





# Ecdotica

10  
(2013)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica**

**Centro para la Edición  
de los Clásicos Españoles**

 **Carocci editore**

*Comitato direttivo*

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

*Comitato scientifico*

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi, Pedro M. Cátedra,  
Roger Chartier, Umberto Eco, Conor Fahy †, Inés Fernández-Ordóñez,  
Domenico Fiormonte, Hans-Walter Gabler, Guglielmo Gorni †,  
David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga, Paola Italia, Mario Mancini,  
Armando Petrucci, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi, Roland Reuß,  
Peter Robinson, Antonio Sorella, Pasquale Stoppelli,  
Alfredo Stussi, Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

*Responsabile di Redazione*

Loredana Chines

*Redazione*

Federico Della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,  
Luigi Giuliani, Camilla Giunti,  
Amelia de Paz, Andrea Severi, Marco Veglia

*Ecdotica* is a Peer reviewed Journal

*Ecdotica* garantisce e risponde del valore e del rigore dei contributi che  
si pubblicano sulla rivista, pur non condividendone sempre e necessariamente  
prospettive e punti di vista.

*On line:*

<http://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,  
Via Zamboni 32, 40126 Bologna  
[ecdótica.dipital@unibo.it](mailto:ecdótica.dipital@unibo.it)

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles  
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B)  
Madrid 28001  
[cece@cece.edu.es](mailto:cece@cece.edu.es)  
[www.cece.edu.es](http://www.cece.edu.es)

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna, con il contributo  
della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna e della Fundación Aquae



Carocci editore · Corso Vittorio Emanuele II, 229 00186 Roma · tel. 06.42818417, fax 06.42747931

# INDICE

## Saggi

Work and Document, a cura di BÁRBARA BORDALEJO	
BÁRBARA BORDALEJO, Introduzione	7
PETER ROBINSON, The Concept of the Work in the Digital Age	13
HANS WALTER GABLER, Editing Text – Editing Work	42
PAUL EGGERT, What We Edit, and how We Edit; or, why not to Ring-Fence the Text	50
BÁRBARA BORDALEJO, The Texts We See and the Works We Imagine: The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age	64
PETER SHILLINGSBURG, Literary Documents, Texts, and Works Represented Digitally	76
MARIKA PIVA, La fragmentation des <i>Mémoires d'outre-tombe</i>	94
INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Trasmissione e Metamorfosi. Verso una tipologia dei meccanismi evolutivi nei testi medievali	118
<b>Foro.</b> <i>Filologia editoriale. Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico</i>	179

## Testi

L'abbondanza di libri (Petrarca, <i>De remediis</i> , I 43)	
Testo di Gianfranco Contini, traduzione e note di Francesco Bausi, premessa di Francisco Rico	203

## Questioni

- ROSSANA E. GUGLIEMMETTI, Come (non) costruire un curach. L'edizione della *Navigatio Sancti Brendani* 223
- MARIO GARVIN, Variación textual y transmisión de impresos 252
- ANNALISA CIPOLLONE, Gli affani (e gli agi) della *textual scholarship*: qualche riflessione sul nuovo Cambridge Companion 269

## Rassegne

Elizabeth L. Eisenstein, *Divine Art, Infernal Machine. The Reception of Printing in the West from First Impressions to the Sense of an Ending* (G. PONTÓN), p. 279 · David C. Parker, *Textual Scholarship and the Making of the New Testament* (F. BAUSI), p. 285 · David McKitterick, *Old books, new technologies. The representation, conservation and transformation of books since 1700* (G. THOMAS TANSSELLE), p. 290 · Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano (A. SEVERI), p. 293 · Leon Battista Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di L. Chines e A. Severi (P. VITTI), p. 301 · Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, edición de D. Mañero Lozano (T.J. DADSON), p. 311 · Lope de Vega, *Comedias. Parte XI y Parte XII* (E. MAGGI), p. 316

## Cronaca

- Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures* 325

# Saggi

## WORK AND DOCUMENT

A CURA DI BÁRBARA BORDALEJO

### *Introduzione*

I saggi che seguono costituiscono una serie di approfondimenti critici sui concetti di «opera» (*work*) e di «testimone documentale» (*document*) in uso nel contesto della critica testuale e della teoria editoriale angloamericane.<sup>1</sup>

Nell'estate del 2012, Peter Robinson preparava un articolo per *Variants*, la rivista della European Society for Textual Scholarship, dal titolo «Towards a Theory of digital Editions»<sup>2</sup>. Nella fase di redazione, Robinson diede inizio a una serie di confronti con Paul Eggert e Hans Gabler sul concetto di «opera». Robinson aveva ricevuto una recensione, firmata da Gabler, del libro di Eggert, *Securing the Past*.<sup>3</sup> Nel libro, Eggert esamina il concetto di «opera» in cui la nozione proposta da G. Thomas Tanselle si mette da parte affinché l'«opera» abbia una funzione regolatrice (*regulative name*). I lettori di *Ecdotica* conoscono la critica di Gabler e la recensione, molto dettagliata, di Paola Italia,<sup>4</sup> ma qui è conveniente fare una breve sintesi dell'argomento del decimo capitolo, che affronta in modo più diretto il tema.

Il capitolo 10 di *Securing the Past*, «The Editorial Gaze and the Nature of the Work», inizia con la distinzione che solo in inglese la parola «work» si usa come sostantivo e come verbo. In italiano, ad esempio, le due acce-

<sup>1</sup> In questa introduzione, la parola «opera» fa sempre riferimento alla parola «work», utilizzata in genere dagli editori anglofoni.

<sup>2</sup> P. Robinson, «Towards a Theory of Digital Editions», *Variants*, 10 (2013): 105-131.

<sup>3</sup> P. Eggert, *Securing the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. H.W. Gabler, «Thoughts on Scholarly Editing», *Ecdotica*, 7 (2010), 105-137, e in *Journal of literary Theory* 2011: <http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/307/891>.

<sup>4</sup> *Ecdotica*, 6 (2009), 459-477.

zioni si esprimono con le parole «opera» e «lavoro». Poi spiega le difficoltà di definizione nei diversi campi (specialmente nell'arte e in letteratura) che arrivano al paradosso di Bateson: «Se la Gioconda è al Louvre, dove sono Amleto e Lycidas?». L'esempio iniziale di Eggert si basa sul restauro dell'opera di Rembrandt «Lezione di anatomia del dottor Tulp». Le lastre ai raggi X effettuate durante gli studi precedenti al restauro dimostrarono che la mano destra del corpo era stata aggiunta su un bozzetto in cui non era presente<sup>5</sup>. Dopo aver considerato questo caso, Eggert formula la domanda: «Cos'è, allora, ciò che vediamo? Che effetto produce un intervento come questo [il restauro] nel nostro concetto dell'opera?» (p. 216). Da qui in avanti, Eggert fa un'analisi storica delle varie posizioni filosofiche, letterarie e artistiche delle scuole di pensiero che hanno considerato il concetto di «opera». La posizione personale di Eggert deriva da Teodoro W. Adorno e la dialettica negativa (lo studioso segnala che la teoria estetica di Adorno non gli viene particolarmente in aiuto). Adorno, spiega, argomentava che il soggetto, dentro il contesto storico, non può continuare ad essere identico a sé stesso attraverso il tempo. Neppure l'oggetto può restare o essere identico a sé stesso e può solo essere conosciuto da un soggetto attraverso il tempo. All'interno di questi ed altri concetti, Eggert vede possibilità che invece Adorno non avvertì. In particolare, si tratta dell'opportunità di concettualizzare la forma in cui autori, editori e lettori «concretano» il testo letterario. Il concetto centrale dell'argomento si trova a pagina 235:

Una conseguenza è che, se le dimensioni documentali e testuali sono, ciascuna, il principio negativo che costituisce l'altra, allora nessuna delle due ha un'identità fissa in sé stessa. In altri termini, abbiamo bisogno di testi potenzialmente leggibili prima che carta e inchiostro possano costituire un documento. Per avere testo ci serve un documento materiale (in qualsiasi mezzo, sia stampato, sia una schermata al computer, o le onde sonore in un atto di vocalizzazione). Le due dimensioni sono concettualmente separabili, ma sono vincolate nella pratica; legandosi tra loro, popolano lo spettro di produzione-consumo affrontato nei capitoli precedenti. L'*opera* scaturisce solamente come un'idea regolatrice, il nome o il contenitore, per così dire, di una continuità dialettica. L'esistenza attuale o testimoniale del documento è sufficiente per vincolare tutti i processi testuali che si portano a termine con il nome di opera. La bibliografia analitica è una tecnologica per descrivere e collegare documenti vincolati.

<sup>5</sup> Il modello del dipinto era stato un famoso delinquente che, prima della sua esecuzione, aveva perso la mano per qualche crimine.



Le idee sviluppate in questi saggi prendono spunto da *Securing the Past* e si intrecciano anche con la teorizzazione prodotta negli ultimi anni sul tema dei documenti. In particolare, Gabler ha messo in scena il primato dei testimoni documentali, tralasciando il recupero del testo autoriale come obiettivo dell'edizione.<sup>6</sup> La discussione tra Eggert, Gabler e Robinson continuò in modo intermittente nel corso dell'anno, a volte coinvolgendo altri nomi, Peter Shillingsburg o la sottoscritta, altre volte solo tra i partecipanti originali. Quando si presentò l'opportunità di preparare una sezione speciale per *Ecdotica*, mi sembrò che fosse il luogo ideale per riunire questi contributi. Da una parte, rende pubblica una conversazione di grande importanza per la teoria della critica testuale; dall'altra, i saggi hanno lo scopo di chiarire la prospettiva con cui ciascuno di questi teorici si avvicina a concetti fondamentali e la modalità in cui questi ultimi influiscono sulla pratica editoriale. Considerato che i saggi sono pubblicati in inglese, la lingua nella quale sono stati scritti in originale, di seguito, presento una sintesi di ognuno di essi, ponendo l'accento sugli aspetti più importanti e specialmente sul concetto di «opera».

PETER ROBINSON, *Il concetto di opera nell'era digitale*. Robinson argomenta che invece di accettare che la rivoluzione digitale sta accelerando la sparizione del concetto di «opera» dalla critica testuale, dobbiamo farlo divenire il concetto centrale negli studi testuali. Le capacità del mezzo digitale richiedono e consentono di comprendere il concetto di «opera» in modo tale da fargli occupare, ancora una volta, un posto primario nella critica testuale. Questo articolo esamina lo studio e la concettualizzazione di «opera» secondo Foucault, Goodman, Wollheim, Grigely, Tanselle e Eggert, valutata nel contesto digitale. Allo stesso tempo, presenta il proprio concetto, rivisto, e lo definisce così:

L'«opera» è l'insieme di testi che ipoteticamente sono collegati in modo organico, per quanto riguarda gli atti comunicativi che si presentano. Una serie di libri prodotti da una stamperia, o manoscritti di uno scriptorium, non è un'«opera», salvo che siano (ad esempio) varie edizioni, edizioni e copie dello stesso atto comunicativo.

Più avanti, spiega in che modo si discosta da Tanselle, che vede l'«opera» come separata dai testimoni documentali; invece Robinson afferma che

<sup>6</sup> Cfr. H.W. Gabler, «The Primacy of the Document in Editing», *Ecdotica*, 4 (2007), pp. 197-207; e «Theorizing the Digital Edition», *Literature Compass*, 7 (2010), pp. 43-56.

l'«opera» è formata dai testimoni documentali, dalle ricostruzioni editoriali, dai legami scoperti tra testimoni e collegati alla sua creazione, trasmissione e ricezione, così come dagli atti comunicativi estratti da essi.

HANS WALTHER GABLER, *Fare edizione di testi – fare edizione di opere*. Gabler pone l'accento sulla materialità dei testimoni documentali e sul fatto che i testi possono esistere solo in questi testimoni: si tratta di una «doppia materialità». È questa condizione materiale che fa sì che i testi siano instabili poiché sono suscettibili ai cambi che avvengono nel corso del tempo. Certamente, nonostante la permanenza materiale dei testimoni, la principale caratteristica dei testi è la loro mutabilità, la loro variazione.

Per lui, l'«opera» in linguaggio è immateriale, invece i testi che la rappresentano sono materiali. Questa realtà è ciò che Gabler considera la grande divisione tra opere d'arte realizzate in linguaggio, opere letterarie, dalle opere d'arte su tela, pietra, metallo ecc. (che considera come «arti dello spazio»). In esse «la manifestazione materiale è "l'opera stessa"».

Nel xx secolo, gli editori si sono concentrati a fare edizioni di testi, perlopiù perché si è generata una confusione tra l'edizione di testi e l'edizione di «opere» (*works*). L'unico modo per poter avanzare è quello di proporci, in qualità di editori, di essere «mediatori» dell'«opera».

PAUL EGGERT, *Ciò che editiamo e come editiamo; o perché non dobbiamo accerchiare il testo*. Di tutti i saggi, questo è quello che risponde più direttamente agli argomenti trattati da Hans Gabler in articoli precedenti. Eggert parte dallo stabilire che Gabler considera che l'atto di fare edizioni si riassume nell'atto di fare edizioni di testi. Il disaccordo con Gabler trova origine in questa idea di definire con precisione l'attività editoriale come quella che ha come fulcro l'edizione di testi. In particolare, per Eggert l'idea dell'esistenza di una «funzione di autore» (che Gabler adotta da Foucault) ostacola la situazione perché solo i concetti di «discorso» e di «esteriorità del testo» dovrebbero essere necessari per il sistema di Gabler. Per Eggert, l'edizione di testi non può separarsi dall'«opera», che definisce come un'idea regolatrice che comprende tutti gli atti di edizione e tutti gli atti di scrittura, copia e lettura. Pertanto, gli editori stanno lavorando sempre all'interno dell'«opera». Considerato che l'«opera» si sviluppa nel tempo, non si può mai cogliere nella sua totalità. Secondo Robinson, l'importante è non perdere di vista considerazioni esogene come «intenzioni, agenti, autorità e significato».

Eggert giunge alla conclusione che il suo modello e quello di Gabler sono incompatibili perché nascono da attitudini diversi per quanto riguarda la risoluzione di problemi complessi. La soluzione che propone l'autore è di sostituire la discorsività foucaultiana con il pragmatismo di Peirce. Con quest'ultimo, appaiono le idee di agente e tempo, che sono richieste dal sistema di Eggert, così come la nozione del lettore come destinatario dell'edizione. Con le parole di Eggert: «Non importa che l'editore si concentri con intensità sui documenti testuali di un'opera: l'edizione, in ultima analisi, si prepara per i lettori.<sup>7</sup> Le edizioni critiche compiono il loro destino nell'atto della lettura. Trovano il loro obiettivo in un futuro anticipato. Se formano un argomento, questo è un invito alla risposta dei lettori».

BÁRBARA BORDALEJO, *I testi che vediamo e le opere che immaginiamo: il cambio di orientamento della critica testuale nell'era digitale*. In questo lavoro definisco i concetti di «testo del documento» e degli «stadi varianti del testo». Il testo del documento è la totalità del testo che si conserva nel supporto fisico. Include i segni significativi che non sono lettere o segni di punteggiatura, ovvero, segni che indicano che parte del testo si deve emendare o che altro testo deve essere inserito. Gli stadi varianti del testo sono i diversi testi che un lettore può interpretare in presenza di segni che indicano modificazione o correzione.

L'«opera» si definisce come «...un concetto nella mente di un autore in un momento particolare nel tempo che serve come minimo denominatore per identificare le sue peculiari manifestazioni fisiche». Queste ultime implicano sia il testo del documento, sia gli stadi varianti del testo.

La mia conclusione è che la produzione di edizioni digitali non ha generato una teoria specifica che le difenda, semplicemente perché gli obiettivi della critica testuale e dell'edizione di testi non sono cambiati dall'introduzione di metodi digitali per l'elaborazione di testi. La differenza tra le edizioni digitali e quelle a stampa ha a che fare con la gestione dei diritti di riproduzione e diritti d'autore:

Per quanto riguarda le edizioni digitali e qualsiasi lavoro digitale, perché continuo e progrediscano è necessario promuovere nuove forme di licenze che superino le idee ottocentesche di diritti d'autore. L'intero lavoro editoriale (ma anche altri tipi di lavoro digitale) deve avere la licenza di Creative Commons

<sup>7</sup> Questo è un punto sottolineato anche da Francisco Rico, «Texto y textos en tiempos de crisis», *Medioevo romanzo*, 35 (2011), 58-65, nel situare edizioni critiche ed archivi digitale nella prospettiva continentale della controversia Bédier vs. Lachmann.

*Attribution 3.0 Unported.* Questa è l'unica differenza, fondamentale, tra le edizioni digitali e le loro controparti a stampa. Le prime richiedono la libertà che Creative Commons concede: la libertà di modificare e riutilizzare.

PETER SHILLINGSBURG, *Documenti letterari, testi e opere rappresentate in forma digitale*. Shillingsburg sostiene che le nuove tecnologie sono una complicazione nel campo della critica testuale e dell'edizione di testi. Si tratta più di convenienza che d'innovazione, senza cambi fondamentali negli obiettivi. Shillingsburg descrive quattro tappe nella «tappa incunabolare» della informatica umanistica e ritiene che l'obiettivo editoriale è quello di fare edizioni del testo di testimoni documentali. In questo processo, gli editori hanno il diritto e l'obbligo di emendare i testi dei testimoni per realizzare «la deduzione logica e scientifica in considerazione di ciò che, per loro, il testo era destinato a essere in accordo con una nozione ben articolata di autorità».

Io definirei il termine «opera» – spiega – in due modi: in primo luogo, come una categoria in cui mettiamo tutti i testi che sembrano essere versioni della stessa unità artistica, incluse tutte le edizioni e stampe, indipendentemente dall'esattezza o autorità. In secondo luogo, «opera» è concettualmente ciò che è insinuato nei testi autorizzati. La seconda definizione lascia aperta la questione su che cosa si intende per autorità, ma ogni archivistica o editore deve articolare questo concetto allo scopo di limitare il rango dei documenti da collezionare o rappresentare. Queste definizioni scartano l'idea che la parola «opera» vada bene per riferirsi al rango di oggetti estetici estratti da testi fisici.

Ispirato dai concetti di Eggert di «impulso editoriale» e «impulso archivistico», Shillingsburg chiarisce che l'archivista digitale edita documenti, invece l'editore edita «opere».

*A modo di conclusione.* Le differenze a volte sottili, a volte evidenti, tra i distinti concetti di «opera», ci aiutano a delucidare le diverse posizioni editoriali degli autori dei saggi di questa collezione. Ci si chiede fino a che punto tali differenze ideologiche possono modificare i risultati di una edizione. Se si decidesse di creare un esperimento testuale, quanto diverse sarebbero le edizioni prodotte da questi critici?

È chiaro che c'è molta strada da fare, ma anche terreno e terminologia comune che facilitano la prosecuzione di questo dialogo critico. Un tema ricorrente nei saggi è quello del modello. Paul Eggert e la sottoscritta abbiamo presentato modelli di lettura. Hans Gabler propone un modello di testi come funzioni di documenti. Tutti presentano modelli editoriali. Il

tema del «modellato», ricorrente all'interno dell'Informatica umanistica, forse potrà ampliarsi fino a inglobare le forme di creazione di significato che sono parte dei processi di lettura, interpretazione ed edizione.<sup>8</sup>

Peter Robinson

*The Concept of the Work in the Digital Age*

In recent decades, the term «work» – so central to textual scholarship for so long – has fallen out of favour.<sup>1</sup> In 1996, Katherine Sutherland (then reader and now Professor in Bibliography and Textual Criticism at the University of Oxford, the post previously held by Donald McKenzie) described the term «work» as a «manifestly relegated term».<sup>2</sup> She elaborated this view in her introduction to *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*, where the «work» in the context of the electronic medium is characterized as «outmoded» and «a deception»:

To invoke a now outmoded set of terms and values, we have in the electronic medium the disassembled «texts» but not the reassembled «work». The clear outlines of the «work», a deception though we now accept them to have been, become blurred as its textual and extratextual boundaries expand.<sup>3</sup>

One may also point to a series of publications in the last decades which appear to confirm Sutherland's view: editors and commentators have focussed on individual documents, with special attention to the material characteristics of each document. As more and more documents are brought to our computer screens, the material document and the text within it occupies the foreground and the work recedes from view (thus the papers by McGann, McLeod, Gabler, Kiernan and Pierazzo discussed later in this article).

<sup>8</sup> Vorrei ringraziare Paul, Peter S., Peter R. e Hans per avermi dato l'opportunità di editare i loro testi che, in questa introduzione, ho cercato di riprodurre tanto obiettivamente come me lo consentono il linguaggio e il mio modo di comprenderli. Li ringrazio anche per la loro pazienza e amicizia.

<sup>1</sup> As with all my recent articles on the theory of textual scholarship, I owe a special debt to all my co-contributors to this volume – Barbara Bordalejo, Hans Gabler, Paul Eggert and Peter Shillingsburg – for all that I have learnt from the continuing discussion we have had, now extending over more than a decade, on the issues addressed in this article. I am particularly grateful to Peter Shillingsburg for his comments on earlier drafts of this article. As always, the errors and misinterpretations in this article are mine alone.

In this paper, I argue that rather than accepting that the digital revolution is accelerating the disappearance of the concept of the work from textual scholarship, we need to return the concept of the «work» in the digital age to the centre of what we do. Further, the affordances of the digital medium both require and enable an understanding of «work» which will permit it to take up, once more, its central place in textual scholarship. This article seeks to build this understanding on a review of explorations of the «work» by Foucault, Goodman, Wollheim, Grigely, Tanselle and Eggert, assessed within the digital context.

