

# “L'impressione del momento”

MARIUS RUSU

marius.ru86@gmail.com

## Un'indagine bibliografica sulle *Poesie* di Giovanni Berchet

“**I** libri a stampa sono stati fin dalla loro origine dei prodotti industriali, i manoscritti mai”.<sup>1</sup> Così, 25 anni fa, Pasquale Stoppelli decise di definire il principale *discrimen* che separa lo studio dei testi manoscritti dallo studio dei testi a stampa. Questa citazione riassume il percorso di una disciplina<sup>2</sup> che, muovendo i suoi primi passi agli inizi del XX secolo,<sup>3</sup> rivoluzionerà lo studio della trasmissione dei testi attraverso l'applicazione di criteri scientifico-empirici<sup>4</sup> a campi d'indagine prima dominati dalla critica letteraria. L'importante è che rimanga solido il principio che libro e testo sono due elementi distinti, e che la materialità del primo può influenzare il secondo, sia a livello microscopico sia macroscopico,<sup>5</sup> poiché “un'edizione a stampa [...] sarà anzitutto ricevitrice di un testo già esistente”,<sup>6</sup> cioè di un manoscritto/dattiloscritto,<sup>7</sup> quest'ultimo, a sua volta, non è altro che il tentativo di “trasmettere”, attraverso accessori materiali come carta e inchiostro, l'immaterialità di un linguaggio che vive nelle intenzioni dell'autore.<sup>8</sup>

Impossibile allora considerare che le diverse edizioni di un'opera abbiano tutte lo stesso valore o pressapoco e che, compiendo un passo ulteriore, “in generale, tutte le copie di una stampa valgono come un unico testimone”,<sup>9</sup> senza giungere agli estremi “secondo cui ogni singolo esemplare di un'edizione [...] costituirebbe un testimone indipendente”,<sup>10</sup> rischiando così di parificarlo a un manoscritto e dimenticando che si tratta prima di tutto di un prodotto industriale, fabbricato in serie.

Analizzare un'opera come le *Poesie* di Giovanni Berchet,<sup>11</sup> riferendoci in particolare all'edizione con data 1824 e luogo di stampa Londra, da un punto di vista bibliografico-testuale comporta il mettere in gioco tutti i postulati finora enunciati.

Non sarà un'indagine critica sullo stile, sulla lingua o sulle fonti del Berchet, nonostante la bibliografia cor-



Giovanni Berchet in un'incisione di Giuseppe Buccinelli

rente verta principalmente sui tre elementi di cui sopra; sarà preferibile, infatti, affrontare il tema aprendo a prospettive filologico-testuali<sup>12</sup> che permetteranno di concepire la trasmissione del testo da un punto di vista differente. Lo strumento d'indagine preferito è la cosiddetta “collazione”,<sup>13</sup> unica operazione che permetterebbe di scoprire una “textual variation between co-

pies of an edition".<sup>14</sup> Prima di procedere con la collazione, però, bisogna accertare il numero di copie in circolazione per una determinata edizione;<sup>15</sup> l'indagine e le conclusioni hanno un peso direttamente proporzionale alle copie che riusciamo a mettere in raffronto.<sup>16</sup>

Berchet si muove e opera in un periodo storico<sup>17</sup> in cui l'autore può intervenire di persona nel processo di stampa emendando, correggendo o facendo aggiunte, e giustificando così l'esistenza di varianti all'interno di una stessa edizione.<sup>18</sup>

Non bisogna dimenticare che, essendo la stampa di un libro (e prima di essa la composizione attraverso i tipi e l'*emendatio*) un'operazione complessa che coinvolgeva più persone,<sup>19</sup> la presenza di una variante, che d'ora in poi chiameremo anche "stato", "può essere la conseguenza di un intervento volontario ma può anche determinarsi accidentalmente".<sup>20</sup> Non è superficiale riflettere sul valore di questa "ultima volontà dell'autore"<sup>21</sup> poiché dietro di essa si cela l'essenza stessa dell'ecdotica e può influire sulla ricezione dei testi da parte del pubblico<sup>22</sup> e sull'interpretazione che questi ne fa.

Nato il 23 dicembre 1783 a Milano,<sup>23</sup> Giovanni Berchet vivrà a cavallo di un'epoca che si può definire "di transizione", raggiungendo la maturità quando a Milano regnava ancora il viceré Eugenio Beauharnais e vivendo la sua età adulta in gran parte del periodo della Restaurazione. Primogenito di Caterina e Federico Silvestri,<sup>24</sup> fu avviato allo studio delle lingue moderne dal padre negoziante affinché succedesse a quest'ultimo nell'attività di famiglia.<sup>25</sup> La conoscenza dell'inglese, del francese e del tedesco, nonché la notevole vivacità intellettuale dell'ambiente milanese<sup>26</sup> indurranno Berchet a un'apertura verso gli orizzonti europei.

"Questi non voleva adattarsi né al commercio, né agli impieghi" e "cercò un estremo scampo, come traduttore"; la traduzione di opere inglesi come *Il Bardo* di Thomas Gray, o *Il Curato di Wakefield* di Oliver Goldsmith,<sup>27</sup> e tedesche come il "*Visionario* e parecchie romanze di Schiller nel 1810, l'*Eleonora* e il *Cacciatore feroce* del Bürger"<sup>28</sup> sarà propedeutica alla sua formazione, come anche la collaborazione alla breve esperienza del "Conciliatore".<sup>29</sup> Giovanni Berchet, di conseguenza, apparteneva a una nuova razza di uomini di lettere, che cercava di emergere sempre di più dal magma indistinto della Repubblica delle lettere che aveva soppiantato il vetusto *ancien régime typographique*. "Si affaccia [...] una nuova leva di scrittori che aspirano all'indipendenza economica attraverso l'esercizio di una professione o l'inserimento nella burocrazia

governativa: il notaio Grossi, il cassiere Carlo Porta, il Berchet<sup>30</sup> traduttore dal tedesco<sup>31</sup> per conto dell'imperial regio governo".<sup>32</sup>

In bilico tra l'impegno letterario e quello politico,<sup>33</sup> Berchet, come molti altri uomini di lettere, non resistette alla tentazione di farsi uomo d'azione, pulsione che una persona di statura morale quale egli era dovette sentire quasi come un dovere e un richiamo.<sup>34</sup>

Nel 1819 chiese l'impiego stabile di vice segretario traduttore, presso il Governo:<sup>35</sup> ma la sua domanda fu respinta, essendosi egli reso noto e sospetto per la sua vivace collaborazione al "Conciliatore". Il 17 ottobre di quell'anno il foglio, che aveva a collaboratori Silvio Pellico e Gian Domenico Romagnosi, dovette sospendere le pubblicazioni. Nel novembre del '21 la Commissione speciale incominciò gli arresti. Mentre il Berchet si trovava in casa della figlia del consigliere Merliani, sentì accennare ad un mandato di arresto contro Federico Confalonieri. Egli prudentemente si ritirò, salutò il padre<sup>36</sup> e, senza por tempo in mezzo, s'incamminò per la via dell'esilio. Le sue carte furono indistintamente bruciate,<sup>37</sup> e poche ore dopo la polizia si presentava per arrestarlo, mentre egli col negoziante Descamps era arrivato a Como, per passare nella Svizzera.<sup>38</sup>

In seguito Berchet prenderà la via di Parigi, ma a breve dovrà abbandonare la capitale francese a causa di una richiesta di estradizione che il governo reazionario borbonico sembrava intenzionato a concedere.<sup>39</sup> La tappa successiva sarà Londra, su consiglio del conte Arconati,<sup>40</sup> città che accoglierà l'esule per molti anni.<sup>41</sup>

A Londra erano già molti esuli italiani: il Foscolo, il Pecchio, il Santarosa, l'Ugoni ecc. Ma il Berchet visse isolato, un po' per il suo stesso carattere, molto più perché non approvava la vita di molti suoi compagni di esilio. La sua salute era divenuta malferma, una continua malinconia lo dominava: nostalgia per l'Italia, la terra del *desiderio*, tristezza e ira per le condizioni in cui i governi l'avevano ridotta, sdegno per la fiacchezza e il facile oblio degli italiani.<sup>42</sup>

Il poeta vivrà questa esperienza londinese con un temperamento saturnino<sup>43</sup> che il suo carattere solitario non contribuiva certo ad attenuare.<sup>44</sup> "Il Berchet aveva accettato, per vivere, il modesto impiego di corrispondente per l'estero (egli diceva di *gratte-papier*) presso la ditta commerciale di certo Ambrogio Ubicini, milanese stabilitosi a Londra".<sup>45</sup>

Ma chi meglio di Berchet stesso potrebbe descrivere il

soggiorno londinese e la sua monotonia? “Di divertimenti non ti parlo, perché né la borsa né le abitudini mie gli [sic] ammettono. Ora piomberà addosso il lentissimo Inverno di Londra; ed il rifugio sarà il Club, e le sue poltroncine, e il fuoco, e i sonni che d’ordinario vi fo. Diversi Milanesi vennero a Londra in quest’anno; ma tutte persone per me inconcludenti; voglio dire che volentieri le ho vedute, e senza gran rincrescimento le ho perdute”.<sup>46</sup>

