
Inonorata, improvida, tradita
Pace restar noi consentiamo, ei sente
Chè sia per noi quest'uom; questo fra i primi
Guerrier d'Italia il primo, e quel che monta
Forse ancor più, delle sue forze istrutto
Come dell'arti sue; questi che il lato
Saprà tosto trovargli ove più certa,
E più mortal fia la ferita. Ei volle
Spezzar quest'arme in nostra mano; e noi
Adoperiamla, e tosto. – Onde possiamo
Un più fedele e saggio avviso in questo
Che dal Conte aspettarci? Io l'invitai:
Piacevi udirlo?
(segni di adesione)
S'introduca il Conte.

Scena seconda.
Il Conte e detti.

Il Doge
Conte di Carmagnola, oggi la prima
Occasïon s'affaccia in che di voi
Si valga la Repubblica, e vi mostri
In che conto vi tiene: in grave affare
Grave consiglio ci abbisogna. Intanto
Tutto per bocca mia questo Senato
Si rallegra con voi da sì nefando
Periglio uscito; e protestiam che a noi
Fatta è l'offesa, e che sul vostro capo
Or più che mai fia steso il nostro scudo
Scudo di vigilanza e di vendetta.

29 sbalzar] B Cc sbalzar, pose,] B pose; **31** improvida] B *prima* p<> **33** uom;] B *da* uom: **37** certa,] B *segue* e *per err. di copia* tosto. – Onde] B tosto. A chi Onde = Cc **45** Occasïon] B Cc occasion **54** scudo] B Cc scudo,

Il Conte

Serenissimo Doge, ancor null'altro
Io per questa ospital terra, che ardisco
Nomar mia patria, potei far che voti.
Oh! mi sia dato alfin questa mia vita,
Pur or sottratta al macchinar dei vili,
Questa che nulla or fa che giorno a giorno
Aggiungere in silenzio e che guardarsi
Tristamente, tirarla in luce ancora
E spenderla per voi, ma di tal modo,
Che dir si possa un dì, che in loco indegno
Vostr'alta cortesia posta non era.

Il Doge

Certo gran cose, ove il bisogno il chiegga,
Ci promettiam da voi. Per or ci giovi
Soltanto il vostro senno. In suo soccorso
Contro il Visconte l'armi nostre implora
Già da lungo Firenze. Il vostro avviso
Nella bilancia che teniam librata
Non farà picciol peso.

Il Conte

E senno e braccio
E quanto io sono è cosa vostra: e certo
Se mai fu caso in cui sperar m'attenti
Che a voi pur giovi un mio consiglio, è questo.
E lo darò: ma pria mi sia concesso
Di me parlarvi in breve, e un cuore aprirvi
Un cuor che agogna sol d'esser ben noto.

Il Doge

Dite: a questa adunanza indifferente
Cosa che a cor vi stia giunger non puote.

58 Oh! mi sia dato] B [1]Ma tai parole e da tal labro e come / Ho meritato io mai? Dalle mie cure (*cfr. red. A; Bardazzi p. 103, vv. 185-186*) [2]Oh mi si diato (*err.*) [3]Oh mi sia dato = Cc vita,] B Cc vita **61** silenzio] B Cc silenzio, **62** ancora] B Cc ancora, **72** braccio] B Cc braccio, **75** questo.] B Cc questo: **79** adunanza] B Cc adunanza,

Il Conte

Serenissimo Doge, Senatori;
Io sono al punto in cui non posso a voi
Esser grato e fedel, s'io non divengo
Nemico all'uom che mio Signor fu un tempo.
S'io credessi che ad esso il più sottile
Vincolo di dover mi leghi ancora,
L'ombra onorata delle vostre insegne
Fuggir vorrei, viver nell'ozio oscuro
Vorrei, prima che romperlo e me stesso
Far vile agli occhi miei. Dubbio veruno
Sul partito che scelsi in cor non sento,
Perch'egli è giusto ed onorato: il solo
Timor mi pesa del giudizio altrui.
Oh! beato colui, cui la fortuna
Così distinte in suo cammin presenta
Le vie del biasmo e dell'onor, ch'ei puote
Correr certo del plauso, e non dar mai
Passo ove trovi a malignar l'intento
Sguardo del suo nemico. Un altro campo
Correr degg'io, dove in periglio sono
Di riportar – forza è pur dirlo – il brutto
Nome d'ingrato, l'insoffribil nome
Di traditor. So che dei Grandi è l'uso
Valersi d'opra ch'essi stiman rea,
E profondere a quei che l'ha compita
Premj e disprezzo, il so; ma io non sono
Nato a questo; e il maggior premio ch'io bramo,
Il solo, egli è la vostra stima, e quella
D'ogni cortese; e – arditamente il dico –
Sento di meritarla. Attesto il vostro
Sapïente giudicio, o Senatori,

81 Doge] B doge *su* Doge = Cc Senatori] B senatori *su* Senatori = Cc Signor] B Cc signor **88** Vorrei,] B Cc Vorrei romperlo] B Cc romperlo, **90** miei.] B *segue* <.> **91** sento,] B Cc sento; **94** Oh!] B Cc Oh **100** periglio] B *segue* s [?] **101** riportar –] B *da* riportar, ⌈forza [?] **103** So che dei Grandi è l'uso] B [1]So che dei grandi è un l'uso [2](*sps.*)T (*ma* grandi) = Cc **106** questo;] B Cc questo, **109** cortese; e – arditamente il dico –] B [1]cortese e, arditamente il dico, [2]cortese, e – arditamente il dico – = Cc **111** Sapïente] B Cc Sapiente Senatori] B senatori *su* senatori Cc = T

Che d'ogni obbligo sciolto inverso il Duca
Mi tengo, e il sono. Se volesse alcuno
Dei beneficj che fra noi son corsi
Pareggiar le ragioni, è noto al mondo
Qual rimarrebbe il debitor dei due. –
Ma di ciò nulla: io fui fedele al Duca
Fin ch'io fui seco, e nol lasciai che quando
Ei mi v'astrinse. Ei mi cacciò del grado
Col mio sangue acquistato: invan tentai
Al mio Signor lagnarmi. I miei nemici
Fatto avean siepe intorno al trono: allora
M'accorsi alfin che la mia vita anch'essa
Stava in periglio: – a ciò non gli diei tempo.
Chè la mia vita io voglio dar, ma in campo,
Per nobil causa, e con onor, non preso
Nella rete dei vili. Io lo lasciai,
E a voi chiesi un asilo; e in questo ancora
Ei mi tese un agguato. Ora a costui
Più nulla io deggio; di nemico aperto
Nemico aperto io sono. All'util vostro
Io servirò, ma franco e in mio proposto
Deliberato, come quei ch'è certo
Che giusta cosa imprende.

Il Doge

E tal vi tiene
Questo Senato: già fra il Duca e voi
Ha giudicato irrevocabilmente
Italia tutta. Egli la vostra fede
Ha liberata, a voi l'ha resa intatta,
Qual gliela deste il primo giorno. È nostra
Or questa fede; e noi saprem tenerne
Ben altro conto. Or d'essa un primo pegno
Il vostro schietto consigliar ci sia.

112 Duca] B Cc duca **113** tengo,] B tengo alcuno] B Cc alcuno, corsi] B Cc corsi, **116** due. –] B Cc due – **117** Duca] B Cc duca **121** Signor lagnarmi. I] B Cc signor lagnarmi; i **123** accorsi] B *segue* <.> **124** periglio: –] B Cc periglio = **125** Chè] B Cc Che **133** Deliberato,] B Cc Deliberato **135** Senato] B Cc senato Duca] B Cc duca **139** deste] B *su err.* dieste **141** un primo] B *prima* il pri<mo>

Il Conte

Lieto son’io che un tal consiglio io possa
Darvi senza esitanza. Io tengo al tutto
Necessaria la guerra, e della guerra –
Se oltre il presente è mai concesso all’uomo
Cosa certa veder – certo l’evento;
Tanto più, quanto fien gl’indugi meno.
A che partito è il Duca? A mezzo è vinta
Da lui Firenze: ma ferito e stanco
Il vincitor: vuoti gli erarj: oppressi
Dal terror, dai tributi i cittadini
Pregan dal ciel su l'armi loro istesse
Le sconfitte e le fughe. Io li conosco,
E conoscer li deggio: a molti in mente
Dura il pensier del glorïoso, antico
Viver civile; e tostamente un guardo
Rivolgon di desio là dove appena
D'un qualunque avvenir si mostri un raggio,
Frementi del presente e vergognosi.
Ei conosce il periglio; indi l'udite
Mansueto parlarvi; indi vi chiede
Tempo soltanto da sbranar la preda
Che già tiensi fra l'ugne, e divorarla.
Fingiam che glielo diate: ecco mutata
La faccia delle cose: egli soggioga
Senza dubbio Firenze; ecco satolle
Le costui schiere col tesor dei vinti,
E più folte e anelanti a nuove imprese.

144 esitanza. Io] B Cc esitanza = io **148** più,] B Cc più **149.** Duca? A] B Cc duca? a **150** Firenze:] B Cc Firenze, Ferito e stanco] B Cc spossato e fiacco Ccβ = T **152** terror,] B Cc terror cittadini] B Cc cittadini, **154** fughe. Io] B [1]fughe; io [2]fughe: io = Cc li] B *da* gli **156** Dura] B *riscr.* glorïoso,] B Cc glorioso **157-159** Viver civile; … raggio] B [1]Viver civile; essi bramoso il guardo / Volgono ovunque appena un raggio sembri / D’un avvenir diverso sollevarsi, [2](*as.*) Viver civile; e tostamente il guardo / Rivolgon di desio laddove un raggio / D’un qualunque avvenir si mostri appena, → [3]T **162** parlarvi;] B Cc parlarvi, **163** Tempo soltanto] B Tanto rispitto (*cfr. red. A; Bardazzi p. 108, v. 311)* Cc = T **165-166** mutata] B *segue* Senz< > *per err. di copia*

Qual Prence allor dell'alleanza sua
Far rifiuto oseria? Beato il primo
Ch'ei chiamerebbe amico! Egli sicuro
Consulterebbe e come e quando a voi
Mover la guerra, a voi rimasti soli.
L'ira che addoppia l'ardimento al prode
Che si sente percosso, ei non la trova
Che nei prosperi casi: impazïente
D'ogni dimora ove il guadagno è certo;
Ma nei perigli irresoluto: ai suoi
Soldati ascoso, del pugnar non vuole
Fuor che le prede. Ei nella rocca intanto,
O nelle ville rintanato attende
A novellar di cacce e di banchetti,
A interrogar tremando un indovino.
Ora è il tempo di vincerlo: cogliete
Questo momento: ardir prudenza or fia.

Il Doge

Conte, su questo fedel vostro avviso
Tosto il Senato prenderà partito;
Ma il segua, o no, vi è grato; e vede in esso,
Non men che il senno, il vostro amor per noi.
(parte il Conte.)

Scena terza.

Il Doge e Senatori.

Il Doge

Dissimil certo da sì nobil voto
Nessun s'aspetta il mio. Quando il consiglio
Più generoso è il più sicuro, in forse
Chi potria rimaner? Porgiam la mano

170 Qual Prence] B [1]Che [?] [2]Qual prence allor [3]Che stato allor Ccβ = T (*su rasura*). **171** oseria? Beato] B Cc oseria? beato **177** impazïente] B Cc impaziente casi] B *prima* eventi certo;] B Cc certo **181** prede. Ei] B Cc prede: ei **182** attende] B attende, cacce] B *su err.* caccie e] B *su* o **188** Senato] B Cc senato **189** Ma … esso,] B [1]Ma il segua o no, grato ei l'avrà, ch'ei mostra (*cfr. red. A; Bardazzi, p. 109, v.352)* [2]T (*ma* segua,] segua grato;] grato, esso,] esso) = Cc **190** senno,] B Cc senno **terza] B Cc Terza **194** Porgiam] B *sps. a lez. id.*

Al fratello che implora: un sacro nodo
Stringe i liberi Stati: hanno comuni
Fra lor rischi e speranze; e treman tutti
Dai fondamenti al rovinar d'un solo.
Provocator dei deboli, nemico
D'ognun che schiavo non gli sia, la pace
Con tanta istanza a che ci chiede il Duca?
Perchè il momento della guerra ei vuole
Sceglierlo, ei solo; e non è questo il suo.
Il nostro egli è, se non ci falla il senno,
Nè l'animo. – Ei ci vuole ad uno ad uno;
Andiamgli incontro uniti. Ah! saria questa
La prima volta che il Leon giacesse
Al suon delle lusinghe addormentato.
No; fia tentato invan. – Pongo il partito
Che si stringa la lega, e che la guerra
Tosto al Duca s'intimi, e delle nostre
Genti da terra abbia il comando il Conte.

Marino

Contro sì giusta e necessaria guerra
Io non sorgo a parlar; questo sol chieggio,
Che il buon successo ad accertar si pensi.
La metà dell'impresa è nella scelta,
Del capitano. Io so che vanta il Conte
Molti amici fra noi; ma d'una cosa
Mi rendo certo, che nessun di questi
L'ama più della patria; e per me, quando
Di lei si tratti, ogni rispetto è nulla.
Io dico e duolmi che di fronte io deggia,
Serenissimo Doge, oppormi a voi –
Non è il duce costui quale il richiede

195 sacro nodo] B *sps. a* nodo eterno **196** Stati: hanno] B stati <.>: hanno = Cc **201** Duca] B Cc duca **203** Sceglierlo,] B Cc sceglierlo **205** animo. – Ei] B Cc animo: ei **206** Ah!] B Cc Ah **207** Leon] B Cc leon giacesse] B *prima* si fosse **209** invan. – Pongo] B Cc invan. Pongo **211** Duca] B Cc duca **212** Conte] B conte Cc Conte *su* conte **Marino] B Cc Un Senatore Ccβ = T **214** parlar;] B Cc parlar: **216** dell'impresa] B *da* della impresa **217** capitano. Io] B [1]capitano: io → [2]capitano – io = Cc Conte] B Cc conte **218** noi;] B Cc noi, **220** me,] B Cc me; **222** dico e] B Cc dico – e deggia,] B Cc deggia **223** Doge] B Cc doge **224** costui] B Cc costui,

La gravità, l'onor di questo Stato.
Non cercherò perchè lasciasse il Duca. –
Ei fu l'offeso; e sia pur ver – l'offesa
È tal che accordo non può darsi; e questo
Consento; io giuro nelle sue parole.
Ma queste sue parole importa assai
Considerarle, perchè tutto in esse
Ei s'è dipinto; – e governar sì ombroso,
Sì delicato e vïolento orgoglio,
O Senatori, non mi par che sia
Minor pensiero della guerra istessa.
Finor fu nostra cura il mantenerci
La riverenza dei soggetti; or altro
Studio far si dovria, come costui
Riverir degnamente. – E quando egli abbia
La man nell'elsa della nostra spada,
Potrem noi dir d'aver creato un servo?
Dovrà por cura di piacergli ognuno
Di noi? Se nasce un disparer, fia degno
Che nell'arti di guerra il voler nostro
A quel d'un tanto condottier prevalga?
S'egli erra, e nostra è dell'error la pena –
Chè invincibil nol credo – io vi domando
Se fia concesso il farne lagno? E dove
Si riscotan per questo onte e dispregi,
Che far? Soffrirli? Non v'aggrada, io stimo,
Questo partito: risentirsi? E dargli
Occasïon che in mezzo all'opra, e nelle
Più difficili strette ei ci abbandoni
Sdegnato, e al primo altro Signor che il voglia, –
Forse al nemico – offra il suo braccio, e sveli
Quanto di noi pur sa, magnificando
La nostra sconoscenza, e i suoi gran merti?

225 Stato] B Cc stato **226** Duca. –] B [1]duca … → duca – = Cc **227** ver –] B *da* ver: **232** dipinto; –] B Cc dipinto – **233** delicato] B Cc delicato, vïolento] B Cc violento **234** Senatori] B senatori *su* Senatori = Cc **239** degnamente. – E] B Cc degnamente – e **243** noi? Se] B Cc noi? se **246** erra,] B *da* erra – **247** Chè] B Cc Che **248** lagno? E] B Cc lagno: e **250** far? Soffrirli? Non] B Cc far? soffrirli? non **251** risentirsi? E] B Cc risentirsi? e **252** Occasïon] B Cc occasion **255** braccio,] B Cc braccio; **257** merti?] B Cc merti? / Questi sono i miei dubbj: esaminate. Ccβ = T

Il Doge.

Il Conte un Prence abbandonò; ma quale?
Un che da lui tenea lo Stato, e a cui
Quindi ei minor non potea mai stimarsi;
Un da pochi aggirato, e questi vili;
Timido e stolto, che non seppe almeno
Il buon consiglio tor della paura,
Nasconderla nel core, e starsi all'erta;
Ma che il colpo accennò pria di scagliarlo:
Tale è il Signor che inimicossi il Conte.
Ma lode al ciel, nulla in Venezia io veggio
Che gli somigli. Se destrier, correndo,
Scosse una volta un furibondo e stolto
Fuor dell'arcione, e lo gittò nel fango;
Non fia per questo che salirlo ancora
Un cauto e franco cavalier non voglia.

Marino

Poichè sì certo è di quest'uomo il Doge,
Più non m'oppongo; e questo a lui sol chieggio:
Vuolsi egli far mallevador del Conte?

Il Doge.

A sì preciso interrogar, preciso
Risponderò: mallevador pel Conte,
Nè per altr'uom che sia, certo, io non entro;
Dell'opre mie, de' miei consigli il sono:
Quando sien fidi, ei basta. Ho io proposto
Che guardia al Conte non si faccia, e a lui
Si dia l'arbitrio dello Stato in mano?
Ei diritto anderà; tale io diviso.
Ma s'ei si volge al rio sentier, ci manca

258 Prence] B Cc prence **259** Stato] B Cc stato **264** core] B Cc cuore erta;] B Cc erta, **266** Signor] B Cc signor Conte] Cc *su* conte **267** Ma] B Ma, Cc = T **268** gli somigli] B *prima* il rassomigli **Marino] B Cc Lo stesso senatore Ccβ = T **273** Poichè sì] B Poi che si Cc Poichè si Doge] B Cc doge **274** oppongo;] B Cc oppongo, **275** mallevador del] B *riscr.* **278** sia, certo,] B sia certo Cc = T entro;] B Cc entro: **281** Conte] B *su* conte Cc conte **282** Stato] B Cc stato **283** Ei] Cc *su err.* Si diviso.] B Cc diviso:

Occhio che tosto ce ne faccia accorti,
E braccio che invisibile il raggiunga?

Marco

Perchè i principj di sì bella impresa
Contristar con sospetti? E far disegni
Di terrori e di pene, ove null'altro
Che lodi e grazie può aver luogo? Io taccio
Che all'util suo sola una via gli è schiusa;
Lo star con noi. Ma deggio dir qual cosa
Dee sovra ogni altra far per lui fidanza?
La gloria ond'egli è già coperto, e quella
A cui pur anco aspira, il generoso
Il fiero animo suo: che un giorno ei voglia
Dall'altezza calar de' suoi pensieri,
E riporsi fra i vili, esser non puote.
Or, se prudenza il vuol, vegli pur l'occhio;
Ma dorma il cor nella fiducia. E poi
Che in così giusta e grave causa, un tanto
Dono ci manda Iddio; con quella fronte,
E con quel cor che si riceve un dono,
Sia da noi ricevuto.

Molti Senatori

Ai voti, ai voti!

Il Doge

Si raccolgano i voti – e ognun rammenti
Quanto rilevi che di qui non esca
Motto di tal deliberar, nè cenno
Che presumer lo faccia. In questo Stato
Pochi il segreto hanno tradito, e nullo
Fu tra quei pochi che impunito andasse.

286 braccio] B *da* braccio, **288** sospetti? E] B [1]sospetti, e → [2]sospetti? e = Cc **291** schiusa;] B Cc schiusa, **292** noi. Ma] B Cc noi; ma **296** Il fiero animo suo: che] B *prima* Animo suo: ei ch'ei **299** Or] B *sps.a* Ma occhio;] B Cc occhio, **300** fiducia. E] B Cc fiducia; e **301** in così] B *sps. a* per sì **302** Iddio;] B Cc Iddio, **303** dono,] B Cc dono **308** Stato] B Cc stato **309** tradito,] B Cc tradito;

Scena quarta.

Casa del Conte.

Il Conte

Profugo – o condottiero. – O come il vecchio
Guerrier nell'ozio i giorni trar, vivendo
Della gloria passata, in atto sempre
Di render grazie e di pregar, protetto
Dal braccio altrui che un dì potria stancarsi
E abbandonarmi – o ritornar sul campo,
Sentir la vita, salutar di nuovo
La mia fortuna, delle trombe al suono
Destarmi, comandar. – Questo è il momento
Che ne decide. Eh! se Venezia in pace
Riman, degg'io chiuso e celato ancora
In questo asilo rimaner, siccome
L'omicida nel tempio? E chi d'un regno
Fece il destin, non potrà farsi il suo?
Non troverò fra tanti Prenci, in questa
Divisa Italia, un sol che la corona,
Onde il vil capo di Filippo splende,
Ardisca invidiar? Che si ricordi,
Ch'io l'acquistai, che dalle man di dieci
Tiranni io la strappai, ch'io la riposi
Su quella fronte, ed or null'altro agogno
Che ritorla all'ingrato, e farne un dono
A chi saprà del braccio mio valersi?

Scena quinta.

Marco, e il Conte.

Il Conte

O dolce amico – ebben che nunzio arrechi?

quarta] B Cc Quarta **311 Profugo –] B *da* Profugo, = Cc condottiero. – O] B Cc condottiero: o **315** altrui] B Cc altrui, stancarsi] B Cc stancarsi, **319** comandar. – Questo] B Cc comandar – questo **320** Eh!] B Cc Eh, Venezia] B *su* venezia **321** degg'io] B *segue* p< > **325** tanti] Cc *riscr.* Prenci] B Cc prenci **328** invidiar? Che] B Cc invidiar? che **quinta] B *err.* Quarta **Marco, e il Conte] B Cc Marco, il Conte **334** amico –] B *da* amico,

Marco

La guerra è risoluta, e tu sei duce.

Il Conte

Marco, ad impresa io non m'accinsi mai
Con maggior cor che a questa: una gran fede
Poneste in me: ne sarò degno, il giuro. –
Il giorno è questo che del viver mio
Ferma il destin; poi che quest'alma terra
M'ha nel suo glorïoso antico grembo
Accolto, e dato di suo figlio il nome,
Esserlo io vò per sempre: e questo brando
Io consacro per sempre alla difesa
E alla grandezza sua. –

Marco

Dolce disegno!
Non soffra il ciel che la fortuna il rompa –
O tu medesmo

Il Conte

Io – come?

Marco

Al par di tutti
I generosi, che giovando altrui
Nocquer sempre a sè stessi, e superate
Tutte le vie delle più dure imprese,
Caddero a un passo poi, che facilmente
L'ultimo de' mortali avria varcato.
Credi ad un uom che t'ama – i più dei nostri
Ti sono amici; ma non tutti il sono.
Di più non dico, nè mi lice – e forse
Troppo già dissi. Ma la mia parola
Nel fido orecchio dell'amico stia,

338 giuro. –] B giuro. **340** destin;] B Cc destin: **341** glorïoso] B Cc glorioso **344** difesa] B Cc difesa, **346** rompa –] B *da* rompa, **347** Io – come?] B Cc Io? come? **349** sé] B Cc se uom che] B *sps. a lez. id.* **356** dissi. Ma] B Cc dissi; ma parola] B *da* parola,

Come nel tempio del mio cor, rinchiusa.

Il Conte

Forse io l'ignoro? E forse ad uno ad uno
Non so quai sièno i miei nemici?

Marco

E sai
Chi te gli ha fatti? – In pria l'esser tu tanto
Maggior di loro, indi lo sprezzo aperto
Che tu ne festi in ogni incontro. Alcuno
Non ti nocque finor – ma, chi non puote
Nuocer col tempo? Tu non pensi ad essi,
Se non allor che in tuo cammin li trovi;
Ma pensan essi a te, più che non credi.
Spregia il grande, ed obblia; ma il vil si gode
Nell'odio. – Or tu non irritarlo: cerca
Di spegnerlo; tu il puoi forse. Consiglio
Di vili arti ch'io stesso a sdegno avrei,
Io non ti do, nè tal da me l'aspetti.
Ma tra la non curanza, e la servile
Cautela avvi una via; v'ha una prudenza
Anco pei cor più nobili e più schivi;
V'ha un'arte d'acquistar l'alme volgari,
Senza discender fino ad esse: e questa
Nel senno tuo, quando tu vuoi, la trovi.

Il Conte

Troppo è il tuo dir verace: il tuo consiglio
Le mille volte a me medesmo io il diedi;
E sempre all'uopo ei mi fuggì di mente;
E sempre appresi a danno mio che dove
Semina l'ira, il pentimento miete.
Dura scuola ed inutile! Alfin stanco

358 rinchiusa] B *prima* rich<iusa> **359** l'ignoro? E] B Cc l'ignoro? e **360** sièno] B Cc sieno **361** fatti? –] B *da* fatti: **365** Nuocer] B Nuocer, **366** li] B *da* gli **369** odio. – Or] B Cc odio – or irritarlo:] B Cc irritarlo **370** spegnerlo;] B [1]spegnerlo, → [2]spegnerlo: Cc = T **372** aspetti.] B Cc aspetti: **379** Troppo] B Cc Nobile amico, che vuoi tu ch'io dica? / Troppo Ccβ = T **381** mente;] B Cc mente, **384** ed inutile! Alfin] B ed inutile! alfin = Cc (ed inutile!] *da* e inutile)

Di far leggi a me stesso, e trasgredirle,
Tra me fermai, che s'egli è mio destino
Ch'io sia sempre in tai nodi avviluppato
Che mestier faccia a disbrigarli appunto
Quella virtù che più mi manca – s'ella
È pur virtù –, s'è mio destin che un giorno
Io sia colto in tai nodi, e vi perisca;
Meglio è senza riguardi andargli incontro.
Io ne appello a te stesso: i buoni mai
Non fur senza nemici, e tu ne hai dunque.
E giurerei che un sol non è fra loro
Cui tu degni, non dico accarezzarlo,
Ma non dargli a veder che lo dispregi.
Rispondi.

Marco

È ver: se v'ha mortal di cui
La sorte invidii, è sol colui che nacque
In luoghi e in tempi ov'uom potesse aperto
Mostrar l'animo in fronte, e a quelle prove
Solo trovarsi ove più forza è d'uopo
Che accorgimento: quindi, ove convenga
Simular, non ti faccia maraviglia
Che poco esperto io sia. Pensa per altro
Quanto più m'è concesso impunemente
Fallire in ciò che a te; che poche vie
Al pugnal d'un nemico offre il mio petto;
Che me contra i privati odj assecura
La pubblica ragion; ch'io vesto il sajo
Stesso di quei che han la mia sorte in mano.
Ma tu stranier, tu condottiero al soldo
Di togati Signor, tu cui lo Stato
Dà tante spade per salvarlo, e niuna

387 avviluppato] B Cc avviluppato, **389** manca –] B Cc manca, – **390** virtù –,] B [1]virtù – , → [2]virtù – = Cc **391**perisca;] B Cc perisca, **394** dunque.] B Cc dunque: **397-399** dispregi. … invidii] B conosci, / E lo spregi, → spregi: rispondi. / Marco / È forse il vero. / Se v'è mortal, di cui la sorte È ver: → T (*ma* dispregi.] dispregi: invidii] invidj) Cc = T (*ma* dispregi.] dispregi: invidii] *da* invidi [?]) **399** è sol] B *sps. a* egli è **400** tempi] B Cc tempi, **401** Mostrar … quelle] B *prima* Mostrare il cuor sulla sua fronte, e a quelle **402** trovarsi] B Cc trovarsi, **413** togati] B *prima* pr< > Signor] B Cc signor Stato] B Cc stato

Per salvar te .... fa che gli amici tuoi
Odan sol le tue lodi; e non dar loro
La trista cura di scolparti. Pensa
Che felici non son, se tu nol sei.
Che dirò più? Vuoi che una corda io tocchi
Che ancor più addentro nel tuo cor risuoni?
Pensa alla moglie tua, pensa alla figlia
A cui tu se' sola speranza: il cielo
Diè loro un'alma per sentir la gioja,
Un'alma che sospira i dì sereni,
Ma che nulla può far per conquistarli.
Tu il puoi per esse – e lo vorrai. Non dire
Che il tuo destin ti porta: allor che il forte
Ha detto: io voglio, ei sente esser più assai
Signor di sè che non pensava in prima.

Il Conte

Tu hai ragione. Il ciel si piglia al certo
Qualche cura di me, poichè m'ha dato
Un tale amico. Ascolta; il buon successo
Potrà, spero, placar chi mi disama:
Tutto in letizia finirà. Tu intanto
Se cosa odi di me che ti dispiaccia,
L'indole mia ne incolpa, un improvviso
Impeto primo, ma non mai l'obblio
Di tue parole.

Marco

Or la mia gioja è intera
Va, vinci, e torna – Oh come atteso e caro
Verrà quel messo che la gloria tua
Con la salute della patria annunzi!

Fine dell'Atto Primo.

415 Per salvar te] B *prima* Per salvar te, tu che devi un conto / Pari all'imprese che ti son fidate / Non far per d<io> Non far, per Dio, che quando a darlo avrai, **416** lodi;] B Cc lodi, **417** scolparti. Pensa] B Cc scolparti; pensa più? Vuoi] B Cc più? vuoi tocchi] B tocchi, Cc = T **423** gioja] B gioia Cc = T **426** esse –] B *da* esse: **430** Tu hai ragione.] B *as.* <…bile> Un tale amico] B *prima* Un tale amico. Il tuo consiglio p[?]<.> **432** Ascolta;] B Cc Ascolta, **434** intanto] B intanto, Cc = T **438** gioja] B gioia. Cc = T **441** annunzi!] B annunzi Cc annunzii

[57]

ATTO SECONDO

Scena prima.
Parte del campo ducale con tende.
Malatesti e Pergola.

Pergola

Sì, condottier; come ordinaste, in pronto
Son le mie bande. A voi commise il Duca
L'arbitrio della guerra: io v'ho obbedito,
Ma con dolor: ve ne scongiuro ancora,
Non diam battaglia.

Malatesti

Anzian d'anni e di fama,
O Pergola, qui siete: io sento il peso
Del vostro voto; ma cangiar non posso
Il mio. Voi lo vedete, il Carmagnola
Ci provoca ogni dì: quasi ad insulto
Sugli occhi nostri alfin Maclodio ha stretto:
E due partiti ci rimangon soli;
O lui cacciarne – o abbandonar la terra,
Che saria danno e scorno.

Pergola

A pochi è dato,
A pochi egregi il dubitar di nuovo,
Quando han già detto: ella è così. S'io parlo

prima] B Cc Prima **ducale] B Cc Ducesco Ccβ=T **Malatesti e Pergola.] B Cc Malatesti Pergola **1 condottier] B Condottier *su* condottier Cc=T **1-2** come ordinaste .. bande. A] B [1]son le mie bande in pronto, / Come ordinaste: a → T(*ma* pronto] pronto, bande. A] bande: a) Cc=T (*ma* bande. A] bande: a) **2** Duca] B Cc duca **4** ancora,] B *da* ancora: Cc ancora **5** anni] B Cc armi Ccβ anni *su* armi fama,] B Cc fama **6** Pergola,] B Cc Pergola siete:] B *da* siete; **7** voto;] B [1]voto: → voto, = Cc **10** stretto:] B Cc stretto; **11** soli;] B Cc soli, **12** cacciarne –] B Cc cacciarne, **12-13** terra, / Che saria danno e scorno] B terra, / E Cremona con essa; e saria questo / Non men che [?] danno che scorno = Cc → Ccβ=T **15** così. S'io] B Cc così: s'io

È che tale vi tengo. Italia forse –
Mai da' barbari in poi non vide a fronte
Due sì possenti eserciti: ma il nostro
L'ultimo sforzo è di Filippo. In ogni
Fatto di guerra entra fortuna, e sempre
Vuol la sua parte: chi nol sa? Ma quando
Ne va il tutto, o Signore, allor non vuolsi
Dargliene più ch'ella non chiede. E questo
Esercito con cui tutto possiamo
Salvar, ma che perduto in una volta
Mai più rifar non si potria, non dèssi
Come un dado gittarlo ad occhi chiusi,
Avventurarlo in un sì picciol campo,
E in un campo mal noto, e quel ch'è peggio
Noto al nemico. Ei qui ci trasse: un torto
Argin divide le due schiere: a destra
E a sinistra paludi, in esse sparsi
I suoi drappelli: e noi fuori dei nostri
Alloggiamenti non teniamo un palmo
Pur di terren. Credete ad un che l'arti
Conosce di costui, che ha combattuto
Al fianco suo: qui v'è un'insidia. Forse
La miglior via di guerreggiar quest'uomo
Saria tenerlo a bada, aspettar tempo,
Tanto che alcun dei duci ai quali è sopra
Pigliasse a noja il suo superbo impero,
E il fascio ch'egli or nella mano ha stretto
Si rallentasse alfin. Pur, se a giornata
Venir si debbe, non è questo il loco:
Usciam di qui, scegliamo un campo noi,
Tiriam quivi il nemico: ivi in un giorno,
Senza svantaggio almanco, si decida.

21 parte:] B Cc parte, sa? Ma] B Cc sa? ma **23** chiede. E] B Cc chiede: e **26** si potria] B *prima* sia **30** nemico. Ei] B Cc nemico: ei **31** Argin divide] B [1]Argin da lui qui ci [2]Argin [3]T **35** terren] Cc *su* terra **36** Conosce] B *su canc.* Sa di costui **37** suo:] B Cc suo, **47** almanco,] B Cc almanco si decida.] B Si decida – / Non si tratta di men – se dee Filippo / Essere il duca di Milano ancora. = Cc Ccβ=T **Malatesti] B M

Malatesti

Due grandi schiere a fronte stanno; e grande
Fia la battaglia: d'una tale appunto
Abbisogna Filippo. A questi estremi
A poco a poco ei venne, e coi consigli
Ch'or proponete. A trarnelo, fia d'uopo
Appigliarci agli opposti: il rischio vero
Sta nell'indugio, e nel mutare il campo
Rovina certa. Chi sapria dir quanto
Di numero e di cor scemato ei fia,
Pria che si ponga altrove? Ora egli è quale
Bramar lo puote un capitan; con esso
Tutto lice tentar.

Scena seconda.

Sforza, Fortebraccio e detti.

Malatesti.

Ditelo, o Sforza,
E Fortebraccio; voi giungete in tempo:
Ditelo voi, come trovaste il campo?
Che possiamo sperarne?

Sforza.

Ogni gran cosa.
Quando gli ordini udir, quando lor parve
Che una battaglia si prepari, io vidi
Un feroce tripudio: alla chiamata
Esultando venièno, e col sorriso
Si fean cenno a vicenda. E quando io corsi
Entro le file, ad ogni schiera un grido
S'alzava; ognuno in me fissando il guardo
Parea dicesse: o condottier, v'intendo.

48 stanno;] B Cc stanno, **50** Filippo. A] B Cc Filippo: a **51** A poco] B *da* A passo [?] **52** Ch'or] B Che or Cc=T proponete. A] B [1]proponete; a → [2]proponete: a Cc proponete, a trarnelo,] B Cc tornelo Ccβ trarnelo **54** indugio,] B *su* indugiar e nel mutare il campo] B *prima* il mover campo fia **55** certa. Chi] B [1]certa. Chi → [2]certa = chi = Cc **57** altrove? Ora] B Cc altrove? ora **58** capitan;] B Cc capitan, **59** tentar.] B Cc tentar – Malatesti.] B M – **59** Sforza,] B Cc Sforza, **60** giungete] Cc *su* giungeste tempo:] B tempo **66** venièno **]** B Cc vnieno **67** vicenda. E] B Cc vicenda: e **69** guardo] B Cc guardo,

Fortebraccio

E tai son tutti: allor ch'io venni a' miei,
Tutti mi furo intorno. Un mi dicea:
Quando udremo le trombe? Altri: noi siamo
Stanchi d'esser beffati; e tutti in una
La battaglia chiedean, come già certi
Dell'ottenerla, e dubbj sol del quando.
Ebben, compagni, io rispondea, se il segno
Presto s'udrà, mi date voi parola
Di vincere con me? Gli elmi levati
Sull'aste, un grido universal d'assenso
Fu la parola, ond'io gioisco ancora.
E a tai soldati ci venia proposto
D'intimar la ritratta; ed alle mani,
Che già posate sulle spade aspettano
L'ordin di sguaïnarle e di ferire,
Si comandasse di levar le tende?
Chi fronte avria di presentarsi ad essi
Con tal ordine ormai?

Pergola.

Dal parlar vostro
Un nuovo modo di milizia imparo;
Che i soldati comandino, e che i duci
Obbediscano.

Fortebraccio.

O Pergola, i soldati
A cui capo son io, fur da quel Braccio
Disciplinati, che per tutto ancora
Con maraviglia e con terror si noma;
E non son usi a sostener gli scherni
Dell'inimico.

71 a' miei] B a miei **72** intorno. Un] B [1]intorno; un → [2]intorno: un = Cc **73** trombe? Altri] B [1]trombe, altri → [2]trombe: altri = Cc **80** Sull'aste] B *prima* Sovra le lance d'assenso] B *sottolineato* **81** parola] B Cc risposta Ccβ=T **83** ritratta;] B ritratta? Ccβ ritratta? *su* ritirata ed alle] B Cc e che alle Ccβ=T **85** ordin] Cc *da* ordine sguaïnarle] B Cc sguainarle **89** imparo;] B Cc imparo, **94** maraviglia] B Cc maraviglia, **95** gli scherni] B [1]lo scherno → [2]li scherni Cc=T

Pergola

Ed io conduco genti
Da me, qual ch'io mi sia, disciplinate;
E sono avvezze ad aspettar la voce
Del condottiero, ed a fidarsi in lui.

Malatesti.

Dimentichiamo or noi che numerati
Sono i momenti, e non ne resta alcuno
Per le gare private?

Scena terza.

Torello e detti.

Sforza

Ebben, Torello,
Siete mutato di parer? Vedeste
L'animo ardente de' soldati?

Torello

Il vidi;
Udii le grida del furor, le grida
Della fiducia e del coraggio; e il viso
Rivolsi altrove, onde nessun dei prodi
Vi leggesse il pensier che mal mio grado
Vi si pingeva: – era il pensier che false
Son quelle gioje e brevi: era il pensiero
Del valor che si perde. Io cavalcai
Lungo tutta la fronte: io tesi il guardo,
Quanto lunge potei, rividi quelle
Macchie che sorgon qua e là dal suolo
Uliginoso che la via fiancheggia;
Là son gli agguati, il giurerei. Rividi
Quel doppio cinto di muniti carri,
Onde assiepato è del nemico il campo.
Se l'urto primo ei sostener non puote,

Terza] B Cc terza **103 parer? Vedeste] B Cc parer? vedeste **109** pingeva: –] B Cc pingeva: **110** gioje] B gioie brevi:] B *su* brevi, **112** Lungo tutta la fronte] B *prima* La fronte delle schiere **114** qua] B Cc quá **117** carri,] B Cc carri **119** puote,] B Cc puote **120** ove] B *sps. a* onde sfuggirlo] B Cc sfuggirlo

Ha una ritratta ove sfuggirlo e uscirne
Preparato al secondo. Un nuovo è questo
Trovato di costui, per torre ai suoi
Il pensier primo che s'affaccia ai vinti,
Il pensier della fuga. Ad atterrarlo
Due colpi è d'uopo: ei con un sol ne atterra.
Perchè – non giova chiuder gli occhi al vero –
Non son più quelle guerre, in cui pe' figli
E per le donne e per la patria terra
E per le leggi che la fan sì cara
Combatteva il soldato, in cui pensava
Il capitano a statuirgli un posto,
Egli a morirvi. A mercenarie genti
Noi comandiamo, in cui più di leggeri
Trovi il furor che la costanza: e' corrono
Volonterosi alla vittoria incontro.
Ma s'ella tarda, se son posti a lungo
Tra la fuga e la morte, ah! dubbia è troppo
La scelta di costoro. E questo evento
Più che tutt'altro antiveder ci è forza. –
Vil tempo in cui tanto al comando cresce
Difficoltà, quanto la gloria scema!
Io lo ripeto, non è questo un campo
Di battaglia per noi.

Malatesti.

Dunque?

Torello

Si muti.
Non siam pari al nemico: andiamo in luogo
Dove lo siam.

123 Il pensier primo] B *da* il pensier della fu<ga> *per anticipazione del v. successivo* **124** fuga. Ad] B Cc fuga: ad **127** figli] B Cc figli, **128** donne] B Cc donne, terra] B Cc terra, **132** morirvi. A] B Cc morirvi: a **133** leggeri] B Cc leggieri costanza: e'] B costanza = e' Cc *err.* costanza= e **135** incontro.] B Cc incontro, **137** ah!] B Cc ah **138** costoro. E] B Cc costoro: e **139** forza. –] B Cc forza –

Malatesti.

Così Maclodio a lui
Lascerem quasi in dono? I valorosi,
Che vi son chiusi, non potran tenersi
Più che due giorni.

Torello

Il so; ma non si tratta
Nè d'un presidio qui, nè d'una terra;
Trattasi dello Stato.

Sforza

E di che mai
Se non di terre si compon lo Stato?
E quelle che indugiando, ad una ad una
Già lasciammo sfuggir, quante son elle?
Casal, Bina, Quinzano e . . . se vi piace
Noveratele voi, chè in tal pensiero
Troppo caldo io mi sento. Il nobil manto,
Che a noi fidato ha il Duca, a brano a brano
Soffriam così che in nostra man si scemi,
E che a lui messo omai da noi non giunga
Che una ritratta non gli annunzi. Intanto
Superbisce il nemico, e ai nostri indugi
Sfacciato insulta.

Torello.

E questo è segno, o Sforza,
Ch'ei brama una battaglia.

Sforza.

Oh, che puot'egli
Bramar di più, che innanzi a se cacciarne
Colla spada nel fodero?

146 dono? I] B Cc dono! i valorosi,] B Cc valorosi **150** Stato] B Cc stato **152** Stato] B Cc stato **155** chè] B Cc che **156** manto,] B Cc manto **159** giunga] B Cc giunga, **160** annunzi] B annunzj Cc annunzii **162** segno, o Sforza,] B segno, o Sforza Cc segno o Sforza **164** cacciarne] B Cc cacciarne, / E metter piede nella nostra terra Ccβ=T

Pregola

Che puote
Bramar di più? Dirovvel'io; che noi
Tutto arrischiam l'esercito in un campo
Ov'egli ha preso ogni vantaggio. Or questo
Poniamo in salvo; chè le terre è lieve
Ripigliar con gli eserciti.

Fortebraccio

Con quali?
Non, per mia fè, con quelli a cui s'insegna
A diloggiar quando il nemico appare,
A non mirarlo in faccia, a lasciar soli
Nelle angosce i compagni; ma con genti
Quali or le abbiam d'ira e di scorno accese,
Impazïenti di pugnar, con queste
Si riparan le perdite, e si vince.
Che dobbiamo aspettar? Brandi arrotati,
Perchè lasciarli irrugginir?

Sforza.

Torello,
Voi temete d'agguati? Anch'io dirovvi:
Non son più quelle guerre, in cui minuti
Drappelletti movean, coll'occhio teso
Ogni macchia guatando, ogni rivolta.
Un'oste intera sovra un’oste intera
Oggi rovescerassi: un tanto stuolo
Si vince sì, ma non s'accerchia; ei spazza
Innanzi a sè gl'intoppi, e fin ch'è unito,
Dovunque sia, sul suo terreno è sempre.

166 più? Dirovvel'io] B Cc più? dirovvel'io campo] B Cc campo, **169** salvo; chè] B Cc salvo, che **171** fè,] B Cc fè **172** A] B *riscr.* appare,] B Cc appare; **174** compagni;] B Cc compagni: **176** Impazïenti] B Cc Impazienti **178** aspettar? Brandi] B [1]aspettar, brandi → [2]aspettar? brandi = Cc **179** Torello,] Cc Torello **180** d'agguati? Anch'io] B Cc agguati? anch'io **184** un’oste] Cc un oste *(entrambe le occorrenze)* **186** sì] B Cc si **187** sè] B Cc se

Fortebraccio
(a Pergola e Torello)
Siete convinti?

Fortebraccio
Sofferite . . .

Malatesti
Io il sono.
Omai vano è più dir. Certo io mi tengo
Che tutti andrete in operar d'accordo
Più che non foste in divisar disgiunti.
Poi che un partito e l'altro ha il suo periglio,
Scegliamo almen quel che più gloria ha seco.
Noi darem la battaglia: alla frontiera
Io mi pongo coi miei; Sforza vien dietro
E chiude la vanguardia; il mezzo tenga
Della battaglia Fortebraccio: e il nostro
Ufficio sia con impeto serrarci
Addosso il campo del nemico, aprirlo
E spingerci a Maclodio. Voi, Torello,
E voi, Pergola, a cui sì dubbia sembra
Questa giornata, io pongo in vostra mano
L'assicurarla: voi, discosti alquanto,
Il retroguardo avrete. O la fortuna,
Pur come suol, seconda i valorosi,
E rompiamo il nemico; e voi piombate
Sopra i dispersi. Ma s'ei dura incontro
L'impeto nostro, e ci vedete entrati
Donde uscir soli non possiam; venite
A noi, reggete i periglianti amici;
Chè per cosa che accaggia, io vi prometto,
Retrocedere a voi non ci vedrete.

189 Sofferite ….] B Sofferite. Cc=T **191** andrete] Cc *su lez. ill.* **192** disgiunti.] B *segue* Noi darem la battaglia *per err. anticipazione del v.* 195 **196** miei;] B Cc miei, dietro] B Cc dietro, **197** vanguardia;] B Cc vanguardia, **200** aprirlo] B aprirlo, Cc=T **201** Voi,] B Cc Voi **202** voi,] B Cc voi **204** voi,] B Cc voi alquanto,] B Cc alquanto **208** dispersi. Ma] B Cc dispersi: ma **210** possiam;] B Cc possiam, **211** amici;] B Cc amici, **212** Chè] B Cc Che

Fortebraccio.
Non ci vedrete, no.

Sforza.
Siatene certi.

Fortebraccio
Sia lode al ciel, combatteremo alfine:
Mai non accadde a capitan, ch'io sappia,
Per fare il suo mestier contender tanto.

Pergola
O Carmagnola, tu pensasti che oggi
Il giovenil corruccio alla prudenza
Prevarrebbe dei vecchi; e ti apponesti.

Foretbraccio.
Sì, la prudenza è la virtù dei vecchi:
Ella cresce cogli anni, e tanto cresce
Che alfin diventa . . .

Pergola.
Ebben, dite.

Foretbraccio.
Paura;
Poi che volete ad ogni modo udirlo.

Malatesti.
Fortebraccio !

Pergola.
L'hai detto. Ad un soldato
Che già più volte avea pugnato e vinto
Prima che tu vedessi una bandiera,
Oggi tu il primo hai detto . . .

218 Carmagnola,] B Cc Carmagnola **220** vecchi;] B Cc vecchi, ti apponesti] B *da* t'apponesti **221** Sì,] B Cc Si **222** cresce] B Cc cresce, **223** Paura;] B Cc Paura, **224** Poi che] B *su canc.* Poichè **225** detto. Ad] B Cc detto: ad soldato] B Cc soldato,

Malatesti

Da quel lato,
Presso Maclodio è posto il Carmagnola.
Quegli fra noi che avere oggi pensasse
Altro nemico che costui, sarebbe
Un traditor: pensatamente il dico.

Pergola.
Ritratto il voto che dapprima io diedi;
E il do per la battaglia: ella fia quale
Predissi allor; ma non importa. Allora
Potea schifarsi; or la domando io primo:
Io son per la battaglia.

Malatesti.

Accetto il voto,
Ma non l'augurio: lo distorni il cielo
Sul capo del nemico.

Pergola

O Fortebraccio,
Tu m'hai offeso.

Malatesti

Or via . . . .

Fortebraccio

Se così credi,
Sia pur così: perchè a te spiaccia, o a quale
Altro pur sia, non crederai ch'io voglia
Una parola ritirar che uscita
Dalle labbra mi sia.

Malatesti
(in atto di partire).

Chi resta fido
A Filippo, mi segua.

228 lato,] B Cc lato **233** diedi;] B Cc diedi, **235** allor;] B Cc allor, **235** importa. Allora] B Cc importa: allora **236** primo:] B Cc primo; **240** Fortebraccio,] Cc Fortebraccio

Pergola

Io vi prometto
Che oggi darem battaglia, e che di noi
Non mancheravvi alcuno. – O Fortebraccio,
Non giunger onta ad onta; io ti ripeto,
Tu m'hai offeso. – Ascolta, io t'offro il modo
Che tu mi renda l'onor mio, serbando
Intatto il tuo.

Fortebraccio.

Che vuoi?

Pergola.

Dammi il tuo posto.
Ovunque tu combatta, a tutti è noto
Che tu volesti la battaglia, ed io –
Io deggio ad ogni modo essere in luogo
Che l'amico e il nemico aperto veggia
Ch'io non ho … tu m'intendi.

Fortebraccio

Io son contento
Piglia quel posto; poi che il brami è tuo.
O forte, or m'odi: ora m'è dolce il dirti
Ch'io non t'offesi, no: per la fortuna
Del Signor nostro tu soverchio temi:
Questo dir volli. Ma il timor che nasce
In cor di quei che ama la vita, e l'ama
Più dell'onor, ma che nel cor del prode
Muore al primo periglio ch'egli affronta,
E mai più non risorge, o valoroso,
Pensavi tu? …

247 alcuno. –] B Cc alcuno – Fortebraccio,] B Cc Fortebraccio **249** offeso. – Ascolta] B Cc offeso – ascolta **251** posto.] B Cc posto **256** contento,] B Cc contento **258** forte,] B Cc forte **259** no] B Cc nò **261** volli. Ma] B Cc volli; ma **261** vita,] B Cc vita **263** ma che nel cor del prode] B Cc ma che del prode in core → Ccβ che del valente in core **264** periglio] B Cc periglio, ch'egli affronta] B *sps. a* ch'egli affron<ta> **266** tu? …] B Cc tu …?

Pergola.

Nulla pensai: tu parli
Da generoso qual tu sei.

(a Malatesti)

Signore,
Voi consentite al cambio? . . .

Malatesti.

Io v'acconsento;
E son ben lieto di veder tant'ira
Tutta cader sovra il nemico.

Torello.
(allo Sforza).

Io stava
Col Pergola da prima; ingiusto, io spero,
Non vi parrà . . . . .

Sforza.

V'intendo; e con lui state
Alla vanguardia: ultimi e primi, tutti
Combatterem; poco m'importa il dove.

Malatesti

Non più ritardi. Iddio sarà coi prodi.
(partono).

(a Malatesti)] B Cc *didascalia assente* **268 v'acconsento] B [1]v'acconsento → [2]vi consento Cc vi acconsento **271** prima;] B Cc prima, **273** ultimi e primi] B *sps. a* in ogni posto onore (*cfr. red. A, Bardazzi, p. 139, v. 413)* **275** Non più ritardi. Iddio sarà coi prodi] B *da* Non più ritardi, ognun ritorni ai suoi: / Moviam tosto, e giungiam quanto si puote / Inaspettati. Iddio sarà coi prodi.

Scena quarta.

Campo veneziano, tenda del Conte

Il Conte, poi un Soldato che sopraggiunge.

Soldato

Signor, l'oste nemica è in movimento:
La vanguardia è sull'argine, e s'avanza.

Il Conte.

I condottieri dove son?

Soldato

Qui tutti
Fuor della tenda i principali; e stanno
Gli ordin vostri aspettando.

Il Conte

Entrino tosto.
(parte il Soldato).

Scena quinta

Il Conte

Eccolo il dì ch'io bramai tanto. – Il giorno
Ch'ei non mi volle udir, che invan pregai,
Che ogni adito era chiuso, e che deriso,
Solo, io partiva, e non sapea per dove,
Oggi con gioja io lo rammento alfine.
Ti pentirai, dicea, mi rivedrai,
Ma condottier de' tuoi nemici, ingrato!
Io lo dicea; ma allor pareva un sogno,
Un sogno della rabbia – ed ora è vero.
Gli sono a fronte – ecco mi balza il core:
Io sento il dì della battaglia: – e s'io . . .
No: la vittoria è mia.

quarta] B Cc Quarta **veneziano] B Cc Veneziano **tenda] B Cc Tenda **poi un Soldato che sopraggiunge] B Cc un soldato **(parte il Soldato)] B Cc *didascalia assente* quinta] B Cc Quinta **281 tanto. –] B tanto. Cc tanto – **282** Ch'ei] Cc Ch'Ei *su* Ch'ei **284** Solo,] B Cc Solo sapea] C *su* sapeva **285** gioja] B gioia alfine.] B Cc alfine, **288** dicea;] B Cc dicea, **289** rabbia –] B *da rabbia*, **290** core:] B Cc core, **291** battaglia: –] B Cc battaglia –

Scena sesta.

Il Conte, Gonzaga, Orsini, Tolentino,
altri Condottieri.

Il Conte

Compagni, udiste
La lieta nuova: l'inimico ha fatto
Ciò ch'io volea; così voi pur farete.

E il Sol che sorge a ognun di noi, lo giuro,
Il più bel dì di nostra vita apporta.
Non è fra voi chi una battaglia aspetti
Per farsi un nome, io'l so; ma questa sera
L'avrem più glorïoso; e la parola
Che al nostro orecchio scenderà più grata,
Omai fia quella di Maclodio. – Orsini,
Son pronti i tuoi?

Orsini

Sì.

Il Conte.

Corri alle imboscate
Sulla destra dell'argine; raggiungi
Quei che vi stanno, e pigliane il comando.
E tu a sinistra, o Tolentino. E quindi
Non vi movete, che non sia lo scontro
Incominciato; quando ei fia, correte
Alle spalle al nemico. – Udite entrambi.

sesta] B Cc Sesta altri Condottieri] B [1]Varano, Lorenzo e Michele [2]Sforza [3]T (*ma* condottieri) = Cc **294 farete.] B Cc farete; **295** Sol] B Cc sol **296** bel] B *su err.* dì **297** aspetti] B Cc aspetti, **299** glorïoso] B Cc glorioso orecchio] B *sps. a lez. id.* **301** Maclodio. –] B Cc Maclodio. **302** imboscate] B imboscate; **303-304** Sulla … comando]] B [1]Piglia il comando [2]Che alla destra dell'argine son poste, [3]Sulla destra dell'argine argine, t'unisci / A quei che stanvi, e pigliane il comando: [4](as.) Sulla destra dell'argine t'unisci / a quei che stanvi [5]T (*ma* argine] argine, raggiungi] *prima* rinforza) Cc=B **305** sinistra,] B Cc sinistra Tolentino. E] B Tolentino: e **307** correte] B *sps. a* piombate **308** nemico. – Udite] B nemico. (fanno si avviano) = Cc (*ma* nemico.] nemico. –) Ccβ=T

Se delle insidie egli s'avvede, e tenta
Ritrarsi, appena avrà voltato il dorso,
Siategli addosso uniti: io son con voi.
Provochi, o fugga, oggi dev'esser vinto.

Orsini.

Ei lo sarà.
(parte).

Tolentino.

Ti obbedirem, vedrai.
(parte).

Il Conte.

(agli altri).
Tu, Gonzaga, al mio fianco. I posti a voi
Assegnerò sul campo. Andiam, compagni;
Si resista al prim'urto: il resto è certo.

Fine dell’Atto Secondo.

312 Provochi,] B Cc Provochi **(parte)] B (parte **(agli altri)] B (agli altri **314** Tu, Gonzaga,] B Cc Tu Gonzaga

[75]

Coro

S'ode a destra uno squillo di tromba;
A sinistra risponde uno squillo:
D'ambo i lati calpesto rimbomba
Da cavalli e da fanti il terren.
Quinci spunta per l'aria un vessillo;
Quindi un altro s'avanza spiegato:
Ecco appare un drappello schierato;
Ecco un altro che incontro gli vien

Già di mezzo sparito è il terreno;
Già le spade rispingon le spade;
L'un dell'altro le immerge nel seno;
Gronda il sangue; raddoppia il ferir. –
Chi son essi? Alle belle contrade
Qual ne venne straniero a far guerra?
Qual è quei che ha giurato la terra
Dove nacque far salva, o morir? –

D'una terra son tutti: un linguaggio
Parlan tutti: fratelli li dice
Lo straniero: il comune lignaggio
A ognun d'essi dal volto traspar.
Questa terra fu a tutti nudrice,
Questa terra di sangue ora intrisa,
Che natura dall'altre ha divisa,
E ricinta coll'alpe e col mar.

Coro] B Cc Coro / dell'Atto Secondo **3-4 D'ambo … terren] B *as. a* Dai cavalli il suol pesto rimbomba; / Di due gridi già un solo si fa **8** vien] B *prima* va **12** ferir. –] B ferir: Cc ferir. **16** morir? –] B Cc morir? **17** D'una] B Cc – D'una **19** lignaggio] Ccβ *su err.* linguaggio **20** traspar.] B traspar Cc=T **21** nudrice,] B Cc nudrice

Ahi! Qual d'essi il sacrilego brando
Trasse il primo il fratello a ferire?
Oh terror! Del conflitto esecrando
La cagione esecranda qual'è? –
Non la sanno: a dar morte, a morire
Qui senz'ira ognun d'essi è venuto;
E venduto ad un duce venduto,
Con lui pugna, e non chiede il perchè.

Ahi sventura! Ma spose non hanno,
Non han madri gli stolti guerrieri?
Perchè tutte i lor cari non vanno
Dall'ignobile campo a strappar?
E i vegliardi che ai casti pensieri
Della tomba già schiudon la mente,
Chè non tentan la turba furente
Con prudenti parole placar? –

Come assiso talvolta il villano
Sulla porta del cheto abituro,
Segna il nembo che scende lontano
Sovra i campi che arati ei non ha;
Così udresti ciascun che sicuro
Vede lungi le armate coorti,
Raccontar le migliaja de' morti,
E la piéta dell'arse città.

Là, pendenti dal labbro materno
Vedi i figli, che imparano intenti
A distinguer con nomi di scherno
Quei che andranno ad uccidere un dì;
Qui, le donne alle veglie lucenti
Dei monili far pompa e dei cinti,
Che alle donne diserte dei vinti
Il marito o l'amante rapì. –

25 Ahi! Qual] B Cc Ahi! qual **27** terror! Del] B Cc terror! del **28** qual'è? –] B Cc qual'è? **29** Non] B Cc – Non **33** sventura! Ma] B Cc sventura! ma **39** Chè] B Cc Che **40** placar? –] B Cc placar? **41** Come] B Cc – Come **47** de] B dei Cc=T **48** piéta] B Cc pieta **49** Là,] B Cc La labbro] B Cc labro **53** Qui,] B Cc Qui **54** Dei] B *prima* Di **56** rapì. –] B Cc rapì.

Ahi sventura! sventura! sventura!
Già la terra è coperta d'uccisi;
Tutta è sangue la vasta pianura;
Cresce il grido, raddoppia il furor.
Ma negli ordini manchi e divisi
Mal si regge, già cede una schiera;
Già nel volgo, che vincer dispera,
Della vita rinasce l'amor.

Come il grano lanciato dal pieno
Ventilabro nell'aria si spande;
Tale intorno per l'ampio terreno
Si sparpagliano i vinti guerrier.
Ma improvvise terribili bande
Ai fuggenti s'affaccian sul calle;
Ma si senton più presso alle spalle
Scalpitare il temuto destrier.

Cadon trepidi a piè dei nemici,
Rendon l'arme, si danno prigioni:
Il clamor delle turbe vittrici
Copre i lai del tapino che muor.
Un corriero è salito in arcioni;
Prende un foglio, il ripone, s'avvia,
Sferza, sprona, divora la via;
Ogni villa si desta al romor.

Perchè tutti sul pesto cammino
Dalle case, dai campi accorrete?
Ognun chiede con ansia al vicino,
Che gioconda novella recò?
Donde ei venga, infelici, il sapete,
E sperate che gioja favelli?
I fratelli hanno ucciso i fratelli:
Questa orrenda novella vi dò.

57 Ahi] B Cc – Ahi **62** schiera;] B Cc schiera, **66** spande;] B Cc spande, **70** calle;] B Cc calle, **72** Scalpitare il temuto] B Cc Anelare il nemico Ccβ=T **79** via;] B Cc via: **85-86** Donde … favelli] B Cc Donde venga infelici il sapete, / E sperate che gioja ei favelli? Ccβ=T (*ma* venga,] venga infelici,] infelici) **88** dò] B Cc do

Odo intorno festevoli gridi;
S'orna il tempio, e risuona del canto;
Già s'innalzan dai cuori omicidi
Grazie ed inni che abbomina il ciel. –
Giù dal cerchio dell'alpi frattanto
Lo straniero gli sguardi rivolve;
Vede i forti che mordon la polve,
E li conta con gioja crudel. –

Affrettatevi, empite le schiere,
Sospendete i trionfi ed i giuochi,
Ritornate alle vostre bandiere:
Lo straniero discende; egli è qui.
Vincitor! Siete deboli e pochi?
Ma per questo a sfidarvi ei discende;
E voglioso a quei campi v'attende
Ove il vostro fratello perì. –

Tu che angusta a tuoi figli parevi;
Tu che in pace nutrirli non sai,
Fatal terra, gli estrani ricevi:
Tal giudicio comincia per te.
Un nemico che offeso non hai,
A tue mense insultando s'asside;
Degli stolti le spoglie divide;
Toglie il brando di mano a tuoi Re.