### *Foucault and material texts*

One may trace the decline of the «work» in textual scholarship to various factors. One is the influence in the humanities of the revolution in thinking brought about, and associated with, Michel Foucault, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Roland Barthes, and others. Foucault declared, in the course of his demolition of the concept of authorship, that «A theory of the work does not exist, and the empirical task of those who naively undertake the editing of works often suffers in the absence of such a theory.»<sup>4</sup> Although Foucault's focus is on the author rather than the work, in his account the work is a projection of the author, and so is subject to the same strictures as the «author-function». It is the product of a series of ideological moves, and hence must be stripped of its «transcendental» status and subjected to intense questioning. For Foucault neither «author» nor «work» are to be taken as having any existence apart from that given them by ourselves. Question that existence and they disappear:

We could go even further. Does *The Thousand and One Nights* constitute a work? What about Clement of Alexandria's *Miscellanies* or Diogenes Laërtes' *Lives*? A multitude of questions arises with regard to this notion of the work. Consequently, it is not enough to declare that we should do without the

<sup>2</sup> K. Sutherland, «Looking and Knowing: Textual Encounters of a Postponed Kind», in W. Chernaik, M. Deegan, and A. Gibson, eds., *Beyond the Book: Theory, Culture and the Politics of Cyberspace*, Oxford, Office for Humanities Communication, 1996, pp. 11-22: 16.

<sup>3</sup> K. Sutherland, *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 9.

<sup>4</sup> M. Foucault, «What Is an Author?» (1969, English translation 1979), in P. Rabinow, ed., *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984, pp. 101-20: 104.

writer (the author) and study the work itself. The word work and the unity that it designates are probably as problematic as the status of the author's individuality.<sup>5</sup>

For Foucault, as Eggert observes, in place of «works» we have «texts», an infinity of them, containing an infinity of discourses.<sup>6</sup> Greetham, in his discussion of the ontology of texts and works in the first chapter of his *Theories of the Text*, makes a useful distinction between the «essentialist» and «physical» positions.<sup>7</sup> In the essentialist view, the «work» is ideal, Platonic, and immaterial – «transcendent», as Foucault would put it. It follows from this that all the texts we have in all the documents are imperfect representations of the perfect work. Against this, the physical view asserts that all we have are the documents, the texts they contain, and our own reactions to them: in Foucault's terms, the discourses we make from them. For Barthes, this leads to a complete inversion of the millennia-long work and document relation, where the work is the immaterial ideal and the text in a book its flawed occasion: rather, for him, the physical book is the «work» while the «text» is immaterial, the meanings we construct from the «work».<sup>8</sup>

Over the same period as Foucault and others were attacking «essentialist» views of authorship and the work, several textual scholars were moving towards the «physical» position. Through the 1970s and 1980s, the writings of Jerome McGann and Donald McKenzie stressed the importance of the study of specific documents and the material texts they contain: as objects in their own right, as the products of a series of processes involving many people, as keys to understanding the cultures in which they are embedded.<sup>9</sup> From another direction, the rise of the history of the book as an academic discipline validated and reinforced this approach. One can locate the beginnings of this shift of focus, from work to document, to well before Foucault. From the mid-nineteenth century new printing technologies made possible the publication of

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> P. Eggert, «Brought to Book: Bibliography, Book History and the Study of Literature», *The Library*, 13 (2012), pp. 3-32: 3-4.

<sup>7</sup> D.C. Greetham, *Theories of the Text*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 26-63.

<sup>8</sup> R. Barthes, «From Work to Text», in Ph. Rice and P. Waugh, eds., *Modern Literary Theory: a Reader*, London, Edward Arnold, 1989, pp. 166-171.

<sup>9</sup> Thus: D.F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts* (The Panizzi Lectures, 1985), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, and J.J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, Chicago University Press, 1983.

high-quality facsimiles of individual documents, both in photographic and type-facsimile, so making rare and valuable documents available in forms close to their original.<sup>10</sup> In manuscript studies, the rise of «best-text» editing, following Bédier's advocacy, in parallel with the «copy-text» methodology which came to dominate Anglo-American editing through the twentieth century, concentrated the editorial gaze on individual documents. Thus, when F.W. Bateson asked «if Monna Lisa Lisa is in the Louvre, where are Hamlet and Lycidas?» McLaverty was able to give a concrete answer: we should look in the physical documents which present them.<sup>11</sup>

*Attempts to reclaim «the work»:  
Goodman, Wollheim, Tanselle, Grigely*

Over the same period as «the work» was disappearing from textual scholarship, several thinkers approached the subject from different perspectives, with the aim of providing a sound base for the concept of the «work». Both Nelson Goodman and Richard Wollheim consider the «work» as an artistic object across many arts: painting, sculpture, music, dance as well as literature.<sup>12</sup> Thus, while both maintain that the concept of the «artistic work» holds across all artistic domains, yet it is expressed differently in different domains. For Goodman, a key distinction is between what he terms «autographic» and «allographic» art forms. He defines an «autographic» work of art as follows:

<sup>10</sup> The first extended photographic facsimile appears to have been of sixteen photographs of a Turin manuscript by Francisco Filelfo on rhetoric, published as the *Manuscript Sforza*. This facsimile, along with earlier and contemporary attempts at manuscript photography, is discussed by D. McKitterick, *Old Books, New Technologies: The Representation, Conservation and Transformation of Books Since 1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 114-138 (especially pp. 119-120).

<sup>11</sup> F.W. Bateson, «Modern Bibliography and the Literary Artifact», in G.A. Bonnard, ed., *English Studies Today*, Bern, Francke Verlag, 1961<sup>2</sup>, pp. 67-77: 70; Id., «The Literary Artefact», *The Journal of General Education*, 15 (1963), n. 2, pp. 79-92; J. McLaverty, «The Mode of Existence of Literary Works of Art: The Case of the Dunciad Variorum», *Studies in Bibliography*, 37 (1984), pp. 82-105: 105.

<sup>12</sup> N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1976<sup>2</sup>; R. Wollheim, «The Work of Art as an Object», in Id., *On Art and the Mind*, London, Allen Lane, pp. 112-129; Id., *Art and Its Objects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992<sup>2</sup>.



[A] work of art is autographic if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine.<sup>13</sup>

Accordingly, only the actual canvas painted by Leonardi counts as the *Monna Lisa*: anything else is a copy, and not the work itself. Further, Goodman argues that our knowledge of the history of the production of the *Monna Lisa*, affirming that indeed this was the canvas that Leonardo painted, is essential to our affirmation, that this canvas, and no other object whatsoever, is Leonardo's *Monna Lisa*. Goodman contrasts these «autographic» works with what he calls «allographic» works: music, all kinds of performance art, and literature. For these art forms, the instance of the work we encounter, for example in concert performance, is independent of the history of its production. For us to appreciate a Beethoven symphony, for example, we do not have to have the original orchestra performing it with Beethoven actually conducting it. Whereas the «autographic» work is certified by its history affirming that it is the work, Goodman introduces the concept of «notation» to certify that a performance is an instance of the «work»: such a work, so affirmed, is an «allographic» work. This, if a musical performance of a Beethoven symphony is faithfully performed according to a score, in a notation which acts to «specify the essential properties a performance must have to belong to the work», then that performance is indeed an instance of the work.<sup>14</sup> To put it another way: our experience of an «autographic» work can only be mediated by encountering the work itself (the *Monna Lisa*, in the Louvre), while our experience of an «allographic» work can be mediated by any instantiation of it which correctly follows an adequate notational system.

There is much which is very attractive in Goodman's account. The explanation of the difference between forms of art which centre upon the object itself and those which require performance feels intuitively right, and Goodman's discussion – weaving aesthetic and emotional experience with historical circumstance, across a wealth of examples – is rich and subtle. However, problems arise when we attempt to apply his perceptions to works of literature (or indeed, to any works dependent on language). Consider the term «score»: one might accept that a musical performance, enacted from a particular score, might create the

<sup>13</sup> Goodman, *Languages*, p. 113.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 212.

work for our experience, and one might accept that in the course of that performance, we are as surely in the presence of that work as we are in the presence of Monna Lisa Lisa when we stand before it in the Louvre.<sup>15</sup> But what, exactly, do the terms «score» and «performance» mean for Joyce's *Ulysses*, or for any textual object? MacLaverty shows that for Pope's *Dunciad* at least, that the literary work can not be completely constituted from the characters written on the page (their «score»): one has to reckon also with the layout of text and annotations, and with their deliberate echoes of the books Pope is mocking. None of this can be described as «notation»; but it is essential to the work.

From a different direction, Danto points out the fallacy in Goodman's assertion that identical sets of notation must yield one and the same work, through analysis of the Borges' story «Pierre Menard autor del Quijote».<sup>16</sup> Borges imagines an author «Pierre Menard» writing around 1900 who sets himself to write a few pages of a work with exactly the same text as Miguel de Cervantes' *Don Quixote*, written some three hundred years earlier. Menard succeeds, and his text is character for character, word for word, identical with that of Cervantes. Yet, as Danto shows, the reader experiences the two texts as decisively different works: Menard's work is archaic in style, where Cervantes is fluent in the idiom of his time; to the reader, Menard's assertion around 1900 that history is the mother of truth means something quite different to the import of the same statement, made by Cervantes around 1600. While Goodman wants to free allographic forms of art from the history of their production, Danto (and following him, Grigely) shows that for «allographic» art, as for «autographic» art, history is crucial. From yet another direction: Subacius points out that, in the case of nineteenth-century Lithuanian poem *The Forest of Anykšėiai* the complex representation devised by its author, Antanas Baranauskas, a single notation can support as

<sup>15</sup> In fact, commentators have questioned whether this holds even in music: B. Boertz, «Nelson Goodman's Languages of Art from a musical point of view», *Journal of Philosophy*, 67:16 (1970), pp. 540-552 and D. Pearce, «Musical expression: Some remarks on Goodman's theory», in E. Rantala, L.v Rowell and E. Tarasti, eds., *Essays in the philosophy of music*, 43, Helsinki, Acta Philosophica Fennica, 1988, pp. 228-243 (cited in M. Winget, «Nelson Goodman's Languages of Art, Notation, and Artistic Representation: An Analysis of Music Notation», at [http://www.unc.edu/~winget/research/Winget\\_Notation.pdf](http://www.unc.edu/~winget/research/Winget_Notation.pdf), 2005, accessed 13 September 2013, point out that Goodman's formulation does not allow for expression in the performance, and is metaphoric rather than literal. See too the criticisms by musicologists reported in Greetham, «Theories», pp. 41-43.

<sup>16</sup> A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1981, pp. 35-36.

many as twelve different phonetic realizations – and hence, twelve different texts, and as many works.<sup>17</sup> A yet further problem is that in Goodman's system, altering a single note in a musical performance, or a single character in a text, creates a new work. Instances of an «allographic» work must be completely identical – or they are distinct works. Thus, Goodman argues:

If we allow the least deviation, all assurance of work-preservation and score-preservation is lost; for by a series of one-note errors of omission, addition and modification, we can go all the way from Beethoven's Ninth Symphony to Three Blind Mice.<sup>18</sup>

Despite these flaws, Goodman's thinking is notable for the promise it holds, that one might be able to speak of works not as mysterious, unknowable abstractions (the «essentialist» position, as Greetham puts it) but as describable and particular objects. This is also the aim of Richard Wollheim in several writings exploring the topic from a philosophical standpoint.<sup>19</sup> For Wollheim, the relationship between the work of art and an individual instance of it is that between «type» and «token»:

*Ulysses* and *Der Rosenkavalier* are types, my copy of *Ulysses* and tonight's performance of *Der Rosenkavalier* are tokens of those types.<sup>20</sup>

Wollheim goes on to ask: «The question now arises, what is a type?» Not surprisingly, given the debates over type and token within philosophy (is a type a «set», a «kind», a «law»? see for example the Stanford Encyclopedia of Philosophy entry at <http://plato.stanford.edu/entries/types-tokens/>), there is no simple answer to this question. Wollheim's key argument is that while a «type» has no material existence, yet we may speak of the physical properties of a «type»:

There is nothing which prevents us from saying that Donne's *Satires* are harsh on the ear, or that Dürer's engraving of St Anthony has a very differentiated texture, or that the conclusion of «Celeste Aida» is *pianissimo*.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> P. Subacius, «The Problem of Polytext», *Litteratūra*, 49 (2007), pp. 133-137.

<sup>18</sup> Goodman, *Languages*, pp. 186-187.

<sup>19</sup> Wollheim, *Work of Art; Art and its Objects*.

<sup>20</sup> Wollheim, *Art and its Objects*, p. 75.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 80.

This is possible because, in Wollheim's account, any properties of the token (the individual instance of the type) which is not purely an aspect of the token's physical manifestation may be «transmitted» to the type.<sup>22</sup> Thus, one may infer a physical property of the type from its presence in the token: a Donne Satire strikes us as harsh on our ears as we read it in particular copy; we conclude that this harshness is present in the «type» – the work itself – and hence in all tokens derived from the type. For scholars familiar with the business of inferring the texts we have lost from those which survives, Wollheim's argument strikes a reassuring chord. One is reminded of Lachmann's great demonstration that the lost exemplar of three surviving ninth-century manuscripts of Lucretius *De Rerum Naturae* had precisely 302 folios, with 26 lines of writing on each page.<sup>23</sup> Even the term «type» recalls the language of textual scholarship: we commonly speak of ancestral texts as «archetypes» as «hyparchetypes», and the relationship between extant texts/hypothesized ancestors as between text and archetype, and infer the physical qualities of these ancestors in a manner which parallels Wollheim's type/token relationship. However, it might be argued that the cases are not parallel, and that an «archetype» is not «the work»: this will be discussed further later. A second element that makes Wollheim's formulation attractive is that he explicitly allows for imperfect transmission of properties between types and tokens. Thus a token may not contain all the properties of its type, and may add some additional properties, yet still remain a token of that type. This offers a way past Goodman's rigid insistence that a change of just one note, one character, creates a different work, and again resonates with the experience of textual scholars used to trace the minute variations from one textual instance to another.

<sup>22</sup> M.J. Kidnie, *Shakespeare and the Problem of Adaptation*, London, Routledge, 2008, p. 18.

<sup>23</sup> K. Lachmann, ed., *T. Lucreti Cari De Rerum Natura. Libri sex*, Berlin, Georg Reimer (online at <http://archive.org/details/dererumnaturali00lucr>), 1850, gives the text of the edition, and presents his reconstruction of the lost exemplar in the commentary published the same year, *In T. Lucreti Cari De Rerum Natura Libros Commentarius*, Berlin, Georg Reimer (online at [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10241879\\_00001.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10241879_00001.html)). See S. Timpanaro, *The Genesis of Lachmann's Method*, ed. and transl. by G.W. Most, Chicago, University of Chicago Press (Italian edition first published as *Genesi del metodo del Lachmann*, Padova, Liviana ed., 1981), 2005, pp. 102-115, for a critical assessment of Lachmann's originality, and G.P. Goold, «A Lost Manuscript of Lucretius», *Acta Classica* 1 (1958), pp. 21-30, for a confirmation of the main outlines of Lachmann's conclusions.

In contrast to these two philosophers, both seeking a material base for statements about works of art, Bateson restates and emphasises an «essentialist» view of the work. For Bateson, the «work» of literature (Shakespeare's *Hamlet*) stands quite apart from the physical objects which now instance it: the original *Hamlet*, the work which Shakespeare composed, existed only «in a substratum of articulated sound»: articulated by Shakespeare himself, presumably, in the act of composition.<sup>24</sup> Indeed, Bateson argues that the work is not even located in this «articulated sound», but rather in the «sound-image», the «inner psychological imprint of a sound» «as tested orally, though not necessarily aloud, in Shakespeare's head».<sup>25</sup> This position aligns him with Collingwood's aesthetics, which centres the work in its first imaginative expression by its creator.<sup>26</sup> All subsequent physical instances are (he argues) imperfect translations or reproductions derived from this original work, and he goes so far as to argue that the preoccupation of bibliographers and textual scholars with physical texts has it the wrong way around: the task of textual scholars is to seek the original and authoritative work, and not to busy themselves with minutiae of spelling and punctuation.<sup>27</sup>

G. Thomas Tanselle similarly locates the work outside the existing physical texts, and follows Goodman and Bateson in distinguishing sharply between works which can be identified with physical objects (thus, Leonardo's *Monna Lisa Lisa* in the Louvre) and literary works which cannot be identified with physical objects, and further follows Goodman in locating the distinction as being between works which survive as physical artefacts (thus, paintings and sculpture) and «works that can survive only through the instructions for their reconstitution».<sup>28</sup> The assertion that texts are to be viewed as «instructions» for the «reconstitution» of the works which they instance aligns Tanselle with Goodman's concept of the importance of «notation» in non-artefactual works. However, Tanselle diverges from Goodman (whom he nowhere cites) in that he does not seek, as Goodman does, to define the work as what is created from these «instructions». Rather, like Bateson, he argues that the work is apart from all physical instances of it, including the notation:

<sup>24</sup> Bateson, «Modern Bibliography», pp. 7-8.

<sup>25</sup> Bateson, «The Literary Artefact», pp. 81, 88.

<sup>26</sup> R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, London, Oxford University Press, 1938, pp. 109-110.

<sup>27</sup> Bateson, «Modern Bibliography», p. 8.

<sup>28</sup> G.Th. Tanselle, *A Rationale of Textual Criticism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 25.

[A] piece of paper with a text of a poem written on it does not constitute a work of literature ... the work can only be reconstituted through the application of critical judgment to each element of every surviving text.<sup>29</sup>

Like Bateson, Tanselle locates the «work» in the intentions of its creator («the work that we think the document is telling us to create matches the one that its producer had in mind», but without the specificity («substratum of articulated sound») Bateson attempts.<sup>30</sup> Unlike Bateson, on the other hand, he gives full weight to the documents themselves:

The recognition, however, that reading entails the active recreation of the texts of works, not the passive acceptance of the texts of documents, makes the physical evidence in those documents more, not less, central.<sup>31</sup>

Tanselle's scrupulous insistence that understanding of the work must be rooted in historical understanding of physical documents appears «physical»: but his insistence on locating the work in the moment of its creation, apart from all documents – «the goal is what once existed in the author's mind» – appears «essentialist».<sup>32</sup> For Tanselle, there is no conflict between these two: one uses the physical documents as a route (the only route we have, indeed) to the best apprehension we can gain of the work, as it once existed in the author's mind. Greetham suggests that Tanselle's language (for example, «we have reason to persist in the effort to define the flowerings of previous human thought, which in their inhuman tranquillity have overcome the torture of their birth») evinces a «deep Platonic suspicion» of the physical texts, and so comes close to Bateson's prioritization of the «text that never was» over the texts we actually have.<sup>33</sup> However, Greetham's characterisation of Tanselle as an «essentialist», even a «Platonist», is incorrect. Tanselle is careful, at every point, to specify that the work did exist in the mind of the author at a particular time, in a particular form. Shillingsburg also rejects the «essentialist» view: «It is dangerous to think that the work is a platonic ideal which the author strove to represent in some final or best version», while agreeing with Tanselle both that «the work existed for the author

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>30</sup> «The work that we think», *ibid.*, pp. 40-14.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>32</sup> «[T]he goal is what once existed in the author's mind», *Ibid.*, p. 90.

<sup>33</sup> «Greetham suggests»; «deep Platonic suspicion»: Greetham, *Theories*, pp. 48-49; «inhuman tranquillity», Tanselle, *Rationale*, p. 93.

in the process of making it» and that the documents are imperfect in their representation of the work.<sup>34</sup> However, as McLaverty points out, locating the work in the mind of the author at the moment of its creation cannot account for works such as Pope's *Dunciad*, where the page layout is integral to the work; nor does it work well for *Hamlet*, where we may presume that what Shakespeare imagined (not just the words but the staging and individual performances) was much more than text.<sup>35</sup>

Against Tanselle, Grigely argues a resolutely «physical» approach to «the work», specifically untethering texts as they exist from the «burden of intentionality» which, for Tanselle, is the signpost to the work.<sup>36</sup> Grigely stresses eloquently the uniqueness of every text, of every utterance, arguing that rather than a work being (somehow) outside the texts which instance it, «a work of literature is ontologized by its texts».<sup>37</sup> A strength of his analysis is that it concentrates (as Goodman and Wollheim do not) on works of literature and their special characteristics.

<sup>34</sup> «It is dangerous», P.L. Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age*, Athens and London, University of Georgia Press, 1986, p. 46. «[T]he work existed for the author in the process of making it», quoted from an email message to the author, 12 September 2013. The passage in the email summarizes Tanselle and Shillingsburg's position succinctly and precisely: «I think the work existed for the author in the process of making it. I think whatever that work to have been to be represented (imperfectly) by the documents that survive. I further think that the documents are not the work because they are inert. It may be implied by the documents, but it cannot be the sum of them because they are both inert and contradictory. If the work is to be a work again a reader has to use skill and imagination to construct the work from the existing documents. I think that this temporal vanishing conceptual and experienced work created by the reader is influenced by the conditions of the document(s) being read» (edited, incorporating changes suggested by Shillingsburg).

<sup>35</sup> McLaverty, «Mode of Existence». Tanselle acknowledges the difficulty plays present his formulation, and accepts that scholars must also take account of the forms the play takes after it leaves the author's desk. However, he asserts that the original form of the play, as it was in the author's mind before performance or rehearsal, is still valuable: «even if a playwright does make a reading text conform with a performance text, there is still reason to be interested in the text as it stood before rehearsals began» (*Rationale*, p. 85). He goes on to acknowledge that for other types of work, the forms in which it reaches the public may be significant, even though they do not reflect the author's intention. However, he distinguishes this variety of textual study from textual scholarship as he practices it: «This brand of textual study is concerned with the public life of texts, with the way texts affect, and are affected by, the stream of history» (*Rationale*, p. 86).

<sup>36</sup> J. Grigely, «The Textual Event», in Ph.G. Cohen, ed., *Devils and Angels: Textual Editing and Literary Theory*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1991, pp. 167-194; Id., *Textuality: Art, Theory, and Textual Criticism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

<sup>37</sup> Grigely, *Textuality*, p. 110.



