

# Razones históricas de la filología de autor aplicada a los textos del Renacimiento italiano<sup>1</sup>

SIMONE ALBONICO

Université de Lausanne

Simone.Albonico@unil.ch

**Título:** Razones históricas de la filología de autor aplicada a los textos del Renacimiento italiano.

**Title:** Origins and Methods of the Authorial Philology Applied to Italian Renaissance Texts.

**Resumen:** Reconsiderando la tradición de la llamada filología de autor, este artículo trata, por un lado, de la definición de dicha disciplina antes de la crítica de las variantes de Contini (sobre todo durante el siglo XIX), y por otro del interés no estrictamente lingüístico-estilístico —ni siquiera solo literario— del que proceden algunas de las grandes empresas editoriales dentro de este ámbito. Tras un rápido repaso a ediciones significativas de textos y casos renacentistas de diferente envergadura, se examina finalmente el ensayo *Come lavorava l'Ariosto* de Gianfranco Contini, con el objetivo de verificar y reevaluar las variantes allí analizadas y su categorización.

**Abstract:** Reconsidering the tradition of so-called authorial philology, this article, on the one hand, focuses upon the definition of this discipline before the Contini's criticism of variants (especially during the nineteenth century), and, secondly, reviews the interest not strictly linguistic-stylistic —not even only literary— from which some of the great works in this field proceed. After a quick review of significant editions of Renaissance texts and cases of different sizes, the essay *Come lavorava l'Ariosto* by Gianfranco Contini is finally examined, with the aim of verifying and re-evaluating the variants analysed therein and their categorisation.

**Palabras clave:** Ludovico Ariosto, Literatura del Renacimiento, Benedetto Croce, Gianfranco Contini, Dante Isella, Crítica de las variantes.

**Key Words:** Ludovico Ariosto, Renaissance Literature, Benedetto Croce, Gianfranco Contini, Dante Isella, Criticism of Variants.

**Fecha de recepción:** 9/12/2022.

**Date of Receipt:** 9/12/2022.

**Fecha de aceptación:** 11/12/2022.

**Date of Approval:** 11/12/2022.

1 Agradezco los apuntes y consejos de Francesco Amendola, Ida Campeggiani, Irene Cappelletti, Guido Lucchini, Nicola Morato y Claudio Vela. Traducción de Paolo Tanganeli (Università di Ferrara).

1. La filología de autor, en cuanto filología de los originales, se ha ejercido y se ejerce, como es lógico, cada vez que aparecen situaciones que requieran sus especiales cuidados, pero, a diferencia de lo que ha acontecido en la tradición literaria desde el siglo XVIII hasta el XX, el Renacimiento italiano —entendido *sensu lato*— y el seiscientos —salvo en casos contados— no han representado hasta ahora un terreno de aplicación específica y de reflexión histórico-metodológica conjunta para este ámbito de la crítica textual, tan vinculado a los aspectos ecdóticos como —y, quizá, sobre todo— a las múltiples pistas interpretativas que proporciona.

Las razones son varias, pero la esencial tal vez dependa del perfil (ciertamente más interesado en lo moderno y contemporáneo que en lo renacentista) de Dante Isella, el estudioso que marcó el desarrollo de este campo, imprimiéndole una huella vigorosa y personal, amén de principalmente moderna y lombarda, o más bien milanesa (Maggi, Parini, Porta, Manzoni, Gadda, Sereni)<sup>2</sup>. Asimismo, Isella sugirió —más que afirmó— que la filología de autor puede considerarse *ab origine* una especie de declinación técnico-editorial de la crítica de las variantes de Gianfranco Contini<sup>3</sup>. Sin duda fue así para él y para su escuela, y la consecuencia más

---

2 Puede considerarse incidental la aportación sobre las *Rime amorose* de Torquato Tasso, al alimón con Franco Gavazzeni y luego recopilada en *Le carte mescolate*; cito la última edición de este volumen: Dante Isella, “Per un’edizione delle *Rime amorose* di Tasso”, en *Le carte mescolate vecchie e nuove*, ed. Silvia Isella Brusamolino, Turín, Einaudi, 2009, pp. 51-114. A lo largo de su amplia actividad, Isella se ocupó sucesivamente de varios casos, sobre todo milaneses y lombardos, entre finales del siglo XV y el seiscientos, animado a menudo por intereses histórico-literarios o, con la misma frecuencia, histórico-artísticos.

3 Dante Isella, “Le varianti d’autore (critica e filologia)”, *Archivio Storico Ticinese*, XXV (1984), pp. 98-99; reimpresso luego en *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d’autore*, Padua, Liviana, 1987, pp. 3-17, y ahora en *Le carte mescolate vecchie e nuove*, pp. 7-28. Pero véase también el más tardío y explícito Dante Isella “Ancora della filologia d’autore”, en *Due seminari di filologia*, ed. Simone Albonico, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1999; recogido en *Le carte mescolate vecchie e nuove*, pp. 235-245: “Desde el punto de vista histórico, puede decirse que la lectura que propone Contini de los *Fragmentos* del *Furioso*, y más aún la del ensayo sobre las correcciones del Petrarca vernáculo de 1941, impreso al cabo de tres [*en realidad* dos] años, en las décadas siguientes actuó en dos niveles distintos: por un lado, inauguró la crítica de las variantes; por otro, amparó nuevas iniciativas ecdóticas” (p. 239); “No cabe duda, sin embargo, de que la crítica de las variantes de Contini, al representar una

tangible de tal postulado puede apreciarse ante todo en la tensión que permea las mejores realizaciones de dicha línea de investigación, cuya preocupación fundamental ha sido siempre la accesibilidad de los materiales que brindan el texto y el aparato con vistas a un ejercicio crítico posterior.

La huella continiana, empero, tiene un valor sobre todo subjetivo y en cierto modo excepcional, como al fin y al cabo el mismo Isella reconoció en su fundamental ensayo (de 1978, pero publicado en 1984), y con toda seguridad caracterizó la fase más madura y críticamente consciente de dicho enfoque. Sin embargo, como se sabe, una atención a los originales de autor con implicaciones editoriales concretas se desarrolló al margen de la reflexión y del ejercicio crítico de Contini, según prueban no solo la edición de los *Canti* de Leopardi (1927) que preparó Moroncini, tan influyente, sino también —en un ámbito objetivamente más complejo y en cualquier caso menos claro desde el punto de vista de los resultados— la atención general prestada a los papeles y a las variantes de Manzoni ya durante la vida del escritor, y luego de manera más estable y cada vez mayor después de su muerte, como se colige de la simple enumeración de las fechas de la edición interlineal de Riccardo Folli (de 1877, muy exitosa, reproducida por Einaudi todavía en 1971, al cuidado de Lanfranco Caretti); de las *Opere inedite e rare*, preparadas por Pietro Brambilla (heredero de Manzoni) y por Ruggero Bonghi, 1883-1898, en 5 tomos; de los *Scritti postumi*, al cuidado de Giovanni Sforza, 1900; y de los *Sposi promessi* que editó Giuseppe Lesca en 1916: otro volumen que suscitó un prolongado debate en el cual intervinieron, en bandos opuestos, unas cuantas voces destacadas (Ernesto Giacomo Parodi, Giuseppe De Robertis, Benedetto Croce y, finalmente, Gianfranco Contini)<sup>4</sup>.

Basta con recordar un caso tan resonante para subrayar que la filología de autor experimentó un desarrollo significativo dentro de un contexto histórico-crítico mucho más general, igual que sucedió, a fin de cuentas, en otros países europeos. Isella estaba poco interesado en el ejercicio en

---

toma de conciencia teórica sobre la importancia del estudio de las variantes para la comprensión crítica del trabajo de los escritores, en la posguerra impulsó de forma enérgica una actividad filológica muy peculiar” (p. 241).

4 Se ocupa de la primera difusión editorial de los papeles de Manzoni, también desde la perspectiva de la filología de autor, Giulia Raboni, *Come lavorava Manzoni*, Roma, Carocci, 2017, pp. 19-33.

primera persona de la crítica de las variantes que, con la excepción del estudio juvenil dedicado a *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*<sup>5</sup>, practicó solo como instrumento para la fijación textual, conforme se aprecia en el caso del *Giorno* de Parini; en efecto, su filología, que parece situarse sobre todo en dicha línea de investigación, consistió siempre, por obligación y por vocación, en (potentes) reconstrucciones tanto históricas como textuales, a veces en la estela de importantes asedios anteriores: piénsese en las *Odi* del mismo Parini (1975), edición que debe lo suyo al monumental estudio de Alberto Chiari (1943), al que por supuesto rindió el debido homenaje<sup>6</sup>. Isella, al margen de los casos contemporáneos ligados a razones intelectuales y de lealtad (como sucede con Eugenio Montale y Vittorio Sereni), trabajó preferentemente sobre textos olvidados o que permanecían encerrados en el ámbito de los estudios locales o eruditos, y logró inscribirlos en una perspectiva ante todo historiográfica, pero también literaria y artística en el sentido más amplio. La crítica de las variantes, en definitiva, como mucho podía brindarle solo un primer punto de partida, pero ciertamente no era suficiente de por sí para motivar empresas de tan largo alcance como *Il teatro milanese* de Carlo Maria Maggi (Turín, Einaudi, 1964, en dos tomos), o las *Opere* de Carlo Emilio Gadda —que fue santo de devoción también para Contini— (Milán, Garzanti, 1990-1993, en cinco volúmenes), edición que dio pie a la creación de un vasto laboratorio filológico.

2. Un razonamiento no muy diferente se podría hacer a propósito de la filología de autor aplicada a los textos del apogeo del Renacimiento. Piénsese en Ariosto (sobre el cual me detendré más adelante). En torno a la efeméride del cuarto centenario de su nacimiento comenzó a desarrollarse el interés de editores y estudiosos por las variantes de autor y los papeles originales. Fue en esos años cuando salió a la luz la edición del

---

5 Dante Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1968, p. I (“Documenti di filologia”, 3), advierte que estas páginas fueron “escritas para una tesina defendida en Florencia en la primavera de 1947”.