Stolto anch'esso! Beata fu mai
Gente alcuna per sangue ed oltraggio?
Solo al vinto non toccano i guai;
Torna in pianto dell'empio il gioir.
Ben talor nel superbo viaggio
Non l'abbatte l'eterna vendetta;
Ma lo segna; ma veglia ed aspetta;
Ma lo coglie all'estremo sospir.

92 ciel. –] B Cc ciel. **96** crudel. –] B Cc crudel. **101** Vincitor! Siete] B Cc Vincitor! siete **104** perì. –] B Cc perì. **105** parevi;] B Cc parevi, **109** hai,] B Cc hai **112** Re] B Cc re **113** esso! Beata] B Cc esso: beata **116** gioir] B *prima* gioj<r> **119** segna;] B Cc segna, aspetta;] B Cc aspetta,

Tutti fatti a sembianza d'un Solo;
Figli tutti d'un solo Riscatto,
In qual'ora, in qual parte del suolo
Trascorriamo quest'aura vital,
Siam fratelli; siam stretti ad un patto:
Maladetto colui che lo infrange,
Che s'innalza sul fiacco che piange,
Che contrista uno spirto immortal!

121 Tutti fatti a sembianza d'un Solo;] B Tutti fatti a sembianza d'un Solo *as. a lez. non canc.* Tutti fango; fattura d'un solo; Cc=T **122** tutti] B t- *su err.* d- Riscatto] B Cc riscatto **128** immortal!] B Cc immortal.

ATTO TERZO

Scena prima

Tenda del Conte.

Il Conte, e il primo Commissario.

Il Conte.

Siete contenti?

Primo Commissario.

Udir l'alto trionfo
Della patria; vederlo; essere i primi
A salutarla vincitrice; a lei
Darne l'annunzio; assistere alla fuga
De' suoi nemici; e mentre al nostro orecchio
Rimbomba il suon della minaccia ancora,
Veder la gloria sua fuor del periglio
Uscir raggiante e più che mai serena,
Come un Sol dalle nubi; è gioja questa
Forse, o Signor, cui la parola arrivi?
Voi la vedete: essa vi sia misura
Della riconoscenza; e ben ci tarda
Di rendervi tai grazie in altro nome
Che non è il nostro, e del Senato a voi
Riferir la letizia e il guiderdone.
Ei sarà pari al merto.

Il Conte.

Io già lo tengo.
Venezia è salva; ho liberata in parte
Una grande promessa; ho fatto alfine
Risovvenir di me tal che m'avea
Dimenticato; ho vinto.

prima] B Cc Prima **Tenda del Conte] B Cc *indicazione assente* Ccβ=T **e il primo] B [1]Un [2]Primo = Cc **Primo] B *prima* l **2 patria;] B Cc patria, vederlo;] B Cc vederlo, **3** vincitrice;] B Cc vincitrice, **4** annunzio;] B Cc annunzio, **5** nemici;] B Cc nemici, **9** Sol] B Cc sol nubi;] B Cc nubi, **11** sia] B *su err.* fia **14** Senato] B Cc senato **15** letizia] B Cc letizia, guiderdone.] B Cc guiderdone: **17** salva;] B Cc salva, **18** promessa;] B Cc promessa, **20** Dimenticato;] B Cc Dimenticato,

Primo Commissario.

Ed or si vuole
Assicurar della vittoria il frutto.

Il Conte.

. . . Questa è mia cura.

Primo Commissario.

Or che dal vostro brando
Sgombra è la via, noi ci aspettiam che tutta
Voi la farete, nè starem fin tanto
Che non si giunga del nemico al trono.

Il Conte.

Quando fia tempo.

Primo Commissario.

E che? Voi non volete
Inseguire i fuggenti?

Il Conte

Or non lo voglio.

Primo Commissario.

Ma il Senato lo crede . . . E noi ben certi
Che pari all'alta occasïon, che pari
Alla vittoria il vostro ardor sarìa
Nel proseguirla, abbiamo a lui . . . . .

Il Conte

Vi siete
Troppo affrettati.

Primo Commissario.

E che dirà mai quando
Udrà che ancor siam qui?

Commissario] B Com. **Primo Commissario] B Pr. *agg.* **26 che? Voi] B Cc che? voi **Primo Commissario] B Pr. *agg.* **28** Senato] B Cc senato …E] B Cc …e **29** occasïon] B Cc occasion **30** sarìa] B Cc saria **Primo Commissario] B Com.

Dirà, che il meglio
È di fidarsi a chi per lui già vinse.

Primo Commissario.
Ma . . . che pensate far?

Il Conte
Ve l'avrei detto
Più volentier pochi momenti or sono;
Pur convien ch'io vel dica. Io non mi voglio
Allontanar di qui pria ch'espugnate
Non sien le rocche che ci stan d'intorno.
Voglio un solo nemico, e quello in faccia.

Primo Commissario.
Or dunque i nostri voti . . . . .

Il Conte
I vostri voti
Più arditi son del brando mio, più rapidi
De' miei cavalli; . . . ed io . . . la prima volta
È che m'ascolto dir ch'io pur m'affretti.

Primo Commissario.
Ma pensaste abbastanza?

Il Conte.
E che! Sì nuova
Dunque mi giunge una vittoria? E parvi
Che questa gioja mi confonda il core
Tanto che il primo mio pensier non sia
Per ciò che resta a far?

39 sien] B Cc sian d'intorno] B dintorno **Primo Commissario] B Com. **43** De] B Cc Dei cavalli; ...] B Cc cavalli... **44** È che] B [1]Oggi è [2]È ch'io = Cc **Primo Commissario] B Com **45** abbastanza?] B abbastanza Cc=T **45** che! Sì] B Cc che! sì **46** vittoria? E] B Cc vittoria? e **47** core] B Cc cuore

Scena seconda

Il secondo Commissario e detti.

Secondo commissario.

Signor, se tosto
Non correte al riparo, una sfacciata
Perfidia s'affatica a render vana
Sì gran vittoria; e già l'ha fatto in parte.

Il Conte

Come?

Secondo Commissario.

I prigioni escon del campo a torme;
I condottieri ed i soldati a gara
Li mandan sciolti, nè tener li puote
Fuor che un vostro comando.

Il Conte

Un mio comando?

Secondo Commissario

Esitereste a darlo?

Il Conte

È questo un uso
Della guerra, il sapete. È così dolce
Il perdonar quando si vince! E l'ira
Presto si cangia in amistà nei cori
Che batton sotto il ferro. Ah! non vogliate
Invidïar sì nobil premio a quelli
Che hanno per voi posta la vita, ed oggi
Son generosi, perchè jer fur prodi.

seconda] B Cc Seconda **Il secondo Commissario e detti] B Cc Detti, Secondo Commissario **Secondo commissario] B 2° Com. *ins.* **49 Signor,] B Cc Signor tosto] B *prima err.* sto<> **53** torme;] B Cc torme, **55** Li] B Cc Gli **Secondo commissario.] B 2° Com **58** sapete. È] B sapete: È **58** vince! E] B Cc vince! e **60** cori] B Cc cuori **62** Invidïar] B Cc Invidiar **63** generosi,] B Cc generosi **Secondo commissario.] B 2° Com.

Secondo Commissario.

Sia generoso chi per sè combatte,
Signor; ma questi – e ad onor l'hanno, io credo –
Al nostro soldo han combattuto; e nostri
Sono i prigioni.

Il Conte

E voi potete adunque
Creder così: quei che gli han visti a fronte,
Che assaggiaro i lor colpi, e che a fatica
Su lor le mani insanguinate han poste,
Nol crederan sì di leggieri.

Primo Commissario.

È questa
Dunque una giostra di piacer? Non vince
Per conservar, Venezia? E vana al tutto
Fia la vittoria?

Il Conte.

Io già l'udii, di nuovo
La deggio udir questa parola: amara,
Importuna mi vien, come l'insetto
Che, scacciato una volta, anco a ronzarmi
Torna sul volto . . . La vittoria è vana? –
Il suol d'estinti ricoperto, sparso
E scoraggiato il resto: – il più fiorente
Esercito! – col qual, se unito ancora
E mio foss'egli, e mio davver, torrei
A correr tutta Italia; ogni disegno

65 sè] B Cc se **66** Signor;] B Cc Signor, **Primo Commissario] B [1]2° Com. → [2]1° Com **73** piacer? Non] B Cc piacer? non **74** Venezia? E] B [1] Venezia, e → [2]Venezia? e → Venezia e Cc Venezia, e **76** parola: amara] B par- *su* am- **77** l'insetto / Che, scacciato una volta,] B insetto, / Che scacciato una volta, Cc l'insetto / Che scacciato una volta, → Ccβ l'insetto / Che scacciato una volta **79** volto ...] B Cc volto. vana? –] B Cc vana! **81** resto: –] B Cc resto: **82** Esercito! –] B Cc Esercito! ancora] B Cc ancora, **84** Italia] Cc *prima err.* it<alia> [?]

Dell'inimico al vento; anco il pensiero
Dell'offesa a lui tolto; a stento usciti
Dalle mie mani, e di fuggir contenti
Quattro tai duci, contro a' quai pur jeri
Era vanto il resistere; svanito
Mezzo il terror di quei gran nomi; ai nostri
Addoppiato l'ardir che agli altri è scemo;
Tutta la scelta della guerra in noi;
Nostre le terre ch'egli han sgombre . . . è nulla?
Pensate voi che torneranno al Duca
Quei prigioni; che l'amino; che a loro
Caglia di lui più che di voi? Ch'egli abbiano
Combattuto per esso? Han combattuto
Perchè all'uomo che segue una bandiera,
Grida una voce imperïosa in core:
Combatti, e vinci. Ei son perdenti; ei sono
Tornati in libertà; si venderanno, –
Oh tale ora è il soldato! – a chi primiero
Li comprerà . . . Compratèli, e son vostri.

Primo Commissario.
Quando assoldammo chi dovea con essi
Pugnar, comprarli noi credemmo allora.

Secondo Commissario.
Signor, Venezia in voi si fida; in voi
Ved'ella un figlio; e quanto all'util suo,
Alla sua gloria può condur, s'aspetta
Che si faccia da voi.

Il Conte.
Tutto ch'io posso.

88 a'] B Cc ai **93** sgombre … è nulla?] B Cc sgombre, è nulla! **94** Duca] B Cc duca **95** prigioni;] B [1]soldati? [2]prigioni? (*sps.*) = Cc l'amino;] B [1]l'amino, [2]l'amino? [3]l'amino?, Cc amino? **96** voi? Ch'egli] B Cc voi? ch'egli **97** esso? Han] B Cc esso? han **99** imperïosa] B Cc imperiosa **100** perdenti;] B Cc perdenti, **101** venderanno, – / Oh] B Cc venderanno, / – Oh **103** Li] B Gli Cc=T (*su* Gli) **Primo Commissario] B [1]2° Com. → [2]1° Com. Cc=T **104** dovea] Cc *su* doveva **Secondo Commissario] B [1]2° Com. → [2]1° Com. Cc=T **106** fida;] B fida, Cc fida *da* fida, **107** ella] B *segue err.* f<iglio> suo,] B Cc suo

Secondo Commissario.
Ebben, che non potete in questo campo?

Il Conte.
Quel che chiedete: un uso antico, un uso
Caro ai soldati vïolar non posso.

Secondo Commissario.
Voi cui nulla resiste, a cui sì pronto
Tien dietro ogni voler, sicch'uom non vede
Se per amore o per timor si pieghi,
Voi non potreste in questo campo, voi
Fare una legge, e mantenerla?

Il Conte
Io dissi
Ch'io non potea: meglio or dirò: nol voglio.
Non più parole; cogli amici è questo
Il mio costume antico, ai giusti preghi
Soddisfar tosto e lietamente, e gli altri
Apertamente rifiutar. – Soldati!

Secondo Commissario.
Ma . . . che disegno è il vostro?

Il Conte
Or lo vedrete.
(ad un Soldato che entra).

Quanti prigion restano ancora?

Il Soldato
Io credo
Quattro cento, Signor.

Secondo Commissario] B 2° Com. **112 vïolar] B Cc violar **Secondo Commissario] B 2° Com. **118** potea:] B Cc potea; nol] B *su* non **122** rifiutar. – Soldati] B Cc rifiutar. Soldati **Secondo Commissario] B 2° Com. **(ad un Soldato che entra)] B [1]Scena Terza / Entra un soldato [2](entra un soldato) = Cc **Il Soldato] B Soldato

Il Conte.

Chiamali ... chiama
I più distinti ..... quei che incontri i primi:
Vengan qui tosto.
(parte il Soldato).

Il Conte

Io ’l potrei certo … Ov'io
Dèssi un tal cenno, non s'udrìa nel campo
Una ripulsa … Ma i miei figli, i miei
Compagni del periglio e della gioja,
Quei che fidano in me, che un capitano
Credon seguir sempre a difender pronto
L'onor della milizia ed il vantaggio,
Io tradirli così! Farla più serva,
Più vil, più trista che non è! …. Signori,
Fidente io son, come i soldati il sono;
Ma se cosa or da me chiedete a forza,
Che mi tolga l'amor de' miei compagni,
Se mi volete separar da quelli,
E a tal ridurmi ch'io non abbia appoggio
Altro che il vostro – a mio malgrado il dico –
M'astringerete a dubitar ….

Secondo Commissario

Che dite!

Scena terza

I Prigioni, fra i quali Pergola figlio, e detti.

Il Conte.
(ai Prigioni).
O prodi indarno, o sventurati! . . . A voi

(parte il Soldato)] B (parte il soldato) Cc (Parte il Soldato) **127 certo … Ov'io] B Cc certo …. ov'io **128** Dèssi] B Cc Dessi **129** ripulsa . . . Ma] B Cc ripulsa . . . ma **134** così! Farla] B Cc così! farla **135** non è!...] B Cc non è ...! **136** sono;] B Cc sono: **140** appoggio] B Cc appoggio, **141** dico –] B *da* dico, **142** dubitar….] B Cc dubitar. **Secondo Commissario] B 2° Com. **terza] B Cc Terza **I Prigioni, … e detti] B Entrano i prigioni fra i quali Pergola figlio. Detti = Cc (*ma* prigioni] prigioni,) Ccβ=T (*ma* Prigioni] prigioni] Il Conte / (ai Prigioni)] B Conte ai prigionieri Cc Il Conte (ai prigionieri) **143** sventurati!...A] B [1]sventurati, → [2]sventurati … a = Cc

Dunque fortuna è più crudel, voi soli
Siete alla trista prigionia serbati?

Un Prigione.

Tale, eccelso Signor, non era il nostro
Presentimento: allorchè a voi dinanzi
Fummo chiamati, udir ci parve il messo
Di nostra libertà. Già tutti l'hanno
Ricovrata color che agli altri duci,
Minor di voi, caddero in mano; e noi . . .

Il Conte.

Voi, di chi siete prigionier?

Il Prigione.

Noi fummo
Gli ultimi a render l'armi. In fuga o preso
Già tutto il resto, ancor per pochi istanti
Fu sospesa per noi l'empia fortuna
Della giornata: alfin voi feste il cenno
D'accerchiarci, o Signor, – soli, non vinti,
Ma reliquie dei vinti, – al drappel vostro.

Il Conte.

Voi siete quelli? Io son contento, amici,
Di rivedervi; e posso ben far fede
Che pugnaste da prodi: e se tradito
Tanto valor non era, e pari a voi
Sortito aveste un condottier, non era
Piacevol tresca esservi a fronte.

Il Prigione.

Ed ora
Ci fia sventura il non aver ceduto
Che a voi, Signore? E quelli a cui toccato

146 Signor] B Cc signor **147** allorchè] B allor che dinanzi] B Cc dinnanzi libertà. Già] B *da* libertà, già **150** duci,] B Cc duci **151** voi,] B Cc voi mano;] B Cc mano, **153** preso] B *su* [?] **157** Signor, –] B Cc signor: vinti, –] B Cc vinti, **158** vostro.] B Cc vostro ... **159** amici,] B Cc amici **161** prodi:] B Cc prodi, **164** Ed] B *su err.* ed **166** Signore? E] B Cc signore? e

Men glorïoso è il vincitor, l'avranno
Trovato più cortese? Indarno ai vostri
La libertà chiedemmo; alcun non osa
Dispor di noi senza l'assenso vostro;
Ma cel promiser tutti. Oh! se potete
Mostrarvi al Conte, ci dicean; non egli
Certo dei vinti aggraverà la sorte;
Non fia certo per lui tolta un'antica
Cortesia della guerra, ... ei che saprìa
Esser piuttosto ad inventarla il primo.

Il Conte
(ai Commissarj).
Voi gli udite, o Signori.... Ebben, che dite?...
Voi, che fareste? . . . .

(ai Prigioni).
Tolga il ciel che alcuno
Più altamente di me pensi ch'io stesso. –
Voi siete sciolti, amici: addio; seguite
La vostra sorte, e s'ella ancor vi porta
Sotto una insegna che mi sia nemica . . .
Ebben, ci rivedremo.

(segni di gioja fra i Prigioni che partono;
il Conte osserva il Pergola figlio, e lo ferma).

O giovanetto,
Tu del volgo non sei; l'abito, e il volto
Ancor più chiaro il dice; e ti confondi
Cogli altri, e taci?

167 glorïoso] B Cc glorioso **170** vostro;] B Cc vostro, **171** Oh!] B Cc Oh Conte] Cc conte **175** guerra, ...] B guerra; Cc guerra, saprìa] B Cc sapria Il Conte / (ai Commissarj).] B Conte ai Com. Cc Il Conte ai commissarj **177** Signori] B Cc signori Ebben] B Cc ebben **(ai Prigioni).] B Cc ai soldati **179** stesso. –] B Cc stesso. **180** amici:] B Cc amici; **181** porta] B *prima* guida **182** nemica …] B Cc nemica, **segni] B Segni **Prigioni] B Cc prigioni **partono;] B partono, Cc partono **Pergola figlio] B Cc Pergola **183** giovanetto,] Cc giovanetto **184** abito,] B Cc abito

Pergola Figlio.

O Capitano, i vinti
Non han nulla da dir.

Il Conte.

Questa fortuna
Porti così, che ben ti mostri degno
D'una miglior. Quale è il tuo nome?

Pergola Figlio.

Un nome
Cui crescer pregio assai difficil fia,
Che un grande obbligo impone a chi lo porta:
Pergola è il nome mio.

Il Conte.

Che? Tu sei figlio
Di quel valente?

Pergola Figlio.

Io il son.

Il Conte

Vieni ed abbraccia
L'antico amico di tuo padre. Io era
Quale or tu sei, quando il conobbi in prima –
Tu mi rammenti i lieti giorni, i giorni
Delle speranze. E tu fa cor. – Fortuna
Più giocondi principj a me concesse;
Ma le promesse sue sono pei prodi;
E tosto o tardi essa le adempie. Il padre
Per me saluta, o giovanetto, e digli
Ch'io non tel chiesi, ma che certo io sono
Ch'ei non volea questa battaglia.

** Pergola Figlio] B Cc Pergola **187** Questa] B *sps. a* La tua Porti così,] B *prima* Tu porti sì ** Pergola Figlio] B Cc Pergola **192** Che? Tu] B Cc Che? tu ** Pergola Figlio.] B Cc Pergola **193** Vieni] B Cc Vieni, **197** cor. – Fortuna] B Cor: fortuna Cc cor – fortuna **199** prodi;] B Cc prodi,

Pergola Figlio.

Ah! Certo
Non la volea; ma fur parole al vento.

Il Conte

Non ti doler: del capitano è l'onta
Della sconfitta; e sempre ben comincia
Chi da forte combatte ov'ei fu posto.
Vien meco;
(lo piglia per mano).

ai duci io vo' mostrarti, io voglio
Renderti la tua spada.
(ai Commissarj).
Addio, Signori;

Giammai pietoso coi nemici vostri
Io non sarò, che dopo averli vinti.
(partono il Conte e Pergola figlio).

Scena quarta.

I due Commissarj.

Secondo Commissario.
(dopo qualche silenzio).

Direte ancor che a presagir perigli
Troppo facil son io? Che le parole
De' suoi contrarj, il mio sospetto antico,
L'odio forse, chi sa? mi fanno ingiusto
Contra costui? Ch'egli è sdegnoso, ardente,
Ma leal? Che da lui cercar non dèssi
Ossequj, ma servigi? E quando in grave
Caso la nostra voglia a lui s'intimi,

Pergola Figlio.] B Cc Pergola **204 volea;] B Cc volea, **206** sconfitta;] B Cc sconfitta, **207** combatte] B Cc combatte, fu posto.] B *sps. a* si trova. **209** Addio,] Cc Addio Signori] B [1]Signori → [2]signori = Cc ** partono] B Cc parte **Pergola figlio] B Cc Pergola **quarta] B Cc Quarta ** Secondo] B [1]co<> [2]Secondo [3]2° Cc=T **dopo qualche silenzio] B Cc dopo un breve silenzio (*didascalia tra parentesi su Cc)* **213** io? Che] B Cc io? che **215** sa?] B sa?, **216** Contra] B Cc Contro costui? Ch'egli] B Cc costui? ch'egli **217** leal? Che] B Cc leal? che cercar] B *prima* chieder dèssi] B Cc dessi **218** servigi? E] B Cc servigi? e

Il dubitar ch'egli resista è un sogno?
Vi basta questo?

Primo Commissario

V'ha di più. Gli dissi
Che a noi premea che s'inseguisse il vinto:
Ei ricusò.

Secondo Commissario

Ma che rispose?

Primo Commissario

Ei vuole
Assicurarsi delle rocche . . . ei teme . . .

Secondo Commissario

Cauto ad un tratto è divenuto – e dopo
Una vittoria.

Primo Commissario

La parola a stento
Gli uscìa di bocca: ella parea risposta
All'indiscreto che t'assedia, e vuole
Il tuo segreto che per nulla il tocca.

Secondo Commissario

Ma – l'ha poi detto il suo segreto? E questo
Motivo ond'egli accontentar vi volle,
Vi parve il solo suo motivo – il vero?

Primo Commissario

Nol so, non vi badai, tempo non ebbi
Che di pensar ch'io mi trovava innanzi
Un temerario, e ch'io sentìa parole
Inusitate ai pari nostri.

Primo Commissario] B I° **221 più. Gli] B Cc più: gli ** Secondo Commissario] B 2° **Primo Commissario] B I° ** Secondo Commissario] B 2° **225** divenuto –] B divenuto,– Cc=T **Primo Commissario] B I° **227** uscìa] B Cc uscia t'assedia,] B t'assedia *as. a var. alt.* t'assalta, *entrambe le lez. sottolineate* Cc=T ** Secondo Commissario] B 2° **230** Ma –] B *su* Ma .. segreto? E] B Cc segreto? e **Primo Commissario] B I° **235** sentìa] B Cc sentia

Secondo Commissario

E s'egli
Al suo Signore antico, al primo ond'ebbe
Onor supremi, all'alta creatura
Della sua spada, più terror che danno
Volesse far? Fargli pensar soltanto
Quel ch'egli era per lui, quel che gli è contro?
Tal nemico mostrarglisi, ch'ei brami
D'averlo amico ancor? S’ei non potesse
Tutto staccare il suo pensier da un trono
Ch'egli alzò dalla polve: ov'ebbe il primo
Grado dopo colui che v'è seduto?
Se un Duca ardente di conquiste, e inetto
A sopportar d'una corazza il peso,
Che d'una mano ha d'uopo e d'un consiglio –
Che al condottier lo chiede, e gli comanda
Ciò ch'ei medesimo gl'inspirò – più grato
Signor, più dolce al condottier paresse,
Che molti, e vigilanti, e più bramosi
Di conservar che d'acquistar, cui preme
Sovr’ogni cosa il comandar davvero?

Primo Commissario

Tutto io m'aspetto da costui.

Secondo Commissario

Teniamo
Questo sospetto: il suo contegno, i nostri
Accorgimenti il faran chiaro in breve,
O ad altro almen ci guideranno. Ei trama

Certo. – Colui che trama, e già si pasce
Del suo disegno, come il tenga, ardito
Parla ancor che nol voglia; e quei che sprezza

Secondo Commissario] B 2° **237 Signore] B Cc signore **240** far? Fargli] B Cc far? fargli **243** ancor? S’ei] B Cc ancor? s’ei **245** polve:] B Cc polve, **247** Duca] B Cc duca **249** consiglio –] B Cc consiglio, **251** ei] B *prima* egli **251** gl'inspirò –] B Cc gl'ispirò, **255** Sovr’ogni] B Sovra ogni Cc=T **Primo Commissario] B I° **Secondo Commissario] B 2° **260** Certo. – Colui] B Cc Certo – Colui **262** voglia;] B Cc voglia,

In faccia il suo Signor, già in cor ne ha scelto
Un altro, o pensa a divenirlo ei stesso.
No: da Filippo ei non è sciolto in tutto.
A quella stirpe onde la sposa egli ebbe
Non è stranier: troppo gli è caro il nodo
Che ad essa un dì lo strinse. In quella figlia,
Che ha tanta parte in suo pensier, non scorre
Col suo confuso de'Visconti il sangue?

Primo Commissario

Come parlò! Come passò dall'ira
Al non curar! Con che superba pace
Disubbidì! Siam noi nel nostro campo?
Di Venezia i mandati? Eran costoro
Vinti e prigioni? E più sicuro il guardo
Portavano di noi! noi testimoni
Del suo poter! del conto in cui ci tiene,
Dei nostri acquisti così sparsi al vento,
Di tal gioja, di tai grazie, di tali
Abbracciamenti! Oh! ciò durar non puote. –
Che avviso è il vostro?

Secondo Commissario

Avvene due? Soffrire,
Dissimular, fargli querela ancora
D'un'offesa che mai creder non puote
Dimenticata, e insiem la strada aprirgli

263 Signor] B signor Cc *da* signore **265-270** No: … sangue?] Bβ *as.* = T (*ma* **265** tutto.] tutto: **267** stranier:] stranier; **268** strinse. In] B strinse e (*ins.*) in **269** in suo pensier] *sps. a* nel suo cor, **269-270** non scorre / Col suo confuso] *prima* col suo / Scorre con<fuso>) Ccβ = Bβ (*rinvio con asterisco a cartiglio con correzioni:* **268** e] *su* E figlia] *prima* Figlia *err. a capo poi in rigo con* f- *su* F-) **Primo Commissario] B I° **271** parlò! Come] B Cc parlò! come **272** curar! Con] B Cc curar! con **274** mandati? Eran] B Cc mandati? eran **275** prigioni? E] B Cc prigioni? e **280** puote. –] B Cc puote. **Secondo Commissario] B 2° **281** Avvene] B Havvene due *riscr.* = Cc **283** D'un'offesa] B D'una offesa Cc *err.* D'un offesa 285 ripararla] B *prima err.* riprarla

Di ripararla a modo suo, gradire
Che ch'ei ne faccia, chiedergli soltanto
Ciò che siam certi d'ottenerne, opporci
Sol quanto basti a far che vera appaja
Condiscendenza il resto, a dichiararsi
Non astringerlo mai . . . . vegliare intanto,
Scriverne ai Dieci, ed aspettar comandi.

Primo Commissario

Viver così! Che si dirìa di noi?
Dell'alto ufficio che ci fu commesso,
A cui venimmo invidïati, e or tale
Diviene? . . .

Secondo Commissario

È sempre glorïoso il posto
Dove si serve la sua patria, e dove
Si giunge ai fini suoi. Soldati e duci
Tutti sono per lui, l'ammiran tutti,
Nessun l'invidia; a sommo onor si tiene
Bene obbedirlo; e in questo sol v'è gara
Che ad essergli secondo ognuno aspira. –
Voce si cara e riverita in prima,
Che forza avrebbe in lor poscia che udita
L'hanno in un tanto dì, che forza avrebbe
Se proferisse mai quella parola,
Che in core han tutti – la rivolta? Guai!
Che più? – Gli udimmo pur – come de' suoi,
E nel pensiero dei nemici in cima.

285-290 gradire … Non] B *prima* che ch’egli / Di ciò faccia, gradirla, a dichiararsi / Non **290** mai ....] B Cc mai, **290** mai,] B *segue* s<.> [?] **Primo Commissario] B I° **292** così! Che] B Cc così! che dirìa] B dirà Cc diria **293** ufficio] B Cc uficio ci] B *su* ne **294** venimmo] B *prima* par<timmo> invidïati] B Cc invidiati **295** Diviene? . . .] B Cc Diviene? **Secondo Commissario] B 2° **295** glorïoso] B Cc glorioso **297** duci] B Cc duci, **301** aspira. –] B Cc aspira. **302** Voce] B *prima* Quella **303** avrebbe] B *sps.* avria su **306** tutti –] B *da* tutti, **307** più? – Gli] B Cc più? – gli **307** come de' suoi,] B [1]de’ suoi ne<mici> [2]T (*ma* suoi,] suoi) = Cc

Primo Commissario

Ma siamo in tempo? Ei già sospetta.

Secondo Commissario

Il siamo.
Essi armati, e sol essi; avvezzi tutti
A prodigar la vita, a non temere
Il periglio, ad amarlo, e delle imprese
A non guardar che la speranza, alfine
Più ch'uomini nel campo: ah! se fanciulli
Non fosser poi nel resto, ed i sospetti
Facili a palesar come a deporli;
Se una parola di lusinga, un atto
Di sommessa amistà non li volgesse
A talento di quei che l'usa a tempo;
A che saremmo? Ubbidirìa la spada?
Saremmo ancora i Signor noi?

Primo Commissario

Sta bene.
Riesca, o no, questo partito è il solo.

Fine dell'Atto Terzo.

Primo Commissario] B I° **309 tempo? Ei] B Cc tempo? ei **Secondo Commissario] B 2° **310-311** avvezzi … vita] B *prima* a dar la vita / Prodighi, avvezzi **314** ch'uomini] B Cc che uomini campo:] B Cc campo, **315** sospetti] Cc *su lez. ill.* **319** tempo;] B Cc tempo, **320** saremmo? Ubbidirìa] B saremmo? noi ubbidiria = Cc spada?] B spada?, **321** ancora] B *sps. a* sempre Signor] signor **Primo Commissario] B I° bene.] B Cc bene: **322** Riesca,] B Cc Riesca *sotto il verso finale dell'atto, è segnato il numero* (*computo versi errato?)*

ATTO QUARTO

Scena prima.

Sala dei Capi del Consiglio dei Dieci, in Venezia.

Marco Senatore, e Marino uno dei Capi.

Marco.

Eccomi al cenno degli eccelsi Capi
Del Consiglio dei Dieci.

Marino

Io parlo in nome
Di tutti lor. Vi si destina un grave
Incarco, via di qui: se un argomento
Di confidenza questo fia . . . . la vostra
Coscïenza il diravvi.

Marco.

Ella mi dice
Che scarsa al merto ed all'ingegno mio
Dee la patria concederla, ma intera
Alla fede ed al cor.

Marino.

La patria! È un nome
Dolce a chi l'ama oltre ogni cosa, e sente
Di vivere per lei; ma proferirlo
Senza tremar non dee chi resta amico
De' suoi nemici.

Marco.

Ed io . . . .

Scena prima.] B Cc *didascalia assente* **Sala … Venezia] B Cc Venezia. Sala dei capi del consiglio sei dieci. **Senatore, e Marino uno dei Capi] B senatore. Uno dei capi = Cc Ccβ=T (*ma* senatore e] senatore. Capi] capi) **1 Capi] B Cc capi **2** Consiglio dei Dieci] B Cc consiglio dei dieci **Marino] B Cc Il Capo Ccβ=T **5** fia] B sia **6** Coscïenza] B Cc Coscienza **8** ma] B *segue* <..> **Marino] B Cc Il Capo Ccβ=T **9** patria! È] B Cc patria! è **11** lei;] B Cc lei,

Marino

Per chi parlaste
Oggi in Senato? Per la patria? I vostri
Sdegni, i vostri terrori eran per lei?
Chi vi rendea sì caldo? Il suo periglio;
O il periglio di chi? Chi difendeste . . .
Voi solo ?

Marco

Io so dinanzi a cui mi trovo.
Sta la mia vita in vostra man, ma il mio
Voto non già: giudice ei non conosce
Fuor che il mio cor; nè d'altro esser può reo
Che d'avergli mentito. A darne conto
Pur disposto son io.

Marino

Tutto che puote
Por la patria in periglio, essere inciampo
All'alte mire sue, dargli sospetto,
È in nostra man. Perchè ci siate or voi,
Se nol sapete, se mostrar vi giova
Di non saperlo, uditelo. Per ora
D'oggi si parli; non vogliam di tutta
La vostra vita interrogar che un giorno.

Marco.

E che? Fors'altro mi si appon? Di nulla.
Temer poss'io; la mia condotta . . .

Marino

È nota
Più a noi che a voi. Dalla memoria vostra

Marino] B Cc Il Capo Ccβ=T **14 Senato? Per] B Cc senato? per patria? I] B Cc patria? i **16** caldo? Il] B Cc caldo? il periglio;] B Cc periglio, chi? Chi] Cc chi? chi difendeste...] B difendeste, Cc difendeste **18** dinanzi] B Cc dinnanzi **21** cor;] B Cc cor, nè] Cc ne **Marino] B Cc Il Capo Ccβ=T **26** Perchè] B *segue* vi [?] **29** parli;] B Cc parli: **31** che? Fors'altro] B Cc che? fors'altro appon? Di] B Cc appon? di **32** poss'io] B *su err.* possio **Marino] B Cc Il Capo Ccβ=T

Forse assai cose ha cancellato il tempo: –
Il nostro libro non obblia.

Marco.

Di tutto
Ragion darò.

Marino.

Voi la darete quando
Vi fia chiesta: non più. – Quando il Senato
Diede il comando al Carmagnola, a molti
Era sospetta la sua fede; ad altri
Certa parea: potea parerlo allora. –
Ei discioglie i prigioni, insulta i nostri
Mandati, i nostri pari; ha vinto, e perde
In perfid'ozio la vittoria. Il velo
Cade dal ciglio ai più. – Nel suo soccorso
Troppo fidando il Trevisan s'innoltra
Nel Po, le navi del nemico affronta;
Sopraffatto dal numero, domanda
Al Capitan rinforzo, e non l'ottiene.
Freme il Senato; poche voci appena
S'alzano ancor per lui. – Cremona è presa,
Basta sol ch'ei v'accorra; ei non v'accorre.
Giunge l'annunzio oggi al Senato. – Alfine
Più non gli resta difensor che un solo:
Solo, ma caldo difensor. Per lui

34 tempo: –] B Cc tempo: **Marco] B M- **Marino] B Il C- Cc Il Capo Ccβ=T **37** più. – Quando] B Cc più. Quando Senato] B Cc senato **40** allora. –] B allora. Cc allora – **41** Ei] B Cc – Ei discioglie] Bβ *sps. a* rimanda = Ccβ (*su lez.* B) i nostri] B *da* ai nostri **42** ha] B *su* ei **43** vittoria. Il] B Cc vittoria – Il **44** più. – Nel] B Cc più – Nel **45** Troppo fidando il] Bβ *sps. a* Fidando, il prode = Ccβ (*sps. a lez.* B) Trevisan] B *da* Trevisan, **48** Al Capitan rinforzo, e non ottiene] B Cc Rinforzo al Conte, il conte è sordo, ei cede. Bβ (*as.*) [1]Qualche rinforzo al conte: il Conte è sordo. [2]T (*ma* rinforzo,] rinforzo:) Ccβ=T **49** Freme] B Cc – Freme Senato] B s- *su* S- = Cc **50** lui. – Cremona] B Cc lui – Cremona Giunge] B Cc – Giunge Senato. – Alfine] B Cc senato: alfine **53** solo:] B Cc solo. **54** difensor. Per] B Cc difensor: per

Innocente è costui, degno di lode
Più che di scusa; e se vi fu sventura,
Colpa è soltanto del destino e nostra. –
Non è giustizia che il persegue: è solo
Odio privato, è invidia, è basso orgoglio
Che non perdona al sommo, a chi tacendo
Grida coi fatti: io son maggior di voi. –
Certo inaudito è un tal linguaggio: i Padri
Nel lor Senato oggi l'udiro; e muti
Si volsero a guardar donde tal voce
Venìa, se uno straniero oggi, un nemico
Premere un seggio nel Senato ardìa. –
Chiarito è il Conte un traditor; si vuole
Torgli ogni via di nuocere. Ma l'arte
Tanta e l'audacia è di costui, che reso
Ei s'è tremendo ai suoi Signori; è forte
Di quella forza che gli abbiam fidata;
Egli ha il cor de' soldati; e l'armi nostre
Quando ei voglia son sue; contro di noi
Volger le puote, e il vuol. Certo è follia
Aspettar ch'ei lo tenti; ognun risolve
Ch'ei si prevenga, e tosto. A forza aperta
È impresa piena di perigli. E noi

57 nostra. –] B Cc nostra – **58-59** Non … privato] B Ognun lo vuole un traditor – son questi / Odj privati = Cc (*ma* odj] odi) → Bβ Ognun lo grida un traditor – son tutti / Odj privati → T Ccβ=T **60** chi] B *prima* quei **61** voi. –] B Cc voi – **62** Padri] B Cc padri **63** Senato] B Cc senato **65** Venìa] Cc Venia **66** Premere] B – Premere Cc=T **66** Senato] B senato ardìa. –] B Cc ardia. **67** Chiarito è il Conte un traditor;] B L'udir perchè Venezia in lor pensiero / È più che l'uom che la tradì. Ma ricchi / Della gloria degli avi e della loro, / Di quella gloria che sul labro suona / Fin dei nemici, e paragon non teme, / Non parve degno a lor d'esserne offesi: / Non vollero che un uomo onde già tanto / A soffrir s'ebbe, anco il trionfo avesse, / Che in contese per lui si getti il tempo / Che alla salute della patria è sacro. /– Egli è chiarito un traditor, = Cc (*ma* uomo] uom) Bβ =T (*testo di* B *segnato con riga verticale a dx. e proposta di sostituzione di Visconti* Chiarito è il Conte un traditor *riscr. su col. di sx. per mano di Manzoni* (*con correzione* traditor] traditor;) Ccβ=T (*ma* traditor;] traditor,) **68** ogni] B *segue err.* og<ni> nuocere. Ma] B Cc nuocere; ma **69** audacia] B *su err.* audi<> **70** ai] B *su* a' Cc ai Signori] B Cc signori **72** soldati;] soldati, **73** sue;] B Cc sue, contro] B *prima* co<> **75** tenti] B *prima* faccia ognun] Cc *segue err.* si **77** È] B *err.* E perigli. E] B Cc perigli: e

Starem per questo? E il suo maggior delitto
Sarà cagion perchè impunito ei vada?
Sola una strada alla giustizia è schiusa,
L'arte con cui l'ingannator s'inganna:
Ei ci astrinse a tenerla. Ebben, si tenga:
Questo è il voto comun. – Che fece allora
L'amico di costui? Ve ne rammenta?
Io vel dirò; chè men tranquillo al certo
Era in quel punto il vostro cor, dell'occhio
Che imperturbato vi seguìa. Perdeste
Ogni ritegno, oltrepassaste il largo
Confin che un resto di prudenza avea
Prescritto al vostro ardor, dimenticaste
Ciò che promesso v'eravate, intero
Ai men veggenti vi svelaste, a quelli
Cui parea nuovo ciò che a noi non l'era.
Ognuno allor pensò ch'oggi in Senato
V'era un uom di soverchio, e che bisogna
Porre il segreto dello Stato in salvo.

Marco.

Signor, tutto a voi lice. Innanzi a voi
Quel che ora io sia, non so; – però non posso
Dimenticarmi che patrizio io sono;
Nè a voi tacer che un dubbio tal m'offende.
Sono un di voi: la causa dello Stato
È la mia causa; e il suo segreto importa
A me non men che altrui.

Marino.

Volete alfine
Saper chi siete qui? Voi siete un uomo
Di cui si teme, un che lo Stato guarda

78 questo? E] B Cc questo? e **81** con] B Cc per Ccβ=T (*su rasura)* **82** tenerla. Ebben,] B Cc tenerla; ebben tenga:] B *da* tenga; **83** comun. – Che] B Cc comun – Che **85** chè] B Cc che **87** seguìa] B Cc seguia **91** v'eravate,] B *da* v'eravate; **94** ch'oggi] B Cc che oggi Senato] B Cc senato **96** Stato] B Cc stato **97** lice. Innanzi] B Cc lice: Innanzi **98** so; –] B Cc so – **99** sono;] B Cc sono, **101** voi:] B *da* voi, Stato]B Cc stato **102** causa;] B Cc causa, **101** Stato] B Cc stato **Marino] B Cc Il Capo Ccβ=T **105** Stato] B Cc stato

Come un inciampo alla sua via. Mostrate
Che nol sarete; – il darvene agio ancora
È gran clemenza.

Marco.

Io sono amico al Conte:
Questa è l'accusa mia; nol nego, io il sono:
E il ciel ringrazio che vigor mi ha dato
Di confessarlo qui. Ma se nemico
È della patria; mi si provi, è il mio.
Che gli si appone? I prigionier disciolti? –
Non li disciolse il vincitor soldato? –
Ma invan pregato il condottier non volle
Frenar questa licenza. – Il potea forse? –
Ma l'imitò. – Non ve lo astrinse un uso,
Qual ch'ei sia, della guerra? Ed al Senato
Vera non parve questa scusa? E largo
D'ogni onor poscia non gli fu? – L'ajuto
Al Trevisan negato? – Era più grave
Periglio il darlo; era l'impresa ordita
Ignaro il Conte; ei non fu chiesto in tempo.
E la sentenza che a si turpe esiglio
Il Trevisan dannò, tutta la colpa
Non rovesciò sovra di lui? – Cremona? –
Chi di Cremona meditò l'acquisto?
Chi l'ordin die' che si tentasse? Il Conte.
Del popol tutto che a romor si leva
Non può scarso drappel l'inaspettato
Impeto sostener; ritorna al campo,
Non scemo pur d'un combattente. Al Duce

107 sarete; –] B Cc sarete; **Marco] B M- **109** sono:] B Cc sono; **112** patria;] B Cc patria? **113-187** Che … patrizio.] B [1]Io non lo credo, e lo perchè l'esposi [2]Ma provato non m'è; perchè nol creda / In senato io l'esposi. = Cc (*ma* creda] creda,) Bβ *rimando con asterisco a foglio ins. (con un iniziale* che gli s'ap<> *su col. dx. canc.) con corr.:* **113** appone? I] Bβ Ccβ appone? i **113-114** disciolti? – / Non] Bβ Ccβ disciolti? / – Non **114-115** soldato? – / Ma] Bβ Ccβ soldato? / – Ma **115** pregato] Bβ pregato, Ccβ=T **116** licenza. –] Bβ Ccβ licenza – **116-117** forse? – / Ma] Bβ Ccβ forse? / – Ma **117** l'imitò. –] Bβ Ccβ l'imitò – **118** guerra? Ed] Bβ Ccβ guerra? ed Senato] Bβ Ccβ senato **119** scusa? E] Bβ Ccβ scusa? e **122** ordita] Bβ Ccβ ordita, **126** Cremona? – / Chi] Bβ Ccβ Cremona? / – Chi **131** sostener;] Bβ sostener, Ccβ=T campo,] Ccβ campo **132** Duce] Bβ Ccβ duce

Buon consiglio non parve incontra un nuovo
Impensato nemico avventurarsi;
E abbandonò l'impresa. Ella è, fra tante
Sì ben compiute, una fallita impresa.
Ma il tradimento ov'è? – Fiero, oltraggioso
Da gran tempo, voi dite, è il suo linguaggio;
Un troppo lungo tollerar macchiato
Ha l'onor nostro. – Ed un'insidia, il lava?
E poi che un nodo – un dì si caro – ormai
Non può tener Venezia e il Carmagnola,
Chi ci vieta disciorlo? Un'amistade
Sì nobilmente stretta, or non potrìa
Nobilmente finir? Come! anche in questo
Un periglio si scorge! Il genio ardito
Del condottier, la fama sua si teme,
Dei soldati l'amor! Se render piena
Testimonianza al ver, colpa si stima;
Se a tal trista temenza oppor non lice
La lealtà del Conte; il senso almeno,
Del nostro onor la scacci. Abbiam di noi
Un più degno concetto; e non si creda
Che a tal Venezia giunta sia, che possa
Porla in periglio un uom. Lasciam codeste
Cure ai tiranni: ivi il valor si tema
Ove lo scettro è in una mano, e basta
A strapparlo un guerrier che dica: io sono
Più degno di tenerlo, – e a suoi compagni

134 avventurarsi;] Bβ avventurarsi, Ccβ=T **136** compiute] Ccβ *su err.* compiuta **136** impresa.] Bβ Ccβ impresa; **138** Da gran … linguaggio] Bβ [1]Da lungo tempo è [2]È da gran tempo il suo linguaggio; e forse Ccβ Da lungo tempo è il suo linguaggio; e forse → T **140** nostro. – Ed] Bβ Ccβ nostro – Ed un'insidia,] Bβ una insidia Ccβ *err.* un insidia, **141** nodo – un dì si caro –] Bβ nodo, un dì si caro, Ccβ nodo un dì si caro, **142** Venezia] Bβ Ccβ Venezia, **144** stretta,] Bβ stretta Ccβ=T potrìa] Bβ Ccβ potria **146** scorge! Il] Ccβ scorge! Il **148** l'amor!] Bβ l'amor. **149** stima;] Bβ Ccβ stima, **150** trista temenza] Bβ Ccβ *da* tristo sospetto **151** Conte;] Bβ Ccβ Conte, almeno,] Bβ Ccβ almeno **152** Abbiam] *su Ccβ precede una crocetta* **153** concetto;] Ccβ concetto, **157** mano,] Bβ mano; Ccβ=T **159** tenerlo, –] Bβ Ccβ tenerlo, a suoi] Bβ a' sui Ccβ ai suoi

Il persuada. Ei che tentar potrìa? –
Al Duca ritornar, dicesi, e seco
Le schiere trar nel tradimento – Al Duca?
All'uom che un'onta non perdona mai,
Nè un gran servigio, ritornar colui
Che gli compose e che gli scosse il trono?
Chi non potè restargli amico in tempo
Che pugnava per lui, ridivenirlo
Dopo averlo sconfitto! Avvicinarsi
A quella man che in questo asilo istesso
Comprò un pugnal per trapassargli il petto! –
L'odio solo, Signor, creder lo puote.
Ah! qual sia la cagion che innanzi a questo
Temuto seggio fa trovarmi, un'alta
Grazia mi fia, se fare intender posso
Anco una volta il ver: qualche lusinga
Io nutro ancor che non fia forse invano.
Sì, l'odio cieco, l'odio sol potea
Far che fosse in Senato un tal sospetto
Proposto, inteso, tollerato. Ha molti
Fra noi nemici il Conte: or non ricerco
Perchè lo sièno: – il son. Quando nascoste
All'ombra della pubblica vendetta,
Le nimistà private io disvelai;
Quando chiedea che a provveder s'avesse
L'util soltanto dello Stato, e il giusto;
Allora ufficio io non facea d'amico,

160-161 potrìa? – / Al Duca] Bβ potria?/ – Al Du<ca> – Al duca = Ccβ (*ma* Duca] duca) **162** Le schiere trar nel] Bβ Ccβ Condur le schiere al Duca] Bβ duca Ccβ=T **164** ritornar] Bβ *segue* <.> **165** compose] Bβ Ccβ compose, trono?] Bβ Ccβ trono! **169** man] Bβ man, Ccβ=T **170** un pugnal] Bβ [1](*err.*)una man → [2]uno stil Ccβ=T petto! –] Bβ Ccβ petto! **171** Signor] Bβ signor **174** fare] Bβ Ccβ far **176** ancor] Bβ ancor, Ccβ=T **177** Sì,] Bβ Ccβ Sì **178** Senato] Bβ senato **179** inteso,] Bβ inteso; **180** or non ricerco] Bβ ora io non cerco Ccβ=T **181** sièno: –] Bβ Ccβ sieno: **181** vendetta,] Bβ vendetta Ccβ=T **183** private] Bβ private, **184** Quando] Bβ Ccβ Quand'io **185** Stato] Bβ stato Ccβ=T giusto;] Bβ giusto, Ccβ=T **186** Allora ufficio] Bβ Allora uficio Ccβ Allor l'ufficio

Ma di fedel patrizio. Io già non scuso
Il mio parlar: quando proporre intesi
Che sotto il vel di consultarlo ei sia
Richiamato a Venezia, e gli si faccia
Onor più dell'usato, e tutto questo
Per tirarlo nel laccio . . . allor, nol nego . . .

Marino.

Più non pensaste che all'amico.

Marco.

Allora,
Dissimular nol vuò, tutte io sentii
Le potenze dell'alma sollevarsi
Contro un consiglio ... ah fu seguìto! ... un solo
Pensier non fu, fu della patria mia
L'onor ch'io veggio vilipeso, il grido
Dei nemici e dei posteri, fu il primo
Senso d'orror che un tradimento inspira
All'uom che dee stornarlo, o starne a parte.
E se pietà d'un prode a tanti affetti
Pur si mischiò, dovea, poteva io forse
Farla tacer? Son reo d'aver creduto
Ch'util puote a Venezia esser soltanto
Ciò che l'onora; che si può salvarla
Senza farsi . . .

187-188 *versi ripetuti su foglio ins. per rinvio ai mss.* ** Marino] B Cc Il Capo Ccβ [1]Ma<> [2]T **Marco] B M. **193** Allora,] B Cc Allora **196** seguìto] B Cc seguito **197** fu,] B Cc fu; **200** inspira] B Cc ispira **204** tacer? Son] tacer? son **206** onora;] B Cc onora,

Marino.

Non più: se tanto udii
Fu perchè ai Capi del Consiglio importa
Di conoscervi appien. Piacque aspettarvi
Ai secondi pensier; veder si volle
Se un più maturo ponderar v'avea
Tratto a più saggio e più civil consiglio.
Or, poichè indarno si sperò, credete
Voi che un decreto del Senato io voglia
Difender ora innanzi a voi? Si tratta
La vostra causa qui. Pensate a voi,
Non alla patria: ad altre, e forti, e pure
Mani è commessa la sua sorte; e nulla
A cor le sta che il suo voler vi piaccia,
Ma che s'adempia, e che non sia sofferto
Pure il pensier di porvi impedimento.
A questo vegliam noi. Quindi io non voglio
Altro da voi che una risposta. Espresso
Sovra quest'uomo è del Senato il voto;
Compir si dèe. – Voi, che pensieri avete?

Marco.

Quale inchiesta, Signor!

Marino.

Voi siete a parte
D'un gran disegno; e in vostro cor bramate
Che a vuoto ei vada – non è ver?

207-223 Non più … espresso] B signor, sento *err.* eccedo [?] che eccedo / Il C. / No, no, parlate – altro da voi non vuolsi / Che conoscervi appieno: io qui non venni / A garrir certo – or rispondete: espresso = Cc (*ma* **Il C-] Il Capo) Bβ = T (*ma* **207** udii] udii, **210** pensier;] pensier: **213** poichè] poi che **216** qui. Pensate] qui: pensate **218** commessa] fidata **222** noi. Quindi] *su* noi e quindi risposta. Espresso] risposta: espresso) Ccβ =T (*ma* **210** pensier;] pensier, veder si volle] veder se mai **218** commessa] fidata) **224** Senato] B Cc senato voto;] B Cc voto, **225** Compir si dèe. – Voi] B [1]E dee compirsi [2]Compir si dee – voi = Cc pensieri] B Cc disegno Ccβ=T (*impl. con lez. v. 227*) ** Marco] B M. ** Marino] B Il C. Cc Il Capo Ccβ=T D'un … **227** bramate] B D'un gran segreto – una parola un cenno / Basta a <…> mandarlo a vuoto – e voi bramate = Cc Bβ D'un grande arcano, e in vostro cuor bramate Ccβ [1]*su lez.* B *due varr. alt. precedenti* Bβ: grande arcano/disegno *sps. a* gran segreto [2]T (*interl. successivo a* Bβ)

Marco.

Che importa
Ciò ch'io brami, allo Stato? A prova ormai
Sa che dell'opre mie non è misura
Il desiderio, ma il dover.

Marino.

Qual pegno
Abbiam da voi che lo farete? In nome
Del Tribunale un ve ne chieggio: e questi,
Se lo negate, un traditor vi tiene.
Quel che si serba ai traditor, v'è noto.

Marco.

Io . . . Che si vuol da me?

Marino.

Riconoscete
Che patria è questa a cui bastovvi il core
Di preferire uno stranier. Sui figli
A stento e tardi essa la mano aggrava;
E a perderne soltanto ella consente
Quei che salvar non puote. Ogni error vostro
È pronta ad obblïar; v'apre ella stessa
La strada al pentimento.

Marco.

Al pentimento!
Ebben, che strada?

Marino.

Il Musulman disegna
D'assalir Tessalonica: voi siete
Colà mandato. A quale ufficio, quivi

Marco] B M. **229 ch'io] B Cc che Stato? A] B Cc stato? a ** Marino] B Il C. Cc Il Capo Ccβ=T **232-235** In nome … noto] B Io deggio (*riscr.*) / Uno recarne al tribunal: nè voi / Uscirete di qui, s'io, pria nol tenga. Bβ=T (*ma* Tribunale] tribunale Quel] Ciò) Ccβ=T *(su foglio ins.)* **Marco] B M. ** Marino] B Il C. Cc Il Capo Ccβ=T **Marco] B M. ** Marino] B Il C. Cc Il Capo Ccβ=T **246-247** Colà… ed oggi] B Cc Un dei rettor della città: quest'oggi Bβ = T (*ma* mandato. A] mandato, a ufficio] uficio) Ccβ=T (noto *prima err. non a capo*)

Noto vi fia: pronta è la nave; ed oggi
Voi partirete.

Marco.

Ubbidirò.

Marino.

Ma un’arra
Si vuol di vostra fè: giurar dovete
Per quanto è sacro, che in parole o in cenni
Nulla per voi traspirerà di quanto
Oggi s'è fisso. Il giuramento è questo:
(gli presenta un foglio)
Sottoscrivete.

Marco.
(legge).

E che, Signor? Non basta? . . . .

Marino.

E per ultimo, udite. Il messo è in via
Che reca al Conte il suo richiamo. Ov'egli
Pronto ubbidisca ed in Venezia arrivi,
Giustizia ei troverà, forse clemenza.
Ma se ricusa, s'egli indugia, o segno
Dà di sospetto; un gran segreto udite,
E serbatelo in voi: l'ordine è dato
Che dalle nostre man vivo ei non esca.
Il traditor che dargli un cenno ardisce,
Quei l'uccide, e si perde. – Io più non odo
Nulla da voi: scrivete; ovvero . . . .
(gli porge il foglio).

Marco] B M. ** Marino] B Il C. Cc Il Capo Ccβ=T **248 un’arra] B Cc un arra **(gli presenta un foglio)] B *didascalia senza parentesi* **Marco] B M. (legge)] B *didascalia senza parentesi* **253** Signor? Non] B Cc signor? non basta?....] B Cc basta …? ** Marino] B Il C. Cc Il Capo Ccβ=T **255** richiamo. Ov'egli] B Cc richiamo: ov’egli arrivi,] Cc arrivi. **259** sospetto;] B Cc sospetto, **260** voi:] B Cc voi; **263** perde. – Io] B Cc perde – Io **264** scrivete;] B Cc scrivete, **(gli porge il foglio)] B *didascalia senza parentesi*

Marco.

Io scrivo. –
(piglia il foglio e lo sottoscrive).

Marino.

Tutto è posto in obblio. La vostra fede
Ha fatto il più; vinto ha il dover: l'impresa
Compirsi or dee dalla prudenza; e questa,
Non può mancarvi, sol che in mente abbiate
Che ormai due vite in vostra man son poste.
(parte)

Scena Seconda

Marco.

Dunque è deciso! ... un vil son io!... fui posto
Al cimento: e che feci? . . . Io prima d'oggi
Non conoscea me stesso! . . . . Oh che segreto
Oggi ho scoperto! Abbandonar nel laccio
Un amico io potea! Vedergli al tergo
L'assassino venir, veder lo stilo
Che su lui scende, e non gridar: ti guarda!
Io lo potea; l'ho fatto . . . io più nol deggio
Salvar; chiamato ho in testimonio il cielo
D'una infame viltà . . . la sua sentenza
Ho sottoscritta . . . ho la mia parte anch'io
Nel suo sangue! oh che feci! . . . io mi lasciai
Dunque atterrir?... La vita?... Ebben, talvolta
Senza delitto non si può serbarla:
Nol sapeva io? Perchè promisi adunque?

Marco] B M. Cc Marco *da err.* Il scrivo. –] B Cc scrivo – (piglia il foglio e lo sottoscrive)] B *didascalia senza parentesi* ** Marino] B Il C. Cc Il Capo Ccβ=T **265 obblio. La] B Cc obblio; la questa,] B Cc questa **268** abbiate] B Cc abbiate, (parte)] B *didascalia senza parentesi* **271** cimento: e] B Cc cimento, e Io] B Cc io **272** Oh] B Cc oh **273** scoperto! Abbandonar] B Cc scoperto! Abbandonar **274** potea! Vedergli] B Cc potea! vedergli **275** assassino] Ccβ *da* assasin stilo] B Cc stile **277** potea;] B cc potea, fatto ...] B *da* fatto, **282** La vita?...] B Cc la vita …? Ebben,] B Cc ebben **283** serbarla:] B Cc serbarla; **284** io? Perchè] B Cc io? perchè

Per chi tremai? per me? per me? per questo
Disonorato capo? . . . o per l'amico?
La mia ripulsa accelerava il colpo,
Non lo stornava. – O Dio, che tutto scerni,
Rivelami il mio cor; ch'io veggia almeno
In quale abisso io son caduto, s'io
Fui più stolto, o codardo, o sventurato. –
O Carmagnola, tu verrai! . . . sì certo
Egli verrà . . . se anco di queste volpi
Stèsse in sospetto, ei penserà che Marco
È Senator, che anch'io l'invito; e lunge
Ogni dubbiezza ei caccerà; rimorso
Avrà d'averla accolta.... Io son che il perdo! –
Ma . . . di clemenza non parlò quel vile?
Sì, la clemenza che il potente accorda
All'uom che ha tratto nell'aguato, a quello
Ch'egli medesimo accusa, e che gl'importa
Di trovar reo. Clemenza all'innocente!
Oh! il vil son io che gli credetti, o volli
Credergli; ei la nomò perchè comprese
Che bastante a corrompermi non era
Il rio timor che a goccia a goccia ei fea
Scender sull'alma mia: vide che d'uopo
M'era un nobil pretesto; e me lo diede. –
Gli astuti! i traditor! Come le parti
Distribuite hanno fra lor costoro!
Uno il sorriso, uno il pugnal, quest'altro
Le minacce . . . e la mia? ... voller che fosse
Debolezza ed inganno . . . . ed io l'ho presa!

288 stornava. –] B Cc stornava – **291** sventurato. –] B Cc sventurato. Carmagnola] B – Carmagnola *su* carmagnola Cc=B **294-295** Egli verrà … sospetto,] B Egli verrà … se anco in sospetto ei fosse / Di queste volpi, → Bβ Egli verrà … [a]se anco di queste volpi / Stesse in sospetto. [b]se <… …> [c]se a que<..> [d]ponghiam che a queste volpi se ancora a queste volpi / Non si fidasse → Egli verrà… se anco in sospetto ei fosse / Di queste volpi, = Cc Ccβ=T **295** Senator,] B Cc senator, **296** Ogni dubbiezza] B Ogni sospetto = Cc Bβ [1]Ogni dubbiezza (*riscr.*) [2]T(*as.*) Ccβ=T *(Impl. con lez. prec.)* **297** perdo! –] B Cc perdo! **298** Ma] B Cc – Ma **300** aguato] B Cc agguato **302** reo. Clemenza] B Cc reo: clemenza **304** Credergli;] B Cc Credergli: 308 diede. –] B Cc diede **309** astuti] B – astuti = Cc *(corr. su lez. ill.)* traditor! Come] B Cc traditor! come

Io gli spregiava – e son da men di loro!
Ei non gli sono amici! ... Io non doveva
Essergli amico: io lo cercai; fui preso
Dall' alta indole sua, dal suo gran nome.
Perchè dapprima non pensai che incarco
È l'amistà d'un uom che agli altri è sopra?
Perchè allor correr solo io nol lasciai
La sua splendida via, s'io non potea
Seguire i passi suoi? La man gli stesi;
Il cortese la strinse; ed or ch'ei dorme,
E il nemico gli è sopra – io la ritiro –
Ei si desta, e mi cerca – io son fuggito!
Ei mi dispregia – e muore! Io non sostengo
Questo pensier . . . che feci! . . . Ebben, che feci?
Nulla finora: ho sottoscritto un foglio,
E nulla più. Se fu delitto il Giuro,
Non fia virtù l'infrangerlo? Non sono
Che all'orlo ancor del precipizio; il veggio,
E ritrarmi poss'io – Non posso un mezzo
Trovar?... Ma s'io l'uccido? – Oh! forse il disse
Per atterrirmi – e se davvero il disse?
Oh empj, in quale abbominevol rete
Stretto m'avete! Un nobile consiglioù
Per me non v'ha; qualunque io scelga, è colpa.
Oh dubbio atroce! – Io li ringrazio, ei m'hanno
Statuito un destino; ei m'hanno spinto
Per una via – vi corro: – almen mi giova
Ch'io non la scelsi – io nulla scelgo; e tutto
Ch'io faccio, è forza e volontà d'altrui. –
Terra ov'io nacqui, addio per sempre: io spero
Che ti morrò lontano, e pria che nulla

315 Ei] B *segue* g amici!....Io] B Cc amici!....io doveva] B dovea **316** cercai;] B Cc cercai, **324** sopra –] B *da* sopra… **227** Ebben,] B Cc ebben, **329** Giuro] B Cc giuro **331** precipizio;] B Cc precipizio, **332** E] Ma Cc E *su* Ma **333** Trovar?... Ma] B Cc Trovar?... ma l'uccido? – Oh!] B Cc l'uccido? – oh **336** Stretto] B Cc Tratto Ccβ=T avete! Un] B Cc m'avete! un **337** v'ha] B Cc v'è Ccβ=T **338** Oh … hanno] B [1]Oh dubbio orrendo! <..> – Io gli ringrazio, ei m'hanno → T (*ma* li] gli) **339** destino;] B Cc destino, **340** corro: –] B Cc corro – **341** non] Ccβ *ins*. **342** faccio, è forza e] B Cc faccio è forza, e **342-342** d'altrui. – / Terra] B Cc d'altrui. / – Terra

Sappia di te, lo spero: in fra i perigli
Certo per sua pietade il ciel m'invia. –
Io non morrò per te. Che tu sii grande
E glorïosa, che m'importa? Anch'io
Due gran tesori avea, la mia virtude,
Ed un amico – e tu m'hai tolto entrambi.
(parte).