Nell’esilio londinese il poeta si rifugiò nella corrispondenza epistolare; ci restano tracce di questo nel corpus epistolario con la marchesa Costanza Arconati, utile anche dal punto di vista bibliografico in quanto svariate informazioni sulla datazione delle *Romanze* saranno ricavate da esso.<sup>47</sup> “Solo nel 1846, dopo venticinque anni, [Berchet] risalutò la penisola, accolto con grande gioia dai liberali e si stabilì a Firenze. Nel ’48, dopo le Cinque Giornate, l’antico esule rivide piangendo la sua Milano: ‘il selciato della città era ancora smosso’, ancora si scorgevano gli avanzi delle gloriose barricate, mentre il tricolore sventolava sull’alta guglia del Duomo. Fu breve illusione: il vecchio poeta morì tre anni dopo a Torino, fra le angosce della recente catastrofe di Novara e le fervide speranze di un lontano avvenire di libertà e indipendenza della Patria”.<sup>48</sup>

A Torino Berchet “moriva [...] in casa dei coniugi Arconati [...] proprio il giorno del suo sessantottesimo compleanno”,<sup>49</sup> cioè il 23 dicembre, accudito dalla marchesa Costanza, la quale scriverà in seguito al medico che aveva visitato il poeta alcuni mesi prima a Parigi, Angelo Camillo De Meis: “l’abbiamo perduto [...]. Mi ha lasciato un tesoro di esempi e di memorie”.<sup>50</sup>

L’eredità lasciata dal Berchet non si perderà e molti, negli anni a seguire, gli riconosceranno il merito di aver non solo interpretato il sentimento risorgimentale ma spesso di averne persino dettato la linea.<sup>51</sup>

L’edizione 1824 delle *Poesie* è una raccolta di poemetti lunghi che Giovanni Berchet “pubblicò da primo, sotto il titolo di *romanze*, messo alla moda appunto dal romanticismo”.<sup>52</sup> “Le *Romanze*, composte tra il 1822 e il 1828, furono le poesie del Berchet più largamente popolari, quelle che attuarono più compiutamente il programma della *Lettera semiseria*, il programma, cioè di una poesia indirizzata alla intelligenza del popolo, ispirata alle tradizioni volgari e al sentimento del presente, d’animo e d’intendimenti nazionali [...]. Il Berchet volle dare alle *romanze*, che egli tanto ammirava nella letteratura tedesca, inglese, francese, spagnola, un contenuto di realtà storica e politica”.<sup>53</sup>



Frontespizio dell’edizione 1824 delle *Poesie* di Giovanni Berchet

Il primo impatto che un ipotetico lettore<sup>54</sup> potrebbe avere con l’edizione 1824, immaginando che possa avere accesso contemporaneamente a tutte e sette le copie delle *Poesie*, sarà senza dubbio atipico. Si tratta, infatti, di un libro che possiamo tranquillamente definire “minuscolo”, analogo a un opuscolo, le cui misure possono oscillare di alcuni millimetri, se si fa un confronto tra le copie, ma comunque mantengono una regolarità nelle dimensioni. A titolo esplicativo, l’esemplare Parenti presenta le seguenti misure: 77 x 107 mm; l’esemplare Lipsia 79 x 110 mm; l’esemplare Jena 73 x 109 mm e l’esemplare Basilea 75 x 110 mm. Questa apparente incongruenza è facilmente spiegabile con il taglio dei bordi, procedura che veniva effettuata in seguito alla legatura dei diversi fascicoli e che eliminava i bordi. Naturalmente era un processo che, a seconda del tipo di carta e del taglio effettuato, poteva dare risultati differenti tra loro.<sup>55</sup> Non dimentichiamo inoltre gli effetti che le condizioni ambientali potevano avere nell’oscillazione delle dimensioni dei fogli.<sup>56</sup>

Il passo immediatamente successivo sarà considerare un altro elemento prettamente legato alla materialità che circonda il testo, cioè la copertina. Tutti gli esemplari delle *Poesie* tranne la copia Cicognini hanno perso la copertina originale, per ovvi motivi di usura. Essendo infatti l'edizione 1824 stampata clandestinamente in territorio sotto l'influenza austriaca, sembra più che logica la supposizione che lo stampatore volesse sbrigare al più presto la commissione riguardante quest'opera all'indice e non avesse intenzione di apporvi nient'altro che una mera copertina tipografica,<sup>57</sup> lasciando agli eventuali compratori l'onere di una copertina più elegante. Oltre all'esemplare Cicognini, che ha ottime possibilità di contenere la copertina originale, e all'esemplare Parenti, il quale a causa dell'accorpamento con altri testi non possiede più una copertina, gli altri esemplari presentano tutti copertine della seconda metà e fine dell'Ottocento.

Ai fini delle conclusioni teoriche che potremo trarre dall'analisi delle copertine di questi esemplari però, bisogna ricordare che "qualsiasi modifica materiale, anche se avvicina la copia alla forma che il tipografo intendeva darle [ma che non è stata compiuta dal tipografo stesso o per specifica richiesta di quest'ultimo, aggiungiamo], viola l'integrità della documentazione storica".<sup>58</sup> Di conseguenza soltanto la copertina dell'esemplare Cicognini avrebbe lo statuto di evidenza bibliografica ai fini di un'indagine sulla materialità del testo.

Proseguendo nella nostra indagine bibliografica, e dopo aver affrontato il problema delle copertine, possiamo adesso aprire l'edizione delle *Poesie* 1824 e trovarci così finalmente davanti al frontespizio.<sup>59</sup> È necessario prima di tutto rimarcare come "it was common practice from early times to protect a book by leaving the first leaf blank, and it was this leaf that was made to serve the useful purpose of carrying a short-title of the book printed on it; which then developed into the full title-page announcing the title and the author of the book, and soon giving the name of the printer and the place and date of publication as well. By the seventeenth century it was becoming common to protect the title-page with an initial blank leaf".<sup>60</sup> Il frontespizio<sup>61</sup> reca tutte le informazioni di

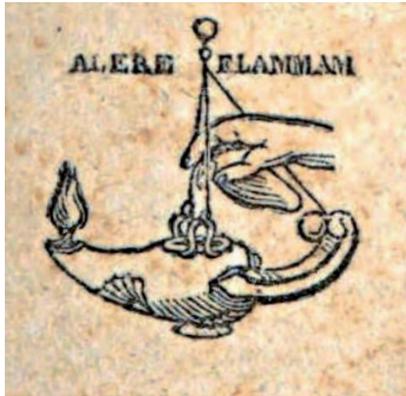
cui potremmo necessitare per identificare il libro, con l'esclusione dell'indicazione del tipografo.

Il "lettore ideale" che, incuriosito per la mancanza di una qualche indicazione nel frontespizio<sup>62</sup> per quanto riguarda lo stampatore, decidesse di andare direttamente in fondo al libro alla ricerca del "colophon"<sup>63</sup> compirebbe un'operazione inutile, dal momento che esso è assente in tutti gli esemplari. La decisione di controllare la coda del libro alla ricerca del colophon ha ragioni precise, poiché "in the early days of printing, the end of the book was the normal place for the printer's name and the place and date of printing to appear. The history of the colophon is merely that of the gradual transference of this information to the title-page. When this was complete the colophon was as a rule of no use and it was abandoned".

Tale abbandono non fu però totale e l'abitudine di aggiungere un colophon all'edizione che si voleva stampare rimase,<sup>64</sup> anche in presenza di un frontespizio dotato di tutte le informazioni necessarie.<sup>65</sup> Inutile aggiungere che "in certain circumstances, the colophon may assume the importance of a title-page and offer evidence of issue".<sup>66</sup>

Tralasciando al momento l'impulso di soddisfare la curiosità del nostro "lettore ideale" riguardo all'incongruenza tra il frontespizio dell'esemplare Jena e quelli delle altre sei copie, proseguiamo con il descrivere lo stile del frontespizio delle sei copie, chiaramente inusuale per chi si accosti alla bibliografia testuale e all'analisi bibliografica con pochissima o nessuna esperienza; per molti infatti l'espressione "frontespizio romantico" ha ben poco significato. Si tratta di un frontespizio definito "romantico" per il suo stile unico e "interamente inciso".<sup>67</sup> Simili frontespizi sono piuttosto rari a causa della tecnica necessaria per comporli,<sup>68</sup> la litografia; Marino Parenti, nelle *Rarità bibliografiche dell'Ottocento*, ne presenta diversi esempi, riferendo inoltre del tentativo di un personaggio illustre come Massimo D'Azeglio, che decise di cimentarsi con questa arte per il volume *La Sacra di San Michele*<sup>69</sup> componendo un titolo litografico con caratteri calligrafici a svolazzi (analogo quindi al frontespizio delle *Poesie*) e che finì per maledire questa arte<sup>70</sup> dell'incisione col rame.

Il prossimo dettaglio bibliografico che il nostro "let-



Marca tipografica apposta a diverse edizioni delle *Poesie* di Berchet

tore ideale” noterà sarà, naturalmente, la carta utilizzata per i fascicoli. Non c’è, da questo punto di vista, un’uniformità tra gli esemplari, con l’utilizzo sia di carta *laid*<sup>71</sup> sia di carta *wove*.<sup>72</sup> Ciò è determinato dal fatto che il bene più costoso per una stamperia non era la manodopera o l’attrezzatura, bensì la carta, il cui utilizzo si cercava allora di ottimizzare pur di evitare qualunque spreco.