6 Giuseppe Parini, *Le Odi*, ed. Dante Isella, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1975, pp. xvii-xviii (sobre el reconocimiento de los méritos de Chiari; véase Alberto Chiari, *Sulle “Odi” di Giuseppe Parini. Discorso critico*, Milán, Vita e Pensiero, 1943). Isella, “Ancora della filologia d’autore”, p. 241, recuerda asimismo la contribución de la ‘vieja escuela’, aunque esta fuera más limitada en comparación con el impulso proporcionado por la crítica de las variantes de Contini.

poema (un producto claramente provinciano) preparada por Crescentino Giannini (Ferrara, Taddei, 1875-1876), en la que se reimprime la príncipe de 1516 (A), comparándola con las dos estampas posteriores de 1521 y 1532 (B y C); así como la reproducción litográfica del ms. F de las *Satire* (Bologna, Wenk, 1875, con un prefacio de Prospero Viani), que entonces se consideraba enteramente autógrafo (como habían opinado Baruffaldi y Barotti en el siglo XVIII). Fue decisiva en dicha coyuntura la aportación de Giosue Carducci, quien estudió los *Carmina* compulsando los autógrafos ferrareses<sup>7</sup> y expresó el deseo de que se publicara una edición facsimilar de los *Fragments* autógrafos: sugerencia que siguió e hizo realidad en 1904 Giuseppe Agnelli, uno de los ariostistas más diligentes de la época; de aquí nacen asimismo los intentos frustrados de llegar a una edición crítica por parte de Giuseppe Lisio, que quedaron *in fieri*<sup>8</sup>.

Los resultados conseguidos no fueron siempre impecables y la conciencia crítica y filológica de algunas de estas operaciones devino bastante limitada (verbigracia por lo que atañe a la reproducción del manuscrito de las *Satire*)<sup>9</sup>, pero todo esto ahora carece de importancia. En cambio,

---

7 Sigue siendo fundamental Giosue Carducci, *Delle poesie latine edite e inedite di Ludovico Ariosto. Studi e ricerche*, Bologna, Zanichelli, 1874 (segunda edición con enmiendas y añadidos de 1876, tercera de 1881). A Carducci debe lo suyo toda la tradición crítica y editorial sucesiva: la edición de la *Lirica* al cuidado de Giuseppe Fatini (Bari, Laterza, 1924) y la de los *Carmina* preparada por Ezio Bolaffi (Pésaro, 1934, y luego Módena, 1938); y los ensayos de Giovanni Pesenti, “Storia del testo dei carmi latini dell’Ariosto”, *Rendiconti del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, LVII (1924), pp. 120-135; Michele Catalano, “Autografi e presunti autografi ariosteschi”, *Archivum Romanicum*, IX (1925), pp. 37-66 (pp. 49-58); y Giulio Bertoni, “Il codice ferrarese dei *Carmina* di Ludovico Ariosto”, *Archivum Romanicum*, XVII (1933), pp. 619-658.

8 Ludovico Ariosto, *I Frammenti autografi dell’“Orlando Furioso”*, ed. Giuseppe Agnelli, Roma, Danesi, 1904 (véase p. 10 sobre el papel de Carducci); Giuseppe Lisio, *Il canto primo e il canto secondo dell’“Orlando Furioso”*, Milán, La Gutenberg, 1909; véase asimismo el testimonio de Cesare Segre en Ludovico Ariosto, *I Frammenti autografi dell’“Orlando furioso”*, ed. Santorre Debenedetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, p. VI.

9 En dicha reproducción también se inspiró Giovanni Tambara para su importante edición (Livorno, Giusti, 1903): este filólogo reconoció que no era autógrafo el texto base, pero se equivocó en la atribución de la responsabilidad de las intervenciones posteriores.

se debe asumir como dato histórico significativo de aquel medio siglo el fervor por los papeles de un autor que se consideraba sobre todo “un gran ferrarés”, toda vez que aquí se hallan incluso las premisas del estudio filológico integral que Santorre Debenedetti acometió con bien diferentes capacidades, y no ya desde una perspectiva local, al publicar en 1928 el texto crítico del poema (Bari, Laterza, sin aparato) y en 1937 la obra maestra de los *Frammenti autografi* (como anejo del *Giornale storico della letteratura italiana*). Y si el interés en torno a “cómo trabajaba Ariosto” está bien documentado ya desde el siglo XVI<sup>10</sup>, el estudio de Maria Diaz en torno a *Le correzioni all’“Orlando furioso”*, que vio la luz en 1900 (Nápoles, Tessitore) y hoy por lo general se ignora, representa sin duda una piedra miliar en este camino.

Huelga considerar otro caso igual de importante, aunque muy distinto. Felice Le Monnier invitó a Cesare Guasti (1822-1889), benemérito recopilador y editor de las *Lettere* (Florenca, Le Monnier, 1852-1853) y de los *Dialoghi* de Torquato Tasso (en la misma editorial, 1858-1859, en 3 volúmenes), a reimprimir dentro de la colección “Biblioteca nazionale” las rimas de Michelangelo Buonarroti según la edición que el sobrino tocayo del autor había dado a la luz en 1623. Sin embargo, al enterarse a través de los *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie* de Antoine Claude Pasquin Valery (Bruxelas, Societé Belge de librairie, 1844, tercera edición) que en Florenca la familia Buonarroti custodiaba unas versiones autógrafas de las rimas, Guasti logró convencer fácilmente a Le Monnier para que se adoptara una solución diversa en la edición que finalmente apareció en 1863 (justo a tiempo para el tricentenario de la muerte): fue esta la primera fundamentada críticamente en un extenso huroneo de los papeles supérstites (incluyendo los de la Vaticana) y de las estampas anteriores (conforme se ilustra respectivamente en la *Descrizione de’ codici*<sup>11</sup> y en el *Catalogo dell’edizioni*)<sup>12</sup>. Guasti reprodujo escrupulosamente el texto que, en cada ocasión, resultaba más fiable, reconstruyendo de manera

---

10 Véase, más en general, Cesare Segre, “Petrarca, Ariosto e la critica delle varianti nel Cinquecento” (2003), ahora en *Dai metodi ai testi. Varianti, personaggi, narrazioni*, Turín, Aragno, 2008, pp. 133-146 (se dedican a Ariosto las pp. 140-146).

11 Michelangelo Buonarroti, *Le rime*, ed. Cesare Guasti, Florenca, Le Monnier, 1863, pp. LI-LXV.

12 *Ibidem*, pp. LXVII-LXXX.

sensata el orden de las diferentes redacciones conservadas. Leemos en sus advertencias:

porque, si algunas palabras se hallarán escritas de diferentes maneras, el lector tome en cuenta cuál es el texto del que se sacan las composiciones: no tuve siempre bajo mis ojos el autógrafo; ni de este [*sc.* el texto del que se sacan] me quise separar ni en lo más mínimo para reducirlo todo a una idéntica forma. En una reimpresión se podrá hacer: yo ahora prendendo ofrecer una edición príncipe: y el tipógrafo me secundaba con un inusual esplendor en lo impreso. La gran abundancia de las variantes de vez en cuando me aconsejó la individuación de más lecciones para una misma composición; pero la primera que aparece es la que, en mi opinión, el autor hizo en última instancia: y en general me ayudó a juzgar el autógrafo más en limpio; amén de los indicios intrínsecos, colegidos del concepto mejor dibujado y de la forma menos incierta<sup>13</sup>.

Al final de cada texto se ofrece asimismo la *vulgata* (es decir: la refundición de Michelangelo el Joven), así como una interpretación o paráfrasis (“yo la hice porque me pareció que, sin querer imponerla a nadie, hubiera podido resultar útil a muchos: además de explicar el texto, daba cuenta de mi manera de puntuar; cosa tan común como, por otro lado, difícil”)<sup>14</sup>. Encima de cada rima se señalan los testimonios localizados, utilizando la abreviación establecida en la *Descrizione*; si existen diferentes redacciones, estas se distinguen con un rótulo: “(PRIMA STESURA)”,

---

13 “...ché se alcune parole si troveranno scritte in più modi, ponga mente il lettore al testo da cui son tratti i componimenti: non ebbi sempre sott’occhio l’autografo; né da questo [*sc.* il testo da cui son tratti] mi volli discostare, anche nelle minime cose, per ridur tutto a una forma medesima. In una ristampa si potrà fare: io ora intendeva di dare un’edizione principe: e il tipografo mi secondava con un’insolita splendidezza di stampe. La copia grande delle varianti mi ha consigliato talvolta a stabilire più lezioni di uno stesso componimento; ma la prima in ordine è quella, secondo me, che l’autore fece da ultimo: e a giudicarne mi fu, in generale, scorta l’autografo più netto; oltre gl’indizi intrinseci, desunti dal concetto meglio determinato, e dalla forma meno incerta” (*ibidem*, pp. XLVII-XLVIII).

14 “...io l’ho fatta, perché mi è sembrato che, senza imporla a nessuno, potesse a molti tornar utile: oltre che lo spiegare dava a un tempo ragione del mio puntuare; cosa tanto comune, e pur tanto difficile” (*ibidem*, p. XLVIII).

“(SECONDA...)”, “(TERZA...)”; y cada poema va acompañado por un aparato donde figuran las variantes de los testimonios (indicados con sus siglas), siempre y cuando dichas variantes no pertenezcan a una redacción distinta. La ordenación general se hizo en función de las formas métricas, con una jerarquía creciente: desde los epigramas y los epitafios hasta las canciones.

En definitiva, el esfuerzo en la vertiente textual fue tan magno que se justifica la exhortación que Guasti dirigió a los lectores como cierre de la introducción general que precede a las secciones auxiliares (“Empero, no quieran los italianos mirar estas rimas como un juguete de filólogos”)<sup>15</sup>, a pesar de que en la misma colección ya otros volúmenes sobresaliesen por su excepcional esmero, siquiera desde el punto de vista bibliográfico (piénsese en el Giannotti de Filippo Luigi Polidori, 1850), y de que el mismo Guasti hubiese salido airoso de los *Dialoghi* de Tasso; por no hablar de su recopilación de las *Lettere* que sigue siendo insustituible y todavía nos sorprende por el vigor y la amplitud de las pesquisas.

A finales del siglo una nueva edición al cuidado de Karl Frey (*Die Dichtungen*, Berlín, Grote, 1897) haría progresar notablemente el conocimiento de los poemas de Michelangelo y de sus vicisitudes compositivas (también en virtud de sus 200 páginas de comentario), planteando la hipótesis de una parcial ordenación del autor (o del taller) que fue muy discutida en los estudios sucesivos. Al margen de las carencias de ambas ediciones (que, de todas formas, cosecharon reconocimientos durante largo tiempo, como el que Guglielmo Gorni tributó a la ordenación de Guasti por géneros y formas métricas, y amén de la utilidad que todavía conservan sus ‘descripciones’), huelga señalar aquí cómo la tradición editorial y erudita italiana fue capaz de tratar de forma autónoma situaciones textuales complejas cuando se presentaba la necesidad y había la posibilidad de hacerlo.