Thus, he is able to distinguish between «inscription» and «utterance», remarks that «literature is not mere spellings», and illustrates this by elaborating Danto's discussion of the Borges story «Pierre Menard autor del Quijote» referred to above:

The works are ontologized – that is to say, contextualized semantically – by the temporal history that surrounds their composition<sup>38</sup>

However, there is a circularity in this argument. The work may be «ontologized» by its texts: but how do we decide which texts are doing the ontologizing, unless we have already decided, in advance, that these texts evidence a particular work? Grigely does not offer a way past this.

*The digital revolution: the flight from the work*

The previous sections outline a questioning of the concept of the «work» over some forty years, up to around 1999 (the date of Greetham's *Theories of the Text*), and overlapping the first years of the digital revolution. Even when scholars wish to assert the centrality of the «work», they are at pains to stress the importance of material documents: compare the emphasis on physical documents by Tanselle, writing in the late 1980s, with the dismissal of documents as «secondary» by Bateson, writing in the early 1960s.<sup>39</sup>

This move towards the document away from the work has accelerated in the first decades of the digital revolution. From 1990 on, it became possible to create high-quality, full-colour facsimiles of individual documents and to distribute these over the web at a fraction of the costs for print. Indeed, digital advances made possible print facsimiles of far higher quality, and far cheaper. Two decades ago, one could have counted document facsimile publications in the thousands: now they are in the hundreds of thousands, even millions.<sup>40</sup> As we have seen, Sutherland

<sup>38</sup> «[L]iterature is not mere spellings», Grigely, «The Textual Event», p. 179; «The works are ontologized», p. 180.

<sup>39</sup> Thus «the act of interpreting the work is inseparable from the act of questioning the text» (Tanselle, *Rationale*, p. 32).

<sup>40</sup> For example: e-Codices, the «Virtual Manuscript Library of Switzerland», contains full images of 981 manuscripts as of 15 August 2013; the Bavarian State Library listed 3672 manuscripts and 11 303 'rare printings' digitized as of the same date ([http://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=faecher\\_index&browsingindex=0&l=en](http://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=faecher_index&browsingindex=0&l=en)); the Center



refers, ironically, to this flood of online texts as «disassembled texts», blurring yet further our sense of the «work». This proliferation of digital texts has created its own scholarly literature, as scholars ponder quite what we are creating. Are these «archives», «thematic research collections», «databases» – or, perhaps, «editions»?<sup>41</sup>

With so many material texts, so many documents, one may ask: why do we need works? A series of writings from 2000 on indeed suggested that textual scholars might concentrate purely on documents.<sup>42</sup> Kevin Kiernan, following his work on a digital edition of *Beowulf*, developed a theory of the «image-based scholarly edition», based on high-quality digital images of particular documents.<sup>43</sup> A series of writings by Hans Walter, from 2002 on, argue for editing to be based on the closest study of individual documents.<sup>44</sup> In his formulation, editors should put «the horse of the document properly before the cart of its eventually emerging text».<sup>45</sup> The word «work» is notably absent from this prescription: not that he is unaware (far from it) of the concept of the «work», but he considers that discussion of the «work» belongs in the commentary and

for the Study of New Testament Manuscripts listed 530 manuscripts as viewable in digital image form (<http://www.csntm.org/manuscript/>); the British Library lists 2618 digitized manuscripts (<http://www.bl.uk/manuscripts/Browse.aspx>). Other large collections can be found in <http://www.manuscriptorium.com/>, in the New York Public Library ([http://www.nypl.org/online\\_projects](http://www.nypl.org/online_projects)) and the Library of Congress (<http://www.loc.gov/rr/mss/ammem.html>).

<sup>41</sup> K. Price, «Edition, Project, Database, Archive, Thematic Research Collection: What's in a Name?», *Digital Humanities Quarterly*, 3.3 (2009), at <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/000053/000053.html>, accessed 13 September 2013; J. Unsworth, «Thematic Research Collections», Paper presented at Modern Language Association Annual Conference, December 28, Washington, DC., 2000, at <http://www.iath.virginia.edu/~jmu2m/MLA.00/>, accessed August 15, 2013.

<sup>42</sup> For a fuller account and critique of the arguments advanced by Kiernan, Gabler and Pierazzo see P. Robinson, «Towards A Theory of Digital Editions», *Variants*, 10 (2013), pp. 105-132.

<sup>43</sup> K. Kiernan, «Digital facsimiles in Editing», in L. Burnard, K. O'Brien O'Keeffe and J. Unsworth, eds., *Electronic Textual Editing*, New York, Modern Language Association of America, 2006, pp. 262-268.

<sup>44</sup> H.W. Gabler, «For *Ulysses*: a Once and Future Edition», in H.T.M. Van Vliet and P.M.W. Robinson, eds., *Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship*, Brepohls, Turnhout, 1 (2002), pp. 85-102; Id., «The Primacy of the Document in Editing», *Ecdotica*, 4 (2007), pp. 197-207; Id., «Theorizing the Digital Scholarly Edition», *Literature Compass*, 7 (2010), pp. 43-56; Id., «Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing», *Journal of Early Modern Studies*, 1 (2012), pp. 15-35, at <http://www.fupress.net/index.php/bsfm-jems/article/view/10691>, accessed 30 March 2012.

<sup>45</sup> Gabler, «Primacy», p. 201.

other discursive areas of the edition.<sup>46</sup> He argues that the editor's primary task is to establish the text of the document, by rigorous reference to that document alone and what is «endogenous» to it. In this formulation even our knowledge of the author who wrote the words on this page (let alone, our knowledge of other documents) is «exogenous», and should not be part of this initial and critical act of understanding. Examination of other texts of the work and use of these towards analysis and hypothesis concerning the work, as also «exogenous». In accordance with these arguments, and extending Kiernan's concept of «image-based» editions, Elena Pierazzo argues for the «digital documentary edition», supplementing images with information-rich transcriptions which enact the intense scrutiny of document and the text it contains which Gabler advocates.<sup>47</sup> Where Gabler does declare that an edition should take account of the work (as a part of the discourse «exogenous» to the establishment of the text or particular documents) Pierazzo dispenses with the work altogether. The only mention of «work» in her article is a citation of Michael Sperberg-McQueen (p. 464). Indeed, the Jane Austen manuscripts online edition, constructed according to the criteria advocated by Pierazzo and in which she was deeply involved, concentrates to such a degree on the documents, transcribed page by page in extraordinary detail, that it nowhere lists exactly what works by Austen are contained in those documents – a detail that renders the edition near-unusable for many readers who might (for example) want to know just what is contained in the three Oxford «juvenilia» manuscripts.<sup>48</sup>

Yet, the concept of the «work» has not completely disappeared – or at least, not yet. As observed above, Gabler accepts that an edition must represent not just texts, but the work:

It is the purpose, and I believe the duty, of editions to mediate the work.<sup>49</sup>

However, Gabler does not specify how this «mediation» is to occur, nor how it relates to the establishment of the texts of documents which he sees as the core editorial concern. Whereas Gabler's gaze is fixed on the microscopic examination of text in particular documents, Paul Eggert

<sup>46</sup> Gabler, «Theorizing».

<sup>47</sup> E. Pierazzo, «A Rationale of Digital Documentary Editions», *Literary and Linguistic Computing*, 26 (2011), pp. 463-477.

<sup>48</sup> K. Sutherland, ed., *Jane Austen's Fiction Manuscripts: A Digital Edition*, Kings College London, 2010, at <http://www.janeausten.ac.uk>, accessed 13 September 2013.

<sup>49</sup> Email from Hans Gabler to the author, 17 December 2012.

has approached texts from the point of view of their historic transformations over time, examining not just how the texts themselves change but (even more) how they are seen to change. Further, Eggert resists the oppositions between «work as artefact» and «work as performance» set up by Goodman and others: for Eggert, all works of art are subject to the same processes of change in themselves and in how they are perceived over time. His *Securing the Past* shows how the same issues of authenticity, originality, versions and restoration, are at play in architecture, art and literature, while his *The Biography of a Book: Henry Lawson's While the Billy Boils* demonstrates how responses over a century to a single literary work (the Henry Lawson collection of stories of that name) mirror the social and cultural changes of the time.<sup>50</sup> To adapt Grigely's terminology, and his and Danto's use of the Borges story: the text of (for example) Lawson's «The Drover's Wife» might be identical in its publication in *The Bulletin* in 1890 and its publication in the 1950s New South Wales Department of Education pamphlet in which I first read it: but the meanings generated by each publication and readership are very different.<sup>51</sup> One may see this as an extension of Grigely's argument, that a work is «contextualized semantically» by the historical moment of its composition; for Eggert, it is contextualized also by the moment of its readership.

Accordingly, the concept of the «work» is a fundamental enabling principle in Eggert's scholarship. It is the work which unites all these restorations of the Sistine Chapel, the rebuilding of Uppark, and the texts of Lawson. For him, as for Grigely, these «works» are «ontologized» in these historic instances; for him, as for Grigely, the works are not simply bricks and mortar, paint on canvas, or spellings on a page: they are aesthetic objects. However, he goes beyond Grigely in drawing the reader (and indeed, everyone involved in the making and transmission of a text) into the equation, adapting Adorno's «negative dialectic» so that, for literature, we are not dealing just with document and text, but with document, text, author, editor, copyist and typesetter implicated together through an intricately unfolding process in a continuing generation of meaning:

<sup>50</sup> P. Eggert, *Securing the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; Id., *The Biography of a Book: Henry Lawson's While the Billy Boils*, Philadelphia and Sydney, Penn State University Press and University of Sydney Press, 2013.

<sup>51</sup> Eggert points out that, indeed, the two texts would have been different (personal communication).

The document, whether hand-written or printed, is the textual site where the agents of textuality meet: author, copyist, editor, typesetter and reader. In the acts of writing, copying or reading, the work's documentary and textual dimensions dynamically interrelate: they can be seen as a translation or performance of one another... Any new manifestation of the negative dialectic necessarily generates new sets of meanings.<sup>52</sup>

One notices the absence of the term «work» from this formulation. Indeed, though «work» is essential to Eggert's analysis, the definition he offers of work is heuristic, intended to serve his purposes: it is «a regulative idea that immediately dissolves, in reading, into the negative dialectic of document and text.»<sup>53</sup>

Thus, Eggert argues, «the work» is a means of grouping documents and texts, according to some useful categorization, that then allows those documents and texts to be examined productively. The language here – «dissolves» – suggests that «the work» is a convenient label which allows us to focus on the real subject of our enquiry, the individual documents, the texts they contain, and the many acts of readership they invoke. In less than fifty years we have come right around the circle from Bateson, who saw documents as «secondary» to the «work» they instance, to Eggert, who sees the «work» as a route to the documents – a route which disappears when no longer needed. Thus, even though Eggert's analysis requires the work, his definition of the «work» is minimalist.

#### *Why the «work» may remain relevant and necessary*

One could take the narrative to now as pointing to the demise of the «work» as a useful concept in textual scholarship. However, in one context at least, one may rue the disappearance of the work. This context is the rise in the digital era of online collections of objects: images, texts, and also music, film, and every kind of digital material. Where collections in the pre-digital world had to exist (usually) in a single place to be a «collection», this is not true of the digital world, which can draw together everything related to Walt Whitman, or William Blake, or Dante Gabriel Rossetti, into a single website. With opportunity comes anxiety: what principles should guide the collection; how and to what end should they be organized; are these editions, archives, projects, databases, or some-

<sup>52</sup> Eggert, *Securing the Past*, pp. 234-235.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 235.

thing else? A considerable literature, and a new vocabulary («thematic research collection») has grown up around these issues.<sup>54</sup> One notes that very few of these collections call themselves «editions»: even though the Blake Archive won the Modern Language Association «Distinguished Scholarly Edition» prize, yet its website declares itself an archive. Price, writing of the Whitman archive, proposes the term «arsenal», as suitably invoking both multifarious resources and a «public place of making».<sup>55</sup>

In the first flush of possibility of the digital age, the urge was to make as much available as possible: hence, in Price's account, the prioritization of gathering previously unedited materials, and therefore an «archive» (or an «arsenal») and not an «edition». One might expect that as these enterprises mature, the emphasis will shift to understanding what has been gathered, to offering pathways through it: indeed, to creating editions within these public places of making. But, there are worrying signs that this may not happen. All these materials may be gathered, and that will be that. Instead of become lively factories of continuing making, these sites will become museums of inert objects. One reason for this is historical. Almost all these sites are, for all except their creators (and often, not even for them), «read-only»: you can look, but you cannot change. You cannot contribute, correct, rearrange, or even comment. Indeed, in all but a very few cases, you cannot take the materials from the site and repurpose them, to make your own edition.<sup>56</sup> Museums nowadays come in many kinds. There are those which remove barriers between their visitors and the objects, inviting us to touch, feel, and play, and there are those which place thick panes of glass in front of their exhibits. Digital archives, up to now, are the thick pane of glass type.

A second reason that digital archives so far are museum-like repositories is, I argue, the result of the decades-long deprecation of «the work»,

<sup>54</sup> Price, «Edition».

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>56</sup> For example: in the week of March 5 2013 a survey of seventy-seven projects listed at the Department of Digital Humanities at Kings College London as having produced some output revealed that just three (all from one group of scholars) made their data freely available for reuse (P. Robinson, «Digital Humanities: Is Bigger, Better?», in P. Arthur and K. Bode, eds., *Repurposing the Digital Humanities: Research, Methods, Theories*, forthcoming, Palgrave Macmillan, footnote 18). The situation is not helped by the tendency of most digital humanities projects to apply restrictive copyright licences to what they create. See <http://www.kuro5hin.org/story/2005/9/11/16331/0655> (Creative Commons-NC Licenses Considered Harmful for an excellent summary of the problems with the «non-commercial» Creative Commons license, widely used within the digital humanities).

as the focus of our activity. Remove the work, and we have – texts and documents; scores, hundreds, millions of them, exactly as we have on these sites. It is extraordinary, and revealing, that one of the leading editorial theorists in the last decades has chosen to eschew the word «edition» in his own digital work. Although Jerome McGann describes his Rossetti Archive as a «social text edition» in various places, the site declares itself an «archive» and nowhere describes itself as an edition, even though its contents look very like a traditional scholarly edition, with careful and rich commentaries on the materials it presents.<sup>57</sup>

We could, indeed, gather and make available all these materials, as these sites do, and then rest from our labours, leaving others to browse them and wonder. Or, we could attempt to animate these sites: to try to trace all the connections between the many texts; to invite others to help us. Here is where the concept of the work, made new for the digital age, might help us.

### *Text in the digital age: five challenges*

The attempts to define the work outlined earlier were all, with the exception of Eggert, composed before the digital revolution. A definition of the work for the digital age must be able to cope with the different forms digital texts take, as well (of course) as those of the print and manuscript eras. This section surveys briefly five challenges offered by digital texts.

First: there are many more digital texts – countless many more. One can generate a new text at the press of a button. Indeed, you can write a computer program to press the button for you, and one sees routinely on the web pages made programmatically and combining materials drawn from databases alongside familiar single-author writings: thus a typical online newspaper page, or the results of a search engine query.

<sup>57</sup> J.J. McGann, «From Text to Work: Digital Tools and the Emergence of the Social Text», in M. Eberle-Sinatra, ed., *Romanticism on the Net 1996-2006: Celebrating Ten Years of the Social Text*. University of Montreal, 2006, at <http://www.erudit.org/revue/ron/2006/v/n41-42/013153ar.html>, accessed 13 September 2013; J.J. McGann and D. Buzzetti, «Electronic Textual Editing: Critical Editing in a Digital Horizon», in L. Burnard and K. O'Brien O'Keefe, eds., *Electronic Text Editing*, New York, Modern Language Association, 2006, at [http://www.tei-c.org/About/Archive\\_new/ETE/Preview/mcgann.xml](http://www.tei-c.org/About/Archive_new/ETE/Preview/mcgann.xml), accessed 13 September 2013. Similarly, P. Shillingsburg, in his *From Gutenberg to Google* (Cambridge University Press, Cambridge, 2006), advocates what he calls «knowledge sites». However, he argues that scholarly editions and critical texts should be included in these sites (p. 157).

And these texts can be staggeringly evanescent: no two Google searches returns quite the same results; your newspaper page, and the text of the writings themselves, will change in a moment. As we have seen, Sutherland sees this proliferation alone as a «blurring» of the once-clear outlines of the work. An example is the *Canterbury Tales*, for which we have some eighty-four manuscripts and incunables extant from before 1500. As we transcribe these within the Canterbury Tales Project, we are generating electronic versions of each: another 84 texts. But this is only a fraction of the texts we are making: each page of the around 30,000 pages transcribed may go through as many as ten transcripts and checks, each generating a unique text. Combine all these together, in all the ways they can be combined, and we have millions of texts, for just one work.

Second: many of these many texts have characteristics which challenge our traditional senses of a work which might be edited. Consider Nick Montfort's *Tarako Gorge*.<sup>58</sup> Where Wordsworth was inspired by his passage through the Simplon Pass to write his poem of that name, Montfort, after a visit to *Tarako Gorge* in Taiwan, wrote not a poem, but a computer program to generate poems. This program takes various sets of words, classified (for example) as «above», «below», «trans» (for transitive) and «imper» (for imperative); in its first formulation, «above» is «brow, mist, shape ,layer, the crag, stone, forest, height», «trans» is «command, pace, roam, trail, frame, sweep, exercise, range». The program then selects words from these sets and puts them together into poetic lines, thus generating, for example:

Heights exercise the stones.  
Stones dream.  
Stones roam the rocks.

In a neat inversion of the topos of an infinity of monkeys generating the text of *Hamlet*, this brief program generates an infinity of texts, all different, many with not a single word in common. Furthermore, the text generated scrolls down the browser window, as long as the window stays open – and once it has scrolled out of sight, it is gone. As if there were not enough variation, it is a simple matter to change the words in each set, and so generate a completely different set of poems. Several people have done just that, and the poem's site lists some twenty-one adapta-

<sup>58</sup> *Tarako Gorge*, [http://nickm.com/poems/taroko\\_gorge.html](http://nickm.com/poems/taroko_gorge.html), accessed 13 September 2013.



tions (at [http://nickm.com/poems/taroko\\_gorge.html](http://nickm.com/poems/taroko_gorge.html)). Typical of these is Scott Rettberg's *Tokyo Garage*, generating lines such as:

Aristocrat detests the routines.  
Driver frightens the sushi joints.

One may ask: are all these texts of a single work, as Montfort seems to imply when he lists them all together at his website? If so, we are inverting the import of Borges Menard parable: there, we have different works though the text is identical; here, we have one work, although not a word is in common among many of the texts. How can this be? And what Montfort does is far from untypical. At Pentameton.com, one finds sonnets created by harvesting tweets from twitter, identifying by program tweets which scan as iambic pentameter and which rhyme, and fitting them into sonnets, according to the Pentameton motto:

With algorithms subtle and discrete  
*I seek iambic writings to retweet.*<sup>59</sup>

One could multiply examples; but this is enough.

Third: to be made digital, so that they go on the web or are read in a word processing or other program, texts must be changed. Specifically, this requires the introduction into the text of encoding, as in the familiar HTML mark-up. What, in terms of the work, is the status of this encoding? Is a text with mark-up different from the same text, without markup? What are the implications of different mark-up styles?

Fourth: the interfaces (commonly, web browsers) through which we view texts are a form of materiality, and as such – following McGann and McKenzie – are proper and necessary objects for our contemplation as editors. But it is one thing to survey the «bibliographic codes» of a fixed printed text, with each page following a set pattern; quite another, to make sense of the browser environment, where the same text in the same encoding can look quite different in different browsers, or within

<sup>59</sup> An example, as of midday on August 28, 2013: i am addicted to the whisper song / Cries of the broken, lesson for the strong. / up early trying figure somethings out... / Some many little shitty bugs about / I'm not a very patient person hey... / @Real\_Liam\_Payne tomorrow is the day. / Love Is A Tricky Ass Emotion Moe / I'm so excited for the future whoa. / Woke up and for a second I forgot / McDonald's cookies always hit the spot / A wishing well, a War, A guarantee / this conversation is confusing me / Could y'all imagine Johnny doing that? / It's open interviews tomorrow at.



the one browser depending on which version you are using, what settings you have chosen, what screen resolution you have available. How is an editor to represent all this?

Fifth: over thousands of years of the making and reading of texts, we are used to a sharp distinction between the few who make texts and the many who read them. In the web where every reader is also a writer, this distinction is disappearing. Any reader can become an editor: what are the implications of this for editors?

*Opportunities: new tools and new thinking in the digital medium*

Faced with such challenges, one can understand the attraction of straightforward «digital collections»: just gather all the materials together, provide minimally-encoded texts where texts are desirable, and leave it to the reader to make what sense he or she can of all this.

However, we can do much better than this. Alongside the challenges outlined in the last section as presented by the digital medium, are many new tools, and new ways of thinking about and exploring texts. By taking these up, and by building on the definitions of the work made by others, we may develop concepts and techniques which can lead to the making of better editions, better editors and better readers. In this section, I explain how each of the five challenges presented in the last section brings opportunities and possibilities too.

First, as well as the digital revolution bringing a near-infinite multiplication of texts, it brings too a wealth of tools for the analysis, comparison, and visualisation of texts. Many of these tools can be seen (for example) in Shaw's edition of Dante's *Commedia* or my edition of *The Miller's Tale*.<sup>60</sup> We can, with remarkable ease, take any two of the many versions we have made of the *Canterbury Tales*; we can see graphic visualizations of the comparison; we can see how words are distributed across the whole length of the texts; using Google n-grams, or similar, one can trace co-concurrences of words against other texts. With more effort, we can compare multiple texts; we can create records of their comparison; we can use an array of techniques (including some drawn from evolutionary biology) to create hypothetical trees of fami-

<sup>60</sup> P. Shaw, ed., *Dante Alighieri. Commedia. A Digital Edition*, Birmingham and Florence, Scholarly Digital Editions and SISMELE-Edizioni del Galuzzo, 2010; P. Robinson, *The Miller's Tale on CD-ROM*. Leicester, Scholarly Digital Editions, 2004.

lies of texts; we can hypothesize ancestors for the families, and specify just what readings are likely to have been present in these. Of course, one could do some of these things with pre-digital texts, as Lachmann did for Lucretius: but it would take far longer for far fewer texts, would be limited by what one could do with pencil and basic maths, and be constrained in its presentation possibilities. One might use these tools to create far richer narratives of the relationship between far more texts than ever before possible.