Ma la distinzione appena fatta tra i diversi tipi di carta non deve essere considerata assoluta e non bisogna, inoltre, confondere la carta<sup>73</sup> utilizzata per frontespizio, guardia e antiporta con la carta utilizzata per i singoli fascicoli; si tratta di elementi che venivano aggiunti al testo dopo la sua impressione e non erano vincolati dall’unità di misura della forma. I vari esemplari delle *Poesie* non presentano uniformità tra loro nell’uso della carta; si spazia da esemplari come Lipsia e Basilea la cui carta sembra una canonica *laid*, Jena Trivulziano e Parenti la cui carta appare una classica *wove*, per arrivare all’atipicità di esemplari come Cicognini e Brera che presentano contemporaneamente i

due tipi di carta, con un cambiamento che ricorre nello stesso punto per entrambi gli esemplari, caratteristica estremamente interessante dal punto di vista bibliografico-testuale. In realtà la

copia Cicognini è interamente in carta *laid*, ma in corrispondenza del quinto fascicolo è possibile notare un cambiamento nella qualità della carta che, pur rimanendo coerente con quella della prima metà, appartiene visibilmente a una differente risma (lo denota non solo la consistenza ma anche il colore e il grado di fioritura della stessa).

Sfogliando uno qualunque degli esemplari disponibili il “lettore ideale” noterà una ricorrenza presente in tutte le copie delle *Poesie* a intervalli regolari.<sup>74</sup> Si tratta delle cosiddette “segnature”,<sup>75</sup> elementi bibliografici strettamente legati ai fascicoli, di cui marcano il recto della prima carta. La segnatura<sup>76</sup> “is intended as a guide to the binder in placing the sheets in their correct order”<sup>77</sup> e, nel caso dell’edizione 1824, consiste in una numerazione crescente fatta di asterischi,<sup>78</sup> con l’esclusione del primo fascicolo che non reca alcuna segnatura. L’uso di questo simbolo come segnatura non è così inusuale come può sembrare; siamo infatti abituati a trovare spesso combinazioni di lettere e numeri con asterischi<sup>79</sup> per indicare fascicoli contenuti in altri fascicoli, oppure come segnatura per i fascicoli introduttivi,<sup>80</sup> quelli cioè

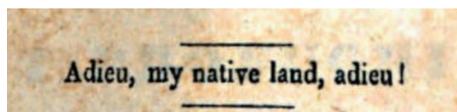
che venivano aggiunti alla fine della stampa e non potevano essere inseriti nella numerazione progressiva degli altri fascicoli. Ciò che invece non succede spesso è l’accostamento degli asterischi per una numerazione progressiva, comprensibile se limitata agli esemplari delle *Poesie* del 1824 che contengono soltanto tre romanze, Lipsia Basilea Trivulziano e Parenti, che prevede soltanto quattro fascicoli, ma piuttosto irragionevole se si considerano le copie Jena, Brera e Cicognini; queste ultime, contando un maggiore numero di romanze e di fascicoli, necessitano di una numerazione più lunga, arrivando così all’ultima segnatura: \*\*\*\*\*<sup>81</sup>, abbastanza ingombrante dal punto di vista dello spazio.<sup>81</sup>

Per la sua stretta connessione alle signature, il “lettore ideale” dovrebbe prendere in considerazione adesso l’unità fondamentale da cui sono composti i libri delle *Poesie*, il fascicolo. Occorre prendere in esame il risultato dell’atto di imprimere un foglio di carta su una forma, il suddetto fascicolo, che determina il “formato”<sup>82</sup> del libro in cui è contenuto. È possibile determinare il formato di uno o più fascicoli di un libro attraverso svariati

metodi di analisi, e qui esporremo i principali facendo riferimento all’esempio concreto della nostra edizione 1824 delle *Poesie*.

Il metodo più semplice è basarsi sulle signature, anche se c’è il rischio

di lasciarsi trarre in inganno o trovarsi in difficoltà quando si incorre in qualche errore nelle signature (oppure quando queste ultime non siano presenti), come per il primo fascicolo di tutti gli esemplari delle *Poesie*. Si può ovviare a questi inconvenienti tenendo sì da conto le signature ma affidandosi più che altro all’osservazione diretta, cercando di individuare il centro dei fascicoli, dove è visibile la legatura che tiene insieme il fascicolo. Tutti gli esemplari dell’edizione 1824 permettono di individuare questo centro (soltanto l’esemplare Basilea fa eccezione per la difficoltà nell’osservare direttamente il filo utilizzato per la legatura del fascicolo, ma non si tratta certo di un ostacolo insormontabile) e di conseguenza, di facilitare l’identificazione del formato; si possono così escludere alcuni formati che studiosi come Marino Parenti e Giovanni Targioni Tozzetti avevano suggerito. Parenti, nel suo *Rarità bibliografiche dell’Ottocento* (cit., volume IV, p. 192), propone come formato il sesto, che io ritengo non plausibile se osserviamo direttamente la legatura dei fascicoli; Targioni Tozzetti invece, nel suo saggio bibliografico incluso nel volume *Giovanni*



Sentenza presente nei frontespizi di molte edizioni delle Romanze di Berchet

Berchet. *Le Poesie originali e tradotte*, cit., opta, in quanto al formato, per un 24°, che considero altrettanto inverosimile per gli stessi motivi addotti con il Parenti.

Succede spesso, però, che l'osservazione diretta non porti ad alcun risultato, come ad esempio nel caso di una legatura troppo stretta, impossibile da forzare senza rischiare di danneggiare il libro. In questo caso ci si può basare sull'uso congiunto delle segnature e della posizione della filigrana,<sup>83</sup> ma soprattutto sull'uso dell'orientamento di filoni e vergelle, procedimento da privilegiarsi in questa analisi bibliografica. L'osservazione diretta, infatti, suggerirebbe che i fascicoli dell'edizione 1824 (perlomeno quelli dotati di filoni e vergelle) siano in formato ottavo. Il "lettore ideale" però potrebbe obiettare che l'ultimo fascicolo di un esemplare come il Trivulziano contiene soltanto quattro carte. Si tratta di un dubbio legittimo, avvalorato anche dal corretto orientamento di filoni e vergelle<sup>84</sup> ma che si scontra con la segnatura dei fascicoli. Essi sono segnati sul recto della prima carta di ogni fascicolo con una ricorrenza di otto carte e non presentano segnature intermedie. Non ci sono, inoltre, esemplari che rechino errori di legatura o scambio di fascicoli.

Il punto è che l'orientamento di filoni e vergelle non sarebbe omogeneo con il formato dei fogli in ottavo, bensì con quello di formati come il quarto o il sedicesimo. Scartiamo immediatamente l'ipotesi di un formato come il quarto, per un motivo economico: nel caso dell'utilizzo di un foglio per la stampa di dimensioni intermedie come il *demy*, con la fascicolazione in quarto lo stampatore avrebbe dovuto tagliare troppa carta ai bordi per raggiungere le misure di alcuni degli esemplari che abbiamo considerato. Se usiamo ad esempio le misure fornite da Philip Gaskell<sup>85</sup> per le diverse carte, scopriamo che per ottenere una carta di 77 x 107 mm<sup>86</sup> il legatore avrebbe dovuto tagliare una carta originale di 190 x 255 mm circa, sprecando così un considerevole ammontare di materia prima preziosa in una tipografia. Il discorso non cambia anche se si ipotizza l'uso di un foglio di dimensioni minori come il *pot*, nel qual caso la carta originale misurerebbe 155x195 mm, all'incirca il doppio.

Rimane però il dubbio sul perché filoni e vergelle rimangono orientate come un sedicesimo mentre le segnature riportano degli ottavi. La spiegazione può essere la seguente: "turned chain-lines - that is, chain-lines in the paper that appear to run the wrong way for a particular format - are occasionally found, mostly in late-seventeenth and in eighteenth-century books.

They resulted from the use [...] of double-sized sheets of paper cut in half before printing".<sup>87</sup> L'ipotesi non è da scartare perché giustificherebbe non soltanto l'orientamento inverso di filoni e vergelle ma anche le posizioni "erratiche" delle filigrane nei diversi esemplari delle *Poesie*. Quanto al fascicolo ridotto di sole quattro carte, possiamo facilmente spiegarlo con un ulteriore dimezzamento del foglio di stampa per una necessità contingente come la fine del materiale da stampare e la volontà di non sprecare carta. L'uniformità nell'orientamento di filoni e vergelle tra i fascicoli in ottavo e il fascicolo finale dotato di sole quattro carte sarebbe allora perfettamente coerente.<sup>88</sup>

Sofferamoci, infine, su una questione che, poste le necessarie basi, potrebbe avere forse la valenza bibliografica più importante: la questione dei tipi utilizzati per la composizione delle forme. Il periodo di cui ci occupiamo è caratterizzato da una singolarità, che "new ideas were put into practice in many European countries, the main innovative centers being England, Italy, France and Germany. John Bell, Giambattista Bodoni, the Didot family and Justus Erich Walbaum were the major type designers and typographers of the time".<sup>89</sup> Questo però non ci aiuta nel rilevare delle caratteristiche peculiari e uniche nei tipi usati per la composizione delle *Poesie* di Giovanni Berchet; questo non soltanto perché "Bodoni<sup>90</sup> himself designed over a hundred roman, fifty italic and almost thirty Greek alphabets",<sup>91</sup> ma soprattutto perché "identification of particular mid-nineteenth-century founts is extremely difficult. The punch-cutters copied each other expertly, and literally hundreds of closely-similar series were produced, individual founders offering five or six at a time".<sup>92</sup> Detto questo, però, possiamo comunque trarre alcune conclusioni, sempre avendo di fronte a noi l'evidenza materiale; considerata la coerenza tra le copie riscontrate, con l'unica eccezione l'esemplare Jena (partorito senz'altro da una composizione successiva), è difficile dubitare che i tipi usati per l'assemblaggio delle forme non appartengano alla stessa serie, quando non proprio alla stessa cassa.