Scena terza

Tenda del Conte.

Il Conte, e Gonzaga.

Il Conte.

Ebben, che raccogliesti?

Gonzaga.

Io favellai
Come imponevi ai Commissarj; e chiaro
Mostrai che tutta delle vinte navi
Riman la colpa e la vergogna a lui
Che non le seppe comandar; che infausta
La giornata gli fu perchè la imprese
Senza di te; che tu da lui chiamato
Tardi in soccorso, romper non dovevi
I tuoi disegni per servir gli altrui;
Che l'armi lor tanto in tua man felici
Sempre il sarièn, se questa guerra fosse
Commessa al senno ed al voler d'un solo.

346-347 m'invia. – / Io] B Cc m'invia. / – Io **348** importa? Anch'io] B Cc importa? anch'io **(parte).] B Cc *didascalia assente* **Tenda del Conte] B Cc Campo Veneto, Tenda del Conte. ** Il Conte, e Gonzaga] B Cc Il Conte, Gonzaga. **351** Ebben,] B Cc Ebben **351-362** Io favellai … solo.] B Cc Io favellai / Ai commissarj in nome mio, com'era / Il tuo desio: mostrai che delle lievi / Perdite nostre fu cagion soltanto / Che ad un solo voler tutta commessa / Questa guerra non è; che a mal son iti / Quei tentativi perchè furo impresi / Senza di te; che romper non dovevi / I tuoi disegni per servir gli altrui... → Bβ [1]Io favellai / Come imponevi (*riscr. sopra* bramasti) ai commisarj, e chiaro / Mostrai che tutta al Trevisan la colpa / Attribbuir si dee → [2]T (*ma* **352** imponevi] *riscr. due volte sopra* bramasti Commissarj;] commissari, **354** lui] *da* lui; **355** comandar;] comandar, **356** fu] fu, **360** tanto] *prima* sempre **361** Sempre… guerra] *prima* Questa volta fallir perchè la guerra) Ccβ=T (*ma* Commissarj;] commisarj,) *su cartiglio senza rimando, recante il testo fino alla fine dello spazio disponibile (v. 366). Cfr. Considerazioni critiche.*

Il Conte.

Che dicon essi?

Gonzaga.

Si mostrar convinti
Ai detti miei: dissero in pria che nulla
Dissimular volean, che amaro al certo
Dei perduti navigli era il pensiero,
E di Cremona la fallita impresa:
Ma che son lieti di saper che il fallo
Di te non fu; che di chiunque ei sia,
Da te l'ammenda aspettano.

Il Conte.

Tu il vedi,
O mio Gonzaga; se dai fede al volgo,
Sommo riguardo, arte profonda è d'uopo
Con questi uomin di Stato. Io fui con essi
Quel ch'esser soglio; rigettai le ingiuste
Pretese lor, scender li feci alquanto
Dall'alto seggio ove si pon chi avvezzo
Non è a vedersi altri che schiavi intorno;
Io mostrai lor fino a che segno io voglio
Che altri Signor mi sia: d'allora in poi
Mai varcato non l'hanno; io li provai
Saggi sempre e cortesi.

Gonzaga.

E non pertanto
Dar consiglio ad alcuno io non vorrei
Di tener questa via. – Te da gran tempo
La gloria segue e la fortuna; ad essi
Util tu sei, tu necessario e caro –

Il Conte] B Il C. Cc=T **363 mostrar] Cc mostran Ccβ=T *(su cartiglio)* **365** amaro] B *sps. a* grave **367** impresa:] B Cc impresa. **368** che] B *segue* <…> **369** fu;] B fu, **373** uomin] Cc *da* uomini Stato] B Cc stato **375** li] B gli **379** Signor] B Cc signor **380** l'hanno;] B Cc l'hanno, li] B gli provai] B *su* trovai **381** Saggi] B *sps. a* Miti **Gonzaga.] B G. **383** via. – Te] B Cc via. Te **384** ad essi / Util sei tu] *da* a loro / Tu

Terribil forse: – e tu la prova hai vinta;
Se pur può dirsi che sia vinta ancora.

Il Conte.
Che dubbj hai tu?

Gonzaga.
Tu, che certezza? Io veggio
Dolci sembianti, e dolci detti ascolto,
Segni d'amor; ma pur, l'odio che teme,
Altri ne ha forse?

Il Conte
No: di questo io nulla
Sono in pensier. Troppo a regnar son usi,
E san che all'uom da cui s'ottiene il molto
Chieder non dèssi improntamente il meno.
E poi – mi credi; io li guardai dappresso:
Questa cupa arte lor, questi intricati
Avvolgimenti di menzogna, questo
Finger, tacere, antiveder, di cui
Tanto li loda e li condanna il mondo,
È meno assai di quel che al mondo appare.

Gonzaga.
Se pur non era di lor arte il colmo
Il parer tali a te.

Il Conte.
No: tu li vedi
Coll'occhio altrui. Quando col tuo li veggia,
Tu cangerai pensiero. Avvene assai

386 forse: –] B Cc forse – vinta;] B Cc vinta, **Il Conte] B Il C. **388** **Gonzaga.] B G. Tu,] B Cc Tu **389** ascolto,] B Cc ascolto: **390** Segni] B *su* Segno d'amor;] B Cc d'amor, teme,] B Cc teme **394** dèssi] B Cc dessi **394** credi;] B Cc credi, **395** dappresso:] B Cc dappresso, **397** Avvolgimenti] B *as. a* Andirivieni (*sottolineato*) **399** li] B gli (*entrambe le occorrenze*) **Gonzaga.] B G. **402** li] B gli **403** altrui. Quando] B Cc altrui; quando li] B gli **404** Avvene] B Cc Havvene

Di schietti e buoni. Avvene tal che un'alta
Anima chiude, a cui pensier non osa
Avvicinarsi che gentil non sia:
Anima dolce e disdegnosa, in cui
Legger non puoi, che tu non sia compreso
D'amor, di riverenza, e di desìo
Di somigliarle. – Non temer; non sono
Di me scontenti; e quando il fosser mai,
Io lo saprei ben tosto.

Gonzaga.

Il Ciel non voglia
Che tu t'inganni.

Il Conte.

– Altro mi duol – son stanco
Di questa guerra che condur non posso
A modo mio. – Quand'io non era ancora
Più che un soldato di ventura, ascoso
E perduto fra i mille, ed io sentìa
Che al loco mio non m'avea posto il cielo,
E della oscurità l'aria affannosa
Respirava fremendo, ed il comando
Sì bello mi parea, . . . chi m'avria detto
Ch'io l'otterrei, che a glorïosi duci,
E a tanti e così prodi e così fidi
Soldati io sarei capo; e che felice
Io non sarei perciò! . . .
(entra un Soldato).
Che rechi?

405 buoni. Avvene] B Cc buoni; havvene **409** puoi,] B puoi **410** desìo] B desio (*riscr.*) Cc=B **411** somigliarle. –] B Cc somigliarle – **Gonzaga.] B G. **413** Ciel] B *su* ciel **Il Conte] B Il C. **414** – Altro mi duol –] B ⌈No, di ciò non calmi (*riscr., ma* calmi,) / Te lo ripeto: altro mi duol: → T (*ma due punti invece dei tratti allungati*) Cc = Altro mi duol = **416** mio. –] B Cc mio – **418** perduto] B *su* pers<o> ed io] B *prima* e ch< > sentìa] B Cc sentia **422** Sì] Cc *err.* Si parea, …] B Cc parea, **424** tanti] B Cc tanti, prodi] B Cc prodi, **425** Soldati io sarei capo; e che felice] B Soldati un giorno io sarei capo, *(cfr. red A, Bardazzi, p. 199 v. 356)* → T (*ma* capo,) Cc=B perciò!...] B Cc perciò!.

Soldato.

Un foglio
Di Venezia.
(gli porge il foglio, e parte).

Il Conte.

Veggiam.
(legge).
Non tel diss'io?
Mai non gli ebbi più amici: a lor la pace
Domanda il Duca, e conferir con meco
Braman di ciò. Vuoi tu seguirmi?

Gonzaga.

Io vengo.

Il Conte.

Che dì tu di tal pace?

Gonzaga.

Ad un soldato
Tu lo domandi?

Il Conte.

È ver. – Ma questa è guerra? –
O mia consorte, o figlia mia, fra poco
Io rivedrovvi, abbraccerò gli amici –
Questo è contento al certo. – E pur del tutto
Esser lieto non so – chi potria dirmi
Se un sì bel campo io rivedrò più mai?

Fine dell'Atto Quarto.

** Soldato)] B Cc soldato) **426** Un] B *su* un **foglio,] B *segue* il conte **429** Duca] B Cc duca **430 b** ciò. Vuoi] B Cc ciò: vuoi **Il Conte.] B Il C. **Gonzaga] B G. **432** ver. – Ma] B Cc ver – ma **432-433** guerra? – / O] B Cc guerra / – O **435** certo. – E] B Cc certo – e più mai?] B più mai. **Quarto] B IV°

ATTO QUINTO

Scena prima

Notte. Sala del Consiglio dei Dieci illuminata.
Il Doge, i Dieci, e il Conte, seduti.

Il Doge.
(al Conte)

A questi patti offre la pace il Duca;
Su ciò chiede il Consiglio il parer vostro.

Il Conte

Signori, un altro io ve ne diedi; e molto
Promisi allor: vi piacque. Io attenni in parte
Quel che promesso avea: ma lunge ancora
Dalle parole è il fatto; ed or non voglio
Farle obblïar però: sul labbro mio
Imprevidente militar baldanza
Non le ponea. Di nuovo avviso or chiesto,
Altro non posso che ridirvi il primo.
Se intera e calda e risoluta guerra
Far disponete, ah! siete in tempo: è questa
La miglior scelta ancora. Ei vi abbandona
Bergamo e Brescia; – e non son vostre? L'armi
Le han fatte vostre: Ei non può tanto offrirvi
Quanto sperar di torgli v'è concesso.
Ma – da un guerrier che vi giurò sua fede,
Voi non volete altro che il ver – se il modo
Mutar di questa guerra a voi non piace,
Accettate gli accordi.

Il Doge.

Il parlar vostro
Accenna assai, ma poco spiega: un chiaro
Parer vi si domanda.

p.122 **Notte.] B Venezia. *su* Venezia; Cc=B **dei Dieci] B dei dieci Cc=T **i Dieci, e il Conte,] B i Dieci, il Conte, Cc i Dieci, il Conte **Il Doge] B Doge **1** Duca;] B Cc Duca, **2** Consiglio] B *su* consiglio **4** piacque. Io] B Cc piacque: io **7** obblïar] B Cc obbliar labbro] B Cc labro **8** Imprevidente] B Improvidente Cc=T **12** ah!] B Cc ah tempo:] B Cc tempo, **13** Ei] Cc *su lez. ill.* **14** Brescia; – e] B Brescia: e *su* Brescia; e = Cc vostre? L'armi] B Cc vostre? e l'armi **15** vostre: Ei] B Cc vostre: ei **Il Doge] B D- <oge> Cc=T

Il Conte.

Uditel dunque.
Scegliete un duce, e confidate in lui:
Tutto ei possa tentar; nulla si tenti
Senza di lui: largo poter gli date;
Stretto conto ei ne renda. Io non vi chieggio
Ch'io sia l'eletto: io dico sol che molto
Sperar non lice da chi tal non sia.

Marino.

Non l'eravate voi quando i prigioni
Sciolti voleste, e il furo? Eppur la guerra
Più risoluta non si fea per questo,
Nè certa più. Duce e Signor nel campo,
Forse concesso non l'avreste.

Il Conte.

Avrei
Fatto di più: sotto alle mie bandiere
Venìan quei prodi; e di Filippo il soglio
Vuoto or sarebbe, o sederìavi un altro.

Il Doge.

Vasti disegni avete.

Il Conte.

E l'adempirli
Sta in voi: se ancor nol son, n'è ragion sola
Che la man che il dovea sciolta non era.

Marino.

A noi si disse altra cagion: che il Duca
Vi commosse a pietà, che l'odio atroce

22 Uditel] B *su* Udire [?] **24** tentar;] B Cc tentar, **25** date;] B Cc date, **Marino] B Cc Uno dei Consiglieri Ccβ=T **30** voleste,] B *da* voleste? furo? Eppur] B Cc furo? eppur **32** Signor] B Cc signor campo,] B Cc campo **33** concesso] B *sps*. *a* allor fatto **Il Conte] B C.<onte> Cc=T **35** Venìan] B Cc Venian **36** sederìavi] B Cc sederiavi **Il Doge] B D- <oge> Cc=T **Il Conte] B C.<onte> Cc=T **37** adempirli] B *prima* eseguirli **Marino] B [1]Lo stesso Consigliere → un altro Consigliere → Secondo Consigliere = Cc Ccβ=T **40** Duca] B duca Cc D- *su* d- **42** Signor] B signor Cc=T

Che già portaste al Signor vostro antico,
Sovra i presenti il rovesciaste intero.

Il Conte.

Questo vi fu riferto? Ella è sventura
Di chi regge gli Stati udir con pace
La impudente menzogna, i turpi sogni
D'un vil di cui non degnerìa privato
Le parole ascoltar.

Marino.

Sventura è vostra
Che a tal riferto il vostro oprar s'accordi,
Che il rio linguaggio lo confermi, e il vinca.

Il Conte

Il vostro grado io riverisco in voi,
E questi generosi in mezzo a cui
V'ha posto il caso: e mi conforta almeno
Che il non mertato onor di che lor piacque
Cingere il loro capitan, lo stesso
Udirvi io qui, mostra ch'essi han di lui
Altro pensiero.

Il Doge.

Uno è il pensier di tutti.

Il Conte.

E qual?

Il Doge.

L'udiste.

Il Conte] B C.<onte> **45 Stati,] B stati Cc=T udir con pace] B *prima* i turpi so<gni> **46** La imprudente] B *su* Le imprudenti **47** degnerìa] B Cc degneria **Marino] B Secondo Cons.<igliere> Cc Secondo Consigliere Ccβ=T **50** confermi,] B Cc confermi **55** loro] Cc lor Ccβ=T **56** ch'essi] B *da* che essi **Il Doge] B D- <oge> Cc=T **Il Doge] B D- <oge> Cc=T

Il Conte

È del Consiglio il voto
Quello che udii?

Il Doge

Sì, il crederete al Doge.

Il Conte

Questo dubbio di me ? . . . .

Il Doge.

Già da gran tempo
Non è più dubbio.

Il Conte.

E m'invitaste a questo?
E taceste finor?

Il Doge

Sì, per punirvi
Del tradimento, e non vi dar pretesti

Il Doge] B D- <oge> Cc=T **59 Sì,] B Cc Sì: **Doge] B doge Cc=T me ? …] B Cc me …? **Il Doge] B D- <oge> Cc=T **60** questo?] B *da* questo; **Il Doge] B D- <oge> Cc=T **63** tradimento,] B Cc tradimento **Il Conte] B C.<onte> Cc=T

Per consumarlo.

Il Conte.

Io traditor! Comincio
A comprendervi alfin: pur troppo altrui
Creder non volli. – Io traditor! Ma questo
Titolo infame infino a me non giunge:
Ei non è mio; chi l'ha mertato il tenga.
Ditemi stolto, il soffrirò; che il merto:
Tale è il mio posto qui; ma con null'altro
Il cangerei, ch'egli è il più degno ancora. –
Io guardo, io torno col pensier sul tempo
Ch'io fui vostro soldato: ella è una via
Sparsa di fior. Segnate il giorno in cui
Vi parvi un traditor! Ditemi un giorno
Che di grazie e di lodi e di promesse
Colmo non sia! Che più? Qui siedo; e quando
Io venni a questo che alto onor parea,
Quando più forte nel mio cor parlava
Fiducia, amor, riconoscenza, e zelo . . .
Fiducia no: pensa a fidarsi forse
Quei che invitato in fra gli amici arriva? –
Io veniva all'inganno! Ebben, ci caddi;
Ella è così. – Ma via – poichè gettato
È il finto volto del sorriso ormai,
Sia lode al ciel; siamo in un campo almeno
Che anch'io conosco. – A voi parlare or tocca;
E difendermi a me: dite, quai sono
I tradimenti miei?

Il Doge.

Gli udrete or ora
Dal Collegio Segreto.

64-90 Per consumarlo … Io lo ricuso] B [1]Il traditor son Io! / Deggio saper perché / D.<oge> / L'udrete or ora / Dal collegio segreto. / C.<onte> / Io lo ricuso *lez. rifatta su fogli volanti (cfr. infra Abbozzi atto V)* → T (*ma* **65** alfin] *da* alfine **66** volli. – Io] volli: io **68** tenga] porti (*var. alt. sts.*) **69** stolto, il] *da* stolto, io il soffrirò;] soffrirò, **70** qui;] qui, **71** ancora. –] B Cc ancora. Io] B Cc – Io **72** col pensier sul tempo] *prima* sul tempo **74** fior. Segnate] fior: segnate traditor! Ditemi] traditor, ditemi **76** grazie e di lodi] g- *su* l- **77** sia! Che] sia. Che più? Qui] più? qui siedo;] siedo, **80** zelo...] zelo, **81** Fiducia] – Fiducia **83** Io veniva all'inganno] B [1]Eran [2]Io veniva all'inganno: eran trasporti / D'un fanciullo deluso –! **84** così. –] così – via –] via, **87** conosco. –] conosco – tocca;] tocca, **Il Doge] B D- <oge> Cc=T **90** Collegio] tribunal *sps. a* Collegio **Il Conte] B C.<onte> = Cc) Bβ *da* B *con correzione:* tribunal → T Ccβ=T

Il Conte.

Io lo ricuso.
Quel ch'io feci per voi, tutto lo feci
Alla luce del Sol; renderne conto
Fra insidïose tenebre non voglio.
Giudice del guerrier, solo è il guerriero.
Voglio scolparmi a chi m'intenda; voglio
Che il mondo ascolti le difese, e veggia . . . .

Il Doge.

Passato è il tempo di voler.

Il Conte.

Qui dunque
Mi si fa forza? Le mie guardie!
(alzando la voce fa per uscire)

Il Doge

Sono
Lunge di qui. – Soldati –
(entrano genti armate).
Eccovi ormai
Le vostre guardie.

Il Conte.

Or son tradito!

Il Doge.

Un saggio
Pensier fu dunque il rimandarle: a torto

92 Sol] B Cc sol **93** insidïose] B Cc insidiose guerrier,] B Cc guerrier guerriero.] B Cc guerriero: **95** intenda; voglio] B intenda, io voglio **98** Le] B le *su* Le Cc=B **alzando la voce fa per uscire] B alzando la voce → T **99** qui – Soldati] B Cc qui. Soldati **(entrano genti armate)] B Cc (soldati entrano) Ccβ=T (*ma* Entrano) **100** Or] B *su* Io

Non si stimò che, in suo tramar sorpreso,
Farsi ribelle un traditor potria.

Il Conte.
Anche un ribelle, sì: come v'aggrada
Omai potete favellar.

l Doge.
Sia tratto
Al tribunal segreto.
Il Conte.
Un breve istante
Udite in pria. Voi risolveste, il veggio
La morte mia; ma risolvete insieme
La vostra infamia eterna. Oltre l'antico
Confin l'insegna del Leon si spiega
Su quelle torri, ove all'Europa è noto
Ch'io la piantai. Qui tacerassi, è vero;
Ma intorno a voi, dove non giunge il muto
Terror del vostro impero, ivi librato,
Ivi in note indelebili fia scritto

102-129 Non si stimò … ancora] B [1]Non si pensò che un traditor potria / Farsi ribelle / C.<onte> / Ove venn'io! / D.<oge> / Sia tratto / al Collegio segreto. / Il C.<onte> / Un breve istante /Ascoltatemi in pria. Della mia vita / Non si tratta soltanto: ella (*su* essa) strascina / Il vostro onor con se: far non potrete / Che il mondo scordi ch'io per voi l'ho spesa. / Tempo verrà che d'un guerriero ancora / Uopo vi fia: chi vorrà farsi il vostro? / Ah di me un giorno tempo vi fidaste; e in danno / Certo non ritornò. Voi non credete / Ch'io volessi tradirvi. Io parlo, il veggio / Com'uom che implora; ebben non nego, io bramo / Persuadervi – io son marito e padre – / [a]S'io fossi reo, [b]È tempo ancora S'io fossi reo, qui mi vedreste? a voi / Mi diedi, io qui colla fiducia entrai / Della innocenza, e non pensava uscirne / Che per correr in braccio ... È tempo ancora – / Che alla mia sposa alla mia figlia io possa / Questo annunzio recar, che a lor non venga/ Dal labro altrui, di chi non sappia come / Un gran dolor s'annunzia a chi nol teme. / Io non fuggo, vel giuro, a voi ritorno:/Questo capo su cui d'un tradimento / Scese il sospetto, io vel riporto. [2]Non si stimò che in suo tramar sorpreso / Farsi ribelle un traditor potria – / C. / Anche un ribelle, sì: potete come v'aggrada / Omai potete favellar. / D. / Sia tratto al tribunal segreto. / C. / [a]Un breve istante, / Udite in pria: questo che or passa (*varr. alt.* vola/pende) è grave/Ma non solo per me. Voi risolveste / La morte mia, ma risolvete insieme/La vostra infamia eterna [b]*tentativo di correzione della lezione precedente con* de la mia morte *sps. a* voi risolveste *lasciato in tronco. Da qui, lez. rifatta su fogli volanti (cfr. infra Abbozzi atto V)* → Un breve istante / Udite in pria. Voi risolveste, il (*su* io) veggio / La morte mia, ma risolvete insieme / La vostra infamia eterna. Oltre l'antico / Confin, l'insegna del Leon (*su* leon) si spiega / su quelle torri, ove all'Europa è noto / Ch'io la piantai. ⌜Qui tacerassi; è vero / Ma intorno a voi, dove non giunge il muto / terror del vostro

Il beneficio e la mercè. Pensate
Ai vostri annali, all'avvenir. Fra poco
Il dì verrà che d'un guerriero ancora
Uopo vi sia: – chi vorrà farsi il vostro?
Voi provocate la milizia. Or sono
In vostra forza, è ver: ma vi sovvenga
Ch'io non vi nacqui, che fra gente io nacqui
Belligera, concorde, usa gran tempo
A guardar come sua questa qualunque
Gloria d'un suo concittadin: non fia
Che straniera all'oltraggio ella si tenga.
Qui v'è un inganno: a ciò vi trasse un qualche
Vostro nemico e mio: voi non credete
Ch'io vi tradissi. È tempo ancora.

Il Doge.

È tardi.
Quando il delitto meditaste, e baldo
Affrontavàte chi dovea punirlo,
Tempo era allor d'antiveggenza.

impero, (*sts. e sps. a* Qui taceran; ma dove / La vostra man s'arresta) ivi librato, / Ivi in note indelebili fia scritto / Il beneficio e la mercè. Pensate / Ai vostri annali, all'avvenir: fra poco / Il dì verrà che d'un guerriero ancora / Uopo vi sia: chi vorrà farsi il vostro? / Voi provocate la milizia: or (*su* io) sono / In vostra forza è ver, ma vi sovvenga / Ch'io non vi nacqui, che fra gente io nacqui / Belligera, concorde: usa gran tempo / A guardar come sua questa qualsia / Gloria d'un suo concittadin, [a] vi sembra [b] sperate non fia / Che stranier all'oltraggio ella si tenga / Qui v'è un inganno: a ciò vi trasse un qualche / Vostro nemico e mio: voi non credete / Ch'io vi tradissi: (*da* tradissi;) è tempo ancora = Cc Bβ *da* B *con correzioni:* tribunal] Collegio *sps. a* tribunal qualunque] *sps. a* qualsia) = Ccβ (*ma* Collegio] tribunal) **129-132** È tardi … antiveggenza] B [1]È tardi: / questo è il parlar del pentimento: questi / I pensier sono che il castigo adduce. / Quando il delitto meditaste, e baldo / Affrontavate chi dovea punirlo, / Era allor tempo d'ascoltarli / (parte coi Dieci) = Cc Bβ *da* B *con correzioni* È tardi: / Quando il delitto meditaste, e baldo / Affrontavate chi dovea punirlo, / Era allor tempo di pensarvi / Tempo era allor d'antiveggenza (parte coi Dieci) Ccβ=T (*ma* affrontavàte] Affrontavate)

Il Conte.

Indegno
Tu forse osasti di pensar che un prode
Pei giorni suoi tremava. Ah! tu vedrai
Come si muor. Va; quando l'ultim'ora
Ti coglierà sul vil tuo letto, incontro
Non le starai con quella fronte al certo,
Che a questa infame, a cui mi traggi, io reco.
(parte il Conte fra le genti armate).

Scena seconda
Casa del Conte.
Antonietta, e Matilde.

Matilde
Ecco l'aurora; e il padre ancor non giunge

Antonietta.
Ah! tu nol sai per prova: i lieti eventi
Tardi, aspettati giungono, e non sempre.
Presta soltanto è la sventura, o figlia:
Intraveduta appena ella ci è sopra.
Ma la notte passò: le ore penose
Del desìo più non son: fra pochi istanti
Quella del gaudio suonerà. Non puote
Ei più tardar; – da questo indugio io prendo
Un fausto augurio: il consultar sì a lungo
Tratto non han, che per fermar la pace. –
Ei sarà nostro; e per gran tempo.

132 Indegno] B Indegno! / Tu mi rendi a me stesso – Io ti pregava! → Indegno! = Cc **134** Ah!] B Cc Ah **135** muor. Va;] B Cc muor: va, **137** le] B gli Ccβ=T **138** infame,] B Cc infame traggi,] B Cc traggi **(parte il Conte fra le genti armate)] *didascalia assente in B e Cc* **Antonietta e Matilde] B Cc Antonietta e Matilde **139** l'aurora;] B Cc l'aurora, **140-143** Ah! Tu nol sai … sopra] B Ah tu per prova ancor nol sai: veloce / È la sventura; intraveduta (i- *su* a-) appena / Ella ci è sopra: i lieti eventi, o figlia, / Lenti, aspettati giungono, e non sempre. = Cc. Bβ *da* B *con correzioni* [1]Ah tu nol sai per prova: i lieti eventi / Tardi, aspettati giungono e non sempre *di seguito Visconti aggiunge i vv.* È la sventura che è veloce, o figlia / Intravveduta appena, ella ci è sopra → T (*ma* Presta soltanto] *prima* Solo veloce) Ccβ=T **145** desìo] B Cc desio **147** tardar; –] B Cc tardar – **149** pace. –] B Cc pace. **150** Ei] B Cc – Ei nostro;] B Cc nostro,

Matilde

O madre,
Anch'io lo spero. Assai di notti in pianto,
E di giorni in sospetto abbiam passati.
È tempo ormai che ad ogni istante, ad ogni
Novella, ad ogni susurrar del volgo
155 Più non si tremi, e all'alma combattuta
Quell'orrendo pensier più non ritorni:
Forse colui che sospirate, or muore.

Antonietta.

Oh rio pensier! ma almen per ora è lunge.
Figlia, ogni gioja col dolor si compra.
160 Non ti sovvien quel dì che il tuo gran padre
Tratto in trionfo, in fra i più grandi accolto,
Portò le insegne dei nemici al tempio?

Matilde.

Oh giorno!

Antonietta.

Ognun parea minor di lui;
L'aria suonava del suo nome; e noi
165 Scevre dal volgo, in alto loco intanto
Contemplavam quell'uno in cui rivolti
Eran tutti gli sguardi: inebrïato
Il cor tremava, e ripetea: siam sue.

Matilde.

Felici istanti!

Antonietta.

Che avevam noi fatto
170 Per meritarli? A questa gioja il cielo
Ci trascelse fra mille. – Il ciel ti scelse,
Il ciel ti scrisse un sì gran nome in fronte . . .

155 all'alma combattuta] B *sps. a* che alla mente **156** ritorni:] B *su* ritorni, **159** Figlia,] B Cc Figlia **167** inebrïato] B Cc inebriato **168** ripetea:] B su ci **169** Felici istanti!] B Cc Oh dolci istanti! **170** meritarli? A] B Cc meritarli? a **171** mille. – Il] B Cc mille – il **172** un sì] B Cc il suo *(crocetta a margine del v. 172)*

Tal don ti fece, che a chiunque il rechi
Ne andrà superbo. A quanta invidia è segno
La nostra sorte! E noi dobbiam scontarla
Con queste angosce.

Matilde

Ah! son finite . . . ascolta;
Odo un batter di remi... ei cresce... ei cessa...
Si spalancan le porte . . . ah! certo ei giunge:
O madre, io veggio un'armatura; è desso.

Antonietta.

Chi mai sarìa s'egli non fosse? . . . O sposo . . .
(va verso la scena).

Scena terza

Gonzaga, e dette.

Antonietta.

Gonzaga!... ov'è il mio sposo? ove è?... Ma voi
Non rispondete? Oh cielo! il vostro aspetto
Annunzia una sventura.

Gonzaga.

Ah che pur troppo
Annunzia il vero!

Matilde.

A chi sventura?

Gonzaga

O donne!
Perchè un incarco sì crudel m'è imposto?

174 A quanta] B *sps. a* Di che **175** sorte! E] B Cc sorte! e **178** ah!] B Cc ah **180** Chi mai] B Deh chi sarìa] B Cc saria fosse? . . . O] B fosse…! o → fosse…? o = Cc **scena)] B *err.* scena – **Scena Terza / Gonzaga, e dette] B Scena Terza / Gonzaga e dette → entra il Gonzaga e dette = Cc (*ma* entra] Entra) **181** Gonzaga!...] B Cc Gonzaga ...! ove è?... Ma] B Cc ove è...? ma **182** rispondete? Oh] B Cc rispondete? oh **184** vero!] B Cc vero

Antonietta.

Ah! voi volete esser pietoso, e siete
Crudel: tremar più non ci fate. In nome
Di Dio, parlate; ov'è il mio sposo?

Gonzaga.

Il cielo
Vi dia la forza d'ascoltarmi. Il Conte . . . .

Matilde.

Forse è tornato al campo?

Gonzaga

Ah più non torna!
Egli è in disgrazia dei Signori; è preso.

Antonietta.

Egli è preso! perchè?

Gonzaga.

Gli danno accusa
Di tradimento.

Antonietta.

Ei traditore!

Matilde.

Oh padre!

Antonietta.

Or via, seguite: preparate al tutto
Siam noi: che gli faran?

Gonzaga.

Dal labbro mio
Voi non l'udrete.

186 Ah!] Ah fate. In] B Cc fate, in **187** Dio,] B Cc Dio sposo?] B Cc sposo. Ccβ sposo? **188** cielo] B Cielo Cc=T **191** Signori;] B Cc signori, **193** tradimento] B Cc traditore Ccβ=T **194** via,] B Cc via **195** labbro] B Cc labro

Antonietta.

Ahi l'hanno ucciso!

Gonzaga

Ei vive;
Ma la sentenza è proferita.

Antonietta.

Ei vive?
Non pianger, figlia, or che d'oprare è il tempo.
Gonzaga, per pietà, non vi stancate
Della nostra sventura: il ciel vi affida
Due derelitte. – Ei v'era amico: – andiamo,
Siateci scorta ai giudici. Vien meco,
Poverella innocente: oh! vieni – in terra
V'è ancor pietà – son sposi e padri anch'essi.
Mentre scrivean l'empia sentenza, in mente
Non venne lor ch'egli era sposo e padre. –
Quando vedran di che dolor cagione
una parola di lor bocca uscita,
Ne fremeranno anch' essi; ah! non potranno
Non rivocarla – del dolor l'aspetto
È terribile all'uom. – Forse scusarsi
Quel prode non degnò, rammentar loro
Quel che per essi oprò; noi rammentarlo
Sapremo. Ah! certo ei non pregò; ma noi,
Noi pregheremo.
(in atto di partire).

Gonzaga.

Oh ciel, perchè non posso
Lasciarvi almen questa speranza! A preghi
Loco non v'è: qui i giudici son sordi,

196 Ahi] B Cc Ah vive;] B Cc vive, **197** vive;] B Cc vive. Ccβ=T **198** pianger,] B Cc pianger **199** pietà,] B *da* pietà – **201** derelitte. – Ei] B Cc derelitte – Ei amico: –] B Cc amico – **202** giudici.] B *da* giudici: meco,] B Cc meco **203** innocente: oh!] B Cc innocente, oh **205** Mentre] B *da* Qua<ndo> padre. –] B Cc padre – **209** essi; ah!] B Cc essi, ah **210** del] B d- *su* D- **211** uom. – Forse] B Cc uom – Forse **212** Quel] B *su* <...> **214** Sapremo. Ah!] B Cc Sapremo: ah! pregò;] B Cc pregò: noi,] B Cc noi **215** ciel,] B Cc ciel!

Implacabili – ignoti: il fulmin piomba,
La man che il vibra è nelle nubi ascosa.
Solo un conforto v'è concesso, il tristo
Conforto di vederlo, ed io vel reco.
Ma il tempo incalza. Fate cor; tremenda
È la prova; ma il Dio degl'infelici
Sarà con voi.

Matilde.

Non v'è speranza?

Antonietta.

Oh figlia!

(partono).

Scena quarta

Prigione.

Il Conte.

A quest'ora il sapranno. – Oh perchè almeno
Lunge da lor non muojo! Orrendo, è vero,
Lor giungerìa l'annunzio; ma varcata
L'ora solenne del dolor sarìa; –
E adesso innanzi ella ci sta: bisogna
Gustarla a sorsi, e insieme. – O campi aperti!
O Sol diffuso! O strepito dell'armi!
O gioja dei perigli! O trombe! O grida
Dei combattenti! O mio destrier! Fra voi

218 Implacabili – ignoti:] B [1]Implacabili, ignoti; → Implacabili, ignoti: = Cc **221** Conforto di] B *segue* ab<bracciarlo> ed] B *riscr*. reco.] B Cc reco: **222** incalza. Fate cor;] B incalza: fate cuor, = Cc (*ma* cuor] cor) **223** prova;] B Cc prova, degl'infelici] B Cc degli infelici **Matilde … partono)] B A.<ntonietta> / Non v'è speranza / M.<atilde> / O madre! / A–<ntonietta> / Vieni infelice: ah più di me tu il sei! / Tutto non perdi tu! gran tempo ancora / Tu potrai sopravvivergli. / M.<atilde> / Qual vita! (= Cc *con crocetta dopo* vita!) Bβ *da* B *con correzioni:* A.<ntonietta> / Non v'è speranza / M.<atilde> / O madre! Ccβ=T (*ma* speranza?] speranza!) **Scena quarta] B Cc Scena Terza **225** sapranno. – Oh] B Cc sapranno! – oh **226** muojo! Orrendo,] B Cc muojo! orrendo vero,] B Cc vero **227** Lor giungerìa l'annunzio; ma varcata] B L'annunzio a lor ⌈verrebbe *su* verria [?] ma <p..> varcata = Cc (*ma* verrebbe] verrebbe;) Ccβ=T **228** sarìa; –] B Cc saria: **230** insieme. – O] B Cc insieme – O **231** Sol] B sol Cc S- *su* s- O strepito] B Cc o strepito **232** O trombe! O grida] B Cc o trombe! o grida **233** O mio destrier! Fra] B Cc o mio destrier! fra

Era bello il morir. – Ma – ripugnante
Vo dunque incontro al mio destin, forzato,
Siccome un reo, spargendo in sulla via
Voti impotenti e misere querele? –
E Marco, anch'ei m'avria tradito! Oh vile
Sospetto! oh dubbio! oh potess'io deporlo
Pria di morir! – Ma nò – che val di nuovo
Affacciarmi alla vita, e indietro ancora
Volgere il guardo ove non lice il passo? –
E tu Filippo ne godrai! – Che importa?
Io le provai quest'empie gioje anch'io:
Quel che vagliano or so. – Ma rivederle!
Ma i lor gemiti udir! L'ultimo addio
Da quelle voci udir! Fra quelle braccia
Ritrovarmi, e – staccarmene per sempre!
Eccole! O Dio, manda dal ciel sovr'esse
Un guardo di pietà.

Scena quinta.

Antonietta, Matilde, Gonzaga, e il Conte.

Antonietta.

Mio sposo! . . .

Matilde.

Oh padre!

Antonietta.

Così ritorni a noi? Questo è il momento
Bramato tanto ? . . . .

234 morir. –] B Cc morir – **234-235** Ma – ripugnante … forzato] B Ma <..> – non è forse / Voler di lui che mi largì la vita / Ch'io la perda così? Non gliela diedi / In sacrificio? E sull'altar di nuovo / Porrò la mano a ripigliar l'offerta / Ch'io gli diedi? E incontro al mio destino / Andrò forzato dunque forzato e ripugnante / Siccome un reo, spargendo in sulla via / Voti impotenti e misere querele? = Cc Ccβ *i vv. sono cancellati con rimando a un cartiglio di mano manzoniana:* [1]Ma [2]Che [3]ripugnante / Andrommi / Vo dunque incontro al mio destin, forzato / Siccome un reo, spargendo in sulla via / Voti impotenti e misere querele? – / No, no, qual ch'essa sia, bella è la morte / Che non si teme: Iddio lo volle, io il voglio. → T **238** tradito! Oh] B Cc tradito! oh **239** Sospetto!] B Sospetto!, **240** morir! – Ma] B Cc morir – ma nò –] B *da* nò ... **242** passo? –] passo? **243** E] B Cc – E godrai! – Che] B Cc godrai! – che **245** vagliano] Cc vagliono so. – Ma] B Cc so – Ma **246** udir! L'ultimo] B Cc udir! l'ultimo udir! Fra] B Cc udir! fra **249** Eccole! O] B Cc Eccole! o Dio,] B *da* Dio – **Scena Quinta] B Cc Scena Quarta **Gonzaga, e il] Gonzaga, il **250** sposo!...] B Cc sposo.! noi? Questo] B Cc noi? questo **252** tanto?] B Cc tanto!

Il Conte.

O misere, sa il cielo
Che per voi sole ei m'è tremendo. Avvezzo
Io son da lungo a contemplar la morte,
E ad aspettarla. Ah! sol per voi bisogno
Ho di coraggio; e voi – voi non vorrete
Tormelo, è vero? Allor che Iddio sui buoni
Fa cader la sciagura, ei dona ancora
Il cor di sostenerla. Ah! pari il vostro
Alla sciagura or sia. Godiam di questo
Abbracciamento: è un don del cielo anch'esso.
Figlia, tu piangi! e tu consorte! ... Ah! quando
Ti feci mia, sereni i giorni tuoi
Scorreano in pace; – io ti chiamai compagna
Del mio tristo destin: questo pensiero
Mi avvelena il morir. Deh ch'io non veggia
Quanto per me sei sventurata!

Antonietta.

O sposo
De' miei bei dì, tu che li festi; il core
Vedimi; io muojo di dolor: ma pure
Bramar non posso di non esser tua.

Il Conte.

Sposa, il sapea quel che in te perdo – ed ora
Non far che troppo il senta.

Matilde.

Oh gli omicidi!

Il Conte.

No, mia dolce Matilde; il tristo grido

254 lungo] Cc *segue* tempo **256** coraggio;] B Cc coraggio, **258** sciagura] B Cc sventura Ccβ=T dona] B manda *con sps. var. alt.* dona **259** cor] B Cc cuor Ah!] B Cc Ah **260** sciagura or] B Cc sventura Ccβ=T sia. Godiam] B Cc sia: godiam **262** Figlia,] B Cc Figlia e tu consorte! ... Ah!] B Cc e tu consorte...! Ah **264** pace; –] B Cc pace – **268** De'] B *su* Dei li] B gli **269** dolor:] B Cc dolor, **271** Sposa,] B *segue* io **271** troppo] B *segue* io **273** il tristo grido] B Cc il grido acerbo Ccβ=T

Della vendetta e del rancor non sorga
Dall'innocente animo tuo, non turbi
Questi istanti: – son sacri. È grande il torto;
Ma perdona, e vedrai che in mezzo ai mali
Un'alta gioia anco riman. – La morte!
Il più crudel nemico altro non puote
Che accelerarla. – Oh! gli uomini non hanno
Inventata la morte: ella saria
Rabbiosa, insopportabile: – dal cielo
Ella ne viene, e l'accompagna il cielo
Con tal consorto, che nè dar nè torre
Gli uomini ponno. – O sposa, o figlia, – udite
Le mie parole estreme: amare il veggio
Vi piombano sul cor; ma un giorno avrete
Qualche dolcezza a rammentarle insieme. –
Tu, sposa, vivi – il dolor vinci, e vivi;
Questa infelice orba non sia del tutto:
Fuggi da questa terra, e tosto; ai tuoi
La riconduci – ella è lor sangue – ad essi
Fosti sì cara un dì: – consorte poscia
Del lor nemico, il fosti men; le crude
Ire di Stato avversi fean gran tempo
De' Carmagnola e de' Visconti il nome. –
Ma tu riedi infelice; il tristo oggetto
Dell'odio è tolto: – è un gran pacier la morte.
E tu, tenero fior, tu che fra l'armi
A rallegrare il mio pensier venivi, –
Tu chini il capo; – oh! la tempesta rugge

276 istanti: –] B Cc istanti – È grande il torto;] B *prima* Atroce è il colpo **278** Un' alta gioia ... La morte!] B [1]Un senso di dolcezza ancor si prova – / La morte! chi la sfugge? / La morte! [2]Alto conforto aver si può – La morte! → T (*ma err*. Un alta) Cc=B **280** Che accelerarla.] B *prima* Che accelerar affrettar Oh!] B Cc oh **281** ella] Ccβ *su* essa **283** insopportabile: –] B Cc insopportabile: **285** ponno. – O] B Cc ponno – o figlia, – udite] B Cc figlia – udite **286** amare] B Cc amare, veggio] B veggio, Cc=T **287** cor;] cuor, giorno avrete] B *sps. a* dì vi fia **288** insieme. –] B Cc insieme – **289** vivi;] B Cc vivi: **290** tutto:] B Cc tutto. **291** terra,] B terra *da* terra, **293** dì: –] B Cc dì– **295** Stato] B Cc stato gran tempo] B *sps. a* per sempre **296** De' Carmagnola] Ccβ *su* Di Carmagnola de' Visconti] B Cc di Visconti Ccβ=T nome. –] B Cc nome – **298** tolto: –] B Cc tolto – **298** pacier] Ccβ *su err.* piacer **300** venivi, –] B venivi *da* venivi, = Cc **301** capo; – oh!] capo – oh

Sopra di te – tu tremi, ed al singulto
Più non regge il tuo sen – sento sul petto
Le tue infocate lagrime cadermi;
E tergerle non posso: – a me tu sembri
Chieder pietà, Matilde, ah! nulla il padre
Può far per te: – ma pei diserti in cielo
V'è un padre, il sai. – Confida in esso, e vivi
Ai dì tranquilli se non lieti: ei certo
Te li destina. Ah! perchè mai versato
Tutto il torrente dell'angoscia avria
Sul tuo mattin, se non serbasse al resto
Tutta la sua pietà? – Vivi, e consola
Questa dolente madre. – Oh ch'ella un giorno
A un degno sposo ti conduca in braccio! –
Gonzaga, io t’offro questa man che spesso
Stringesti il dì della battaglia, e quando
Dubbj eravam di rivederci a sera.
Vuoi tu stringerla ancora, e la tua fede
Darmi che scorta e difensor sarai
Di queste donne, infin che sien rendute
Ai lor congiunti?

Gonzaga.

Io tel prometto.

Il Conte.

Or sono
Contento. E quindi, se tu riedi al campo,
Saluta i miei fratelli, e di lor ch'io
Muojo innocente; testimon tu fosti
Dell'opre mie, de’miei pensieri, – e il sai.
Dì lor che il brando io non macchiai coll'onta
D’un tradimento – io nol macchiai: – son io
Tradito. – E quando squilleran le trombe,

305 posso: –] B Cc posso – **306** pietà,] B *da* pietà – **307** per te: –] B Cc per te – **308** sai. –] B Cc sai – esso,] B Cc esso **310** Ah!] B Cc Ah **313** pietà? –] B Cc pietà – Vivi] B *su* vivi **314** madre. –] B Cc madre – **315** braccio! –] B Cc braccio! **316** Gonzaga] B Cc – Gonzaga **319** ancora,] B Cc ancora? **322** Ai] B *su* In congiunti?] B Cc congiunti. Ccβ=T **325** innocente;] B Cc innocente: **326** pensieri, –] B Cc pensieri – **328** macchiai: –] B Cc macchiai – **329** Tradito. –] B Cc Tradito –

Quando le insegne agiteransi al vento,
Dona un pensiero al tuo compagno antico.
E il dì che segue alla battaglia, quando
Sul campo della strage il sacerdote,
Fra il suon lugubre, alzi le palme offrendo
Il sacrificio per gli estinti al cielo,
Ricordivi di me, che anch'io credea
Morir sul campo.

Antonietta.

Oh Dio pietà di noi!

Il Conte.

Sposa, Matilde, omai vicina è l'ora;
Convien lasciarci – addio.

Matilde.

No, padre . . .

Il Conte.

Ancora
Una volta venite a questo seno;
E per pietà partite.

Antonietta.

Ah no! Dovranno
Staccarci a forza.
(si ode uno strepito di armati).

Matilde.

Oh qual fragor!

331 al tuo compagno antico.] B *var. alt. sps. a* all'infelice amico / <..> Cc=T **332** alla battaglia] B Cc la battaglia Ccβ=T *due trattini prima dei vv. 334 e 335* **337** Oh Dio] B O Dio **338** l'ora;] B l'ora – Cc l'ora **339** lasciarci –] B Cc lasciarci, No, padre . . .] B Cc No padre **340** seno;] B Cc seno, **341** no!] B no, **armati] B *segue* <..> **342** fragor!] B fragor **342** Dio!] B Cc Dio **mezzo,] B Cc mezzo **genti armate; il capo di esse] B Cc soldati, un ufficiale

Antonietta

Gran Dio!

(si apre la porta di mezzo, e si affacciano genti armate;
il capo di esse si avanza verso il Conte: le due donne cadono svenute).

Il Conte

O Dio pietoso, tu le involi a questo
Crudel momento; io ti ringrazio. – Amico,
Tu le soccorri, a questo infausto loco
Le togli; e quando rivedran la luce
Di' lor – che nulla da temer più resta.

F I N E.

344 ringrazio. –] B Cc ringrazio – **346** rivedran la luce] Cc torneranno in vita Bβ=T Cc=T
F I N E.] B Fine dell'atto V° Cc Fine dell'Atto Quinto

Abbozzi atto V

Si propongono a questo punto le correzioni dei vv. 64-90 e 102-129 di atto V scena I, apportate su fogli raccolti in Manz.V.S.X.1. L'intervento sui versi inizia, come detto, su Manz.B.X.2, continua su tali fogli e poi riprende sulla colonna sinistra del primo manoscritto. Le correzioni che seguono sono dunque attestate in un testimone ulteriore rispetto a quelli considerati nell'edizione, di qui, e in considerazione della complessità e lunghezza dell'apparato relativo, la decisione di riportarli separatamente, per maggior chiarezza.

1) Scena I, vv. 64-90 (cc. 159rv, 160rv, 157r di Manz.V.S.X.1)

64-90 Per consumarlo … Io lo ricuso] *la lez. di B è rifatta su fogli volanti (cfr. apparato V, I, vv.64-90).* **(c.159r)** *incipit carta, due lez. int.* Alfin (*canc.)* / Per consumarlo [1]Alfin comprendo <..> [2]Io Traditor! *(non canc.)* [3]Il tradimento! Alfine / Io vi comprendo [4]Io traditor! comincio / a comprendervi alfin. (*su* alfine) Pur troppo altrui (*var. alt. sps.* ad altri) / Creder nol volli: Io traditor! ma [?] <…> Ma questo / Titolo infame infino a me non giunge, / Ei non è mio: chi l'ha mertato il tenga / Ditemi stolto, io il merto il soffrirò, che il merto / Tale è il mio posto qui, ma con null'altro / Il cangerei ch'egli è il più degno ancora. (*riscr. sopra*). [a]Io [*a*]torno (*riscr. sopra*) [*b*]scendo / A riandar [*a*]col mio pensiero [**a**]qu<ando> [**b**]il tempo / Ch'io fui vostro sol<dato> [**c**]Il tempo / Ch'io fui vostro soldato: ella è una via / Sparsa di fior [**c**]i giorni / Che ho gettati per voi da (*lez. int. non canc.*) **(c.159v)** [*b*]Col mio pensier sui [**a**]giorni [**b**]dì che per voi spesi / Dal dì ch'io presi la primiera insegna / Dalle (D- *su* F-) man (*su* mani) vostre, a questo. Ella è una via / Sparsa di fior; onor, [a]lusinghe, [b]grazie, lusinghe, → [b]Io guardo, io torno col pensier [⌈]sul tempo / Che ho gettato per voi (*da* sui giorni / Che ho gettati per voi): [*a*]da quando [*b*]d'allor ch'io presi [c]dal dì ch'io presi (*sps.*) / [**a**]Dalle man vostre la primiera insegna / [a]Infino [b]Infino a questi (*lez. int.)* / → [**b**]Dalle man vostre la bandiera a questo: / [⌈]Al dì della mercede (*sps. a* A questo dì del premio). Ella è una via / Sparsa di fiori, onor [a]lusinghe e lodi [b]grazie, lusinghe. [⌈]In qual (*prima* Quale*)* di questi un traditor vi parvi? / Segnatelo: che più? non siedo io forse / [⌈]In mezzo a voi: *(riscr.)* quando chiamato io venni / Ditemi in qua<le> **(c.160r)** →[**c**] Dalle man vostre la bandiera a questo: / [a]Che fra [b]Ella è una via sparsa di fior: lusinghe / E grazie e lodi: [aa]ed or non siedo io forse [ab]ed or fra voi → [ac] ed or qui fra → [ad]ed or non siedo io forse [ae]ed or qui siedo, e quando / In mezzo a voi: quando chiamato (*segue /* e quando) / Io venni a questo che alto onor parea, / Quando Io guardo, io torno col pensier sul tempo / che ho gettato per voi / Ch'io fui vostro soldato. Ella è una via / sparsa di fior (*su* fiori). [a]Segnate (*var. alt. sts.* in fronte) il giorno in cui / Vi parvi un traditor, segnate un giorno → Ditemi il giorno in cui/ Vi parvi un traditor, ditemi un giorno / Che di grazie di lodi, e di promesse / [a]Non sia segnato = e il traditor <...> son io! / [b]Colmo non sia: che (*riscr.*) più, qui siedo, e quando / Io venni a questo che alto onor parea / **(c.160v)** Quando il mio (*riscr. e canc.*) <u>Colmo</u> non sia: che più, qui siedo, e quando / Io venni a questo che [a]parer dovea /Alto favor, [*a*]ch'io qui portava un cuore [*b*]ed era nel cor mio / Tutto amistà riconoscenza e zelo, / Fiducia nó, forse a fidarsi pensa / Chi vien chiamato in fra gli amici? (*segue lez. ill.*) → [b]alto onor parea / [*a*]Con sì care [?] memorie, e ed il cor mio / Tutto era amor riconoscenza e zelo, → alto onor parea /Quando più forte <...> nel mio cor parlava/ Fiducia (*segue* amistà) amor, riconoscenza e zelo, / Fiducia no: (*due punti su virgola*) pensa a fidarsi forse / [a]Chi vien chiamato / [b]Chi va chiamato in fra gli amici? <…..> Egli era / [*a*]Tutto / [*b*]Dunque un inganno, <…> [c]Quei che vien fra / [d]Chi v<> / Quei che invitato infra gli amici arriva? / [a]Io veniva [b]Queste [c]Voi di me ridevate / **(c.157r)**

/ [d]Io cadeva nel laccio, [a]il più [b]i generosi / Sensi del / [c]il **[a]**più **[b]**il mio più schietto *(sts. a* forte) → [e]Io cadeva nel laccio, / [a]Il <... ...> sentir (*seguono lez. ill.*) [b]Ad un vi<> [c]Io gli dava [d]Il più [e]e più [f]ed [g]il più giocondo /**[a]**e puro **[b]**senso dell'alma mia, erano le gioje → Io veniva all'inganno (*sps. a* Io cadeva nel laccio) eran trasporti / D'un deluso fanciullo! Ebben ci caddi, Ella è così, ma via, poiché gettato / Il finto volto del sorriso è ormai, / Seguite almen così: mi trovo alfine / Sia lode al ciel sono in un ca<mpo> → sono in quel campo almeno / Che anch'io conosco, ora *(riscr.)* a voi parlare or tocca / E difendermi a me – dite quai sono / I tradimenti miei – → T *su col. sx. ms. (con varianti, cfr. apparato)*

2) Scena I, vv. 102-129 (cc. 157v, 158rv di Manz.V.S.X.1)

102-129 Non si stimò … ancora] *la lez. di B è rifatta su fogli volanti (cfr. apparato V, I, vv. 102-129).* **(c.157v)** Un breve istante / Ascoltatemi in pria / Udite in pria: non per me solo è grave / Questo che or passa (*var. alt*. vola): voi *(riscr.)* segnar credete / sol la mia morte, e risolveste in una / La vostra infamia eterna – oltre l'antico / Confin l'insegna del Leon si spiega / Su quelle torri, ove all'Europa è noto / Ch'io la piantai = qui taceran = ma <…> dove / La vostra man s'arresta, ivi [a]la voce / Rimbomberà del vero, ivi [b]terrore [c]vi aspetta / Un giudizio di sdegno e di disprezzo ivi librato / Ivi in note indelebili fia scritto / Il beneficio e la mercè, pensate /Ai vostri annali, [a]all'avvenir: <…> / Tempo verrà che d'un guerriero ancora / Uopo vi fia [b]ai dì futuri: tempo **(c.158r)** Ai vostri annali, all'avvenir [a]pensate [b]non lunge tra poco / Tempo verrà che d'un guerriero alfine ancora / Uopo vi fia, chi vorrà farsi il vostro? [a]Voi provocate la milizia [b]Voi provoc<ate> Voi provocate la milizia or sono <..> or sono / In forza vostra è ver ma vi sovvenga / Ch'io non vi nacqui, che fra gente io nacqui / [a]Belligera, [a]*lez. ill.* [b]concorde **[a]**e che gli oltraggi / non ⌈sopporta nè (*sps. a* soffre ne gli scorda), e che si crede / Facilmente osteggiata: essa <…> **[b]**intollerante d'ogni sorta d'oltraggio Belligera, concorde usa (*riscr. più volte*) da lungo gran tempo / A guardar come sua questa qualsia / Gloria d'un suo concittadin, [a]straniera / Forse all'oltraggio rimarrà [b]credete / Che ella rimanga all'onta sua stra<niera> credete / che straniera all'oltraggio ella ⌈si tenga (*sps. a* rimanga)? **(c. 158v)** Qui v'è un inganno – a ciò vi trasse un qualche / Vostro nemico e mio – ma non credete / Ch'io vi tradissi – è tempo ancora → *la lez. prosegue su col. sx. ms. (cfr. apparato).*

Parte II - Un modello di edizione digitale per la filologia d'autore

5. Lo stato dell'arte

5.1 La gabbia fluida del digitale

Conclusa questa prima parte di indagine filologica e critica sul *Conte di Carmagnola*, i prossimi capitoli si concentreranno sul lavoro svolto per progettare, a partire dalla tragedia, un modello teorico di edizione digitale rispondente all'impostazione metodologica propria della filologia d'autore[179], ad oggi quasi del tutto priva di rappresentazioni in tale settore.

Le considerazioni che seguono sono dunque svolte tenendo presente un'impostazione critica specifica, per cui, prima di addentrarsi in una ricognizione sullo stato attuale in materia di edizioni digitali, scientifiche e critiche, fondamentale alla comprensione del panorama in cui si inserisce il lavoro proposto, può essere utile tentare un inquadramento dell'ambiente culturale di sviluppo di tali risorse e delle difficoltà connesse con l'inserimento di un metodo di scuola sostanzialmente italiana all'interno di una disciplina in cui l'internazionalità è caratteristica intrinseca e cruciale, proprio per indagare le ragioni della mancanza di edizioni digitali che rispondano a tale paradigma metodologico.

È infatti noto che, tanto nel settore dell'editoria scientifica digitale quanto, più in generale, in quello delle *Digital Humanities* in senso lato, sia stata a lungo e sia in buona parte tutt'oggi dominante la presenza di riflessioni, progetti ed edizioni nati in contesto angloamericano, anche se spesso con il contributo di studiosi di altra provenienza. Nell'ambiente culturale e accademico cosiddetto continentale, del resto, la diffusione delle tecnologie in ambito umanistico è stata più tarda e meno pervasiva, come denota emblematicamente la vicenda di Roberto Busa, padre dell'informatica umanistica, che ha trovato oltre oceano le tecnologie e il supporto necessari alla realizzazione del proprio pionieristico progetto di lemmatizzazione e studio delle concordanze nelle opere di

[179] Cfr. *supra* il paragrafo *Questioni metodologiche.*

Tommaso D'Aquino[180] e come dimostrano anche le edizioni digitali realizzate, le riviste di settore e la letteratura scientifica di riferimento.

Questo stato di fatto ha un'incidenza rilevante sulle tipologie di progetti realizzati e sugli orientamenti metodologici emergenti, soprattutto considerando quanto la discontinuità e talvolta superficialità dei contatti e degli scambi tra la filologia continentale, e direi segnatamente italiana, e l'ambiente culturale della *textual scholarship* angloamericana abbia generato nel tempo una conoscenza piuttosto lacunosa dei reciproci metodi e risultati[181]. Il conseguente disallineamento di teorie e prassi ecdotiche mi pare oggi ancor più evidente proprio negli approcci alla filologia ed editoria scientifica digitali e nelle difficoltà a individuare metodologie non necessariamente comuni ma quantomeno condivise, per facilitare anche una corretta comprensione e valutazione reciproca delle ricerche condotte e delle edizioni curate. Oltre a questa necessità, il fatto che la bibliografia di settore sia in larga parte prodotta in lingua inglese quando non specificatamente da studiosi angloamericani, con i leggeri slittamenti semantici e i più consistenti divaricamenti metodologici che ciò comporta, mette in luce anche il bisogno di chiarimenti terminologici e, insieme, epistemici.

Un esempio di ciò può essere reso a partire dai concetti stessi di edizione scientifica digitale / edizione critica digitale, con una difficoltà maggiore nel secondo caso. Il termine comunemente più utilizzato per individuare le edizioni digitali di qualità scientifica affidabile è *Scholarly Digital Edition,* insieme alla variante *Digital Scholarly Edition* e il posizionamento degli aggettivi potrebbe operare già di per sé una prima distinzione concettuale, come sottolineato da Patrick Sahle (2016, 33-34), nell'enfatizzare rispettivamente la qualità scientifica delle edizioni digitali, applicando

[180] Per una panoramica sul lavoro di Busa si rimanda a Steven E. Jones (2016) e Passarotti, Rockwell (2019). Il patrimonio librario e archivistico di padre Roberto Busa è attualmente conservato presso il fondo Busa dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Cfr. Senna (2020).

[181] Esplicativa in proposito la considerazione di Michelangelo Zaccarello nella *Premessa* al volume da lui recentemente curato: «negli stati Uniti la moderna critica delle varianti d'autore è solitamente ricondotta all'ambiente germanico del secondo Dopoguerra, quando simili studi vantavano da noi un ventennio di vita, a partire dalla pionieristica edizione Moroncini dei *Canti* leopardiani (1927). Un'analoga limitazione si potrebbe imputare agli italiani, che hanno fatto uso di moderne metodologie d'indagine del libro a stampa – affinate dalla filologia di lingua inglese fin dai primi del Novecento – solo a partire dagli anni Ottanta […]» (Zaccarello 2019, 11-12). In effetti la stessa ragione ispiratrice dell'opera, che consta di traduzioni ragionate di saggi fondamentali in ambito di testualità ed edizioni digitali, scritti in originale in inglese, denota la necessità di un più vivo confronto tra le due tradizioni, per altro ovviamente non monolitiche al loro interno.

una dimensione critica a prodotti altrimenti potenzialmente acritici, oppure il riferimento alla tradizione e alle metodologie dell'edizione scientifico-accademica e la sua trasformazione nel contatto con il digitale, per quanto si possa in fondo propendere con Sahle per un uso sinonimico delle due diverse etichette. Più complesso, come accennato, appare invece il tema delle *Digital Critical Editions* / *Critical Digital Editions*: ignorando anche in questo caso la specificità del posizionamento degli aggettivi, è l'oggetto principale, il concetto stesso di *Critical Edition,* ad avere bisogno di specificazioni e chiarimenti, poiché rimanda a tradizioni e metodi profondamente diversi in lingue, e dunque contesti culturali, differenti.