Guasti, de origen modesto, fue un alumno externo del colegio Cignolini de Prato, su ciudad natal; a los treinta y un años ingresó en la “Accademia della Crusca” y desde 1854 colaboró con el “Archivio storico italiano” de Vieusseux, antes de asumir la dirección de archivos toscanos y luego italianos. Sus conocimientos históricos, bibliográficos y archi-

---

15 “Non piaccia però agl’Italiani di riguardare queste rime come un trastullo di filologi” (*ibidem*).

vísticos, de los cuales dejó algunas muestras memorables más allá de las que aquí he recordado a vuelapluma, evidentemente le permitían lucirse incluso cuando se aplicaban a las principales figuras del Renacimiento italiano y se enfrentaban a la necesidad de ordenar redacciones y variantes transmitidas por testimonios del mismo autor, con vistas a su representación editorial.

Lo que podía ser verdad, con algunas limitaciones inevitables, para un hombre de la vieja Italia como Guasti, se reveló aún más cierto para un filólogo sumamente refinado, de formación turinesa e internacional, como Santorre Debenedetti (1878-1948), que —conforme ya se ha recordado— se enfrentó a los textos de Ariosto y a sus variantes con instrumentos muy diferentes de los que habían manejado, antes que él, estudiosos importantes como Lisio. Lo cual prueba que, al igual que no existía una especificidad renacentista, tampoco podía existir una filología particular de los autores. Solo existían, a partir de lo que reflejan los documentos de la tradición (en ocasiones originales, en otras borradores), problemas de representación que requerían respuestas adecuadas; y había estudiosos y filólogos que lograban enfrentarse a dichos problemas y encontrar alguna solución, dependiendo de sus capacidades individuales, de la tradición cultural y erudita a la que pertenecían —la toscana de Guasti, por ejemplo, era muy abigarrada, pero con cumbres de primer orden, y en su *milieu* se reconocía la huella de Muratori— y de las posibilidades de la época en la que les había tocado vivir.

3. Si después de esta digresión volvemos al ensayo que Isella dedicó a la crítica de las variantes de Contini, entonces podremos entender más fácilmente que la reconstrucción delineada servía sin duda para subrayar la absoluta novedad y la riqueza de la postura del maestro de Friburgo, o sea, para mostrar en qué alta escuela se fraguó su vocación de estudioso y editor de textos transmitidos por testimonios autógrafos o controlados por el autor. No obstante, no es lícito asumir que la crítica de las variantes deba ser esencial para definir una filología de autor distinta de la de la copia, y es de veras preciso considerar la aportación de Contini como una de las diferentes miradas críticas con que pueden observarse las variantes (una mirada sin duda refinada, compleja, en muchos sentidos ardua),

pero no como la primera o la única perspectiva disponible<sup>16</sup>. El asedio de Contini al proceso compositivo del *Furioso*, dentro del primer ensayo (1937) donde expuso su punto de vista acerca de las variantes de una obra literaria, tuvo una génesis sin duda complicada, pero sobre todo ‘militante’, ya que se preocupaba en esencia por la comparación con la crítica de Croce; y en consecuencia, partiendo de estos postulados, se reveló muy poco interesado en interpretar a Ariosto *iuxta sua principia*. Es este un aspecto sobre el que volveré al final.

Incluso en tiempos recientes la reconstrucción del proceso compositivo de textos señeros del Renacimiento ha sido impulsada esencialmente por un interés histórico-literario (también en el sentido de la historia de los textos), o bien histórico-lingüístico, como en los casos más remotos que se acaban de recordar, más que por un afán exquisitamente filológico-editorial y de crítica de las variantes. Si se otea el escenario renacentista con una mirada amplia y abierta, sin limitarse a la poesía, ni siquiera a la ‘poesía’ como la entendía Croce, se pueden enumerar muchos ejemplos sumamente interesantes. A menudo se trata de textos fundamentales, algunos de los cuales solo en los últimos tiempos han aparecido en ediciones que los retratan de forma cabal. Pensemos en las pesquisas de Ghino Ghinassi sobre la gestación del *Libro del Cortegiano* (y hoy en la edición de Amedeo Quondam)<sup>17</sup>, en el estudio infatigable de Luigi Poma<sup>18</sup> sobre los papeles de la *Liberata*, o en el de Franco Gavazzeni y otros filólogos

---

16 Es lo que notó el mismo Isella, “Ancora sulla filologia d’autore”, p. 239: “De los dos enfoques, el primero, el más innovador, apenas ha sido practicado: ni por el propio Contini [...]; ni por nadie después de él [...] [con alusiones posteriores a sus propios estudios sobre Dossi]. En general, sin embargo, creo poder afirmar que, en los últimos cincuenta años, ha habido mucha menos crítica de las variantes que filología de autor, más ediciones —excelentes, buenas, no tan buenas— que propuestas interpretativas en cualquier lugar y forma”.

17 Baldassarre Castiglione, *La seconda redazione del “Cortegiano”*, ed. Ghino Ghinassi, Florencia, Sansoni-Accademia della Crusca, 1968, e *Il Libro del Cortegiano: 1. La prima edizione. 2. Il manoscritto di tipografia (L)*, ed. Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2016, 2 vols.

18 Véase Luigi Poma, *Studi sul testo della “Liberata”*, Bolonia, CLUEB, 2005. Línea de investigación ampliada, con significativas novedades y nuevas perspectivas interpretativas, por Emilio Russo, del cual puede verse la contribución en este mismo monográfico de *Creneida*.

de la escuela de Pavía sobre las rimas de Tasso<sup>19</sup>. O bien en lo que ha sucedido con las *Prose [...] della volgar lingua* de Pietro Bembo, obra de la cual Claudio Vela preparó una edición crítica experimental, en particular por lo que atañe a la formalización funcional del aparato dentro del texto (documentando así la primera y más importante fase de elaboración, desde el Vat. lat. 3210 hasta la *princeps* de 1525)<sup>20</sup>. O bien en textos de gran calado (histórico-cultural, literario, lingüístico, antropológico...) y ya sondeados en profundidad, como el *Baldus* de Teofilo Folengo, pero tan complejos y difíciles que resulta problemática la realización de una edición única y definitiva<sup>21</sup>. O bien en casos correctamente enfocados desde hace tiempo, como el de las *Rime* de Giovanni della Casa (la edición de Fedi data de 1978), pero que siguen ofreciendo la posibilidad de calas provechosas tanto en la faceta editorial como en los aspectos crítico-interpretativos de las variantes<sup>22</sup>.

---

19 Además de la primera edición de las *Rime d'amore (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*, eds. Franco Gavazzeni, Marco Leva y Vercingetorige Martignone, Módena, Panini, 1993, véase el vol. IV de la *Edizione Nazionale delle Opere di Torquato Tasso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso: Torquato Tasso, *Rime*, "Prima Parte — Tomo I", 2004, que vuelve a apostar por la edición de 1993 al cuidado de Franco Gavazzeni y Vercingetorige Martignone; *Rime*, "Prima Parte — Tomo II", *Rime d'amore con l'esposizione dello stesso Autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, ed. Vania De Maldé, 2016; *Rime*, "Terza Parte", eds. Franco Gavazzeni y Vercingetorige Martignone, 2006 (donde se aprovechan los descubrimientos de Luigi Poma). Las advertencias que preceden a las ediciones explican la compleja situación de las *Rime*.

20 Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, ed. Claudio Vela, Bolonia, CLUEB, 2001. Véase también Mirko Tavosanis, *La prima stesura delle "Prose della volgar lingua": fonti e correzioni*, Pisa, ETS, 2002.

21 Se remite al plan del mayor y más industrioso especialista: Massimo Zaggia, "Ipotesi per un'edizione degli *opera omnia macaronica* di Teofilo Folengo", en "*O macaronem Musæ que funditis artem*". *Studi su Teofilo Folengo a cinquecento anni dalle prime Macaronee*, ed. Federico Baricci, Manziana, Vecchiarelli, 2021, pp. 555-562.

22 Giovanni della Casa, *Rime*, ed. Roberto Fedi, Roma, Salerno, 1978. En la estela de los estudios de Gennaro Barbarisi sobre el *Galateo*, Stefano Carrai, "Il canzoniere di Giovanni Della Casa dal progetto dell'autore al rimaneggiamento dell'edizione postuma", en *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, eds. Simone Albonico, Andrea Comboni, Giorgio Panizza y Claudio Vela, Milán, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 1996, pp. 471-498, puso en tela de juicio la fiabilidad de la *princeps* póstuma (Venecia, Bevilacqua, 1558), preparada por el secretario

A fin de cuentas, todo estudioso del quinientos italiano, si reconsidera su propia experiencia de investigación, podrá elaborar fácilmente una lista de textos de varia relevancia literaria (así como artística o estética), pero de cierto o absoluto interés filológico e histórico, que entran de manera diversa dentro de la esfera de la filología de autor. Pasando brevemente a los casos personales, podría mencionar en primer lugar el autógrafo que transmite en orden sustancialmente cronológico las numerosas rimas de Ippolita Gambaruti (también conocida como Ippolita Clara, por el apellido de su marido). Dicha escritora, activa en el Milán de Francisco II Sforza entre finales de la década de 1520 y 1535, aun situándose entre los literatos de segunda o tercera fila, nos ha dejado un testimonio de producción poética inserto en la minuciosa crónica cortesana, política y cultural de aquellos años, que tiene pocos paralelos incluso en contextos mejor documentados y más estudiados que el milanés<sup>23</sup>.

Igualmente habría que recordar las oraciones de Giovanni della Casa, textos literarios y políticamente muy tensos (que se convertirían en modelos de prosa al menos hasta Leopardi), arraigados como están en el corazón de la diplomacia peninsular y europea de los años cuarenta: de dichos escritos es posible seguir la compleja elaboración en folios, en gran parte autógrafos, así como a través de documentos no autógrafos y de una edición póstuma (la misma de las *Rime* y del *Galateo*) que ha hecho dudar a los estudiosos acerca de su efectiva y minuciosa correspondencia con lo que el autor escribió y nos dejó<sup>24</sup>. Tampoco se pueden olvidar las *Rime* de

---

Erasmus Gemini, también con respecto a las rimas: lo cual dio lugar a una discusión prolongada con Giuliano Tanturli. Claudio Vela, “Le varianti delle *Rime* di Giovanni Della Casa”, en *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, ed. Stefano Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 307-331, nos brinda un encuadre insoslayable de la cuestión.

23 Se trata del manuscrito b.iv.24 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; véanse Simone Albonico, “Ippolita Clara e le sue rime” (1989), en *Ordine e numero, Studi sul libro di rime e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, pp. 95-122; y también *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milán, Angeli, 1990, pp. 81-91.