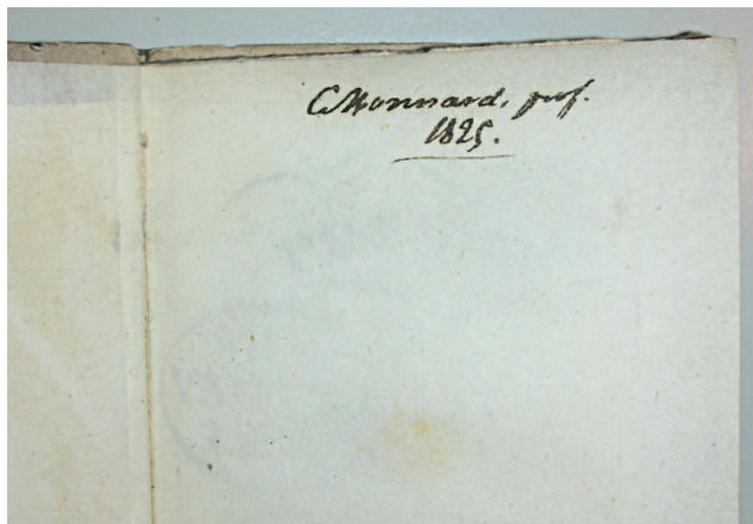
Abbiamo già chiarito in precedenza come la collazione<sup>93</sup> degli esemplari sia da considerarsi lo strumento privilegiato per lo studio della materialità di un'edizione, nonché per il riscontro di varianti testuali significative, perché d'autore. Ne consegue che la "textual variation between copies of an edition can only be discovered by a detailed collation of their texts. A particular copy is chosen as a control, and this control (or

a film or a photocopy of it) is taken round for comparison with each of the other copies".<sup>94</sup>

Lo studio della materialità dei testi, con il libro inteso non più come mero contenitore di testi, ha origini che risalgono alla fine del diciannovesimo secolo "quando Bradshaw nel 1870 fece la famosa affermazione che lo studio dei particolari fisici dei libri è come 'un ramo della storia naturale', con la produzione di una tipografia come genere e ciascun libro di quella tipografia come specie".<sup>95</sup> Raffrontare diverse copie, di conseguenza, produrrà risultati notevoli dal punto di vista bibliografico-testuale;<sup>96</sup> non significa però che l'assenza di varianti testuali indichi l'inutilità di una collazione, essendo essa stessa un'evidenza bibliografica. Gli effetti possono illuminare sia il percorso editoriale di un testo sia l'ambiente culturale in cui tale testo è stato prodotto, ma questo è un campo di ricerca che compete a una disciplina diversa.<sup>97</sup>

La principale collazione<sup>98</sup> attorno cui si è incentrata questa indagine intorno alle *Poesie* è, ovviamente, quella dei sette esemplari sparsi tra Italia, Germania e Svizzera; i risultati sono stati contrastanti. Non sono state rilevate, infatti, varianti accostando le quattro copie contenenti tre romanze e le due copie, Brera e Cicognini, contenenti sette romanze, e questo dimostra come tutti gli esemplari siano frutto della stessa composizione, ma crediamo che il discorso sia molto più ampio, soprattutto intorno agli esemplari contenenti sette romanze. Questi, infatti, sembrano presentare una serie di nuovi fogli con le quattro romanze finali, aggiunta a una serie di fogli vecchi, nello specifico quelli contenenti le prime tre romanze. Se riprendiamo, per comodità, la figura del "lettore ideale", scopriremo come quest'ultimo sia incuriosito, prima che dalla diversa consistenza degli esemplari (in fatto di numero di romanze), dalla differenza di frontespizi. Nonostante il maggior numero di romanze, le copie Brera e Cicognini mantengono un frontespizio coerente con tutti gli altri esemplari, mentre la copia Jena non solo presenta un frontespizio diverso,<sup>99</sup> ma anche un'evidente ricomposizione della forma; ciò è testimoniato dal formato dei tipi e dalla *mise en page* delle romanze.

Siccome le *Poesie* di Berchet furono stampate in clandestinità riesce difficile pensare che lo stampatore abbia potuto conservare le forme. Il rischio di incorrere in sanzioni, anche gravi, qualora si fosse riscontrato il possesso di libri cassati dalla censura austriaca, sarebbe aumentato esponenzialmente e una perquisizione avrebbe potuto mettere fine a ogni attività.<sup>100</sup>



La postilla che l'esemplare Lipsia reca sulla guardia

Non è difficile stabilire una cronologia tra i vari esemplari, dal momento che, a differenza delle copie Cicognini e Brera, l'esemplare Jena contiene un ulteriore contributo del Berchet, *Le Fantasia*, "scritte tra il giugno 1827 e i primi d'ottobre del 1828, e poi pubblicate nel 1829, da Delaforest a Parigi, con una lunga lettera-prefazione intitolata *Agli amici miei in Italia*, datata Piccadilly, 5 gennaio 1829".<sup>101</sup> Non è neppure possibile ipotizzare che si tratti di un'aggiunta successiva, poiché, al contrario degli altri due esemplari di cui sopra, non vi sono evidenze materiali, non nella fascicolazione e neppure nel tipo di carta utilizzata (o nella legatura). Resta l'interrogativo del perché si sia scelto un nuovo frontespizio mantenendo la stessa data degli esemplari precedenti. Una risposta può trovarsi nella quasi-omogeneità che la copia conservata a Jena possiede rispetto alle altre; appurata la ricomposizione della forma, esiste una perfetta corrispondenza tra l'esemplare Jena e gli altri, con variazioni davvero minime sia per consistenza sia per numero, attribuibili senz'altro a delle sviste del compositore e di certo non all'autore. Possiamo, allora, sostenere con una buona dose di certezza che impressioni precedenti come ad esempio Cicognini o Brera siano state usate come base per la ricomposizione delle forme di questa nuova. Siamo certi che Berchet non sia intervenuto in questa nuova impressione perché essa riproduce, con esattezza quasi algebrica, l'edizione 1824. Le prime tre romanze sono nel complesso coerenti con quelle di tutti gli esemplari, mentre le successive quattro corrispondono a quelle riportate negli esemplari Brera e Cicognini, essendone le altre quattro copie mancanti.

Nel trarre alcune conclusioni riguardo alla cronologia delle copie collazionate,<sup>102</sup> stupisce che alcuni esemplari contengano soltanto tre romanze mentre altri sette. Questo discorso si ricollega alla questione della datazione del volume delle *Poesie*, “edito a Londra con la data 1824 (ma da situarsi, sicuramente, al 1826), comprendente – oltre ai *Profughi di Parga* – anche le altre cinque romanze risalenti ai primi anni del periodo londinese”.<sup>103</sup> Questa citazione di Italo Bertelli offre lo spunto per alcune riflessioni; prima di tutto ci si chiede quale esemplare delle *Poesie* con data 1824 usi Bertelli per le sue valutazioni, visto che nessuna delle sette copie da me collazionate presenta il numero di romanze da lui indicato, vale a dire sei. L’oscillazione è infatti fra tre romanze e sette romanze.<sup>104</sup> Ora questa discrepanza non farebbe che supportare l’ipotesi che l’edizione 1824 rappresenti in realtà un lavoro *in fieri*. Potrebbe naturalmente trattarsi di una semplice svista, ma se Bertelli ha avuto modo di consultare un esemplare contenente sei romanze<sup>105</sup> questo ci permette di formulare una tesi, cioè che la data 1824, considerata a lungo falsa, non sia tale ma indicatrice della prima impressione dell’edizione, nel 1824 per l’appunto. Questo non contrasta con le evidenze bibliografiche da noi osservate, dal momento che ben quattro copie contengono soltanto tre romanze, tutte scritte prima del 1824 e con l’ultima romanza in ordine cronologico, *Il Romito del Ceniso*, scritta addirittura un anno prima.