Tali questioni non si esauriscono evidentemente solo nella nomenclatura, ma hanno significative ricadute sulla comprensione e disseminazione del sapere all'interno della comunità scientifica, che mostra infatti concretamente la necessità di una maggior condivisione terminologica anche attraverso la creazione di strumenti specifici. Si pensi, ad esempio, al PLS (*Parvum lexicon stemmatologicum*)[182] dell'Università di Helsinki, implementato a partire dal marzo 2015 su iniziativa di un gruppo di studiosi diretto da Odd Einar Haugen e legato alla rete di ricerca *Studia Stemmatologica*. La risorsa è infatti concepita proprio con l'obiettivo di fornire spiegazioni riguardo a vocaboli tecnici della stemmatica, necessarie sia per la natura multidisciplinare di questo campo del sapere sia perché «stemmatology has developed according to more or less national schools or traditions, in which the same concepts are not always used in exactly the same way».

Il PLS si propone quindi di fornire termini equivalenti in diverse lingue, intese appunto come strumento comunicativo di tradizioni differenti, ma è difficile che entro uno strumento, per quanto ampio e ben strutturato, si riesca interamente a risolvere il problema nascosto dietro quella che non può essere una mera traduzione: i vocaboli, lungi dall'essere neutri, riflettono le acquisizioni teoriche dei contesti che li hanno generati e sono sicuramente il primo scoglio a una comunicazione internazionale di campi di studio, come appunto la filologia d'autore, di tradizione fondamentalmente nazionale.

Su queste basi è stato realizzato un altro affidabile strumento disponibile online: il *Lexicon for Scholarly Editing (A Multilingual Lexicon for a Multilingual Discipline*[183]), nato in seguito a una serie di conferenze – in particolare *Texts beyond Borders:*

[182] Consultabile al link https://wiki.helsinki.fi/display/stemmatology.
[183] Si veda https://lexiconse.uantwerpen.be

Multilingualism and Textual Scholarship organizzata da ESTS (*European Society for Textual Scholarship*) nel novembre del 2009 a Bruxelles [184] – da cui è emersa la necessità di creare un lessico per l'editoria critica, avviato poi nel 2012 proprio da ESTS in collaborazione con il *Centre for Manuscript Genetic* dell'Università di Anversa.

Lo strumento si pone l'obiettivo di raccogliere definizioni del linguaggio specifico della *scholarly editing* provenienti da differenti lingue, contesti e tradizioni critiche, attraverso citazioni dirette tratte da opere di studiosi del settore, con un'intuizione metodologica a mio parere particolarmente sensata non tanto perché sollevi i curatori e collaboratori dalla responsabilità di interpretare le definizioni per parafrasarle (come avviene con esiti non sempre soddisfacenti nel PLS), ma perché consente di entrare più immediatamente in contatto con le differenze interpretative di ciascuna scuola e anche con la loro evoluzione nel tempo. La difficoltà del compito è comunque ben presente a Dirk Van Hulle, che la sottolinea anche nella home page del *Lexicon,* in cui trova posto, significativamente, l'immagine della torre di Babele:

> the need was […] to create a lexicon of scholarly editing similar to undertakings in different disciplines and editorial traditions, and in different linguistic areas. […] Given the divergence of traditions, languages and contexts, such an undertaking is almost 'doomed to fail' from the start – to quote Samuel Beckett.

O ancora

> Many of these concepts have given rise to lively debates in the past and several eminent scholars have made courageous attempts to define them in monographs or scholarly journals. Every entry will be defined by means of one or more quotations from giants, offering their shoulders to future generations to stand on[185].

Tali iniziative, scelte a solo scopo esemplificativo, al di là delle differenze intrinseche, rispondono a una comune necessità, o meglio, sono sintomi di una situazione comunicativa che rimane complessa, come sottolineato anche da Dillen (2015) nella propria presentazione del *Lexicon,* escludendo per altro del tutto la tradizione e la lingua italiane:

> Traditionally divided into three main 'schools' (Anglo-American Scholarly Editing, German Editionswissenschaft, and French critique génétique), the field of Textual Criticism has witnessed a rapprochement of different editorial theories and practices over

[184] Per gli atti della conferenza si vedano Macé, Van Hulle (2010). Sul tema cfr. anche Dillen, Macé, Van Hulle (2012).

[185] Entrambe le citazioni sono tratte dalla descrizione presente nella home page del sito, redatta da Dirk Van Hulle il 18 novembre 2012.

> the last decades, transforming three distinct monolingual discussions into a larger multilingual one. Rather than focusing on the differences between their respective traditions, it is now generally accepted that they each provide a different but equally valuable perspective on how the texts of literary works could be edited, based on the historical evidence of textual transmission. However, even though more and more theoretical works have been translated outside of their original language, and the communication and mutual understanding between textual critics around the world has never been better, the Lexicon may demonstrate that some difficulties with the more nuanced meanings of theoretical concepts still persist.

La difficoltà dunque persiste e tocca concetti chiave della ricerca ecdotica (non ultimo quello di "apparato critico"), rendendo spesso complicata o parziale la comunicazione tra ambienti differenti, qualora gli interlocutori non abbiano chiara contezza di cosa si intenda precisamente con quel termine nel contesto culturale e nel sistema linguistico di origine, con chiaramente maggior svantaggio per scuole di pensiero e impostazioni critiche meno note, o da meno tempo, a livello internazionale. Tali considerazioni valgono ovviamente per qualsiasi ambito disciplinare e aprono la complessissima questione della necessità, più che di una lingua comune, della condivisione del sapere a livello globale – un globale che poi è in realtà ancora tendenzialmente ristretto a una determinata minoranza di culture e tradizioni.

In ogni caso, al di là della lacunosità e difficoltà delle conoscenze reciproche, i diversi paradigmi filologici ed editoriali si trovano ormai da tempo a fare i conti con una sfida ulteriore, ossia quella posta dall'attraente e multiforme contatto con il digitale e ciò che importa di più ai fini di questo lavoro è indagare come tali modelli ecdotici stiano guidando – o subendo – la "svolta digitale" e come questo impatti sullo statuto culturale in cui le edizioni digitali si iscrivono, sia a livello di risultati prodotti che di riflessone epistemologica. Del resto, la vivacità del dibattito metodologico non è una novità nella storia della filologia, dalle opposizioni bediériane al metodo del Lachmann fino alle distanze in materia di edizione genetica di testi d'autore tra la scuola filologica francese e quella italiana, che, tra l'altro, per un certo tempo ha avuto rilevanza sovranazionale proprio in ragione di tale contrapposizione.

Oggi, come accennato, l'estesa applicazione delle tecnologie digitali allo studio e all'edizione dei testi complica ulteriormente – e produttivamente – il quadro, creando nuovi paradigmi di riferimento. È in questo senso che il digitale, inteso sia come strumento che come vero e proprio contesto culturale, rischia di configurarsi come una

sorta di "gabbia fluida": se da un lato infatti porta con sé tutta una serie di libertà maggiori rispetto alla tradizione su carta, legate a quella fluidità che gli si riconosce come intrinseca[186], dall'altro, il rapporto causa-effetto tra impostazione teorica e applicazione, o meglio applicabilità, in ambito digitale non mi pare del tutto libero, come se le intenzioni di filologi ed editori fossero in fondo "ingabbiate" da una più immediata disponibilità di strumenti e metodi adatti a determinati approcci critici più che ad altri, come sembra in parte suggerire la diffusione di risorse sostanzialmente equivalenti dal punto di vista dell'impostazione teorica (cfr. *infra*).

Viene dunque da chiedersi quanto le possibilità offerte dal nuovo medium impattino a posteriori sui ripensamenti metodologici in corso, permettendo di verificare la validità di strade vecchie e nuove, e quanto invece non accada che sia la teoria ad adeguarsi alla prassi, facendosi guidare dalle possibilità applicative reali che il mezzo offre, assumendo dunque come migliori le scelte possibili e spostando il dibattito dal livello epistemico a quello fattuale. Il potere modellizzante degli strumenti – «we shape our tools, and thereafter our tools shape us»[187] – intesi tanto come manufatti concreti quanto come acquisizioni culturali in senso lato, resta indiscutibile e di per sé certamente non negativo: qualsiasi innovazione tecnica e tecnologica non si esaurisce nello svolgimento di compiti noti in modo più rapido o efficace, ma si accompagna sempre a un ripensamento complessivo del compito stesso, modificandone processi e metodi e spesso individuando nuovi obiettivi. Si pensi, per citare una esemplificazione ormai standardizzata, all'impatto epocale dell'invenzione e diffusione della stampa sulla produzione e disseminazione dei libri, con tutte le ben note conseguenze. Tuttavia, affermare che «creare degli strumenti editoriali ha quindi delle implicazioni profonde (etiche, epistemologiche, euristiche), vale a dire che quello che gli strumenti ci consentiranno di fare diventerà ciò che faremo, diventerà il confine all'interno del quale

[186] Per la questione, nei risvolti sia positivi che negativi, si rimanda a Numerico, Fiormonte e Tomasi (2010); Italia (2020) e Zaccarello (2020) per riflessioni sull'autorialità e sulla distinzione dei ruoli di autore-filologo-editore. Alla fluidità è connesso anche il paradigma del *release early* (cfr. Sahle 2016, 35), impostazione metodologica di grande merito per la rapida discussione dei risultati e per la loro rimodulazione in ragione delle risposte ottenute, ma anche, nei casi deteriori – mossi più dalla necessità di catalizzare finanziamenti che di suscitare riflessione fondata – rischio in termini di affidabilità delle risorse prodotte.

[187] La celebre affermazione, generalmente attribuita a Marshall McLuhan, compare in realtà in *A Schoolman's Guide to Marsahll McLuhan*, articolo a firma John M. Culkin. Cfr. Pierazzo (2019, 11).

concepiremo la nostra attività scientifica» (Pierazzo 2019, 11) non significa appiattire totalmente la riflessione metodologica sulle possibilità applicative, ma pensare gli strumenti perché ci consentano di fare ciò che realmente intendiamo fare. Dunque, nell'accettare la forza reattiva dello strumento sul metodo, occorre scongiurare il rischio che tradizioni editoriali di comprovata efficacia e utilità siano semplicemente dismesse o escluse dall'ambiente digitale per la loro complessità di rappresentazione nella nuova veste elettronica, per la mancanza di una riflessione dedicata o per la pervasiva presenza di strumenti specificamente adatti ad altri modelli. Non è quindi un caso che molte delle controversie metodologiche interne alle discipline tradizionali si stiano riproponendo anche entro la prospettiva digitale, ove, insieme al già evidenziato ritardo della sperimentazione in ambito continentale rispetto agli studi condotti oltre oceano, si registra l'affermarsi di determinate impostazioni a scapito di altre.

Per fare un esempio concreto si pensi innanzi tutto alla diffusione delle edizioni digitali di tipo documentario, generalmente a testimone unico, centrate sulla riproduzione dell'oggetto fisico di trasmissione di un testo/un'opera più che sulla ricostruzione del testo stesso, considerato un'astrazione meno informativa e oggettiva. Si tratta di una tipologia di edizione che ha tradizionalmente trovato applicazione nel campo degli studi storici, nei quali il documento fisico ha valore fondante, ed è stata applicata all'ambito letterario già a latere dell'idea bediériana del bon manuscrit e con la coscienza progressivamente sempre più viva dell'importanza di fattori anche strutturali e materiali per la comprensione della storia della trasmissione dei testi. Accanto e in parte in opposizione a essa, si collocano, come noto, gli approcci, di matrice lachmanniana e neolachmanniana, che trascendono il dato materiale e la fisicità del singolo testimone, tenendone conto nella misura in cui contribuiscano alla ricostruzione del testo originale o archetipico, quindi più in un'ottica funzionale alla ricostruzione d'insieme (del testo) che alla descrizione particolare (del testimone). Proprio in questa diversa centralità del dato materiale sta buona parte della contesa e la sostanza della critica tradizionalmente mossa dai filologi bediériani alla stemmatica – quella cioè di costruire artificialmente testi

mai storicamente esistiti[188] – che si replica ora, con non troppe sfumature, nel contesto digitale.

All'aumento delle edizioni documentarie conseguono inoltre – insieme a un positivo incremento della possibilità di accesso diretto a materiali altrimenti dispersi o non consultabili – una serie di interessanti ricadute anche teoriche. Innanzi tutto, la tendenza all'estensione degli oggetti che via via si includono nell'edizione e la digitalizzazione sistematica dei materiali relativi a una determinata opera o a un determinato autore nutrono la questione della distinzione tra archivi ed edizioni digitali. Il discrimine è stato variamente fissato[189] e potrebbe configurarsi appunto nella predominanza del dato archivistico e oggettuale, soprattutto quando esteso a un gran numero di materiali, oppure di quello critico-testuale. A mettere un po' di ordine nel dibattito è stata un'interessante proposta, oggi sempre più condivisa, avanzata per superare la distinzione, ossia quella di utilizzare il termine knowledge site dal momento che, come spiega Tomasi (2016, 133),

> sia edizione che archivio sono legati, da un certo punto di vista, alle forme e al supporto tradizionali della trasmissione. Nel digitale, l'enfasi si sposta naturalmente dal prodotto finale alla sua capacità di sfruttare le potenzialità della formalizzazione informatica. Ecco allora che il concetto di ambiente di conoscenza è particolarmente adeguato a descrivere un tipo di risorsa informativa di questo genere. È infatti la conoscenza, intesa come informazione comprensibile e manipolabile dalla macchina, il valore aggiunto del processo cui la *computer science* costringe.

Tale definizione ha il grande merito di concentrarsi sul *quid* caratterizzante il processo di creazione delle risorse informatiche, restituendo centralità a ciò che rende davvero digitale un oggetto, ossia non tanto la natura del supporto di pubblicazione, ma la sua computabilità. Tuttavia, in questa prospettiva rientra una serie di casi talmente estesa ed eterogenea, anche oltre l'edizione e l'archivio, da consentire di superare la distinzione solo a patto di introdurne altre, per permettere comunque di orientarsi entro

---

[188] La questione rimane di fatto irrisolta e intercetta, per poi sostanzialmente fondervisi, la difficile sistemazione teorica del concetto di opera, anche entro il contesto digitale, come mostra, ad esempio, il dibattito sorto in seno alla redazione di *Towards a Theory of Digital Editions* (Robinson 2013a), documentato e ripreso nel decimo volume di «Ecdotica», in cui si vedano Bordalejo (2013), Eggert (2013), Gabler (2013), Robinson (2013b) e Shillingsburg (2013).

[189] Cfr. almeno Eggert (2017), in cui è presentata l'idea che edizione e archivio non siano «separate categories and certainly not objective or trascendental ones. […] I propose that we think of a horizontal slider or scroll bar running from archive at the left to edition at the right» (121), Vanhoutte (2010), Price (2009) e Sahle (2005).

un insieme di risorse molto difformi, per quanto condotte con metodologie e strumenti comuni.

Un'altra conseguenza della preponderante produzione di edizioni documentarie[190], più direttamente legata con il discorso sopra accennato sull'importanza di stabilire le intenzioni critiche prima della realizzazione di risorse digitali, è un incremento dell'ibridazione dei metodi e delle tipologie di materiali editi. Ci si riferisce al fatto che tali edizioni – generalmente basate sulla possibilità di consultare il facsimile delle fonti cartacee e di confrontarlo con trascrizioni diplomatiche e più o meno interpretative – in alcuni casi aggiungano note relative alla tradizione del testo e, in percentuale più contenuta, ricostruzioni stemmatiche e apparati critici.

Questo approccio, insieme alla possibilità di superare nei fatti la divaricazione tra scuole più orientate al documento o al testo e di fornire una grande quantità di informazioni su più livelli, utili a supportare differenti orientamenti editoriali entro una stessa risorsa e ricerche magari tradizionalmente più marginalizzate nelle edizioni tradizionali, è spesso teorizzato come una specifica innovazione metodologica propria delle edizioni digitali, ma talvolta pare soprattutto una conseguenza della illimitata disponibilità di spazio di cui esse possono giovarsi. Ciò crea il rischio di livellare approcci metodologici diversi senza una reale intenzionalità teorico-metodologica, quasi ignorando che tanto l'esclusione dell'aspetto di ricostruzione testuale dalle edizioni documentarie, quanto la funzionalizzazione del dato materiale nelle edizioni critiche di stampo lachmanniano non sono frutto, o almeno non primariamente, della mancanza di spazio che l'ambiente digitale è in grado di obliterare, ma di una precisa impostazione critica. Questo non significa per altro che nel cartaceo la separazione sia totale, almeno su versante latamente lachmanniano della barricata: «critical editing is the natural complement to the presentation of documentary texts» (Tanselle 1995), e, del resto, già nel concetto dell'«ipotesi di lavoro» continiana[191] edizione documentaria e critica non

[190] Sulla quale non concordano pienamente Tiziana Mancinelli e Elena Pierazzo (cfr. Mancinelli, Pierazzo 2020), per quanto mi paia piuttosto evidente, anche scorrendo i principali cataloghi di riferimento, di cui si darà conto più avanti.

[191] Il riferimento è alle note parole di Gianfranco Contini: «Il difetto di Bédier è evidentemente quello di non accorgersi che un'edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro, la più soddisfacente (ossia economica) che colleghi un sistema di dati […] conservare criticamente è, tanto quanto innovare, un'ipotesi … resta a vedere se sia sempre l'ipotesi più economica». Cfr. Contini (1939).

sono processi ontologicamente separati ma un *continuum* inscindibile, del quale viene privilegiato di volta in volta un determinato aspetto in ragione del tipo di testo e delle intenzioni dell'edizione.

Ciò che sembra più produttivo è dunque chiedersi di volta in volta quale sia l'approccio critico da adottare nella realizzazione di un'edizione in funzione del testo e delle intenzioni informative, più che dello strumento da impiegare, per non correre il rischio, tra l'altro, di declassare le potenzialità del digitale a mero contenitore onnicomprensivo: il fatto che si possano riprodurre numerosi materiali e includere prassi tipiche di approcci teorici divergenti non significa che questa sia sempre la via più corretta da seguire.

È insomma importante l'intenzionalità teorica a monte di tali risorse, senza dimenticare che, per usare una felice espressione di Shillingsburg (2017, 188), «textual complexities resist simplification»[192] e differenti correnti, scuole o tradizioni filologiche, non perseguendo gli stessi obiettivi, non impiegano gli stessi metodi: «Each side thought we wanted the same goal, so, of course, the other side's methods must be wrong».

In ogni caso, anche la commistione di differenti procedimenti filologici favorita nel contesto digitale si traduce in applicazione effettiva solo in un numero minoritario di risorse[193] e la prassi diffusa sembra rimanere quella dell'edizione documentaria pura, tanto che si è arrivati a notare come significativa la coincidenza tra l'elaborazione di contributi centrati sul metodo della *new philology*[194] e l'inizio della realizzazione di edizioni critiche digitali[195]. In questo contesto effettivo pare talvolta delinearsi la

[192] Considerazioni interessanti sul tema si trovano anche in un altro contributo dello stesso autore (Shillingsburg 2012) presentato alla conferenza ESTS (European Society for Textual Scholarship), Bruxelles 2009, ora in un volume di scritti tutti di grande rilevanza per la teoria dell'editoria scientifica digitale (Shillingsburg 2017).

[193] Vedi *infra* l'analisi relativa al catalogo di Greta Franzini.

[194] Cfr. Cerquiglini (1989) e Nichols (1990), per citare almeno due delle opere che hanno maggiormente influenzato la nascita della corrente metodologica nota anche come *material philology* e in qualche modo correlata all'idea del *social text* proposta da McKenzie e McGann. A riguardo si vedano anche Driscoll (2010) e Stella (2007).

[195] Si vedano in proposito le considerazioni di Richard J. Finneran, secondo il quale l'avvento delle nuove tecnologie coincide con un fondamentale allontanamento della *textual theory* dalla nozione di edizione "definitiva" basata sul singolo testo e mentre «a traditional print edition is able to accommodate this new thinking in textual theory either awkwardly or not at all, digital technology is its necessary and inevitable realization». Cfr. Finneran (1996, X).

tendenza a una sorta di giustificazione metodologica a posteriori, in linea con quel ribaltamento teoria-prassi di cui si diceva, quasi a voler proporre l'edizione documentaria come l'*optimum* a cui tendere, sottovalutando o tacendo il ruolo della relativa semplicità di realizzazione di queste edizioni. Pare insomma che il processo sia opposto a quello delineato da Pierazzo (2016, 89), «it might not be a coincidence that practitioners of innovative textual theories have looked to an innovative publishing medium to convey their editorial products», salvo però ammettere nello stesso contributo come «Hans Walter Gabler called for renewed attention to be devoted to documentary editions, claiming that the digital environment was *most suitable* for this type of edition, and promising that this change would be worthwhile»[196].

Una certa maggior conformità dello strumento digitale all'edizione documentaria è quindi ammessa, con riferimento in questo specifico caso a uno studioso molto coerente nelle proprie riflessioni circa il primato del documento sul testo, anche al di fuori del mezzo elettronico[197] – si pensi ad esempio al contributo dal titolo inequivocabile *The Primacy of Document in Editing*, in cui Gabler propone apertamente di capovolgere la gerarchia, almeno a suo dire invalsa, testo-documento non solo nell'ambito dell'editoria digitale, ma anche «to our conceptualising of documents and texts throughout in scholarship and criticism. […] the text should be seen fundamentally as a function of the document» (Gabler 2007, 199).

Il risultato potrebbe essere quello di riproporre in contesto nuovo la *querelle* estremamente delicata intorno all'oggettività dell'edizione, dal momento che la diffusione dell'edizione documentaria è sostenuta, a livello teorico, da una marca di maggior obiettività rispetto all'edizione ricostruttiva. Non volendoci addentrare in proposito nella riflessione sull'imperfezione intrinseca a una qualsiasi riproduzione rispetto all'oggetto riprodotto, forse eccessivamente speculativa, ci si potrebbe però a questo punto chiedere quale sia il confine tra riproduzione ed edizione – e ancor più tra riproduzione ed edizione critica – e dove fissare i limiti del concetto stesso di oggettività, assunto che riprodurre non significa curare un'edizione e realizzare un'edizione documentaria non coincide con l'astenersi da giudizio, che è anzi esercitato costantemente. Del resto, una componente critica, intesa come valutazione ragionata

[196] Corsivo mio.
[197] Cfr. Gabler (2002; 2010; 2012, 2013).

dell'oggetto, è presente anche nel livello più "elementare", nel senso di vicino all'elemento di studio, di edizione: la stessa trascrizione/edizione diplomatica non può essere totalmente sussunta entro l'edizione documentaria – come invece sostenuto da Kevin Kiernan[198], che vede una sostanziale coincidenza di obiettivi tra le due pratiche editoriali – dal momento che il giudizio dell'editore si esercita in ogni passaggio dal documento al testo.

Il filologo/editore svolge inoltre una fondamentale funzione di mediazione tra il documento e il lettore, che non può essere sostituita dalla sola riproduzione dell'oggetto – per altro, tendenzialmente, oggetto complesso – il quale non ha di per sé carattere informativo, a meno di non supporre per chi lo osservi competenze paleografiche, storiche, letterarie e relative al contesto specifico in cui l'oggetto in questione si inscrive. Si rischia, in altre parole, di proporre una presunta oggettività senza le chiavi per poterla interpretare e di negare al lettore la possibilità di una fruizione piena e completa, dunque anche utile e attrattiva, dei prodotti elaborati. Ci si potrebbe inoltre chiedere se davvero la sola edizione del documento soddisfi l'interesse di chi vi si accosti o se egli non sia interessato anche, o forse più, ad altre informazioni:

> one can welcome this attention to documents as a long overdue correction to the millennia-long concentration of scholarly editors on the work rather than on the document. But there are dangers here. […] Notoriously, facsimile editions in print form are of very little use to the reader, or even to scholars, whose interest (so far as it touches on the documents) is likely to be in questions of how the received text changed over time, how it was received, how it was altered, transformed, passed into different currencies. If we make only digital documentary editions, we will distance ourselves and our editions from the readers. (Robinson 2013a, 127).

Non si tratta del resto di istituire una sorta di gerarchia di valore tra le diverse possibilità editoriali, ma di prestare attenzione a una coincidenza perfetta di documentario con oggettivo e a una distinzione troppo netta tra documentario e critico, evidenziando piuttosto quella continuità tra i due aspetti e i connessi approcci editoriali di cui si diceva, come sostenuto anche da Pierazzo (2014, 59):

> Editorial approaches are located along a continuous spectrum between materiality and immateriality; in this context the dichotomy of materiality/immateriality could also be read

[198] Secondo lo studioso (Kiernan 2006), nello specifico, l'edizione *imaged-based* «subsumes the purpose of a diplomatic edition» (266).

> as the predilection of a particular theory in producing text of documents or texts of works, in the sense established by Tanselle[199].

Lungi dall'essere esclusivamente teoriche, queste riflessioni hanno ricadute applicative stringenti e informano profondamente la modellizzazione delle edizioni critiche digitali: ne è un esempio importante lo sviluppo del *single source principle*, scaturito dalle tendenze di ibridazione metodologica sopra evidenziate e dalle possibilità consentite dal *medium* digitale, unitamente alla prassi consolidata e diffusa di produrre le edizioni attraverso operazioni di *markup*. In conformità con questo principio, tutta l'informazione concernente un testo viene racchiusa in un'unica risorsa, che includa sia il testo che le informazioni che lo riguardano, unendo quindi contenuto del documento e sua interpretazione, ma consentendo di estrapolare in un secondo momento soltanto le informazioni che si desidera analizzare o visualizzare, mediante una distinzione tra il *data model* in cui le informazioni sono registrate e archiviate (la fonte) a la pubblicazione dei dati così strutturati, ossia l'*output* attraverso cui le informazioni sono presentate.

In questo modello, che costituisce la base della cosiddetta edizione paradigmatica[200], le diverse possibilità di visualizzazione dei dati sono dunque tutte estratte a partire da una stessa sorgente, selezionando di volta in volta gli aspetti che si intende mostrare, che devono dunque essere tutti contemporaneamente presenti e annotati nella fonte stessa: occorrerà, ad esempio, marcare sia una parola abbreviata che la sua espansione, sia un errore che la sua correzione, sia un lemma che la sua variante e specificarne eventuali caratteristiche e così via.

Ciò permette dunque concretamente, a livello della modellizzazione, di tenere insieme differenti approcci editoriali, che si paleseranno poi nei diversi *output* possibili, ma – di nuovo – la possibilità si traduce in pratica solo con molte difficoltà e in limitati casi. Infatti, la granularità informativa concessa dell'edizione paradigmatica – connessa per altro con un significativo rischio di sovrabbondanza di marcature – può generare, a livello pratico, difficoltà nella conservazione e rielaborazione delle informazioni marcate

---

[199] Il riferimento è a Tanselle (1989).

[200] La definizione è di Pierazzo (2014a, 4): «perhaps these types of editions could be called *paradigmatic editions*, as they embed many alternative options for the same string of text in a nonlinear way, as opposed to editions that can only display the text in one format (such as printed editions, among others), which could instead be called *syntagmatic editions*». (Il corsivo è presente nell'originale).

e, a livello metodologico, una non chiara scelta dell'editore, tentato di affastellare nella codifica informazioni tipologicamente disomogenee e rispondenti a criteri metodologici diversi: di nuovo, la potenzialità del digitale potrebbe avere l'effetto di plasmare, in questo caso negativamente, l'approccio editoriale in direzione di una non chiara presa di posizione al momento della modellizzazione dei dati, talvolta immaginando, in buona fede ma con evidenti criticità, maggior libertà per il lettore nella scelta del modello editoriale da prediligere nella visualizzazione[201].

Infine, la complessità della codifica sottesa a un modello di questo tipo finisce per favorire, ancora una volta, edizioni documentarie o comunque monotestimoniali: l'idea di descrivere in un solo modello di codifica informazioni paleografiche, variantistiche, strutturali ecc. ad alto grado di specificità e senza operare una precisa scelta editoriale, rende estremamente elaborata, lenta e faticosa la rappresentazione dei processi genetici, delle tradizioni testuali più complesse e, in generale, dei manoscritti d'autore, notoriamente molto tormentati e di non facile interpretazione.

[201] Ancora molto interessante in proposito è il contributo di Pierazzo (2011).

5.2 Il panorama attuale

Queste riflessioni trovano immediato riscontro pratico in uno sguardo all'attuale panorama delle edizioni digitali sviluppate o in via di sviluppo, così come emerge dalla consultazione di due fondamentali cataloghi, approntati rispettivamente da Patrick Sahle e Greta Franzini[202], oltre che da altre fonti[203].

Il primo catalogo, ormai giunto alla sua terza versione, lanciata nel 2008[204] e aggiornata su segnalazione degli utenti, oltre ad essere di intelligente consultazione, anche grazie alla suddivisione delle edizioni in sei tipologie (by title, by general subject area, by material, by language of material, by epoch, recommended) tra loro incrociabili, ha il grande pregio di essere condotto a partire da una definizione di edizione scientifica digitale ampiamente condivisa dalla comunità scientifica, quella cioè elaborata da Sahle (2016). Per lo studioso, le DSE, intese come «critical representation of historical documents» (23)[205] sono infatti soltanto quelle guidate «by a digital paradigm in their theory, method and practice», con il conseguente corollario «a digital edition cannot be

[202] Per il catalogo di Sahle cfr. https://v3.digitale-edition.de, per quello di Franzini cfr. https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at.

[203] Una mappatura coerente di tutte le edizioni digitali è difficile, ma strumenti utili per un primo orientamento sono il sito di AIUCD, alla sezione *Progetti* (http://www.aiucd.it/progetti/) e *Projects using TEI* (https://tei-c.org/activities/projects/), oltre alle varie pagine di progetti digitali dei principali centri di ricerca attivi nel settore (in cui chiaramente alle edizioni digitali si affiancano però altre tipologie di risorse) e alcuni cataloghi minori curati da ricercatori e studiosi di DH, per cui si veda Franzini, Terras e Mahony (2016, 165). Una selezione specifica di edizioni digitali di manoscritti moderni (XVI-XX secolo) è consultabile sul portale *Filologia d'autore,* al link http://www.filologiadautore.it/wp/catalogue-of-modern-manuscripts-xvi-xx-digital-editions/.

[204] Le precedenti versioni risalgono al 1997 (versione 0.8), al 1998 (versione 1.0) e al 2000 (versione 2.0).

[205] La definizione è una traduzione approssimativa di quella originaria: «Edition ist die erschließende Wiedergabe historischer Dokumente» (Sahle 2016, 23). Dei termini impiegati nella definizione viene data una puntuale classificazione sia nel catalogo sia nell'articolo citato, utile a comprendere appieno il paradigma di riferimento dello studioso: «"Historical documents": editing is concerned with documents which are already there. In this wide sense of 'historical' the definition includes documents relevant for all subjects, history as well as literature or philosophy. Scholarly editing goes back to and starts from existing documents. To edit (to publish) a new document (which doesn't refer to something preexisting) is not scholarly editing. "Representation": covers (abstract) representation as well as presentation (reproduction). As I use to say: transmedialization (representation by data) and medialization (presentation by media). Publishing descriptive data (e.g. metadata) without reproduction is not critical editing. A catalogue, a database, a calendar is not an edition. "Critical / scholarly" (erschlieend): reproduction of documents without critical examination is not scholarly editing. A facsimile is not a scholarly edition». (Si cita qui dal catalogo, più sintetico del contributo in volume, a cui si rimanda per una trattazione più generale: http://dx.doi.org/10.11647/OBP.0095).

given in print without significant loss of content and functionality» (27), alla base della fondamentale distinzione ormai ben assimilata dagli studiosi tra edizione digitalizzata ed edizione digitale. La definizione, che tiene dunque insieme l'aspetto di rielaborazione critica e quello di storicità documentale, è importante non solo in termini di chiarezza teorica[206], ma si riflette anche in una sequenza operativa di quattro domande – per le quali si rimanda al contributo citato, Sahle (2016, 38) – che guidano Sahle nella scelta delle edizioni da includere nel proprio catalogo, contribuendo a chiarire ancora meglio l'oggetto edizione scientifica digitale.

La definizione di Sahle non deve però essere interpretata in termini assoluti, almeno per quanto riguarda l'idea che il paradigma digitale debba sovraintendere a ogni passaggio di teorizzazione e realizzazione dell'edizione: non credo infatti che si voglia con ciò intendere che l'impostazione filologica alla base dell'edizione debba necessariamente nascere entro tale paradigma, per esempio assumendo quell'atteggiamento ibrido di cui sopra, ma, se mai, che una precisa impostazione, anche legata a metodi tradizionali, debba ripensarsi per funzionare nel nuovo ambiente di applicazione e portare quindi alla realizzazione di una risorsa che sfrutti appieno le potenzialità delle nuove tecnologie, anche per rispondere in modo più accurato e completo alle necessità "tradizionali" del filologo.

In ogni caso, la complessità – anche definitoria – di queste edizioni lascia spazio a interpretazioni e considerazioni differenti, che si traducono in applicazioni piuttosto difformi. Infatti, nonostante l'esistenza di *guidelines* online per gli editori (come ad esempio le *MLA guidelines for Editors of Scholarly Editions* pubblicate già nel 2011[207]) e alcuni tentativi di stabilire buone pratiche condivise, strumenti e standard di lavoro, i progetti realizzati differiscono notevolmente gli uni dagli altri, non tanto, come detto, a livello di impostazione metodologica, quanto piuttosto di realizzazione pratica.

---

[206] I tentativi di definizione delle edizioni digitali sono stati finora molteplici. Si pensi, solo per citare alcuni contributi significativi: Dahlstrom (2004), Price (2009), Gabler (2010), ma si veda anche il più recente lavoro di Mancinelli e Pierazzo (2020). Il grande merito della teorizzazione di Patrick Sahle è quello di scostarsi da una sistemazione strettamente elencatoria delle caratteristiche delle DSE – per cui si veda, ad esempio, il contributo di Robinson (2002) – e andare al nocciolo della loro essenza, alla loro caratteristica costitutiva. L'elenco degli aspetti caratterizzanti le edizioni scientifiche digitali individuati nel saggio di Robinson è ripreso e discusso in Sahle (2007, 2013).

[207] Le *guidelines* sono consultabili al link: https://www.mla.org/Resources/Research/Surveys-Reports-and-Other-Documents/Publishing-and-Scholarship/Reports-from-the-MLA-Committee-on-Scholarly-Editions/Guidelines-for-Editors-of-Scholarly-Editions.

Certamente una uniformità editoriale non è auspicabile e non esiste del resto neppure nel cartaceo; rimane però evidente che le edizioni su carta godano di un maggior grado di standardizzazione, come dimostra ad esempio la stabilità nella formalizzazione degli apparati critici, almeno per le opere classiche o medievali, fondamentale per la leggibilità e la condivisione delle edizioni stesse. Diversa, come già accennato, è la situazione per la filologia d'autore, che potrebbe però particolarmente giovarsi della realizzazione di edizioni digitali per supportare una riflessione metodologica in tal senso, dal momento che i linguaggi formali in cui i materiali di partenza devono essere tradotti per essere letti e rielaborati dalla macchina costringono a una sistematica disambiguazione nella formalizzazione dei fenomeni di complessa rappresentazione critica, che può suggerire – a ritroso – nuovi schemi nella formalizzazione anche degli apparati cartacei.

Un disorientamento simile a quello prodotto da edizioni (con apparato) di manoscritti d'autore condotte con metodi e simbologie diversi si prova dunque anche di fronte alle edizioni digitali, estremamente disomogenee nelle interfacce grafiche e nelle possibilità di accesso all'informazione, tanto da aver portato oggi a considerare un aspetto nuovo del *digital divide*, non più relativo solo alla difficoltà di accesso a strumenti idonei alla fruizione del medium digitale e della rete, ma anche al significativo incremento del livello di alfabetizzazione informatica richiesto per utilizzare, in modo non superficiale, ciascuna nuova edizione rilasciata. Ognuna di esse richiede infatti una vera e propria fase di studio e apprendimento, resa più agevole nei casi meritori in cui i criteri editoriali, le simbologie o indicazioni cromatiche utilizzate ecc. siano chiaramente comprensibili e non ambigui e le informazioni di contesto e il *background* culturale di riferimento opportunamente spiegati e documentati.

Tale disomogeneità, insieme alla libertà di progettazione e rilascio di risorse digitali, influisce inoltre negativamente sulla creazione di condivisi standard qualitativi di riferimento: come valutare la qualità e la scientificità di un'edizione digitale è questione annosa, risolta solo parzialmente dai criteri emersi dalla collaborazione di Patrick Sahle, Georg Vogeler e i membri dell'IDE (Institut für Dokumentologie und

Editorik)[208]. Inoltre, la specializzazione e diversificazione di tali edizioni rende la loro conservazione a lungo termine particolarmente complessa e costosa, con il risultato che le edizioni digitali sono spesso percepite come instabili e non degne di investimento e di considerazione accademica[209], ne è prova il fatto stesso che i due principali cataloghi cui si sta facendo riferimento siano compilati da singoli studiosi, per quanto appartenenti a istituzioni importanti[210].

Proprio la domanda *what makes a good digital edition?* è al centro del secondo catalogo cui ci riferiamo, quello compilato da Greta Franzini a partire dal 2012[211] e aggiornato costantemente, anche con il contributo degli utenti, che comprende sia edizioni scholarly che non-scholarly

> in an attempt to survey and identify best practice in the field of digital scholarly editing […] to better understand the rationale and methodology behind the creation of a digital edition. This *Catalogue* provides an accessible record of standards and building technologies used, and thus an insight into past and present projects[212].

Per tenere fede a questo proposito, per le 313 edizioni finora catalogate[213] è possibile accedere a un'interessante scheda di analisi, che consente la visualizzazione –

---

[208] La prima versione dei *Criteri per la recensione delle edizioni digitali scientifiche (EDS)* risale al febbraio 2014 (versione 1.0), la versione inglese 1.1 è del giugno 2014, come la versione tedesca 1.1; la traduzione in italiano di Anna Cappellotto col supporto di Gioele Barbucci, Antonella Ambrosio, Vera Schwarz-Ricci e Paolo Monella, risale invece al giugno 2015. Cfr. la versione italiana (1.1) al link https://www.i-d-e.de/publikationen/weitereschriften/criteri-versione-1-1/. A proposito dei criteri di valutazione delle edizioni digitali si vedano Mancinelli, Pierazzo (2020, 99-108).

[209] Si pensi in proposito allo spazio dedicato alla questione durante l'ottava conferenza nazionale AIUCD (8th AIUCD Conference 2019 – *Pedagogy, teaching, and research in the age of Digital Humanities*) e in particolare nella tavola rotonda *Il riconoscimento accademico delle DH: problemi e proposte*, con gli interventi di Marina Buzzoni, Fabio Ciotti, Francesca Dovetto, Roberto Guarasci e Francesca Tomasi. Il tema è stato inoltre ampiamente dibattuto anche durante l'assemblea dei soci della conferenza del 2020 (9th AIUCD Conference 2020 – *The Inevitable Turn: Challenges and Perspectives in Humanities Computing*). Certo negli ultimi anni i progressi registrabili in questo campo sono notevoli e anche l'offerta formativa italiana nel settore delle DH sta raggiungendo ottimi livelli, non solo per l'istituzione di corsi universitari, master e percorsi di dottorato, ma anche per l'attività di centri di ricerca importanti e di respiro internazionale, sia attivi da diversi anni, come il Centro di ricerca interdipartimentale in Digital Humanities dell'Università di Pisa (http://www.labcd.unipi.it/osservatorio/centro-interdipartimentale-di-ricerca-in-digital-humanities/), sia di più recente fondazione, come il Digital Humanities Advanced Research Centre dell'Università di Bologna (https://centri.unibo.it/dharc/en) e il Venice Centre for Digital and Public Humanities dell'università Ca' Foscari di Venezia (https://www.unive.it/pag/39287).

[210] Sull'argomento si veda Italia (2020, 77).

[211] L'applicazione web è stata sviluppata dal 2016.

[212] La citazione è tratta dalla *home page* del catalogo, consultabile al link https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at.

[213] L'ultimo aggiornamento del catalogo è del dicembre 2020, i dati qui riportati sono stati ricontrollati e aggiornati in data 8/06/2021.

tramite tre possibili tipologie di diagrammi – delle proprietà che si riportano in tabella, per avere un quadro dell'impostazione del catalogo:

Property to visualize	What will it show
Period	Historical periods covered
Scholarly	Critical vs. non-critical projects
Digital	How digital projects are
Edition	Editions vs. Archives, Databases, Collections, etc.
Language(s) of the source text(s)	Language(s) in which the source text(s) are written
Writing support	Types of writing support
Audience	The target audience of the project
Philological statement	Level of editorial documentation
Account of textual variance	Type of edition (reproduction of print edition with no variants, reproduction of print edition with variants, born-digital edition)
Value of witnesses	Type of witnesses digitally-modelled (i.e. digital/print scholarly edition, digital/print non-scholarly edition, philological primary source)
XML-TEI transcription	Projects that encode source text(s) in XML(-TEI)
XML-TEI transcription to download	Projects that provide downloadable XML(-TEI)-encoded text(s)
Zoomable images	Projects providing zoomable images
Image manipulation	Projects providing the option to manipulate images (e.g. rotation, brightness, etc.)
Text-image linking	Projects providing text-image linking
Source text translation	Projects providing a translation of the source text(s)
Website language	Projects with multilingual websites/interfaces
Glossary	Projects providing glossaries
Indices	Projects providing indices
String matching search	Projects providing string-search functionality
Advanced search	Projects providing advanced search functionality
Creative Commons License	Projects protected by a Creative Commons License
Open Access/Source	Degree of project openness
Infrastructure	Technologies used to build the projects

OCR or keyed?	OCR'd vs. manually-transcribed projects
Print-friendly	Projects providing a print-friendly view of the text
API	Projects providing APIs (Application Programming Interface)
RIDE review	Projects reviewed in the RIDE journal
Sahle Catalog	Indicates whether a digital edition is also present in Patrick Sahle's Catalog of Digital Scholarly Editions

Per gli obiettivi di questo lavoro è interessante visionare in particolare alcuni dei dati disponibili, per esaminare coerenze (o incoerenze) tra dissertazione teorica e sviluppo applicativo nel campo delle edizioni digitali.

A questo proposito, una prima analisi in qualche modo sorprendente riguarda la presenza e possibilità di manipolazione di immagini. Infatti, mentre il numero di edizioni che forniscono riproduzioni di immagini di alta qualità delle fonti è di 167, dunque in ogni caso più della metà di quelle presenti nel catalogo, soltanto 15 consentono un qualche tipo di manipolazione dell'immagine e sempre 15 permettono di linkare l'immagine al testo, essendo dunque verosimilmente questa la manipolazione base fornita nei casi in cui un'interazione con l'immagine sia possibile (oltre ad altre funzioni basilari come lo *zooming*). Un dato abbastanza inatteso ove si consideri la netta preferenza sopra delineata per le edizioni di tipo documentario, che dovrebbe presumibilmente tradursi in una maggior presenza di immagini dirette delle fonti e di *link* tra l'immagine e la trascrizione. Ciò sorprende ancora di più considerando la centralità da subito accordata alla disponibilità delle fonti primarie direttamente consultabili sul nuovo medium. Si noti ad esempio quanto scriveva, già nel 2009, Elena Pierazzo:

> Technical improvements in digital photography have for the first time allowed the international community to enjoy easy access to high-quality reproductions of primary sources, deposited in libraries all over the world and otherwise inaccessible to the majority of scholars; printed photo-facsimile editions, though long available, have always been rare and extremely expensive. The wide availability and relatively low cost of the representation of sources in a digital environment is dramatically influencing editorial practice, not least in offering the possibility of reproducing and verifying the scholarly work done on the text, and effectively overruling the compactness of the critical apparatus[214].

[214] Pierazzo (2009, 169-170).

Degni di attenzione sono anche i risultati emergenti dalla ricerca incrociata basata sui parametri "Scholarly" (indicatore modellato sulla definizione di Patrick Sahle: «an edition must be critical, must have critical components – a pure facsimile is not an edition, a digital library is not an edition», rintracciabile nel catalogo compilato dallo studioso) e "Account of textual variance", in cui si è selezionato, per questa analisi, il filtro così descritto: «The digital edition is a reproduction of a given print scholarly edition and reproduces the selected textual variants extant in the apparatus criticus of that edition, or: the edition does not follow a digital paradigm, in that the variants are not automatically computable the way they are encoded».

Da tale ricerca dovrebbero emergere dunque tutte le edizioni digitali scientifiche e critiche che presentino una qualche forma (non necessariamente rispondente al paradigma digitale di cui sopra) di registrazione delle varianti, anche se non considerata a pieno titolo rispondente al parametro della computabilità. La lista dei risultati include le seguenti edizioni digitali, in tutto soltanto 22, a confermare l'esiguità di esempi di edizioni corredate di apparati variantistici o comunque di una qualche indicazione circa la ricostruzione del testo.

- Saint Patrick's Confessio, Anthony Harvey, Franz Fischer (Royal Irish Academy).
- Euripides Scholia, Donald J. Mastronarde (University of California Irvine)
- Jonathan Swift Archive, Paddy Bullard (University of Oxford, King's College London - Department of Digital Humanities, Keele University)
- The Holinshed Project, Paulina Kewes (University of Oxford)
- Alciato's Book of Emblems, William Barker (Memorial University of Newfoundland)
- The Vergil Project Resources for Students, Teachers, and Readers of Vergil, Mary Costigan (University of Pennsylvania)
- Codice Diplomatico della Lombardia Medievale, Michele Ansani (Università degli Studi di Pavia)
- Inscriptions of Aphrodisias Project, Charlotte Roueché (University College London, King's College London - Department of Digital Humanities, University of North Carolina, University of Heidelberg)
- Digitalisierte Edition des Ältesten Appenzeller Landbuchs, Pascale Sutter Swiss Lawyers Society
- Corpus of Ioannes Dantiscus' Texts & Correspondence, Anna Skolimowska (University of Warsaw)

- Les manuscrits de Madame Bovary, Françoise Legendre (Bibliothèque municipale de Rouen, Centre Flaubert de l'Université de Rouen)
- Roman Inscriptions of Britain, Scott Vanderbilt (Centre for the Study of Ancient Documents)
- Digital Athenaeus, Monica Berti (University of Leipzig)
- Les Pensées de Blaise Pascal, Dominique Descotes, Gilles Proust (Université Blaise Pascal)
- Kosztolányi Dezső: Édes Anna, Veres András (Petőfi Irodalmi Múzeum)
- Kosztolányi Dezső: Esti Kornél, Veres András, Palkó Gábor (Petőfi Irodalmi Múzeum)
- Orpheus, Debreczeni Attila (Debreceni Egyetem)
- Magyar Museum, Debreczeni Attila (Debreceni Egyetem)
- Mikszáth Kálmán összes művei 39, Labádi Gergely (Petőfi Irodalmi Múzeum)
- Mikszáth Kálmán összes művei 42 (Petőfi Irodalmi Múzeum)
- Jean Paul – Sämtliche Briefe digital Norbert Miller, Markus Bernauer, Frederike Neuber
- Ulrich Richental die Chronik des Konzils von Konstanz Thomas Martin Buck Monumenta Germaniae Historica

Un'indagine ulteriore si è concentrata sulle edizioni con apparati variantistici che non siano solo copia di quelli di una corrispondente edizione cartacea, evidenziando lavori anche estremamente meritori, come ad esempio:

- *Catullus online,* progetto curato da Dániel Kiss (Ludwig-Maximilians-Universität München) pionieristico sia per precocità di realizzazione che per completezza, anche se l'edizione non è codificata in linguaggio XML/TEI.
- *Becerro Galicano of San Millán de la Cogolla,* edizione realizzata sotto la guida di David Peterson (Universidad del País Vasco) in cui pure è consultabile un apparato critico indicato come collettore di «other versions or copies of the document, previous editions and significant references in secondary bibliography».
- *Galenus' commentary on Hippocrates, On the articulations*, realizzato a cura di Günter Stock (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften), in cui si possono leggere varianti in apparato, a comparsa in fondo alle pagine, anche se in una forma non intuitiva né particolarmente gradevole da un punto di vista grafico.

A queste si aggiungono edizioni in cui non compare un apparato in senso stretto, ma è comunque possibile compiere operazioni di collazione automatica e, dunque, una certa attestazione della varianza testuale è data, come nel caso di *Frankenstein*, a opera di Stuart Curran (University of Maryland), in cui è possibile seguire il confronto tra due edizioni 1818-1831, anche se in effetti esternalizzato (con l'uso del *tool Juxta Web*

service)[215]. La ricerca include infine il *Samuel Beckett Digital Manuscript Project*, su cui si tornerà più avanti, che si concentra sulla resa dello sviluppo genetico del testo, raggiungendo forse il migliore – e isolato – risultato in quanto a edizione digitale di manoscritti di autore moderni che tenga conto di questo aspetto.

Al di là della necessità emergente da queste considerazioni di non soffermarsi a una interpretazione immediata dei dati risultanti dalle ricerche nel catalogo, ma a confrontare con cura le schede descrittive con le edizioni descritte, ciò che risulta evidente è l'esiguità delle edizioni digitali proponenti una qualche rappresentazione della varianza testuale e la mancanza assoluta di questo tipo di edizioni per autori italiani moderni. Altri dati interessanti, per riferirci solo a due aspetti particolarmente rilevanti per gli scopi di questo elaborato, riguardano infatti la periodizzazione dei testi editi (Contemporary: 2, Modern: 38, Antiquity: 40, Middle Ages: 86, Early Modern: 90, Long Nineteenth Century: 97) e la loro lingua (inglese: 80, latino: 80, italiano: 22).

Questi ultimi due *set* di dati, insieme alle precedenti ricerche relative alla presenza o meno di apparati critici, confermano alcune delle sopra esposte considerazioni relative alla distribuzione delle risorse digitali in contesto soprattutto anglofono, con un numero ridottissimo di edizioni digitali di testi in italiano, ed evidenziano la presenza di edizioni con una qualche forma di apparato soprattutto nell'ambito della filologia classica e medievale. Le ragioni non sembrano tanto, o almeno non solo, quelle recentemente ipotizzate da Zaccarello (2020, 25):

> almeno in ambito italianistico, invece, la generale impressione è che la stessa rapidità dello sviluppo applicativo e dell'innovazione tecnologica abbia inibito la fondazione di una teoria dell'edizione nel nuovo contesto e un'integrazione di quest'ultima nel tradizionale discorso metodologico sulla critica del testo. A questo si aggiunge una certa conservatività nella nostra tradizione più specificamente filologica, e la scarsa attitudine al dialogo con altre aree della critica testuale […] lo dimostra il numero ben maggiore di edizioni digitali pubblicate, anche in Italia, dalla filologia classica e medievale, specie in ambito germanistico.

Senza voler entrare nel merito della difficoltà di dialogo della filologia italiana con altre aree della critica, per cui basterebbe recuperare almeno l'impostazione, di matrice già continiana, che tiene saldamente uniti il momento della filologia con quello della critica delle varianti, l'impressione è piuttosto che, come si accennava sopra, la

[215] L'edizione è consultabile qui https://romantic-circles.org/editions/frankenstein/.

maggior standardizzazione raggiunta nella formalizzazione delle edizioni critiche nell'ambito della filologia della copia contribuisca in modo determinante alla possibilità di realizzare progetti digitali. A ciò si aggiunga il fatto non trascurabile che lo standard TEI, almeno nella formulazione del modulo *Critical Apparatus*, segue la tradizionale impostazione lemma a testo/variante in apparato che descrive perfettamente la situazione dei testi classici e medievali ma è inadatta alla descrizione della storia testuale di situazioni differenti, come appunto la produzione letteraria tramandata da manoscritti d'autore, specialmente nella concezione diacronica, di interesse – con le note differenze e con un diverso grado di rappresentabilità digitale – sia della filologia d'autore di scuola italiana, sia degli approcci genetici di scuola francese. Questi ultimi, rimanendo legati a una impostazione più diplomatico/fotografica, possono giovarsi almeno in parte di un modello di codifica ormai stabile relativo soprattutto alla descrizione delle fonti, il modulo *Representation of Primary Sources*, su cui si tornerà più avanti.

Le ricerche condotte sul catalogo, lungi dal voler essere esaustive, pure hanno una qualche utilità nel mostrare una significativa tendenza alla riproduzione documentale e alla trascrizione diplomatica dei manoscritti e nell'evidenziare una lacuna: le edizioni consultate non sembrano rispondere adeguatamente alle necessità degli studi filologici e critici. Ciò non nel senso di una totale disattenzione all'aspetto strettamente filologico – anzi, i *tools* che in queste risorse vengono tendenzialmente messi a disposizione, come quelli di collazione automatica, ricadono senz'altro nell'ambito della filologia computazionale, pur non esaurendone i potenziali contributi agli studi umanistici – ma di un'attenzione minoritaria sia sulla visualizzazione e fruizione di apparati che, ancora di più, sulla presentazione del processo elaborativo delle opere. Infatti, ove presente, l'apparato variantistico descrive in genere tradizioni semplici e rimaneggiamenti testuali puntuali, spesso nella forma di varianti sostitutive secche, e in molti casi si discosta solo parzialmente dalle possibilità di rappresentazione e uso tipici delle edizioni cartacee. Per queste ragioni, nel panorama dell'editoria critica e scientifica digitale rimangono scarsamente rappresentati, o presentati nella forma depotenziata di semplici trascrizioni, i manoscritti d'autore[216], per natura e complessità bisognosi di un approccio

[216] Nonostante lavori meritori come, ad esempio, il già citato *Samuel Beckett Digital Manuscript Project* o il *Proust Prototype*, dei quali si discuterà più diffusamente nelle prossime pagine.

metodologico e di strumenti di progettazione e fruizione diversi da quelli finora messi in campo.

5.3 Il fattore tempo

Come anticipato nel precedente paragrafo, la rappresentazione, pur scarsa, dei manoscritti moderni d'autore in ambiente digitale, è, ove presente, manchevole di uno degli aspetti centrali nello studio di questi manoscritti: il fattore tempo, protagonista invece nelle edizioni genetiche/evolutive cartacee, il cui obiettivo di ricostruzione del processo elaborativo del testo è intrinsecamente legato a questa dimensione.

Una lacuna in realtà notata non solo di recente, visto quanto scriveva Pierazzo già una decina d'anni fa, relativamente alla maggior parte delle edizioni digitali di manoscritti autografi allora circolanti, che continuavano ad evitare «the crucial task of representing the different layers of authorial correction that occurred at different points in the authorial workflow», aggiungendo un'osservazione che mi pare rimanga allo stesso modo ancora valida: «A scholarly evaluation of timing is crucial in the case of modern authograph draft and working manuscripts» (Pierazzo 2009, 171).

Può essere utile agli obiettivi del presente lavoro esaminare più da vicino il contributo della studiosa, datato ma ancora importante in questo settore specifico dell'editoria scientifica digitale, anche perché, come si vedrà, seguito da pochi tentativi davvero innovativi rispetto queste sue prime considerazioni, che rimangono dunque il punto di partenza da cui muovere per tentare qualche proposta ulteriore.

Pierazzo prende in esame il modello di riferimento allora rilasciato per la codifica delle sequenze temporali, descritto nelle *Guidelines* TEI P5[217], incentrato in particolare sull'introduzione dell'elemento <subst> che permetteva, e tuttora permette, di unire una coppia di aggiunte e cancellazioni (elementi <add> e <del>). Si tratta in effetti, come sottolineato dalla stessa autrice, di un modello funzionale, ma insufficiente a descrivere la complessità di quanto avviene realmente sulla carta, dal momento che non si hanno quasi mai sostituzioni semplici in rapporto uno a uno, in cui una parola/frase/segmento viene cancellato e uno perfettamente rispondente aggiunto. Il suggerimento avanzato per

[217] Pierazzo fa riferimento alle linee guida del vocabolario TEI – standard di riferimento per la marcatura dei testi su cui si tornerà anche più avanti – nella versione 1.0, rilasciata ufficialmente nel novembre del 2007 (il contributo, edito in *Text Editing, Print and the Digital World*, uscito nel 2009, è una revisione del *paper* presentato a *Digital Humanities 2007*, la diciannovesima *Joint International Conference of the Association for Computers and the Humanities* and the *Association for Literary and Linguistic Computing*, University of Illinois, Urbana-Champaign, 4-8 giugno 2007).

risolvere questa criticità è quello di introdurre un elemento <revision> per marcare tutta la porzione di testo variante, all'interno della quale segnalare le diverse aggiunte e cancellazioni, in combinazione con gli attributi @type, per tipizzare gli interventi, e @seq per specificarne la progressione diacronica.

Per comprendere meglio il modello proposto, si riporta di seguito uno degli esempi forniti da Pierazzo (2009, 182-183) a partire dallo *Zibaldone* di Giacomo Leopardi[218]. Si noti per altro che l'attributo @seq è assegnato anche all'elemento <hi>, presupponendone dunque l'inserimento in qualsiasi tipo di rimaneggiamento autoriale, non solo aggiunte e cassature.

Time 0: che e' si rechi a' ~~dotti~~ denti l'un d'essi cibi
Time 1: che e' si rechi a' ~~dotti~~ denti l'un d'essi cibi
Time 2: che e' si rechi a' ~~dotti~~ denti l'un d'essi cibi
Time 3: che e' si rechi a' ~~dotti~~ denti l'un d'essi cibi

```
<snippet>
Che e' <revision>
<del type="underline deletion" seq="2">
<hi rend="underline" seq="1">si</hi>
</del>
<hi rend="underline" seq="3">rechi a'</hi>
<del type="overstrike>dotti</del>
<hi rend="underline" seq="3">denti</hi>
</revision> l'un d'essi cibi
</snippet>
```

Viene inoltre esaminata un'altra proposta fornita dallo schema TEI P5 (sempre nella versione 1.0) per la codifica della successione temporale degli interventi, inclusa nel modulo *Critical Apparatus*, in cui è introdotto l'attributo @varSeq per l'elemento <app>, con sostanzialmente lo stesso significato applicativo di @seq. I due modelli, presentati come sostanzialmente equivalenti dalle *guidelines*, non devono invece, secondo Pierazzo, essere contaminati, dati i due diversi paradigmi cui si riferiscono, essendo l'apparato critico da impiegarsi per la registrazione delle varianti di differenti testimoni e non per quelle diacroniche di una sola fonte, anzi «the idea of 'variants' itself (recorded in a critical apparatus, implying one text with alternative formulations) is to be refused in a genetic critical framework, to be replaced by paradigmatic substitutions»[219].

[218] G. Leopradi, *Zibaldone di pensieri. Edizione fotografica dell'autografo con gli indici e lo schedario,* ed. E. Peruzzi, 8, Pisa, 1989, p. 3595.
[219] Pierazzo (2009, 185).

La questione così posta, pur molto sensata da un punto di vista applicativo, non mi pare del tutto accettabile concettualmente, non solo perché la nozione di variante non è impropria nelle edizioni genetiche – si pensi, solo per riferirsi a un caso evidente, alle varianti alternative: due lezioni tra le quali l'autore non opera una scelta definitiva, o l'editore non è in grado di riconoscerla – ma anche perché assume l'esistenza di una valenza semantica che il linguaggio TEI non possiede. Dal punto di vista della coerenza del modello e della comprensione della macchina, infatti, sostituire "variante" con "sostituzione paradigmatica" è ininfluente e acquisisce significato solo nella misura in cui gli venga attribuito dall'editore/codificatore. Ciò che è necessario esprimere nel modello è la presenza di un segmento testuale di varia estensione, indipendentemente da come si voglia chiamarlo, e una sua differente realizzazione nel tempo: importa più stabilire il rapporto tra gli elementi che la loro etichetta nominale. È quindi forse preferibile lavorare sui problemi di annidamento e *overlapping*, sui quali si tornerà nei prossimi paragrafi, più che implementare il vocabolario con nuovi elementi, in considerazione dell'assenza di una loro pregnanza semantica stringente, soprattutto a livello così specialistico.

Nel medesimo contributo si fa anche riferimento, a proposito sempre dell'introduzione della dimensione temporale nelle edizioni di manoscritti d'autore, a un progetto di collaborazione tra Oxford University, Bodleian Library, British Library e King's College of London, codiretto da Kathryn Sutherland e Marilyn Deegan, che ha dato origine all'edizione digitale *Jane Austen's Fiction Manuscripts: A Digital Edition*[220], una risorsa preziosa e completa che raccoglie la riproduzione digitale di 1100 pagine autografe, provenienti da diverse collezioni pubbliche e private, distribuite lungo l'intero arco della produzione dell'autrice, dalla primissima giovinezza alla morte, tra il 1787 e il 1817. Nella sezione *About the Project – Metodology* (https://janeausten.ac.uk/about/methodology.html) è dichiarato l'aspetto rilevante per il nostro discorso: «The project is therefore establishing the more advanced standards that will be adopted by the TEI for encoding the complexity of modern working manuscripts, in particular the temporal or genetic nature of these documents», tuttavia, nella

[220] *Jane Austen's Fiction Manuscripts: A Digital Edition*, edited by Kathryn Sutherland (2010). Consultabile al link http://www.janeausten.ac.uk.

codifica[221], l'elemento <au:revision>, che mette in opera la proposta prima accennata di Pierazzo, non sembra presentare alcuna suddivisione temporale delle aggiunte e cancellazioni incluse. Inoltre, l'ultimo capitolo delle linee guida, intitolato *Second layer markup*, si presenta come uno spazio in fase di sviluppo per «timed encoding for authorial corrections», ma, almeno al momento, non è presente alcuna indicazione in questo senso. Il progetto dunque, allo stato attuale, non sembra aver risolto l'intricata questione della temporalità nelle edizioni digitali di questi complessi materiali autografi e si segnala eventualmente come possibile fonte da tenere presente in caso di evoluzioni future, per quanto l'ultimo aggiornamento dichiarato delle linee guida per la codifica sia ormai molto datato (25 maggio 2010).