24 Simone Albonico, “Approssimazioni all’oratoria del Casa”, en *Per Giovanni della Casa. Ricerche e contributi, Gargnano del Garda (3-5 ottobre 1996)*, eds. Gennaro Barbarisi y Claudia Berra, Milán, Cisalpino, 1997, pp. 437-456; “Un caso dimenticato di filologia d’autore. L’Orazione a Carlo V di Giovanni della Casa”, en *Giovan-*

Pietro Bembo, tan importantes (aún más que eso: tan de veras esenciales en el panorama literario de la primera mitad del siglo y en la historia de la lírica italiana) como extrañamente descuidadas en su auténtica historia compositiva y fisonomía textual: por esta razón sus versos —a pesar de las relevantes ediciones del siglo XX— fueron durante mucho tiempo confinados en el limbo de los ejercicios de estilo y lingüísticos, a los que se redujo también el temperamento intelectual y humano de su autor (el texto está ahora representado adecuadamente por la edición de Andrea Donnini)<sup>25</sup>. O bien los folios sueltos, como la valiosa hoja en la que el milanés Renato Trivulzio (1495-1545) redactó una de sus odas en lengua vernácula<sup>26</sup>. O bien las tradiciones constituidas por originales de notable amplitud y (casi) todos impresos, como la de Giuliano Goselini (con dos manuscritos y seis impresiones)<sup>27</sup>.

Pero un buen ejemplo de cómo cualquier ámbito de la producción literaria *sensu lato* brinda casos de gran o enorme interés, al margen de cualquier afán por la crítica de las variantes, quizá lo proporcionen algu-

---

*ni della Casa ecclesiastico e scrittore. Atti del Convegno (Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003)*, ed. Stefano Carrai, Florencia, Istituto di Studi sul Rinascimento, 2007, pp. 513-537; “La prima redazione della *Orazione scritta a Carlo V di Giovanni della Casa*”, *Filologia italiana*, 12 (2015), pp. 79-119.

- 25 Pietro Bembo, *Le rime*, ed. Andrea Donnini, Roma, Salerno, 2008 (véase Simone Albonico, “Come leggere le *Rime* di Pietro Bembo”, *Filologia italiana*, I (2004), pp. 159-180, luego en *Ordine e numero*, pp. 1-27). Donnini (cuya investigación se aprovechó de las pesquisas anteriores de Claudio Vela) ofrece el texto del manuscrito Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 10245.1, que dista muy poco de la edición póstuma (Roma, Dorico, 1548): esta se separa de aquel por la disposición de algunos textos y lecciones mínimas, que, según el estudioso, se deberían atribuir a Carlo Gualteruzzi, el antiguo editor. Por mi parte, sigo juzgando fidedigna la impresión Dorico de 1548. Véase también Giuliano Tanturli, “Testimonianze elaborative e stampa postuma delle *Rime* di Pietro Bembo. A proposito della recente edizione critica”, *Per leggere*, XXI (2011), pp. 165-188. Las fundamentales ediciones de Dionisotti y de Marti, aunque encomiables, presentan claros defectos y, en ocasiones, incluso resultan engañosas.
- 26 Simone Albonico, “*A me li studi miei Giovano*”, *Verbanus*, XIII (1992), pp. 75-86 [número monográfico: *Studi in memoria di Pier Giacomo Pisoni*, vol. I].
- 27 Simone Albonico, “Descrizione delle *Rime* di Giuliano Goselini”, en *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, ed. Franco Gavazzoni, Roma-Padua, Antenore, 2003, pp. 3-55 (luego en *Ordine e numero*, pp. 135-181). Véase ahora Giuliano Goselini, *Rime (1588)*, ed. Luca Piantoni, Padua, CLEUP, 2014.

nos textos cuya historia y colocación dentro de la tradición estudié con vistas a preparar una antología de los *Storici e politici fiorentini del Cinquecento*. Había casos ya conocidos pero poco estudiados, como el de los *Discorsi sopra Cornelio Tacito* de Scipione Ammirato (1531-1601), de los cuales se conservan dos redacciones autógrafas muy diferentes y que se publicaron en 1594 y de nuevo en 1598 con algunas variantes (y también muchas *faciliores*); mientras que en las estampas posteriores, impresas en vida del autor, los textos se modificaron y censuraron aún más. También figuraban ediciones póstumas realizadas por descendientes o amigos, que es posible cotejar con autógrafos incompletos no utilizados para preparar la impresión: la *Istoria de' suoi tempi* de Giovan Battista Adriani (1511-1579), publicada por su hijo Marcello en 1583, y la *Istoria d'Europa* de Pierfrancesco Giambullari (1495-1555), sacada a la luz por Cosimo Bartoli en 1566<sup>28</sup>. O bien una multitud de impresiones, controladas por el mismo autor, de obras de considerable extensión, que en la actualidad solo están disponibles en ediciones parciales e insatisfactorias, como los *Dialogi* de Antonio Brucioli<sup>29</sup>.

Sobresalen dos casos ejemplares por razones diferentes. En virtud de la absoluta importancia del texto dentro de la tradición del constitucionalismo, la rica historia del *Libro della repubblica fiorentina* de Donato Giannotti durante mucho tiempo fue objeto de adecuadas reconstrucciones histórico-filológicas que pusieron de manifiesto las peculiaridades de un *iter* de elaboración cuyas fases pueden datarse gracias al cotejo con los apógrafos que, en momentos sucesivos, se separaron del autógrafo (hoy custodiado en la Biblioteca Nacional Central de Florencia), el cual fue retocado desde los años treinta hasta principios de los setenta<sup>30</sup>. Los problemas surgieron, sin embargo, al pasar

---

28 Para estos casos remito a los párrafos respectivos en la “Nota ai testi”, en *Storici e politici fiorentini del Cinquecento*, ed. Angelo Baiocchi (textos fijados por Simone Albonico), Milán-Nápoles, Ricciardi, 1994, pp. 1013-1101.

29 Antonio Brucioli, *Dialogi*, ed. Aldo Landi, Nápoles-Chicago, Prismi / Newberry Library, 1982. Véanse la reseña de Carlo Dionisotti, “Un pentito del '500”, *L'indice dei libri del mese*, III-7 (julio 1986), luego en *Scritti di storia della letteratura italiana. IV: Recensioni e altri scritti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 371-374; y del mismo Carlo Dionisotti, “La testimonianza del Brucioli”, en *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Turín, Einaudi, 1980, pp. 193-226.

30 Véanse Giorgio Cadoni, *L'utopia repubblicana di Donato Giannotti*, Milán, Giuffrè,

de las reconstrucciones preliminares a la fijación del texto, ya que las dos ediciones recientes (la crítica de 1990 y otra de 2011) ni siquiera fueron capaces de transcribir correctamente el texto del manuscrito Magl. XXX 230, y desde luego no lograron representar el proceso de corrección. Por lo tanto, no existe todavía un texto fiable y completo de esta obra cumbre, toda vez que en el volumen de Ricciardi se reproducen solo dos libros de los cuatro originales, el primero y el tercero, desprovistos además de un aparato<sup>31</sup>.

Otro ejemplo, acaso incluso más sorprendente, es el de la *Storia fiorentina* de Benedetto Varchi, que, frente a una tradición de más de 60 manuscritos (la *princeps* no se publicó hasta 1721), conserva una docena de testimonios que proceden del escritorio del autor. Estos manuscritos constituyen un verdadero dossier genético de amplias partes de la obra: sumarios cronológicos, recopilaciones de otros libros históricos, esquemas, elencos de personajes en orden alfabético, borradores, redacciones repetidas de párrafos significativos, junto con versiones distintas de extensas secciones, permiten entrar en el laboratorio del escritor y reconstruir su organización y funcionamiento, así como identificar y conocer a los distintos colaboradores de Varchi. La buena noticia, en este caso, es que las investigaciones de Dario Brancato y Salvatore Lo Re sobre el autor y su *Storia* han logrado reconstruir la evolución del texto hasta su conclusión oficial y póstuma, por así decirlo, sucesiva a la versión del taller documentada por un manuscrito fundamental de la Corsiniana. Dicha redacción final no se conocía hasta hace poco tiempo

---

1978, pp. 151-175; y “Ancora sulla *Repubblica fiorentina* di Donato Giannotti: per una cronologia delle varianti d'autore”, *Storia e Politica*, XIX (1980), pp. 1-27; así como *Storici e politici fiorentini*, pp. 1015-1021, con una bibliografía más rica.

31 *Storici e politici fiorentini*, pp. 27-144. Muchos de los descuidos textuales de la edición de Silvano (Donato Giannotti, *Repubblica fiorentina*, ed. Giovanni Silvano, Ginebra, Droz, 1990) derivan de haber adoptado como texto base la impresión que preparó Filippo Luigi Polidori en el siglo XIX (Florenca, Le Monnier, 1850), sin realizar una transcripción *ex novo* del manuscrito Magliabechiano. Una pequeña relación de los errores presentes en el volumen más reciente (Donato Giannotti, *Della repubblica fiorentina*, ed. Théa Stella Picquet, Roma, Aracne, 2011) en Simone Albonico, “Donato Giannotti e gli ultimi giorni della Repubblica fiorentina”, en *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, eds. Salvatore Lo Re y Franco Tomasi, Manziana, Vecchiarelli, 2013, pp. 217-231 (p. 217).

y los dos estudiosos mencionados la han recuperado gracias a un manuscrito de Parma<sup>32</sup>.

Siempre es útil reparar en cómo se van cotizando los diferentes autores y sus obras durante los distintos tiempos. En este caso resulta muy instructivo observar cómo la trayectoria tan rica y bien documentada de una obra de tanta relevancia para la historia de Florencia y de Italia sufrió, antes y después del *Risorgimento*, las consecuencias de la mala reputación tanto del escritor (también en la ladera de las costumbres y los hábitos sexuales) como del mismo texto, que fue redactado a instancias del príncipe por un ex-republicano que había sido perdonado y admitido de nuevo al servicio de su señor. La *Storia fiorentina* ni siquiera tuvo el consuelo de que se le dedicaran unos estudios ‘locales’, que suelen estar vigentes incluso en la academia moderna y que por regla general no se le niegan a nadie. Empero, en Florencia siempre hubo un particular ‘estrés’ comparativo, debido a la presencia de unas pocas figuras muy por encima de la media (Maquiavelo y Guicciardini); y dicha circunstancia ha producido unos cortocircuitos histórico-críticos. A esta oportunidad perdida para la filología finalmente le pusieron remedio Brancato (un calabrés) y Lo Re (un siciliano), a pesar de lo complejo que resultaba hallar una solución editorial satisfactoria y económicamente sostenible.