Si potrebbe obiettare che le quattro copie contenenti tre romanze siano mutile/incomplete, ma nessuna prova materiale supporta ciò; al contrario l’indagine bibliografica ha rilevato come le copie che appaiono “compositi” siano proprio quelle di Brera e Cicognini, contenenti sette romanze, e – dettaglio che non ci sembra per nulla casuale – come l’aggiunta delle quattro romanze successive avvenga proprio nel punto in cui gli esemplari Parenti, Lipsia, Basilea e Trivulziano si interrompevano. Ne è prova la segnatura dei fascicoli negli esemplari Brera e Cicognini, coerente con quella delle copie contenenti tre romanze fino alla fine del *Romito*. Lo dimostra però, oltre alla segnatura dei fascicoli, anche il cambio del tipo di carta; abbiamo già discusso della fascicolazione dei volumi delle *Poesie* e delle segnature, e ci sembra davvero poco plausibile che, nel caso i volumi contenenti tre romanze siano mutili, essi abbiano segnature corrispondenti con i volumi cosiddetti “completi” (per le prime tre romanze). Si delinea una nuova prospettiva, cioè che fino a oggi molte delle ipotesi fatte intorno a questa edizione del 1824 siano state fatte intor-

no alla versione dotata di sette romanze, senza tenere conto di quelle che ne contenevano soltanto tre, e certamente senza cercare di metterle in relazione una con l’altra da un punto di visto bibliografico-testuale.<sup>106</sup> Se gli esemplari con tre romanze fossero incompleti, allora le copie Brera e Cicognini non avrebbero ragione di possedere la segnatura del quinto fascicolo<sup>107</sup> all’inizio del *Rimorso*, come invece avviene; sarebbe logico invece che tale segnatura si collocasse quattro carte più avanti, per mantenere la sequenza di fascicoli in ottavo. Non vedo motivi per cui, nelle copie Brera e Cicognini, la sequenza di fascicoli in ottavo dovrebbe venire interrotta da un fascicolo di quattro carte, se non perché si tratta delle segnature dell’impressione originale, che prevedeva soltanto tre romanze e in cui il fascicolo finale di quattro carte era perfettamente giustificato.

La pratica di creare esemplari composti non è certo nuova alla storia editoriale, ma possiamo portare un esempio molto pertinente in questo caso. Presso la Biblioteca di Brera si trova, oltre alla nostra copia delle *Poesie* con data 1824, una seconda edizione del 1826 con doppio colophon, uno a seguito della romanza *Il trovatore* (senza data) e un altro dopo l’ultima romanza, *Giulia*, con l’indicazione della data del 1829, chiaramente in contrasto con la data riportata sul frontespizio del volume.<sup>108</sup>

Ma possiamo andare anche oltre, portando all’attenzione del lettore un’ulteriore evidenza che merita di essere citata, perché forse cruciale per dimostrare come l’edizione delle *Poesie* con data 1824 sia uscita nel suddetto anno. Useremo l’esemplare conservato presso l’Universitätsbibliothek di Lipsia in Germania; sulla guardia di quest’ultimo è riportata un’intestazione scritta a mano: “C Monnard, prof. 1825.” L’inchiostro ha già i riflessi tipici dell’ossidazione e la grafia non è incerta. Naturalmente occorrerebbe una perizia calligrafica condotta con più rigore per affermare con certezza che la firma sia autentica e appartenente al periodo storico che ci interessa. Ma non vediamo motivi di un’eventuale contraffazione e quindi già con i pochi elementi a nostra disposizione possiamo avanzare alcune considerazioni. Se la data 1825 indica l’anno in cui il possessore del libro, tale Charles Monnard,<sup>109</sup> venne in possesso del volume allora la tesi secondo cui le *Poesie* fecero la loro prima apparizione nel 1824 (naturalmente la versione contenente soltanto tre romanze, a cui l’esemplare Lipsia non a caso si omologa) non è affatto così pericolante; se al contrario si tratta di una postilla aggiunta da un bibliotecario per indicare l’anno in cui l’istituto

di cultura venne in possesso del volume, allora la nostra tesi ne esce ugualmente rafforzata, essendo la conclusione la stessa: siamo in possesso di una prova che confuta l'opinione secondo cui le *Poesie* con data 1824 sarebbero certamente da retrodatare. Lo sono di certo le copie dotate di tutte e sette le romanze e l'impressione di Jena, ma dubitiamo fortemente che ciò valga anche per la serie di copie dotata di tre romanze, dal momento che l'indicazione della data, in essa, non entra in conflitto con la cronologia dei poemetti di Giovanni Berchet più diffusa<sup>10</sup> (e alla quale ci siamo attenuti con puntualità, non ravvisandovi alcuna incongruenza). Tirando le somme, possiamo dividere gli esemplari delle *Poesie* con data 1824 in due gruppi (escludendo la copia di Jena, successiva a entrambi questi gruppi): il primo formato dai fogli originali contenenti le tre romanze iniziali, il secondo formato dai fogli originali, e da una nuova serie di fogli stampati e legati ai "vecchi" perché l'edizione contenesse non più tre ma bensì sette romanze.

---

---

## NOTE

<sup>1</sup> PASQUALE STOPPELLI, *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 16.

<sup>2</sup> Non entreremo nel merito della questione su quale denominazione sia più pertinente, "Bibliografia testuale" (puntuale traduzione dall'inglese) oppure "Filologia dei testi a stampa", dibattito ancora in corso come testimonia NEIL HARRIS, *Bibliografia testuale o Filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future. Convegno di studi in onore di Conor Fahy*, Udine, Forum, 1999.

<sup>3</sup> George Thomas Tanselle individua il punto di svolta nel contributo alla questione dell'in-folio di Shakespeare che Thomas Satchell dà attraverso una lettera inviata da Kobe, in Giappone, e pubblicata sul "Times Literary Supplement" il 3 giugno 1920, in ID., *Analisi bibliografica. Un'introduzione storica*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2010, testo ideale per chi volesse ricostruire storicamente l'evoluzione della bibliografia testuale.

<sup>4</sup> Ronald Brunlees McKerrow sosterrà, in un'opera del 1927, che "two persons of reasonable intelligence following the same line of bibliographical argument would inevitably arrive at the same conclusion", in ID., *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, New Castle (Delaware), Oak Knoll Press, 1994, p. 2.

<sup>5</sup> Per una trattazione estesa sul tema e sui rischi derivati dall'ignorare questo postulato si consulti G.T. TANSELLE, *Letteratura e manufatti*, Firenze, Le Lettere, 2004, soprattutto il capitolo II.

<sup>6</sup> CONOR FAHY, *Saggi di Bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, p. 58.

<sup>7</sup> Per chi si interessasse esclusivamente al passaggio cruciale tra il manoscritto/dattiloscritto e il prodotto libro si veda PHILIP GASKELL, *From Writer to Reader. Studies in editorial method*, New Castle (Delaware), Oak Knoll Press, 1999.

<sup>8</sup> G.T. TANSELLE, *Letteratura e manufatti*, cit., p. LXXII.

<sup>9</sup> FRANCA BRAMBILLA AGENO, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984

<sup>10</sup> C. FAHY, *Saggi di Bibliografia testuale*, cit., p. 58.

<sup>11</sup> Il testo di riferimento moderno più accurato a cui si può rimandare è ALBERTO CADIOLI, *Giovanni Berchet. Lettera semiseria, Poesie*, Milano, BUR, 1992.

<sup>12</sup> "Prospettive di indagine ancora poco coltivate nel nostro paese", così Gabriele Turi a proposito della storia dell'editoria in Italia ma l'espressione è così pertinente da potersi applicare senza sforzo anche alla Filologia dei testi a stampa, in ID., *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, p. 8

<sup>13</sup> In mancanza di strumenti più all'avanguardia come la "Hindman collating machine" o la "Lindstrad Comparator" (citare in P. GASKELL, *A New Introduction to Bibliography*, New Castle [Delaware], Oak Knoll Press, 2009, p. 357) si può sempre procedere a una comparazione manuale, più lenta e laboriosa ma altrettanto efficace.

<sup>14</sup> Ivi.

<sup>15</sup> Gli esemplari dell'edizione 1824 delle *Poesie* di Berchet che ho avuto modo di consultare sono sette: il primo esemplare è conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, nella Sala Foscoliana; il secondo presso la Universitätsbibliothek, o Bibliotheca Albertina, di Lipsia in Germania; il terzo presso la Thüringer Universitäts und Landesbibliothek di Jena sempre in Germania; il quarto presso la Universitätsbibliothek di Basilea in Svizzera; il quinto presso la Biblioteca del Convitto Nazionale Cicognini di Prato; il sesto presso la Biblioteca Trivulziana di Milano; il settimo infine presso la Biblioteca Storica Piemontese di Torino, appartenuto all'illustre bibliofilo Marino Parenti.

<sup>16</sup> "Come sempre avviene quando un'indagine è condotta in modo induttivo, ciò che in una determinata fase appare certo può rivelarsi non più vero quando aumentano i casi presi in considerazione", ovvero quando si collazionano un numero maggiore di copie, G.T. TANSELLE, *Il concetto di esemplare ideale*, in P. STOPPELLI, *Filologia dei testi a stampa*, cit., p. 77.

<sup>17</sup> Berchet muove i primi passi come poeta nel 1806, in piena epoca napoleonica, così la concisa cronologia che A. CADIOLI propone in *Introduzione a Berchet*, Bari, Laterza, 1991, p. 141-146.