Second, in the case of textual objects such as Montfort's *Tarako Gorge*: here the concept of paratext, developed by Gérard Genette, may come to our aid. Bordalejo argues that in this instance, the computer program may be considered as paratext: as part of the whole of Montfort's initial composition, standing in similar relation to the text which appears in the browser as does the familiar paratext (headers, annotations, title, preface) of a printed book, though going beyond these as it determines the actual text we read and not just how we read it.<sup>61</sup> One may then trace lineally the relations between Montfort's original and all the derived versions, showing how the sets of words generating the text are altered, and thus chaining the texts together as links in a single sequence. This requires that we look past the text we see on screen to what is behind it, and then further to the historical transformations of both text and paratext: but this looking-past the immediately visible is exactly what scholarly editors have done for centuries.

Third, the case of encoding: this is the most powerful single enabling factor for our editorial work in the digital medium. Consider the following encoding (somewhat simplified) of the transcription of Geoffrey Chaucer's General Prologue of the *Canterbury Tales*, in XML (eXtended Markup Language) and using the conventions of the Text Encoding Initiative:

```
<div n="General Prologue">
  <l n="1">WHan that Aueryll with his shoures soote</l>
  ...more lines...
  <l n="858"> His tale anoon / and seyde as ye may heere</l>
</div>
```

Note, first, that the whole text of the General Prologue is placed within

<sup>61</sup> B. Bordalejo, «Get Out of my Sandbox: Web Publication, Authority and Originality», in D. Apollon and N. Desrochers, eds., *Examining Paratextual Authority and its Implications in Digital Culture*, forthcoming.

a single `<div>` (for «division») element. By this mechanism, the editor is asserting that the whole of this text is a single act of communication, a communicative act, which he labels as the «General Prologue». This is more consequential than it might seem. By this encoding, the editor asserts – to adopt Grigely’s phrasing – that what is being encoded is not just letters on a page. We are encoding a communicative act, which we recognize as a version of something we name the General Prologue. Note too that this statement about the communicative act is independent of the disposition of this text in this document. It does not matter how many folios in this manuscript are taken up by this text, or where those page breaks fall, or how many lines are written on each: the communicative act will still be encoded as a single `<div n="General Prologue">`. Furthermore, within that `<div>` each poetic line is identified as a single `<l>` element (858 of them altogether), with the first line of the Prologue («WHan that aueryll...») encoded within `<l n="1">`. Again, this encoding of the communicative act is independent of the document: this line might be the first on the first page, or might appear at the base of a page deep within the manuscript, it will still be `<l n="1">`.

Not only this. Here is the encoding of the text of the General Prologue in the Ellesmere manuscript:

```
<div n="General Prologue">
  <l n="1"> WHan that Aprille with hise shoures soote</l>
  ...more lines...
  <l n="858"> His tale anon / and seyde in this manere</l>
</div>
```

Thus: we may use exactly the same encoding to structure this communicative act as we use for the Hengwrt transcription. Accordingly, we are declaring, again, that this is a single communicative act, that this communicative act is of something we call the General Prologue, and that this communicative act is composed of individual lines of verse, which we label from 1 to 858.

We can begin to appreciate the power of this encoding to transform our sense of what is a work and our editorial practice. Grigely declares that a literary work is more than marks on paper: here we give that assertion flesh. We see that in each of these documents, we have a single communicative act, and that the single communicative act may be divided into 858 poetic lines. Further, we explicitly declare that the two communicative acts are of a single object, which we label the «General Prologue»,

and thus we have two versions of the General Prologue, one in Hengwrt, one in Ellesmere, each divided into a sequence of lines labelled from 1 to 858, and so capable of precise comparison, line by line. Accordingly, we can say exactly how each of these two texts ontologize (to use Grigely's term again) the work we call the General Prologue.

In an earlier essay I described this as encoding the «text-as-work».<sup>62</sup> While a useful shorthand, this is not strictly correct. In each document, the encoding (<div> and <l>) is of the communicative act, which the editor identifies first as singular and complete (hence, within a single <div>) and then as composed of a sequence of poetic lines (<l> elements). Exactly the same encoding, with the exception of the declaration 'n="General Prologue"', might be applied quite independently to any of the transcriptions of the fifty-four fifteenth-century witnesses to the Prologue. In the next section, I will discuss the implications of the statement that each of these communicative acts, in each of these documents, is of something we label the General Prologue.

The fourth challenge presented by the digital medium was that of the near-infinity (again) of interfaces in which digital texts appear. Again, there are numerous ways in which editors might represent these interfaces, to some degree or other, ranging from discursive commentary (as in Matthew Kirschenbaum's writings) to emulation tools. For the fifth challenge, the multiple and shifting roles of editor and reader: we now have a wealth of new tools, many derived from social media, which both enable these roles and record exactly what was read and done, by whom and when. In turn, these may enable new conversations among readers and editors.

### *Defining the work in the digital age*

[F]or anyone approaching a verbal statement ... as a communication from the past, its location in space and time is the most basic of considerations.<sup>63</sup>

[A]ny confrontation with a pre-existing object – any response to an external stimulus – has a historical dimension, since the thing responded to comes from the past.<sup>64</sup>

These quotations exemplify the core of Tanselle's argument, that textual scholarship is an explicitly historical enterprise. Before we can approach

<sup>62</sup> Robinson, «Theory», pp. 124-125.

<sup>63</sup> Tanselle, *Rationale*, p. 13.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 31.

the work – however we define it – we must identify every document which bears upon it, locating it as precisely as we can in «space and time». However, for me as an editor, dealing with large textual traditions from the medieval and earlier periods, it is important not just to identify and locate each document: one must discover, as far as possible, the exact relations of each document of a work with every other document. Indeed, the time and place of each document are only important in so far as they help us understand how that document relates to other documents. One is reminded of the axiom in manuscript studies: «recentiores non sunt detiores»: a later manuscript can hold an early form of the text.<sup>65</sup>

Identification of the time and place of each document (and indeed, all we can deduce about each document, in itself) is the task of bibliography. The task of textual scholarship is to explain how each document relates to every other document. I use «relate» here in the broadest sense. A document might be a copy of another existing document, or might be a copy of the same original as another (which might or might not still exist), or it might be a version of a text present in another document, or it might be a draft or proofs of a text presented in another document. Our task is to determine, so far as we can, the exact status of each document, how and why it differs from other documents, and what it tells us – not just what text it contains, but how this document was read, and who read it and when.

The transformation wrought upon our work as textual scholars by the digital revolution is this: digital methods give us the resources and tools to explore the relations among the documents as never before possible, to make editions of a precision and richness never before possible. An exemplary instance of such an edition is Shaw's edition of seven key manuscripts of Dante's *Commedia*, which both explains how these seven manuscripts (and the layers of scribal writing within them) relate to each other and provides the reader with the tools and materials to test her conclusions. One may use (as this edition does) the tools outlined in the last section to present the documents, to show how they differ, to analyze the differences, and to explain how the documents and their differences bear upon our reading of the work we are editing.

I suggested earlier that the third of the challenges and opportunities presented by the encoding of digital texts, the encodings we use in

<sup>65</sup> Apparently, first formulated in this wording by Giorgio Pasquali, who uses «Recentiores non detiores» as the title of the fourth chapter (pp. 41-108) of his masterly *Storia della tradizione e critica del testo* (Firenze, F. Le Monnier, 1934).

our expression of the documents in digital form, is key to the digital transformation of textual scholarship. Consider what is meant when I choose to label a sequence of lines in the Hengwrt manuscript as the General Prologue of the *Canterbury Tales* ('<div n="General Prologue">'), and then proceed to label sequences of lines in the Ellesmere and other manuscripts as also being of the General Prologue. This declaration is a hypothesis: I am asserting that these lines, in each witness, are linked together as different instances of something which I call the General Prologue. I make this hypothesis in full awareness that what is here called the General Prologue is part of a larger set of texts, known collectively as the *Canterbury Tales*, for which we have historical evidence that this is a work of poetry and prose composed by Geoffrey Chaucer, whose life is documented from 1340 and 1400, who we believe composed other poems, and who we think composed the *Tales* between around 1385 and 1400.

What, exactly, is the status of this hypothesis? Firstly: by framing this as a hypothesis, to be tested and confirmed or denied as far as the evidence allows, we escape the problem of circularity noted as a weakness in Grigely's analysis. If it turns out that these texts appear to have no relationship, so that the utterances they contain are distant from one another, then we will try a different hypothesis. Note too the arbitrary element of this naming: in fact, it appears that no manuscript and no edition of Chaucer before Furnivall's publications for the Chaucer Society in the nineteenth century called it the «General Prologue» rather than just the «Prologue». This arbitrary naming recalls Eggert's definition of the «work» as a «regulative idea». However, while the name may be arbitrary, the assertion – that these texts are organically connected – is not. It is a deliberate editorial act, arguing that a particular set of texts are meaningfully linked.

We are now in a position to offer a definition of the «work». The «work», I suggest, is the set of texts which is hypothesized as organically related, in terms of the communicative acts which they present. A series of books produced by a printer, or manuscripts by a scriptorium, is not a «work» – unless they are (say) multiple printings, editions and copies of the same communicative act. In this definition, the task of an editor is to identify the documents which witness the communicative act, in all its parts; to identify the communicative act present in those documents and its parts; and then to define exactly how all the documents are related to each other and what each tells us of the communicative act. In fact, this is precisely what Eggert does in his study of the differ-

ent expressions of Lawson's short stories; his practice, if not his theory, accords with this definition.

This formulation is very close to Grigely's argument, that a work is «ontologized» by its texts, with two modifications. I have already indicated the first modification, that the «ontology» of the work so derived from any given set of documents is offered as a testable hypothesis of relationships, not as a declaration of identity. The second modification is that the set of documents which «ontologize» the work will include not just extant documents, but those which the editor hypothesizes, on the basis of historical evidence and analysis, as having existed at some point. The instance of the lost Lucretius manuscript hypothesized by Lachmann is one example; the manuscript «O», hypothesized by members of the Canterbury Tales project as carrying Chaucer's working draft of the whole *Tales*, is another.<sup>66</sup> This reconstruction of lost documents, as practiced for medieval and earlier texts, is not an attempt to imagine what might have been in the author's mind at the moment of creation, or what might have been the author's «final intentions»: rather, it is a deduction from material evidence. However, we are not dealing only with marks on paper: we are dealing with communicative acts. If, as editors, we believe that a certain reading is more in conformity with the style of the author, on the basis of what we find in the documents and their relations with each other, we are entitled to suggest that reading, rather than another, might have been present in a particular lost document.<sup>67</sup> For some editions one could use this method, and this theory, to underpin an effort to re-create the work as Tanselle and Shillingsburg define it: what was in the author's mind in the process of its making. I will discuss this further later.

We can see, further, the multiple relations between the documents of a work as instances of type/token relations, and we can hypothesize the properties of a type from those of a token, as Wollheim argues. Again, we need to modify Wollheim's arguments. Where Wollheim identifies the work with a single type, in textual traditions any document can be the source of any other, and hence those two documents will stand in type/token relationship. Hence too any document can be both type and token: it can be a derivative of another, and the source of yet another.

<sup>66</sup> P. Robinson, «The History, Discoveries and Aims of the Canterbury Tales Project», *Chaucer Review*, 38 (2003), pp. 126-39.

<sup>67</sup> As is hypothesized for the «O» readings in the Canterbury Tales manuscripts, Robinson, *Miller's Tale: Witness Relations*.

Further, the relations between documents may be far more complex than simple source/copy. One document may be copied from several, as in contamination and shift of exemplar in manuscript traditions. Documents may exchange text with one another, there may be multiple acts of revision, partial or complete, by scribes or editors or authors. Stemma, tree, network, directed graph, rhizome – every and any kind of relationship is possible among the documents which constitute a work. Indeed, one can go within a single set of documents all the way from Beethoven's Ninth Symphony to Three Blind Mice: and if this were to happen, as textual scholars we would be able to trace through the documents of each communicative act, and of all those between, exactly how this transformation occurred. That is our business.

Many consequences flow from this definition of the «work». First, it accords with the emphasis in the last decades on the documents, on the material instances of the work. Indeed, the documents, both extant and hypothesized, are not simply «instances» of the work: they are the physical traces of the work. Second, it imposes a duty on editors not just to present documents, asserting (say) that these are manuscripts of Dante's *Commedia*. The editor must explain exactly why a set of documents are to be seen as presenting a particular work, showing how the documents are connected and what they each have to contribute. Third, an account of the documents must take in the paratext as well as the text: and not just the visible text, but what lies behind it, as in the interfaces and the programs determining what the reader reads. Fourth, the digital forms we make of documents must be presented and encoded both so that others can use them, and so that they represent effectively the communicative acts they embody.<sup>68</sup> This is a vast set of tasks, even for just a few documents of a comparatively short text. For something like the 5000 plus manuscripts of the Greek New Testament, it is far beyond what could be achieved even by a well-funded single group of scholars. Here is where the fifth challenge and potential of the computer revolution may be even more transformational than those we have seen so far. To extend Price's metaphor: the sites on which our editions appear may be «public places of making», where editors and readers alike contribute to the making.

<sup>68</sup> See Robinson, «Theory», pp. 125-126, for criticism of the current recommendations of the Text Encoding Initiative guidelines for transcription of primary sources, which enable very precise encoding of the text as document but offer no encoding whatever of the text as communicative act.



Although this definition follows Tanselle, in giving full weight to the material documents and their history in our practice as editors, there is a significant difference between his definition of the work and that offered here. Tanselle (and, following him, Shillingsburg) identifies the work as located in a finite moment: as it was in the author's mind, in the time of its making. This moment is past, and cannot be recovered. What we have are the documents which carry traces of the work, originating from the author's first attempts to put what was in his or her mind into physical form:

[O]ne must be able to distinguish the work itself from attempts to reproduce it.<sup>69</sup>

For Tanselle, the «work» is apart from any and every document. In my formulation, the work is not apart from the documents. The extant documents, the documents we reconstruct, the relations we uncover among the documents and all involved in their creation, transmission and reception, and the acts of communication we extract from them, are the work. In practice, as I have suggested above, the edition I might make on the basis of my definition, and the edition a Tansellian scholar might make, could be identical. For a modern text, where we have ample documentary evidence of authorial intention, an editor might follow the trail of communicative acts (as prescribed in my formulation) towards that editor's recreation of what was in the author's mind (as prescribed in Tanselle's formulation).

Two consequences flow from the definition of the work I offer, as opposed to that offered by Tanselle. The first is that Tanselle's definition of the work functions very well for textual situations where there is an author, a literary work created by that author, and clear documentary evidence of that author's intentions in the making of that work. Bordalejo's essay in this collection («The texts we see and the works we imagine») sets out many cases where we do not have this knowledge, and will never acquire it, so rendering Tanselle's prescription unhelpful. These texts – of the Bible, of almost all literary works before 1800 (and many after), of historical documents from every period, of collaborative performance texts, of anonymous literature of every kind – are the foundations of our culture. We need editions of these works, and we need a theory of editing on which we can build these editions. The second is that Tanselle's definition separates, sharply, scholarship

<sup>69</sup> Tanselle, *Rationale*, p. 13.

concerning the work as created by the author and the work as the locus of cultural history. Because he declares that the task of an editor is to recreate the work as it was in the author's mind, the editor can ignore all documents which do not bear on the author's original creation (later printings, etc.): thus his assertion (cited in footnote 35) that study of the «public life of texts» belongs to a different «brand of textual study». For the cultural historian, however, these same documents may be of decisive importance. The broader definition of work I give licenses study of these documents too, within the context of a scholarly edition, and so enables enquiry into the whole history of the work such as that carried out by Eggert.

Despite these differences, Tanselle's view of the work and that presented in this paper are both grounded in a fundamental agreement: the material documents are the starting point of our understanding, but only the starting point. Tanselle's arguments have haunted and illuminated this essay, and it is fitting to give him the last word:

[T]he reconstructed texts created by scholarly editors represent exemplary acts of reading by persons with specialized historical knowledge.<sup>70</sup>

We should all be such readers, and such editors.

Hans Walter Gabler  
*Editing Text – Editing Work*

Manifestations to posterity of our social and cultural heritage have since times immemorial been recorded in writing. Prerequisite for writing are writing supports – documents in every material variety we care to imagine: stone, or clay, or bark, or papyrus, or well-prepared animal skins, or paper, if not (most evanescent) even sand on the sea-shore. That documents support writing means that our heritage manifests itself in a double order of materiality: primarily in that of the document, and secondarily in that of the material properties of the inscriptions on the document surfaces. We register these orders separately: the documents by their primary materiality; the inscriptions according to the implements (chisel, quill, pen, pencil) as well as the substances (ink, coal, lead,

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 38.

crayon) with which they were effected.<sup>1</sup> Provided we even stop to think in, and to analyze by, these categories. For it is also true that, even in its doubling, we tend to take the materiality for granted, as «transparent» because a *conditio sin[a]e qua non*, a *pre-condition*, instead of appreciating it as a necessary *condition* of material recording. In common awareness, the document recedes as a mere «witness», we short-cut instead by classifying mainly the generic nature of what is written on the supports, and in whatever manner of signifying notation. Be the notation hieroglyphic or otherwise pictorial, or cuneiform, or alphabetic, or otherwise semiotic, such as for music: once mastered in perception, the system of notation becomes «transparent», too, and what we privilege is the content the document archives hold. Generically, they will comprise laws and contracts, administrative ordinances and records, accounts of history as annals, chronicles, narratives, myth, or (say) performance instructions for theatrical performance, or music. What furthermore, too, we generally do not reflect upon and distinguish is that, in their wide variety, documents and inscriptions carry content that is no less, but also no more than record – a vast historical protocol, one might say, of the every-day. As an adjunct thereto, one might say, what is equally comprised as content in our written heritage are transformations into art of all that the systems of notation are capable of recording and expressing. What brackets all signification of content in writing on documents is its tangible and palpable material presence. All content is there for us to encounter and grasp because it stands materially before us. Encountering every record materially, as we do, we encounter it as text. A main characteristic, in fact a necessary constituent of text is its materiality, even its material doubling, on support and as inscription.

Its material condition in turn renders text mutable, indeed doubly mutable: both perishable and changeable. Inks fade, documents decay and dissolve. Texts get copied, and in the process undergo alteration, from document to document. Their so accomplished preservation through transmission always also involves a measure of corruption, natural and inevitable on account both of the grounding of the transmission in materiality, and of the human agency involved in the acts of copying. The processes of change have over the millennia been largely attributed to human

<sup>1</sup> Jūratė Levina, to whom I am grateful for her perceptive pre-reading of part of this contribution, has in private communication suggested the phenomenological terms «ground» (stone or skin or paper) vs «figure» (inscription) to distinguish and indicate the relation of the two orders of materiality I posit.

fallibility. Copyists have been blamed for corrupting texts in transmission, and critical human (counter-)agency has consequently been instituted to edit them. What has been required of editorial scholarship from its early inceptions has been to identify (and eliminate) textual error and thus to stabilize texts. It is only in recent times that changeability has been recognized as natural to texts themselves. This has importantly re-focused our perception of writing, texts, and transmissions. What can be observed with particular clarity from, say, the patterns of inscription in draft documents is that texts originate from out of a constant interplay of writing and reading and continued writing. That interplay does not end with fair-copying, nor at any stage of subsequent staying of the transmission or (reading) reception. On however many identifiable supports texts have found material permanence, changeability – variation – remains a prime characteristic of «text». Texts, being forged out of language, do not shed the dynamic dialogicity which is the basic ontological condition of language – without it, language, as the discursive human faculty it is, could not exist; nor could texts. Texts harbor a double energy: they strive towards closure, but simultaneously retain an open potential for change.<sup>2</sup> This makes them amenable to variation and revision in genetic terms. It equally allows for, if not indeed permits, considered alterations in copying (that is, changes not subsumable as «error»), or even large-scale adaptation responding to altered circumstances of situation, context and times. The basis, however, on which alone it is possible to make these distinctions is and remains that texts be materially manifest, nor cannot be encountered and dealt with in any other way than out of their material presence.

This, moreover, is true of any kind and mode of text, and almost goes without saying for the multiform range of utility texts – the vast historical protocol of the every-day of our cultural heritage. What needs to be carefully understood, however, is that it is also unremittingly true of all extant records that evidence the transforming of language into (materially speaking) texts of art – the section of our heritage (say) where the texts encountered are customarily called «works of literature». Yet so to call them is a market-place foreshortening; it is distinctly misconceived under scholarly auspices in terms of textual criticism and editing. Alas,

<sup>2</sup> This was emphasized by Gunter Martens, the German textual scholar, in the wake of French philosopher Paul Ricoeur, in: «Was ist - aus editorischer Sicht - ein Text? Überlegungen zur Bestimmung eines Zentralbegriffs der Editionsphilologie», in S. Scheibe and C. Laufer, eds., *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, Berlin, Akademie Verlag, 1991, pp. 135-156.

though, it is a naming, even a conceptualizing, that the discipline tends unreflectedly to adopt. Quite categorically, on the contrary, neither is any materially extant text as inherited, nor is any edited text as critically constituted, coequal with a work. While it is simplistically often claimed that a material text «presents a work», or even «is the work», what properly it is and does is that it represents the work in one manifestation from out of an in principle endless series of material instantiations.

Conceptually, however, the work in language is immaterial. Its representations are texts: they are manifestly material. Herein lies a division that distinguishes works of art in language, and foremost perhaps among them works of literature, fundamentally from works of art on canvas, or of stone, or metal, or wood. In such «space arts», the material manifestation is «the thing itself», the work of art as tangible object. The materiality expressing the art does in itself not possess the dynamic discursivity and therefore essential changeability of language – that immaterial stuff yet formable, too, into works of art. Works of art in language – and much the same goes for works of art in music: both are «time arts» – retain the immateriality of the human faculty, language (or thinking and feeling in the abstraction of music), out of which they are given shape, processual logic and meaning, even while, by grace of the cultural technique of writing – that late invention of human culture – it has become possible to give immaterial works their representation in material texts, or scores.