Al di là di questi esperimenti, come detto ancora incompleti sotto il profilo più rilevante per la presente trattazione, entrambi i modelli proposti dal vocabolario TEI e analizzati da Pierazzo hanno trovato applicazione in vari progetti. Se ne considerano qui soltanto due, entrambi significativi per ragioni diverse: il primo per una effettivamente riuscita codifica e visualizzazione della sequenza temporale di elaborazione del testo, per quanto per interventi molto semplici e puntuali, il secondo per la riflessione teorica sottesa, sia in termini di obiettivi dichiarati che di conclusioni raggiunte.

Il primo caso interessante è l'edizione digitale della tragedia del commediografo spagnolo Lope de Vega, *La dama Boba*[222], che presenta sia un'edizione critica, in cui al passaggio del mouse si visualizzano le lezioni dei vari testimoni, sia la trascrizione diplomatica dei manoscritti per cui è utilizzato l'elemento <subst> con i relativi <add> e <del> cui sono attribuiti @seq numerati progressivamente, a descrivere la sequenza degli interventi. Molto efficace, come accennato, è la visualizzazione associata a questa codifica, la prima esaminata sopra: al *click* è possibile osservare la sequenza animata delle varianti in ciascun testimone, visionando dunque la simulazione del procedere degli interventi in successione, con la possibilità, grazie alla presenza di esponenti numerici progressivi ad apice, di ricostruire la diacronia delle correzioni anche senza ricorrere

[221] Le linee guida, interamente scaricabili, sono le TEI P5 versione 1.6.0., aggiornate al 12 febbraio 2010 e customizzate dal King's College.

[222] L'edizione, realizzata presso l'università di Bologna sotto la direzione del professor Marco Presotto, è visibile qui: http://damaboba.unibo.it.

all'animazione o ad animazione conclusa. I testimoni di partenza, tuttavia, non presentano grosse campagne correttorie o rimaneggiamenti di estese porzioni testuali, per cui di fatto l'ottima soluzione adottata nell'edizione non risulta applicabile ai manoscritti manzoniani, come discusso nei prossimi paragrafi.

Il secondo esempio scelto, invece, basato sull'uso di <app> e @varSeq, è la proposta di codifica di alcune poesie di Magrelli avanzata da Fiormonte, Martiradonna e Schmidt (2010), rilevante, come detto, per le problematiche teoriche affrontate. Gli studiosi si propongono infatti di svelare la complessa realtà del processo di composizione e riflettere sull'adeguatezza dei linguaggi formali, in particolare XML, per la rappresentazione delle varianti testuali e, in generale, di informazioni critiche instabili, a fatica descrivibili attraverso questi modelli, rigidamente gerarchici[223].

La codifica viene infatti applicata con l'intento di privilegiare l'aspetto diacronico, stabilendo differenti fasi di elaborazione – l'individuazione delle quali, nei casi esaminati, è favorita dall'uso di penne di colore diverso per la prima stesura e per le correzioni – ed enfatizzando il significato dell'interazione dell'autore con il testo. Tale scelta sacrifica sia gli aspetti grafici che gli atti sincronici di scrittura; del resto, come detto, la codifica – al di là dei modelli teorici "puri" – non può essere onnicomprensiva, se non a prezzo di una concreta incidenza tanto sulla possibilità di commettere errori quanto sulla difficoltà di progettare la visualizzazione e il recupero delle informazioni.

Il modello applica in modo piuttosto libero le linee guida TEI P5, adattate alle esigenze dei materiali di partenza – secondo un'impostazione di principio ripresa, come si vedrà, nella proposta di codifica ipotizzata per il *Carmagnola* – già a partire dal livello strutturale delle poesie: non vengono usati gli elementi <lg> a indicare strofa e <l> per i versi singoli, sia perché in alcuni casi l'autore stesso non applica questa suddivisione oppure lo fa da una certa fase di stesura in poi, rendendola parte del processo di elaborazione – dunque a tutti gli effetti una variante – sia per evitare fenomeni di *overlapping*. Dunque i versi vengono marcati come <seg type="l"> sottolineandone la natura di unità ricostruite dagli editori, mentre la successione temporale degli interventi autoriali fa riferimento, come il secondo esempio citato nell'articolo di Pierazzo, al

[223] Su questa criticità specifica della difficile corrispondenza modello gerarchico del linguaggio informatico/realtà testuale fluida, si tornerà nel paragrafo *Elaborazione del modello* e, in particolare, nella trattazione relativa alla scelta del linguaggio di marcatura.

modulo *Critical Apparatus* ed è indicata con un attributo @varSeq di valore numerico progressivo per ogni elemento <rdg>.

Si riporta di seguito, per meglio comprendere la fisionomia dei materiali di partenza e la struttura della codifica, un esempio tratto da un frammento dell'autografo della poesia *Molto Sottrae*[224]:

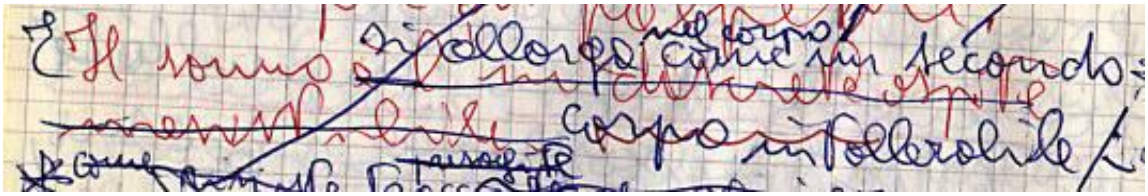


Figura 7 - Frammento di autografo della poesia Molto Sottrae[225].

```
<app>
  <rdg varSeq="1">Il sonno è l'indiscreto ospite<lb/>
irresistibile.</rdg>
  <rdg varSeq="3"><add hand="#blue" place="left">E</add> Il
sonno
    <del hand="#blue" type="overstrike">è l'indiscreto
ospite<lb/> irresistibile.</del>
    <add hand="#blue" place="top">si allarga come un
secondo<lb/>
    corpo intollerabile</add></rdg>
  <rdg varSeq="4"><seg type="l">E il sonno si allarga
    <add hand="#blue" place="supralinear">nel
corpo</add></seg>
    <seg type="l">come un secondo<lb/> corpo
intollerabile</seg></rdg>
</app><lb/>
```

Tuttavia, gli autori abdicano all'indicazione dello sviluppo diacronico del testo poetico nell'ultimo caso presentato, in cui la situazione elaborativa è più complessa rispetto a quella dell'esempio precedente: si hanno infatti una stesura, una fotocopia e una correzione sul primo testimone successiva alla fotocopia. Il contrasto tra la successione materiale e quella genetica pone di fatto due distinte opzioni di rappresentazione, a

[224] Nel contributo in esame, la lirica, che apre sia l'edizione del 1980 che quella del 1996, è tratta dalla seconda edizione, Magrelli (1996).

[225] L'immagine e il frammento di codifica sono tratti dal contributo in esame. Cfr. http://digitalhumanities.org/dhq/vol/4/1/000082/000082.html.

seconda che si scelga di enfatizzare l'uno o l'altro aspetto, temporale o materiale, e la scelta, in questo caso, è quella di privilegiare la materialità, catalogando i testimoni nella loro successione temporale, senza tenere conto delle fasi elaborative del testo. Solo l'inserimento di una nota editoriale consente la spiegazione, a livello dunque paratestuale, dello sviluppo.

In conclusione degli esperimenti d'uso, gli autori si dicono insoddisfatti rispetto agli obiettivi di verifica del linguaggio XML alla base dei loro esperimenti:

> XML, like its predecessor SGML, was originally designed as an instrument for archiving and information retrieval, whereas the *mouvance* of the text poses challenges for the encoding and rapresentation that can only be resolved by the development of a different model of encoding, and by the design of an adequate user interface on the application level.

Dunque, senza un'adeguata riflessione teorica sul testo nell'era digitale, nessuno strumento può offrire soluzioni soddisfacenti: i modelli computazionali disponibili al momento della stesura del contributo[226], e in particolare linguaggi di marcatura come la sintassi XML e il vocabolario TEI, non sono dunque ritenuti sempre adeguati. Si evidenzia in particolare l'esigenza di tenere presente la visione del testo come processo, parte di un *continuum* temporale in cui ogni fase ha un significato intrinseco, necessità che il modello proposto nel presente elaborato tenta di intercettare senza però pensare, come si vedrà, a soluzioni diverse a livello tecnologico.

Una risposta differente al problema è stata messa a punto nell'ambito di un progetto con sviluppi anche recenti, il già citato *Samuel Beckett Digital Manuscript Project*[227], una collaborazione tra Centre for Manuscript Genetics (University of Antwerp), Beckett International Foundation (University of Reading) e Harry Ransom Humanities Research Center (University of Texas at Austin) che ha l'obiettivo di rendere disponibili i manoscritti dell'autore e facilitare la ricerca relativa alla genesi delle sue opere.

---

[226] L'articolo è stato scritto prima della pubblicazione dell'*Encoding Model for Genetic Ediotions* proposto da Burnard *et al*., sempre nel 2010, che tuttavia non sembra risolvere le difficoltà qui evidenziate.

[227] Cfr. https://www.beckettarchive.org, ©2019 Samuel Beckett Digital Manuscript Project. Directors: Dirk Van Hulle and Mark Nixon, technical realisation: Vincent Neyt.

L'ambiente fornisce le riproduzioni di documenti dispersi in diversi fondi di conservazione, trascrizioni dei manoscritti d'autore, strumenti di comparazione per versioni in lingue diverse e varianti genetiche cui si aggiunge una sezione di analisi della genesi testuale delle opere. Per quanto molti dei materiali non siano accessibili liberamente, ma solo su richiesta di licenza con sottoscrizione a pagamento, nella sezione *Free Features* è possibile accedere a una serie di funzioni esemplificative delle possibilità offerte dalla risorsa.

Nell'edizione è possibile seguire lo sviluppo genetico dei manoscritti frase per frase, dal momento che nella codifica XML ciascuna di esse è marcata con l'elemento <seg>, che oltre a consentire il funzionamento sia del *tool* di collazione internalizzato (*CollateX*) che la *Synoptic Sentence View*, è la base di partenza per le differenti visualizzazioni relative alla sequenza genetica di composizione delle opere. A ciascun <seg> è associato un numero, tramite l'attributo @n, il cui valore condensa l'informazione catalografica e genetica: è infatti composto dal numero di catalogo del manoscritto, per identificare correttamente il testimone preso in considerazione, seguito da una virgola e il numero progressivo della frase tra parentesi quadre (es. <seg n="Ms-UoR-2934,[0127]">). Tale valore numerico fa riferimento all'ordine che ciascuna frase ha in un testimone assunto come testo base, coincidente generalmente con la prima edizione, ove presente. Nel caso in cui una determinata frase non sia presente nel testo base, viene indicato il numero della frase precedente, seguito da una barra verticale e una seconda numerazione progressiva, che riparte da 001 (riprendendo l'esempio precedente: <seg n="Ms-UoR-2934,[0127]|001">[228].

A tale codifica è associata una modalità di visualizzazione, la *Writing Sequence*, che permette di seguire la sequenza in cui l'autore deve aver scritto le proprie opere, attraverso diversi testimoni, frase per frase. Sono inoltre disponibili altri *output*, tutti generati a partire dall'identificativo numerico delle frasi, che mostrano: la posizione in cui la frase è scritta, e su quale testimone, la posizione in cui ciascuna di esse viene a trovarsi nell'eventuale edizione pubblicata e un'ipotesi editoriale della sequenza scrittoria. In tutte queste opzioni le unità di base sono rappresentate come quadratini cliccabili, il che consente di avere a colpo d'occhio un'idea del posizionamento relativo

[228] Le due numerazioni, quella tra parentesi quadre per le frasi presenti nel testo scelto come base e quella successiva alla sbarra verticale, sono sempre composte rispettivamente da quattro e da tre cifre totali.

di ciascuna di esse nei diversi testimoni, comprendere quali vengano via via abbandonate o aggiunte nell'elaborazione diacronica delle opere e anche, al click, visionare il dettaglio relativo alla singola frase, ivi compresa la possibilità di confrontare tra loro tutte le versioni esistenti nei vari testimoni, con una suddivisione per lingua (dal momento che alcune delle opere di Beckett sono redatte sia in francese che in inglese).

Correda poi l'edizione una sezione che contiene le elaborazioni statistiche ottenute tramite l'analisi dei dati codificati: per ciascun documento sono disponibili areogrammi che indicano il numero di parole aggiunte, cancellate e modificate (non unicamente con riguardo al testo letterario, ma a qualunque traccia scrittoria di qualsiasi natura, comprese liste della spesa, calcoli ecc.) e il confronto tra i medesimi dati in tutte le prime versioni di ciascuna delle opere e dell'intero *dossier* genetico di ognuna di esse.

Considerate queste caratteristiche, il progetto risulta in grado di inglobare nella codifica e nell'edizione il fattore temporale in modo più funzionale rispetto agli altri esperimenti analizzati, da cui lo separa del resto una certa distanza temporale e quindi una graduale maturazione della riflessione teorica e delle applicazioni pratiche, distinguendosi anche per completezza e mole dei materiali editi. Ciò, si noti, all'interno di un preciso paradigma editoriale, quello della *critique génétique*, come mi pare emerga dalla grande attenzione alla disposizione topografica delle frasi nei vari testimoni e dall'inclusione di tutto l'avantesto. In particolare, proprio l'estensione così consistente del materiale scrittorio da introdurre nell'edizione, al di là delle divergenze ecdotiche tra scuola francese e italiana, mi pare effettivamente poco significativa almeno nelle analisi finali, nelle quali l'inclusione di liste di calcolo, appunti per la spesa e altri materiali esterni incide nel conteggio delle parole aggiunte, cancellate o modificate, pur riferendosi a porzioni di testo che non hanno alcuna attinenza, neppure vaga, con le opere. Dunque, almeno in questo caso specifico dell'analisi statistica, sembra davvero molto difficile sostenere un'incidenza rilevante di questi materiali nell'atto e nel processo creativo.

A ciò si aggiunge che l'edizione, concepita in questo modo, potrebbe essere considerata in un certo senso "macrogenetica", più che genetica in senso stretto; infatti dalla comparazione delle diverse frasi non si ottiene l'evoluzione del testo prima entro il singolo documento e, di conseguenza, attraverso i testimoni, ma solo a livello di fase elaborativa finale per ciascun testimone, il tutto, come detto, in riferimento unicamente alla frase, con una significativa perdita del contesto di varianti e correzioni. Le modifiche

interne alla singola unità base sono invece rappresentate in modo esclusivamente topografico, con un'impostazione sostanzialmente diplomatica che di fatto esclude, a questo livello della ricostruzione interna del testimone, il fattore tempo.

Inoltre, l'articolazione del progetto "frase per frase" lo rende inadatto alla rappresentazione di molti dei manoscritti moderni d'autore, in cui essa non costituisce di per sé un'unità di lavoro di qualche significato. Infatti, molto più spesso gli autori modificano porzioni di testo di estensione inferiore o superiore, rendendo necessaria l'individuazione di un'entità di riferimento differente per seguire lo sviluppo diacronico delle campagne correttorie, che dovrebbe essere equivalente alla sezione di testo in evoluzione, indipendentemente dalla coincidenza o meno con una struttura sintattica per sé individuabile, come del resto si fa nelle edizioni critiche di filologia d'autore[229]. Il medesimo discorso vale per la poesia, nella quale il verso, assunto come potenziale corrispettivo strutturale della frase, di rado coincide con un'unità significativa al momento della correzione (chiarificatore in tal senso l'esempio sopra riportato della poesia di Magrelli).

Un'impostazione molto simile, per quanto con un impiego del tutto differente dei linguaggi di marcatura, si trova nel già menzionato *Proust Prototype*[230], elaborato da Elena Pierazzo (King's College) e Julie André (ITEM - Institut des Textes et Manuscrits modernes), che, come chiaramente suggerito dal nome, non è un'edizione completa, ma un *proof of concept* relativo alla rappresentazione digitale di manoscritti d'autore, con particolare attenzione alla sequenza cronologica degli atti scrittori e correttori apportati sulle carte, includendo nella codifica del manoscritto la "terza dimensione", quella temporale[231]. Scrive infatti André (2016, 53):

> it offers the readers several paths through the writing. The first path called "reading sequence" allows the users to visualize the way to read the last version of the story directly on the page. The second, the "writing sequence", tries to rebuild and to show a hypothesis about the stages of writing on the draft in the chronological order. So the interest of this

[229] Cfr. *supra* le considerazioni svolte nel paragrafo *Questioni metodologiche.*

[230] Il modello, a lungo ospitato su un server del King's college, è al momento visionabile qui: http://elenapierazzo.org/proust_prototype/.

[231] Il prototipo è frutto di un intervento tenuto da Pierazzo e André alla conferenza *Proust, l'œuvre des manuscrits* (Parigi, 1-2 marzo 2012) dal titolo *Autour d'une séquence et des notes du Cahier 46: enjeu du codage dans les brouillons de Proust / Around a sequence and some notes of Notebook 46: encoding issues about Proust's drafts.*

digital project is to focus on the dynamics of writing in drafts and to represent the making of the work.

A un click del mouse sulle riproduzioni dei manoscritti disponibili, consistenti nelle carte 46v-49r del *Cahier 46*[232], appaiono infatti sezioni di testo che possono essere mostrate nel ricostruito ordine di stesura o, in alternativa, cliccando su *Reading Sequence*, nell'ordine in cui il testo deve essere letto. Diverse colorazioni sui toni del giallo indicano il differente grado di certezza dell'editore nel definire la sequenza scrittoria: a colore più intenso corrisponde certezza maggiore. Del prototipo, per il quale viene espressamente dichiarata l'intenzione di non sviluppare ulteriormente il lavoro, vengono messe a disposizione sia la fonte XML che l'XSLT, in omaggio a una buona pratica di condivisione di esperimenti d'uso di tali standard che dovrebbe divenire prassi generale e, certamente, assume in questo caso importanza centrale, data la natura del progetto.

Prima di fornire una trattazione sintetica della codifica applicata per descrivere l'elaborazione diacronica dei manoscritti – che si discosta, a livello di scelte di marcatura più che di impostazione teorica, dai progetti sopra analizzati – si riporta, per agevolarne la comprensione, un elenco dei marcatori impiegati, che torneranno in parte anche nel modello qui proposto. Si mostrano i tag con la relativa definizione stabilita dalle linee guida TEI P5 (cfr. https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html); gli attributi compaiono, anche in caso di ripetizione, in corrispondenza dell'elemento cui sono associati nel modello:

- `<listChange>` groups a number of change descriptions associated with either the creation of a source text or the revision of an encoded text.
@n gives a number (or other label) for an element, which is not necessarily unique within the document
@ordered indicates whether the ordering of its child change elements is to be considered significant or not

- `<change>` documents a change or set of changes made during the production of a source document, or during the revision of an electronic file.
@xml:id provides a unique identifier for the element bearing the attribute.

[232] Si tratta di un taccuino, numerato appunto 46, redatto intorno al 1914-1915, dunque circa un anno dopo la pubblicazione di *Du côté de chez Swann* (primo volume del capolavoro *À la recherche du temps perdu*) e relativo principalmente a uno dei successivi volumi, *Le côté de Guermantes*.

- <certainty> indicates the degree of certainty associated with some aspect of the text markup
@locus indicates more exactly the aspect concerning which certainty is being expressed: specifically, whether the markup is correctly located, whether the correct element or attribute name has been used, or whether the content of the element or attribute is correct, etc.
@cert signifies the degree of certainty associated with the object pointed to by the certainty element

- <desc> contains a brief description of the object documented by its parent element, typically a documentation element or an entity

- <sourceDoc> contains a transcription or other representation of a single source document potentially forming part of a dossier génétique or collection of sources.

- <surfaceGrp> defines any kind of useful grouping of written surfaces, for example the recto and verso of a single leaf, which the encoder wishes to treat as a single unit
@xml:id provides a unique identifier for the element bearing the attribute.

- <surface> defines a written surface as a two-dimensional coordinate space, optionally grouping one or more graphic representations of that space, zones of interest within that space, and transcriptions of the writing within them.

- <zone> defines any two-dimensional area within a surface element
@xml:id provides a unique identifier for the element bearing the attribute
@url (uniform resource locator) specifies the URL from which the media concerned may be obtained
@width Where the media are displayed, indicates the display width
@height Where the media are displayed, indicates the display height
@ulx gives the x coordinate value for the upper left corner of a rectangular space.
@uly gives the y coordinate value for the upper left corner of a rectangular space.
@lrx gives the x coordinate value for the lower right corner of a rectangular space.
@lry gives the y coordinate value for the lower right corner of a rectangular space.

- <line> contains the transcription of a topographic line in the source document

Nello specifico, la successione temporale degli interventi di redazione e dell'ordine di lettura dei blocchi di testo individuati sono codificati in due distinte <listChange>, identificate con l'attributo @n cui sono assegnati rispettivamente il valore "writing" e "reading". La prima lista include una serie di <change> (etichettati da un

@xml:id e descritti con gli elementi <certainty> per indicare il grado di certezza nell'individuazione della sequenza e <desc> per descrivere il tipo di intervento) che corrispondono ai singoli interventi scrittori dell'autore sul testo, la seconda fa invece riferimento alla loro successione di lettura. Entrambe le <listChange> sono cronologicamente ordinate, come indicato dal valore "true" assegnato all'attributo @ordered dei vari elementi <change>.

In questo sistema è poi integrato l'elemento <zone> – annidato in <surface> e <surfaceGrp> – per consentire l'individuazione topografica sul manoscritto associato alla codifica di tutti i <change>, richiamati attraverso il riferimento all'@xml:id stabilito. Ogni porzione di testo corrispondente a ciascun intervento viene quindi riconosciuta esattamente sul facsimile del manoscritto, seguendo l'ordine stabilito in <listChange>.

Come anticipato, si propone a questo punto un estratto della codifica, per consentire una visualizzazione concreta della struttura del modello e degli annidamenti degli elementi, oltre che per fornire un campione della granularità e consistenza della marcatura, soprattutto nell'individuazione delle corrispondenze testo-facsimile:

```
<listChange n="writing" ordered="true">
   <change xml:id="ch01">
       <certainty locus="location" cert="low">
            <desc>Order uncertain</desc>
       </certainty>
             <desc>Section 1 at f. 46v</desc>
   </change>
   <change xml:id="ch02">
              <desc>Writes many body on 47r</desc>
   </change>[…]
 </listChange>
 <listChange n="reading">
   <change xml:id="r1"><desc>Introduction</desc></change>
   <change xml:id="r2"><desc>Title</desc></change> […]
</listChange>

<sourceDoc>
<surfaceGrp xml:id="opening1">
   <surface n="46v">
   <graphic url="images/D0000050.JPG" width="1023px"
height="1171px"/>
   <zone n="1" xml:id="t1" ulx="165" uly="184.50504"
lrx="338.57144" lry="141.42857" change="#ch01 #r1">
      <line>Je commence ici (en </line>
```

```
  <line> face tout ce qui concerne</line> […]
</zone>
```

Il prototipo, pur con una codifica del tutto differente rispetto al *Samuel Beckett Digital Manuscript Project*, rivela nuovamente un approccio riconducibile alla critica genetica francese, fin dall'impostazione strutturale di base. Le sequenze di scrittura sono infatti codificate in relazione alla cornice fisica costituita dal *verso* di una carta affiancato al *recto* della carta successiva – per riprendere l'organizzazione spaziale tipica di Proust, uso a tracciare sul *recto* il contenuto della narrazione ed eventuali aggiunte marginali e sul *verso* note e riscritture[233] – e sono dunque relative a una definita superficie scrittoria, con un'impostazione nettamente orientata al documento.

Inoltre, l'ordine di scrittura anche entro questa determinata spazialità non tiene conto dello sviluppo elaborativo del testo, ma solo della successione fisica degli interventi: ad esempio, una correzione tardiva relativa a una porzione testuale scritta magari dopo l'inserimento di un ulteriore blocco, non viene connessa alla lezione che corregge, ma indicata come temporalmente successiva a entrambi i blocchi. In questo processo sono inserite anche le note e gli appunti di Proust, senza distinzione dunque tra opera letteraria e considerazioni paratestuali dell'autore.

Il quadro di riferimento teorico è, del resto, indicato piuttosto esplicitamente nel già citato saggio di André (2016, 54):

> Therefore, the goal of this experimental prototype is both a pedagogical one – to provide guidelines helping the manuscript's reading – and an interpretative one – to propose several readings of a same manuscript. Indeed, as we know, manuscripts are not texts but "recipes" to make texts, texts "in the making" [Ferrer 2011, p. 43], in other words, they contain within themselves multiple potential texts[234].

In ogni caso, indipendentemente dall'impostazione filologica a monte, il prototipo costituisce un esempio davvero interessante e funzionale di impiego della codifica per la gestione della dimensione temporale nei manoscritti ed è stato fondamentale fonte di ispirazione per il modello di annotazione qui presentato, come si discuterà successivamente.

Quanto invece allo stretto rapporto con la *critique génétique*, può comunque essere significativa una riflessione a partire dalla constatazione che il *Proust Prototype*

---

[233] Cfr. André (2016, 55).

[234] Il riferimento interno alla citazione è a Ferrer (2011).

segue molto da vicino le attuali raccomandazioni TEI circa la rappresentazione delle campagne revisorie dei manoscritti, contenute nel modulo 11 delle *Guidelines*, *Representation of Primary Sources*[235].

La questione specifica dell'annotazione genetica dei manoscritti viene affrontata al paragrafo 7 del modulo, *Identifying Changes and Revisions*, che si apre infatti proprio con un rapido cenno allo scopo principale delle edizioni genetiche, ossia quello di identificare le differenti campagne di revisione interna delle opere. La proposta è quella di far riferimento a un unico elemento (appunto il già visto <change>) sia per indicare ciascun singolo cambiamento (aggiunta, cancellazione, sostituzione ecc.) che per riunire insieme interventi temporalmente connessi. Si tenga presente che l'elemento <change>, come anche l'elemento genitore <listChange>, può essere utilizzato in due posizioni e con due scopi differenti: nella <profileDesc>, quando contenuto in <creation> (elemento che riunisce tutte le informazioni connesse con la genesi e la produzione di un testo) individua ogni set di alterazioni identificate nel testo, in <revisionDesc> si riferisce invece agli interventi di revisione sul file codificato. In entrambi i casi può essere associato all'attributo @ordered (valori ammessi: "true" o "false") per identificare se l'ordine di scrittura degli elementi <change> sia da considerarsi significativo o meno. Le <listChange> possono inoltre essere annidate e l'elemento <change> può avere vari attributi, anche di preciso riferimento temporale.

Mi pare che il *background*, nell'impostazione degli elementi descritti e nel modulo in generale, sia quello della critica genetica di modello francese, che non è più quindi soltanto il retroterra teorico alla base della maggior parte dei progetti realizzati, ma diventa l'approccio dominante nella realizzazione dello strumento di codifica stesso, evidenziando il cuore del problema di cui si è discusso nel paragrafo precedente, ossia

---

[235] La sezione è stata elaborata dal *Manuscripts Special Interest Group* (cfr. https://tei-c.org/Activities/SIG/Manuscript/), nato con lo scopo specifico di lavorare sulle modalità di codifica dell'aspetto materiale di testimoni manoscritti o a stampa, consentendo di registrare gli atti di scrittura, compresi errori o correzioni, descrivere testimoni frammentari, aggiungere informazioni codicologiche, annotare e catalogare le diverse tipologie di varianti interne a un singolo testimone o attraverso più testimoni e ragionare sulle modalità di utilizzo del *tag set* del modulo *Critical Apparatus* nella trascrizione delle fonti. Il modulo include infatti le seguenti sottosezioni: *Digital Facsimiles*, *Combining Transcription with Facsimile*, *Scope of Transciptions*, *Advanced Uses of surface and zone*, *Aspects of Layout*, *Headers Footers and Similar Matter*, *Identifying Changes and Revisions*, *Other Primary Source Features not Covered in these Guidelines* e *Module for Transcription of Primary Surces*. Per il dettaglio si veda https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/PH.html.

del modo in cui i paradigmi editoriali tradizionali stiano reagendo alla pratica digitale, guidandone o subendone lo sviluppo.

Due almeno sono i punti in cui mi pare emerga con maggior evidenza questa impostazione: la descrizione dell'elemento <sourceDoc>, «contains a transcription or other representation of a single source document potentially forming part of a *dossier génétique* or collection of sources», nella quale è pregnante anche la conservazione dell'espressione francese e, ancor più estensivamente il seguente passaggio:

> The documentary transcription stresses the writing process, while the textual transcription emphasizes textual alterations. In either case, the change of writing activity associated with a particular feature in the transcript is explicitly indicated. From the documentary perspective, by assigning particular modifications to a specific change element, we describe the writing process, in that they specify which segment has been written when. From the textual perspective, the markup concentrates simply on the existence of textual alterations and makes no explicit claims about the order of writing[236].

Viene qui esplicitamente assunta una distinzione tra una codifica condotta in ottica documentaria e una con riguardo all'aspetto testuale, che pongono l'accento rispettivamente sul processo scrittorio – inteso come serie di blocchi vergati in sequenza temporale sul documento – e sulle varianti – come alterazioni del testo, senza indicazioni specifiche sulla loro temporalità. In questo modello, dunque, il fattore tempo interessa esclusivamente a livello di atto fisico di scrittura: al centro della codifica è il documento, l'ordine in cui fisicamente viene compilato, senza prenderne in esame la dimensione testuale.

Il fatto che questo paradigma editoriale sia presente sia nelle linee guida che in due progetti che pure utilizzano una diversa codifica per i loro scopi pare, come già accennato, un indicatore significativo degli approcci filologici di derivazione tradizionale che stanno trovando maggiore applicazione nell'ambito dell'editoria scientifica digitale. Per questo motivo può essere particolarmente interessante analizzare in che modo tali linee guida, pur concepite entra un'ottica evidentemente determinata, possano trovare applicazione anche in un diverso contesto d'uso e a partire da un altro paradigma di riferimento, valutando l'adattabilità del modello a un caso di filologia d'autore

[236] Cfr. https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/PH.html#PH-changes, il passo è relativo all'uso dell'elemento <change>.

particolarmente interessante, quello appunto della tragedia manzoniana al centro della presente dissertazione.

6. Un modello di annotazione per manoscritti moderni d'autore

6.1 La filologia d'autore alla prova del digitale: il caso Manzoni

Da queste riflessioni circa la maggior pervasività nella rappresentazione digitale di manoscritti d'autore di un paradigma editoriale improntato alla scuola genetica francese e sulla preponderante realizzazione di edizioni documentarie, con una correlazione tra i due fenomeni in effetti molto stretta anche se non del tutto sovrapponibile, emerge la necessità di un approccio nuovo e diverso. Un approccio che dia spazio anche alle riflessioni e ai metodi della filologia d'autore, che, come già più volte ribadito, non trova sicura rappresentazione sul mezzo elettronico e stenta, forse in parte anche per questa ragione, ad uscire dai confini nazionali[237], nonostante poggi ormai su solide basi teoriche e meritevoli risultati pratici[238].

Tale scuola, come mostrato anche nelle pagine precedenti, discostandosi in modo piuttosto netto da quella francese e in generale dalle posizioni orientate all'edizione del documento o alla descrizione solo fotografica dello scritto, ha l'obiettivo di restituire al lettore il testo colto nel proprio sviluppo diacronico, senza però con ciò concepire l'opera come un processo continuo di cui non è possibile cogliere un determinato stadio redazionale senza tradirne l'esistenza oggettiva, come del resto mostrano chiaramente le considerazioni sopra svolte sulle distinte redazioni della tragedia manzoniana. Essa è piuttosto intesa come una successione di differenti fasi elaborative definibili a partire dalle evidenze testimoniali interne ed esterne ai documenti. Compito del filologo è dunque ricostruire il testo di questi stadi successivi e individuare le stratigrafie correttorie che li raccordano, attribuendo, ove possibile, interventi e correzioni all'una o all'altra fase.

---

[237] Un passo certamente significativo in direzione di un superamento dell'attuale isolamento è la recente traduzione inglese del manuale Carocci *Che cos'è la filologia d'autore* (Italia, Raboni, 2010), ampliato con l'indagine del contesto europeo e aggiornato anche ai progressi digitali della disciplina. Cfr. Italia, Raboni et al. (2021), disponibile anche online: www.doi.org/10.11647/OBP.0224.

[238] Per fermarsi al caso manzoniano, le precoci attenzioni alle varianti autoriali, come in Sforza (1905) e Lesca (1916) – edizione ben nota anche come prima scintilla della più tarda polemica fondativa della critica delle varianti, per cui si vedano De Robertis (1946, 1948), Croce (1947), Contini (1948) e Minissi (1948) – si raffinano fino a portare poi, passando anche per la riflessione fondamentale di Dante Isella, a prodotti critici in cui la formalizzazione degli apparati si mostra ormai matura e rispondente alle necessità e alla complessità delle opere edite, come discusso sopra, nel paragrafo *Questioni metodologiche.*

È per ciò chiara l'alterità rispetto all'approccio della critica francese, non soltanto nel diverso trattamento del materiale d'avantesto, ossia di tutti i documenti preparatori all'opera – scalette, elenchi di personaggi, schizzi figurativi ecc. – generalmente omessi o presentati a parte nelle edizioni italiane, ma anche nel diverso rapporto con la materialità delle correzioni. Ad esempio, come noto e qui già discusso, nel modello della filologia d'autore il dato topografico è uno degli elementi che concorrono all'inquadramento della correzione entro l'operazione di ricostruzione della fase correttoria in analisi e non ha altrimenti particolare significato.

Non sono del resto sovrapponibili nelle due impostazioni, a livello ancor più profondo, neppure lo statuto del testo stesso e la concezione dell'opera letteraria come opera d'ingegno. La critica francese è infatti più legata alla centralità del processo creativo dell'autore, pensato come un *continuum* che muove fin dalla primissima riflessione sull'opera, sostanziata dunque di tutto il materiale ad essa connesso anche solo fisicamente. Diversamente la filologia d'autore, più restrittiva nell'individuazione dell'opera letteraria e volta alla sua comprensione e descrizione attraverso la registrazione il più accurata possibile di ciò che avviene sulla pagina nel tempo, per individuare in che modo l'autore torni sul proprio testo a prescindere da un giudizio valoriale, almeno dopo una prima fase in parziale continuità con l'estetica crociana e comunque con una concezione dell'opera d'arte ancora idealistica e teleologicamente orientata alla perfezione (non si dimentichi che le «continue approssimazioni» di Contini, sono continue approssimazioni «al valore»)[239]. La parabola dell'interesse per le varianti d'autore in Italia – vivo fin dal Bembo, «mancato "critico degli scartafacci"» (Finotti 1994, 15), inizialmente in funzione prevalentemente pedagogica, legata a doppio filo con il tentativo di canonizzazione linguistica da un lato e con il petrarchismo dall'altro – è del resto lunga e mossa da presupposti filosofici ed estetici variegati, ed è qui impossibile forzarne una descrizione; ciò che importa in questa sede è dunque soprattutto cogliere la fisionomia attuale e la peculiarità della disciplina.

Riprendendo a tal proposito considerazioni solo accennate nel paragrafo *Questioni metodologiche,* importanti per comprendere la natura e gli scopi del modello di codifica

[239] Del resto, sia lo stesso Contini (1948) che Isella (1987) sottolineano una certa continuità della critica delle varianti con l'impostazione crociana; la sostanziale differenza è l'idea del testo letterario come opera dinamica, il cui processo di costruzione è portatore di valore tanto quanto il prodotto compiuto.

proposto, pare utile ribadire almeno, a questo punto, lo sforzo messo in campo dalla filologia d'autore per trovare una formalizzazione degli apparati critici il più possibile adeguata a descrivere la particolare metodologia correttoria adottata dai diversi autori, che procedono chiaramente con metodi spesso estremamente difformi, e come ciò contribuisca necessariamente a una certa disomogeneità nella rappresentazione critica del processo genetico delle diverse opere. A esemplificazione del concetto si può citare, accanto a Manzoni, il caso di Gadda, che tende a un allargamento del periodo tramite inserzioni e ascrizioni ben rappresentabili anche in apparati di impostazione sostanzialmente fotografica[240]. Invece, lo si è visto, lo scritto di Manzoni è tendenzialmente arricchito per progressiva digressione da un nucleo di partenza modificato più volte con l'aggiunta nuovi segmenti al loro interno variamente rielaborati, in un susseguirsi di implicazioni logiche che sembrano nelle prime fasi seguire in presa diretta il flusso più arioso del pensiero, per poi tendere, con esemplare sforzo analitico, alla precisazione. L'analisi di tale prassi creativa ha contribuito significativamente allo sviluppo della formalizzazione sopra descritta per gli apparati critici, che, come detto, privilegia la confrontabilità di porzioni testuali distinte come unitarie, dando informazioni puntuali e topografiche solo in quanto funzionali a una scansione temporale degli interventi.

Si vede dunque come questa peculiarità della filologia d'autore in generale, che scardina l'idea del testo come processo continuo e ne identifica invece l'articolazione per successive fasi e sottofasi, e il caso manzoniano in particolare, si pongano come un banco di prova particolarmente interessante e, come anticipato, ancora inesplorato per l'editoria critica digitale, spostando il problema della descrizione delle carte dal livello unicamente diplomatico-topografico, a quello diacronico.

Il presente lavoro ha dunque precisamente lo scopo di proporre un modello che, concettualizzato a partire dalle esigenze di un esempio complesso come quello fornito dalla tragedia manzoniana, costituisca un primo tassello metodologico nella direzione di una rappresentazione critica digitale di manoscritti con interventi correttori e

[240] Per una panoramica sul rapporto di Gadda con il proprio lavoro letterario cfr. Italia (2017), ma la studiosa ha dedicato all'autore numerose altre opere di grande interesse, per una rassegna delle quali si rimanda alla bibliografia del già citato Italia, Raboni et al. (2021).

rielaborazioni, secondo il preciso punto di vista della filologia d'autore. Infatti, pur muovendo da un caso di studio particolare, il proposito è quello di fornire un termine di confronto da cui partire per la codifica di altre situazioni testuali, dal momento che, basandosi sostanzialmente sulla segmentazione temporale, per fasi, del processo elaborativo ereditata dall'impostazione dell'apparato cartaceo, il modello elaborato è teoricamente riproducibile anche per altri scrittori e opere di cui si voglia evidenziare tale aspetto, a prezzo di una maggiore o minore densità della codifica qui stabilita e di eventuali adattamenti specifici, ove ritenuti opportuni. Non si tratterebbe dunque di dover ripensare le caratteristiche di base del modello, ma di replicare per un numero maggiore o minore di volte, direttamente proporzionale a quello delle fasi individuabili, gli elementi dello schema.

Mentre sembra dunque difficilmente realizzabile una standardizzazione nella formalizzazione degli apparati cartacei – per quanto, come detto, auspicabile e da perseguire, fatte eventualmente salve le necessità derivanti dalle diverse metodologie correttorie di cui sopra – il discorso pare cambiare notevolmente in ambito digitale, anche per la possibilità stessa di un minor ricorso a simbologie, abbreviazioni e altre forme di descrizione sintetica dei fenomeni correttori, con una visualizzazione più diretta ed estesa della situazione testuale. D'altra parte, come risulta evidente anche ricorrendo al già citato modello dell'edizione paradigmatica, ciò che richiede il maggior sforzo di modellizzazione a livello della rappresentabilità dei fenomeni testuali è proprio lo *step* della codifica: mentre la visualizzazione può essere pensata secondo intenzioni e attese differenti a partire dalle informazioni codificate, risulta chiaramente impossibile estrarre un determinato tipo di *output* senza aver preventivamente immagazzinato tutta l'informazione di partenza nel file sorgente. Con ciò non si intende ovviamente sostenere che il modello di visualizzazione sia da escludere dalla progettazione dell'edizione o possa essere pensato *in toto* in un secondo momento, anche perché le scelte tecnologiche adottate in fase di codifica implicano determinate conseguenze in fase di visualizzazione, analisi e ricercabilità dei dati, ma che la fase di annotazione, specie quando si ha a che fare con materiali di partenza tanto complessi, richieda uno sforzo consistente, certo anche perché contiene già in sé parte dei processi successivi. Inoltre resta evidente che proprio in questa fase specifica sono più necessarie le competenze del filologo, sia nel caso in cui sia egli stesso a procedere alla codifica, sia qualora sia affiancato da

informatici o professionalità più direttamente specializzate sul versante tecnologico: sarà comunque suo il compito di individuare i fenomeni da descrivere e i loro reciproci rapporti e, almeno per quanto riguarda il paradigma editoriale sotteso al modello in esame, districarsi tra le stratigrafie correttorie e le fasi redazionali, esattamente come avviene per l'edizione cartacea. Di qui l'importanza dell'individuazione di un modello che agevoli questa fase preliminare del percorso di produzione dell'edizione critica digitale, senza il quale sarebbe difficile ragionare su opzioni e strumenti di visualizzazione, in modo in fondo analogo a quanto avvenuto per le edizioni cartacee, che, come la presente, possono poggiare su precedenti esempi stabili di formalizzazioni dell'apparato da adattare in funzione dei propri materiali.

La concettualizzazione di modelli ha del resto esattamente questa funzione, prima di riflessione teorica e poi di facilitazione delle applicazioni pratiche, ed è un procedimento quasi consustanziale alle *Digital Humanities*, come dimostra la centralità in numerosi studi[241], dal lavoro fondamentale di McCarty (2004) in avanti, del *modelling* come attività intellettiva prima ancora che operativa.

Accanto a queste riflessioni trova posto anche un dato di respiro sicuramente più pragmatico, ma estremamente condivisibile, ben espresso da Pierazzo (2019) attraverso la metafora delle edizioni *haute couture* e *prêt-à-porter* e l'assimilazione della maggior parte delle edizioni realizzate oggi con quelle del primo tipo:

> uniche, ognuna è fornita con un set dedicato di strumenti, è innovativa, creativa, costosa e specifica per il testo per la quale è stata creata e non è normalmente disponibile, o difficilmente adattabile, per essere riutilizzata da terzi. Fra tutte queste caratteristiche, il costo è certamente la più problematica: per essere prodotte tali edizioni richiedono personale specializzato (sviluppatori, grafici, web designers...), richiedono spazi digitali e server dedicati per mantenerle in vita, richiedono trascrizioni, codifiche, immagini digitali, ecc., ma soprattutto richiedono soldi. La quantità di risorse necessarie le pone molto fuori dalla portata di chi tali fondi non ha e non può avere, come, per esempio, i dottorandi e i ricercatori all'inizio della loro carriera. (Pierazzo 2019, 8-9).

Senza naturalmente ritenere inutili le edizioni che, potendo contare su fondi stabili e adeguate professionalità, scelgono la via del particolarismo – si tratta al contrario di edizioni di grande sensatezza anche teorica, direttamente proporzionale al grado di condivisione della documentazione tecnologica e dei flussi di lavoro – sembra comunque

[241] Cfr. ad esempio Buzzetti (2002), Ciotti, Tomasi (2016), Eide (2015a, 2015b), Ciula (2018), Ciula, Eide (2014, 2016), Spadini (2019).

auspicabile uno sforzo, se non in direzione della standardizzazione delle pratiche di codifica per materiali omologhi, almeno per la condivisione di modelli agevolmente manipolabili.

In aggiunta dunque a un intrinseco e riconosciuto valore delle operazioni di modellizzazione in un ambito ancora largamente sperimentale come quello dell'editoria critica digitale, ciò che rende particolarmente significativa la produzione di un modello di annotazione per i manoscritti manzoniani del *Carmagnola* è anche la necessità di stimolare nella comunità scientifica l'attenzione alla filologia d'autore, come detto grande esclusa dalle *digital editions*, eccettuati lavori estremamente meritori come le edizioni *wiki* di Gadda e Leopardi, dirette da Paola Italia[242], e *Philoeditor*[243], infrastruttura digitale creata sotto la responsabilità scientifica di Paola Italia, Francesca Tomasi e Fabio Vitali (Università di Bologna).

In particolare, l'ultima versione di *Philoeditor*, lanciata nel 2020, si configura come un esempio concreto di variantistica d'autore in ambiente digitale, proponendo una visualizzazione interlineale delle redazioni su rivista (1881-1883) e in volume (1983) per *Pinocchio* e della Ventisettana e Quarantana per i *Promessi sposi*, recuperando al nuovo spazio e alle possibilità del digitale la visualizzazione già sperimentata su carta da Caretti per il romanzo manzoniano. Lo strumento offre in realtà molto più di una semplice lettura e comparazione delle differenti redazioni dei testi, consentendo l'interrogazione tipologica delle varianti e la loro conseguente consultazione in un'ottica di ricerca anche molto specializzata e permettendo una triplice modalità di accesso ai contenuti, per la lettura, per lo studio variantistico e anche, attraverso una sezione laboratoriale cui si accede previa autenticazione, per la proposta di interventi di annotazione sul testo. Tutte ragioni per cui *Philoeditor* costituisce indubbiamente un passo fondamentale in direzione di un allargamento del dibattito in campo di editoria digitale alle istanze della filologia d'autore, per quanto non abbia l'obiettivo di una rappresentazione critica sistematica della genesi delle opere, scopo invece principale del modello di annotazione di seguito presentato, che si propone dunque come un tentativo del tutto nuovo di codifica di tali

[242] Per *Wiki Gadda* si veda http://www.filologiadautore.it/wiki/index.php?title=Pagina_principale, per Leopardi cfr. http://wikileopardi.altervista.org/wiki_leopardi/index.php?title=Wiki_Leopardi.

[243] L'ultima versione è consultabile sul sito http://projects.dharc.unibo.it/philoeditor/. Per un inquadramento del progetto si vedano almeno Bonsi et al. (2016), Bonsi et al. (2020) e Italia (2020, 130).

informazioni. Parallelamente e in continuità con questi progetti, sono inoltre in fase di studio anche altre possibilità di edizione digitale delle opere manzoniane, in un tentativo corale di trovare, anche tramite approcci diversi, ma dialoganti, forme di rappresentazione digitale di tali fondamentali opere. Mi riferisco in particolare al prototipo di edizione dei *Promessi sposi* presentato all'ottava conferenza nazionale di AIUCD[244] e agli sviluppi successivi, un primo saggio dei quali è stato dato da Pierazzo al convegno di presentazione del portale *Manzoni Online* del novembre 2020[245], progetti e tentativi di concettualizzazione teorica con i quali si auspica il presente lavoro possa sempre più dialogare per una proficua e reciprocamente arricchente condivisione degli sforzi, soprattutto di riflessione metodologica.

Il modello che si presenterà nei prossimi paragrafi, certamente perfettibile e ampliabile, è dunque strutturato per rispondere ai bisogni rappresentativi di un'opera di non banale descrizione critica, scelta che lo rende un buon punto di partenza per l'applicazione a svariate situazioni testuali, ma anche un *case study* interessante dal punto di vista metodologico, per la verifica del flusso di lavoro necessario alla sua concettualizzazione e realizzazione. Per questo, nelle pagine che seguono, si fornisce non soltanto una descrizione dettagliata della codifica elaborata, ma, in omaggio al principio di McCarty (2004, 257) che «computational models, however finely perfected, are better understood as temporary states in a process of coming to know rather than fixed structures of knowledge», si dà spazio anche alla sua genesi, presentando gli stadi sperimentali che hanno portato a un progressivo e profondo ripensamento dei primi tentativi di modellizzazione.

[244] Cfr. Marini, Pierazzo (2019).

[245] Nell'intervento, *Presentazione del prototipo di edizione digitale dei Promessi sposi,* è stata tra l'altro mostrata una prima sperimentazione d'uso di EVT per la visualizzazione dell'apparato, ponendo in luce alcune delle criticità d'uso del *tool* per questo scopo specifico che si esamineranno in seguito a partire da un'edizione digitale già realizzata (cfr. *infra* la succinta descrizione del progetto VaSto). Per una panoramica sul convegno si rimanda a Marranchino (2020).

6.2 Elaborazione del modello

L'elaborazione del modello di codifica per il *Carmagnola*, messo a punto, come accennato, attraverso un meccanismo di sperimentazioni successive, ha seguito alcuni *step* definiti, proposti in apertura del presente paragrafo per consentire una rapida panoramica sulla metodologia del lavoro svolto e sulle criticità affrontate:

- Definizione degli obiettivi descrittivi e computazionali
- Identificazione degli elementi da rappresentare
- Scelta del linguaggio di marcatura (linguaggi scelti: XML e schema TEI)
- Esperimento di applicazione del modulo *Critical Apparatus* del vocabolario TEI
- Progettazione di un nuovo modello di codifica

Definizione degli obiettivi descrittivi e computazionali

Lo scopo principale del modello di annotazione qui presentato è quello di descrivere una fase fondamentale del processo evolutivo della tragedia, concentrandosi sui mutamenti apportati dall'autore alle proprie carte nel momento cruciale del passaggio dallo scrittoio personale alla stampa, come detto, prima non del tutto illuminato dalla critica per il mancato reperimento e studio del manoscritto della copia per la censura. I testimoni considerati sono dunque i medesimi presi in esame per l'edizione critica oggetto di questo lavoro: i manoscritti Manz.V.S.XI.4 e Manz.B.X.2 (redazione B), contenenti l'ultima stesura autografa dell'opera, la copia per la censura approntata sul manoscritto MS Ital 72 (Cc) e l'edizione del 1820, ossia la prima redazione a stampa (T)[246]. A essi si aggiunge, per completezza, la riedizione per le *Opere Varie* (OV) che, se è da escludersi dall'apparato della presente edizione critica per le ragioni dette, ritengo dovrebbe essere inclusa in una eventuale edizione digitale dell'opera, per consentire la visione del corredo documentale completo ed evidenziare le varianti rispetto alla prima stampa. Il che consentirebbe di agevolare quell'analisi caso per caso che, come accennato sopra, può

[246] Per una descrizione dei testimoni e per l'analisi puntuale dei loro rapporti si rimanda alla prima parte dell'elaborato.

costituire un utile strumento di indagine per la specifica valutazione delle singole varianti introdotte all'altezza della supposta correzione delle bozze della *princeps*.

Per rispondere allo scopo fissato è dunque necessario rendere conto sia dei processi microgenetici interni a ciascun singolo testimone, ovviamente per quanto riguarda i soli testimoni manoscritti, sia dei rapporti intercorrenti tra i testimoni e, dunque, dell'evoluzione globale del testo dall'ultima stesura autografa alla *princeps*, evidenziando le varianti tra le redazioni finali e fornendo al lettore/utente la possibilità di seguire i punti in cui il lavoro correttorio manzoniano procede in disaccordo con la normale successione che dall'ultima stesura autografa (mss. Manz.V.S.XI.4 e Manz.B.X.2) porta alla elaborazione e successiva correzione della copia per la censura (MS Ital 72) e di qui alla stampa, ossia gli interventi del tipo Bβ e delle occorrenze contemporanee di correzioni Bβ e Ccβ[247].

In sintesi, ci si propone dunque di esprimere tutte le informazioni normalmente presenti in un tradizionale apparato critico di tipo genetico, ma in modo più intuitivo e meno sintetico, cercando di sfruttare le potenzialità del cambio di medium sia appunto nel superamento della formalizzazione simbolica e della sintesi cui costringe il cartaceo, sia nella soddisfazione di specifici obiettivi computazionali. Il *markup* elaborato permette infatti di estrarre automaticamente e in modo sistematico e completo, eliminando o comunque abbattendo significativamente la possibilità di errore, informazioni di rilievo per lo studio e la comprensione dello sviluppo dell'opera, come tutti i casi di varianti tra le redazioni definitive di ciascun testimone, ossia le lezioni divergenti tra B e Cc, tra Cc e T e tra T e OV, interessanti sia da un punto di vista di esecuzione materiale che, insieme, critico[248]. Ugualmente utile per verificare le ipotesi sopra descritte circa le modalità di revisione finale dell'opera è la possibilità del recupero immediato dei materiali di provenienza parigina e delle lezioni del tipo Bβ, vergate sul manoscritto Manz.B.X.2 ma appartenenti a uno stadio redazionale separato, che consentono di fotografare in una visione unitaria un momento di limatura del testo puntuale ma importante proprio per lo stadio estremo di elaborazione che rappresenta, mostrando i ripensamenti più tardivi e

[247] Le sigle descrittive delle varie tipologie di intervento sui manoscritti sono riassunte in apertura dei *Criteri di edizione.*

[248] Cfr. *supra Nuove considerazioni critiche*, in particolare le tipologie correttorie descritte, sia per la tragedia che per le prose introduttive, ai punti 2.2 e 4.

vicini alla pubblicazione. Connessi a tale fase correttoria sono anche le varianti classificate come Ccβ – quando associate a quelle del tipo appena menzionato – e gli interventi autografi di Visconti, anch'essi opportunamente codificati per un recupero d'insieme.

L'annotazione, così concepita, permette di dare risposta alla duplice necessità di creare la base concettuale per un'edizione critica digitale di un'opera significativa nel percorso poetico di Manzoni, gettando luce soprattutto sul tratto finale e più frainteso delle vicende elaborative della tragedia, e di spingere il vocabolario TEI oltre le applicazioni di filologia genetica di modello francese sopra descritte, proponendosi come un momento di riflessione metodologica nello sviluppo delle edizioni critiche digitali.

Identificazione degli elementi da rappresentare

Facendo seguito a questi obiettivi, si è scelto di rappresentare innanzi tutto le strutture base delle fonti, con l'intenzione di mantenere comunque un'aderenza ai documenti di partenza nella distribuzione del testo e di rendere più agevole il confronto con l'edizione cartacea scelta come testo base (Bardazzi 1985), per facilitare eventuali confronti. Sono stati dunque individuati come elementi da marcare[249]: titolo e dedica, elenco dei personaggi, paginazione, commatura, paragrafi, scene, atti, discorsi dei personaggi, didascalie, versi ed eventuali notazioni grafiche di separazione o, più utili a scopo critico e per una visualizzazione multimediale, di riferimento interno (come gli asterischi di rappicco, usati soprattutto al momento degli interventi parigini sull'atto quarto).

Si sono poi selezionati elementi di contenuto di particolare rilievo per lo studio dell'opera e del contesto culturale, ivi comprese naturalmente le fonti esplicitamente citate, informazioni per le quali, ove possibile, è importante prevedere il collegamento a pagine esterne, con l'intenzione di realizzare un modello predisposto a dialogare con

[249] Gli elementi qui evidenziati sono stati stabiliti non solo partendo dalle esigenze specifiche del testo manzoniano, ma anche nell'ambito del parallelo lavoro di marcatura delle opere dell'autore svolto per realizzare un archivio xml da pubblicare nella sezione *Testi* del portale *Manzoni Online*, attualmente in fase di realizzazione. Le prime operazioni, a monte della digitalizzazione, hanno infatti reso necessaria una riflessione sui fenomeni testuali più interessanti e utili da marcare, consentendo una riflessione generale unitaria, che si è poi focalizzata, nel caso del *Carmagnola*, anche sulle esigenze specifiche di attenzione all'aspetto filologico.

l'esistente e arricchirsi attraverso le risorse già disponibili sul web. Si sono dunque individuati i personaggi storici citati da Manzoni nelle prose introduttive e le citazioni bibliografiche dirette dell'autore, anch'esse concentrate nel materiale di riflessione drammaturgica e storica precedente la tragedia, prevedendo per i personaggi il link a vocabolari controllati e schede di autorità. Quanto alle opere menzionate, spesso direttamente possedute e postillate da Manzoni, è molto utile pensare un collegamento diretto con la sezione *Biblioteca di Manzoni* del portale *Manzoni Online*; per il momento, essendo il modello solo teorico, ci si è limitati a segnalare con una nota il riferimento al posseduto dell'autore, specificando la presenza di postille, per facilitare eventualmente in futuro lo sviluppo di questa funzione.

L'attenzione è stata poi rivolta alla codifica delle varianti tra le redazioni finali di ciascun testimone, al processo genetico, e, infine, alla selezione dei dati necessari per il recupero delle informazioni critiche di interesse particolare riassunte sopra (varianti inattese tra testimoni, interventi parigini, correzioni di Visconti ecc.).

Scelta del linguaggio di marcatura

Una volta selezionati gli elementi da marcare, si è avviata la riflessione circa l'individuazione delle tecnologie da utilizzare per la progettazione della codifica, momento di estrema rilevanza, dal momento che determina l'intero ciclo vitale di un progetto digitale, dalla marcatura alla fruizione finale. Il primo nodo da sciogliere, preliminare alla costruzione del modello, è stato dunque quello della scelta del linguaggio di *markup*.

A spingere verso tecnologie raccomandate dal W3C (*World Wide Web Consortium*)[250] sono state primariamente – insieme alla necessità di attenersi a linguaggi standard, sui cui si tornerà più avanti – le garanzie offerte in termini non solo di

[250] Come noto, l'organizzazione, fondata da Tim Berners-Lee nell'ottobre del 1994 presso il MIT (Massachusetts Institute of Technology), in collaborazione con il CERN (Conseil européen pour la recherche nucléaire), si occupa, in sintesi, di sviluppare al massimo le potenzialità del web, curando l'implementazione e il mantenimento di standard tecnici, linguaggi di *markup*, protocolli di comunicazione e linee guida per la crescita delle risorse sulla rete, configurandosi dunque come un punto di riferimento imprescindibile. Per una panoramica più approfondita, si veda il sito ufficiale dell'organizzazione: https://www.w3.org.

interoperabilità delle risorse, ma anche relativamente a mantenimento e durabilità, notoriamente gravi criticità del digitale.

Il metalinguaggio XML si è dunque quasi naturalmente imposto come sintassi e, per le stesse ragioni, lo schema preso in considerazione è stato quello, già menzionato, messo a punto dalla *Text Encoding Initiative*, standard per l'annotazione XML dei testi, e più in generale delle risorse di dominio umanistico, ormai da diverso tempo, con le prime linee guida rilasciate nel luglio del 1990[251] e la versione attualmente in uso (P5) in costante aggiornamento[252].

Tuttavia, a fronte degli indiscutibili vantaggi derivanti dall'impiego di questi linguaggi, è stato necessario considerarne anche le criticità – ugualmente note e discusse, ma ancora in buona parte irrisolte – compresa, su tutte, la difficoltà di applicazione del vocabolario TEI a un caso così complesso. La descrizione dell'evoluzione genetica di un testo molto rimaneggiato, quale è quello del *Carmagnola*, comporta infatti una marcatura densa e dettagliata e, soprattutto, la necessità di descrivere singole porzioni di testo come appartenenti contemporaneamente a diverse etichette di marcatura. Frequenti casi di questo tipo sono, ad esempio, le varianti che coinvolgono più di un paragrafo o più di un verso e la rappresentazione – anche all'interno di una porzione singolarmente identificabile da una struttura logica (appunto, per semplificare, verso o paragrafo) – del riuso di porzioni di testo in una fase di elaborazione successiva[253].

Entrambi i casi pongono di fronte al problema, ampiamente rilevato e criticato in letteratura, della rigidità gerarchica del modello OHCO[254], una rappresentazione concettuale del testo, stabilita di fatto accanto all'affermarsi di SGML come linguaggio standard di marcatura, che ha portato ad immaginare anche il testo digitale come rispondente a una struttura ad albero, con la relativa difficoltà di gestione dei fenomeni

[251] Cfr. l'archivio TEI https://tei-c.org/Vault/ o il canale GitHub https://github.com/TEIC.

[252] L'ultima versione delle linee guida P5 è la 4.2.2, aggiornata il 9 aprile 2021 (cfr. https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html).

[253] Con questo secondo esempio ci si riferisce a quanto formalizzato in apparato con la notazione "lezione 1 → lezione 2", ad indicare appunto che una porzione della prima lezione viene riutilizzata direttamente, senza essere riscritta, in quella cronologicamente successiva. Cfr. *supra* i *Criteri di edizione*.