<sup>18</sup> Oppure all'interno di una stessa impressione; il termine, assieme a quelli di emissione, edizione e stato, sono postulati della bibliografia testuale. "Un'edizione può essere definita come tutti gli esemplari di un libro prodotti dall'uso sostanzialmente della stessa composizione tipografica, [...] un'impressione può essere definita come tutti gli esemplari di un'edizione stampati in una volta, [...] un'emissione può essere definita come tutti gli esemplari di un'edizione o di un'impressione offerti al pubblico in una volta per la vendita, [...] uno stato può essere definito come una forma tipografica con una determinata composizione tipografica" così le definizioni di C. FAHY, *Saggi di Bibliografia testuale*, cit., capitolo III; volendo si

possono preferire anche quelle di P. STOPPELLI, *Filologia dei testi a stampa*, cit., p. 31, oppure di P. GASKELL, *A New Introduction to Bibliography*, cit., p. 313.

<sup>19</sup> Si veda R.B. MCKERROW, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, cit., p. 6 e seguenti, in alternativa C. FAHY, *Saggi di Bibliografia testuale*, cit., capitolo II.

<sup>20</sup> G.T. TANSSELLE, *Il concetto di esemplare ideale*, in P. STOPPELLI, *Filologia dei testi a stampa*, cit., p. 85. Nella stessa raccolta si possono consultare anche il saggio di WALTER WILSON GREG, *Il criterio del testo-base*, oppure, per delle coordinate teoriche, quello di FREDSON BOWERS, *L'autorità multipla. Nuovi problemi e concetti del testo-base*. Per chi cercasse invece una normativa precisa e non una speculazione teorica è ottimo F. BOWERS, *Principles of Bibliographical Description*, New Castle (Delaware), Oak Knoll Press, 2005.

<sup>21</sup> Non casualmente è il titolo del saggio di Tanselle inserito nella raccolta di P. STOPPELLI, cit., p. 146.

<sup>22</sup> Non ci dilungheremo sui meriti e sull'accesso dibattito che suscitò la "teoria della ricezione" di Hans Robert Jauss all'indomani della pubblicazione del monumentale *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, in italiano *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna, il Mulino, 1987.

<sup>23</sup> Oltre ai numerosi riferimenti bibliografici intorno alla vita di Berchet che proporrò, reperibili presso le principali biblioteche, segnalo come biografia del poeta attualmente in commercio l'agile *Introduzione a Berchet* di A. CADIOLI, cit.

<sup>24</sup> "Il padre, negoziante di pannilani", notizia riportata da YOSEPH COLOMBO, *Giovanni Berchet a Milano*, in "Città di Milano. Rassegna mensile del Comune", n° 9, settembre 1950, p. 158.

<sup>25</sup> Prefazione di AUGUSTO CASTALDO al volume *Giovanni Berchet (1783-1851). Romanze*, Roma, Oreste Garroni editore-libraio, 1911, p. 7.

<sup>26</sup> *Giovanni Berchet. Opere*, a cura di Marcello Turchi, Napoli, Casa editrice Fulvio Rossi, 1972, p. 24-25; ricordiamo inoltre che la querelle tra Madame de Staël e Pietro Giordani risale appunto al 1816, data della pubblicazione sulla Biblioteca Italiana (per notizie su questo periodico si veda M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980) del famoso articolo "Sulla maniera ed utilità delle traduzioni", scritto dalla baronessa svizzera e tradotto dal Giordani.

<sup>27</sup> Così attesta M. PARENTI, *Rarità bibliografiche dell'Ottocento. Materiali e pretesti per una storia della tipografia italiana nel secolo decimonono*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1956-1964. Il Parenti è convinto dell'esistenza di queste "fantomatiche" traduzioni in piena discordanza con lo studioso Ettore Li Gotti, autore di una pregevole monografia su Berchet, il quale "insiste, infatti, non una volta sola, sulla loro irrimediabilità". Per l'esempio di una di queste traduzioni si faccia riferimento a Ivi, p. 188.

<sup>28</sup> M. PASSANISI, *G. Berchet. Con una lettera del conte fu Sen. G. Arrivabene*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1888, p. 78.

<sup>29</sup> Finanziato dal conte Luigi Porro Lambertenghi e da Federico Confalonieri, "stampato su carta azzurra nella tipografia di Vincenzo Ferrario, vide la luce il 3 settembre 1818 e cessò le sue pubblicazioni il 17 ottobre 1819" (*Storia d'Italia* diretta da Nino Valeri, Torino, Utet, 1961).

<sup>30</sup> "La perizia nelle lingue straniere era a que' tempi così rara e

pregiata, che il governo austriaco nel Maggio 1816 lo prescelse come Segretario della Commissione degli studii e traduttore presso la Delegazione provinciale di Milano", M. PASSANISI, *G. Berchet. Con una lettera del conte fu Sen. G. Arrivabene*, cit., p. 78.

<sup>31</sup> Cfr. EGIDIO BELLORINI, *Giovanni Berchet, imperial regio impiegato*, Torino, Ermanno Loescher, 1911.

<sup>32</sup> VITTORIO SPINAZZOLA, *La poesia romantico-risorgimentale*, in *Storia della Letteratura italiana*, direttori Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, volume VII (L'Ottocento), p. 969.

<sup>33</sup> "Il Berchet aveva fin allora goduto in Milano fama di liberale, ma nessuno avrebbe immaginato in lui il futuro poeta civile", così DOMENICO ZANICHELLI, *Le poesie politiche di Giovanni Berchet*, in *Studi di storia costituzionale e politica del Risorgimento italiano*, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1900.

<sup>34</sup> Un rigore morale che gli permise di affrontare l'esilio con animo malinconico ma comunque fermo e, davanti alla possibilità di inoltrare una richiesta che gli avrebbe permesso di rientrare legalmente in patria, di avanzare un rifiuto inflessibile, cfr. E. BELLORINI, *La fuga da Milano e l'esilio di Giovanni Berchet*, Milano, Tipografia editrice L.F. Cogliati, 1910, p. 13.

<sup>35</sup> Ripercorriamo la carriera pubblica di Giovanni Berchet: "[Essa] era cominciata nel 1810, quando, ancora durante il regno italico era stato assunto come secondo commesso presso l'Ufficio di amministrazione del Senato consulente, con l'annuo soldo di lire 1800 italiane [...]. Nel 1819 entrò in terna nel concorso per la carica di Segretario dell'Ispettorato delle Scuole elementari, ma il posto fu dato al Torti [...]. Ma le espressioni di deferenza e di umile devozione per l'imperial reale governo che egli usa nelle sue varie domande e che erano allora di prammatica in documenti del genere, non devono portarci a credere che il Berchet, nato e formatosi nel clima della Rivoluzione francese, servisse volentieri il governo austriaco. Impiegato pubblico egli era diventato per necessità di uno stipendio", in YOSEPH COLOMBO, *Giovanni Berchet a Milano*, in "Città di Milano. Rassegna mensile del Comune", n° 9, settembre 1950, p. 158.

<sup>36</sup> Il quale riscuoterà per lui una commessa rimasta in sospeso con lo stampatore Londonio di Milano, cfr. M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, cit.

<sup>37</sup> Un funzionario austriaco (dalla firma indistinta) denuncia "infami diatribe contro il principe di Carignano, contro gli Augusti Sovrani alleati, e contro la procedura criminale e le relative sentenze contro i carbonari", in E. BELLORINI, *La fuga da Milano e l'esilio di Giovanni Berchet*, cit., p. 11.

<sup>38</sup> A. CASTALDO, *Giovanni Berchet (1783-1851). Romanze*, cit.

<sup>39</sup> ALFREDO GALLETTI, *Giovanni Berchet (Nel centenario della morte)*, in *Studi sul Berchet. Pubblicati per il primo centenario della morte*, a cura del Liceo Ginnasio "Giovanni Berchet", Milano, Tipografia Grafica, 1951.

<sup>40</sup> E. BELLORINI, *La fuga da Milano e l'esilio di Giovanni Berchet*, Milano, Tipografia editrice L. F. Cogliati, 1910, p. 10.

<sup>41</sup> Fino al 1829, quando "Berchet accetta [...] di trasferirsi a casa degli Arconati come precettore del figlio Carlo. Abbandona Londra per il castello di Gaesbeek [in Belgio] il 13 luglio", A. CADIOLI, *Introduzione a Berchet*, cit., p. 122.