4. Cabe concluir que el ejercicio de la filología de autor (herramienta fundamental no solo para contextualizar las obras y las figuras individuales, sino también para comprender la relación con la escritura y la circulación de textos, no únicamente literarios, en generaciones o épocas sucesivas) se viene practicando desde hace mucho y, afortunadamente, de forma bastante más variada de lo que la crítica de Contini suponía y esperaba para el futuro, habiéndose aplicado en gran medida a casos en los cuales los valores de Croce (al igual que los de Contini), aun si se pretendiera considerarlos actuales, no tendrían cabida.

Isella, como se ha recordado, ya había cruzado ese estrecho límite, aunque siguiera reconociendo su fundamento y el de su filología ante

---

32 Véanse sobre todo Dario Brancato y Salvatore Lo Re, “Per una nuova edizione della *Storia* del Varchi: il problema storico e testuale”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, V, 7/1 (2015), pp. 201-231; y Dario Brancato, “«Narrar la sostanza in poche parole». Cosimo I e Baccio Baldini correttori della *Storia fiorentina* di Benedetto Varchi”, *Giornale italiano di Filologia*, LXVII (2015), pp. 323-333.

todo en las indicaciones de su maestro Contini y en el vínculo que este había establecido entre la crítica de las variantes y la fijación textual. Es verosímil que de esta lealtad siempre reiterada, aún más que de su extensa actividad como filólogo, surgieran algunos malentendidos; y que también por este motivo faltara una reflexión específica y de mayor alcance.

La ‘filología’ de Contini, incluso cuando se aplicó a los casos de Petrarca y de Leopardi, configurándose como un estudio de las estructuras en transformación, nunca pretendió abandonar el campo de la crítica propiamente dicha, al privilegiar una interpretación de las variantes exquisitamente lingüística y ‘poética’ dentro del sistema de un determinado autor (siempre descrito en términos apodícticos, más que a través de una demostración); y se mostró siempre poco interesada en cuestiones más bien histórico-literarias, por no decir de otro orden (crocianamente “*allotrie*”, ‘ajenas’), es decir, enderezadas hacia nuevas formas de restauración de los textos. El corazón de Contini, agudo intérprete de los nudos de la filología, latía todo para la otra cara de la disciplina, la de la reconstrucción y las soluciones ecdóticas a partir de unos cuantos apógrafos: vertiente sin duda más compleja y estimulante desde el punto de vista teórico y de la reflexión sobre el método. Y en dicho terreno, con el título paródico de *Breviario d’ecdótica* (Milán-Nápoles, Ricciardi, 1986) parece haber querido ajustar las cuentas (nunca del todo aclaradas) con la excepcional personalidad que tuvo que tratar en su briosa juventud: la de Benedetto Croce<sup>33</sup>.

---

33 En torno a la relación con Croce, véanse: Guido Lucchini, “Croce in Contini: alle origini della critica stilistica” (1999), en *Studi su Gianfranco Contini: fra laboratorio e letteratura*, Pisa, ETS, 2013, pp. 11-55; Tito Perlini, “Benedetto Croce nell’orizzonte storico-critico-letterario di Gianfranco Contini”, *Humanitas*, LVI (2001), 5-6, pp. 692-715 [número monográfico: *Gianfranco Contini tra filologia ed ermeneutica*, eds. Pietro Gibellini, Paolo Leoncini, Ilaria Crotti y Luigi Milone]; y, más en general, las actas del congreso *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento (Napoli, 2-4 dicembre 2002)*, ed. Angelo R. Pupino, Florencia, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2004: en dicha miscelánea sobresale el artículo de Cesare Segre, “Contini, Croce e la critica degli scartafacci” (luego en *Dai metodi ai testi*, pp. 107-115), que traza la semblanza de un Contini secuaz de Croce, pero bastante más tibio de lo que se suele creer, así como dudoso y lento a la hora de aclarar su postura. Resultan muy útiles las sugerencias de Fabio Finotti, “La storia finita. Filologia e critica degli «scartafacci»”, *Lettere italiane*, XLVI, 1 (1994), pp. 3-43.

Asumiendo, por tanto, que la filología de autor trasciende la perspectiva crítica de Contini y que la heterogénea casuística incluye situaciones extremadamente diferenciadas en cuanto a géneros y tipos de textos, por supuesto no es de extrañar que se ofrezcan ocasiones para ejercitar la filología de los originales fuera de la línea más alta de nuestra tradición literaria. Sin embargo, cabe preguntarse si, y hasta qué punto, las consideraciones de Contini para defender la legitimidad de la crítica de la variantes (así como algunas de las deducciones operativas posteriores de Isella) continúan siendo realmente útiles, no tanto para justificar el interés de los estudiosos por obras como el *Libro della repubblica fiorentina* de Giannotti o la *Istoria fiorentina* de Varchi (si tiene alguna lógica que el interés por los textos se desprenda del interés hacia los métodos, como ha sucedido durante mucho tiempo, y no al revés), sino para ocuparse adecuadamente del caso al que se aplicaron en su origen: el de los *Fragments* autógrafos de Ariosto.

Si comprobamos cuántos se han dedicado a esos borradores de Ariosto para verificar y enriquecer las apreciaciones de Contini, descubriremos que, antes del reciente libro de Ida Campeggiani (2017), dedicado en general a la última fase literaria del poeta ferrarés, casi nadie se había aventurado a analizar uno de los documentos literarios más interesantes de lejos (y no solo dentro de la tradición italiana) de cuantos se han salvado de los estragos del tiempo<sup>34</sup>. El mismo Cesare Segre, ariostista de referencia a zaga de Santorre Debenedetti, se sirvió de los papeles de Ferrara para trazar un diagrama de la evolución del lenguaje literario ariostesco, pero sin dar cuenta al detalle de este proceso (hasta el punto de que habría

---

34 Ida Campeggiani, *L'ultimo Ariosto. Dalle "Satire" ai "Frammenti autografi"*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017. Los pocos asedios anteriores se reducen a: Enrico Carrara, "Marganorre", *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere, storia e filosofia*, serie II, IX, 1-2 (1940), pp. 1-20, y 3 (1940), pp. 155-182; y Mario Medici, "Aspetti delle varianti dei *Frammenti autografi* dell'*Orlando Furioso*", *Annali dell'Università di Lecce. Facoltà di Lettere e filosofia e di Magistero*, VIII-X (1977-1980 [pero 1981]), I, pp. 447-458 [número monográfico: *Studi in onore di Mario Marti*]. El mismo Contini menciona, "en aras de un merísimo escrúpulo", el estudio de Carrara en un añadido entre corchetes a la segunda edición de su ensayo ariostesco (*Esercizi di lettura* [...], Florencia, Le Monnier, 1947, p. 309), que conserva la reimpresión Einaudi de 1974, donde, sin embargo, el escrúpulo pasa a ser únicamente "mero".

que emprender el trabajo *ex novo*); y cuando quiso perfilar la elaboración ariostesca del *Furioso* prefirió razonar sobre las variantes de las tres ediciones, textos estables y definidos, y no sobre las variantes de puño y letra del autor<sup>35</sup>.

En la primera mitad de su artículo acerca de Ariosto<sup>36</sup>, Contini propone una reflexión tan concisa como esclarecedora sobre el significado de las variantes de los autores en virtud de las distintas maneras de conside-

---

35 Véanse, en su volumen *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, los “Studi sui *Cinque canti*” (sobre todo las pp. 165-172), a los que remitiría unos años más tarde a propósito de la historia lingüística de las *Satire*, y el conciso “Storia interna dell’*Orlando furioso*”, pp. 29-41, donde se recuerdan brevemente los *Frammentos* en las últimas dos páginas (parcialmente a la zaga de Contini). El asombro es, por supuesto, proporcional a la excelencia que, en otras ocasiones, Segre demostró incluso en el campo de la crítica de las variantes: por ejemplo, cuando se ocupó de Petrarca. Acerca de las variantes de A, B y C, véase en general Emilio Bigi, “Appunti sulla lingua e sulla metrica del *Furioso*” (1961), luego en *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 164-186 (en la p. 170 saca a colación las categorías de Contini, que ve reflejadas en las variantes de las tres ediciones); sobre variantes sintácticas y rítmicas, véase Luigi Blasucci, “Osservazioni sulla struttura metrica del *Furioso*” (1962), en *Sulla struttura metrica del “Furioso” e altri studi ariosteschi*, Florencia, Edizioni del Galluzzo per Fondazione Ezio Franceschini, 2014, pp. 3-44 (pp. 12-16).

36 Gianfranco Contini, “Come lavorava l’Ariosto”, *Meridiano di Roma*, 18/07/1937, publicado en su momento con motivo de la edición de los llamados *Frammenti autografi* al cuidado de Santorre Debenedetti (véanse las notas 8 y 37), y recopilado más tarde en los *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei*, Florencia, Parenti, 1939, volumen reimpresso antes en 1947 por Le Monnier (véase la nota 34) y luego en la edición definitiva (donde se insertó también “Un anno di letteratura”) por Einaudi, que utilizo para citar el ensayo de marras (Turín, Einaudi, 1974, pp. 232-241). En torno a dicha recopilación, véase el extenso y agudo estudio de Roberto Antonelli, “Esercizi di lettura”, en *Letteratura italiana. Le Opere. Volume quarto: Il Novecento, II: La ricerca letteraria*, Turín, Einaudi, 1996, pp. 339-406 (para más indicaciones remito a la nota 34). Para un breve bosquejo de la relación de Debenedetti y Contini con la crítica ariostesca en la época del centenario de 1932-1933, véanse: Simone Albonico, “Pour un retour aut manuscrits de l’Arioste”, *Genesis*, 49 (2019), pp. 31-46 [número monográfico: *Une tradition italienne*, ed. Christian del Vento y Pierre Musitelli, en línea: <<https://journals.openedition.org/genesis/pdf/4446>>]; y “Ludovico Ariosto”, en *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, eds. Matteo Motolese, Paolo Procaccioli y Emilio Russo [asesoramiento paleográfico de Antonio Ciaralli], Roma, Salerno Editrice, 2022, III, pp. 3-35 (pp. 5-6).

rar una obra poética. Esta puede verse como un resultado conseguido y estático, un valor, o como un elemento dinámico, *in fieri*, que opera una aproximación continua a un determinado valor. Del mismo modo, las variantes pueden observarse como una especie de itinerario pedagógico, que, en términos propiamente exegéticos, ante todo “sustituyen los mitos de la representación dialéctica por elementos históricos más literales y documentados”. Aflora claramente la voluntad de distinguir la propia postura de la de Croce sobre un elemento sustancial (valor *versus* aproximación al valor, mitos dialécticos *versus* elementos textuales históricos) y, a la vez, se nota la astucia de evitar una contraposición demasiado radical entre los dos puntos de vista. Con toda probabilidad es fruto de esta misma cautela la posterior distinción entre, por un lado, redacciones y variantes que atestiguan la transición del no-ser al ser poético (es decir, la fase correspondiente a la *inventio* —a propósito de la cual Contini reafirma el principio de la poesía como “valor” y “dato creado”—) y, por otro, las otras variantes que constituyen en cambio “«correcciones», o sea, la renuncia a elementos fragmentariamente válidos en favor de otros orgánicamente válidos”. Por lo que atañe al “primer aspecto, el de la aproximación al fantasma [poético] y su definición”, Contini remite a las observaciones de Debenedetti (que, desde luego, aborda el tema con herramientas y lenguaje completamente diferentes); en cambio, en la segunda parte del ensayo, brinda de su cosecha una serie de observaciones relativas al otro tipo de variantes, notando que “se descubre que es inmanente en la operación del poeta la conciencia de su propio tono o, para los temperamentos más reflexivos, de su idea de la poesía”. De este modo infiere que, desde un principio, los resultados del análisis de las variantes tendrán que coincidir con los de la “descripción caracterizadora” (del poema como valor), conforme es reiterado al final del ensayo con una alusión explícita a Croce.