[254] La bibliografia in materia è vastissima, si rimanda a Schmidt e Colomb (2009, 499) per una panoramica di articoli sul tema e sulle diverse possibilità di gestire la rappresentazione di strutture in *overlapping.*

di *overlapping*[255]. Formulato da De Rose, Durand, Mylonas e Renear (De Rose *et al.* 1990), il modello del testo come «Ordered Hierarchy of Content Objects» (abbreviato appunto in OHCO) ha poi subito aggiustamenti progressivi ad opera dei primi teorizzatori (Renear *et al.* 1993[256]) che hanno cercato di attenuare una definizione fin da subito sentita come inappropriata da molti, dal momento che riduce il testo a una sequenza lineare di oggetti gerarchicamente ordinati – capitoli, paragrafi e frasi annidati «like Chinese boxes». Un modello di questo tipo esclude l'esistenza, invece costante nelle situazioni reali, di elementi che non siano perfettamente contenuti gli uni negli altri e, che è lo stesso, appartengano contemporaneamente a più di una struttura testuale. Da ciò è scaturita, come si accennava, una progressiva riformulazione del sistema, prima teorizzando l'idea del testo come insieme di prospettive analitiche separate (OHCO-2), senza però di fatto risolvere la questione, dal momento che la sovrapposizione è possibile anche considerando un determinato elemento da diversi punti di vista, ad esempio per un'analisi linguistica connessa a indagini di tipo semantico o filologico[257]. In seguito si è ammessa la possibilità di una sovrapposizione di elementi entro distinte prospettive, a patto però di considerarli, a questo punto, appartenenti a diverse "sotto-prospettive" (OCHO-3). Infine il modello è stato apertamente riconosciuto come eccessivamente parziale dagli ideatori stessi: «we now know that the breaking of strict hierarchies is the rule rather than the exception» (Duran *et. Al.* 1996).

Tuttavia, nonostante questa aperta presa di posizione e la variamente constatata inapplicabilità pratica, resta un fatto che i linguaggi di marcatura «strongly embedded» (Buzzetti 2002), come XML, siano strutturati proprio a partire da tale concezione astratta e che «the origin of the overlap problem is simply that humanists are trying to represent

---

[255] Sui rapporti reciproci di linguaggi di marcatura *embedded,* come SGML e XML, e il modello OCHO, rimane ancora fondamentale Buzzetti (2002), che applica al testo digitale la distinzione tra espressione e contenuto – «the form of the information's expression, is that which is currently called a "data structure", whereas the form of the information's content, the structure and the organization of the informative content, is that which is currently called a "data model"» (65-66) – e identifica nella teoria del testo come OHCO la responsabilità della confusione tra i due aspetti nelle linee guida TEI e nelle connesse pratiche di codifica.

[256] Una precedente versione del *paper* fu presentata alla conferenza annuale di *Association for Computers and the Humanities* e *Association for Literary and Linguistic Computing* (Christ Church, Oxford University, aprile 1992). L'articolo è stato successivamente ripubblicato con modifiche nel 1996 in «Research in Humanities Computing», (Oxford University Press).

[257] Cfr. Schmidt (2010, 341): «even multiple perspectives often contain overlapping structures», ma anche Bernard *et. al.* (1988).

what they all agree are non-hierarchical structures using a container whose primary structure is a tree» Schmidt (2010, 344), fatto che mette gli stessi codificatori umanistici di fronte a notevoli problemi.

Considerate tali difficoltà, è stata svolta un'analisi delle riflessioni teoriche e proposte applicative diverse da XML[258] messe a punto in risposta a questo oggettivo limite. Tra esse merita uno spazio particolare, sia per la prolungata riflessione che per i recenti risultati applicativi di cui si dirà, quella di Desmond Schmidt e Robert Colomb, poi variamente ripresa e sviluppata dallo stesso Schmidt (2009, 2010, 2019).

Nella prima formulazione (Schmidt e Colomb, 2009), gli studiosi partono dalla considerazione di fondo che ogni caso di *overlapping hierarchies* sia anche un caso di varianza testuale:

> The overlapping hierarchies problem, then, boils down to variation in the metadata. It is entirely subsumed by the textual variation problem because textual variation is variation in the entire text, not only in the markup. It will not be necessary, therefore, to seek a solution to the overlapping hierarchies problem if a solution can be found to the textual variation problem. Any solution to the latter is also a solution to the former. The converse, however, is not true. Not all cases of textual variation are cases of overlapping hierarchies, and hence solutions to overlapping hierarchies cannot adequately represent textual variation. (499)

Il loro obiettivo è dunque l'elaborazione di uno schema per rappresentare le varianti del testo come soluzione necessaria e sufficiente al problema dell'*overlapping*, assumendo una prospettiva teorica originale e di grande interesse. Il modello proposto a tale scopo è visualizzato mediante un «variant graph», ossia un grafo orientato da un punto di inizio (*start*) a un punto di fine (*end*) connessi da una serie di nodi uniti da archi che rappresentano una determinata fase di variazione. Per chiarezza si fornisce un esempio tratto dal già citato contributo di Schmidt e Colomb (2009, 501-502), relativo alle nove varianti successive di un verso della poesia *Campagna Romana* di Magrelli, indicate ciascuna con una lettera maiuscola:

A <l>Il suo arco sereno ha </l> <l> la misura d'un sospiro</l>
B <l>Il suo arco certo </l> misura la sera</l>
C <l>Il suo arco scandito </l> <l>misura la sera nel silenzio della campagna</l>
D <l>Il suo arco</l> misura la sera nel silenzio della campagna</l>

[258] Uno su tutti LMNL (Layered Markup and Annotation Language), un metalinguaggio ideato nel 2002 (Tennison e Piez 2002). Il linguaggio, implementato a singhiozzo e con applicazioni generalmente solo parziali (Czmiel 2004, Caton 2005, Piez 2004 e 2012), è stato proposto anche più recentemente (Piez 2015) in associazione con lo schema TEI.

E <l>Il suo arco misura la sera nel silenzio</l>
F <l>Il suo arco misura assorto nel silenzio la sera</l>
G <l>Il suo arco assorto misura nel silenzio la sera</l>
H <l>Il suo arco misura</l> nel silenzio la sera</l>
I <l>Il suo arco</l> misura nel silenzio la sera</l>

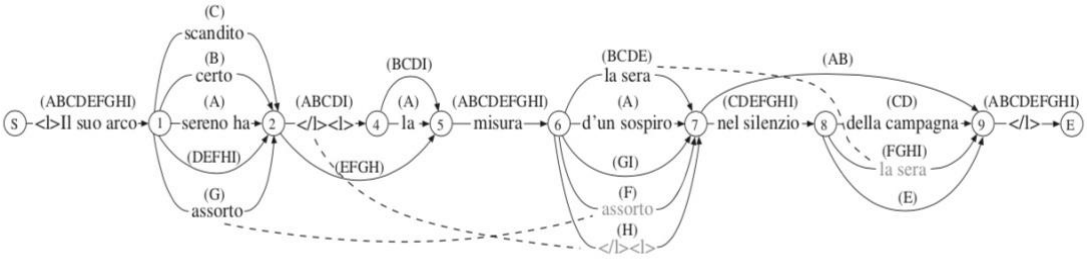


Figura 8 - Es. 1 visualizzazione grafica delle varianti, Schmidt e Colomb (2009)

Il grafo è, come si vede, piuttosto intuitivo: è infatti sufficiente seguire gli archi – che chiaramente superano la limitazione del verso – in cui è presente la lettera relativa alla versione che si voglia individuare per averne una intera ricostruzione, tenendo presente che l'arco tratteggiato e la scritta in colore grigio chiaro indicano parole trasposte, consentendo di superare uno dei principali problemi della rappresentazione del testo tramite livelli[259] nella quale, come nota lo stesso Schmidt (2010):

> there is no way to specify arbitrary combinations of versions. Layers can't represent transpositions or non-hierarchical structures because they are based on markup. Because of the excessive complexity that would result, this technique is generally limited to representing layers of corrections in individual manuscripts, rather than for interrelating variants across physical copies or drafts of the one text.

La stessa rappresentazione può essere visualizzata anche mediante una lista di «interleaved pairs», per la quale si riporta di seguito un esempio tratto questa volta da Schmidt (2010, 351)[260] per avere una visualizzazione delle due modalità rappresentative affiancate, il grafo (Figura 9, a) e la lista (Figura 9, b):

[259] Per il *layering* si vedano ad esempio Gabler *et al.* (1984), Zapf (2006), D'Iorio (2007). In effetti anche il modello citato sopra per gli *Idilli* di Leopardi (Pierazzo 2007) è di fatto basato su *layers*.
[260] Allo stesso autore si rimanda anche per le considerazioni relative all'algoritmo individuabile per la generazione automatica del grafo, argomento di grande interesse, che esula però dagli obiettivi di questo lavoro. Cfr. Schmidt (2009).

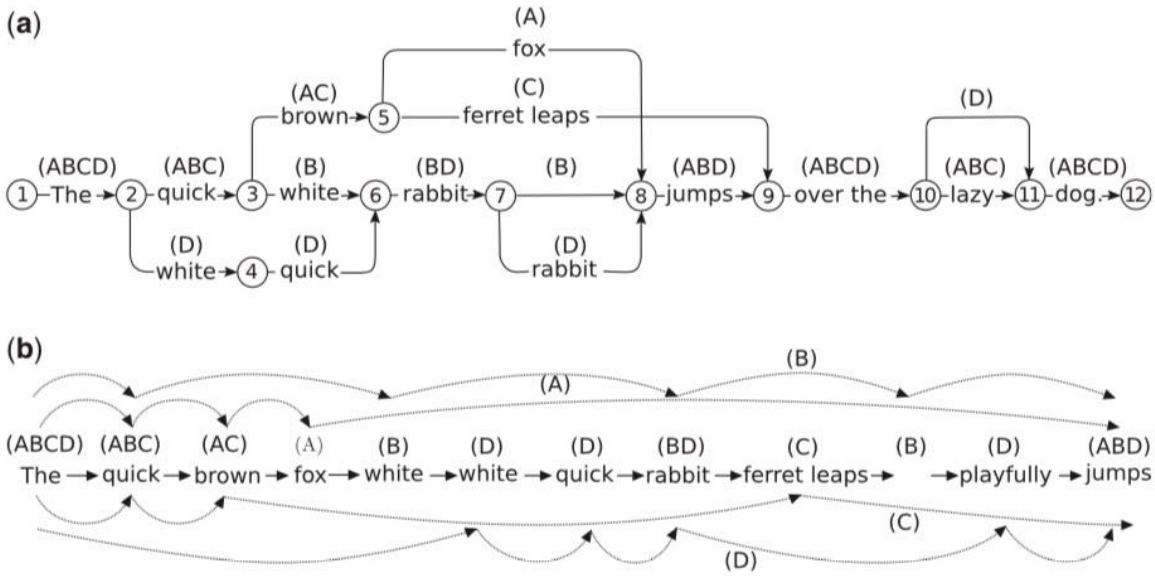


Figura 9 - Es. 2 visualizzazione grafica delle varianti Schmidt (2010)

Il modello, che non è più lineare come nella teoria OHCO, vuole rappresentare tutte le versioni di uno stesso testo – ragione per cui è stato chiamato *Multi-Version Document* (MVD) – ed è certamente rispondente a situazioni testuali reali riscontrabili tanto nel caso della filologia della copia, in cui la varianza dipende dalla considerazione di diversi testimoni, quanto per la filologia d'autore, in cui le modifiche dipendono tendenzialmente – ma non solo, il che non è però un problema per la rappresentazione – da interventi diretti dell'autore.

La realizzazione pratica del MVD si basava inizialmente su una marcatura XML delle singole versioni del testo preso in esame, considerate di fondo come sotto-testi separati, non soddisfacendo del tutto gli ideatori, che aspiravano alla sostituzione di questa marcatura di base – per quanto definita "leggera" – con una tecnologia diversa che consentisse l'*overlapping* anche all'interno del singolo strato testuale. Tale tecnologia è stata poi individuata in *Ecdosis*, un *content-management system* consistente in un set di *web editing tools* strutturato appositamente per operare su tale struttura testuale per "versioni e strati" (cfr. Schmidt 2019) e implementato attraverso un lungo percorso di sviluppo, per il quale si rimanda alla sezione *technical design* del *Charles Harpur Critical*

Archive (CHCA)[261], progetto realizzato a partire dal 2009 (e ancora mantenuto) sotto la guida di Paul Eggert e con Desmond Schmidt come programmatore e *Technical Designer*. L'esperienza del CHCA è stata inoltre recentemente ripresa per proporre un'edizione digitale degli *Idilli* di Leopardi basata sugli studi critici dei manoscritti dell'autore – condotti da Paola Italia – che dovrebbe per altro portare a una *release* pubblica anche in Italia del *toolset* di Ecdosis (Giuffrida *et. al* 2020, 12) e si preannuncia come un'applicazione interessante e innovativa del modello MVD e di *Ecdosis* a un caso di filologia d'autore.

Tuttavia, pur potendo concordare pienamente con le affermazioni di Schmidt (2010, 352) sul fatto che gli standard non debbano essere seguiti «if they lead to mutilation of the data», rimane da chiedersi quanto questo modello sia effettivamente più funzionale e di più facile gestione anche per utenti non specializzati. Almeno due riflessioni si impongono a proposito, la prima riguardante l'effettiva applicabilità del MVD a testi molto complessi, quali gli atti del *Carmagnola,* in cui le trasposizioni sono molteplici e spesso estese, il numero di contaminazioni tra gli strati si complica e anche la lunghezza complessiva è significativamente maggiore rispetto a quella dei campioni testuali ai quali il modello è stato per ora applicato. La seconda considerazione che ha lasciato per il momento *Ecdosis* – se non il MVD, concettualizzazione in effetti teoricamente preferibile all'OHCO – fuori dalla sperimentazione sul *Carmagnola* è più strettamente metodologica: pur concordando sulla necessità di modificare gli standard attuali in caso di una loro comprovata inadeguatezza, rimane comunque preferibile utilizzarli qualora si riesca ad adattarli con ragionevole sforzo al proprio modello di testo e ai proprio obiettivi di rappresentazione e descrizione dei dati, come si è cercato di fare nel modello di seguito esposto.

Non va infatti trascurato come, parallelamente al lavoro di Schmidt e altri, per trovare soluzioni alternative al problema dell'*overlapping* (ma anche ad altre criticità[262]) lo stesso schema TEI abbia sviluppato una serie di soluzioni[263], quali – per citare solo le più note e utilizzate – il ricorso a elementi *milestone* e a riferimenti interni realizzati

[261] Consultabile al link http://charles-harpur.org/Home/Site/.
[262] Per una disamina e accorata confutazione delle principali critiche mosse a TEI si veda Cummings (2019).
[263] Cfr. il modulo 20 dello schema, *Non Hierarchical Structure*: https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/NH.html.

tramite sistemi di ancore e identificativi, l'utilizzo di puntatori verso elementi anche esterni al documento[264], oppure il ricorso a una modalità di codifica interamente *stand-off*, anch'essa descritta nelle linee guida da apposito modulo (sezione 16.9, *Stand-off Markup*)[265].

A margine di questo meritorio sforzo di implementazione del vocabolario TEI è stata tuttavia sottolineata la mancanza nelle linee guida di un *framework* generale per la codifica *stand-off*, (Pose *et. al.* 2014):

> Even if the TEI Guidelines provides different elements for encoding stand-off annotations, it does not disclose any methodology for consistently encoding the stand-off annotations. Basically, the guidelines disclose the basic referencing mechanisms for linking pieces of the source document with the annotations […] but they do not provide any information or general guidance for encoding in a consistent manner the stand-off annotations, i.e. the linking information together with the annotation's content. (2)

Il che ha portato a proporre l'inserimento nello schema TEI di alcuni elementi appositi per supplire al problema, ripresi e implementati in un articolo di più recente pubblicazione (Spadini e Turska, 2019), interessante per l'oggetto specifico di questo lavoro, soprattutto per quanto riguarda le considerazioni relative alla codifica dell'apparato critico:

> The commonly raised problem of overlapping apparatus can be tackled as an issue of granularity: organizing the readings in smaller units (e.g., words) would avoid overlapping. If this granularity is not suitable, overlapping apparatus should be organized in separate layers in the stand-off markup because they contain different and semantically disjoint arguments about the text.

Alla riflessione, in parte condivisibile, fa seguito una proposta di marcatura razionale e ben strutturata, che è stata dunque presa in considerazione per il presente modello, ma successivamente abbandonata data la constatazione generale di una inapplicabilità del modulo *Critical Apparatus* agli obiettivi fissati, come discusso nel prossimo punto.

---

[264] Una panoramica sullo sviluppo dei puntatori in TEI, affidato dal 2011 a uno specifico gruppo di lavoro (Cayless, Bański, Bauman, Bodard, Holmes, Romary), è offerta da Cayless (2013).

[265] Cfr. https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/SA.html#SASO. Tra i *tools* sviluppati per agevolare questo tipo di codifica, in effetti non semplice da gestire, un esempio degno di nota è *coreBuilder*, ridiscusso anche recentemente (Vigilanti 2019).

Esperimento di applicazione del modulo *Critical Apparatus* del vocabolario TEI

Una volta definiti gli obiettivi, gli elementi da marcare e i linguaggi di marcatura, nei termini descritti sopra, è stata svolta una prima fase di sperimentazione, modellata sulla sezione del vocabolario TEI dedicata alla rappresentazione degli apparati critici.

Riassumendo brevemente la struttura del modulo, che consente di inserire in singole entrate di apparato, descritte dall'elemento <app>, la lezione da considerare a testo (<lem>) e le letture di altri testimoni, marcate come <rdg> e assegnate ciascuna al relativo documento attraverso il riferimento nel <teiHeader> a una <listWit> in cui ciascuno di essi è identificato da un proprio @xml:id, si coglie immediatamente la rispondenza di tale strumento alle esigenze di studio delle varianti di trasmissione, oggetto specifico della filologia della copia[266] e quindi bisognoso di adattamenti per rispondere alle necessità dei manoscritti manzoniani e, in particolare, alla volontà di descrivere la successione diacronica degli interventi correttori.

L'intenzione iniziale dell'esperimento conseguentemente condotto, in ossequio a un'applicazione forse eccessiva del paradigma della singola fonte, era quella di descrivere in un unico file xml, per una porzione di testo esigua e a scopo soprattutto di riflessione teorica, il processo elaborativo, al contempo micro e macrogenetico, di tutti e quattro i testimoni presi in esame. Il modello risultante, oggettivamente complesso e invero acerbamente vincolato a una impostazione ancora molto influenzata dal paradigma dell'apparato cartaceo, che sintetizza e rappresenta in un'unica fascia tutte le varianti genetiche da B al testo della prima edizione, è stato comunque sperimentato su alcune porzioni di testo. Prima però di mostrare la codifica applicata, si elencano le strutture di base previste dallo schema, in buona parte rimaste invariate poi nel modello successivo:

a) teiHeader:

- metadati descrittivi del progetto di edizione e del file .xml
- descrizione della fonte per il testo base (testo critico della *princeps* stabilito da Bardazzi, 1985)

[266] Si ricorda tra l'altro che a ciascun testimone può essere associata una vasta gamma di annotazioni descrittive da includere in <msDesc> (dati di catalogazione e conservazione, stato fisico, tipo di scrittura, presenza di più mani ecc.), con un grosso vantaggio, in particolare, per le tradizioni pluritestimoniali complesse, in cui una catalogazione esatta e ordinata delle informazioni materiali dei vari documenti utilizzati per la strutturazione dell'apparato è essenziale per tutte le considerazioni critiche sull'opera in esame, coerentemente con quella complementarietà di dato fisico e interpretazione di cui sopra.

- elenco dei testimoni e relativa descrizione sintetica di ciascuno
- elenco delle opere citate
- elenco dei personaggi citati con riferimento esternalizzato a vocabolari controllati

b) text:
- dedica ed elenco dei personaggi (<front>)
- paginazione del testo base
- commatura
- paragrafatura / versificazione
- opere citate
- persone citate (personaggi storicamente esistiti menzionati nelle prose[267])
- divisione in atti e scene
- didascalie
- entrate di apparato

L'elemento di maggior criticità, come anticipato, è stato naturalmente quello relativo alla codifica dell'apparato, per cui, considerate le possibilità proposte dal modulo TEI[268], si sono valutate due opzioni strutturali distinte. Si è infatti riflettuto dapprima sull'opportunità di procedere stabilendo sezioni relativamente ampie di testo da riferire, tramite un sistema di ancore e puntatori, a un unico apparato esternalizzato, nel quale operare con i marcatori di volta in volta adeguati a descrivere tutti i cambiamenti occorsi in quella sezione in tutti i testimoni. Tuttavia, valutata la complessità operativa di questa soluzione, si è in seguito optato per l'idea di aprire un elemento <app> per ogni singola porzione testuale con correzioni.

Il modello teorico è basato dunque sull'introduzione di entrate di apparato dopo ogni sezione di testo variante, di estensione non fissa – dalla singola lettera o parola a blocchi più consistenti per i quali possa essere stabilito un procedimento correttorio d'insieme – come avviene del resto nella suddivisione delle lezioni entro l'apparato

[267] Non è parso utile codificare i personaggi agenti nella tragedia, volendo utilizzare questo dato soprattutto per rappresentare il retroterra culturale (autori citati) e storico (personaggi menzionati nelle *Notizie storiche*) dell'opera.
[268] Il modulo, come noto, prevede tre metodi di codifica dell'apparto critico (*Location-referenced Method*, *Double end-point Attachment Method*, *Parallel Segmentation Method*) che variano sostanzialmente per il differente sistema di ancoraggio al testo. Cfr. https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html#TCAPLK e in particolare la sezione 12.2, *Linking the Apparatus to the Text.*

cartaceo. Nell'elemento <app> si combinano poi i tag <subst> <del> e <add> per descrivere il tipo di correzione e, quanto all'aspetto principale dell'esperimento, ossia l'introduzione della dimensione diacronica – volendo, come detto, innanzi tutto muovere da proposte e strumenti esistenti – si sono prese in considerazione le applicazioni analizzate nel paragrafo *Il fattore tempo*. Si è per tanto assunto di utilizzare l'attributo @seq, cui assegnare un indicatore numerico progressivo, per elencare in sequenza gli interventi per ciascuna sezione di testo.

Si riporta di seguito un'esemplificazione della codifica, presentando per maggior chiarezza e sinteticità solo le informazioni essenziali a comprendere la marcatura base del <teiHeader> e dell'apparato. Vengono per tanto omesse le informazioni contestuali, come la <msDesc> per ciascun testimone, gli *authority file* per autore ed editori, la marcatura dei nomi di persona ecc. – che non presentano novità specifiche rispetto ad altri modelli esistenti – e i metadati più tecnici relativi alle scelte editoriali e di codifica, non riguardanti la rappresentazione delle varianti:

```
<TEI xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0">
   <teiHeader>
      <fileDesc>
         <titleStmt>
            <title>Il conte di Carmagnola, digital edition (first model)</title>
            <author xml:id="AM">Alessandro Manzoni</author>
            <respStmt>
               <resp>Text encoding</resp>
               <persName xml:id="BN">Beatrice Nava</persName>
            </respStmt>
         </titleStmt>
         <publicationStmt>
            <publisher>Case study by Beatrice Nava</publisher>
            <pubPlace>University of Bologna</pubPlace>
            <availability status="restricted">
               <licence>Available for academic research purposes only.</licence>
            </availability>
         </publicationStmt>
         <sourceDesc>
            <bibl>
               <title>Il Conte di Carmagnola</title>
               <author ref="#AM">Alessandro Manzoni</author>
               <editor xml:id="G_Bardazzi">Bardazzi, Giovanni</editor>
               <publisher>Mondadori</publisher>
               <pubPlace>Milano</pubPlace>
               <date>1985</date>
               <note>Text provided: <bibl xml:id="Ed_Ferrario">A. Manzoni, Il conte di Carmagnola,
                     Ferrario, 1820.</bibl> (first printed edition of the work).</note></bibl>
            <listWit>
               <witness xml:id="B_prose">Manz.V.S.XI.4</witness>
               <witness xml:id="B">Manz.B.X.2</witness>
               <witness xml:id="Cc">MS Ital 72</witness>
            </listWit>
         </sourceDesc>
      </fileDesc>
</teiHeader>
```

Figura 10 - Estratto teiHeader primo modello di codifica

Come previsto dal modulo assunto come base per il modello, nel <teiHeader> sono dunque rappresentati i testimoni presi in esame e vengono forniti i metadati descrittivi minimi del file e dell'edizione assunta come testo base.

Passando a questo punto a esaminare la marcatura dell'apparato, si riportano di seguito alcuni esempi di codifica estratti dalle *Notizie storiche*, preceduti dalla descrizione sintetica di ciascun elemento usato (1), dal testo di riferimento (2) e dalla porzione dell'apparato cartaceo corrispondente (3), per permettere un confronto tra le due formalizzazioni e consentire una miglior comprensione della codifica.

1) Elementi:

`<div>` sezione dell'opera
@n numero identificativo della sezione
@type tipo di sezione

<pb/> paginazione
@n numero di pagina

<milestone/> commatura
@unit comma
@n lettera identificativa comma

<app> entrata di apparato
<lem> lezione testo base
<rdg> lezione testimone
@wit riferimento al testimone che riporta la lezione

<add> aggiunta
<del> cancellazione
<subst> sostituzione
@seq="numero" indicatore numerico progressivo degli interventi

2) Testo:
Essendo venuta la discordia fra di essi, il giovane Filippo vi mandò con pieni poteri Carlo Malatesti Pesarese di nobilissima famiglia, ma, dice il Bigli, alla nobiltà mancava l'ingegno. Questo Storico osserva che il supremo comando accordato al Malatesti non bastò a togliere la rivalità dei condottieri; mentre nel campo veneto a nessuno ripugnava l'obbedire al Carmagnola, benchè sotto di lui comandassero condottieri celebri, e Principi, come Gio. Francesco Gonzaga Signore di Mantova, Antonio Manfredi di Faenza, e Giovanni Varano di Camerino.

3) Apparato cartaceo:
Filippo] B *prima* il duca Cc il giovane Filippo (cfr. *Nota al testo*) vi mandò] B *prima* m<andò> il giovane Carlo Malatesti] B il giovane (*ins.*) Cc Carlo Malatesti (cfr. *Nota al testo: lez. ins. genera errore copista non sanato*) famiglia,] B Cc famiglia, **c.** Storico] B Cc storico osserva] B *prima* osserva alla stessa occasione condottieri;] B condottieri, Cc=T a nessuno ripugnava l'obbedire] B nessuno ripugnava ⌈di obbedire al (*riscr.*) = Cc Ccβ =T Carmagnola, benchè] B *da* Carmagnola: e comandassero condottieri] B *prima* combattessero generali Principi] B principi Cc principi, Gio. Francesco] B Gio: (*ins.*) Francesco = Cc Signore] B Cc signore

Codifica:

```
<milestone unit="comma" n="b"/>Essendo venuta la discordia fra di essi,
<sic><app><lem>il giovane Filippo</lem>
      <rdg wit="#B_prose"><del seq="1">il duca</del><add seq="2">Filippo</add></rdg>
   </app> vi mandò con pieni poteri
   <app><lem>Carlo Malatesti</lem>
      <rdg wit="#B_prose"><add seq="1"><add seq="2">il giovane</add>Carlo
            Malatesti</add></rdg>
   </app></sic><corr resp="#BN">Filippo vi mandò con pieni poteri il giovane Carlo
   Malatesti</corr>
Pesarese di nobilissima <app><lem>famiglia,</lem>
   <rdg wit="#B_prose #Cc">famiglia</rdg>
</app> ma, dice il Bigli, alla nobiltà mancava l'ingegno.<milestone unit="comma"
   n="c"/>Questo <app>
   <lem>Storico</lem><rdg wit="#B_prose #Cc">storico</rdg></app>
<app><lem>osserva</lem><rdg wit="#B_prose">
   <add seq="1">osserva <del seq="2">nella stessa occasione</del></add>
   </rdg></app> che il supremo comando accordato al Malatesti non bastò a togliere la rivalità
dei <app><lem>condottieri;</lem><rdg wit="#B_prose">condottieri,</rdg></app> mentre nel campo veneto
<app><lem>a nessuno ripugnava l'obbedire</lem>
   <rdg wit="#B_prose">
      <add seq="1">nessuno ripugnava <del seq="2">di obbedire al</del></add><add
         seq="3">di obbedire al</add></rdg>
   <rdg wit="#Cc"><add seq="1"><add seq="2">a</add>nessuno ripugnava <add seq="1">
      <del seq="2">di</del></add><add seq="2">l'</add> obbedire al</add></rdg>
</app> al <app>
   <lem>Carmagnola, benchè</lem>
   <rdg wit="#B_prose"><add seq="1">Carmagnola<add seq="1"><del seq="2">: e</del></add><add seq="2">, benchè</add>
         </add></rdg>
</app> sotto di lui <app>
   <lem>comandassero condottieri</lem>
   <rdg wit="#B_prose"><add seq="1"><del seq="2">combattessero generali</del></add>
      <add seq="3">comandassero condottieri</add></rdg></app> celebri, [...]
```

Figura 11 - Es. 1 apparato primo modello di codifica

Questo esempio di marcatura mostra quattro diverse situazioni di semplice rappresentazione:

- la lezione concorde di B e Cc diversa da T (oppure divergente da T in uno solo dei manoscritti, per cui l'altro testimone è omesso, vista la coincidenza con il testo) viene rappresentata individuando come <lem> la lezione del testo base e come <rdg> quella dei due testimoni (richiamati contestualmente tramite l'attributo @wit), senza particolari problemi di codifica, essendo questa una situazione testuale del tutto assimilabile, a livello di rappresentazione, a quelli presenti in apparati di filologia della copia.

es:

a. <app><lem>Storico</lem><rdg wit="#B_prose #Cc">storico</rdg></app>
b. <app><lem>famiglia,</lem><rdg wit="#B_prose #Cc">famiglia</rdg></app>
c. <app><lem>condottieri;</lem><rdg wit="#B_prose">condottieri,</rdg></app>

- le lezioni che presentano una rielaborazione su un solo testimone sono marcate individuando sempre il lemma con <lem> e mostrando la correzione come <rdg> riferita al testimone che la riporta (@wit) e la sequenza delle correzioni è data da @seq. Nel caso in cui la prima correzione sia una cancellatura, non è riportata l'aggiunta preliminare del testo cancellato, sottointesa, ma il primo elemento a comparire è <del>, che porta naturalmente con sé la lezione cassata. In caso invece di una lezione base diversa da T su cui venga poi operato un intervento, il testo di partenza è individuato come <add>, altrimenti non verrebbe rappresentato in alcun modo.

es:

a.<app><lem>il giovane Filippo</lem> <rdg wit="#B_prose"><del seq="1">il duca</del> <add seq="2">Filippo</add></rdg></app>
b.<app><lem>Carlo Malatesti</lem> <rdg wit="#B_prose"><add seq="1"><add seq="2">il giovane</add> Carlo Malatesti</add> </rdg></app>
c. <app><lem>osserva</lem> <rdg wit="#B_prose"> <add seq="1">osserva<del seq="2">nella stessa occasione</del></add></rdg></app>

- le lezioni con rielaborazione su più di un testimone manoscritto presentano la medesima codifica, naturalmente con l'elemento <rdg> legato opportunamente al testimone corrispondente (@wit). Cassature e aggiunte sono marcate sempre come <del> e <add> in sequenza (@seq).

es:

a. <app><lem>a nessuno ripugnava l'obbedire</lem>
<rdg wit="#B_prose">
<add seq="1">nessuno ripugnava <del seq="2">di obbedire al</del></add>
<add seq="3">di obbedire al</add></rdg>
<rdg wit="#Cc"><add seq="1"><add seq="2">a</add>nessuno ripugnava<add seq="1"><del seq="2">di</del></add><add seq="2">l'</add>obbedire al</add></rdg></app>

In questo caso specifico, la marcatura delle lezioni di Cc non esprime esattamente la situazione testuale e potrebbe ulteriormente precisarsi. Sul manoscritto abbiamo infatti una prima lezione «nessuno ripugnava di obbedire al» da cui si ottiene la lezione finale «a nessuno ripugnava l'obbedire al», con riuso della maggior parte del testo: la lezione è dunque ricavata aggiungendo «a» all'inizio della frase e sostituendo «di» con «l'». La marcatura dovrebbe dunque esprimere l'aggiunta e la sostituzione, avvenute entrambe in un momento "2", successivo alla prima stesura, come segue:

<rdg wit="#Cc">
<add seq="1">
<add seq="2">a</add> nessuno ripugnava
<subst seq="2">~~di~~<add>l’</add></subst>
obbedire al</add></rdg>

se non che, l’inserimento in questo modo del <subst>, corretto per descrivere la fenomenologia dell’intervento, esclude la possibilità di inserire «di» all’interno della lezione base, a meno di non specificare ulteriormente la codifica:

<rdg wit="#Cc">
<add seq="1">
<add seq="2">a</add> nessuno ripugnava
<subst seq="2">~~<add seq="1">di</add>~~<add>l'</add></subst>
obbedire al</add></rdg>

in questo modo, mediante le opportune istruzioni in sede di trasformazione dell’XML per la visualizzazione, compariranno a testo prima gli elementi con attributo @seq e valore “1” (quindi: «nessuno ripugnava», «di» e «obbedire al») e poi gli elementi con attributo @seq e valore “2” (ossia l’inserimento di «a» e la sostituzione «di» / «l’»).

- si propone inoltre un caso di correzione al testo base, descritto nei *Criteri di edizione*, relativo alla conservazione nella stampa di un errore generato al momento della stesura della copia: come detto, in Manz.B.X.2 Manzoni inserisce la notazione «il giovane» per designare Carlo Malatesti, ma la posizione dell’inserimento è fraintesa dal copista, con conseguente attribuzione dell’apposizione a Filippo Visconti. La correzione è riportata nella codifica con la notazione <sic> che individua l’errore del testo base e <corr> per la lezione emendata, della quale viene individuata la responsabilità. Si noti che, per chiarezza, l’esempio è epurato dalle codifiche annidate, relative a entrate di apparato (la codifica completa è conservata in figura).

es:

a. <sic>il giovane Filippo vi mandò con pieni poteri Carlo Malatesti</sic> <corr resp="#BN">Filippo vi mandò con pieni poteri il giovane Carlo Malatesti</corr>

A seguire si riporta invece un esempio di apparato relativo a una brevissima porzione di testo su cui cadono molteplici interventi. Come sopra, prima della codifica si mostrano testo di riferimento ed estratto dell'apparato, senza ripetere la descrizione degli elementi, che sono i medesimi già visti):

Testo:
I due eserciti si trovarono divisi da un terreno paludoso, in mezzo al quale passava una strada elevata a guisa d'argine: e fra le paludi s'alzavano qua e là delle macchie poste su di un terreno più sodo:

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

Codifica:

```
 [...] si trovarono divisi da
<app><lem>un terreno paludoso</lem>
   <rdg wit="#B_prose">
      <del seq="1">un lungo argine</del>
      <add seq="2">un terreno paludoso</add>
   </rdg></app>
<app>
   <lem>in mezzo al quale passava</lem>
   <rdg wit="#B_prose">
      <del seq="1">che aveva</del>
      <add seq="2">in mezzo al quale passava</add>
   </rdg></app>
<app>
   <lem>una strada</lem>
   <rdg wit="#B_prose">
      <del seq="1">un argine</del>
      <add seq="2">una strada</add>
   </rdg> </app>
<app>
   <lem>elevata</lem>
   <rdg wit="#B_prose">
      <del seq="1">volta a d</del>
      <del seq="2">alta</del>
      <add seq="3">elevata</add>
   </rdg></app>a guisa d'argine:
<app>
   <lem>e fra le paludi</lem>
   <rdg wit="#B_prose">
      <del seq="1">fra le macch</del>
      <del seq="2">il Conte pose imboscate in molte macchie d</del>
      <del seq="3">le paludi avevano sparse qua e là d</del>
      <add seq="4">e nelle paludi v'erano</add>
      <del seq="5">molte</del>
      <add seq="6">quà e là macchie</add>
      <del seq="7">di</del>
      <add seq="8">e alture</add>
      <del seq="9">di</del>
      <del seq="10">da cui</del>
      <add seq="11">e fra le paludi</add>
   </rdg></app> s'alzavano qua e là delle macchie [...]
```

Figura 12 - Es. 2 apparato primo modello di codifica

La codifica, come si vede, è la stessa proposta per i casi precedenti, qui con la criticità aggiuntiva di non riuscire a riferire tutte le correzioni all'intero segmento testuale rimaneggiato, da «un terreno» a «nemico», cosa invece possibile nell'apparato cartaceo. Risulta infatti necessario frammentare la lezione in "sottosegmenti" discreti (resi ogni volta con <lem>), come se ciascuno di essi recasse un intervento a sé, introducendo una discrepanza rispetto alla reale temporalità dell'intervento dell'autore: la codifica così analiticamente ripartita mostra effettivamente la genesi di ogni singola correzione, ma si perde la visione d'insieme dell'intero blocco testuale, soggetto a un'unica benché tormentata fase correttoria.

Per cercare di ovviare al problema e risolvere la criticità della rappresentazione di porzioni di testo più o meno ampie rimaneggiate come unità singole si è riflettuto, come

anticipato, sulla possibilità di applicare un'annotazione ricalcata sul modello proposto da Spadini e Turska (2019), che avrebbe avuto il merito di rendere più rispondente a realtà la descrizione delle fenomenologie correttorie, permettendo soprattutto una minor parcellizzazione del singolo intervento, per quanto, però, a prezzo di una ancora troppo elevata densità della marcatura e lasciando irrisolta la questione del riuso, ossia dei casi "lezione 1 → lezione 2" di cui si è già detto.

La codifica proposta dalle studiose, che si basa in partenza su una tokenizzazione automatica in parole singole, avrebbe consentito infatti, come tipico nella modalità *stand-off*, di creare riferimenti tra qualsiasi porzione del testo e la relativa variante, superando i problemi di *overlapping*, ma non avrebbe permesso di specificare un caso del tipo: a una data porzione A di testo, composta dalle parole A1, A2, A3, corrisponde una fase successiva B costituita da B1 A2 B3. La parola A2 sarebbe risultata correttamente identica nelle due fasi, ma non sarebbe stato possibile applicare la marcatura in modo che fosse chiaramente specificato il riuso (o la trasposizione), se non attraverso l'aggiunta di ulteriori tag e riferimenti interni.

Il modello di partenza, come mostrato nella figura riportata sotto (Spadini, Turska 2019, 238), è inoltre pensato per la filologia della copia, e sarebbe stato dunque necessario aggiungere l'ulteriore e fondamentale marcatura relativa all'individuazione delle sequenze temporali interne a ciascun <rdg>.

```
<stf xml:id="stf_appTypogr">
   <app stf_from="#w2" stf_to="#w3">
      <lem wit="#A">Sunday we</lem>
      <rdg wit="#B">Sunday you</rdg>
      <rdg wit="#C">sunday YOU</rdg>
   </app>
   <app>
      <!-- more typographical variants -->
   </app>
</stf>
<stf xml:id="stf_appMorph">
   <app stf_from="#w3" stf_to="#w4">
      <lem wit="#A">we shall</lem>
      <rdg wit="#B">you will</rdg>
      <rdg wit="#C">you will</rdg>
   </app>
   <app>
      <!-- more morphological variants -->
   </app>
</stf>
```

Figura 13 - Es. codifica apparato Spadini e Turska (2019)

Concludendo, le criticità riscontrate durante questa prima fase di sperimentazione hanno reso necessario un ripensamento dell'applicabilità reale del modulo previsto dalla TEI per la codifica degli apparati a un caso di filologia d'autore e una conseguente riflessione circa la direzione da seguire per realizzare un modello più funzionale.

Progettazione di un nuovo modello di codifica

La prima necessità a rendersi evidente in seguito alle sperimentazioni sopra riassunte è stata quella di abbandonare l'idea di un unico file sorgente comprensivo di tutte le informazioni, insieme micro e macrogenetiche, sull'opera – viziata, come detto, da un retaggio forte dell'esperienza filologica tradizionale, che impone la registrazione in un'unica sede di tutta l'informazione disponibile, a meno di non abdicare a una visione globale del processo elaborativo. Accogliendo dunque la positiva esperienza delle numerose edizioni digitali monotestimoniali presenti in rete, si è stabilito di considerare separatamente ciascun testimone, con il relativo apparato genetico, accantonando l'idea di rifarsi allo schema previsto dal modulo *Critical Apparatus* per orientarsi sulla sezione *Representation of Primary Sources* delle *guidelines* TEI, sfruttando poi la possibilità di mettere in relazione i vari testimoni in una fase successiva, con l'ipotesi dapprima di creare un file XML descrittivo dei reciproci rapporti, poi di demandare l'operazione alla fase successiva di trasformazione dell'XML mediante XSLT e fogli di stile.

Tale possibilità di mostrare anche l'evoluzione macrogenetica risulta particolarmente utile per chiarire la dinamica delle varianti del tipo Bβ (o della fase Bβ in associazione con Ccβ), ossia tutti i casi in cui la descrizione della sequenza temporale degli interventi interni al singolo manoscritto non consenta di fotografare la situazione reale, escludendo il passaggio intercorso sul testimone successivo[269]. In queste situazioni il modello, nella sua prima declinazione, prescriverebbe la codifica delle lezioni in successione sulla singola redazione, demandando al file "descrittivo" il corretto ordinamento degli interventi, il tutto, sulla base del *Proust Prototype*[270], mediante

[269] Si ricorda infatti che, come esaminato nella prima parte dell'elaborato, le correzioni del tipo Bβ, pur essendo materialmente identificabili come lezioni tardive sui manoscritti recanti la redazione B, presuppongono la fase di copiatura, quindi la lezione base di Cc.

[270] Una codifica molto simile è alla base anche di alcuni progetti di ricerca di Joshua Schäuble, con cui ho potuto lavorare e confrontarmi sul modello in corso di realizzazione durante il mio soggiorno presso l'università di Anversa. Cfr. Schäuble, Gablerin (2018).

l’attribuzione a ciascuna fase di correzione microgenetica, racchiusa in un <change> (su questa impostazione della codifica, rimasta anche nel modello definitivo, ci si soffermerà nel prossimo paragrafo), di @xml:id richiamati in sequenza ordinata in una <listChange> entro il supposto file di descrizione delle relazioni tra testimoni[271]. Si è infine deciso di modificare ulteriormente il modello eliminando il file contenente l’elenco ordinato dei <change> dei vari testimoni e di demandare, saltando quindi di fatto un passaggio operativo non necessario, la corretta ricostruzione del processo macrogenetico (quindi della successione dei <change>) direttamente alla fase di trasformazione dell’XML.

L’esito di tutte queste riflessioni verrà presentato nel prossimo paragrafo, dedicato alla descrizione del modello infine ritenuto più funzionale alle varie esigenze sopra esposte.

[271] Come mostrato sopra, nel caso della compresenza di lezioni Bβ/Ccβ non è in realtà possibile stabilire una sequenza temporale: ai <change> corrispondenti a queste occorrenze andrebbe dunque assegnato lo stesso indicatore numerico al momento dell’ordinamento nella <listChange>.

6.3 Descrizione del modello

Prima di passare alla descrizione del modello ipotizzato grazie alle vicende e considerazioni teoriche fin qui delineate, è necessario chiarire rapidamente che, nel caso del *Carmagnola*, non è possibile stabilire con certezza campagne correttorie sincrone operate su un intero testimone. Infatti, come emerge anche dalla prima parte di questo elaborato, sui manoscritti non si riscontrano indizi inequivocabili di momenti di correzione unitari, come ad esempio l'uso di inchiostri nettamente differenti o variazioni nel *ductus*, tra l'altro poco attese anche per l'esiguità del lasso di tempo intercorrente tra il completamento della redazione B e la revisione finale dell'opera. Non è dunque possibile stabilire, ad esempio, se una serie di correzioni tardive sul primo atto nella redazione B sia stata elaborata contemporaneamente ad altre rintracciabili nel terzo, salvo pochi casi isolati di lezioni implicate. Come detto, le uniche fasi unitarie individuabili con certezza sono quelle della comparsa del personaggio Marino, avvenuto a copia censura ultimata, e quella costituita dagli invii parigini, tutti appunto testimoniati da unica evidenza materiale. Le sole altre fasi rintracciabili – anche se non ascrivibili con sicurezza a una sola campagna correttoria, anzi probabilmente apportate in momenti diversi di correzione, per quanto certamente ravvicinati – sono essenzialmente quelle rappresentate nell'apparato cartaceo come Bβ, di cui si è già discusso.

Alla luce di tale situazione materiale, si è reso necessario optare per una partizione del testo di ciascun testimone in sezioni non omogenee, all'interno delle quali è possibile seguire, in questo caso con certezza, lo sviluppo diacronico dalla prima stesura all'ultima correzione. Ciò implica che ogni singola sezione si sviluppi in un quadro temporale svincolato da quello delle altre o, in altre parole, che la fase 1 di una determinata porzione di testo non sia contemporanea alla fase 1 di un'altra sezione.

Dunque, nel nuovo modello, concettualizzato a partire da queste considerazioni e tenendo fermi gli obiettivi sopra fissati, a ciascuna delle sezioni testuali che allo studio delle carte risultano essere state corrette come unità, da individuare mediante un elemento <ab> (contenente, all'occorrenza ulteriori suddivisioni interne <seg>), deve essere attribuito un identificativo univoco, @xml:id, per consentire, nel <teiHeader> di ogni file la realizzazione di una <listChange> che raggruppi in successione i cambiamenti avvenuti in ciascuna fase per ogni singola porzione variante.

A ciò si aggiunge una codifica – sia entro queste sezioni che nelle parti di testo che rimangono escluse – delle varianti interne, per lo più cancellazioni e aggiunte o la loro combinazione, rese con elementi <add>[272] <del> e <subst> cui si assegna l'attributo @instant con valore "beginning" nel caso di variante certamente immediata e "unknow" in caso di incertezza sulla realizzazione temporale.

Tale impostazione consente una separazione logica all'interno di ciascun file tra la resa delle correzioni, codificate direttamente nel <text>, e la descrizione delle sequenze di elaborazione di ogni sezione testuale, racchiuse nel <teiHeader>: il corpo del documento descrive quindi minutamente gli interventi sulla carta, l'intestazione esplicita la diacronia di questi interventi, distinguendo, per dir così, la parte più materiale da quella strettamente interpretativa.

Per mostrare poi l'evoluzione del testo attraverso i diversi testimoni sarà necessario stabilire, in fase di trasformazione per la visualizzazione, l'ordine in cui debbano essere considerati (dunque prima la redazione B, poi Cc e infine T seguito da OV) ed estrarre la successione dei vari elementi <change> relativi a una determinata sezione testuale associata all'identificativo del testimone e della sezione cui il blocco di testo appartiene, consentendo di visualizzarne lo sviluppo elaborativo anche oltre il singolo documento.

A ciò deve associarsi una visualizzazione apposita per le occorrenze contestuali di correzioni del tipo Bβ/Ccβ, in cui, come già evidenziato, non è possibile stabilire un esatto ordine di evoluzione del testo, decidere cioè se l'intervento sia stato eseguito sull'autografo e riportato sulla copia o viceversa e, dunque, deve essere supposto un medesimo valore numerico per l'ordinamento dei <change> corrispondenti.

Si propone di seguito un esempio di applicazione del modello di codifica, che è stato testato sulla prima scena dell'atto V della tragedia e su una sezione delle prose. Si riportano soltanto le informazioni strutturali più rilevanti: le figure mostrano infatti un estratto dalla <listChange> del testimone B (riconoscibile dagli identificativi, tutti siglati

[272] Si segnala che l'elemento <add> è utilizzato nel modello, in conformità a quanto proposto dal vocabolario TEI, sia per le lezioni aggiunte in sostituzione di una cassatura, sia per le aggiunte *ex-novo*. Non esiste di fatto un marcatore che consenta di evidenziare precisamente il caso specifico degli inserimenti; la differenza tra le due tipologie di aggiunta è data solo dal contesto della codifica: <add> isolato indica inserimento, in combinazione con <del> rappresenta un'aggiunta sostitutiva.

"wb", ossia appunto, *witness* b) e una porzione testuale, scorciata, per comprendere il funzionamento dei rimanti tra i <change> del <teiHeader> e le sezioni <ab> e <seg> del testo:

```
<listChange type="base">
   <change n="1" type="add" target="#wb_base1 #wb_base2_1 #wb_base3 #wb_base4_1 #wb_base5_1 #wb_base6"/>
</listChange>
<listChange type="corrections" corresp="#wb_base2">
   <change n="1" type="del" target="#wb_base2_1"/>
   <change n="2" type="add" target="#wb_b2_2"/>
   <change n="3" type="add" target="#wb_b1_seg1"/>
</listChange>
<listChange type="corrections" corresp="#wb_base4">
   <change n="1" type="del" target="#wb_base4_1"/>
   <change n="2" type="add" target="#wb_b4_2 #wb_b4_3"/>
   <change n="3" type="subst" target="#wb_b4_3.1"/>
   <change n="4" type="del" target="#wb_b4_3"/>
   <change n="5" type="add" target="#wb_b4_4"/>
   <change n="6" type="add" target="#wb_b1_seg2"/>
</listChange>
<listChange type="corrections" corresp="wb_base5">
   <change n="1" type="del" target="#wb_b5.1_1"/>
   <change n="1" type="subst" target="#wb_b5.1_2_post_Cc"/>
</listChange>
```

Figura 14 - Estratto teiHeader ultimo modello di codifica

Il primo <change> consiste nell'aggiunta (@type con valore "add") di tutti i blocchi che costituiscono la redazione base del manoscritto, ossia, per ogni sezione testuale, la prima forma attestata sulla carta. Seguono una serie di <listChange> riferite alle diverse porzioni varianti: ad esempio, la prima di esse fa riferimento al segmento individuato come "wb_base2"[273], soggetto, come si può vedere, a una elaborazione attraverso tre fasi: una cassatura e due successive aggiunte. In particolare, si ha l'eliminazione del segmento "wb_base_2_1", cui segue l'aggiunta in successione di "wb_b2_2" e "wb_b1_seg1".

Nel <text> questi identificativi corrispondono alle sezioni testuali (qui abbreviate per necessità di spazio) mostrate nella figura seguente, in cui si nota in particolare il passaggio dalla prima formulazione della risposta del conte alle accuse di tradimento alla forma definitiva di tale risposta, di cui si è discusso in dettaglio nella prima parte

[273] I valori degli @xml:id sono il più possibile autodescrittivi (cfr. *infra* la descrizione degli elementi usati nel modello), per quanto sarebbe certamente utile eseguire la suddivisione del testo e l'etichettatura delle varie parti in modo semi automatico, magari mediante un adattamento di strumenti già esistenti per la tokenizzazione (chiaramente inserendo preventivamente elementi che segnalino dove "tagliare" il testo).

dell'elaborato[274]. Lo stralcio comprende anche un caso di variante interna al segmento "wb_b2_2" («alfine» corretto in «alfin») per cui si è qui ipotizzata una correzione immediata per ragioni di metro, anche se si tratta di un caso in effetti dubbio. La riflessione sull'opportunità di catalogare questo tipo di varianti è ancora in corso, per la difficoltà di stabilire senza errore se siano effettivamente varianti immediate o meno. Un'idea attualmente al vaglio è quella di inserire nella marcatura l'espressione del grado di certezza della catalogazione, ma per il momento, essendo il modello soltanto concettuale, resta valida la distinzione generale *beginning/unknow*, utile appunto a livello di generalizzazione e bisognosa di riflessioni ulteriori, magari anche in base alla situazione specifica dell'opera cui il modello venga applicato e a una valutazione complessiva dell'incidenza di ulteriori marcatori sulla computabilità della codifica.

```
<ab xml:id="wb_base2">
<seg xml:id="wb_base2_1">
 <stage><abbr>C.</abbr><expan resp="editor">Conte</expan></stage>
 <l>Il traditor son io!</l>
  <l>Deggio saper perché.</l>
  <stage><abbr>D.</abbr><expan resp="editor">Doge</expan></stage>
     <l>L'udrete or ora </l>
     <l>Dal Collegio segreto.</l>
  <stage><abbr>C.</abbr><expan resp="editor">Conte</expan></stage>
     <l>Io lo ricuso</l></seg>
  <seg xml:id="wb_b2_2">
  <stage><abbr>C.</abbr><expan resp="editor">Conte</expan></stage>
  <l>Io traditor! Comincio</l>
  <l>A comprendervi alfin<del instant="beginning">e</del>: pur troppo altrui</l>
  <l>Creder nol volli: io traditor! Ma questo</l>[...]</seg></ab>
  <ab xml:id="wb_base3">
  <l>Quel ch'io feci per voi, tutto lo feci</l>
  <l>Alla luce del sol; renderne conto</l>
  <l>Fra insidiose tenebre non voglio.</l>
  <l>Giudice del guerrier solo è il guerriero:</l>
  <l>Voglio scolparmi a chi m'intenda, io voglio</l>
  <l>Che il mondo ascolti le difese, e veggia....</l>
```

Figura 15 - Es. 1 ultimo modello di codifica

Per chiarire e riassumere, si propone di seguito un elenco dei fenomeni codificati nel modello (con riferimento esplicito agli elementi e attributi utilizzati solo per quanto

[274] Nel modello, per non complicare eccessivamente la codifica con una situazione estremamente tormentata e rappresentata nell'opera solo in due casi, si è omessa la rielaborazione del discorso del conte avvenuta sui fogli staccati di cui si è detto (cfr. il punto 1 delle *Nuove considerazioni critiche*), per quanto rappresentabile sempre con il medesimo meccanismo, ma prevedendo un file ulteriore, collocandosi tale rielaborazione su un testimone differente, Manz.V.S.X.1.

già discusso sopra) e un resoconto finale dei marcatori utilizzati, escluso quelli più standard relativi alla codifica dei metadati.

Fenomeni marcati:

- Partizioni strutturali dei testimoni manoscritti e del testo a stampa (paginazione, commatura, paragrafatura, atti, scene, didascalie, versi).
- Interventi di scioglimento e integrazione di abbreviazioni e lacune.
- Sezioni soggette a rimaneggiamenti unitari, per i quali è possibile seguire lo sviluppo diacronico, utilizzando elementi <ab> e <seg> identificati da un @xml:id.
- Varianti interne alle sezioni e alle porzioni di testo che rimangono escluse: elementi descrittori (<add>, <del>, <subst> ecc.) abbinati all'attributo @instant con valore "beginning" o "unknow".
- Processo elaborativo su ciascun testimone mediante l'utilizzo nel <teiHeader> di una <listChange> che contiene i cambiamenti avvenuti e la loro successione diacronica, sezione per sezione. Il riferimento di ciascun <change> della lista alla porzione di testo interessata è esplicitato mediante l'uso dell'attributo @corresp cui è associato come valore l'@xml:id corrispondente alla sezione.
- Varianti tra redazioni finali dei testimoni.
- Elementi di contenuto (citazioni bibliografiche dirette, persone citate).
- Elementi di particolare interesse critico-filologico (invii parigini, interventi di Visconti, disallineamento dell'ordine di correzione dei testimoni).

Elementi e attributi inclusi nel modello:

`<div>` indicazione partizioni strutturali dell'opera
@xml:id identificativo
es:

`<milestone/>` commatura
@unit comma
@n identificativo del comma
es: <milestone unit="comma" n= "a"/>

`<bibl>` opere citate
@xml:id titolo dell'opera (in teiHeader)
@corresp titolo dell'opera (in text)

es <teiHeader>: <bibl xml:id="cours"><author ref="#Schlegel">A. W. Schlegel, </author>Cours de littérature dramatique, par A. W. Schlegel. Traduit de l'allemand. Tome premier [-troisieme] A Paris: chez J.J. Paschoud, libraire, rue Mazarine n. 22 et a Genève, 1814</bibl>
es <text>: <bibl corresp="#cours">Cours de littérature dramatique</bibl>

`<person><persName>` persone citate
@xml:id nome (in teiHeader)
@sameAs riferimento a un vocabolario controllato esterno (in teiHeader)
@ref nome" (in text)
es <teiHeader>:
<person><persName xml:id="Schlegel"
sameAs="http://www.isni.org/isni/0000000110276033">
Schlegel, August Wilhelm</persName></person>
es <text>:
<persName ref="#Schlegel">Schlegel</persName>

`<l></l>` versi
@part versi spezzati (valori: "I" initial; "M" medial; "F" final)
es: <l part="I">Prima parte di verso</l>
<l part="F">Seconda parte di verso</l>

`<stage>` didascalie e personaggi (al momento non differenziato)

Integrazioni o espansione abbreviazioni
`<abbr>` abbreviazione
`<expan>` espansione dell'abbreviazione
`<supplied>` integrazione

`<ab>` suddivisioni testo
@xml:id identificativo del blocco
Valore composto da: testimone, base, numero progressivo del blocco.
es. "wb_basexxx"

`<seg>` sezioni interne ad <ab> che subiscono rimaneggiamenti unitari
@xml:id identificativo della sezione
Valore composto da: testimone, riferimento blocco genitore, _numero progressivo del segmento
es. "wb_base2_1"

`<subst>` `<del>` o `<add>` correzioni pertinenti alla stesura base (o al <seg> che le contiene):

@instant
valore: “beginning” (quando sono certamente correzioni immediate)
valore: “unknown” (quando non è dato sapere se la correzione sia immediata)
@synch lezioni implicate
valore: @xml:id di riferimento della correzione implicata
@type informazione sull’intervento
Valori: var_alt (variante alternativa) lez_int (lezione interrotta)

`<listChange>` (in teiHeader)
@n numero progressivo intervento (all’interno di ciascuna sezione testuale)
@type tipologia intervento
Valori: “add” “del” o “subst”
@target riferimento al segmento di testo corrispondente
Valore: @xml:id del segmento

`<app><rdg>` varianti tra redazioni finali / invii parigini / interventi visconti

@type

Valori: “varr_B_Cc”, “varr_Cc_T”, “varr_T_OV”, “varr_Paris”, “varr_Visconti”

es. <app><rdg type=“varr_B_Cc”>lezione</rdg></app>

Infine, a dimostrazione dell’applicabilità del modello a diverse situazioni testuali, si mostra di seguito una possibile rappresentazione dell’esempio tratto dalle *Notizie storiche* già mostrato nella descrizione del primo schema di codifica. Si ripetono di nuovo, per chiarezza, testo e apparato cartaceo:

Testo:
I due eserciti si trovarono divisi da un terreno paludoso, in mezzo al quale passava una strada elevata a guisa d’argine: e fra le paludi s’alzavano qua e là delle macchie poste su di un terreno più sodo:

Apparato:
un terreno ... nemico] B [1]un lungo argine [2]un terreno paludoso che ave<va> in mezzo al quale passava un argine → una strada [a]volta a d<> [b]alta elevata (*sps*.) a guisa d’argine: [a]fra le ma<cchie> [b]il Conte pose imboscate in molte macchie d<> [c]le paludi avevano sparse qua e là [d]e nelle paludi v’erano [a]molte [b]qua e là macchie [*a*]di [*b*] e alture [**a**]di [**b**]da cui e fra le paludi v’erano delle macchie s’alzavano qua e là delle macchie poste su un terreno più sodo: il Conte vi pose agguati, → pose agguati in queste, e si diede a provocare il nemico. =T (*ma* paludoso,] paludoso) Cc *mantiene erroneamente il* vi *cassato, corretto da* Ccβ)

Come sopra esposto, la principale difficoltà in questo caso, nel primo modello, era quella di descrivere la consistente mole di interventi puntuali come tutti ascrivibili a un solo momento correttorio. Il nuovo schema consente in effetti di superare il problema, ma, va ammesso, a prezzo di una codifica comunque non più leggera rispetto al primo esperimento. Si riporta, per ragioni di spazio, solo uno stralcio dell'XML: prima un esempio dell'ordinamento dei vari <change> nel <teiHeader> e poi la codifica nel <text>.

```
<listChange corresp="#wb_base1">
   <change n="1" type="del" corresp="#wb_base1_1"/>
   <change n="2" type="add" corresp="#wb_base1_2"/>
   <change n="3" type="del" corresp="#wb_base1_2_1"/>
   <change n="4" type="add" corresp="#wb_base1_3"/>
   <change n="5" type="del" corresp="#wb_base1_3_1"/>
   <change n="6" type="add" corresp="#wb_base1_4"/>
   <change n="7" type="del" corresp="#wb_base1_4_1"/>
   <change n="8" type="del" corresp="#wb_base1_4_2"/>
   <change n="9" type="add" corresp="#wb_base1_5"/>
   <change n="10" type="del" corresp="#wb_base1_5_1"/>
   <change n="11" type="del" corresp="#wb_base1_5_2"/>
   <change n="12" type="del" corresp="wb_base1_5_3"/>
   <change n="13" type="add" corresp="#wb_base1_6"/>
   <!-- [...] -->
</listChange>
```

Figura 16 - Es. 2 ultimo modello di codifica

```
<ab xml:id="wb_base1">I due eserciti si trovarono divisi da
   <seg xml:id="wb_base1_1">un lungo argine</seg>
   <seg xml:id="wb_base1_2">un terreno paludoso
      <seg xml:id="wb_base1_2_1">che ave<supplied>va</supplied></seg>
      <seg xml:id="wb_base1_3">in mezzo al quale passava</seg>
      <seg xml:id="wb_base1_3_1">un argine</seg>
      <seg xml:id="wb_base1_4">una strada</seg>
      <seg xml:id="wb_base1_4_1">volta a d<supplied>estra</supplied></seg>
      <seg xml:id="wb_base1_4_2">alta</seg>
      <seg xml:id="wb_base1_5">elevata a guisa d'argine:</seg>
      <seg xml:id="wb_base1_5_1">fra le ma<supplied>cchie</supplied></seg>
      <seg xml:id="wb_base1_5_2">il Conte pose imboscate in molte macchie</seg>
      <seg xml:id="wb_base1_5_3">le paludi avevano sparse qua e là</seg>
      <seg xml:id="wb_base1_6">e nelle paludi v'erano </seg>
      <seg xml:id="wb_base1_6_1">molte</seg>
      <seg xml:id="wb_base1_7">qua e là macchie</seg>
      <seg xml:id="wb_base1_8_1">di</seg>
      <seg xml:id="wb_base1_9">e alture</seg>
      <seg xml:id="wb_base1_9_1">di</seg>
      <seg xml:id="wb_base1_9_2"> da cui</seg><!-- [...] --></seg>
```

Figura 17 - Es. 3 ultimo modello di codifica

La possibilità di riferire tutti gli interventi alla lezione «un terreno paludoso ... nemico» è garantita dall'assegnazione dei vari <change> alla <listChange> specifica per

il segmento testuale <ab xml:id="wb_base1">[275] e la codifica consente inoltre di evidenziare la presenza di due distinte fasi: la prima corrispondente al segmento "wb_base1_1", la seconda rappresentata dal segmento "wb_base1_2" che include tutti i piccoli interventi identificati come <seg> in esso contenuti.