- <sup>42</sup> CARMELO CAPPUCCIO, *Giovanni Berchet*, in *La letteratura italiana. I minori*, Milano, Marzorati Editore, 1969, vol. III, p. 2363.
- <sup>43</sup> Situazione non necessariamente negativa per C. Cappuccio, secondo il cui giudizio lusinghiero “la produzione migliore del Berchet appartiene tutta al periodo londinese. Sola eccezione sono *I profughi di Parga*, già composti [...] prima dell’esilio: ma è anche vero che molti studiosi li considerano, poeticamente, inferiori alle *Romanze* e alle *Fantasie*”, Ivi.
- <sup>44</sup> GIUSEPPE ITALO LOPRIORE, *Le “Romanze” di Giovanni Berchet*, “Belfagor. Rassegna di varia umanità”, diretta da Luigi Russo, Raccolta completa, volume VIII, Messina-Firenze, Casa editrice G. D’Anna, 1953.
- <sup>45</sup> A. GALLETTI, *Giovanni Berchet (Nel centenario della morte)*, in *Studi sul Berchet. Pubblicati per il primo centenario della morte*, cit., p. 20.
- <sup>46</sup> *Il Risorgimento italiano in un carteggio di patrioti lombardi 1821-1860*, a cura di Aldrobandino Malvezzi, Milano, Ulrico Hoepli editore-libraio della Real Casa, 1924, p. 60, epistola XLVI Londra 14 agosto 1826 “Giovanni Berchet ad Antonio Trotti a Milano”.
- <sup>47</sup> *Giovanni Berchet. Lettere alla marchesa Costanza Arconati*, a cura di Robert Van Nuffel, con il contributo della Fondation Universitaire de Belgique, Roma, Vittoriano, 1956.
- <sup>48</sup> GINO MAGGI, *Giovanni Berchet patriota e giornalista*, in “L’Italia”, anno XL, n° 138, Milano 13 giugno 1951.
- <sup>49</sup> ANTONIO MARENDUZZO, *Giovanni Berchet*, “Il Popolo d’Italia”, 23 dicembre 1931.
- <sup>50</sup> Ivi.
- <sup>51</sup> Si faccia riferimento anche a GIULIANO MANACORDA, *Vent’anni di pazienza. Saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1972, il saggio omonimo dedicato a Giovanni Berchet.
- <sup>52</sup> A. GALLETTI, *Giovanni Berchet (Nel centenario della morte)*, in *Studi sul Berchet. Pubblicati per il primo centenario della morte*, cit.
- <sup>53</sup> È uno dei motivi per cui i pometti del Berchet erano così inviati alla polizia austriaca; la citazione è dall’introduzione di Natale Caccia, in *Poesie scelte originali e tradotte. Giovanni Berchet*, Milano, Carlo Signorelli Editore, 1936, p. 11.
- <sup>54</sup> Ricalcando Tanselle, potremmo chiamare quest’ultimo “lettore ideale”.
- <sup>55</sup> “One will find that measurements differ noticeably at different places on the edges depending on the sewing and also the cutting or trimming of the various edges”, così F. BOWERS, *Principles of Bibliographical Description*, New Castle (Delaware), Oak Knoll Press, 2010, p. 446.
- <sup>56</sup> Si veda R.B. MCKERROW, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, cit.; si tratta comunque, occorre ricordarlo, di variazioni che raramente vanno oltre il millimetro, quindi “relativamente” trascurabili. Ma se queste variazioni si accompagnassero a un eventuale cambio nell’orientamento di filoni e vergelle, allora occorrerebbe un’indagine assai più approfondita.
- <sup>57</sup> Nel caso dell’esemplare Cicognini non si tratta neppure di una copertina tipografica in cartoncino rigido ma di una semplice “guardia” di carta filigranata affine alla carta utilizzata per l’imposizione dei fascicoli (in questo caso, dei primi quattro fascicoli).
- <sup>58</sup> G.T. TANSELLE, *Il concetto di esemplare ideale*, in P. STOPPELLI, *Filologia dei testi a stampa*, cit., p. 98.
- <sup>59</sup> Per non creare confusione nelle citazioni che proporremo a breve, ricordiamo che l’equivalente inglese è title-page.
- <sup>60</sup> Si noti l’utilizzo del verbo inglese *protect*, dal momento che la denominazione italiana per questa carta è, non casualmente, “guardia”. La citazione è di P. GASKELL, *A New Introduction to Bibliography*, cit., p. 52.
- <sup>61</sup> “Both the matter and form of title-pages went through a series of changes and developments, which are not without interest, though the story is too complicated to be dealt with in any detail. In the matter of the title-page we may discern the following stages: 1. It gives merely the name or contents of the book, with or without the name of the author. 2. It begins to take over the function of the colophon, adding first the date of printing, then the name or sign of the printer or bookseller. 3. It becomes more definitely an advertisement of the book designed to attract purchasers”, così R.B. MCKERROW, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, cit., p. 90.
- <sup>62</sup> Sul ruolo del frontespizio nell’analisi bibliografica si veda JACOB BLANCK, *The title-page as a bibliographical evidence*, Berkeley, School of Librarianship, University of California, 1966.
- <sup>63</sup> Per una definizione molto puntuale di questo elemento bibliografico e di altri a cui abbiamo accennato e a cui accenneremo si può fare riferimento a VITTORIO DI GIURO, *Manuale Enciclopedico della Bibliofilia*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 1997, ma anche GIUSEPPE FUMAGALLI, *Vocabolario bibliografico*, a cura di Giuseppe Boffitto e Giovanni de Bernard, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1940.
- <sup>64</sup> Ne è un esempio l’edizione 1826-1829 delle *Poesie* di G. BERCHET conservata presso la Biblioteca Braidense di Milano, dotata non di uno ma di ben due colophon, uno apposto in seguito alla romanza *Il trovatore*, un altro apposto dopo la romanza immediatamente successiva, *Giulia*.
- <sup>65</sup> “At first the printer’s name and the place of sale of a book was generally only given on the title-page for some special reason”, questa e la citazione precedente sono entrambe di R.B. MCKERROW, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, cit., p. 95.
- <sup>66</sup> *Issue* qui ha il significato di “emissione” di un’edizione/impressione.
- <sup>67</sup> M. PARENTI, *Rarità bibliografiche dell’Ottocento*, cit., volume IV, p. 192.
- <sup>68</sup> Per chi volesse una panoramica sulla tecnica necessaria è possibile consultare un testo dell’epoca come *La teorica della calcografia*, di GIUSEPPE LONGHI, Milano, Stamperia Reale, 1830. Testo dotato, inoltre, anch’esso di un frontespizio romantico.
- <sup>69</sup> Stampato a Torino nel 1829 presso la Tipografia Chirio e Mina.
- <sup>70</sup> “Accidenti alla litografia”, espressione che il D’Azeglio confuse all’interno di una tavola; il motivo di tale frustrazione era che si trattava della “prima volta che il D’Azeglio si cimentava in un’arte che tuttavia annaspava nell’esperienza”, in M. PARENTI, *Rarità bibliografiche dell’Ottocento*, cit., volume II, p. 98-103. Quello che ci interessa davvero però non è la presenza del frontespizio romantico in sé, per quanto possibile indicatore di

una certa tendenza di determinati stampatori a fare uso di questo tipo di frontespizi, quanto lo stile di tali frontespizi che sia quanto più affine possibile a quello delle *Poesie* 1824. Ci sono infatti altri tipografi presso cui è possibile reperire l'uso di questo tipo di frontespizi, in un periodo cronologico vicino a quello in cui furono stampate le romanze: Giuseppe Crespi e C. (ad esempio *L'origine delle fonti. Poema inedito ed altre poesie scelte* di Cesare Arici, Milano 1833), Borroni e Scotti successore a Vincenzo Ferrario (ad esempio *Ettore Fieramosca o la disfida di Barletta*, di Massimo D'Azeglio, Milano 1838), Tipografo-editore Paolo Ripamonti Carpano (ad esempio *Da Napoli a Procida. Passeggiata*, di Giambattista Bazzoni, Milano e Venezia 1843-1844), Carl'Ant.° Ostinelli Stampatore Provinciale (ad esempio *Viaggio al lago di Como*, di Davide Bertolotti, Como 1824) e altri ancora come Francesco Cartallier di Padova, Crescini sempre di Padova o la tipografia Marenigh di Trieste. Tutti gli esempi sono mutuati da Ivi. Per avere un'idea a quali stampatori facciamo riferimento si può consultare l'ottimo repertorio *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a cura di Ada Gigli Marchetti, M. Infelise, Luigi Mascilli Migliorini, Maria Iolanda Palazzolo, G. Turi, Milano, FrancoAngeli, 2004.

<sup>71</sup> Termine inglese indicante la carta fatta senza l'ausilio di un supporto meccanico, recante quindi traccia di filoni e vergelle.

<sup>72</sup> Carta che noi definiremmo "carta velina", creata con l'ausilio di una macchina e senza filoni o vergelle.

<sup>73</sup> Per una sintesi dell'evoluzione della produzione della carta in Europa breve ma chiara si consulti R.B. MCKERROW, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, p. 97 e seguenti.

<sup>74</sup> Intervalli determinati dal formato dei fascicoli.

<sup>75</sup> "Ritiensi che l'invenzione delle segnature tipografiche, che fece abbandonare l'uso del registro, debbasi a Giovanni Koelhoff di Lubeca, stampatore a Colonia, il quale, nel 1472, introdusse l'uso di contrassegnare ogni foglio, progressivamente, con una lettera dell'alfabeto", V. DUPONT, *Hist. de l'impr.*, vol. II, in *Dizionario esegetico tecnico e storico per le arti grafiche con speciale riguardo alla tipografia*, di GIUSEPPE ISIDORO ARNAUDO, Torino, R. Scuola Tipografica e di arti affini, 1917, p. 1907.

<sup>76</sup> "Trattandosi d'un indicazione da servire esclusivamente per il legatore, non v'è ragione ch'esso debba essere visibile anche al lettore. Per cui può venire collocato in cucitura, nel punto corrispondente alla piegatura, in guisa che a volume legato la medesima abbia a passare quasi affatto inosservata", GIANOLIO DALMAZZO, *Il libro e l'arte della stampa*, Torino, Edizione unica fatta ad opera e a spese dell'autore sotto gli auspici della Regia Scuola Tipografica, 1926, p. 419.

<sup>77</sup> R.B. MCKERROW, *An Introduction to Bibliography fo Literary Students*, cit., p. 25.