En efecto, el examen que sigue a la premisa metodológica resulta pre-determinado no tanto por el ensayo crociano de 1917, sino por la voluntad programática (que se podría tildar como política) de llegar a sus mismas conclusiones. Sin repasar detalladamente el esquema articulado que enmarca la casuística expuesta en la segunda parte del artículo, aquí voy a reconsiderar los casos concretos sondeados por Contini, o al menos algunos de ellos. Para demostrar que no existen elementos prosaicos en la

poesía de Ariosto, sino que ciertas variantes reabsorben “funciones enunciativas en la armonía interna”, Contini cita el caso de XXXVII 27 (F, f. 26r — ms. Cl. I A de la Biblioteca Ariostea de Ferrara)<sup>37</sup>, un “ejemplo ínfimo” (que también define como “esquelético”): “Eritonio, inventor del carro, esconde sus feos pies «su la carretta, da lui prima ordita», [...] la cual tendrá tiempo de convertirse en «quadriga», de acuerdo con la nobleza del recuerdo”<sup>38</sup>.

El caso se presenta de forma apodíctica, deliberadamente esquelética; pero al echar un vistazo al contexto pueden aflorar dudas sobre la interpretación sugerida. Si aquí se alude al carro o cuadriga de Eritonio, que este utilizó para ocultar sus monstruosos pies, es para señalar un símil (sumamente rebuscado) con la situación de Ullania y sus damas de compañía, las cuales, después de que se les cortara la ropa hasta la altura del ombligo, deciden quedarse sentadas en el suelo: “così quelle tre giovani le cose | secrete lor tenean, sedendo, ascose”. Aunque “carretta” también pueda resultar un término útil para la narración o la exposición, es poco probable que su sustitución en dicho contexto responda a una necesidad de ennoblecimiento: más bien, si inicialmente al autor se le ocurrió recurrir a una nota descendente en clave irónica (y no por exigencias ‘enunciativas’), luego debió valorar que la aparente elevación podía servirle mejor, activando el sentimiento del contrario, para conseguir ese tono semicómico (sin duda, ni noble ni heroico) quizá ya presente en dicho episodio mitológico<sup>39</sup>.

---

37 Se pudo acceder al texto gracias a la siguiente edición: Ludovico Ariosto, *Frammenti autografi dell’“Orlando furioso”*, ed. Santorre Debenedetti, Turín, Chiantore, 1937 (primer título de una colección de “Testi inediti e rari” del *Giornale storico della letteratura italiana*). Para las citas utilizo la ya recordada reimpresión facsimilar, de formato reducido y con un prefacio de Cesare Segre, indicando, en los pasajes examinados por Contini, el folio del manuscrito y las páginas de dicha edición (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010; véase la nota 8). En este caso: Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 73. Los testimonios que transmiten los *Fragments* autógrafos son tres: F de la Biblioteca Comunale de Ferrara (54 folios), M de la Ambrosiana de Milán (dos folios) y N de la Nazionale de Nápoles (un folio); véase *ibidem*, p. XV.

38 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 235.

39 Según me sugiere Nicola Morato, se podría considerar también la “ignobil quadriga” de XVII 132 (en la octava 131 aparece un “carro eminente”), en la cual Grifone es llevado al suplicio en Damasco, donde, a juicio de Bigi (comentario *ad loc.*), el

En múltiples ocasiones Contini no tuvo en cuenta las razones primitivas de la transformación del texto, que en Ariosto suelen depender de causas lingüísticas o contextuales: por tal razón se antoja inevitable pensar que la interpretación del cambio realizado debería coincidir con su mismo motivo. Ante el pasaje de IX 20 (F, f. 2r)<sup>40</sup>,

Che sempremai che capita naviglio  
Che porti cavallieri in questa foce,  
Ella vuol lor parlar, perché consiglio  
Le dieno o aiuto in un suo caso atroce.  
Udendo questo, il generoso figlio  
Del gran Milon di navi uscì veloce.,

que se convierte en

Che nessun altro cavallier, ch'arriva  
O per terra o per mare a questa foce,  
Di ragionar con la donzella schiva,  
Per consigliarla in un suo caso atroce.  
Udito questo, Orlando in su la riva  
Senza punto indugiarsi uscì veloce.,

Contini destaca la “celebración de la reacción desinteresada de los caballeros a dicha petición y de la humanidad individual de Orlando”<sup>41</sup>, pero no señala que esa intervención obedecía a la necesidad de suprimir tanto la voz “naviglio”, ya utilizada tres octavas antes en un contexto no modificable (allí se trataba justo de la embarcación de Orlando), como la forma “dieno”, muy rara en todo el corpus ariostesco y desconocida dentro del poema (incluso “diano” se emplea solo una vez en 1516: en XXVIII 19). Entonces, ¿de veras cabe hablar de una “celebración”? El descubrimiento del motivo —admitiendo que el indicado sea el correcto— desde luego

---

término latino “por supuesto tiene un valor irónico”; por el contrario, en XVII 70 tan solo aparece el vocablo genérico “carrette”. Ambas lecciones se mantienen sin cambios en las primeras dos ediciones, mientras que a la última se suma el caso, citado arriba, de XXXVII 27.

40 Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 7.

41 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 235.

no determina el tono de la nueva versión; pero en este caso específico resulta bastante dudoso que la intención de Ariosto fuera la que apunta Contini.

En IX 28 (c. 2v)<sup>42</sup>, a propósito de Cimosco, se pasa de

altrui niente  
Par che l'ardire o che la forza giovi;  
Porta egli e fa portare alla sua gente  
Certi instrumenti inusitati e novi;  
Canne di ferro son, lunghe dua braccia,  
Alle quai dentro alcuna palla caccia.

a

altrui niente  
La possanza, l'ardir, l'ingegno giova;  
Porta alcun'arme che l'antiqua gente  
Non vide mai, né, fuor ch'a lui, la nuova:  
Un ferro bugio, lungo da dua braccia,  
Dentro a cui polve et una palla caccia.

Aquí Contini se detiene en la transformación del arcabuz, que “De arma prácticamente inaudita, nomenclatural («canne di ferro»), mensurable con precisión milimétrica («dua braccia») [se trueca en un] arnés patéticamente misterioso”<sup>43</sup>. Contra semejante juicio, que acaso enfatiza la aproximación “da dua”, cabe mencionar ante todo la sucesiva aparición de la “polve” al alimón con una única “palla”, lo cual denota un mayor rigor técnico, y luego la alusión más exacta al nombre (“ferro bugio”); además, las “canne” se eliminaron también en este caso porque la voz “canna” abría la octava siguiente, que describe otros detalles del instrumento relacionados con su funcionamiento (“Col foco dietro ove la canna è chiusa, | tocca un spiraglio che si vede a pena”, etc.). Ni que decir tiene que la evaluación de las intervenciones requiere un examen de las fases y de la secuencia de los mismos retoques.

---

42 Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 9.

43 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 236.

La primera tanda de ejemplos se cierra con la consideración general de que “Enfocar la imagen significa, para Ariosto, reafirmar debidamente el instrumento del verso, aislar en él una nueva entidad rítmica, encontrar un *tempo forte* ulterior”, conforme probarían otros dos casos de “retoques sucesivos de un mismo verso” que reputa “perentorios”<sup>44</sup>. Las observaciones siguientes, también válidas para los fragmentos ya citados, arrancan de la afirmación de que “la mayoría de las correcciones de Ariosto muestra una absorción ‘en forma de espiral’, central y lírica, de un enunciado que al inicio era continuo y ‘horizontal’”; y a través de nuevos ejemplos llega a la conclusión intermedia, pero reveladora, de que “hay en apariencia una elevación del tono y en realidad la indispensable transición de la prosa a la armonía”. A continuación aparecen algunas reflexiones sobre la naturaleza de la octava ariostesca en comparación con la de la tradición (Pulci, Boiardo y Poliziano). No discuto los detalles ahora y paso a las observaciones finales.

Estas anticipan una de las conclusiones: “Como era previsible, corregir, para la discreción de Ariosto, significaba en primer lugar el arte de suprimir”; y revisando lo dicho anteriormente sobre la elevación del tono que garantizaría la armonía, añade que más bien “esto se traducirá con preponderancia estadística en una disminución del tono”<sup>45</sup>. Volviendo al primer ejemplo mencionado, cabría dudar de la validez de toda esa categoría: el “caso mínimo, es decir, que deriva de un intercambio de palabras” lo probaría la sustitución (en X 5, verso 8) de “Che tutte poi spargon per l’aria i venti” por “Che tutte spargon poi per l’aria i venti” (F, f. 5v)<sup>46</sup>. El imperativo primordial era, ante todo, eliminar “spargon” con *ictus* en la quinta sílaba; pero, al contextualizar la intervención, asimismo se aprecia claramente la voluntad de alcanzar un cierto equilibrio con el verso 1 de la octava, “Ma poi che nota l’impietà vi fia”, con ese “poi” antes en posición trasera (segunda sílaba) y luego delantera (sexta sílaba), y además sobresale un vínculo, para nada atenuador, con el verso 5 remodelado, “Che per aver da voi quel che desia”, al generarse una rima interna en la sexta sílaba que refuerza el efecto de cierre de la octava. Se puede cuestionar también el ejemplo sucesivo (X 8, verso 8), con la tran-

---

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*, p. 238.