A cultural technique corresponding, and as it were reciprocal, to writing is that of editing. It answers to two generally opposed, but on occasion even mutually re-enforcing vectors inherent in the creative processes of shaping language into works of art and materializing these processes in the writing-out of texts. Texts, as they materialize through being written out in compositional as well as revisional and transmissional processes, retain, on the one hand (as said), the dynamic dialogicity constitutive of language out of which they are made. On the other hand, they are, as texts, always also endangered by «corruption» – even while at times errors and textual faults may be found to be generative of fresh contextualization integrable into the text. To assess the given instance is a task of textual criticism; to act upon the assessment – or not to act upon it, as the case may be – is the ensuing duty inherent in editing. Importantly, recognizing the forms that the dialogic dynamics of texting have taken in the successive courses of writing and progressive revision, as well as applying textual criticism and editorial decisions to textual records, constitutes editorial scholarship brought to bear on texts, that is on the material rep-

representations of works. Textual criticism and editing are never exercisable on works. To equal «editing a text» with «editing a work» is simply to commit a category error. Yet both, editing texts and editing works, are either separately or in variously graded admixtures genuine options of textual and editorial scholarship.

The 20th century has been a phase in the history of editorial scholarship focused on the editing of texts. Three main factors contributing to this development have been the enormous increase in sophistication of text-critical and editorial methodology generally; the shift in (mainly) bibliography-based procedures from copy-text editing predicated on text and transmission to copy-text editing aimed at realizing authorial intention; and the dwindling or outright disappearance in critical editions of discursive commentary. The misconception that «editing the text» be coequal to «editing the work» was, needless to say, prominently strengthened by singling out the author's (final) intention as guiding principle for establishing edited texts. Not only does this precept epitomize an author orientation in scholarly editing on the level of text; it also constitutes the final outcrop of that author-centricity in the discipline, as such historically contingent, which still harbors a notion that the editor be, and act as, the author's executor.<sup>3</sup> Yet this is at bottom legalistic, not historical or humanities' thinking. From the author's perspective, to be sure, there is often (if by no means invariably) one text definable as «the work» (a first-edition publication text, for instance). Yet so to focus on one material text, coming as it does at the price of suppressing work-in-progress dynamics, as well as post-publication modification to the textual body of the work as a whole, cannot be the overriding determinant for text-critical understanding and editorial procedure. The author of course has every right to un-historicize, but the textual critic and editor would (and does), in following suit, fail in historical obligation. Not that the historical dimension of works and their texts hasn't always also been understood as constitutive of editorial scholarship. The conceptual stance however that editing a text means essentially to edit the work drastically minimizes shouldering the inherent professional obligation. For one thing, what it phases out is that the edited text is in actual fact uniquely new, and so yet another instance in a progress-

<sup>3</sup> I have recently argued for taking sight beyond author-centricity in: «Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing», *Journal of Early Modern Studies* 1.1 (2012), pp. 15-35. (Issue title: «On Authorship», edited by D. Pallotti and P. Pugliatti.) <http://www.fupress.com/bsfm-jems>; republished in German with slight revisions as: «Wider die Autorzentriertheit in der Edition», *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2012, pp. 316-342.

ing series of material representations of the work. It is the editor's text and as such distinct from every other extant representation. The critical essence of copy-text editing, for instance, lies not in a one-to-one matching of the copy, but in the editorially adjudicated departures from it. Similarly, if I properly understand the groundings of editing from out of transmissions of the pre-Gutenberg era, one cannot strictly in their case either claim to be «editing documents».<sup>4</sup> Facsimile reproductions aside – what editing here, too, always involves is putting the texts from documents (that is, the texts found inscribed in extant manuscripts) through the editorial process. This will always require departures from the text realisation in the original, be these, say, «simply» expansions of abbreviations, or else emendations (based on collations with the texts of the given work in other material documents), or conjectures (edited-text adjustments critically arrived at without supporting material evidence). The result is again an editor's text. The editor's edited text situates itself in an historical spectrum of representations of the work in material texts. To perceive that this is so circumscribes scholarly editing essentially as an historical enterprise. It also opens the door to recognizing the task of «editing the work» as the more comprehensive complement to «editing a/the text».

To edit the work, then, means to lay out, so as to render analyzable, the historical spectrum of material representations of the work. These comprise all texting towards a work, and every materially extant representation of the work. They all go together, as I strongly maintain, textually to constitute the work. This is not revolutionary thinking. It simply re-states how editorial scholarship has understood the task of text editing all along. That a re-stating is felt to be needed at all is because both critical and theoretical thinking today demands re-assessment of the interrelationships within the spectrum at several of its nodal points. First and foremost: an edited text at the center of an edition may hold that position not, say, because of an assumed or contingently real claim to «authority», but because it is the product of an argued systematic editorial procedure – it is not so much the author's «authorized» text as it is that fresh text in a series for the work, established by consistent and declared method

<sup>4</sup> As for the trajectory of my own thought in this matter, by advocating «The Primacy of the Document in Editing» [*Ecdotica*, 4 (2007), pp. 197-207], I did not imply that «the document» be understood as the determinant of an editorial enterprise. As always, it is the document text with which and from which the editing takes off, and an edition will define itself by its critical departures from that text; the identities with it which the edition will responsibly retain, go (as it were) without saying.

on the editor's responsibility. This clears the sights anew onto the textual evidence from the body of extant documents of composition and transmission that provide the material substance for all editing. Here, the perception of, as well as the critical views on, textual changes and variation in and across document texts have much, and in important respects fundamentally, changed. An editorial methodology is today in demand to give new responses to the changed perceptions – of which beginnings are already to be seen, for instance, both in medieval studies in their development of a «new philology», or, say, in modernist studies with manuscript editions, meanwhile dominantly digital, answering to the methodological stance of genetic criticism (*critique génétique*).

The digital medium is, as I strongly believe, well on course to becoming the primary site for the scholarly edition. This will, and should, bring about genuine re-conceptualisings and re-envisionings of the several discourses which in a scholarly edition relate to the edited text, as well as among one another. What for instance urgently needs to be digitally re-born is what is traditionally termed the textual apparatus. This entity was in scholarly editions in book form always already of course the locus for correlating the (transmitted and/or edited) text with the recorded variants. The relationship was understood as essentially binary – authentic reading versus error – and was dealt with by way of foot-noted or appended lemmatized listings. In such typographical isolation from the presentation of the edited text, the records proceeded instance by instance with little or no regard for textual structure or to contextualization and meaning. Against this, the book (already on the eve, as it were, of the transition of editions into the digital medium) had begun to realize alternative apparatus formats functionally to support the distinction between, on the one hand, «readings», individually separated out as error and corruption, and, on the other hand, textually non-separable, always in-context revision and variation. The challenge to the edition in the digital medium is to take its cue from here and design digitally native structures for correlating the several members of the body of text representing a work in such ways as to become genuinely the comprehensive textual foundation for all manner of research on and into the work.

But the problematics of editing text and editing (the) work have yet wider dimensions. To find new bearings for editorial scholarship beyond its 20th-century narrowing-in on text editing, we need to remind ourselves of one main engagement of the learned edition of old. It saw its purpose above all in mediating the work – the work represented indeed by the given edition's text – to not just literary professionals (let alone



to textual scholars only), but to a general readership. The discourse dominantly serving this purpose was the commentary. This was where the edition not only provided factual information of multiple kinds, but also addressed, via the edition's manifest text or texts, the work's meaning(s) and significance.

It is the experience of every textual critic and editor that at every point and moment of engagement with the text substance for the edition in progress, interpretive considerations of meaning impinge. The circumstance that works of art in language, in themselves immaterial, are (bar the loss of documents) always, as said, represented by multiple material texts, raises the situation to considerable complexity. The interpretative process never ends, it is of the essence of reading. That is, it is ever dynamically progressive. To engage progressively with and in the dynamics of interpreting the meanings of text and work was something the material medium of manuscript and book could not open-endedly sustain. The experiments with quasi-hypertextualizing typographical arrangements for commentary in some medieval manuscripts or early printed books are amazing, and the compilations of discursive commentary in, say, the Shakespeare Variorum volumes (still on-going!) are awe-inspiring. But commentary in book editions always needed to be cut off, with a wide range of rationalizations for chosen limits (e.g., not to prejudice critical interpretation, not to repeat what dictionaries or encyclopedias could provide, not to assume ignorance of the self-evident, etc., etc.). The prime rationalization for the virtual disappearance of explicatory and discursive commentary from the full-scale scholarly edition in the 20th century, the critical edition of Anglo-American as well as the historical-critical edition of German persuasion, was that the edition's edited text could claim permanence far beyond any commentary, seen as possessing a much shorter half-life.

Yet we might also discern a true potential in the felt transience of commentary. For to admit it allows constant adjustment of factual knowledge as well as re-articulations, modifications, or revisions of critical insight and understanding. In technical terms, a digital platform would help to realize an on-going interactive commentary dialog along such lines of progression. To embrace this option would importantly contribute to leading the scholarly edition out of its inherited mode of authoritativeness in decreeing what «the text» is and what «the work» says. It is time to de-hierarchize the scholarly edition and to re-conceive it not only as a product of, but more importantly as a forum for critical scholarly engagement. The digital medium is where this may be accomplished. Hence, admittedly, we

should also expect and be prepared to accept that the scholarly edition will in the digital medium thoroughly metamorphose into shapes other than those of the scholarly edition in print. The digital scholarly edition should, and I hope it will, become a dynamically progressive interactive research site, energized by a work through its texts, and reciprocally energizing scholarship and criticism, as well as engaged explorative reading, in their out-reach for innovative forms of enquiry and communication.<sup>5</sup>

Paul Eggert

*What We Edit, and how We Edit;  
or, why not to Ring-Fence the Text*

In the most developed of an adventurous series of recent essays on editorial theory and practice, «Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing», Hans Walter Gabler argues: «what textual scholarship engages with, directly and tangibly, is not authors but texts (and equally not works but texts), materially inscribed in transmissions».<sup>1</sup> Thus editing is, for him, always and only definable as *text*-editing. He means this in a special, non-trivial sense that I will shortly elaborate. But first an initial observation is necessary. His urge to ring-fence the object of the editor's activity in this way creates the ground of disagreement between us since that object of attention – text – must now be defined on a solid basis. This is where, for me, the trouble starts, even though a number of his subsequent conclusions are important ones that I can and would embrace.

<sup>5</sup> This brings me up once again to the brink where I have come to a halt repeatedly before, as for instance in «Theorizing the Digital Scholarly Edition», online in: *Literature Compass*, 7/2 (2010), (special issue *Scholarly Editing in the Twenty-First Century*), pp. 43-56. Downloadable at: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1741-4113.2009.00675.x/full>; or via <http://lmumunich.academia.edu/HansWalterGabler/Pa>. To go further, I feel that, as James Joyce phrased it for young Stephen Dedalus: «I require [perhaps] a new terminology and [certainly still] a new personal experience». [James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. (ed. Hans Walter Gabler.) New York, Random House Vintage, 1993; London, Random House Vintage, 2012, V.1271-72 ]

<sup>1</sup> H.W. Gabler, «Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing», *Journal of Early Modern Studies*, 1 (2012), pp. 15-35: 15. His other essays are: «The Primacy of the Document in Editing», *Ecdotica*, 4 (2007), pp. 197-207; «Theorizing the Digital Scholarly Edition», *Literature Compass*, 7.2 (2010), pp. 43-56; and «Thoughts on Scholarly Editing», at *Ecdotica*, 7 (2010), 105-137, and *Journal of literary Theory* 2011: <http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/307/891>

Text may be definable as semiotic system – as an older generation of postwar German editors found it attractive to do when they appealed to Prague structuralism – or it may be based, as Gabler now proposes for editorial purposes, on the fundamental fact of textual variance. This is usually visible on authorial holographs or when any two typings or typesettings of the same work are compared closely to one another. Gabler wants to call it the «author function».<sup>2</sup>

In doing so he is borrowing and then adapting Michel Foucault's famous gambit.<sup>3</sup> Foucault was responding to the habit of appealing to authorial intentions or empirical facts to settle a work's meaning. Foucault deemed this appeal to external factors to be illusory and reduced it to the level of discourse: one of many possible discourses. By defining discourse itself as the basis of textuality, he liberated the range of relevant meanings that a text might be thought of as instantiating or invoking. Invoking Foucault's author-function helps Gabler to separate the text-object from the biographical author who, empirically, brought text into being on an extant or lost document. Editorial discourse arises from the need to record and explain the observable fact of change as text was coming into being on the page (its genesis) or as it changed between successive revisions, corrections or copyings of it (its variance). Thus it is textual change as laid down in documents, whether or not extant, that Gabler argues is *endogenous* to text and that underwrites the editorial prerogative and ought therefore to be understood as the exclusive focus of the editorial gaze. Everything else is, in contrast, *exogenous* in Gabler's schema. Thus the editorial act cannot be based on and be justified by an appeal to the external empirical factors *per se* (who wrote or altered the text? with what intentions in mind? when? and under what conditions?), as most Anglo-American editors have understood their task to be, but on textual change itself as then elaborated in editorial discourse about it.

Strictly speaking, Gabler muddies the waters a little by invoking the term *author* function since it is only the appeal to discourse and the idea of externality-to-text that he needs from Foucault. For Gabler, as for Foucault, texts are not functions of biographical authors. For Foucault texts are functions of other texts, that is to say, of discourse. Gabler introduces a necessary intervening step by claiming that texts are functions of documents.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Gabler, «Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing», p. 31.

<sup>3</sup> M. Foucault, «What Is an Author» (1969, in English 1979), in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, London, Penguin, 1986), pp. 101-20.

<sup>4</sup> «[T]he text should be seen fundamentally as a function of the document»: Gabler, «The Primacy of the Document in Editing», p. 199.

When they come under the editorial gaze they are analysed, and the analysis is recorded, within the discursive environment that he takes the scholarly edition to be. This is what Gabler means by *text-editing*. For him, the idea that text is a function of document is the condition that permits editorial analysis to occur.

Editorial discourse must therefore be a focussed exposure of the textual genesis and change uncovered by the editor. Gabler shrewdly observes:

As the emendation apparatus thus argues the edited text, it stands to reason that the edited text must argue back: that is, must hold its own against the apparatus pronouncements addressing it. This confirms, reciprocally, the standing of the edition text as one distinct strand of discourse.<sup>5</sup>

Such discourse can take the form of text emendation, commentary about change between versions as well as defences of the emendations, and also explanatory notation and as an extended history of the text. These are interrelated discourses, Gabler argues; within an electronic edition they are dynamically interrelated. The reading text is therefore the text of the edition, not the text of the work or the text of a version. Finally, differentiating between document and text as Gabler now consciously and more strictly does, he is in a position to argue that documents themselves cannot be edited. Editing is text-editing: Gabler's position comes down to this near- but non-circularity.

Gabler's argument is logical and, although he does not acknowledge it, his tight patrolling of its boundaries to maintain a certain purity of attention satisfies that *wissenschaftlich* instinct that is intrinsic to the German philological tradition. To be taken seriously as a *Wissenschaftler*, in this case, a practitioner of the human sciences, one needs to be precise in one's definition of what it is that one studies. It needs to be solidly in place. So it is not surprising that Peter Robinson, an Australian medievalist working in a more empirical Anglo-American tradition, should have queried the purism of Gabler's approach. There is a stirring article by him in a recent issue of *Variants*. I concur in important ways with Robinson but also have some disagreements with his position that I draw out below. First, I set out my critique of Gabler's position. This is done partly in the hope of being able to nominate where we basically agree, which, for some of our readers at least, may be the more productive outcome.

<sup>5</sup> Gabler, «Theorizing the Digital Scholarly Edition», p. 45.

## 1

The main difference between Gabler's newly elaborated position and mine revolves around the role of reading as being constitutive of text, which I claim it is. If that is the case then our traditional understanding of what we call «text» needs to expand. Gabler's claim that text is a *function* of document keeps his definition locked into a robust binary, but it does not define what the functioning consists of, is based on, or is activated by. Sticking with the binary of text-document does not allow it to open out into the real world where meanings are actualised by readers. To accommodate this latter textual dimension we need to be able to juggle two meanings of «text» simultaneously: *text* considered as a dimension of experienced meaning and *text* in its familiar sense as the inscription in a particular document: what we can agree it «says». My emphasis here is on the former, on text as dimension, while leaving the latter, logically secondary, agreement pragmatically in place.

Correspondingly, then, our understanding of what we mean by the term «document» needs to expand. Documents, I argue, are only recognised as such in the same moment as their texts are actualised. Then we process and categorise them, give them names, thus leading to the meaning of «document» in the familiar sense. Until then they are only paper and ink. That book lying there on the table might be a blank, a publisher's sample, intended to show booksellers what the coming publication will look like. It is not yet a document existing in a dialectic with text and never will be. The two dimensions, in my account, depend on one another to secure their own identities, but what arises from them for the reader is not some transcendent thing – say, the ideal text of the work – since the dialectic process is necessarily open-ended. The dialectic has to be understood, I have argued, in Adorno's sense as negative: it is not an idealism.<sup>6</sup> Therefore the work emerges not as an object but as a regulative concept that embraces the endless iterations of the text-document dialectic, a dialectic that inevitably involves the workings of agency and takes place over time. To allow this series of associations to

<sup>6</sup> For Adorno and for the claims in the next sentence, see further Eggert, *Securing the Past: Conservation in Art, Architecture and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, chapter 10; «Brought to Book: Bibliography, Book History and the Study of Literature», *The Library*, 7th series, 13.1 (2012), pp. 3-32; and *Biography of a Book: Henry Lawson's «While the Billy Boils»* (Sydney: Sydney University Press, and State College: Pennsylvania State University Press, 2013), introduction and chapter 13.

enter the editorial-theory debate rather than sticking with our existing (and admittedly, in book form, very practicable) definitions of texts, documents and works will better prepare us, I believe, for the changes in editorial methodology and thinking that the digital medium will soon demand.

At a definitional level, therefore, I disagree with Gabler. According to my account the empirical realities that he deems *exogenous* to *text*-editing are certainly *endogenous* to *work*-editing. And I go further when I point out that, once the work is understood as a regulative concept that comprehends all acts of editing as well as writing, copying and reading, then only work-editing is possible. I mean this is a special sense. One is always editing, one is always reading, *within* the work. Thus Gabler's concept of text-editing needs to take note – pondered, theoretical note – of the larger context in which *it* operates: the editorial theorist cannot responsibly insulate text-editing from the continuity in which it takes part. This is a matter of definition. The challenge for Gabler is how to expand his definition to accommodate the sustaining continuity, without having to throw over his proposal altogether. As I see it, because the work unfolds over time it can, in principle, never be completely comprehended editorially. In this special sense «work-editing» is never fully achievable. Instead, editors survey the process – usually only part of it, typically the versions from the author's lifetime – and then intervene editorially. Such editions-as-argument about the constitution of the work's text or texts, selected from one or more parts of its history, are perfectly feasible. Each of them operates under the sign of the work, a fact that the electronic work-site or work-bench – which is where one draws on the digital archive of the work and where editorial operations may be performed – will make more and more obvious to us.

To summarise: the consequence of my account is that, because text-editing, in the way that Gabler defines it and in the stress that he gives it, rules out the constitutive factors of meaning-making at the hands of readers, his account must be, if not invalid, then conceptually inadequate by failing to take measure of the life of the work in which text-editing can at best take an influential role, but a part-role only. For Gabler the work «stands outside the realm of the material», instantiated by texts as «materially documented representations».<sup>7</sup> Thus Gabler's view is materialist in reference to text but idealist in reference to the work. This combination goes with a desire for system – the edition as a *system* of

<sup>7</sup> Gabler, «Thoughts on Scholarly Editing», p. 14.

discourses – that will undergird systematic study of texts now able to be hypothesised and treated essentially as objects. But the editor and the edition can never, in my account at least, stand so adroitly outside the empirical, agented and material processes of transmission, agented by writers, producers and readers, including scholarly and other editors. From this point of view the pursuit is an illusion: there *is* no outside position.

In a related manner, as part of his idea of the edition as a system of discourses, Gabler distinguishes those of commentary and annotation from those of the textual introduction, editorial rationale and reading text, traditionally seen as the periphery and centre of editions, respectively. His case is that «the scholarly edition urgently needs to be rethought as again a functional whole. Annotation and commentary need to be brought back into it ... no longer as add-ons to the edition but instead as essential strands in an edition's set of interrelated discourses» that are «in functional interdependence» with the text and apparatus and textual introduction.<sup>8</sup> His call for annotation and commentary to be acknowledged as functionally interdependent is not as new as he assumes,<sup>9</sup> but he does usefully lay out the case in a formal and generalisable manner. His acknowledgement of the needs of readers at this level is indeed welcome.

<sup>8</sup> Gabler, «Theorizing the Digital Scholarly Edition», p. 46.