<sup>78</sup> "Segno di richiamo, fuso generalmente in due forme, cioè a stelletta di cinque punte oppure di sei", così G. DALMAZZO, *Il libro e l'arte della stampa*, cit., p. 71.

<sup>79</sup> "Dal greco *asteriskos*, piccolo astro: minuscolo segno a forma di stelletta", G.I. ARNEUDO, *Dizionario esegetico tecnico e storico per le arti grafiche*, cit., p. 111.

<sup>80</sup> LORENZO BALDACCHINI, *Lineamenti di Bibliologia*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993.

<sup>81</sup> Giovanni Biancardi, bibliofilo e libraio antiquario, in un illuminante colloquio personale suggerisce che, data l'atipicità della segnatura, si tratti di una peculiarità unica e che, individuando la stamperia che utilizzi tale peculiarità, si possa giungere a identificare la tipografia che diede alla luce l'edizione 1824 delle *Poesie* del Berchet.

<sup>82</sup> "In bibliographical usage the format of a book of the hand-press period means the arrangement of its formes and the subsequent folding of the printed sheets as indicated by the number and conjugacy of the leaves and the orientation of the paper in the gatherings, and is expressed in the terms folio, quarto, octavo etc.", P. GASKELL, *A New Introduction to Bibliography*, cit., p. 80.

<sup>83</sup> "Remembering that [...] watermarks are not quite always reliable guides", Ivi, p. 84.

<sup>84</sup> Posto che i filoni devono essere paralleli al lato più corto del foglio di stampa prima che venga piegato, nel caso del quarto e del sedicesimo i filoni devono essere orizzontali al lato breve del foglio.

<sup>85</sup> P. GASKELL, *A New Introduction to Bibliography*, cit., p. 86.

<sup>86</sup> Sono utilizzate le misure dell'esemplare Parenti, ma andrebbe bene qualsiasi altra copia.

<sup>87</sup> P. GASKELL, *A New Introduction to Bibliography*, cit., p. 84.

<sup>88</sup> Anche i dati forniti dalla tabella che Gaskell propone per la misura dei formati e delle carte risultano più accettabili, Ivi, p. 86.

<sup>89</sup> *Typography*, FRIEDRICH FRIEDL, NICOLAUS OTT, BERNARD STEIN, Köln, Könemann, 1998, p. 62.

<sup>90</sup> GIAMBATTISTA BODONI, *Manuale tipografico 1788*, fac-simile a cura di Giovanni Mardersteig, Verona, Editiones Officinae Bodoni, 1968.

<sup>91</sup> F. FRIEDL, N. OTT, B. STEIN, *Typography*, cit., p. 63.

<sup>92</sup> P. GASKELL, *A New Introduction to Bibliography*, cit., p. 210.

<sup>93</sup> Dal verbo latino *conferre*, i cui significati possono essere "portare (insieme), riunire, radunare, raccogliere, avvicinare, accostare, porre a confronto, confrontare, paragonare, collazionare (documenti) [sic!]", in *Nuovo Campanini Carboni, Vocabolario*, Torino, Paravia Bruno Mondadori Edizioni, 2000, p. 250.

<sup>94</sup> La citazione proseguirebbe con l'affermazione secondo cui "the collation, without apparatus, of several lengthy texts is an appallingly laborious process, and is one which (like proof-correction) is liable to a good deal of error", in P. GASKELL, *A New Introduction to Bibliography*, cit., p. 357.

<sup>95</sup> Come riporta G.T. TANSELLE nel suo *Letteratura e manufatti*, cit., p. 169. Ma il passo di HENRY BRADSHAW è tratto da *Collected papers*, a cura di Francis Jenkinson, Cambridge, Cambridge University Press, 1889.

<sup>96</sup> Anche se riferito alla realtà d'oltreoceano questo esempio è l'emblema dei risultati che una collazione può dare: "Goff [Frederick R. Goff] riuscì a riunire presso la Library of Congress diciassette delle ventuno copie conosciute del manifesto di Dunlap, per il raffronto di un esemplare con l'altro; il suo resoconto elenca in forma di tabulato i caratteri danneggiati, le contro-stampe (dovute alla piegatura quando l'inchiostro era ancora umido), le filigrane (con tre illustrazioni di radiografie a raggi beta) e i filoni, come si osservavano in ciascuna copia. I due

stati della stampa, come accadde, avrebbero potuto essere scoperti anche senza il Hinman Collator e senza dover riunire le copie; ma questo non significa che l'impresa di riunirle sia stata vana. Quest'indagine era giustamente fondata sulla nozione che il confronto diretto tra originali può (come in effetti spesso fa) portare alla luce particolari probabilmente non rilevabili in altro modo; non si può conoscerne l'esito in anticipo", in G.T. TANSELLE, *Letteratura e manufatti*, cit., p. 205.

<sup>97</sup> "Studiare l'effetto del materiale a stampa sulla società - l'effetto che il torchio, coi suoi prodotti, ha avuto sul corso degli eventi - è uno degli elementi precipui dell'approccio alla storia del libro spesso chiamato *histoire du livre*. Tuttavia non è consuetudine dei suoi seguaci occuparsi delle testimonianze fisiche dei libri o di collazionare i testi e analizzare le varianti testuali (Ivi, p. 219).

<sup>98</sup> Nella rappresentazione delle varianti si è presa a modello l'impostazione che G. BIANCARDI ha usato nell'opera *Dal primo Mattino al Mezzogiorno. Indagini sulle prime edizioni dei poemetti pariniani*, Milano, Unicopli, 2011.

<sup>99</sup> Siamo consapevoli che "c'è stata una tendenza a esagerare l'importanza dei frontespizi e a sottovalutare altri aspetti del libro fisico. [...] I libri sono composti di parti e un frontespizio non è un identificatore sufficiente per l'intero libro. Il consiglio di Fredson Bowers, di descrivere i libri come se non avesse frontespizio, merita di essere seguito", in G.T. TANSELLE, *Letteratura e manufatti*, cit., p. 211.

<sup>100</sup> Non mi sento, infatti, di condividere l'opinione di Giampietro Vieusseux, secondo cui quella austriaca è "di tutte le censure della penisola, la più illuminata e la meno pusillanime" (cfr. SERGIO LO SALVIO, *Giornalismo lombardo: gli Annali universali di statistica 1824-1844*, Roma, Elia, 1977, p. 111).

<sup>101</sup> A. CADIOLI, *Introduzione a Berchet*, cit., p. 112.

<sup>102</sup> Questa cronologia è però soggetta a revisione non appena l'esemplare conservato presso la Biblioteca Comunale Foresiana nell'isola d'Elba si renda reperibile per un'analisi bibliografica.

<sup>103</sup> L'opinione di I. BERTELLI (in *L'itinerario umano e poetico di Giovanni Berchet*, Pisa, Giardini, p. 134) è condivisa anche da A. CADIOLI in *Giovanni Berchet. Lettera semiseria, Poesie*, cit., e *Introduzione a Berchet*, cit.

<sup>104</sup> Gli esemplari Brera e Cicognini.

<sup>105</sup> Si suppone che la romanza mancante sia l'ultima nella scala cronologica, *Giulia*.

<sup>106</sup> Un esempio su tutti: "*Poesie* di G. Berchet, London 1824 (contiene: I profughi di Parga, Clarina, Il romito del Cenisio, Il rimorso, Matilde, Il trovatore, Giulia)", questa la descrizione dell'opera che M. Turchi propone nel suo *Giovanni Berchet. Opere*, cit., p. 47.

<sup>107</sup> Quattro asterischi, dal momento che il primo fascicolo non ha segnature.

<sup>108</sup> L'esemplare è facilmente accessibile e consultabile, dotato inoltre di una versione digitale per chiunque volesse uno sguardo preliminare.

<sup>109</sup> Per una panoramica del personaggio si può consultare *Charles Monnard et son époque 1790-1865*, di CHARLES SCHNETZLER, Lausanne, Payot, 1934. Un libro di CHARLES MONNARD era presente anche nella biblioteca di Carlo Cattaneo, intitolato *Del diritto e del dovere, di Carlo Monnard professore ordinario all'università di Bonn, tradotto da Luigi Mariani. Opera coronata dalla Società ginevrina di utilità pubblica*, Delafontaine e Compagni librai, Losanna 1855, in *La biblioteca di Carlo Cattaneo*, a cura di Carlo G. Lacaita, Raffaella Gobbo e Alfredo Turiel, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2003.

<sup>110</sup> E. LI GOTTI, nel suo *Giovanni Berchet. La letteratura e la politica del Risorgimento Nazionale (1783-1851)*, Firenze, La Nuova Italia, 1933, propone la cronologia delle romanze più affidabile a cui possiamo fare riferimento e che sarà, infatti, quella più accreditata in seguito.

DOI: 10.3302/0392-8586-201401-041-1

## ABSTRACT

A textual analysis of Italian poet and patriot Giovanni Berchet's *Poems* (London, 1824), this article is a synopsis of the author's thesis in Textual Bibliography. Through a survey on the material elements that compose the books and a collation of the residual copies across Italy, Germany and Switzerland, the author offers an interpretation of the book's birth, using techniques theorized by R. B. McKerrow, G. Thomas Tanselle and Philip Gaskell.