46 Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 15.

sición de “Vedrete altrove il falso amor rivolto” a “Vedrete il falso amor altrove volto” (F, f. 5v)<sup>47</sup>. De nuevo el contexto resulta decisivo. Parece fuera de lugar considerar esa intervención de forma aislada en el último verso como una reducción del tono, que pasaría de la “arrogancia” inicial a su desvanecimiento en una “modestia casi descuidada”: en efecto, se trata de una octava que presenta no menos de cinco elaborados encabalgamientos, dos de los cuales (versos 1 y 3) con las palabras de arranque elegantemente, aunque solo en apariencia, coordinadas (“che tanto | Che vi mostrate”, “con quanto | Studio”), y acompañados por el tercer verso (rima A) igualmente encalbagado “vanto | De la vittoria”; y que registra en rima B una palabra equívoca repetida en posición versal que, en una ocasión, funciona a su vez como punto de arranque («serve | Vi dorrete esser fatte»). Más bien se asiste al trueque de una solución estilísticamente desafortunada (“serve | vi dorete [*luego* dorrete] esser fatte; e da voi tolto | Vedrete altrove il falso amor rivolto”), debido a una aliteración excesiva (“VEDrete altroVE”), por una formulación acaso más discreta (“alTROVE VOLto”); pero se mantiene el amplio solapamiento de las primeras palabras “Vi dorete [...] | Vedrete”<sup>48</sup> que, como el resto de la estrofa, ciertamente no denota ninguna modestia.

Las últimas correcciones de las que dio cuenta Contini se refieren a retoques que se colocarían todos bajo la bandera del antialejandrismo radical del poeta: “el alejandrismo es el enemigo descubierto de Ariosto”<sup>49</sup>. Un primer caso se inscribe en una subcategoría general (“Si un detalle erudito, digamos geográfico, tiende a ‘localizar’ en un sentido ornamental, ciertamente se suprime”)<sup>50</sup>, y se ejemplifica con una de las octavas de la reina Elisa, donde se modifica “Di là da Tile oltre il gran polo asisa” por “Di là dal polo e il mar di gelo assisa” (N, f. 3r)<sup>51</sup>. El cambio es sustancial (al margen de la identificación de Tule); ya que, en lugar de indicar dos lugares septentrionales en sucesión geográfica, más allá de los cuales se encuentra la Isla perdida de la reina Elisa, se limita solo al Polo

47 *Ibidem*.

48 Escrito “Vederete”, hipermétrico (acaso la segunda -e- se tachó), que parece reflejar la atracción del verso anterior.

49 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 239.

50 *Ibidem*.

51 Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 151.

cubierto de hielo. Pero, sin enumerar las decenas de ejemplos contrarios que se encuentran en el poema (particulares destinados a adornar, que están en el texto y que en él permanecen), se puede recordar el pasaje de X 88, “ma vien di Svezia e di Norvegia gente, | da Tile, e fin da la remota Islanda: | da ogni terra, insomma, che là giace”: es este el único caso donde en el poema se cita Tule y demuestra a las claras que dicha indicación no era una curiosidad gratuita para Ariosto, sino que debía corresponder a un lugar preciso (las Shetland o las Fær Øer), más geográfico que erudito u ornamental, y por eso mismo fue eliminada.

En el otro ejemplo de XXXVII 86 (“Fin che l’amica di Titon fe’ segno”, reemplazado por “E tosto che l’Aurora fece segno”, F, f. 31v)<sup>52</sup>, se comprobaría cómo “una vana perífrasis literaria [...] se sustituye por el nombre honesto”<sup>53</sup>. Pero, de nuevo, la comparación con el poema en su conjunto nos sugiere otra pista: la “vana perífrasis” se mantiene sin cambios en XXXII 13 (“Spesso aprir la finestra ha per costume, | per veder s’anco di Titon la sposa”, etc.), y el nombre del esposo con una función ornamental (por otra parte de grado casi nulo) también aparece en solitario en VIII 86 (“Ma poi che ’l Sol con l’auree chiome sparte | del ricco albergo di Titone uscío”) y en diversas combinaciones con el de Aurora en XI 32, XXXVIII 76 y XL 14, mientras que en dos casos incluso es solo aludido (con una técnica muy alejandrina) con un guiño a su edad y con una especie de apéndice perifrástica: “e sin all’ora che dal sonno desta | l’Aurora il vecchiarèl già suo diletto” (XVIII 103) y “lasciando già l’Aurora il vecchio sposo, | ch’ancor per lunga età mai non l’increbbe” (XXXIV 61). En consecuencia, es difícil sostener que solo allí se debería aplicar dicha razón especial, puesto que la tendencia general de signo contrario no se ve afectada mínimamente.

Otra subcategoría, ejemplificada a través de un par de ejemplos, sería aquella en la que “la supresión produce un ‘subproducto’ positivo: los elementos líricamente esenciales, descubiertos por el camino, reemplazan los elementos ‘parnasianos’”<sup>54</sup>. El primer caso es el del famoso íncipit del canto XII, “Cerere, poi che da la madre Idea | Tornando in fretta alla *sicania*

---

52 *Ibidem*, p. 86.

53 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 239.

54 *Ibidem*.

valle” (F, f. 18v)<sup>55</sup>, donde el adjetivo, juzgado como un “ocioso *epithethon* sustancialmente *ornans* [resulta] tachado y sustituido por el sumamente patético «solinga»”. Sin embargo, al observar los versos siguientes y lo que ocurre en ese abarrotado folio autógrafo, se debería excluir la interpretación de Contini, que callaba u olvidaba una serie de circunstancias. De entrada, se trata de un caso que no debería haberse examinado porque tiene que ver con el paso del no-ser al ser poético, o incluso acaso pertenece del todo al no-ser, al “descubrimiento o revelación del fantasma en relación con el estado de espera” (la octava se bosqueja, pero no se completa). Además, la redacción de los sucesivos versos 3-5 rezaba: “Né la figlia trovo dove l’havea | Lasciata fuo [*sic*] d’ogni segnato calle | Né potendo saper chi la tenea”; y los intentos de insertar los que serían los vv. 3-4 del texto final (“là dove calca la montagna Etnea | al fulminato Encelado le spalle”), ensayados en ese lugar pero no rematados, son la causa puntual y directa de la eliminación de “sicania”, que habría supuesto, a la vez que una más afectada y diferentemente onomástica referencia mitológica, también un exceso de localización geográfica. En cambio, “Solinga” se anticipa a —y así se enlaza con— los vv. 5-6 definitivos (que antes eran los vv. 3-4), “la figlia non trovò dove l’avea | lasciata fuor d’ogni segnato calle”, adquiriendo un valor más técnico, o si se quiere funcional, y nada patético<sup>56</sup>. Pero, sobre todo, hay que tener en cuenta que todo el pasaje (estrofas 1-3) es uno de los que mejor representan el hiper-alejandrismo de Ariosto, que consiste en una divertida reescritura del mito, cuya sofisticación reside aquí en la comparación de ese episodio con las diferentes y más prosaicas vicisitudes de su paladín: como lo demuestra, entre otras cosas, la breve repetición, en

---

55 Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 30.

56 Unos cincuenta años más tarde, discurriendo sobre la edición Segre de las *Satire* (en una reseña no muy benévola con Ariosto, tal vez por un sentimiento de ajenidad con respecto a la poesía de esa obra), Contini concluía que “se tendría que leer este título tan menor al menos por el verso descriptivo al modo de la poesía de Bembo (VI, 51), «il mormorar d’un rio che righe il piano», donde por fin se realiza una armonía perseguida a trechos”; sin embargo, esta apreciación del todo aislada se funda sobre una tergiversación del sentido literal del texto, puesto que este es un verso paródico, conforme observa Ida Campeggiani, “Il fantasma del tono medio e la discorde armonia delle cose. Sul ritmo delle *Satire* di Ariosto”, en *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, eds. Simone Albonico y Amelia Juri, Pisa, ETS, 2018, pp. 99-123 (p. 113).

el cierre de la octava, de la misma rima empleada poco antes (“ma poi che 'l carro e i draghi non avea, | la gía cercando al meglio che potea”).

Dejando de lado el segundo ejemplo de esta clase, pasemos a la última categoría: “finalmente, percibimos la estrategia de revisión antialejandrina de Ariosto en dos especificaciones extremas. La primera consiste en la transición de lo determinado a lo indeterminado [...] La segunda especificación es la atenuación de un fantasma autónomo, antropomórfico, que está sujeto a la unidad fundamental de la octava”<sup>57</sup>. Esta categoría la ilustran únicamente dos fragmentos, de los cuales voy a tomar en consideración solo el segundo (F, f. 1r)<sup>58</sup>. En dicho lugar (IX 8) figuraría

un río casi mitológico,

Che faccia gonfio e bianco andar di spume

La nieve sciolta e le montane piove:

[...] reducido a algo descriptivo, un elemento natural:

Ch'alhora gonfio e bianco iva di spume

Per nieve sciolta e per montane piove

(ese “iva” se transformaría luego en “era”, y sucesivamente en “gía” en el volumen impreso)<sup>59</sup>.

Al igual que en un fragmento ya comentado, habría que identificar previamente la causa de la intervención, que con toda probabilidad depende de la insatisfacción por el verbo singular referido a dos diferentes sujetos, uno de los cuales es incluso plural, sin que fuera posible optar por “facean gonfio”, debido a infranqueables razones eufónicas<sup>60</sup>. Es cierto que la valoración de la variante no tiene por qué coincidir obligatoriamente con la causa que la determina, pero también en esta ocasión se antoja más apropiado sustituir “los mitos de la representación dialéctica por elementos históricos más literales”.

---

57 Contini, *Esercizî di lettura*, p. 240.

58 Ariosto, *Frammenti autografi*, p. 5.

59 Contini, *Esercizî di lettura*, p. 240.

60 A no ser que el signo anómalo (no interpretado por Debenedetti) que aparece entre las dos palabras deba ser considerado como un *titulus* (empero, obsérvese en la misma página “sia(n)” de 13.4): en ese caso la intervención estaría determinada por la necesidad de eliminar la cacofonía.