<sup>9</sup> Cf. my parallel account given originally in a conference paper at Montpellier in 1990: «One is, or at least upon reflection one ought to be, relieved then to find that the editorial matter [the historical and textual introduction in each volume of the Cambridge Works of D.H. Lawrence] has not been consigned to the back of the book as has been common in editions validated by the Center for Editions of American Authors or the MLA Committee for Scholarly Editions. This practice creates the misapprehension that the reader is being given an unmediated access to the author's text, whereas in fact the access is to an editorially established text – what can only be a collaboration of author and editor. At least the Cambridge introductions say this straight out before one arrives at the reading text; but should one skip the introductory matter and turn directly to the text, one will encounter line numbers which are there to key into the textual apparatus. Sooner or later curiosity will triumph and, turning to the apparatus, one will in turn feel the need to read the introduction to make sense of what the apparatus is recording and why the editor has made the textual choices he or she has. One will find then that the introduction frequently refers to entries in the textual apparatus and in the explanatory notes where particular textual decisions are justified: one then gets a dawning awareness that the volume is a mass of cross-references, that it is, despite the internal divisions of its editorial matter, working as a single unit. Everything seems to be there to document and justify the approach taken in the construction of the reading text, or otherwise to serve it by explaining its compositional history, its allusions, and by listing its rejected readings»: «Reading a Critical Edition With the Grain



If Gabler's use of the term *discourse* were only metaphorical I would have no disagreement with him. But in the commentary and annotation, just as in the text-establishment and apparatus, the editor's active role as reader, recorder and interpreter (making and remaking the textual meanings, thus granting the work an onward, renewed life) again shows that there is no secure position outside the text that is being edited. The editor has continuing agency in all of the activities. That is why at first I had no problem with one of Gabler's injunctions, «to grant autonomy to the edition text as the editor's text» (rather than the work-text).<sup>10</sup> But then, in ways that I further elaborate below, I saw that I was constrained to describe the editor's text as an embodied argument *about* something and addressed *to* someone, not as an autonomous object or discourse in and of itself.

In his reply to Gabler, Peter Robinson also expresses a pragmatic as opposed to a strictly *wissenschaftlich* orientation to the editorial problem. I follow him in not wishing to rule out the so-called exogenous considerations of «intention, agency, authority, and meaning».<sup>11</sup> My contribution here is only to provide a definitional framework for that shared instinct. But, in doing so, I realise that I reach a sort of stalemate with Gabler: our definitions rule one another's out because, I suspect, they spring from different instincts concerning how to go about solving complex problems. I fear that our models of the edition are simply incompatible.<sup>12</sup>

## 2

What advance can I propose in this situation? How can I recast the stalemate in a way that might allow the conversation to get beyond it? If there is a way it might proceed as follows. To undergird the study of the unfold-

and Against: The Cambridge D.H. Lawrence», in C.L. Ross and D. Jackson, eds., *Editing D.H. Lawrence: New Versions of a Modern Author*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, pp. 27-40: 30). The essay goes on to show (and, in this, contradicting Gabler's account of the edition as a closed system of discourses) that, as well as undergirding the coherence of an Anglo-American scholarly edition, the explanatory notes and the textual apparatus entries also may provide information that potentially rebel against it, thus allowing one to read the edition *against* its grain. (*Securing the Past* also has passages about this: pp. 153, 177).

<sup>10</sup> Gabler, «Theorizing the Digital Scholarly Edition», p. 47.

<sup>11</sup> P. Robinson, «Towards a Theory of Digital Editions», *Variants*, 10 (2013), pp. 105-31: 114.

<sup>12</sup> On German vs Anglo-American scholarly instincts, see further, P. Eggert, «Anglo-American Critical Editing: Concepts, Terms and Methodologies», *Ecdotica*, 9 (2012), pp. 113-24.



ing life of the work, and therefore to plot the continuing dialectic of its documentary instantiations and textual realisations at the hands of readers – which is what I am arguing ought to be the broader aim – a binary, synchronic semiotics will not do. We need one that models the development of meaning from a documentary basis over time. C.S. Peirce's semiotics offer a way of allowing for the observable fact that, for any work, the material document remains usually unchanged or little changed while the meanings raised from it will each be differently contextualised and agented.

Thus readers need to be conceptually accommodated within the definition of the edition, but Gabler's binary or dyadic model cannot logically do so. This is why I prefer not to invoke Foucault and his account of discursivity but, rather, Peirce. In doing so, I change the philosophical context from a post-structuralist one to a Pragmatic one that readily embraces agency and time. What Gabler deems exogenous I deem to be endogenous since work-genesis does not stop at publication. Just as writer-as-reader, editor-as-reader and typesetter-as-reader take part in the pre-publication work-activity, so too, after publication, do ordinary readers. They are involved in the repeated coming-into-being of the work, even though documentary testament to their activity is only rarely laid down in the form of marginalia or commentary of one kind or another.

This is also why I argued earlier that scholarly editions do not escape the general textual condition. A triadic modelling of them as constituting part of the unfolding life of the work is called for. No matter how intently focussed the scholarly editor may be upon the documentary texts of a work, the edition is ultimately prepared for readers. Scholarly editions meet their fate in the act of reading. They reach forward into an anticipated future. If they constitute an argument then it is one that invites response from readers. But if they are a series of interrelated discourses, as Gabler believes, then they are definable as a whole, as an interrelated and self-supporting discursive system. To use Gabler's term against him, readers are exogenous to his model even though he declares annotation and commentary to be meaning- and reader-directed. If one is defining a discursive system then real-life readers are essentially an afterthought. They are outside of it.

On the other hand, recognising reading as constitutive of text and therefore of the edition gives my view an advantage. The editorial role – once understood as argument *about* the resources in the archive – is freed to become more fully and openly interpretative.<sup>13</sup> Even if I cannot accept

<sup>13</sup> For a fuller account, see P. Eggert, «The Reader-Oriented Scholarly Edition», forthcoming.

the terms of Gabler's underlying modelling of the edition as «a *systemics* of discourses and argument»<sup>14</sup> (italics mine) because of the danger that this will generate only more self-justifying enclosure, more ring-fencing, I readily grant that this is the opposite of his laudable intention to «re-embed editorial scholarship in literary criticism and theory».<sup>15</sup> I sense he is right when he concludes bravely: «The greatest opportunity... for an innovation of scholarly editing as criticism through electronic editions may ultimately lie in the field of the commentary».<sup>16</sup> Of course, for practical reasons scholarly editors need to be, first of all, textual critics. But in a digital environment much of the textual record will already have been transcribed and, given sufficient funding, checked. Together with the relevant digital images, the record will, in effect, be the target of the editor's work. Thus there need be no necessary boundary condition for the discharge of the interpretative function once the implications of the digital medium are recognised. So what I am arguing – now, very much *with* Gabler – is that the change in medium will help us or push us to reconceive the scholarly editorial role. To do so would potentially to right an old wrong perpetrated during the New Critical period when literary scholarship and literary criticism went their different ways. The shift to the digital medium reopens the practical possibility of a healthy and mutually beneficial *rapprochement*.

## 3

Peter Robinson's position and mine are similar, but teasing out the differences between us will help to clarify the foregoing discussion. Robinson puts to good use some argument in my 2009 book *Securing the Past*, but he departs from my account when he declares that «the text is the site of meaning which links the document and the work».<sup>17</sup> Now, of course, any of us is at liberty to give special meanings to traditional terms if clarification will ensue, just as I have tried to do above. But if the term *site* is to retain any sliver of its normal meaning then it is surely the document that is the site and the text that is the meaning. Robinson's declaration is meant to serve his call for a return to

<sup>14</sup> Gabler, «Theorizing the Digital Scholarly Edition», p. 53.

<sup>15</sup> Gabler, «Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing», p. 15.

<sup>16</sup> Gabler, «Theorizing the Digital Scholarly Edition», p. 53.

<sup>17</sup> Robinson, «Towards a Theory of Digital Editions», p. 120.

the scholarly editing of works rather than of documents. He sees the latter trend as a dangerous development in recent digital editions and in tool development; and this is the camp in which he believes Gabler is implicitly placing himself.

To the extent that Gabler – who spent his academic career in *Anglistik* rather than *Germanistik* – has been affected by the tenets of German historical-critical editing he may be suspected, rightly or wrongly, of having a leaning towards documentary editing. But editors of the German tradition saw themselves as editors of works, even if their inflection of this obligation led them to stress the integrity of documentary texts. More significantly, Gabler's 1984 edition of James Joyce's *Ulysses* is anything but a straightforward documentary edition, and in recent years his interest in textual genetics – elucidating the series of steps in arriving at a text witnessed by heavily revised holograph manuscripts – doesn't mean per se that he believes that the goal of work-editing is illegitimate, only that editing any one documentary or documentary-genetic presentation of it can be rewarding. I do not see that editing a documentary text need cancel out a commitment to edit what the editor argues to be the text of the work. In the digital environment each such edition of a particular work will be done for good reasons or bad (often with a particular purpose for the reading text in mind) and need not cancel the other out. The reasons, as specified by the scholarly editor, will buttress or fail to buttress the argument constituted by the edition. Both approaches are editorial interventions between the source documents and the readership of the edition. So I think Robinson is on the wrong track here.

The situation is rather like the concert pianist for whom it would be paralysing to believe other than that, as she plays, she is playing the work. Yet even a little reflection shows that she is creating only a rendering of it, and performance styles change over time and among pianists. Texts of works are, as Robinson acknowledges, constructed differently by readers since reading involves some level of interpretation, a fact that having to encode texts for computer transcriptions also brings sharply to mind. Thus the work as an aim or as a concept can only be regulative; there is no firmer or more positive basis for it, as Robinson hopes to prove there is. I agree with him when he writes: «as we explore the document we seek to discover the work in the text we draw from the document».<sup>18</sup> We are something like the pianist. But when Robinson is tempted to go further and claim that as we read, the work is «shadowy

<sup>18</sup> *Ibid.*

but omnipresent»<sup>19</sup> he is getting dangerously close to an idealist view of the work. From that dilemma there is no way out unless he wishes to embrace G. Thomas Tanselle's position (see Coda, below, for a discussion). But to do so he would lose touch with the participation of readers in the text and the work – a belief to which, borrowing partly from my formulations, he states earlier in his own essay that he strongly subscribes.

When Robinson argues that as a matter of principle «a scholarly edition must, so far as it can, illuminate both aspects of the text, both text-as-work and text-as-document»<sup>20</sup> he believes he is countering Gabler's urge to put the document first. Now, Gabler writes: «recognizing the primacy of the document – meaning that texts are, logically, always functions of the documents transmitting them – becomes essential» in the changed digital medium; and «texts are and, if properly recognized, always have been constructs from documents».<sup>21</sup> This is obviously so when editing the fluid text of a much revised manuscript draft (which Gabler has in mind here), but he is also implying a general textual condition that binds documents and texts together, as expressed discursively by the edition. It is on this that I have reflected above.

I hesitate to follow Robinson here because the decision as to how to proceed under the sign of the work is the very testing ground for the editorial argument about the extant documents. If editions are purposeful in serving different categories of readers, then there can always be more than one legitimate purpose. If all editors adopted an argument that scarcely lifted the edition above the level of archival recording – so that digital surrogates both in transcription and facsimile of each documentary version were on offer but no intervention in their texts were risked in the service of some argued aim – then, as readers, we may well feel ourselves sold short. The edition would not have gotten us out of first gear. If not reader-oriented, the edition would be moribund, although its archival contribution might prove of value to other, more inspired interpreters.

If editors risk their arm then, whatever route they take and if supported by a well-populated digital archive, there will in future be no hiding behind the unavailability of documents to readers. The cards will actually be on the table – or on the «work-bench», as I think we can now

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Gabler, «Theorizing the Digital Scholarly Edition», p. 51.

call it – as they never could be in the printed edition that struggled to discharge both archival and editorial functions. Fredson Bowers once promised this desirable outcome, but only now is it realisable.<sup>22</sup> And the test of editorial skill is or will be how that textual data is turned into argument about the work. This is where the edition must necessarily be reader-oriented, as I have argued at more length elsewhere.<sup>23</sup> Readers have a deep investment in the work-concept, whether they know it or not. Despite Robinson's fears, the work-concept is not going to go away, and that it is primarily because it serves us well.

If we grant the functional (if not categorical) distinction between digital archive and edition it can immediately be seen that the digital archive should be designed to serve many purposes, not only the present editorial approach. To do so it probably should, in its encoding, be as light and unobjectionable as possible. That may mean its being preliminary; if it implies to Robinson a documentary orientation in subsequent editing it need not. The stage at which work-designations should be encoded is only a practical matter since the characteristics of the document need to be captured and it will usually make sense to do that first. If Robinson allows the distinction then some of his concern about recent trends in digital editing, including what he takes to be Gabler's role in it, fall away I believe.

## 4

In conclusion, I have to acknowledge an obligation that my approach incurs. In 1971 the leading German editorial commentator Hans Zeller argued that what was sought was the «objectification of editing».<sup>24</sup> This would be achieved through a conception of text-as-system. Gabler reaches after the same condition now by, in effect, ring-fencing the text. If I reject their desire for objectification because they alienate the very thing that lends works ongoing life (reading), then it follows that I must allow a reconception of the edition's share in this life. I must acknowl-

<sup>22</sup> F. Bowers, «A Preface to the Text» in W. Charvat, R.H. Pearce, C.M. Simpson, F. Bowers and M.J. Bruccoli, eds., *The Scarlet Letter*, The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, vol. 1, Columbus, Ohio State University Press, 1962, p. XLVII.

<sup>23</sup> See n. 13 above.

<sup>24</sup> H. Zeller, «Record and Interpretation: Analysis and Documentation as Goal and Method of Editing», in H.W. Gabler, G. Bornstein and G. Borland Pierce, eds., *Contemporary German Editorial Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, pp. 17-58: 54.

edge the role of the reader of, and therefore in, the edition. I must grant that editors are in slow dialogue with their readers and recognise that scholarly editions therefore extend the offer of an editor-reader transaction via the argument about the contents of the archive that constitutes the edition. The argued edition-as-transaction needs therefore to enter into our editorial discourse at a formal level – and here I believe Gabler, Robinson and I find common ground.

*Coda: Philosophical groundings for the work-concept*

There are a number of possible philosophical groundings in the analytic tradition for an ontology of the work. They are usefully brought together for discussion by Lydia Goehr in *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford, Clarendon Press, 1992). There is the Platonic view, that works are permanent entities distinct from their documentary embodiments or performances, and that the writer therefore discovers rather than creates them. There is the more nuanced form of this position that works are structural types distinct from but dependent on the creation, in the empirical world, of tokens of them, such as performances or manuscripts. The Aristotelian view allows works the condition of structural essences but confines their substance to their performances. The nominalist view sees the musical and literary work only as a projection – a naming or descriptive referencing device – transferred from the work's embodiments in real-world manuscripts, score-copies and performances. The aesthetic philosopher Nelson Goodman, whose name often crops up in editorial theory, is a nominalist by virtue of his argument that musical works are classes of performance perfectly compliant with their scores. So he is not committed to the belief that works are distinct and abstract entities with an ongoing existence. Finally, there is the idealist view that comes from R.G. Collingwood in the 1930s and, before him, Benedetto Croce in the 1920s. Here, the work is considered to be the idea or ideas in the mind of its creator, not any real-world instantiation of them.

The distinguished inheritor of the Greg-Bowers tradition of Anglo-American postwar scholarly editing, G. Thomas Tanselle, was regularly accused by editorial theorists and others in the 1990s of being a simple-minded Platonist. He isn't. The charge confused Platonism with idealism. Tanselle's well-known distinction is between the text of the work and the text of the document, together with his insistence that the text of the

work is just as historical as any documentary embodiment of it. The text of the work is therefore, he argues, retrievable by critical means, though not with complete certainty. By this subtle move Tanselle shifted the focus from the creator's mind (which would put him perfectly in touch with idealism) to the text of the work. But because judgement of authorial intention is fundamental to establishing that supposedly historical text of the work, Tanselle's argument loops him back to the 1930s idealism, of which his position may be seen to be a sophistication or adaptation. Goehr points out, however, that idealism has not gained much support in the analytic tradition; and Goodman's initially attractive nominalist position received a devastating reply from Kingsley Price in 1982.<sup>25</sup>

Another problem with Tanselle's position is that it consigns the work into a category of its own, over and apart from readings of it, despite the fact that, empirically and historically, reading is part of every phase and stage of a work's creation, production and reception. Thus his text of the work must be seen as an ideal one posited in the present not, as he claims, a historical text. Once we accept that the past is always a projection, that there is no way of being there, then the fact that a historical text of the work is so posited *and* the fact that the editor does not so much work *on* the text as *in* it (as is tacitly acknowledged by every emendation that the editor makes) need not make us regard Tanselle's approach as illegitimate but only as standing on somewhat different ground to the one he invokes. I doubt that Tanselle, on reflection, would disagree; indeed, he has been most eloquent on the matter of reasoned speculation about the past.

We have to appreciate the consequence: that the scholarly edition of the work, whether in print or digital form, does not supplant all previous editions. Rather, it intervenes in and extends the life of the work, typically by the introduction of information that sheds new light, and by documentary means adjusts, the reader's experience of the work. This does not mean that the other editions have gone away or that their dealings with earlier generations of readers are suddenly put at nought. The life of the work includes all of them and all dealings with them.

<sup>25</sup> K. Price, «What Is a Piece of Music?», *British Journal of Aesthetics*, 22 (1982), pp. 322-36: 325-7.

Bárbara Bordalejo  
*The Texts We See and the Works We Imagine:  
 The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age*

*Introduction*

The process of editing a text is, in the first instance, an act of imagination. An editor who has collected materials, gathered evidence, and compared variants eventually has to decide what does it all mean, who will care about it and how to present it; but most importantly how those materials relate to each other. The answers to these questions are not in the documents that preserve versions of the texts, but in the minds of the scholars who have carefully studied the physical documents, their texts and the variant states of the text they represent. In this essay, I present my working definitions of the text of the document, the variant states of the text and the work, show how they relate to each other and how they have been affected by digital technologies or how they have arisen from them. I also conclude that while some concepts might remain unchanged from the days of print, others are fundamental only to born-digital texts.

At the beginning of the 80s, Jerome McGann and D.F. McKenzie, almost simultaneously but independently, questioned the textual critical establishment and its intentionalist view of editing.<sup>2</sup> Up to that point, first Fredson Bowers and later G. Thomas Tanselle, both following W.W. Greg, advocated copy-text editing and the recovery of authorial intention. For McGann and McKenzie, the text was a result of a series of physical processes that had to be taken into account, as well as explained, as part of the editorial process.

With the advent of digital editions, editors found that they could include an amount of information that would not have been possible in print where the only limitations were time and money. The first electronic editions, Kevin Kiernan's *Beowulf*; Peter Robinson's *The Wife of Bath's Prologue on CD-ROM*; Murray McGillivray's *Book of the Duch-*

<sup>1</sup> I would like to thank Paul Eggert for his comments on the first draft of this paper.

<sup>2</sup> J.J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, Chicago University Press, 1983; D.F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts* (The Panizzi Lectures, 1985), Cambridge, Cambridge University Press, 1999.



ess; Viscomi, Essick and Eaves' *The Blake Archive*; McGann's *The Rossetti Archive*; Price's *The Whitman Archive*, rely heavily on images and present a series of transcriptions of documents. Editors, perhaps enamored of the new medium, stopped editing and began compiling vast amounts of images of documents with their respective transcriptions. This did not mean that the theory of textual editing had been set aside, but despite various editors considering the subject, the production of critical digital editions was left for some other occasion.<sup>3</sup>

### *Documents and texts*

In leaving the production of critical editions for the future, editors have focused on the transcription of primary textual sources and the production of digital surrogates for those documents containing text. This has led Hans Walter Gabler to describe texts as the functions of documents:

Digital editions must however, in their turn, and precisely in their 'otherness', derive bearings from their texts' native transmissions in the material medium. This is where recognizing the primacy of the document – meaning that texts are, logically, always functions of the documents transmitting them – becomes essential. It is exactly where, and when, the text is and remains separate from the material support of its transmission that the material parameters of that support need to be adjudicated as potential determinants for the digital edition. To see the text fundamentally as a function of the document helps to recognize afresh that in all transmission and all editing, texts are and, if properly recognized, always have been constructs from documents.<sup>4</sup>

Here Gabler identifies the process of «constructing» the text, which he identifies with the editorial process of creating a critical edition, and he declares the primacy of documents before offering the idea that «texts are functions of documents». This is a very imprecise definition: documents are the material support for texts and do not cause texts to do anything. Only a reader can extract meaning from texts; each reader, depending

<sup>3</sup> Critical editions have continued to appear in print. Some of these have benefited from using digital methods for their realization, for example, the Nestle-Aland edition of the Greek New Testament or the *Editio Critica Maior*. See [http://www.uni-muenster.de/INTF/Publications.html#Editio\\_Critica\\_Maior](http://www.uni-muenster.de/INTF/Publications.html#Editio_Critica_Maior), accessed 13 September 2013. See also F. Rico, «Texto y textos en tiempos de crisis», *Medioevo romanzo*, 35 (2011), 58-65: 64-65.

<sup>4</sup> H.W. Gabler, «Theorizing the Digital Scholarly Edition», *Literature Compass*, 7.2 (2010), pp. 43-56: 51.

on his or her background, might extract more or less meaning or might comprehend one or various levels of that meaning. Of course, one could, as Peter Robinson has done, recognize the merits of paying close attention to documents, while highlighting the dangers of the «flood of facsimile editions in digital form» that have already resulted.

Elena Pierazzo also gives great weight to documents and documentary editions.<sup>5</sup> Her exposure to Jane Austen's draft manuscripts have given shape to her understanding of the importance of diplomatic transcriptions. However, she takes this understanding to a new level in advocating that:

[a] diplomatic edition is a non-objective, interpretative operation, then it follows that [it] is also a scholarly activity and can be justified on these grounds, in the same way that a critical edition can, with both presenting the scholarly and computational analysis of the chosen textual phenomena.<sup>6</sup>

From the above quotation, it becomes clear that Pierazzo has a particular agenda: having worked as part of the Jane Austen's Fiction Manuscripts, she finds herself in the position of having to prove that documentary editions are, at least, equal to critical editions.<sup>7</sup> In the process of doing this, she defines a

...new type of editorial object, the *documentary digital edition*, as the recording of as many features of the original document as are considered meaningful by the editors, displayed in all the ways the editors consider useful for the readers, including all the tools necessary to achieve such a purpose.<sup>8</sup>

It is unclear whether Pierazzo thinks that the innovation came before or after the Jane Austen's Fiction Manuscripts edition, but given the absence of any other examples in her article it appears she believes this is the first edition in this category.

<sup>5</sup> E. Pierazzo, «A Rationale of Digital Documentary Editions», *Literary and Linguistic Computing*, 26 (2011) pp. 463-477.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 472.