Il modello permette dunque una ricostruzione filologica più aderente alla realtà testimoniata dai manoscritti, sia nei casi di riscrittura di ampie porzioni testuali (esempio tratto da Atto V scena I), che in quello di minuti interventi interni a un singolo blocco di testo (esempio tratto da *Notizie storiche* [21] **f.**). Alla luce di questi primi risultati, si auspica che il presente lavoro di modellizzazione possa essere migliorato e affinato tramite il confronto con altri esperimenti di realizzazione di edizioni digitali ispirate al paradigma ecdotico della filologia d'autore, ponendosi innanzi tutto come stimolo a intraprendere questo tipo di ricerche[276].

[275] Si ricorda che gli @xml:id sono qui assegnati solo a titolo di esempio: chiaramente in una codifica integrale della tragedia sarà necessario nominare i vari blocchi testuali in modo non ambiguo e senza ripetizioni, facendo magari riferimento specifico alla in cui sono contenuti (quindi, in questo caso le *Notizie storiche*, in quello precedente Atto V scena I ecc.). Si noti in particolare come la numerazione progressiva dei <seg> consenta di identificare la lezione finale, costituita da tutti i <seg> con identificativo univoco con valore "intero" del tipo 1_2, 1_3, 1_4, 1_5 ecc.

[276] Si segnala in particolare, a questo proposito, un progetto con il quale mi è stato possibile avere contatti soltanto di recente, a modello di codifica già elaborato. Si tratta del *Progetto Saba 2021*, ideato dalla Biblioteca civica di Trieste e sviluppato tramite una collaborazione tra diverse istituzioni, tra cui l'Università Ca' Foscari di Venezia e l'Università di Torino, con il coinvolgimento di studiosi e studenti delle università di Trieste, Bologna, Pisa, Torino e del Boston College (Mass.). Tale progetto ha come obiettivo l'edizione digitale di un manoscritto del *Canzoniere* sabiano (R.P.Ms I-18 - Biblioteca civica Attilio Hortis di Trieste) da realizzarsi tenendo appunto presente la necessità della rappresentazione anche cronologica delle varianti d'autore. Il modello di codifica, in buona parte già realizzato, intercetta e risolve con strategie diverse alcuni dei problemi qui esposti, presentandosi come un utilissimo punto di confronto per modifiche e sistemazioni successive del lavoro presentato in questo elaborato, oltre che come isolato e felice esempio di progetto di edizione digitale attento alla dimensione temporale della variantistica d'autore.

7. Proposte di visualizzazione

7.1 Standardizzazione e adattabilità: l'equilibrio possibile

Si è già fatto cenno, nei paragrafi precedenti, alle difficoltà connesse con una mancanza di standardizzazione in materia di edizioni digitali e alla necessità di trovare un equilibrio tra questa esigenza e le caratteristiche peculiari dei materiali di partenza. Tale riflessione investe tanto il momento di elaborazione della codifica dei testi quanto quello della preparazione della loro pubblicazione, con la differenza notevole che è il secondo momento, quello della visualizzazione, ad essere più direttamente e immediatamente sotto gli occhi degli utenti e, per quanto il *front-end* dipenda strettamente dalle scelte di codifica, è solo su quest'ultimo che il fruitore si misura in termini di reale usabilità dell'edizione scientifica e di comprensione dell'approccio editoriale che ha di fronte.

Non solo: l'aspetto dell'edizione, soprattutto per chi non sia interessato al codice, o tecnicamente attrezzato per indagarlo, rimane anche l'unico punto di vista per giudicare l'attendibilità del prodotto. Se infatti nel panorama editoriale cartaceo l'utente dispone di moltissime indicazioni sulla qualità del volume che sta sfogliando, a partire dal prestigio della casa editrice, dal taglio della specifica collana, dalla qualità tributata a una determinata rivista per arrivare alla responsabilità del curatore o dell'autore, chiaramente indicati già in copertina, nel digitale la situazione è spesso ben diversa. Certo è sempre possibile fare affidamento a informazioni contestuali per valutare la qualità delle edizioni, potendo individuare come più affidabili quelle connesse a centri di ricerca accreditati o istituzioni – accademiche e non –riconosciute, ma spesso vengono comunque a mancare informazioni paratestuali, anche cruciali, cui il lettore è abituato, come, su tutte, il nome dell'editore. Ciò perché il processo di produzione di edizioni digitali non solo è necessariamente collaborativo, ma è anche meno chiaramente settorializzato rispetto a quello cartaceo: il filologo digitale non può affidare la parte di realizzazione materiale dell'edizione o la sua struttura, intesa come visualizzazione e percorsi di fruizione, ad altri, ma deve necessariamente farsi carico in prima persona, almeno in parte, anche degli aspetti tradizionalmente delegati, nelle case editrici, a professionalità specifiche. Ciò rende difficile circoscrivere a pieno le responsabilità, come è del resto insito in ciascuna

esperienza collaborativa, e ha come ricaduta pratica una tendenza a relegare tali informazioni a sezioni apposite dell'edizione, a volte marginali.

Inoltre, non è solo l'assenza o la diversa formulazione di questi elementi a creare una certa difficoltà nella valutazione dell'edizione digitale, ma anche il fatto stesso che colori, immagini, animazioni, in fondo tendano a non essere letti come marca di attendibilità, tutt'altro: la lunga abitudine alla carta stampata e a criteri tipografici ben determinati, oltre che allo strumento digitale come luogo soprattutto deputato ad altri scopi, tendenzialmente non o meno scientifici, influenza più o meno consciamente ancora molti studiosi. Non va poi taciuto come questa diffidenza verso i prodotti digitali, anche se realizzati in contesti scientifici affidabili, dipenda in buona parte da quanto accennato sopra: generalmente il fruitore si ferma a una valutazione dell'esteriorità dell'edizione (e delle scelte filologiche ed editoriali, in caso di utente a ciò preparato), tralasciando quello che si è poc'anzi sbrigativamente definito "codice" per intendere tutti gli aspetti tecnici e tecnologici implicati nel processo editoriale. Infatti, come messo in luce anche recentemente (Mancinelli, Pierazzo 2020, 29),

> nella valutazione delle edizioni digitali, la questione tecnica viene spesso messa in secondo piano dagli umanisti, ma questa richiede altresì un sistema di valutazione ad hoc che metta in rilievo le procedure euristiche e i modelli computazionali impiegati nell'edizione. La mancanza di competenze per la valutazione di tutte le componenti di un'edizione, inoltre, rafforza la tendenza in campo umanistico a conferire minor credito alle edizioni digitali rispetto alla controparte a stampa.

A tutto ciò si aggiunge un problema ancor più misurabile e concreto, quello della citabilità, spesso estremamente precaria per i progetti digitali, specie se non sostenuti da istituzioni con finanziamenti e competenze adeguati a garantire il loro mantenimento.

Per tutte queste ragioni, dunque, a fronte di un ricorso alle risorse digitali ormai largamente invalso tra gli studiosi, la dichiarazione del loro utilizzo e la citazione diretta restano basse[277] o comunque circoscritte agli addetti ai lavori e pare legittimo chiedersi se la confusione dovuta all'esistenza di edizioni digitali assolutamente disomogenee nell'aspetto e nei percorsi di uso – ma non in realtà nelle funzioni base proposte – e lo sforzo necessario a comprendere e usare risorse tra loro tanto diverse non giochino un ruolo più centrale di quanto si pensi.

[277] La questione, a mio parere tutt'altro che marginale, è stata già sollevata da Rosselli Del Turco (2016).

Il problema della difficoltà di standardizzazione per la realizzazione delle edizioni scientifiche digitali è forse ancor più complesso di quello pur sussistente per le omologhe cartacee, nei termini già chiariti soprattutto riguardo alle edizioni critiche (con apparato) di manoscritti moderni d'autore.

In particolare, è evidente come una standardizzazione in ambito di *scholarly editions* stia seguendo velocità diverse, investendo molto marginalmente, per non dire per nulla, l'aspetto specifico dell'interfaccia:

> Another obstacle to overcome is the high fragmentation of user interfaces and the resulting difficulty in the use of each SDE, considering that some effort to learn layout and function of all GUI elements, as well as general navigation of the edition, will be required in any case. While there is a slow trend towards a sort of 'canon' or standard set of tools expected to be available (such as image-related tools, a text search engine and so on), no standardised user interface exists, especially when it comes to the general layout of the web site[278].

Inoltre, il conflitto tra tensione alla realizzazione di progetti omogenei e necessità di rispondere nel modo più adeguato possibile alle esigenze editoriali di ciascuna singola opera è complicato dal fatto stesso che la grande libertà espressiva offerta dal digitale sembri resistere quasi *ab origine* a una standardizzazione, come se proporre edizioni simili nell'aspetto e nelle funzioni depotenziasse intrinsecamente il mezzo di produzione/fruizione. Tale ipotesi potrebbe spiegare perché, anche di fronte a materiali in qualche modo omogenei, le scelte di interfaccia siano così diverse[279]: è possibile supporre che ciò sia per ricercare una originalità e distinzione che il supporto propone quasi senza alcun limite, originalità che forse però, come detto, non giova alla diffusione e all'uso dei prodotti realizzati.

Questa considerazione certamente non basta da sola a spiegare perché non sia ancora stato sviluppato un metodo comune o realizzato uno strumento di visualizzazione largamente adottato[280], almeno per opere con particolarmente problematiche e con necessità rappresentative simili. Sono infatti pochi i *tools* implementati con la specifica intenzione di supportare il processo editoriale con attenzione anche allo *step* della

---

[278] Cfr. Rosselli Del Turco (2016, 230).

[279] Per la questione e per una panoramica del ruolo e dei modelli di interfaccia nelle edizioni scientifiche digitali si veda almeno Bleier *et. al* (2018).

[280] La questione generale, con riferimento non solo alla visualizzazione, ma all'intero processo di realizzazione dell'edizione digitale trova una formulazione compiuta in Pierazzo (2019).

visualizzazione. Tra essi in particolare si segnala EVT[281] (*Edition Visualization Technology*), molto affidabile e promettente anche in termini di mantenimento e apertura a sviluppi successivi per esigenze editoriali eventualmente non ancora contemplate.

Si tratta di un *software* per la pubblicazione web di edizioni scientifiche digitali nato nel contesto del Digital Vercelli Book project[282] già nel 2003 e da allora notevolmente sviluppato dall'Università di Pisa sotto la guida di Roberto Rosselli Del Turco. EVT consente, allo stato attuale, numerose possibilità di visualizzazione e interrogazione di grande interesse per l'edizione sia diplomatica che critica di manoscritti, ma, essendo nato nell'ambito della filologia medievale, non sembra al momento adatto alla rappresentazione di varianti d'autore.

È pur vero che il *software* permette un certo grado di customizzazione e, in effetti, alcuni tentativi di uso per situazioni testuali non riconducibili all'ambito della filologia della copia sono stati recentemente intrapresi. Ci si riferisce sia al modello di edizione digitale di *Eros e Priapo* preparato da Rita Tarantino per una visualizzazione mediante EVT2 di tre versioni dell'opera gaddiana (manoscritto del 1944-1946, dattiloscritto e edizione del 1967)[283], sia al progetto VaSto[284], esito di una collaborazione tra Università di Bologna, Concordia University di Montreal e CarisBo coordinata da Dario Brancato, Paola Italia e Francesca Tomasi. Quest'ultimo lavoro si pone come caso di studio particolarmente interessante per una valutazione dell'applicazione di EVT a carte d'autore, anche per la specifica scelta tecnica effettuata dai codificatori. L'edizione digitale della *Storia Fiorentina* di Benedetto Varchi, di cui è già stato sviluppato un

---

[281] Tra i vari contributi sullo strumento, si rimanda almeno a Rosselli Del Turco, Di Pietro (2018) e Rosselli Del Turco, Di Pietro, Martignano (2019) come punto di partenza per una breve storia dello sviluppo di EVT, un quadro delle funzionalità disponibili e delle linee di sviluppo futuro. Il 30 giugno 2020 è stata annunciata una nuova versione (EVT 2 beta 2), descritta e scaricabile al link https://visualizationtechnology.wordpress.com/2020/06/30/announcing-the-second-beta-version-of-evt-2/, in fase di sperimentazione verso la release di una versione 1.0 stabile di EVT 2. Per informazioni e una demo delle versioni esistenti di EVT si consulti il link: http://evt.labcd.unipi.it.

[282] Cfr. http://vbd.humnet.unipi.it e la versione beta: http://vbd.humnet.unipi.it/beta2/index.html#doc=Homily-1&page=VB_fol_003r.

[283] Per il modello, basato sulla codifica supportata dal *software* di visualizzazione, con una personalizzazione del modello <lem>/<rdg> si veda Italia (2020, 218-221).

[284] Informazioni sul progetto e una versione pilota dell'edizione digitale sono consultabili dalla pagina *Projects* del centro DH.arc dell'Università di Bologna: https://dharc-org.github.io/progetto-vasto/index.html#Home. Il *pilot* presenta alcune criticità nella gestione degli spazi tra le parole e nello scorrimento del testo, oltre che nell'allineamento di immagine e testo, ma si tratta appunto di una prima sperimentazione e le difficoltà, dichiarate dagli sviluppatori, sono in fase di risoluzione.

prototipo relativo al solo *Proemio* dell'opera, che utilizza appunto EVT come *software* per la visualizzazione, mostra attualmente le carte 8r-13r del codice Cors. 1352 (Biblioteca Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma), che testimoniano le ultime correzioni di responsabilità dell'autore e gli interventi censori – in vista probabilmente di un'edizione a stampa poi non realizzata – di Baccio Baldini.

Consultando l'edizione e la relativa documentazione[285], si nota come l'adattamento di EVT alle esigenze specifiche del manoscritto abbia richiesto un intervento piuttosto invasivo a livello di trattamento del materiale di partenza: dal momento che il *software* opera a partire da una codifica XML TEI basata sull'uso dell'elemento <app> con l'inserimento delle varianti in <rdg> – come detto nei paragrafi precedenti modello tipicamente adottato, e assolutamente adeguato, per la rappresentazione di casi di filologia di copia, ma non per i manoscritti con correzioni d'autore – gli editori hanno deciso di considerare il testimone di partenza come se fosse in realtà costituito da due manoscritti separati, uno relativo all'ultima versione redatta dall'autore e uno esito dell'intervento del censore. Supposti questi due testimoni, la visualizzazione è poi quella tipicamente supportata da EVT: edizione diplomatica (con l'aggiunta di diverse colorazioni per gli interventi di mano differente, implementata modificando il CSS di partenza) affiancata al facsimile, la collazione tra i due testimoni – in questo caso fittizi – e un'edizione critica in cui gli interventi del censore sono evidenziati e riportati in apparato.

La soluzione, ingegnosa per quanto invasiva, è un ottimo esempio di come EVT sia già allo stato attuale modificabile per varie esigenze filologiche[286], ma l'impianto di fondo rimane al momento inadatto a una rappresentazione del testo per fasi, anche relativamente a casi meno complessi del *Carmagnola*. È auspicabile che futuri sviluppi possano spingere lo strumento verso applicazioni differenti, e ciò mi pare eventualmente possibile solo partendo da un modello di codifica di base già adattato alle esigenze di questo tipo di rappresentazione, come quello oggetto del presente elaborato.

---

[285] La documentazione è liberamente accessibile su GitHub: https://github.com/ValentinaPasqual/ProgettoVasto.

[286] Si ricordi a questo proposito anche il già segnalato esperimento in corso sui *Promessi sposi* a opera di Elena Pierazzo.

Inoltre, l'esempio di EVT si segnala come particolarmente significativo per trovare un equilibrio tra la necessità di raggiungimento anche sul web di uno standard editoriale condivisibile e quella di rispondere a esigenze specifiche: il mantenimento nel corso degli anni e l'adattamento del modello a vari progetti, dimostra infatti come il software sia versatile e aperto a rispondere a esigenze differenti, pur mantenendo una fisionomia ben chiara e quindi anche facilmente comprensibile. Una direzione di sviluppo mediana tra standard e specificità potrebbe essere quella di implementare strumenti di visualizzazione adatti a diverse "macro tipologie" di edizione, ad esempio rispondenti rispettivamente alle esigenze della filologia della copia, della filologia d'autore e della *critique génétique*, che lascino comunque una certa libertà di custumizzazione, anche a livello di interfaccia, ma producano edizioni più omogenee di quelle attualmente in uso, non certo per amore di omologazione, ma per necessità di conferire alle edizioni digitali maggior usabilità e supporto nella realizzazione.

Lo scopo dovrebbe inoltre essere quello di facilitare ulteriori sperimentazioni che possano basarsi su *tools* affidabili e approcciabili anche con competenze tecniche non eccessivamente raffinate. È infatti da tenere presente come, mentre la codifica XML TEI, può essere relativamente abbordabile per molti studiosi di provenienza umanistica, i linguaggi necessari per la visualizzazione e pubblicazione mi pare richiedano una maggior specializzazione per un uso che non sia troppo elementare per portare a esiti soddisfacenti, oltre che competenze più generali di *web design* e una preparazione specifica in campo di accessibilità ed usabilità.

È dunque auspicabile che strumenti funzionali e adattabili a supporto della pubblicazione possano progressivamente attrezzarsi, o essere implementati *ad hoc* – sul modello già menzionato di EVT, nato per specifiche necessità filologiche – per tener conto di diversi approcci ecdotici e situazioni testuali, almeno nell'ottica delle macro categorie di cui si diceva.

Diverso mi sembra invece l'atteggiamento da tenere circa la realizzazione e l'uso di *tools* a supporto della codifica, a mio parere, come si avrà modo di ribadire in conclusione del presente elaborato, non del tutto convincenti, almeno a livello di

progettazione di edizioni critiche[287]. Se infatti per progetti collaborativi di digitalizzazione di singole fonti può essere sensato, ma non necessario, l'uso di uno strumento che consenta di annotare il testo senza usare direttamente il codice, a livello di progettazione dell'edizione mi pare che ciò limiti molto la libertà decisionale del filologo, che potrebbe invece rivestire un ruolo più consapevole, a prezzo di uno sforzo accettabile.

[287] Naturalmente con ciò non si intende negare l'esistenza di progetti di rilievo, ma solo avanzare considerazioni generali sulla necessità, almeno in questa fase ancora largamente sperimentale, soprattutto per la filologia d'autore (che comunque non è specificamente rappresentata neppure a questo livello), di approcci più diretti allo strumento informatico. Si segnalano comunque i seguenti contributi, relativi a due *tools* per la codifica di edizioni critiche, particolarmente interessanti per le considerazioni teoriche proposte e gli sviluppi annunciati: Bertolacci, Marotta, Zenzaro (2018) e Bambaci, Boschetti, Del Gratta (2019). Per quest'ultimo si rimanda anche a Bambaci, Boschetti (2020).

7.2 Alcune ipotesi

Date le considerazioni sopra esposte e constatata la mancanza di un *framework* di riferimento per le edizioni critiche digitali di manoscritti con correzioni d'autore, si è deciso di progettare alcune possibilità di visualizzazione per il *markup* realizzato, con l'idea di proporre, anche per questo aspetto, un modello concettuale rispondente alle premesse filologiche che hanno guidato la modellizzazione della codifica e stimolare la creazione di eventuali *tools* di visualizzazione adeguati (o magari, ove possibile e in via preferenziale, l'adattamento degli esistenti). L'assenza di uno standard per la codifica di tali materiali va infatti naturalmente di pari passo con la mancanza di strumenti adatti alla loro pubblicazione, più ancora di quanto avvenga, come già rilevato, con altre tipologie di edizione. L'intento delle ipotesi che seguiranno è dunque quello di avanzare proposte per supportare il processo editoriale di questi manoscritti anche a livello di *front-end*, come stimolo e punto di partenza per future realizzazioni concrete, fermo restando che per un effettivo sviluppo dell'interfaccia sarebbero necessarie tutta una serie di specifiche competenze e professionalità che esulano dalla portata di questo lavoro (si pensi non solo alla pur già di per sé complessa trasformazione dei file sorgente, ma anche alla progettazione dell'intera infrastruttura). Le seguenti ipotesi di visualizzazione vanno intese dunque solo come modello concettuale, senza pretesa di essere adeguate a un'applicazione pratica tanto nelle caratteristiche più macroscopiche (disposizione dei moduli sulla pagina, dimensioni delle singole componenti, collegamenti elementari ipotizzati per la navigazione) che nei dettagli (font, colori, icone) e, insieme, come strumento di verifica della completezza del modello di codifica presentato.

Per la lettura delle successive pagine si tenga presente che nel testo descrittivo di ciascun *mockup* sono evidenziate con l'uso del grassetto le parole corrispondenti nell'immagine a componenti supposte come attive per la navigazione, a scopo di facilitare la comprensione della descrizione. Si consideri inoltre che la presenza, per tutti i moduli testuali, di uno *scroll bar* laterale indica che quella sezione di testo dovrebbe poter essere visibile – a scorrimento o in altro modo eventualmente reputato più adeguato – oltre la porzione direttamente mostrata in figura, caratteristica particolarmente importante dal momento che il prototipo di edizione qui presentato mostra, come detto, il processo genetico di singole sezioni testuali, isolate, per chiarezza, nel momento della comparazione con fasi successive, ma volendosi giovare della possibilità costante della

loro lettura nel contesto di appartenenza, con un guadagno in termini di comprensione e valutazione dei mutamenti testuali impossibile per un apparato cartaceo.

Per agevolare la lettura si propone, preliminarmente, una lista delle figure – ciascuna corrispondente a un *mockup* – che verranno di seguito analizzate in successione:

Lista delle figure
- Homepage (figura 16)
- L'opera (figura 17)
- I testimoni (figure 18 e 19)
- Edizione genetica singolo testimone (figure 20, 21 e 22)
- Edizione critica (figura 23)
- Visualizzazioni alternative (figure 24 e 25)

Homepage

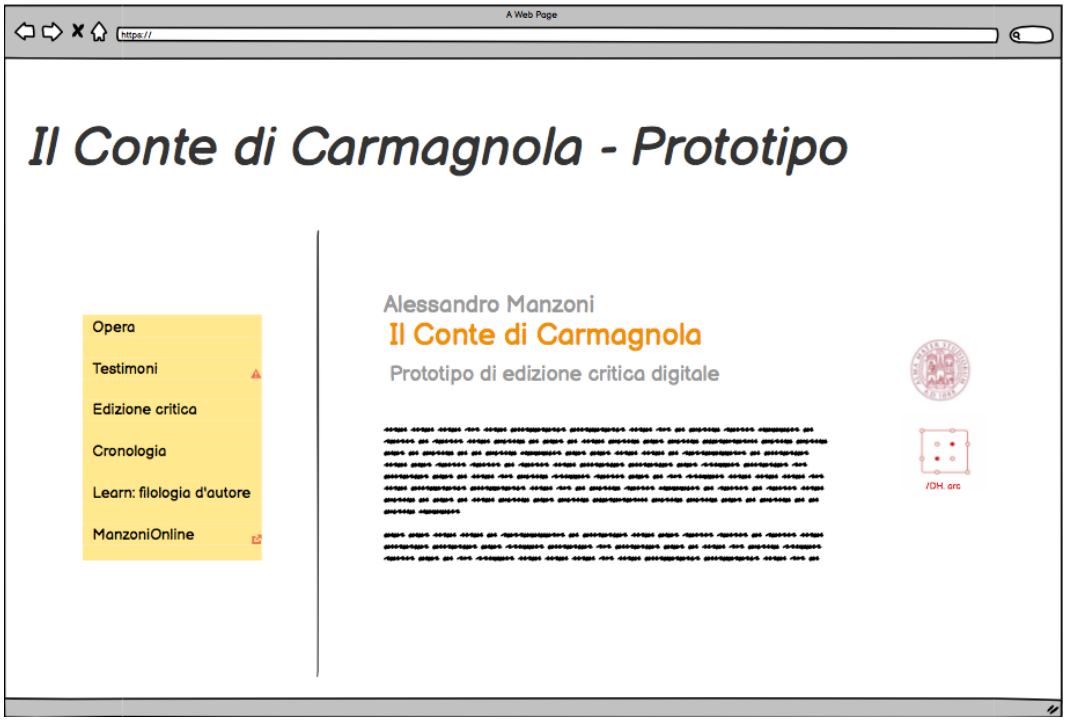


Figura 18 - Homepage

L'*homepage* sarà naturalmente da predisporre in modo appropriato a seconda dell'edizione e dovrà contenere le informazioni essenziali di contestualizzazione, quali una descrizione della risorsa, eventuali *partnership* attivate per la realizzazione e, chiaramente, un menù di navigazione, qui pensato esclusivamente in risposta alle informazioni direttamente filologiche e critiche costituenti il fulcro del lavoro sul

Carmagnola, senza tener conto di altri possibili percorsi o anche di eventuali necessità specifiche di usabilità – come ad esempio la disponibilità di una mappa del sito o altri strumenti di orientamento alla navigazione – per ipotizzare le quali, come detto, occorrono specifiche competenze.

Nel caso del *Carmagnola*, l'*homepage* dovrà ad esempio contenere una sintetica descrizione del progetto, i loghi delle istituzioni coinvolte nella realizzazione[288] e il menù con i percorsi di accesso alle varie pagine dell'edizione, per il momento supposti per sei sezioni principali: *Opera, Testimoni, Edizione critica, Cronologia, Learn: filologia d'autore* e *ManzoniOnline.* Quest'ultimo è un link specifico – che nell'adattamento ad altri casi potrà scomparire o essere modificato per rispondere alla singola esigenza – al portale già più volte menzionato in questo lavoro, che ospiterà il modello di codifica dell'edizione digitale (dunque, verosimilmente, il link sarà realizzato concretamente in modo diverso rispetto a quanto immaginato nel *mockup* a mero scopo esemplificativo della connessione tra i due ambienti).

L'idea di fondo, come si vedrà anche nelle prossime figure e descrizioni, è comunque quella di un richiamo costante alle risorse rese disponibili dal portale manzoniano, nell'ottica di un arricchimento dell'esperienza utente con informazioni, specifiche o anche più contestuali, scientificamente affidabili e controllate.

[288] A titolo di esempio, la figura 1 riporta il logo dell'Università di Bologna seguito da quello del DH.arc, il connesso centro di *Digital Humanities,* interlocutore privilegiato, in particolare nella figura del direttore Francesca Tomasi, per il presente lavoro e per eventuali sviluppi successivi.

Opera

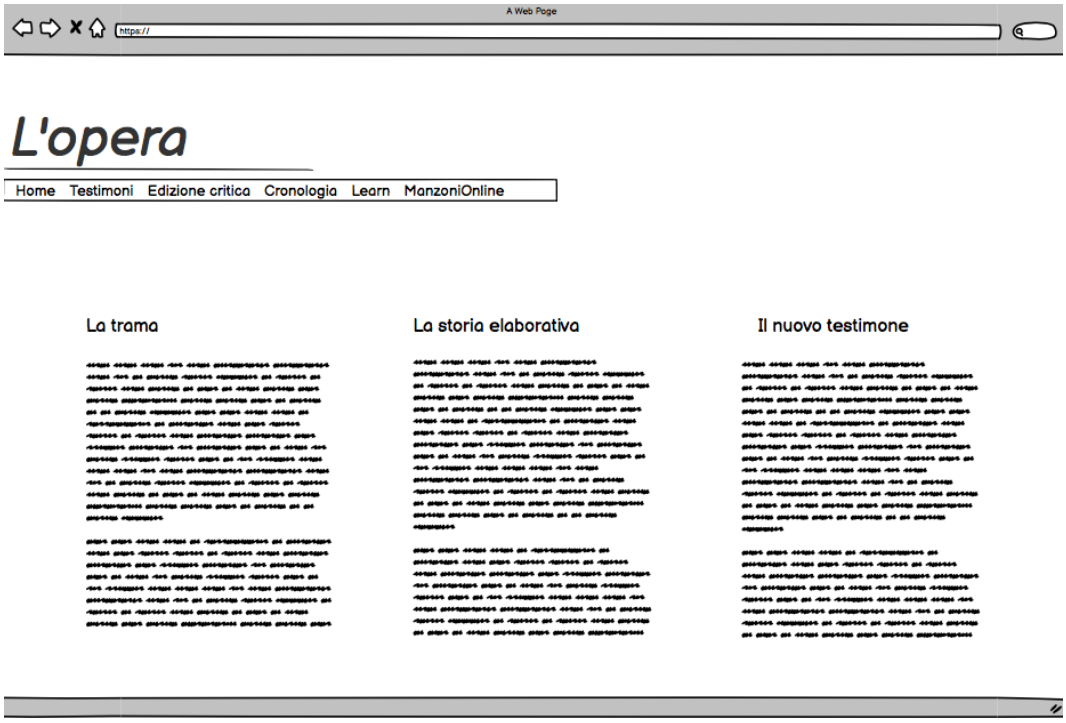


Figura 19 - Opera

Oltre a contenere un menù per la navigazione interna all'edizione e il link al portale ospitante (immaginati presenti in tutte le schermate), la sezione *Opera,* è pensata come una pagina di contestualizzazione con informazioni sulla trama e sulle vicende elaborative e con uno spazio dedicato al nuovo testimone manoscritto della copia per la censura, sezione che potrebbe essere compilata per altri progetti con specifiche informazioni sulle considerazioni filologico-critiche, nuove o già note, connesse all'edizione digitale realizzata. Data la natura sostanzialmente divulgativa e introduttiva della pagina, essa dovrebbe essere progettata per un'utenza anche non specializzata, che si gioverà delle informazioni fornite specialmente se epurate da eccessivi tecnicismi.

Testimoni

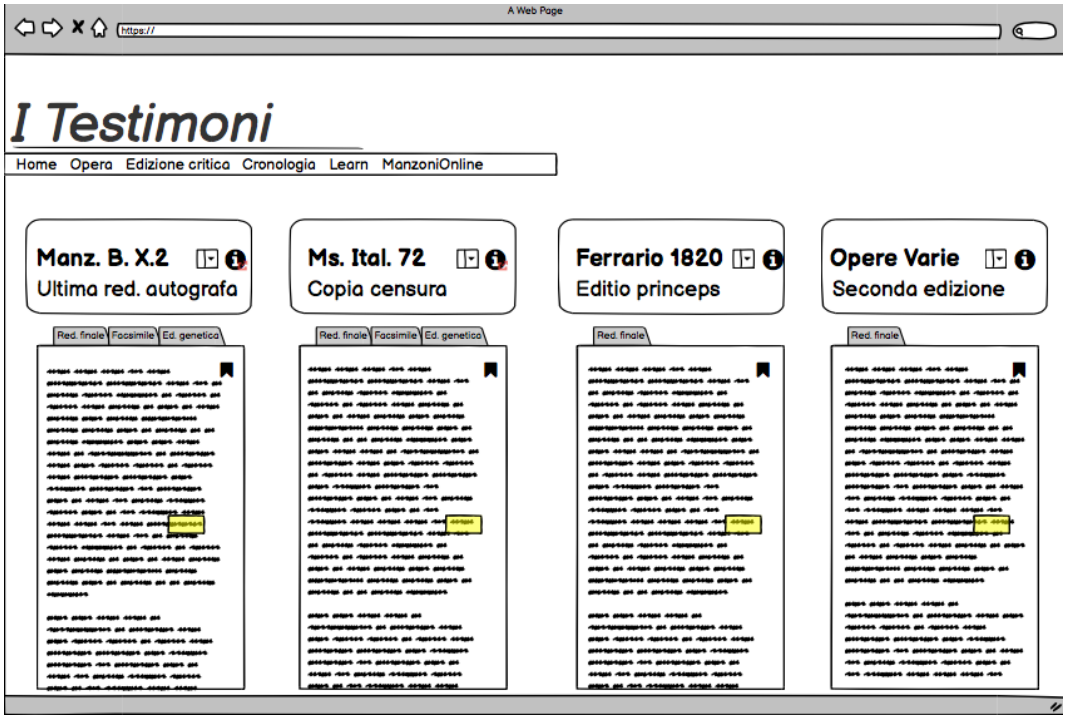


Figura 20 - Testimoni

La schermata propone in visione sinottica i testimoni della tragedia[289], a ciascuno dei quali saranno associate informazioni di dettaglio, immaginabili sia in forma di link ad altre risorse esistenti – come si progetta ad esempio per il modello proposto, come detto supposto in costante dialogo con *Manzoni Online* – sia come pagine appositamente create, accessibili mediante l'icona **informazioni**, posta accanto a ciascuna segnatura o al riferimento del testimone nel caso delle due stampe. Nell'esempio specifico della tragedia manzoniana, tale icona rimanda, per i manoscritti, alla corrispondente pagina descrittiva presente su *Manzoni Online*, cui si è già fatto riferimento nella prima parte dell'elaborato, mentre per le stampe il rinvio sarà a esemplari posseduti dall'autore, catalogati e descritti nella sezione *Biblioteca di Manzoni* del portale manzoniano[290]. Il link diretto a tali risorse

[289] I manoscritti Manz.V.S.XI.4 e Manz.B.X.2 saranno ovviamente da visualizzarsi alternativamente, dal momento che riportano due parti distinte della medesima redazione.

[290] Per la *princeps*, ad esempio, il collegamento potrà essere stabilito con la descrizione di un esemplare, pubblicato sul portale con relativa digitalizzazione integrale, conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense (Manz. 12.A. 0012), recante in occhietto la dedica autografa dell'autore alla seconda moglie,

si configura come un elemento importante in quanto permetterebbe di fornire all'utente un volume concreto di riferimento insieme a tutte le informazioni bibliografiche e catalografiche necessarie a un inquadramento preciso della risorsa consultata, evitando la confusione e genericità che spesso aleggiano attorno a libri digitalizzati senza adeguati metadati e informazioni di provenienza e contesto.

Tutti i testimoni, con queste informazioni aggiuntive, si suppongono visualizzati nella loro **redazione finale**, con evidenziazione delle varianti appositamente codificate. Sarà questa, chiaramente, l'unica opzione disponibile per le stampe, mentre per i manoscritti sono ipotizzate altre due visualizzazioni, raggiungibili mediante apposito *tab bar*: l'**edizione genetica**, per la quale si rimanda alle figure successive e il **facsimile**.

Quanto a quest'ultimo punto, si potrebbe prevedere un rimando a risorse già presenti in rete[291] – tramite, auspicabilmente, tecnologie aperte come IIIF (*International Image Interoperability Framework*)[292] – oppure la realizzazione di una pagina specifica con facsimile e trascrizione diplomatica, che richiederebbe però apposita codifica. La scelta potrebbe essere influenzata da vari fattori, a cominciare dall'approccio editoriale, più o meno aperto a una descrizione anche documentaria dei materiali dell'edizione, per finire a ragioni più concrete di tempo, budget, disponibilità, accesso alle risorse ecc.

Nel riquadro ospitante il testo letterario una ulteriore icona (**segnalibro**), inserita all'inizio di ogni sezione strutturale del testo (per il *Carmagnola* dunque *Prefazione*, *Notizie storiche* e inizio di ciascun atto e di ciascuna scena) dovrebbe consentire l'accesso a una finestra – verosimilmente un *pop-up* – descrittiva dell'unità in oggetto, con sintetico inquadramento del contenuto e notazioni particolari sulla composizione, ove presenti (ad esempio, sempre per il caso specifico, indicazioni cronologiche ed eventuali particolarità come l'inserimento dei fogli parigini, l'intervento di Visconti, correzioni tardive con doppia attestazione su Manz.B.X.2 e MS Ital 72 ecc.).

Nel corpo del testo, che come detto corrisponde alla trascrizione della redazione finale del testimone, sono evidenziate (in giallo in figura, ma ovviamente la colorazione

---

apposta in occasione di un dono tardivo dell'edizione, che recita semplicemente «Alla mia Teresa / Alessandro».

[291] Nel caso specifico, si tratterebbe naturalmente di un link alle digitalizzazioni dei manoscritti messe a disposizione su *Manzoni Online*.

[292] Si veda https://iiif.io. Per una panoramica generale su IIIF cfr. Magnuson (2016) e Salarelli (2017) e per l'integrazione con EVT cfr. Monella, Rosselli Del Turco (2020).

dovrebbe essere oggetto di apposita consulenza e valutazione in caso di concreta realizzazione dell'edizione) le **varianti**. Nel caso in esame si tratta, come detto, di lezioni interessanti da un punto di vista filologico-critico, in quanto rivelano interventi non sempre chiaramente inquadrabili a partire dai documenti attualmente disponibili, come, ad esempio, per le varianti tra la copia censura e la stampa da essa tratta, per quanto io propenda per una correzione autoriale delle bozze, come evidenziato nell'apposita trattazione (cfr. *supra*, *Nuove considerazioni critiche*). Considerazioni simili possono essere fatte per le discrepanze tra l'ultima redazione autografa e la copia censura, che, come già evidenziato nei precedenti paragrafi, non sono soggette a univoca interpretazione: Becherucci (2020a) suppone che siano state realizzate volontariamente – almeno nella *Prefazione* – da Manzoni, al lavoro insieme con Visconti e il copista, mentre io credo si possa ipotizzare principalmente un errore del compilatore della copia[293].

Anche le varianti alternative, nella tragedia non numerose e presenti solo nell'ultima redazione autografa, dovrebbero trovare una loro semplice rappresentazione attraverso apposita evidenziazione e comparsa allo scorrimento o click del mouse. In questi casi, sempre considerando come *case study* il *Carmagnola*, la lezione messa a testo sarà scelta facendo riferimento alla lezione presente sulla copia censura, ma comunque, in eventuali casi dubbi, la colorazione e la visualizzazione (che saranno indicate anche in legenda) permetteranno una immediata identificazione della tipologia di variante, segnalando lo statuto peculiare del testo critico in quel punto.

Infine, accanto alla segnatura dei manoscritti o alla notazione identificativa delle due stampe, sarebbe utile predisporre anche un **menù di scelta** a tendina che permetta di cambiare il testimone in visione: ad esempio l'utente potrà scegliere di visualizzare la medesima schermata richiamando il manoscritto delle prose introduttive (Manz.V.S. XI.4) invece di quello presente in figura (Manz.B.X.2); in alternativa si potrebbe anche voler ridurre i testimoni in visualizzazione, magari accostando, ad esempio, solo le due stampe, come mostrato nella figura 19. (Il *mockup* non indica il riadattamento automatico delle dimensioni delle varie componenti della pagina, che invece dovrà essere implementato per un'eventuale applicazione pratica).

[293] Per una trattazione specifica della questione si rimanda nuovamente al paragrafo *Nuove considerazioni critiche.*

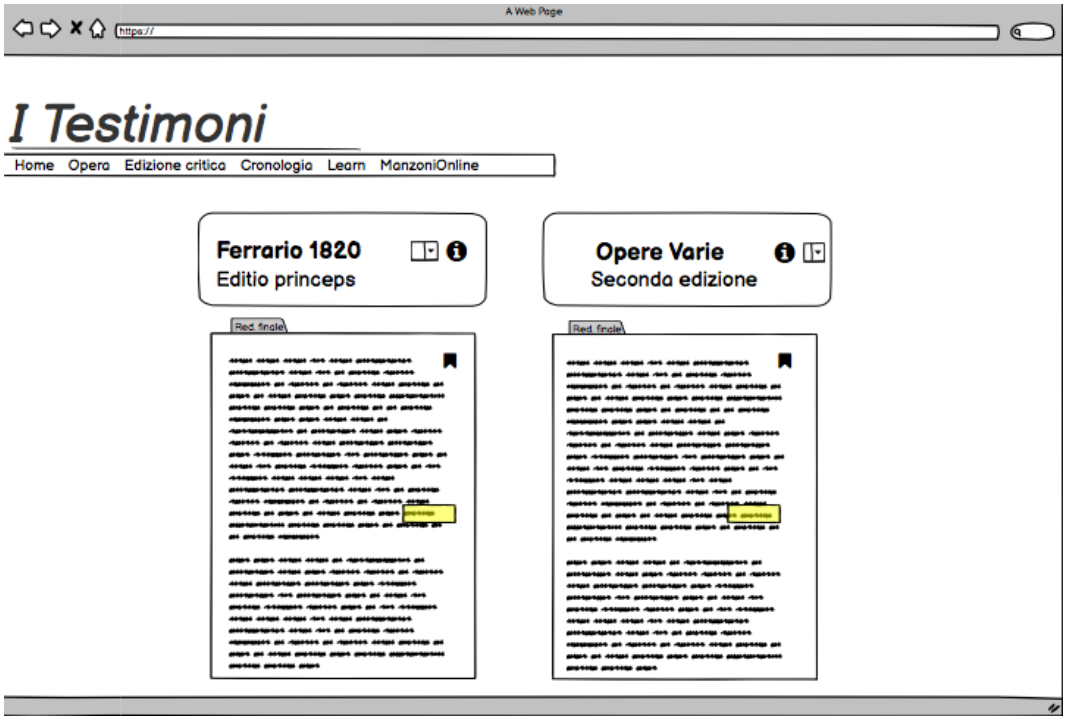


Figura 21 - Testimoni (scelta testimoni visualizzati)

Edizione genetica singolo testimone

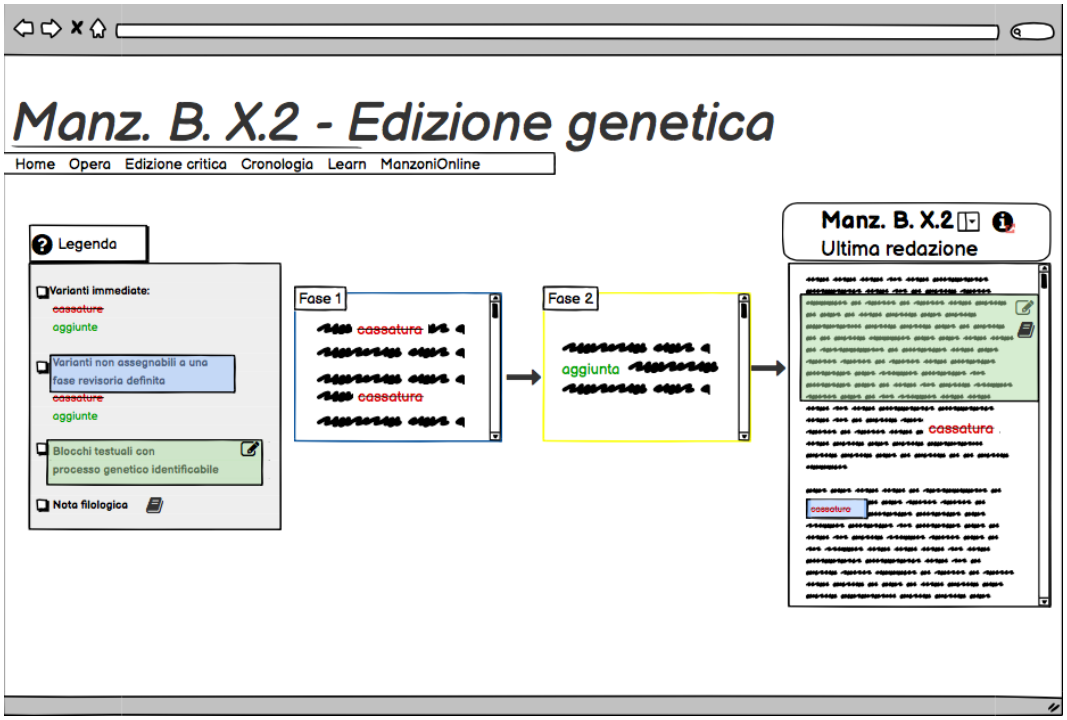


Figura 22 - Edizione genetica singolo testimone (caso semplice)

Come anticipato nella descrizione della sezione *Testimoni*, per ciascun manoscritto è supposto, con un click sulla voce **edizione genetica**, l'accesso alla visualizzazione del percorso elaborativo del singolo testimone, che comparirà come in figura sulla destra dello schermo, essendo quella a testo la lezione di arrivo e quindi di fatto l'ultima a dover essere letta, mentre la restante porzione di spazio si riempirà, ad apposito comando, con la presentazione delle fasi elaborative della sezione di interesse[294], come esplicitato tra breve.

Il *mockup* (figura 20) mostra un esempio semplice di ricostruzione genetica in cui una determinata porzione di testo della redazione finale di Manz.B.X.2 è elaborata attraverso due fasi correttorie successive. La visualizzazione, piuttosto intuitiva quanto all'ordine di lettura, si suppone accompagnata da una legenda che descriva la funzione delle colorazioni e simbologie presenti. In particolare, come in tutte le altre visualizzazioni, le correzioni immediate compaiono come semplici parole in rosso cancellate, nel caso di cassature, e parole in verde nel caso di aggiunte, le correzioni di impossibile attribuzione temporale hanno la stessa visualizzazione ma sono distinte da un diverso colore di fondo (l'azzurro in figura) e le sezioni di testo per cui è possibile seguire il processo genetico sono delimitate da riquadro con colore di fondo verde e indicate da apposita icona **blocco con matita,** a significare correzione "massiccia". Cliccando sull'icona si apriranno i moduli mostrati in figura, riportanti il testo delle due fasi successive, per ciascuna delle quali saranno ulteriormente evidenti eventuali cassature o aggiunte interne. Come si vede, non è riportato il dettaglio topografico, che pure è registrato nella codifica e potrebbe dunque avere specifico esito nella visualizzazione. L'approccio editoriale è però soprattutto volto a mostrare le differenze che il testo presenta in diversi stadi di elaborazione e la specifica visualizzazione della posizione, ad esempio, di un'aggiunta (sopra o sotto il rigo, sul margine ecc.), non pare particolarmente rilevante, dal momento che il senso di tale posizione per la ricostruzione filologica del

[294] Si ricordi, per questa impostazione, quanto già detto sull'impossibilità, per il *Carmagnola*, di identificare campagne correttorie unitarie sui testimoni, ragione per cui si è deciso di basare la descrizione del testo su una suddivisione in sezioni, delle quali è invece possibile seguire l'intero percorso elaborativo e, naturalmente, tale ripartizione si riflette anche sulla visualizzazione. Per situazioni testuali diverse, le sezioni potranno essere più o meno grandi e nel caso di campagne correttorie sincrone su testi molto estesi, sarà ovviamente necessario prevedere lo scorrimento verso il basso per tutta l'estensione della porzione.

testo è stato già decifrato in fase di codifica, identificando tale parola come un'aggiunta appartenente a determinata fase.

Si ritiene infine utile prevedere lo spazio per una nota con informazioni filologico/critiche di dettaglio sul singolo passo, che potrà comparire come *pop-up* o in diversa forma ed è in questo modello simboleggiata dall'icona **libro.**

Nella figura che segue si presenta un possibile esempio più complesso di elaborazione, in cui la porzione di testo in esame attraversa quattro fasi elaborative. La successione tra i vari blocchi testuali è facilitata dall'indicazione del numero progressivo della fase e dalle frecce orientate, mentre tutti gli altri simboli/colori restano naturalmente identici al caso presentato sopra.

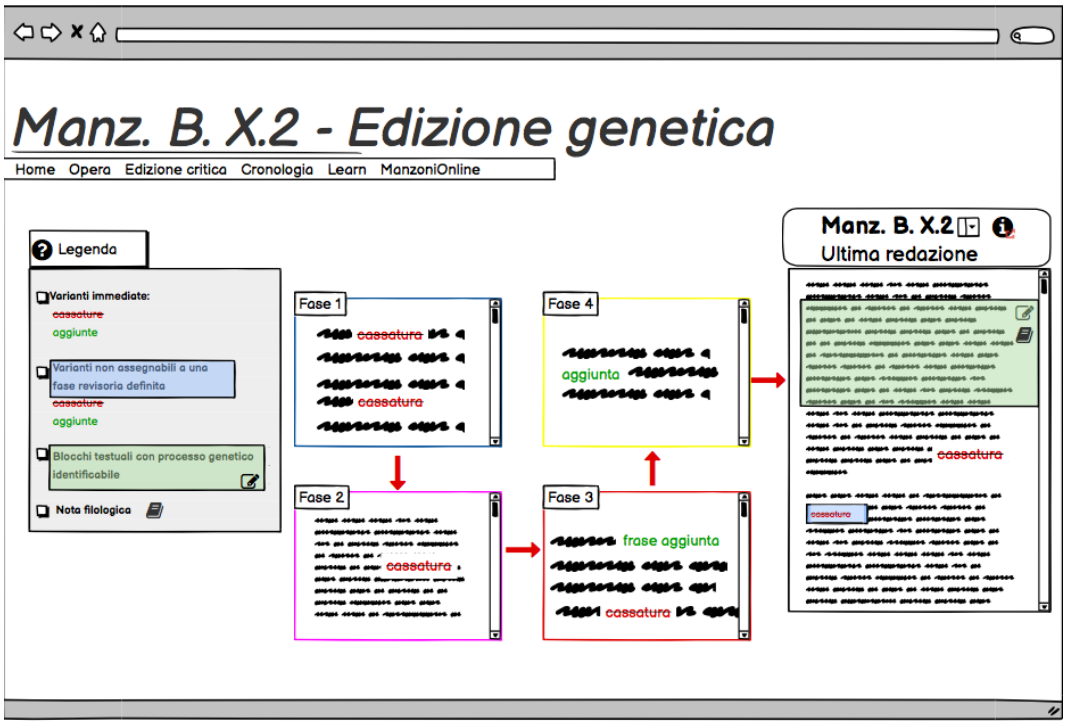


Figura 23 - Edizione genetica singolo testimone (caso complesso)

L'esempio ipotizzato è in effetti ancora ben gestibile, ma in situazioni più elaborate la visualizzazione potrebbe complicarsi ulteriormente, soprattutto se la porzione testuale coinvolta in variante dovesse essere molto estesa. Ciò richiederebbe specifici aggiustamenti, come, ad esempio, l'eliminazione della legenda, da richiamarsi solo all'occorrenza e, soprattutto, un allineamento dello scorrimento delle fasi, da prevedere

già in sede di codifica. Sarebbe infatti opportuno, ove possibile a livello di confrontabilità testuale, che alla lettura progressiva di una determinata fase, immaginata eccedente il riquadro visualizzato, corrispondesse lo scorrimento automatico degli altri riquadri, così da non perdere mai il confronto tra le porzioni di testo.

Nella visualizzazione proposta, inoltre, la colorazione del bordo delle sezioni testuali è dovuta a un'ulteriore possibile ipotesi di visualizzazione, che non risponderebbe però del tutto all'impostazione filologica del modello proposto; ci si limita dunque a segnalarla eventualmente per le opere in cui fosse ritenuto particolarmente utile anche un approccio più legato al documento. L'idea di base sarebbe quella, espressa nella figura sottostante, di consentire un diretto reperimento della singola fase sulla carta manoscritta, mediante la visualizzazione sinottica del processo genetico e del facsimile, su cui i riquadri colorati comparirebbero a racchiudere la corrispondente sezione testuale, di fatto inserendo il modello del *Proust Prototype* entro un'ottica comunque ricostruttiva del testo.

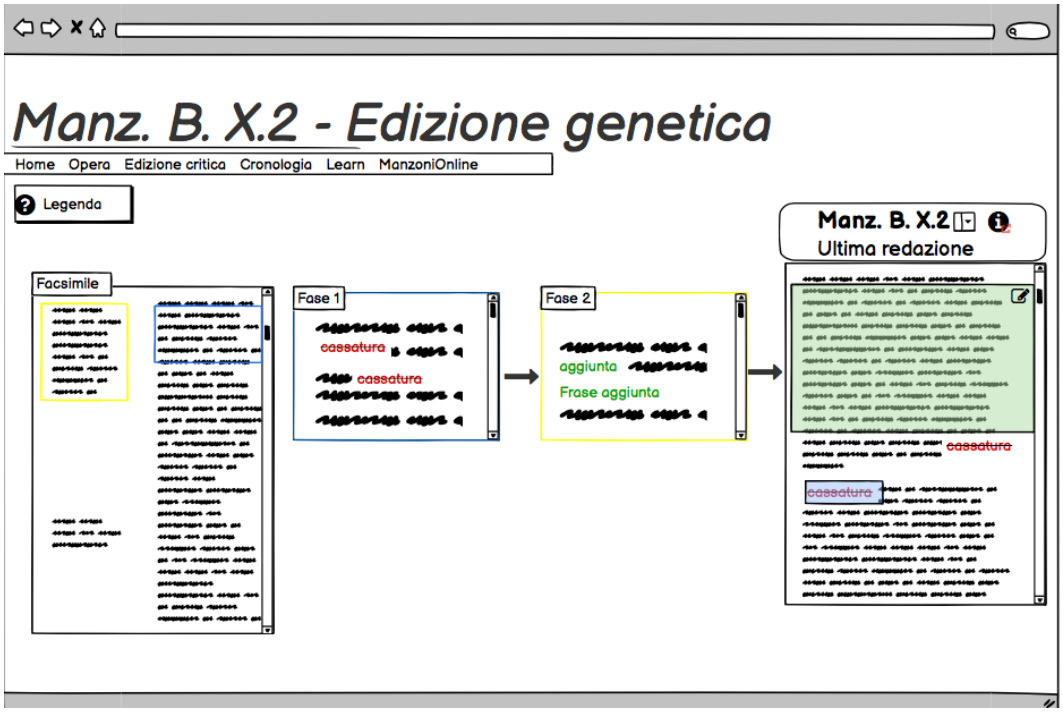


Figura 24 - Edizione genetica singolo testimone (proposta facsimile)

Tuttavia, in questa visualizzazione si avrebbero evidenti problemi di spazio, forse risolvibili riferendosi in modo ancor più deciso al prototipo proustiano e prevedendo la

trascrizione della fase direttamente sul manoscritto, sempre però con esplicito indicatore numerico per evidenziare il percorso elaborativo.

Edizione critica

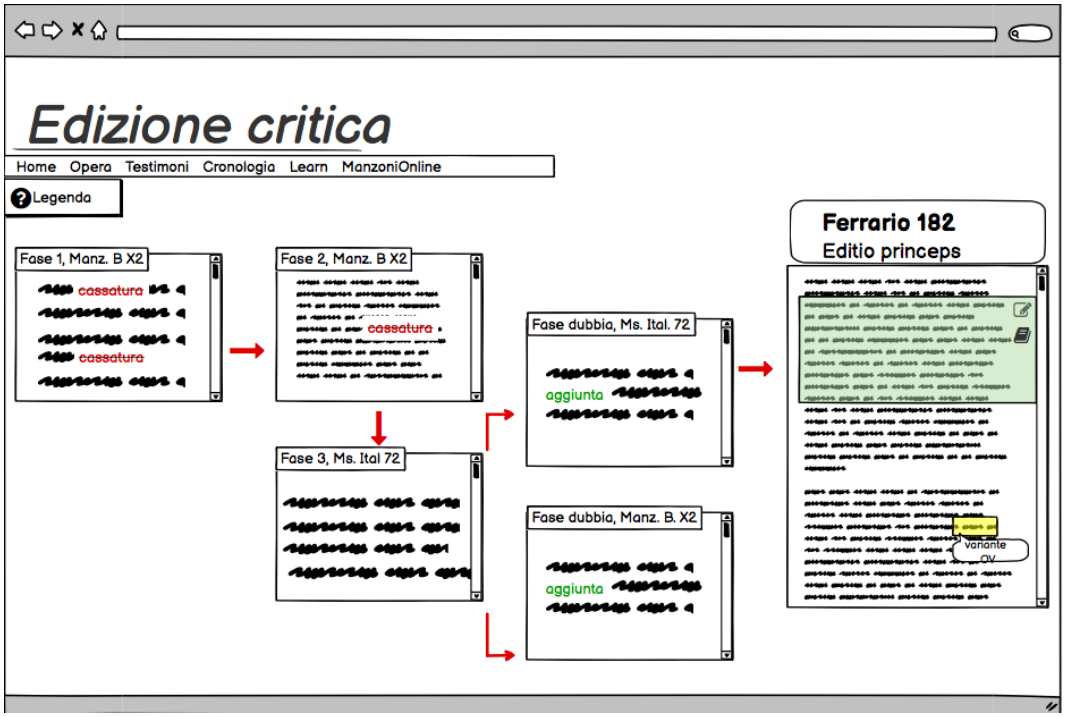


Figura 25 - Edizione critica

La pagina *edizione critica*, raggiungibile sempre dal menù principale, ricalca l'impostazione della visualizzazione progettata per la descrizione genetica del singolo testimone, con la differenza che si tratterebbe dell'edizione completa. Sempre per riferirci al *Carmagnola*, il testo base è quello dell'*editio princeps*, nel quale si trovano evidenziate le lezioni divergenti rispetto alla seconda stampa, visualizzabili a comparsa, con una soluzione piuttosto elementare, ma sufficiente per quanto riguarda l'apparato evolutivo in oggetto, dal momento che si tratta in questo caso di lezioni sempre puntuali, come già discusso nella prima parte della tesi. Per tutto quanto concerne il processo genetico, invece, la visualizzazione è identica a quella delle figure precedenti, con le frecce di

raccordo che segnalano il percorso elaborativo della singola sezione di testo, dapprima nell'ultima redazione autografa e poi sulla copia censura, per approdare alla stampa[295].

Nella figura 23 si è scelto di rappresentare un caso particolare, di grande interesse critico, quello cioè della doppia attestazione di variante tardiva identica su Manz.B.X.2 e MS Ital 72. In questi casi, come detto, – siamo nella situazione della presenza concomitante di lezioni Bβ e Ccβ – il testo più o meno rimaneggiato sull'autografo (in figura si sono supposte due sole fasi elaborative distinguibili) viene copiato sul manoscritto destinato alla censura e poi ricorretto su entrambi i testimoni, senza la possibilità di stabilire con certezza se tale correzione sia avvenuta prima sulla copia o sull'autografo. La visualizzazione riporta dunque il percorso fino alla lezione base di Cc da cui si dipartono poi due ulteriori fasi, caratterizzate dall'etichetta *Fase dubbia* a indicare l'impossibilità di un ordinamento cronologico. La lezione che va a testo è poi quella presente su MS Ital 72, come indicato.

La visualizzazione del percorso elaborativo complessivo di singole porzioni di testo non dovrebbe creare particolari problemi di gestione dello spazio, dal momento che le fasi presenti sulla copia sono generalmente non più di due, per altro di estensione contenuta, e che la seconda edizione a stampa è rappresentata direttamente a comparsa nel testo della *princeps*. Dunque, la maggior parte dello schermo può essere riservato all'ultima stesura autografa, che in effetti presenta il maggior numero di interventi.

Visualizzazione alternativa

Una possibile opzione di visualizzazione alternativa sia per l'edizione critica che per quella genetica del singolo testimone potrebbe consistere nella semplificazione della pagina con il ricorso a due soli moduli, uno relativo al testo "di arrivo" – dunque la stampa Ferrario nel primo caso e l'ultima redazione del testimone in esame nel secondo caso – e uno contenente tutte le fasi precedenti. Tale modulo, come mostrato nelle successive figure, dovrebbe essere dotato di uno *scroll bar* orizzontale – che potrebbe anche essere sostituito da un pulsante di progressione per *step* discreti – allo scorrimento del quale dovrebbe corrispondere l'individuazione esplicita della fase (in ordine numerico progressivo e con l'indicazione del testimone nel caso dell'edizione genetica).

[295] Si ricorda in proposito che nel modello di codifica si prevede questa possibilità di estrazione dei <change> relativi a ciascuna fase anche oltre il singolo testimone.

Questa seconda alternativa di visualizzazione permetterebbe certo di guadagnare spazio e potrebbe risultare forse anche più chiara, proponendo una pagina meno affollata, ma impedirebbe la visualizzazione sinottica delle differenti fasi elaborative, togliendo di fatto un tassello importante di riflessione critica, che andrebbe recuperato facendo continuamente avanti e indietro tra le fasi di interesse.