5. ¿Qué se puede concluir tras escudriñar estos casos? No quedan ensombrecidos ni el sentido ni la clarividencia de la operación crítica que lleva a cabo Contini con respecto a (y siempre respetuosa con) Croce; además, hay que tener en cuenta no tanto la joven edad del estudioso (según se sabe, muy precoz) como el enfoque y la ‘velocidad’ del texto publicado el 18 de julio de 1937 en el *Meridiano di Roma*<sup>61</sup>. En definitiva, Contini acertó, por sí mismo y por la disciplina, al elegir el blanco más grande en unos tiempos difíciles y nada favorables; y ese artículo sirvió para iniciar un itinerario articulado que, a través de varias etapas, le llevaría a desarrollar una idea de crítica de las variantes cada vez más compleja, que se fue perfilando en muy estrecha e innovadora relación con la crítica estilística spitzeriana y la lingüística estructural<sup>62</sup>.

En cambio, lo que faltó durante varias décadas es un examen que devolviera a Ariosto lo que es suyo, y que a la vez redescubriera el sentido más amplio (y más verdadero) de la operación realizada por Santorre Debenedetti, del cual es imposible no seguir admirando hoy su excepcional maestría, injustamente rebajada a gregaria o compañera de viaje de la crítica de Croce (a pesar de que nunca quiso ser, ni fue, nada parecido)<sup>63</sup>. Contribuyó parcialmente a este rescate la introducción de

---

61 Paola Italia, “Aux origines de la critique des paperasses”, *Genesis*, XLIX (2019), pp. 47-58, ha demostrado recientemente que en ese mismo mes de julio, quizá justo antes de publicar el artículo, Contini estuvo en París y que sin duda vio la exposición *Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la littérature* (acaso fue justo esta la razón de su excursión), organizada por la Bibliothèque Nationale con motivo de la *Exposition internationale des arts et des techniques*.

62 Véanse, en general, Antonelli, “Esercizi di lettura”, pp. 379-385 *et passim* (incluso acerca de la paulatina evolución del método); y de Dante Isella (además de las aportaciones ya citadas), “Contini e la critica delle varianti” (1990), en *Le carte mescolate vecchie e nuove*, pp. 218-234 (donde se propone la descripción de “Cómo está hecho un ensayo del Contini ‘variantista’”, pero siempre desde una perspectiva interna al sistema continiano); en torno a la crítica estilística en Contini, puede consultarse el artículo de Lucchini citado en la nota 33.

63 Segre, “Contini, Croce e la critica degli scartafacci”, p. 112, habló de una “extrapolación asombrosa” a propósito del emparejamiento entre, por un lado, las pautas de revisión que sigue Ariosto y, por otro, la “armonía” de Croce. En torno a Contini y Debenedetti (es decir, sobre las ideas y la praxis filológica de dos maestros en la cima de la tradición italiana, el primero de los cuales declaró ser y fue discípulo del segundo), es de lectura obligada Cesare Segre, “Santorre Debenedetti nella filologia

Cesare Segre a la reimpresión facsimilar de la edición de los *Frammenti*, aparecida en 2010, que propone reconocer en el filólogo piamontés al progenitor de una crítica genética aplicada, aunque, en realidad, la reconstrucción integral de las fases compositivas del poema (y de las *Sátiras*) que ensaya Debenedetti debería calificarse como ‘filología’ a secas, y como tal fue capaz de sentar las bases de cualquier operación crítica posterior. Incluso la referencia al precedente de la edición de Federico Ubaldini de los borradores de Petrarca, admisible de por sí, creo que tiene un significado limitado y práctico (a fin de cuentas, también Carducci había seguido criterios similares al transcribir los autógrafos de Ariosto), y fue quizá mucho más decisiva la intención de establecer, como había hecho aquel antiguo editor, una relación con la tradición tipográfica no sujeta a convenciones, tanto más vinculantes en el siglo XX de Croce (y como han seguido siendo, en esencia, hasta hoy).

En cambio, por lo que se refiere a Ariosto, sin duda no era necesario esperar a la evolución de los últimos decenios para revisar no solo los detalles del análisis, sino también su adscripción como corifeo de ese ‘antialejandrismo’ del que eran devotos tanto Croce como el mismo Contini, al margen de su deseo de acatar las conclusiones del gran crítico napolitano. En efecto, a pesar de la excepcional capacidad que siempre demostró para reconocer consonancias, imitaciones y variaciones de la tradición, Contini parece no haber sido nunca sensible a la función fundamental que desempeña la alusividad, sobre la cual se funda, además de gran parte de la tradición latina, una significativa porción de la poesía italiana, desde Poliziano hasta Casa y Foscolo (y que ya permeaba, si bien de forma diferente, a Petrarca). Los silencios de su bibliografía nos dicen sobre todo esto. Por el contrario, el llamado alejandrismo fue un elemento esencial de la compleja poética ariostesca<sup>64</sup>, conforme prueban a

---

di Gianfranco Contini” (1999), en *Dai metodi ai testi*, pp. 89-106 (en dicho volumen también “Contini e la critica tesuale” (1990), pp. 117-129).

64 Sobre el papel central de la alusividad ariostesca en la configuración orgánica del ‘género’ del poema, es fundamental Giuseppe Sangirardi, “Quanti sono i generi dell’*Orlando furioso*?”, *Allegoria*, LIX (2009), pp. 42-55 (pp. 54-55). Cabe añadir que la percepción de las alusiones representa en sí una cuestión de educación, de hábito y de oído, pero, más allá de las propensiones de cada individuo, resulta posibilitada (o, por el contrario, impedida) por la regulación de las interferencias ideológicas, al tratarse de un fenómeno bastante amplio que ya abordaron muy bien los comentarios

todas luces los mismos *Frammenti* en aquellos lugares donde exhiben la *inventio* en el momento creativo, como por ejemplo en las octavas sobre Proteo y la reacción de las divinidades marinas a las hazañas de Orlando, o bien en aquellas que Contini excluyó intencionadamente de su análisis<sup>65</sup> quizá solo para protegerse de las sospechas de haberse manchado de un delito de lesa majestad ante Croce, remitiendo a las explicaciones de Debenedetti. Este, por su parte, opinaba de forma muy diferente al respecto, viendo su celebración de la “soberbia fantasía mitológica” y la “estupenda figuración” de un autor “atrapado en el encanto de este mundo de deidades marinas”<sup>66</sup>.

Es como si varias generaciones de filólogos y especialistas en Ariosto hubieran pasado por alto las reflexiones críticas de Contini no tanto por el temor de entablar una discusión pormenorizada con los *verba magistri* mientras este aún vivía y conservaba el halo de toda su autoridad, sino por la complejidad objetiva del discurso crítico que sería necesario y que trasciende el breve texto de 1937 (al que yo también me he limitado, como puede apreciarse). En la vertiente de la crítica de las variantes, un estudio minucioso de todas las lecciones examinadas por Contini, así como del efectivo fundamento y la validez persistente de sus conclusiones debería, por otra parte, referirse también al ensayo sobre Petrarca de 1943<sup>67</sup> y a las *Implicazioni leopardiane* de 1947<sup>68</sup>, siempre teniendo en cuenta que

---

del siglo XVI. Finalmente, en torno a la alusividad (con un balance general y una aplicación a Ovidio) es muy útil Maria Cristina Cabani, *Ariosto, volgari e i latini suoi*, Lucca, Pacini Fazzi, 2016, pp. 9-44 (“Intertestualità”) y 45-92 (“Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto”). Tras los estudios de Daniel Javitch, Dennis Looney y Stefano Jossa, y las reflexiones sobre el ‘género’ del *Furioso*, sería oportuno investigar *ex novo* el papel de Virgilio en el poema de Ariosto. En cambio, acerca del valor particular de los rasgos casi heroicómicos (elevaciones paródicas en sintonía con un sentimiento especial hacia los modelos antiguos, como antes se ha observado a propósito de la “carretta” que se transforma en “quadriga”), y por lo tanto sobre el espíritu de un cierto alejandrinismo, véase Campeggiani, *L'ultimo Ariosto*, pp. 359-60.

65 Contini, *Esercizi di lettura*, p. 234.

66 Ariosto, *Frammenti autografi*, pp. xxv-xxvi.

67 Gianfranco Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Florencia, Sansoni, 1943, pero fechado en el colofón: “Septiembre-octubre de 1941” (p. 59). Reimpreso en Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Turín, Einaudi, 1970, pp. 5-31.

68 Gianfranco Contini, “Implicazioni leopardiane”, *Varianti e altra linguistica*, pp. 41-52.

en las etapas sucesivas Contini perfeccionó su método incluso contradiciendo o desvirtuando de forma implícita sus conclusiones o aplicaciones anteriores<sup>69</sup>. Desde luego, no se trata de verificar nada perogrullescamente *a posteriori*, sino de volver a escudriñar con esmero todos los casos de variantes que analizó Contini (que son muchos, o incluso muchísimos, si se incluyen los que simplemente evocó de pasada en demostraciones especiales) para medir así el “grado de curvatura” que fue aplicando a autores y obras para desarrollar su discurso crítico: un discurso que sigue siendo de gran envergadura, aunque, como observara el mismo Isella en 1999, a la hora de aplicarse no logró cosechar un éxito a la altura de su estimación crítica e intelectual<sup>70</sup>.

---

69 Irene Cappelletti, en sus dos tesinas de Pavía, estudió con detenimiento la argumentación del ensayo petrarquista, y en un sólido artículo de 2011 (“Per una rilettura del *Saggio* continiano sulle *correzioni del Petrarca volgare*. Analisi di RVF 268”, *Filologia italiana*, 8 (2011), pp. 22-76) dio cuenta de las diferentes conclusiones a las que se puede llegar sobre las variantes de la canción 268 analizadas por Contini: en efecto, estas no habrían sido las mismas si el método aplicado hubiera sido el de las *Implicazioni*. Entre otras cosas, se destaca: “Por último, las consideraciones que se desprenden de la exposición del trabajo de corrección [...] en las canciones, en comparación con el realizado en los sonetos, parecen depender en gran medida de lo reducida que es la parte textual observada, [...] [así que] «las medras, adquisiciones que ya no abandonan el verso» [Contini, *Saggio d'un commento*, p. 26] de los vv. 39 y 45-47 en realidad se juzgan tales solo porque se examinan esos pocos lugares, y no porque dichos pasos no estén relacionados con otros versos de la canción” (pp. 72-73). Junto a las observaciones precisas sobre el conjunto de la canción, efectuadas a la luz de la crítica petrarquista posterior, véase en particular el párrafo final (“Un primer balance”, pp. 72-74). Se espera con impaciencia que Cappelletti complete un estudio exhaustivo del *Saggio*, a la luz de las muchas aportaciones útiles que ya ha adelantado.

70 Véase la nota 16.