<sup>7</sup> Jane Austen's Fiction Manuscripts: <http://www.janeausten.ac.uk/index.html>, accessed 16 September 2013. The assertion of the value of documentary editions is beating a dead horse: editions have different aims and serve different purposes, they all present (and always have presented) a degree of subjectivity. Certain types of edition are not inherently superior to others, so there is no need to try to «vindicate» any type. Textual scholars know this.

<sup>8</sup> Pierazzo, «A Rationale of Digital Documentary Editions», p. 475.

*The text of the document*

A document that has been inscribed with text has no function unless a reading agent is present.<sup>9</sup> Once this reading agent is present, meaning can be extracted from the text preserved in the document. For most competent readers, the action of reading is so habitual and occurs so quickly that they fail to notice all the underlying processes that their experiences bring into the equation.

What I call the text of the document is the totality of the text as preserved on its physical support. Scholars with experience with the transcription of primary sources will immediately understand that I am referring to all the meaningful marks on the page made by someone with the intention of communicating something. The meaningful, intentional marks that are not script, that is that do not contribute to the representation of words or pauses (punctuation), are included as part of the text of the document.<sup>10</sup> To make it really clear, any indications as to which text might be considered erased or what needs to be included, marks that suggest a change in order or any other meaningful signs on the page, are part of this text of the document. Thus, the phrase the «text of the document» refers to the complete sequence of marks present in the document, independently of whether these represent a complete, meaningful text in itself. That is: the reader sees a sequence of letters, occurring in various places in relation to each other (perhaps between the lines or within the margins) and carrying various markings (perhaps underdottings or strikethroughs).

*The text(s) in a document: the variant states of the text*

The text of the document, as described above, can be interpreted to mean more than just one variant text. In this way, a single document contains two or more variant states. I have stated elsewhere that:

<sup>9</sup> This agent could be human or machine. For the purposes of the latter the text should have to be encoded to be read. For the purposes of this essay, when I refer to a reading agent, I am talking about a person who both has a high-level understanding of the language of the text and who has reached an adult level of reading comprehension. Such a person, I call a competent reader.

<sup>10</sup> A document can present marks that are the result of accidents (ink splatters, stains) or exposure (dust). These unintentional marks are not part of the text of the document.

The reader understands the marks present in the text of the document as meaningful and constructs one or more specific senses from them. Where more than one sense can be constructed from the text of the document, I refer to these as the «variant states of the text», or as the constructed texts. I deliberately avoid the use of the phrase the «text of the work», as this is a completely different concept that refers specifically to an abstract concept of «the work».<sup>11</sup>

So in the process of interpreting the marks on the document, often without even realizing it, a reader can abstract several variant states of the text from a single document. This act of abstraction, as I explained before, becomes much clearer when one is in the process of transcribing a text. This is due to the difference in nature, as well as in speed, that transcription entails. To synthesize, the text of the document is made up of *the meaningful marks on the page*. The variant states of the text *are extrapolated by an individual* (a reader) who, consciously or unconsciously, makes decisions about how to interpret the text of the document.

#### *What is a work?*

While writing on the *Divine Comedy*'s encoding system, I stated that I never used the phrase the «text of the work» because I might only use that concept in reference to the abstract (some might call ideal) concept of the work, a concept linked to ideas expressed, on more than one occasion, by Tanselle.

I owe a great debt to Tanselle's writings and his teaching. However, there are some areas in which I cannot completely agree with him. These points of connection and contrast relate particularly to Tanselle's concept of work, as presented in *A Rationale of Textual Criticism*:

Even the most unsophisticated readers have sometimes decided that a particular formation of letters or sequence of words – apparently meaningless in the language being used or inappropriate in context – is a «typographical error» or a «slip of the pen», and in so doing they have perhaps faced more aesthetic issues than they knew. They were first of all showing that they wished to understand what was intended by someone else... Then they were implicitly claiming that they had been able to locate the real work – the real statement, though not nec-

<sup>11</sup> B. Bordalejo, «The Encoding System», in Prue Shaw, ed., *Dante Alighieri. Commedia. A Digital Edition*, Birmingham and Florence, Scholarly Digital Editions and SISMELE-Edizioni del Galuzzo, 2010.

essarily the real or only meaning – hovering somehow behind the physical text, which had served as an occasionally unreliable, but always indispensable, guide to it. They were also recognizing that what they had recovered (or attempted to recover) was not simply someone's thought but the actual expression of those thoughts – that (whatever we take the relation between thought and language to be) verbal works or statements are thoughts employing particular arrangements of words as their ultimate medium.<sup>12</sup>

This concept is now recognized, whether other scholars are in agreement with it or not, as a classic one in Anglo-American textual criticism, a field in which considering the «work» always leads to the discussion of Tanselle's ideas. These discussions centre on the question of the materiality of the work which the above quotation states is not really material (although material traces are used in its construction), but rather the expression of someone's thoughts. Further, in imagining a correction, one is attempting to recover that expression which only existed before those thoughts were ever put onto paper. It is no wonder that Tanselle has been referred to as an idealist since, despite the clear materiality of the documents and his insistence in highlighting them as the only traces left of the work, the work itself appears not to have any materiality. In this sense, for Tanselle, the work is an abstract concept, an idea.

I tend to agree with Tanselle's definition as I understand it, but I do so with reservations. Tanselle is thinking about what could only be described as authorial works, probably literary and most likely post-Romantic. For most post-Romantic literature, one requires only a relatively small leap, a small act of imagination, to link texts and works, and to recover authorial intention from a multitude of documents. This abundance of drafts, printer's copies, separate magazine publications, proofs, personal diaries, letters, notes, etc, present an ideal environment for the possible restoration of authorial intention (the editorial position generally advocated by Tanselle). In comparison, pre-Romantic texts usually present a much less varied and rich set of documents. It is my experience with pre-Romantic works which makes me feel uncomfortable with Tanselle's definition, not because it invalidates his concept of the work (it doesn't), but because it implies that the concept must be put to use in the recovery of authorial intention; a recovery that is not always feasible with older texts.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> G.T. Tanselle, *A Rationale of Textual Criticism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 14-15.

<sup>13</sup> Although final authorial intention could be applied to any text of any time, it might be more easily carried out with 19th and early 20th centuries text.

Tanselle takes these notions, of work and document even farther to create a clear separation between the concepts of the «text of the work» and the «texts of documents». I have never had a particular problem with the phrase the «text of the work» when it is used to describe the perfected sequence of words that were meant to be, let us say, *David Copperfield*. I have a problem with the idea of the recoverability of the texts of the work in all circumstances and with the idea that this is an adequate approach to edit pre-Romantic texts. But this is the subject of a different discussion. The most important conclusion that is drawn from the dichotomy is that the text of any document is different from the text of the work, and so, by my own definition, each of the variant states of the text is also different from the text of the work.

A substantial amount of my textual critical research relates to works which are much older than those ordinarily considered by Tanselle. Most of those works are authorial: Dante's *Divine Comedy*, Chaucer's *Canterbury Tales*, Boccaccio's *Teseida*. Some, however, like 15<sup>th</sup> century Castilian *Cancioneros* do not easily fall into that category.<sup>14</sup> It is not that Tanselle's notion of work ceases being effective, but rather that the evidence preserved in the extant documents lets us down and would never allow us to pursue the evasive intentionality which seems to be the final objective of the Tansellian system. In this, I agree with Paul Eggert when he states that:

Shillingsburg deviates from McLaverty here but follows him (and also Tanselle) on another level when he argues that a work is only implied by physical manifestations of it; it is not identical with any of them. The reader infers the existence of the work and its text (or the versions of it and their texts), perhaps making allowances for any errors believed to be present. This text of the work is a 'Conceptual Text' since it is not materially witnessed: hence the traditional need for editorial action to recover it.<sup>15</sup>

Although, for some texts, the recovery of authorial intention might be possible, desirable or even necessary, the concept of work cannot just be constructed as part of an intentionalist agenda. If it were conceived only in this way, then its use would be very limited.

<sup>14</sup> To a lesser extent, I have explored other textual histories or studied the transmission of texts that not only do not have the benefit of having a single author, but that have developed during the course of many years: Middle Egyptian texts or the text of the Greek New Testament.

<sup>15</sup> P. Eggert, *Securing the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 229.

My background and my understanding of how texts function influence the way in which I understand the work. They force me to phrase the concept of work slightly differently: *the work is a conception in the mind of an author at a particular point in time that serves as a minimal denominator to identify its remaining physical manifestations*. If we take it in parts, «a concept in the mind of the author» is more akin to a general idea than to a series of sentences that form the totality of a novel, a poem or any other kind of text. When I refer to «a particular point in time» I bring in a time dimension (also considered by Eggert), which is very important in understanding that the creative process is not necessarily inspirational and instantaneous, but that it can be the result of years of crafting, molding and reshaping the structure of language. The idea of the «minimal denominator» is essential to my concept, because it is what marks the fact that the function of the work is classificatory in that it allows us to recognize different instances of one thing.

It might be possible to argue that, at some point, the author thought of a sentence and that this was later transcribed onto paper, but such a sentence might have been modified later by the same author (as it can often be seen in authorial drafts). The creative process in literature is not likely to be that an author suddenly conceived an idea that starts with the words «Of man's first disobedience...» and continued in absolute order to «Through Eden took their solitary way». It would be ludicrous to think that an author is just a «transcriber» of his or her own text. Perhaps some of Coleridge's contemporaries believed his account of the creation of «Kubla Khan»; few readers now do.<sup>16</sup>

In my concept, as much as in Tanselle's, the work, or even better, fragments of the work, are something that cannot be found in the realm of the material, not because they are not material, but because their materiality is so sudden and so fleeting that we no longer have them. Traces of the work, evidence of its existence can be found in the documents and the texts they hold, but the work itself is none of these instances while, at the same time, is somehow present in all of them. To some observers, this might appear as «idealism». But in my definition, the function of the concept of work is to permit the recognition of its manifestations in the physical world, the recognition of the texts that are material expres-

<sup>16</sup> Even Edgar Allan Poe took to mocking this notion of creation in his essay «The Philosophy of Composition», first published in 1846. The essay is a fictional account of the process of composition of *The Raven*, which had been published in 1845.

sions of the work. The concept of work, defined as series of phenomena which occurred during fleeting moments in time, helps to build the bridge for that act of imagination that is editing.

The concept of work outlined above has served me very well as a textual critic and an editor. I use it particularly to shape my understanding of textual traditions, to make decisions as to which texts are to be compared with which others and to refer to the works that I am studying. In the world of textual transmission, our acknowledgement of a text being witness to a particular work is what defines whether that text belongs or not to a textual tradition.

### *The limits of the concept of work*

When discussing my own concept of the work as a minimum denominator to establish a text as part of a textual tradition, I stated that I do not agree that one must always attempt in all circumstances to recover the work as the author's concept. For many works, the recovery of authorial intention is so unlikely as to make the task simply unworthy of any effort. In those cases in which the documentary evidence is so scarce, so far removed from the author or authors; one is better off employing the concept of the work as minimum denominator to relate existing documents to one another in an attempt to understand how they relate to each other and how they evolved.

There are many factors that affect an edition, and the concept of work is just one of them. For example, for a critical edition of the *Canterbury Tales*, I would follow new-stemmatic principles, and build a text that is the latest witness of the textual tradition,<sup>17</sup> one that calls attention to places of variation and explains both the relationships between different witnesses and the evolution of the text. In my work for the CantApp, an application for mobile devices, I have a very different objective in mind. The CantApp requires a reading text aimed at the general public,

<sup>17</sup> Peter Shillinsburg in his article «Literary Documents, Texts and Works Represented Digitally», in this collection, makes a similar point when he states that: «First, remember that print scholarly editions always produced new texts: sometimes accurate lexical reiterations of historical texts and sometimes eclectically edited new texts. In either case, the reading text was a new text, not an old one; and it was bolstered or surrounded by historical introductions and an apparatus of textual materials from alternative texts, which among other things attempted to indicate what was new and what was old about the newly produced scholarly edited text.»



but specially to undergraduate students. For the CantApp, I am creating a reading text that enhances the literary experience of the *Tales*. While producing editions such as these, I still hold the notion of the work that I have highlighted above and which has helped me to decide, for example, about canonicity and exclusion in reference to the tales and links that should be part of an edition of Chaucer's *Canterbury Tales*.

### *What is an editor?*

The document-centered perspective, as championed by Gabler and Elena Pierazzo, in digital editing is so pervasive that it has led some editors to exalt the document as if editing not only begins with the document, but ends with it too.

For Gabler the editor becomes a «facilitator»: that is, a mediator and a guide to the document.<sup>18</sup> Gabler is specifically referring to complex draft materials (as he does in other sections of his article), in which case the use of the word facilitator might appear less dissonant. However, for documents which are easily read by any competent reader, one hardly needs a facilitator. To talk about the editor as a facilitator is to diminish the importance of the work editors do. It is true that editors might make it possible for scholars and non-academics alike to read texts and to understand the complexities of textual transmission, but when an editor presents an edition after working on a text for an extended period of time and analyzing it from different perspectives he or she is really presenting a hypothesis that might be the result of years of research, analysis and reflection. The term facilitator falls short of describing the work that goes into the production even of the simplest type of edition. Although to study texts, particularly with the aid of computers, we might have to transcribe them, the final objective of textual critics is to understand the series of historical phenomena linked to the different variant states of the text, to offer precise accounts of these, and to formulate rational hypotheses to explain them.

<sup>18</sup> H.W. Gabler, «Theorizing the Digital Scholarly Edition»,: 52. The term «facilitator» is (sadly) repeated by Siemens *et al.* when discussing the so-called social edition, «Toward Modeling the *Social Edition*», *LLC*, 27 (2012), p. 453.

*Editing texts in the digital age*

Many commentators on digital editions have asserted that scholarly editions in the digital medium are fundamentally different from those of the print age. Elena Pierazzo states:

It is the argument of this article that editions as we know them from print culture are substantially different from the ones we find in a digital medium.<sup>19</sup>

I argue that indeed we will see fundamentally different editions in the digital age. However, they will not be different from print editions for the reasons given by Pierazzo. According to her (and also Kiernan and Gabler), digital editions are different in their exclusive focus on the documents, while leaving aside the production of edited texts.<sup>20</sup> The digital medium has enabled this shift of focus, by breaking down the space restrictions usually linked to the production of printed editions. However we have had facsimile editions, often with transcriptions (sometimes, very elaborate) beside images, since the mid-nineteenth century. Nothing new here. The other areas which Pierazzo identifies as unique to the digital medium are the use of complex computer encoding, particularly using the TEI Guidelines, and the ability to record multiple phenomena (names, locations within the page, intricate transcriptions) within the one transcription. All this before concluding:

Printed and digital editions may have the same function, namely to make a given text available to an audience, but the way they have to be prepared, the kind of questions the editor needs to answer, and ultimately their very natures are substantially, if not ontologically, different.<sup>21</sup>

Here Pierazzo confuses digital humanities questions with textual critical issues. Processing texts using digital methods requires a different preparation of the material because they need to be coded to be used with computers. This is true whether the final result is a digital edition or a printed edition. The questions that Pierazzo poses and that an editor

<sup>19</sup> Pierazzo, «A Rationale of Digital Documentary Editions», p. 463.

<sup>20</sup> K. Kiernan, «Digital facsimiles in Editing», in L. Burnard, K. O'Brien O'Keeffe and J. Unsworth, eds., *Electronic Textual Editing*, New York, Modern Language Association of America, 2006.

<sup>21</sup> Pierazzo, «A Rationale of Digital Documentary Editions», p. 475.

needs to answer have to do with the use of computers as tools to produce the edition. Again, this is true whether the final edition gets printed or published digitally. Textual scholars have always recorded fine detail, within transcriptions, in introductions, notes, tables and indices. One may argue that the TEI system allows these to be done more efficiently; but an increase of efficiency is not a revolution.

Daniel O'Donnell, in private conversation, has stated how puzzling he finds the lack of discussion of Digital Humanities subjects at the conference of the Society for Textual Scholarship. This should not be surprising. When Tanselle states that printed and digital editions «are not ontologically different» and that «their conceptual status of the text in each case is identical»,<sup>22</sup> he is right: the subject has not been changed by the methods we are using for our research. Even among textual scholars who are very involved in the production of digital editions, the subjects of discussion within the field are very much the same as they have always been: either theoretical (as this article and the ones that accompany in this special section) or practical (relating to the difficulties presented by particular texts, documents and authors). Textual scholars continue to use more or less the same methodologies and approaches that they had in the past. The main difference is how much easier some of those tasks have become. If we think, for example, about collation and the classification of variants, both activities can be carried out faster and with greater efficiency thanks to the computer but, as activities, they are not fundamentally different from those carried out before the digital era. This is not to say that nothing is different and although from a theoretical perspective we continue to face the same issues, there is one aspect of our work that is changing due to the use of computers: the status of copyright. For digital editions, and indeed all digital work, to continue and thrive, we need to encourage new forms of licensing that leave behind the nineteenth century notions of copyright and authorship. All editorial work (but also non-editorial work), should be licensed under the creative commons Attribution 3.0 unported.<sup>23</sup> This is the single difference, and a fundamental difference, between digital editions and its printed counterparts. The former

<sup>22</sup> G.T. Tanselle, «Foreword» in Burnard, O'Brien O'Keefe, Unsworth, eds., *Electronic Textual Editing*, p. 6.

<sup>23</sup> Or a version that supersedes this one in the future. Notice that this license does not have a commercial restriction, a very important feature in a world where both site advertisement (a single commercial add in an otherwise free site could bring about legal action if there is a non-commercial restriction in place) and lawyers abound.

require the freedom that creative commons grants: freedom to reuse, to modify, to upcycle.<sup>24</sup>

### *Conclusions*

There is no doubt that texts can change over time and that they indeed change. Our notion of what relates them to a historical event or series of events is informed by the concept of the work as presented in this article. It is possible to create a wider ranging concept, one that would encompass the work and its manifestations in physical form, and would be closer to Eggert's definition of the work as a «regulative idea», but which cannot be completely equated with my own concept of work.

This paper started with the statement that the process of editing a text is, in the first instance, an act of imagination. It is an act of imagination because we need to bridge the gap between the words that we see physically marked on the surface of the material document and our idea of the work as conceived by one or many authors who wanted to convey a set of ideas at a particular point in time. The act of imagination occurs when we leap from the text we see to the work we imagine, when, after researching and carefully considering our options, we choose one among a multitude of variant readings to be included as part of the text we are about to present. G. Thomas Tanselle would say that we use our critical judgment to achieve this decision and truly some editors do exactly this. But the act that takes us from one to the other, from the variant readings to the edited text, is as much the result of careful thought as it is the result of an instinct trained by years of study: it is a leap of imagination.

Peter Shillingsburg  
*Literary Documents, Texts, and Works*  
*Represented Digitally*

The advent of digital technologies for preservation and dissemination of texts has complicated rather than revolutionized textual scholarship on literary texts. Disputes about methods and goals for scholarly textual studies in the fields of bibliography, textual criticism, and scholarly

<sup>24</sup> «Upcycling» refers to the action of repurposing something, that might have been worthless before, to create a new item with a new and unforeseen value.

editing have been the subject of continued debate and development for centuries and have been particularly productive in the last century, producing a range of competing schools of thought, such as, rationales for the selection of copy-texts and development of emendation policies, or for Historical-Critical methods for establishing print surrogates for scattered manuscript and print archives, or for genetic studies and genetic editions. Given the liveliness of this history of dispute, it is not surprising that computerized methods are not so much new as they are more convenient. Perhaps that understates the case in the same way that it is an understatement to say that taking a train from London to Edinburgh is more convenient than walking. While amenities are greater, the destination is the same: a clear understanding of relationships among the texts of surviving documents. There have been at least four significantly new waves in methods and tools for digital expressions of textual studies, and yet, there is no consensus about basic principles for creating digital archives and editions.<sup>1</sup> In TEI/XML we have currently broadly subscribed encoding schemes for scholarly presentation of text transcriptions, but a survey of scholarly textual projects shows that, for the most part, both the tools used for development and the designs of interfaces are either weakly generic or project specific. This is to be expected in this incubular period of digital humanities. The focus here is on how scholarly principles from pre-digital textual studies can be translated into practical principles for developing tools and environments for digital scholarly editions. The aim is to suggest some points of beginning and to see if consensus on broad principles of practical development can be approached.

### *I. Context: Histories*

The context for examining the current state of scholarly editing *vis-à-vis* developments in digital archiving and editing can be laid out in a potted history of the controversies about how to do scholarly editing.

First, remember that print scholarly editions always produced new texts: sometimes accurate lexical reiterations of historical texts and sometimes eclectically edited new texts. In either case, the reading text

<sup>1</sup> Waves cannot be firmly categorized, but using computers to prepare print editions, issuing digital projects on CDs, developing monolithic proprietary electronic tools like Dynatext (now dead) and Anastasia (now open source), and mounting first generation web-based archives might be said to constitute four waves.

was a new text, not an old one; and it was bolstered or surrounded by historical introductions and an apparatus of textual materials from alternative texts, which among other things attempted to indicate what was new and what was old about the newly produced scholarly edited text. Always the print scholarly edition text involved resetting type, producing a new configuration of inked words on new paper in newly designed covers, a new object constructed for the purpose of giving readers a sophisticated guided tour of the history of the text and a chance to read either an important historical lexical text or a new text constructed from the surviving textual evidence – a new text thought to be optimal in some way.