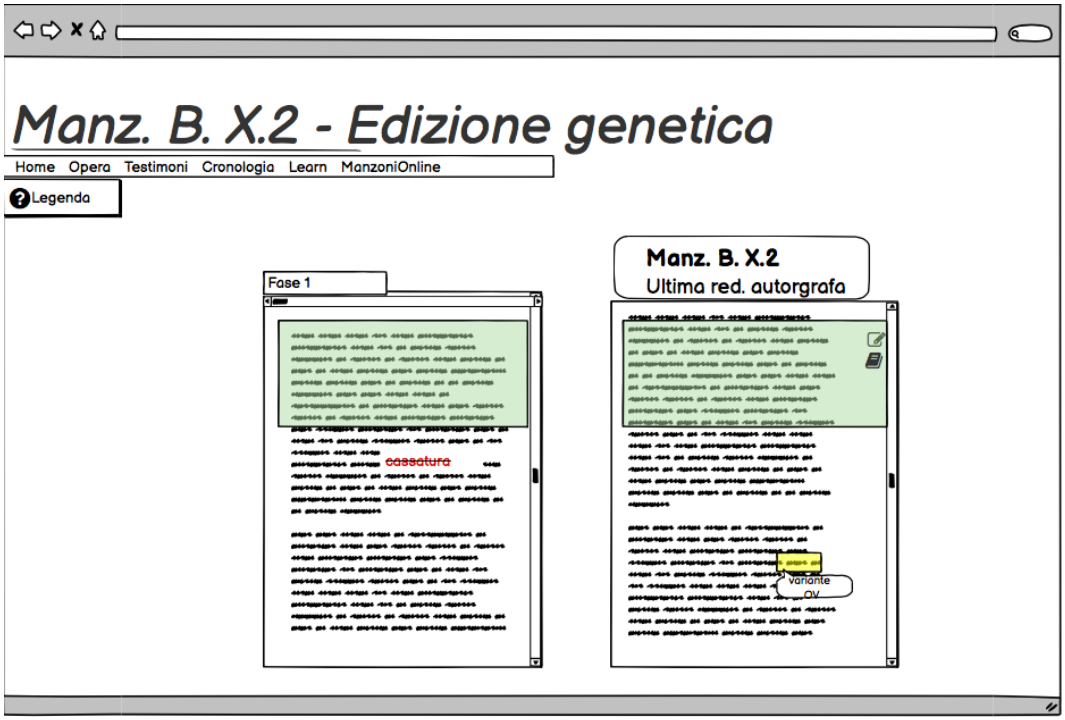


Figura 26 - Edizione genetica, seconda opzione

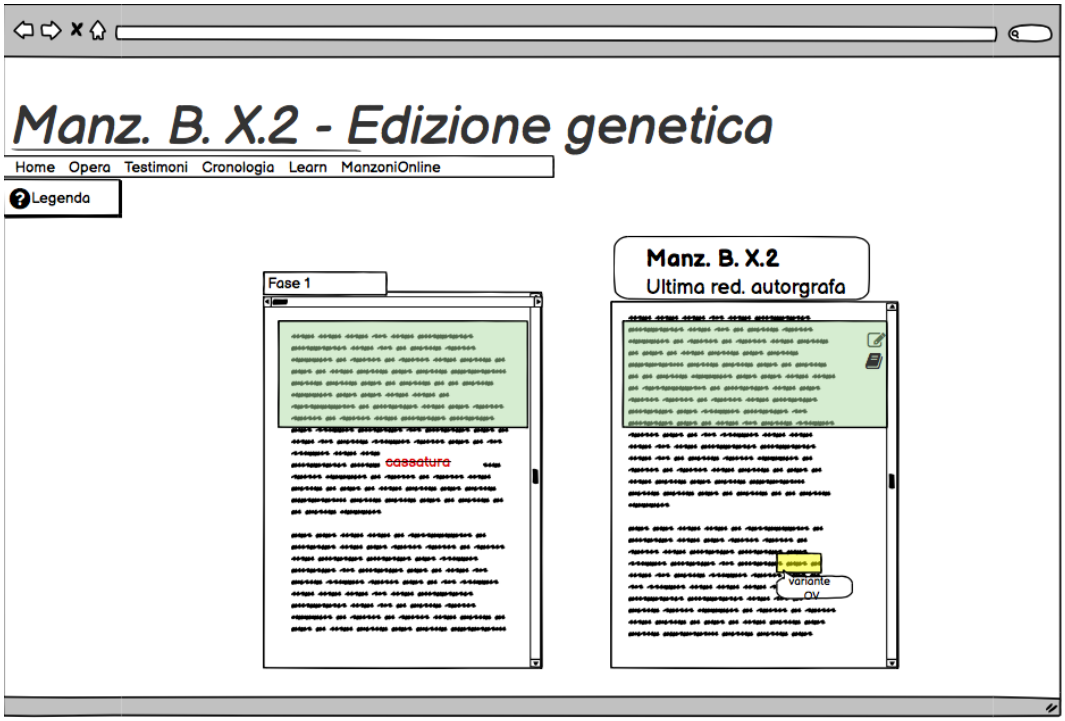


Figura 27 - Edizione genetica singolo testimone (seconda opzione)

Per concludere, ci si sofferma brevemente sull'ultima sezione progettata per uno sviluppo futuro del modello, *Learn: filologia d'autore,* che compare nel menù di tutti i *mockup* proposti e si è ipotizzata sempre in omaggio alla volontà di ritagliare maggior spazio ai metodi della disciplina e, insieme, di riflettere sulle diverse modalità correttorie dei singoli autori, presentando alcuni esempi di correzioni e varianti tratti dall'opera edita, dai più semplici ai più complessi, con intento anche didattico. Ciò in continuità con quanto previsto nel portale *Filologia d'autore*[296] – altra risorsa da supporre in dialogo attivo con il modello proposto – che presenta casi guidati ed esercizi di realizzazione di apparati critici, oltre a un'introduzione generale e completa alla disciplina.

[296] Cfr. http://www.filologiadautore.it/wp/ ci si riferisce qui in particolare alle sezioni «Come si fa un'edizione critica» e «Esercizi di filologia d'autore».

8. Conclusioni

Lo studio condotto ha consentito il raggiungimento di risultati di rilievo in entrambi gli ambiti disciplinari in cui si è mosso, tanto sul piano pratico che su quello metodologico.

Si segnalano innanzi tutto le nuove acquisizioni consentite dall'esame del manoscritto così lungamente trascurato, come la possibilità di correggere le precedenti ipotesi circa l'esistenza di testimoni perduti e di catalogare e descrivere analiticamente le fenomenologie correttorie attestate. Un'indagine che non ha permesso soltanto di confermare la realizzazione in corso d'opera della copia destinata alla censura, già intuita da Ghisalberti (1957) e Becherucci (2015), ma anche di riassegnare all'autore un ruolo assolutamente preponderante nella correzione finale del testo. Come visto, infatti, l'ispezione delle grafie, accanto alla riflessione sulla portata dei singoli interventi – in relazione al loro precedente sviluppo elaborativo e nel contesto del progressivo affinarsi dell'impianto teorico, linguistico e tematico dell'opera – consente di individuare Manzoni al lavoro anche nell'ultima concitata fase di revisione precedente la partenza per Parigi. Si può così ridurre la portata del contributo diretto di Visconti – anche di recente probabilmente sovradimensionato (Becherucci 2015 e 2020a) – nella correzione della copia, pur con la difficoltà posta, per lo stadio correttorio immediatamente successivo, dall'assenza delle bozze.

È infatti questo, come rilevato, l'unico punto su cui è difficile avanzare ipotesi sufficientemente sicure, per quanto mi senta di ribadire la mia ipotesi di una correzione autoriale, sulla quale, che sia confermata o smentita, si spera di poter trovare indizi in futuro. Del resto, il recupero stesso di un testimone centrale come MS Ital 72 è la prova di come anche un settore di studio ampiamente battuto e indagato possa riservare piacevoli sorprese, volendo con ciò cogliere la controparte positiva di una situazione di dispersione documentale e bibliografica di difficile sistemazione, comunque già in buona parte realizzata nel contesto del PRIN manzoniano più volte menzionato e con le ricerche recentemente avviate nell'ambito del finanziamento di un secondo progetto, sempre diretto da Giulia Raboni (*Manzoni online 2: manoscritti e documenti inediti, tradizione e traduzioni*).

L'edizione critica, inoltre, si offre come nuovo – e necessario, visto l'aggiornamento testimoniale – punto di partenza per riprendere un'opera centrale nella

produzione manzoniana e rileggerne il percorso elaborativo alla luce del capitale tassello finora mancante. Operazione supportata in particolare dall'apparato critico, che, registrando il processo compositivo globale e isolando, ove possibile, specifiche fasi revisorie – come per gli interventi del tipo Bβ e la peculiare compresenza di identiche correzioni tardive sulla copia (Ccβ), – è aperto a possibili verifiche ulteriori, agevolate dalla distinzione analitica di tali correzioni.

È infatti auspicabile una prosecuzione degli studi sulla tragedia che tenga conto dei nuovi risultati raggiunti e li sviluppi, tanto a livello di critica testuale che di analisi più generali. Particolarmente interessanti potrebbero essere indagini globali delle revisioni in vista delle *Opere Varie* – da considerarsi però complessivamente, come insieme editoriale sorvegliato dall'autore – oppure ricerche specifiche sul rapporto autore-copista-tipografo, da accostare a uno studio, esteso a più opere, del lavoro di Manzoni nel momento di revisione delle copie da consegnare in tipografia, per chiarire meglio ruoli e responsabilità, offrendo un contributo significativo a temi su cui non si sono ancora raggiunti risultati stabili. Si potrebbero in questo modo, ad esempio, avanzare considerazioni specifiche sull'uso e significato della punteggiatura e degli altri aspetti paragrafematici per i quali si è qui supposto un intervento autonomo di copista o tipografo, ma che un'indagine estesa ad altre opere potrebbe ulteriormente illuminare, fornendo inoltre, verosimilmente, appigli per una comprensione più piena della peculiarità della tragedia, data alle stampe senza la diretta vigilanza dell'autore.

L'apparato critico si offre altresì come prova della fondatezza e solidità delle metodologie e prassi della filologia d'autore: per quanto infatti la situazione particolarmente intricata dei manoscritti – che è, del resto, la norma in Manzoni – abbia di necessità esiti a volte complessi, l'impostazione adottata ha consentito comunque una descrizione al contempo sintetica e completa del travagliato procedere elaborativo e correttorio e, anche laddove l'apparato critico sia particolarmente stratificato, come nel caso emblematico – e isolato in quest'edizione – dei due abbozzi presentati separatamente, una lettura attenta consente di comprendere la situazione di carte che sarebbero altrimenti sostanzialmente illeggibili, prive di una collocazione specifica nella storia del testo, e, quindi, nella storia delle idee dell'autore.

È stato dunque fondamentale poter contare sul graduale percorso di affinamento di tecniche e strumenti della filologia d'autore, che ha progressivamente saputo elaborare

metodi d'indagine e soluzioni rappresentative adeguate a rispondere alle proprie domande di ricerca, esercitandosi lungamente su manoscritti fitti di correzioni e contaminazioni tra fasi redazionali, come nei casi delle già citate edizioni del *Fermo e Lucia* e della *Seconda minuta*, pietre miliari in tale percorso.

In continuità con i notevoli risultati già raggiunti, la direzione da seguire in questo ambito disciplinare è certamente quella verso un più stabile accordo tra filologi circa le modalità di rappresentazione e formalizzazione degli apparati critici, nell'ottica di una maggiore chiarezza e condivisione delle edizioni curate e di un più agevole studio dei testi. A ciò si aggiunge l'importanza di una comprensione e diffusione delle specificità della disciplina anche a livello sovranazionale, per la quale certamente saranno significativi tanto la circolazione in inglese di opere dedicate – avviata dal già citato volume curato da Italia e Raboni (Italia, Raboni *et. al.* 2021) – quanto la discussione nell'ambito costitutivamente internazionale del *digital scholarly editing*, cui si augura questo lavoro possa contribuire.

Se da un lato infatti la teorizzazione più condivisa in ambito di *digital philology* ha esito in un diffuso invito ad abbracciare metodi e processi editoriali nuovi, giustamente avvertendo dell'abissale alterità del paradigma digitale rispetto a quello cartaceo, dall'altro mi è parso qui proficuo e opportuno riflettere su come metodi dell'editoria tradizionale possano non solo essere ripresi e ripensati nel nuovo ambiente, ma anche profondamente giovarsi di esso.

In quest'ottica di mutua collaborazione e reciproca ridefinizione tra le due discipline ha per tanto inteso muoversi il presente lavoro, in cui l'approccio e i contenuti dell'apparato critico cartaceo costituiscono le fondamenta del modello digitale, senza snaturare il sistema di indagine e rappresentazione dei testimoni messo a punto dalla filologia d'autore e basandosi contestualmente sulle nuove possibilità consentite dal diverso ambiente di edizione, per una piena descrizione delle fasi elaborative del testo e per gettare le basi per future interrogazioni automatiche e sistematiche. Si pensi, ad esempio, alla codifica appositamente riservata a interventi correttori nodali come le lezioni del tipo Bβ o le varianti tra copia censura e stampa, che potranno in prospettiva costituire uno strumento di indagine importante. Il tutto prevedendo di giovarsi della flessibilità della visualizzazione modulare e ipertestuale del web e della possibilità di mostrare le decisioni ricostruttive adottate presentando direttamente il testo in *progress*,

senza ricorso alla schematicità dell'apparato cartaceo, che nel digitale può quindi sparire come entità a sé per estrinsecarsi direttamente nella visualizzazione del testo.

Con ciò non si intende naturalmente suggerire una superiorità dell'approccio digitale, considerando tra l'altro che tale valutazione richiederebbe esempi concreti di edizioni digitali di filologia d'autore da poter giudicare, ciò anche – ma non solo – per una stima complessiva dei tempi e delle risorse necessari alla produzione delle due tipologie di edizione, in relazione agli specifici benefici per lo studio dei testi. È per altro importante sottolineare, a questo proposito, che la codifica necessita naturalmente della medesima paziente ricognizione sulle carte alla base dell'apparato cartaceo e non è, almeno allo stato attuale, automatizzabile partendo da *input* testuali più semplici (e questa sarebbe senz'altro una linea di ricerca estremamente proficua da perseguire). Dunque, almeno in questa fase degli studi, il modello è risultato applicabile con relativa celerità proprio partendo dalla formalizzazione eseguita per l'edizione critica tradizionale, che ha consentito di individuare rapidamente le porzioni testuali varianti e il loro rapporto sui diversi testimoni: si deve dunque considerare, prima di procedere alla codifica, una preventiva schematizzazione della situazione delle fonti, per evitare di dover tornare più volte sul lavoro già svolto, operazione talvolta più complessa nella codifica che sul cartaceo, soprattutto qualora comporti un intervento sugli annidamenti dei tag.

Tale stato di fatto apre inoltre lo spazio a qualche considerazione relativa alla figura, dai confini spesso estremamente sfumati, del filologo digitale, anche al di là di questa necessaria conoscenza specifica dei materiali di partenza. L'esperimento condotto si pone infatti nella precisa prospettiva di un ruolo attivo del filologo a tutti i livelli: nella fase di modellizzazione generale dell'edizione digitale, in quella della realizzazione dello schema di annotazione e nella codifica vera e propria, senza ricorso a *tools* specifici. Per quanto infatti il tentativo di agevolare l'intero processo editoriale mediante strumenti di supporto alla marcatura e alla pubblicazione rimanga una via da perseguire per le ricadute largamente positive che avrebbe in termini di sostenibilità, standardizzazione e diffusione delle pratiche dell'editoria scientifica digitale, sembra comunque opportuna una certa prudenza nel vedere in tali strumenti la panacea di tutte le difficoltà, specialmente tra, mi si passi il termine estremamente schematico, gli "umanisti puri". L'intenzione è infatti certamente quella di semplificare i processi e non mettere lo studioso di fronte alle difficoltà tecniche sottese all'edizione digitale, ma tali prospettive mi paiono destinate ad

aumentare più che colmare il divario tra umanisti e tecnologie, avallando l'idea di queste ultime come mero strumento ancillare ai propri obiettivi e non, come invece dovrebbe essere, funzionale a un loro più pieno raggiungimento. Credo che ciò sia poi particolarmente evidente, come accennato, proprio nella fase di modellizzazione, che ha necessariamente bisogno anche di sperimentazioni pratiche della codifica: l'applicazione di uno strumento di supporto che nasconda totalmente il codice, per quanto magari adeguato o customizzabile per rispondere alle principali esigenze dell'editore, limita di fatto le soluzioni possibili e non incentiva sperimentazioni e applicazioni nuove, almeno allo stadio attuale della disciplina ancora largamente necessarie.

Il contatto tra le i due settori disciplinari consente inoltre di riflettere sulle reciproche modalità rappresentative, sia aprendo una valutazione della effettiva completezza e non ambiguità della formalizzazione cartacea, sia relativamente all'applicabilità dello schema TEI al paradigma ecdotico adottato. La sperimentazione si è rivelata complessivamente molto positiva in entrambi i sensi e, in particolare, per quanto riguarda il versante digitale, nonostante le prime difficoltà testimoniate nel paragrafo descrittivo dell'elaborazione del modello di annotazione, è stato possibile rispondere adeguatamente agli obiettivi fissati senza ipotizzare soluzioni diverse dal vocabolario scelto. Si è infatti sfruttata la versatilità del linguaggio unendo la codifica prevista per due distinte tipologie di rappresentazione, utilizzando in combinazione i tag del modulo *Representation of Primary Sources* con quelli del *Critical Apparatus*, per quanto entrambe le sezioni siano in realtà state implementate per rispondere a esigenze testuali e metodologie differenti da quelle qui considerate.

In questa generale adattabilità dello schema sono però certamente da rilevarsi alcune possibili criticità, per esempio riguardo agli elementi <add> e <del>. Infatti, come già anticipato, <add> descrive due diverse tipologie di intervento, la sostituzione di una cassatura e l'inserimento, rappresentando univocamente due informazioni non identiche; lo stesso vale per <del>, che può, specularmente, indicare sia cassatura non sostituita che lezione rifiutata per una diversa proposta. A questa imprecisione teorica supplisce in qualche modo il fatto che la codifica non risulti comunque ambigua, vista la possibilità di associare i due elementi in <subst> nel caso di sostituzioni e utilizzarli singolarmente in caso di aggiunte *ex novo* o testo rifiutato. Più complesso pare invece il caso, come accennato, di difficile rappresentazione, del riuso di lezione precedente, risolto nel

modello con la segmentazione del testo, ma che forse potrebbe essere espresso anche ipotizzando apposita codifica.

Infine, si è potuta qui verificare concretamente la permeabilità di filologia d'autore e *digital scholarling editing* e delle specifiche competenze richieste dai due ambiti, mostrando come studi filologici e critici possano accompagnarsi a riflessioni improntate a sviluppi digitali, e, anzi, di come debbano comunque costituirne il punto di partenza. Muovendo dal lavoro svolto è dunque finalmente possibile non solo evidenziare l'assenza della filologia d'autore dallo scenario digitale, ma anche proporre una soluzione per ovviare a tale situazione, ponendosi in dialogo, su basi concrete, con eventuali altri progetti di edizioni digitali che vogliano cogliere la sfida della rappresentazione della diacronia delle varianti d'autore.

Indice delle figure

Figura 1 - Cronologia compositiva della tragedia, dal primo getto all'imprimatur 61
Figura 2 - Confronto grafie testo base e aggiunte parigine (MS Ital 72)..... 66
Figura 3 - Esempi grafia MSVC 182..... 67
Figura 4 - Ms. Manz.V.S. X.I. 4, c. 17 128
Figura 5 - Ms. Manz. V.S. XI. 4, c. 21r..... 130
Figura 6 - MS Ital 72, c. 11r 130
Figura 7 - Frammento di autografo della poesia Molto Sottrae. 307
Figura 8 - Es. 1 visualizzazione grafica delle varianti, Schmidt e Colomb (2009) 333
Figura 9 - Es. 2 visualizzazione grafica delle varianti Schmidt (2010)..... 334
Figura 10 - Estratto teiHeader primo modello di codifica..... 340
Figura 11 - Es. 1 apparato primo modello di codifica 342
Figura 12 - Es. 2 apparato primo modello di codifica 346
Figura 13 - Es. codifica apparato Spadini e Turska (2019) 347
Figura 14 - Estratto teiHeader ultimo modello di codifica 352
Figura 15 - Es. 1 ultimo modello di codifica..... 353
Figura 16 - Es. 2 ultimo modello di codifica..... 357
Figura 17 - Es. 3 ultimo modello di codifica..... 357
Figura 18 - Homepage 367
Figura 19 - Opera..... 369
Figura 20 - Testimoni 370
Figura 21 - Testimoni (scelta testimoni visualizzati) 373
Figura 22 - Edizione genetica singolo testimone (caso semplice)..... 373
Figura 23 - Edizione genetica singolo testimone (caso complesso) 375
Figura 24 - Edizione genetica singolo testimone (proposta facsimile) 376
Figura 25 - Edizione critica 377
Figura 26 - Edizione genetica, seconda opzione 379
Figura 27 - Edizione genetica singolo testimone (seconda opzione) 380

Bibliografia e sitografia

Edizioni opere manzoniane

Arieti 1986

A. Manzoni, *Tutte le lettere,* a cura di C. Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse, a cura di D. Isella, 3 voll., Adelphi, Milano, 1986.

Colli, Italia, Raboni 2006

A. Manzoni, *I promessi sposi,* edizione critica diretta da Dante Isella, *Prima minuta (1821-1823), Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano, 2006.

Colli, Raboni 2012

A. Manzoni, *I promessi sposi,* edizione critica diretta da Dante Isella, *Gli Sposi Promessi, Seconda minuta (1823-1827),* a cura di B. Colli e G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano, 2012.

Ghisalberti 1963

Tutte le opere di Alessandro Manzoni, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, 3, *Opere morali e filosofiche*, Mondadori, Milano, 1963.

Riccardi, Travi 1991

Tutte le opere di Alessandro Manzoni, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, 5, 3, *Scritti linguistici e letterari*, Mondadori, Milano, 1991.

Bertolucci, Meda Riquier 2010

Carteggi letterari, a cura di S. Bertolucci e G. Meda Riquier, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano, 2010.

Sforza, Gallavresi 1912

Carteggio di Alessandro Manzoni, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, parte prima: 1803-1821, Hoepli, Milano, 1912.

Edizioni *Il conte di Carmagnola*

Bardazzi 1985

A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, edizione critica a cura di G. Bardazzi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1985.

Ghisalberti 1957

Tutte le opere di Alessandro Manzoni, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, 1, *Poesie e tragedie*, Mondadori, Milano, 1957.

Sandrini 2004

A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, premessa di G. Lonardi, a cura di G. Sandrini, Centro nazionale studi manzoniani, Milano, 2004.

Sanesi 1958

A. Manzoni, *Le tragedie secondo i manoscritti e le prime stampe*, a cura di I. Sanesi, 1, Sansoni, Firenze, 1958.

Sanesi 1961

A. Manzoni, *Le poesie e le tragedie secondo la redazione definitiva*, a cura di I. Sanesi, Sansoni, Firenze, 1961.

Scherillo 1907

M. Scherillo, *Le tragedie, gl'Inni sacri e le Odi: nella forma definitiva e negli abbozzi, con le varianti delle diverse edizioni e con gli scritti illustrativi dell'autore*, a cura di Michele Scherillo, Hoepli, Milano, 1907.

Saggi e studi critici

Accame Bobbio 1960

A. Accame Bobbio, *La crisi manzoniana del 1817*, Le Monnier, Roma, 1960.

André, Pierazzo 2013

J. André, E. Pierazzo, *Le Codage en TEI des brouillons de Proust: vers l'édition numérique*, «Genesis», 36, 155-61. https://journals.openedition.org/genesis/1159.

André 2016

J. André, *Proust's Writing: First Drafts of a Digital Representation*, in *Edizioni Critiche Digitali Digital Critical Editions: Edizioni a confronto / Comparing Editions*, a cura di C. Bonsi e P. Italia, Sapienza Università Editrice, Roma, 2016, pp. 53-62.

Annoni 1997

C. Annoni, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Vita e Pensiero, Milano, 1997.

Bambaci, Boschetti, Del Gratta 2019

L. Bambaci, F. Boschetti, R. Del Gratta, *Qohelet Euporia: A Domain Specific Language For The Encoding Of The Critical Apparatus*, «The International Journal of Information Science & Technology», *Special Issue: Machine Learning and Natural Language Processing*, 3, 5, 2019, pp. 26-37. https://innove.org/ijist/index.php/ijist/article/view/136

Bambaci, Boschetti 2020

L. Bambaci, F. Boschetti, *Encoding the Critical Apparatus by Domain Specific Languages: The Case of the Hebrew Book of Qohelet*, in *Atti del IX Convegno Annuale AIUCD. La svolta inevitabile: sfide e prospettive per l'Informatica Umanistica*, a cura di C. Marras, M. Passarotti, G. Franzini, E. Litta, «Quaderni di Umanistica Digitale», 2020, pp. 7-13. 10.6092/unibo/amsacta/6316

Banski 2017

P. Banski, *Why TEI Stand-off Annotation Doesn't Quite Work and Why You Might Want to Use It Nevertheless*, in *Proceedings of Balisage: The Markup Conference 2010*, Balisage Series on Markup Technologies, 5, 2010. https://www.balisage.net/Proceedings/vol5/html/Banski01/BalisageVol5-Banski01.html

Bardazzi 1977

G. Bardazzi, *Storia testuale del primo "Carmagnola"*, «Studi di filologia italiana», 35, 1977, pp. 191-251.

Bassi 1934

D. Bassi, *I manoscritti manzoniani della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano*, «Aevum», 8, 1, 1934, pp. 3-72.

Battistella 1889

A. Battistella, *Il Conte di Carmagnola. Studio storico con documenti inediti*, Annuario generale d'Italia, Genova, 1889.

Becherucci 2012

I. Becherucci, *Il testo ingabbiato*, in *Scampoli manzoniani*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 109-133.

Ead. 2015

I. Becherucci, *La collaborazione di Ermes Visconti alla tragedia del Conte di Carmagnola*, «Per Leggere», 29, 2015, pp. 109-139.

Ead. 2017

I. Becherucci, *Altre forme di censura: la contraffazione e l'omissione (ancora il caso di Manzoni)*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti* (Roma, 9-12 settembre 2015) a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Adi editore, Roma, 2017. https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/becherucci.pdf

Ead. 2018

I. Becherucci, *Per l'Adelchi: semaforo rosso* in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi*, a cura di G. Fioroni e M. Sabbadini, Pensa MultiMedia, Lecce, 2018, pp. 167-194.

Ead. 2020a

I. Becherucci, "*A carte scoperte". Ancora sulla collaborazione di Visconti al "Carmagnola"*, «Rivista di studi manzoniani», IV, 2020, pp. 13-31.

Ead. 2020b

I. Becherucci, *Imprimatur. Si stampi Manzoni*, Marsilio, Venezia, 2020.

Berengo 1980

M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino, 1980.

Bleier *et. al* 2018 (cur)

A.A.V.V., *Digital Scholarly Editions as Interfaces*, a cura di R. Bleier, M. Bürgermeister, H. W. Klug, F. Neuber, G. Schneider, BoD, Norderstedt, 2018. urn:nbn:de:hbz:38-90853

Bonsi, Italia 2016 (cur)

A.A.V.V., *Edizioni Critiche Digitali. Digital Critical Editions. Edizioni a confronto / Comparing Editions*, a cura di C. Bonsi, P. Italia, Sapienza Università Editrice, Roma, 2016.
http://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5369_Italia_Bonsi_EdizioniCritichеDigitali.pdf.

Bonsi, Di Iorio, Vitali 2016

C. Bonsi, A. Di Iorio, F. Vitali, *Varianti e versioning: il caso dei Promessi sposi*, in *Edizioni Critiche Digitali. Digital Critical Editions. Edizioni a confronto. Comparing Editions*, a cura di P. Italia e C. Bonsi, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp. 75-83.

Bonsi et al. 2020

C. Bonsi, A. Di Iorio, P. Italia, E. Russo, F. Vitali, *PhiloEditor: simplified HTML markup for interpretative pathways over literary collections*, in *Atti del IX Convegno Annuale AIUCD. La svolta inevitabile: sfide e prospettive per l'Informatica Umanistica*, a cura di C. Marras, M. Passarotti, G. Franzini, E. Litta, «Quaderni di Umanistica Digitale», 2020, pp. 47-54. 10.6092/unibo/amsacta/6316

Boot 2009

P. Boot, *Towards a TEI-Based Encoding Scheme for the Annotation of Parallel Texts*, «Literary and Linguistic Computing», 24, 3, 2009, pp. 347-361. https://doi.org/10.1093/llc/fqp023.

Bordalejo 2014

B. Bordalejo, *The Texts We See and the Works We Imagine: The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age*, «Ecdotica», 10, 2013, pp. 64-76.

Bosisio 1985

P. Bosisio, *Il Conte di Carmagnola e la tecnica teatrale del Manzoni*, «Otto/Novecento», 2, 1985, pp. 73-110.

Buzzetti 2002

D. Buzzetti, *Digital Representation and the Text Model*, «New Literary History», 33, 1, 2002, pp. 61-88.

Cadioli, Raboni, Russo 2020

A. Cadioli, G. Raboni, E. Russo, *Premessa. Conversazione con Giulia Raboni ed Emilio Russo*, in *Storie di edizioni*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 5, 1, 2020, pp. III-XIX. https://doi.org/10.13130/2499-6637/15147.

Caton 2005

P. Caton, *LMNL Matters?*, paper presented at *Extreme Markup Languages 2005*, Montréal, Quebec, 2005.

Cayless 2013

H. A. Cayless, *Rebooting TEI Pointers*, «Journal of the Text Encoding Initiative», 6, 2013. http://jtei.revues.org/907

Centenari 2019

M. Centenari, *«In quel caos di carte»: i manoscritti manzoniani tra filologia e catalogazione*, «Annali Manzoniani», [S.l.], 2, 2019, pp. 69-96. https://doi.org/10.30451/am.v0i2.36.

Ead. 2020

M. Centenari, *La biblioteca,* in *Manzoni,* a cura di P. Italia, Carocci, Roma, 2020, pp. 161-178.

Cerquiglini 1989

B. Cerquiglini, *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*, Éditions du Seuil, Paris, 1989.

Ciotti, Tomasi 2016

F. Ciotti, F. Tomasi, *Formal Ontologies, Linked Data, and TEI Semantics,* «Journal of the Text Encoding Initiative», 9, 2016-2017. https://doi.org/10.4000/jtei.1480

Ciula et. al 2018 (cur)

AA. VV., *Models and Modelling between Digital And Humanities, Remarks from a Multidisciplinary Perspective,* «Historical Social Research / Historische Sozialforschung», 43, 4, pp. 343-361.

Ciula, Eide 2014

A. Ciula, Ø Eide, *Reflections on Cultural Heritage and Digital Humanities: Modelling in Practice and Theory*, in D*ATeCH '14: Proceedings of the First International Conference on Digital Access to Textual Cultural Heritage*, 2014, pp. 35-41. https://doi.org/10.1145/2595188.2595207

Ciula, Eide 2017

A. Ciula, Ø. Eide, *Modelling in digital humanities: Signs in context*, «Digital Scholarship in the Humanities», 32, suppl. 1, 2017, pp. 133-146. https://doi.org/10.1093/llc/fqw045

Contini 1948

G. Contini, *La critica degli scartafacci,* «Rassegna d'Italia», 3, ora in Id. *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse,* Scuola Normale Superiore, Pisa, 1992, pp. 1-32.

Id. 1986

G. Contini, *Letteratura italiana del Risorgimento,* Sansoni, Firenze, 1986.

Id. 1986a

G. Contini, *Breviario di Ecdotica*, Ricciardi, Milano, 1986.

Id. 1939

G. Contini, *Ricordo di Joseph Bédier*, «Letteratura», 3, 1939, pp. 145-152, rist. in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 358-371.

Croce 1947

B. Croce, *Illusioni sulla genesi delle opere d'arte documentate dagli scartafacci degli scrittori,* «Quaderni della Critica», 9, pp. 93-94.

Cummings 2019

J. Cummings, *A world of difference: Myths and misconceptions about the TEI,* «Digital Scholarship in the Humanities», 34, Issue Supplement 1, 2019, pp. 158-179. https://doi.org/10.1093/llc/fqy071

Czmiel 2004

A. Czmiel, *XML for Overlapping Structures (XfOS) Using a Non XML Data Model*, paper presented at ALLC/ACH 2004, Gothenburg, Sweden, 2004.

Dahlström 2004

M. Dahlström, *How Reproductive is a Scholarly Edition?*, «Literary and Linguistic Computing», 2004, 19, 1, pp. 17-33.
http://dx.doi.org/10.1093/llc/19.1.17

Debenedetti, Segre 1960 (cur)

Orlando furioso secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1960.

De Robertis 1946

G. De Robertis, *Nel segreto di un Libro,* «Risorgimento liberale», 22 settembre 1946.

Id. 1948

G. De Robertis, *La via ai "Promessi Sposi": Capire distinguendo è un bel capire,* «Corriere di Milano», 30 marzo 1948.

De Rose, Durand, Mylonas and Renear 1990

DeRose, S. J., Durand D. G., Mylonas E. and Renear A. H., *What Is Text, Really?*, «Journal of Computing in Higher Education», 1, 2, 1990, (1996).

D'Iorio *et al.* 2007

P. D'Iorio, *Nietzsche on new paths. The Hyper Nietzsche project and open scholarship on the web*, in *Edizioni e interpretazioni*, a cura di M. C. Fornari e S. Franzese, ETS, Pisa, 2020.

Dillen, Macé, Van Hulle 2012

AA.VV., *Texts beyond Borders. Multilingualism and Textual Scholarship*, a cura di W. Dillen, C. Macé e D. Van Hulle, «Variants», 9, 2012. https://doi.org/10.1163/9789401207690

Dillen 2015

W. Dillen, *A Lexicon for Scholarly Editing*, in *DHBenelux 2. Book of Abstracts for the Second Digital Humanities Benelux Conference*, 2015, p. 125. https://zenodo.org/record/1009527#.X0PVBS1aZQI

Dipper 2005

S. Dipper, *XML-Based Stand-off Representation and Exploitation of Multi-Level Linguistic Annotation*, in *Proceedings of Berliner XML Tage*, 2005, pp. 39-50. https://www.linguistics.rub.de/~dipper/pub/xmltage05.pdf

Driscoll 2010

M. J. Driscoll, *The Words on the Page: Thoughts on Philology, Old and New*, in *Creating the medieval saga: Versions, variability, and editorial interpretations of Old Norse saga literature*, a cura di J. Quinn, E. Lethbridge, University Press of Southern Denmark, 2010, pp. 87-104. http://www.driscoll.dk/docs/Driscoll-Words.pdf

Durand *et. al.* 1996

D. G. Durand, E. Mylonas and S. J. DeRose, *What should markup really be? Applying theories of text to the design of markup systems*, in *Proceedings of ALLC/ACH Conference*, Bergen, 1996.

Eggert 2013

P. Eggert, *What We Edit, and how We Edit; or, why not to Ring-Fence the Text*, «Ecdotica», 10, 2013, pp. 50-63.

Id. 2017

P. Eggert, *The archival impulse and the editorial impulse* in *Advances in digital scholarly editing: papers presented at the DiXiT conferences in The Hague, Cologne, and Antwerp*, a cura di P. Boot, A. Cappellotto, W. Dillen, F. Fischer, A. Kelly, A. Mertgens, A. Sichani, E. Spadini e D. van Hulle, Sidestone Press, 2017, pp. 121-124.

Eide 2015a

Ø. Eide, *Ontologies, Data Modeling, and TEI*, «Journal of the Text Encoding Initiative», 8, 2014-2015. https://doi.org/10.4000/jtei.1191

Id. 2015b

Ø. Eide, *Media Boundaries and Conceptual Modelling: Between Texts and Maps*, Palgrave Macmillan, 2015.

Ferrer 2011

D. Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Éditions du Seuil, Parigi, 2011.

Finneran 1996 (cur)

AA. VV., *The literary text in the digital age*, a cura di R. J. Finneran, University of Michigan Press, 1996. https://doi.org/10.3998/mpub.14328

Finotti 1994

F. Finotti, *La storia finita. Filologia e "critica degli scartafacci"*, «Lettere italiane», 46, 1, 1994, pp. 3-43.

Fiormonte, Martiradonna, Schmidt 2010

D. Fiormonte, V. Martiradonna, D. Schmidt, *Digital Encoding as a Hermeneutic and Semiotic Act: The Case of Valerio Magrelli*, «DHQ: Digital Humanities Quarterly», 4, 1, 2010.
http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/4/1/000082/000082.html

Forti 1965

F. Forti, *Intorno al primo getto del «Carmagnola»*, in Id. *Fra le carte dei poeti*, Ricciardi, Milano-Napoli 1965, pp. 190-214.

Gabler *et al.* 1984

J. Joyce, *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition*, a cura di H. W. Gabler, W. Steppe, C. Melchior New York, Garland, 1984.

Id. 2002

H. W. Gabler, *For Ulysses: a Once and Future Edition*, «Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship», 1, 2002, pp. 85-102.

Id. 2007

H. W. Gabler, *The primacy of the Document in Editing*, «Ecdotica», 4, 2007, pp. 197-207.

Id. 2010

H. W. Gabler, *Theorizing the Digital Scholarly Edition*, «Literature Compass», 2010, 7, 2, pp. 43-56. http://dx.doi.org/10.1111/j.1741-4113.2009.00675.x

Id. 2012

H. W. Gabler, 2012. *Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing*, «Journal of Early Modern Studies», 1, 2012, pp. 15-35. https://www.jstor.org/stable/j.ctv8j3xd.11?seq=1#metadata_info_tab_contents

Id. 2013

H. W. Gabler, 2013. *Editing Text – Editing Work*, «Ecdotica» 10, 2013, pp. 42-50.

Gavazzeni 1987

F. Gavazzeni, *Nota sui "Materiali estetici"*, in «Rivista di letteratura italiana», 5, 2, 1987, pp. 319-340, ora in Id., *Studi di critica e filologia italiana fra Otto e Novecento*, Valdonega, Verona, 2006, pp. 329-354.

Giuffrida *et. al* 2020

M. Giuffrida, P. Italia, S. Nieddu, D. Schmidt, *From print to digital: A web edition of Giacomo Leopardi's Idilli*, «Digital Scholarship in the Humanities», 2020. https://doi.org/10.1093/llc/fqaa022

Goffredo 1998

M. Goffredo, *Bibliografia manzoniana 1980-1995*, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, 1998.

Ead. 2001

M. Goffredo, *La Sala Manzoniana nella Biblioteca Nazionale Braidense*, in *Manzoni. Scrittore e lettore europeo*, De Luca, Roma, 2001, pp. 129-142.

Ead. 2016

M. Goffredo, *La memoria manzoniana nella Biblioteca Nazionale Braidense. La Sala e il Fondo Manzoniano*, Casa Manzoni, Milano, 2016, pp. 27-34.

Grespan 2012

C. Grespan, *Tracce umanistiche per una rilettura del Conte di Carmagnola*, «Lettere italiane», 64, 3, 2012, pp. 372-400.

Guidotti 2012

A. Guidotti, *Manzoni teatrale. Le tragedie di Manzoni tra dibattito europeo e fortuna italiana*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca, 2012.

Isella 1987

D. Isella, *Le carte mescolate: esperienze di filologia d'autore,* Liviana, Padova, 1987; nuova ed. accresciuta: *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Einaudi, Torino, 2009.

Italia 2017.

P. Italia, *Come lavorava Gadda*, Carocci, Roma, 2017.

Ead. 2020

P. Italia, *Editing Duemila: Per una filologia dei testi digitali*, 2020, Salerno Editrice, Roma, 2020.

Ead. 2020a (cur)

AA.VV., *Manzoni*, a cura di Paola Italia, Carocci, Roma, 2020.

Italia, Raboni 2010

P. Italia, G. Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore,* Carocci, Roma, 2010.

Italia, Raboni et al. 2021

P. Italia, Giulia Raboni et al., *What is Authorial Philology?*, Open Book Publishers, Cambridge, 2021. www.doi.org/10.11647/OBP.0224

Jones 2016.

S. E. Jones, *Roberto Busa, S.J., and the Emergence of Humanities Computing: The Priest and the Punched Cards*, Routledge, New York, 2016.

Kiernan 2006

K. Kiernan, 2006. *Digital Facsimile in Editing* in *Electronic Textual Editing* a cura di L. Burnard, K. O'Brien O'Keeffe e J. Unsworth, Modern Language Association of America, New York, 2006, pp. 262-268

Leonardi 2019 (cur.)

G. Contini, *Filologia*, a cura di L. Leonardi, Il Mulino, Bologna, 2019.

Macé, Van Hulle 2010

C. Macé, D. Van Hulle, *Texts beyond Borders: Multilingualism and Textual Scholarship. The European Society for Textual Scholarship Sixth International Conference, Academy for Science and the Arts, Bruxelles, November 19-21, 2009*, «Editio», 24, 2010, pp. 236-240.
https://www.degruyter.com/view/journals/edit/24/2010/article-p236.xml

Magnuson 2016

L. Magnuson, *Store and display high resolution images with the International Image Interoperability Framework (IIIF)*, ACRL TechConnect Blog, 2016. https://acrl.ala.org/techconnect/post/store-and-display-high-resolution-images-with-the-international-image-interoperability-framework-iiif/

Magrelli 1996

V. Magrelli, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Einaudi, Torino, 1996.

Mancinelli, Pierazzo 2020

T. Mancinelli, E. Pierazzo, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale,* Carocci, Roma, 2020.

Mangini 1976

N. Mangini, *Manzoni e il teatro*, in *Manzoni, Venezia e il Veneto*, a cura di V. Branca, E. Caccia, C. Galimberti, Olschki, Firenze, 1976, pp. 377-385.

Marini, Pierazzo 2019

A. Marini, E. Pierazzo, *Per una filologia (digitale) degli scartafacci*, in *Atti del VIII Convegno Annuale AIUCD, Didattica e ricerca al tempo delle Digital Humanities. Teaching and research in Digital Humanities' era*, a cura di S. Allegrezza, «Quaderni di Umanistica Digitale», 2019, pp. 40-42. 10.6092/unibo/amsacta/6361

Marranchino 2020

C. Marranchino, *Filologia d'autore e risorse digitali: il portale Manzoni Online,* «Annali Manzoniani», [S.3.], 3, Centro nazionale studi manzoniani, Milano, 2020, pp. 57-86.

Martinelli 2011

D. Martinelli, *Lo scrivano della bottega Ferrario*, «Strumenti critici», 26, 1, gennaio 2011, pp. 43-57.

Ead. 2013

D. Martinelli, *Un restauro manzoniano (e un acquisto prezioso per la storia della "ventisettana" dei «Promessi sposi»)*, «Strumenti critici», 3, 2013, pp. 383-395.

Ead. 2018

D. Martinelli, *Dalla fabula alla parabola. Storia dei capitoli VII-VIII tra Seconda minuta e Ventisettana*, «Annali Manzoniani», 3, 1, 2018, pp. 43-71.

Minissi 1948

N. Minissi, *Le correzioni e la critica,* «Belfagor», 3, 1, pp. 94-97.

Monella, Rosselli Del Turco 2020

P. Monella, R. Rosselli Del Turco, *Extending the DSE: LOD support and TEI/IIIF integration in EVT*, in *Atti del IX Convegno Annuale AIUCD. La svolta inevitabile: sfide e prospettive per l'Informatica Umanistica*, a cura di C. Marras, M. Passarotti, G. Franzini, E. Litta, «Quaderni di Umanistica Digitale», 2020, pp. 148-155. 10.6092/unibo/amsacta/6316

Nava 2019

B. Nava, *Politica e poetica nelle redazioni del Conte di Carmagnola*, in *Varianti politiche d'autore. Da Verri a Manzoni,* a cura di B. Nava, Pàtron, Bologna, 2019, pp. 161-184.

Nigro 1977

S. Nigro, *Alessandro Manzoni. Il primo Ottocento*, in *Letteratura italiana. Storia e testi,* VII, I, Laterza, Bari, 1977.

Nichols 1990

S. Nichols, *Philology in a manuscript culture*, «Speculum: A journal of medieval studies» 65, 1, The University of Chicago Press Journals, 1990, pp. 1-10. https://doi.org/10.2307/2864468

Numerico, Fiormonte, Tomasi 2010

T. Numerico, D. Fiormonte, F. Tomasi, *L'umanista digitale*, Il mulino, Bologna, 2010.

Panizza 2012

G. Panizza, *Le due tragedie e l'idea di nazione,* in *Immaginare e costruire la nazione, Manzoni da Napoleone a Garibaldi* a cura di Luca Danzi e Giorgio Panizza, Il Saggiatore, Milano, 2012, pp. 87-101.

Id. 2013

G. Panizza, *Dopo la sconfitta: la proposta del "Carmagnola",* in *La chute du Royaume d'Italie (1814) et son influence sur la culture du Risorgimento en Italie et en Suisse,* Éditions Le Manuscrit, Parigi, 2013, pp. 245-273.

Id. 2020

G. Panizza, *Il romanzo e la storia*, in *Manzoni*, a cura di Paola Italia, Carocci, Roma, 2020.

Passarotti, Rockwell 2019

M. Passarotti, G. Rockwell, *The Index Thomisticus as a Big Data Project*, «Umanistica Digitale», 5, 2019. http://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/8575

Pierazzo 2009

E. Pierazzo, *Digital Genetic Editions: The Encoding of Time in Manuscript Trascription*, in *Text Editing, Print and the Digital World*, a cura di K. Sutherland e M. Deegan, Ashgate, 2009, pp. 169-186.

Ead. 2011

E. Pierazzo, *A Rationale of Digital Documentary Editions*, «Literary and Linguistic Computing», 2011, 26, 4, pp. 463-477.

Ead. 2014

E. Pierazzo, *Digital Documentary Editions and the Others*, «Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing», 2014, 35.
https://pdfs.semanticscholar.org/1d57/0b39c1f1681530e6b11a55e43dd793c8b645.pdf

Ead. 2014a

E. Pirazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, HAL (hal-01182162), 2014. [*pre print*]
https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01182162/document

Ead. 2019

E. Pierazzo, *Quale infrastruttura per le edizioni digitali? Dalla tecnologia all'etica*, «Textual Cultures», 12, 2, Indiana University Press, 2019, pp. 5-17. https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/textual/article/view/27685/33526

Pierazzo, Driscoll (cur.) 2016

A.A.V.V., *Digital Scholarly Editing. Theories and practice*s, a cura di M. J. Driscoll e E. Pierazzo, Open Book Publisher, 2016.
https://www.openbookpublishers.com/reader/483#page/1/mode/2up

Piez 2004

W. Piez, *Half-steps toward LMNL*, in *Proceedings of Extreme Markup Languages*, Montréal, Quebec, 2004.
http://conferences.idealliance.org/extreme/html/2004/Piez01/EML2004Piez01.html.

Piez 2012

W. Piez, *Luminescent: Parsing LMNL by XSLT Upconversion*, in *Proceedings of Balisage: The Markup Conference 2012*, Balisage Series on Markup Technologies, 8, 2012. https://doi.org/10.4242/BalisageVol8.Piez01

Piez 2015

W. Piez, *TEI in LMNL: Implications for Modeling*, «Journal of the Text Encoding Initiative», 8, 2014-2015. https://doi.org/10.4000/jtei.1337

Pose Rodriguez *et al*. 2014

J. Pose Rodriguez, P. Lopez, L. Romary, *A Generic Formalism for Encoding Stand-off Annotations in TEI*, HAL, hal-01061548, 2014. [*pre print*]. https://hal.inria.fr/hal-01061548/document

Price 2009

K. M. Price, *Edition, Project, Database, Archive, Thematic Research Collection: What's in a Name?*, «Digital Humanities Quarterly», 2009, 3, 3. http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/000053/000053.html

Raboni 2017

G. Raboni, *Come lavorava Manzoni*, Carocci, Roma, 2017.

Ead. 2018

G. Raboni, *Storia della tradizione in presenza di autografo. Applicazioni manzoniane*, in *La Tradizione dei Testi* a cura di C. Ciociola e C. Vela, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, Roma, 2018, pp. 237-251.

Ead. 2020

G. Raboni, *Non fu per tornare indietro: le insidie del vero manzoniano*, in *Il caso e la necessità. Arbitrarietà del racconto e criteri di verosimiglianza tra teoria e storia letteraria* a c. di P. Toffano, 2020, pp. 121-138.

Ripa di Meana 1989

L. Ripa di Meana, *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Mondadori, Milano, 1989.

Renear *et al.* 1993

A. Renear, E. Mylonas, D. Durand, *Refining our Notion of What Text Really Is: the Problem of Overlapping Hierarchies*. http://cds.library.brown.edu/resources/stg/monographs/ohco.html

Robinson 2002

P. Robinson, *What is a Critical Digital Edition?*, «Variants: The Journal of the European Society for Textual Scholarship», 2002, 1, pp. 43-62.

Id. 2013a

P. Robinson, *Towards a Theory of Digital Editions*, «Variants: The Journal of the European Society for Textual Scholarship», 2013, 10, pp. 105-131.

Id. 2013b

P. Robinson, *The Concept of the Work in the Digital Age,* «Ecdotica», 10, (2013), pp. 13-42.

Rosselli Del Turco 2016

R. Rosselli Del Turco, *The Battle We Forgot to Fight: Should We Make a Case for Digital Editions?*, in *Digital Scholarly Editing. Theories and practice*s, a cura di M. J. Driscoll e E. Pierazzo, Open Book Publisher, 2016, pp. 219-261. http://dx.doi.org/10.4403/jlis.it-12090

Rosselli Del Turco, Di Pietro 2018

R. Rosselli Del Turco, C. Di Pietro, *Between Innovation and Conservation: The Narrow Path of User Interface Design for Digital Scholarly Editions*, in *Digital Scholarly Editions as Interfaces*, a cura di R. Bleier, M. Bürgermeister, H. W. Klug, F. Neuber, G. Schneider, BoD, Norderstedt, 2018, pp.133-163. urn:nbn:de:hbz:38-90853

Rosselli Del Turco, Di Pietro, Martignano 2019

R. Rosselli Del Turco, C. Di Pietro, C. Martignano, *Progettazione e implementazione di nuove funzionalità per EVT 2: lo stato attuale dello sviluppo*, «Umanistica Digitale», 7, 2019, pp. 5-21. 10.6092/issn.2532-8816/9322

Sahle 2005

P. Sahle, *Digitales Archiv - Digitale Edition. Anmerkungen zur Begriffsklärung*, in *Literatur und Literaturwissenschaft auf dem Weg zu den neuen Medien*, Berna, germanistik.ch, 2005.
http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Digitales_Archiv_und_digitale_Edition.

Id. 2007

P. Sahle, *Digitales Archiv und Digitale Edition: Anmerkungen zur Begriffsklärung*, in *Literatur und Literaturwissenschaft auf dem Weg zu den neuen Medien*, a cura di M. Stolz, L. M. Gisi, J. Loop, Zurigo, 2007, pp. 64-84. https://www.germanistik.ch/buch.php?id=Literatur_Neue_Medien

Id. 2013

P. Sahle, *Digitale Editionsformen: Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels I–III*, BoD-Books on Demand, 2013, 2. https://kups.ub.uni-koeln.de/5352/

Id. 2016

P. Sahle, *What is a Scholarly Digital Edition*, in *Digital Scholarly Editing. Theories and practices*, a cura di in M. J. Driscoll e E. Pierazzo, Open Book Publisher, 2016, pp. 19-39. http://dx.doi.org/10.11647/OBP.0095

Salarelli 2017

A. Salarelli, *International Image Interoperability Framework (IIIF): A panoramic view*, «Italian Journal of Library, Archives and Information Science», 8, 1, 2017, pp. 50-66. http://dx.doi.org/10.4403/jlis.it-12090

Schäuble, Gablerin 2018

J. Schäuble, H. W. Gablerin, *Encodings and Visualisations of Text Processes across Document Borders*, with *Digital Scholarly Editions as Interfaces*, a cura di R. Bleier, M. Bürgermeister, H. W. Klug, F. Neuber, G. Schneider, BoD, Norderstedt, 2018, pp.165-191. urn:nbn:de:hbz:38-90853

Scherillo 1895

M. Scherillo, *La prima tragedia del Manzoni, ("Il Conte di Carmagnola"), discorso letto per l'inaugurazione del nuovo anno scolastico nella R. Accademia scientifico-letteraria di Milano dal professore Michele Scherillo*, Tipografia Galli e Raimondi, Milano, 1895.

Schlegel 1814

A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique, par A. W. Schlegel. Traduit de l'allemand*, Tome premier [-troisieme], A Paris, chez J.J. Paschoud, libraire, rue Mazarine n. 22 et a Genève, 1814.

Schmidt, Colomb 2009

D. Schmidt, R. Colomb, *A data structure for representing multi-version texts online*, «International Journal of Human-Computer Studies», 67, 6, 2009, pp. 497-514. https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2009.02.001

Schmidt 2009

D. Schmidt, *Merging Multi-Version Texts: a Generic Solution to the Overlap Problem*, in *Proceedings of Balisage: The Markup Conference 2009*, Balisage Series on Markup Technologies, 3, 2009. https://doi.org/10.4242/BalisageVol3.Schmidt01

Id. 2010

D. Schmidt, *The inadequacy of embedded markup for cultural heritage texts*, «Literary and Linguistic Computing», 25, 3, pp. 337-356.https://doi.org/10.1093/llc/fqq007

Id. 2019

D. Schmidt, *A Model of Versions and Layers*, «Digital Humanities Quarterly», 13, 3, 2019. http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/13/3/000430/000430.html

Senna 2020

P. Senna, *Informatica umanistica: il Fondo Busa*. Cattolica Library, newsletter n° 18, 6 febbraio 2020. http://unicatt.mag-news.it/nl/link?c=9s6&cth=ls0cof&d=1bv&h=3312mt5iv7mkhbbpk3bknngod3&i=367&iw=1&p=H1326283048&s=lp&sn=l1&z=11bb

Severino 1990

R. Severino, *Il manoscritto del Carmagnola della Houghton Library, Harvard* in Id. *A carte scoperte. Manzoniana e altri contributi critici e filologici sulla cultura italiana in America*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1990, pp. 3-19.

Shillingsburg 2012

P. Shillingsburg, *Scholarly Editing as a Cultural Enterprise*, «Variants: the Journal of the European Society for Textual Scholarship», 9, 2012, pp. 251-272.

Id. 2013

P. Shillingsburg, *Literary Documents, Texts, and Works Represented Digitally*, «Ecdotica», 10, 2013, pp. 76-93.

Id. 2017

P. Shillingsburg, *Enduring distinctions in textual studies*, in *Advances in digital scholarly editing: papers presented at the DiXiT conferences in The Hague, Cologne, and Antwerp*, a cura di P. Boot, A. Cappellotto, W. Dillen, F. Fischer, A. Kelly, A. Mertgens, A. Sichani, E. Spadini and D. van Hulle, Sidestone Press, 2017, pp. 187-190.

Id. 2017

P. Shillingsburg, *Textuality and knowledge: essays*, The Pennsylvania State University press, 2017.

Spadini 2019

E. Spadini, *Exercises in modelling: textual variant*, «International Journal of Digital Humanities»,1, 2019, pp. 289-307. https://doi.org/10.1007/s42803-019-00023-7

Spadini, Turska 2019

E. Spadini, M. Turska, *XML-TEI Stand-off Markup: One Step Beyond*, «Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures», Johns Hopkins University Press, 8, 2, 2019, pp. 225-239. 10.1353/dph.2019.0025.

Stella 2007

F. Stella, *Metodi e prospettive dell'edizione digitale di testi mediolatini*, «Filologia mediolatina: rivista della Fondazione Ezio Franceschini», 14, 2007, pp. 149-160.

Stussi 2011

A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna, 2011[4].

Tanselle 1989

G. T. Tanselle, *A Rationale of Textual Criticism*, Pennsylvania University Press, Philadelphia, 1989.

Id. 1995

G. T. Tanselle, *Critical Editions, Hypertexts, and Genetic Criticism*, «The Romanic Review», 86, 3, Columbia University, 1995, pp. 581-593. https://search.proquest.com/docview/1290853050?accountid=9652

Tennison e Piez 2002

J. Tennison, W. Piez, *The Layered Markup and Annotation Language (LMNL)*, paper presented at *Extreme Markup Languages 2002*, Montréal, Quebec, 2002.

Tomasi 2016

F. Tomasi, *Edizioni o archivi digitali? Knowledge sites e apporti disciplinari*, in *Edizioni Critiche Digitali, Digital Critical Editions: Edizioni a confronto / Comparing Editions*, a cura di C. Bonsi e P. Italia, Sapienza Università Editrice, Roma,2016, pp. 130-136.

Trovato, 1991

P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Il Mulino, Bologna, 1991.

Vanhoutte 2010

E. Vanhoutte, *Defining Electronic Editions: A Historical and Functional Perspective*, in *Text and Genre in Reconstruction. Effects of Digitalization on Ideas, Behaviours, Products and Institutions*, a cura di W. McCarty, Cambridge, Open Book Publisher, 2010, pp. 119-144. https://www.jstor.org/stable/j.ctt5vjtd9.9?seq=1#metadata_info_tab_contents

Wendell 2014-2015

P. Wendell, *TEI in LMNL: Implications for Modeling*, «Journal of the Text Encoding Initiative», 8, 2014-2015. https://doi.org/10.4000/jtei.1337

Zaccarello (cur.) 2019

AA. VV., *Teoria e forme del testo digitale*, a cura di M., Zaccarello, Carocci, Roma, 2019.

Zecchi 1992 (cur)

J. W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura,* a cura di in S. Zecchi, Universale Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

Zeller 1995

H. Zeller, *Record and Interpretation: Analysis and Documentation as Goal and Method of Editing*, in *Contemporary German editorial theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, pp. 17-58.

Zenzaro, Marotta, Bertolacci, 2018

S. Zenzaro, D. Marotta, A. Bertolacci, *CEED: a Cooperative Web-Based Editor for Critical Editions*, in *Atti del VII Convegno Annuale AIUCD, Patrimoni culturali nell'era digitale. Memorie, culture umanistiche e tecnologia - Cultural Heritage in the Digital Age. Memory, Humanities and Technologies*, a cura di D. Spampinato, «Quaderni di Umanistica Digitale», 2018, pp. 93-96. 10.6092/unibo/amsacta/5997

Sitografia

Risorse di riferimento

AIUCD: http://www.aiucd.it
A catalog of Digital Scholarly Editions (P. Shale): https://v3.digitale-edition.de
Catalogue of Digital Editions (G. Franzini): https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at.
Digitale Edition der Korrespondenz August Wilhelm Schlegel, https://august-wilhelm-schlegel.de/briefedigital/.
EVT http://evt.labcd.unipi.it.
Filologia d'autore, http://www.filologiadautore.it/wp/
Houghton Library, https://library.harvard.edu/libraries/houghton
International Image Interoperability Framework, https://iiif.io.
Manzoni Online, http://www.alessandromanzoni.org
Text Encoding Initiative, https://tei-c.org
Umanistica digitale: https://umanisticadigitale.unibo.it
NuBis, Bibliothèque numérique (Bibliothèque Interuniversitaire Sorbonne) https://nubis.univ-paris1.fr/ark:/15733/1bxd.
Parvum lexicon stemmatologicum, https://wiki.helsinki.fi/display/stemmatology.
Lexicon for Scholarly Editing, https://lexiconse.uantwerpen.be

Centri e istituzioni

Centro interdipartimentale di ricerca in *Digital Humanities*, Università di Pisa, http://www.labcd.unipi.it/osservatorio/centro-interdipartimentale-di-ricerca-in-digital-humanities/
Cologne Center for eHumanities, https://cceh.uni-koeln.de
Department of Digital Humanities, King's College London, https://www.kcl.ac.uk/ddh
Digital Humanities Advanced Research Centre, Università di Bologna, https://centri.unibo.it/dharc/en
Institut für Dokumentologie und Editorik, https://www.i-d-e.de
Venice Centre for Digital and Public Humanities, Università Ca' Foscari di Venezia, https://www.unive.it/pag/39287

Edizioni

Alciato's Book of Emblems William Barker, https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/
Becerro Galicano of San Millán de la Cogolla, http://www.ehu.eus/galicano/
Catullus online, http://www.catullusonline.org/CatullusOnline/index.php
Charles Harpur Critical Archive, http://charles-harpur.org/Home/Site/
Codice Diplomatico della Lombardia Medievale, https://www.lombardiabeniculturali.it/cdlm/
Codice Pelavicino edizione digitale, http://pelavicino.labcd.unipi.it
Corpus of Ioannes Dantiscus' Texts & Correspondence, http://dantiscus.al.uw.edu.pl
Digital Athenaeus, http://www.digitalathenaeus.org
Euripides Scholia, https://euripidesscholia.org
Frankenstein, https://romantic-circles.org/editions/frankenstein/.
Galenus' commentary on Hippocrates, On the articulations, http://pom.bbaw.de/cmg/
Inscriptions of Aphrodisias Project, http://insaph.kcl.ac.uk

Jane Austen's Fiction Manuscripts: A Digital Edition, http://www.janeausten.ac.uk.
Jonathan Swift Archive, https://ota.bodleian.ox.ac.uk/repository/xmlui/handle/20.500.12024/10
Kosztolányi Dezső: Édes Anna, http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/kd/edesanna/
Kosztolányi Dezső: Esti Kornél, http://digiphil.hu/context:estikornel
La dama boba, http://damaboba.unibo.it
Les manuscrits de Madame Bovary, https://www.bovary.fr
Les Pensées de Blaise Pascal, http://www.penseesdepascal.fr
Orpheus, http://deba.unideb.hu/deba/orpheus/
Philoeditor, http://projects.dharc.unibo.it/philoeditor/
Proust Prototype, http://elenapierazzo.org/proust_prototype/
Roman Inscriptions of Britain, https://romaninscriptionsofbritain.org
Saint Patrick's Confessio, https://www.confessio.ie/#
Samuel Becket Digital Manuscript Project, https://www.beckettarchive.org
The Holinshed Project, http://www.cems.ox.ac.uk/holinshed/
VaSto, https://dharc-org.github.io/progetto-vasto/
Wiki Leopardi, http://wikileopardi.altervista.org/wiki_leopardi/index.php?title=Wiki_Leopardi
Wiki Gadda, http://www.filologiadautore.it/wiki/index.php?title=Pagina_principale
The Vergil Project Resources for Students, Teachers, and Readers of Vergil, http://vergil.classics.upenn.edu