In America, the third quarter of the twentieth century was dominated by Fredson Bowers's recommendations for eclectic scholarly editions, but, in the early 1970s Donald Pizer and James Thorpe separately initiated arguments against eclectic editing: Pizer, reacting specifically against new editions of Stephen Crane's *Red Badge of Courage* and Theodore Dreiser's *Sister Carrie*, objected that readers were already invested in the historical texts, which the new editions disrupted by restoring cancelled manuscript readings; Thorpe argued that in many cases authors were grateful for what had been done to their texts.<sup>2</sup> Thorpe's ideas were enlarged in the 1980s by Jerome McGann's social theory of text production and his application to editing principles of Donald F. McKenzie's re-examination of bibliography as a sociology of texts.<sup>3</sup> It is interesting to note that McGann's social theory was about the collaborative nature of production for each historical physical edition of a work and actually has NO consequence to scholarly editing other than to show that editing of any kind fails to preserve or recreate the evidence of historical social collaborative production histories, and, rather, produces a new social production event. And it is further interesting to note that McKenzie's sociology to texts was not an editorial argument, but rather a bibliographical one for broadening the purview of historical bibliography. That McKenzie's argument was about bibliography and the history of books and not about

<sup>2</sup> D. Pizer, «Review of the Pennsylvania Sister Carrie» in *American Literature*, 53 (1982), pp 31-37; «Self-Censorship and Textual Editing», in J.J. McGann, ed., *Textual Criticism and Literary Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, pp. 144-61; and J. Thorpe, *Principles of Textual Criticism*, San Marino, Huntington Library, 1972.

<sup>3</sup> J. McGann, particularly in *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, but also in other writings such as *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press, 1991; and D.F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Text* (Panizzi Lectures, 1985), London, British Library, 1986 (reviewed by McGann in *Theories of the Text*, *London Review of Books* 18 February 1988, pp. 20-21.

editing is borne out by his edition of the Works of Congreve, which is based on an early text and emended eclectically according to McKenzie's views of what Congreve wanted his texts to be, in spite of what the social collaboration and the bibliographical sociology of text production had given him in the printed form of his early editions.<sup>4</sup>

Although I think that McGann and McKenzie's social and sociological insights have been misapplied to editing, they have a bearing on how one (re)presents a historical text in facsimile and how one writes introductions and historical notes, because arguments against eclectic editing apply to any textual investigation designed to provide accurate accounts of historical documents.<sup>5</sup> That includes digital virtual archives and the Historical-Critical school of «editing» refined in Germany. Editing is in scare-quotes because the German objection to eclectic editing is based on the confusion caused by what logicians call the «undistributed middle term» – in this case «editing». Historical-Critical editing is about compressing the data of historical bibliography for a particular work into the space between the covers of a single book. The aim is archival – encrypted archives – providing access to information about the historical documents. With two small caveats, the resulting text is not «edited» but merely «reiterated» as an anchor for an archive of documents compressed in an apparatus.<sup>6</sup> The Historical-Critical edition is designed to stand in the place of the whole scattered collections/archives for a given work for the benefit of future editors of reading editions who can base their scholar/student editions on all the evidence without having to redo the work represented by the Historical-Critical edition. Few Anglo-American scholarly editions had that kind of work in mind

<sup>4</sup> D.F. McKenzie, ed., *The Works of William Congreve*, 3 vols., Oxford, Oxford University Press, 2011.

<sup>5</sup> McGann has argued eloquently to the contrary (see footnote 3), but the lynchpin of his application of social theory to scholarly editing – that emendation to restore authorial forms violates the production realities of the social authority of historical book production – entails, I think, flawed logic; for a photo-facsimile edition with no emendations also violates those realities. Every new edition, regardless of how faithful to one's notion of history, results in a completely new social production, not the preservation or even the reiteration of an old one. His insight applies to book production, not to editing literary texts.

<sup>6</sup> The two caveats relate to the word «Critical»: editors of this school can correct demonstrable errors or draw attention to them in notes; and, there is a considerable amount of critical analysis involved in preparing the apparatus which not only records the differences among authoritative documents but provides explanations and reveals significance of the documentary record.

when «editing». Perhaps the Cornell Yeats and Cornell Wordsworth editions, focusing on getting the manuscript texts transcribed and placed in the context of early print editions were archival in this sense.<sup>7</sup> In fact, when the Cornell Yeats edition was first submitted to the Modern Language Association's Committee on Scholarly Editions (CSE) for its seal of approval, it was reluctantly rejected on the grounds that it was not, essentially, an edition. Instead it was considered to be unedited archival work, very much worth doing, but not under the aegis of the CSE, which was about editions.<sup>8</sup>

The line between archival editions and scholarly editions was beginning to blur in America by the 1980s, in part because of the rising argument about «process v. product» in scholarly editing, in part because of a new fascination with multiple texts, each understood as a production process developed for specific purposes, and in part because of the attacks on eclectic editions mounted most effectively by Jerome McGann. Blurring of terms has never, in my opinion, been useful as scholarship, though it is very effective in persuasion. In this case, the scholarly *archival* aim of representing the history of documentary evidence for the texts of a work is opposed to the scholarly *editorial* aim of sifting through the surviving documentary evidence in an effort to determine what the text or texts of the work should have been or were meant to be in spite of the errors and interferences of well-meaning but often careless or incompetent production staff members, from secretaries, copy-editors, compositors, censors, and even by authors.<sup>9</sup> Edit-

<sup>7</sup> *Cornell Wordsworth*, 16 vols., gen. ed., S. Parrish; *Cornell Yeats*, 30 vols., gen. eds. Ph.L. Marcus, J.C.C. Mays, S. Parrish, A. Saddlemyer, and J. Stallworthy.

<sup>8</sup> At the time I was coordinator of the CSE and recollect the discussion in committee.

<sup>9</sup> It is often difficult in essays on textual studies to speak precisely because terms such as document, text, and work are used interchangeably; I use document to mean a physical object upon which text is inscribed; I use the word text to refer to the series of symbols inscribed in a document or held in memory; and the word work I use in two ways: first, as the conceptual uptake or aesthetic object implied variously by each of the documentary texts that reasonably belongs under the same title and is a copy or version of the literary entity known by that title; second, work is a categorical noun, useful in aggregating the disparate texts that seem to represent the same literary entity. In addition, work is an active verb word suggesting that each engagement with one or all the texts categorized as members of that entity is labor of some kind, either of authoring, reproducing, or reading. Editing, traditionally, focuses on the work in relation to documentary texts thought to be «authoritative» – which sometimes means «authorial». In short, the word work, as I use tends to unite the conceptual or mentally functional experience of literature with the naming of the group of documents that represent that literary entity. I return to this subject in section III, below.



ing, traditionally, focuses on the work in relation to documentary texts thought to be «authoritative» – which sometimes means «authorial». That is, it tends to omit from focus the appropriations and adaptations of text created by persons considered to be unauthoritative.

So, if the archival impulse is to reiterate texts and the editorial impulse is to fix texts, then it seems fruitless for an archival editor to blame a scholarly editor for misrepresenting the documents by emending; and it seems equally fruitless of a scholarly editor to blame an archival editor for stopping with «mere reproduction» before the hard work of actual editing is undertaken.<sup>10</sup> They are talking about two different things, each using the same word, «editing», to mean a different thing.<sup>11</sup>

The development of digital editions (as opposed to editions that were developed using electronic means but published in print), beginning in the 1990s, notably with the Blake archive, made it possible to think more in terms of surrogate textual archives rather than encrypted archives in print or newly edited texts, though, of course, editors everywhere continued to work as of old, using the same term, editing, to apply to whatever it was they were doing.<sup>12</sup> The digital surrogate archive of historical texts is a triumphant extension of the archival impulse in editing. Its potential to advance eclectic editing has not yet been sufficiently explored or discussed. Archives are always historical and should be accurate as representatives of the texts found in historical documents. Editions, on the other hand, give new life in new forms to texts of works from the past.

<sup>10</sup> The happy phrases «archival impulse» as opposed to «editorial impulse» are Paul Eggert's, recently used in conference papers, and of course taken up immediately because they articulate what now to me seems so obvious.

<sup>11</sup> Whether or not «editing the work» as opposed to «archiving the documents» is worth doing remains a question which many textual scholars have already decided in favor of archiving documents. Editing, in the sense used here, is occasionally denigrated as the result of one editor's opinion about the evidence in the document, or as critical thinking, not hard research. And there are other dismissive arguments designed to put down the notion of fulfilling the intentions of author or the potential of works, thus creating «neither fish nor fowl» or «something never before seen on land or sea». That is name-calling, not argument. For the nonce, I will assume that if one edits the work, the aim and methods will have to be different from those adopted by those whose aim is to «reiterate» documents in a virtual archive.

<sup>12</sup> The Blake Archive, like the Rossetti Archive and the Whitman Archive might, as Kenneth Price suggested at a recent conference, be more accurately called Collections, but their aim is archival in the sense that they gather and present virtual images and transcriptions of historical documents. They are not «editions» in the sense of sifting the historical evidence in an attempt to edit the work as it should have been or as it was intended by its author to be.

Editorial goals, as indicated, are different from archival ones, but in digital environments they can live side by side in the same project without being confused with one another.

Third, early digital scholarly editions may frequently have used the word *archive* in their names, but, partly because of the way in which social textual editing had co-opted McKenzie's sociology of texts, developers of so-called digital archives seemed to compete with scholarly print editions – as if a digital *archive* could replace a scholarly *edition*. The upstart digital editions/archives had to be as good or better than established print editions and, so, the digital took over several characteristics of the print scholarly edition, even as it added certain important and obvious new characteristics such as search ability, manipulability, and wide access, to say nothing of hypertextuality or intra- and inter-textual linking. Among the print characteristics that remained, however, was the complete new «resetting of type» – an anachronistic way of saying digital text transcriptions are always new texts in a new environment with a new configuration of relationships between text and medium of display. The historical and textual introductions remained more or less the same as they had been in print, and the apparatus had the same goal of presenting the history of textual change, though opportunities for new display designs did begin to appear as pop-up windows, parallel text displays (not totally unknown in print), and hot links.

In short, in its beginnings, digital scholarly editing involved developing a system for displaying both a newly «typeset» text and a history of textual variation. Until about halfway through the first decade of the twenty-first century, however, digital archives relied almost entirely on transcriptions of texts. Though unfortunate, this was understandable, first because the advantages of electronic editions (search, manipulation, distribution, text analysis, etc.) required transcriptions, and second because digital image files were too big, too slow, and too expensive for the equipment then available. In view of the need to represent historical texts primarily through transcription, and because transcriptions required encoding for every aspect of text that could not be recorded by a single keystroke on the qwerty keyboard, encoding was invented.<sup>13</sup> TEI uses encoding for the same purpose, though its particulars were

<sup>13</sup> I am grateful to Desmond Schmidt for providing two references to the early history of encoding: W. Ott, «A Text Processing System for the Preparation of Critical Editions», *Computers and the Humanities*, 13, (1979), pp. 29-35; and, G. Silva and C. Bellamy, *Some Procedures and Programs for Processing Language Data*, Monash University 1969, p.5.

designed for scholarly uses in order to offer some hope that scholarly work on digital texts had a good chance of migrating from aging operating systems and/or digital platforms to new ones, and the hope that standardization would lead to easy interchange of data among different projects. During the first decade of the twenty-first century, image files became faster and cheaper, and storage space and upload times ceased to be significant issues. Images offer a more reliable representation (accuracy of both text and appearance) of historical documents than can any quasi-facsimile transcription, and so, a significant shift is taking place in our understanding of what is required in transcriptions – are they essential representations of the work? or are they merely conveniences for computer-assisted text analysis?

For print editions before the web, I advocated strongly for *eclectic* editions because, producing new typesettings of texts readily available in historical editions did not seem worth the time or ammo. Diplomatic transcriptions of manuscripts were worth doing – and still are – because manuscripts can be difficult to read. In addition, unless the social, industrial, and market dynamics of book history is investigated, textual histories might not be understood at all, might in fact be misunderstood, or might be turned into a narrow or even biased narrative. Donald F. McKenzie deserves a great deal of credit for opening our eyes to the value of a broader perspective, but I have never fully understood why some editors and theorists, seem to wish to «edit» in a way that could perhaps be done more effectively by a photocopier or scanner. McGann and Speed Hill both declared eclectic editing to be dead as a dodo, advocating in its place the reproduction of historical texts, justified as the results of a historical social dynamic of production.<sup>14</sup> To some it appeared that Americans had finally begun to see also the value of Historical-Critical principles in order to eliminate the fallible editorial critical judgment of individual editors from the serious business of recording the history of texts. Nevertheless, the new socially and historically responsible editors, in both print and digital form, by resetting type and encoding aspects of texts, destroyed the historical authenticity they were striving to preserve. The objects of social theory could only be seen by looking at an original or possibly at a good photo-reproduction of an original. And what was being encoded in transcriptions could also be better seen and understood by examining an image if not an original.

<sup>14</sup> McGann quoted by Speed Hill in a review of Dave Oliphant and Robin Bradford's *New Directions in Textual Studies* (1990), *TEXT*, 6 (1994), pp. 370-81.

In my potted history, then, the next step in digital scholarly editing was the wholesale introduction of images of historical texts, particularly high-definition images of manuscripts, formerly offered only in samples. But we have reached an age when full high-definition color images of every page in a book, including the blank ones, is not only possible but becoming ordinary. Important as it may be to raise the social democratizing question of how the poor in developing countries are going to benefit from capabilities that require equipment they do not have, a great deal of the thinking that initially guided digital scholarly editing requires rethinking in light of advanced digital capabilities.

As a textual scholar, author of *Scholarly Editing in the Computer Age*, which I typeset using Donald Knuth's TeX typesetting programs (in plain tex form, for those restricted to AMS macro-packages and LaTeX), and author of *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*, and editor of ten volumes of a scholarly edition of the Works of W.M. Thackeray, all but one of which I constructed and typeset myself using computers, I can say with all honesty that I have never been interested in technology or in computers or in programming or in TEI *for their own sake*. That is to say, I would not have lifted a finger to find out about these things apart from what they could do for me as a textual scholar, investigating the history of texts and representing the fruits of scholarship so that other textual and literary critics could share in my discoveries. I represent the world of textual scholarship that finds analytical and descriptive bibliography and editorial theory, from the archive through the eclectic edition and the social edition and genetic textual aids, sufficiently complex that I do not want the added responsibility of learning a new technology which itself is still finding its way toward robust solutions to the digitization of physical manuscripts and print objects.

Nevertheless, for development of tools, methods, designs and capabilities for digital archives and digital editions to be sophisticated, durable, and worthy of the advanced scholarship of textual investigation and representation, they must be undertaken in cognizance of the complexity of the textual condition. My best attempt to understand that complexity is expressed in an essay entitled «Text as Matter Concept and Action» which surveyed the rationales for various ways of understanding the relationships between documents (physical), textual (symbolic), and experienced (conceptual) forms of literary works.<sup>15</sup> The variety of

<sup>15</sup> Originally published in *Studies in Bibliography*, 44 (1991), pp. 31-82; rev. in Ch. 3 of *Resisting Texts*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.

ways to conceive those relationships is complicated by the variety of roles adopted by persons handling and experiencing and processing literary works in these forms: authoring, producing, editing, distributing, reading, reviewing, criticizing. Hence the waste of breath in so many disputes where the same words are used to mean different things. And now we face the added complexity of digital forms, for which there is a strong temptation to find a simple correlation between the ease of using digitized texts and the apparent simplicity of texts themselves. No, that which you see on the screen is not the work itself; it isn't even the 1842 or 1927 edition of the work; it is a representation, subject to both error and reconfiguration, such that allowances and adjustments must be made by the scholar using the digital form to generate insights into what historically was physical in documents, symbolic in texts, and conceptual in the uptake of every reader from the author forward. These observations are so basic and obvious as to seem unnecessary to be stated.

The distinction between archival and editorial impulses<sup>16</sup> and the fact that textual scholarship in the digital age has, so far, adopted the surrogate archive, not the scholarly edition, as its lodestar, has created a new light to shine on our activities, if not exactly the light that Germans, like Bodo Plachta, as proponent of Historical-Critical Editing, wanted Americans to see.<sup>17</sup> Digital textual scholarship is not like print textual scholarship in ways that probably everyone knows but which can escape notice.

## II. Context: Disciplines

Two further contextual issues should be taken up: first, the relation between digital and textual humanities (i.e., between technical digital implementation and textual scholarship), particularly in the area of tool development; and, second, questions about the desirability, methods, and place of editions, defined as the results of *textual criticism and editorial scholarship* to present an edited text of the work, as opposed to the

<sup>16</sup> It has been argued that there is no clear line distinguishing these impulses because even the most basic «literal» transcription involves critical interpretation and transfiguration from the specifics of analogue physical originals (especially manuscripts) to digital forms. The purpose for each impulse is different, even if at their foundation there is overlap.

<sup>17</sup> B. Plachta, «In Between the 'Royal Way' of Philology and 'Occult Science': Some Remarks About German Discussion on Text Constitution in the Last Ten Years», *TEXT*, 12 (1999), pp. 31-47.

results of *bibliographical, collecting, and representational scholarship* to present virtual surrogates for the archival record of documents.

First, digitally, we can do what we could not afford to do in print: we can build a full-text virtual archive – a surrogate for physical archives – a collection of documents normally residing at a collection point like a rare-books room or other building, or, more often, in several buildings around the world. Digital archives can be comprehensive, but, by virtue of being digital, they are restricted to images and transcriptions, both of which are copies, not the original things. Digital archives lack the third dimension, weight, texture and physical substance of the originals, but still, they are visually palpable and capture a simulacrum of originality that does not depend on the individual critical judgment of those who create the digital project. Furthermore, digitally, we can create what is very difficult to create physically – to wit, a complete archive collected in one virtual place and available virtually everywhere, even though (pleasant paradox) some of its items are unique.

Print textual scholarship relies on a complete bibliography and, usually, extensive travel; digital textual scholarship requires the same bibliography, but dispenses with the travel. Researchers will not always be content with digital images, but with a digital archive they need no longer despair of ever seeing at least a good simulacrum of the one copy of some rare or unique document listed in the bibliography. Textual scholars already know that multiple copies of the same edition can differ. Therefore, as virtual archiving grows, we can anticipate having images of multiple copies of every edition (assuming the physical copies survive). In preparation for that day we need E-Hinman programs to compare digital images; there are a few already under construction.<sup>18</sup>

Although digital images represent the texts and appearance of originals faithfully, they do not do so comprehensively. They fail to represent weight, texture, substance and smell, of course, but we expect digital editions to be searchable, malleable, collatable, quotable, analyzable, which images alone do not allow. For these functions we need transcriptions, and if transcriptions are to be fully expressive, they must be encoded – that is what TEI is for. Furthermore, particularly in the case of manuscript materials, many of us need help to read the originals, and

<sup>18</sup> The one I know best was developed (not yet launched) by Nicholas Hayward for the HRIT project at Loyola Univ. I have also seen the prototype developed for the Edmund Spencer edition. I have heard about adaptations of photoshop for the purpose, but have no experience with them.

we thank editors for transcriptions. But, really, transcriptions are, therefore, just a convenience, just an aid to our reading and investigation of texts as found in original documents. The transcription cannot stand in place of the originals. Nor does an analysis (by whatever means) of a transcription count as reliable until its results are checked against originals (or good reproductions). Every textual critic wants to see originals – or at least images of them. Imagine, as I've said elsewhere, going to the Newberry Library or the Berg Collection and asking to see a manuscript and being offered instead a transcription. No thanks. The first duty of a digital archive is to be a faithful iconic representation of the original. And for that one needs images. The second duty is to make the original legible and otherwise useable, for which one needs a transcription. But only an accurate one will do.

The theoretical foundation of digital archives has nothing to do with a sociology of texts or a social / democratic value for communally constructed historical artifacts. The theoretical foundation of digital archives, intended to be used as surrogates for the originals, is that, for convenience – particularly the convenience of world-wide accessibility – the digital archive stands in temporarily for the physical evidence, answering as many questions as the medium can support, i.e., questions that a textual critic might want to ask of the original documents. To reach that standard, accuracy of representation, not adequacy of editorial theory, is required. Digital archives will always fail to achieve complete representation perfectly, but it will not be because their compilers failed to understand the right editorial ideology to follow. It will be because even digital images do not capture all the evidence of the originals, and it might be because a compiler failed to see that accuracy is the only guarantee of evidence. Nevertheless, digital archives can support a tremendous amount of research, leaving visits to original documents for double checking results of more convenient work online.

What do I, as a textual critic, want in order to conduct the business of building a digital archive? As a textual critic, a bibliographer, and a book historian, I can say what I do not want: I do not want to learn to write computer programs, I do not want to learn TEI encoding, I do not want to learn how to judge the relative merits of various content management systems, and I do not want to spend my time combing the newest gadgets and apps to see what is happening out there. I want tools that will enable me to mount a digital archive of images of texts (combining high resolution with quick download times), each with an accurate transcription designed to aid in the reading and searching and analysis



of that text, and ways to generate collations of images and collations of transcriptions which will render the results in texts that look just like their printed originals, with italics and special characters in place, not codes for the same. As a textual critic I already know everything I need to know about what to include in a transcription. I do not need TEI to teach me textual criticism or paleography or transcription. TEI learns from textual scholars what needs to be included. Textual scholarship is NOT more important than digital scholarship; they are different. Textual scholarship offers challenges that push digital scholarship into new areas of investigation. Digital investigation of capabilities is exciting and important, but not my area of primary interest. Now I hope digital scholarship makes tools that «speak humanists' language». It seems a bit draconian – or perhaps just nearsighted – for digital humanists and computer scientists to think that for textual humanists to take advantage of digital capabilities they need to learn the language of computer science. To think that or to think for a nanosecond that textual critics learn how to transcribe texts by learning TEI means that digital capabilities will be (actually, currently are) restricted to a small audience, which, to join, one must pass rites of passage.

Textual scholars need digital tools that use the language of textual criticism. We are not there yet, perhaps by a long shot. But making digital humanists out of textual scholars is not a long-term answer. No one is asking digital humanities to make textual criticism easier or automatic. Textual criticism is difficult and complex all by itself. Thank god for computer scientists and digital humanists who have broadened our expectations of ourselves about what we can learn about texts and about how to represent archives and editions. But it is not enough to show these possibilities and then tantalizing non-DH humanists by insisting that the intricacies of TEI and XML must be learned first. Where would the world of word processing be if its tool developers had insisted on similar barriers to intuitive use?

My goals are in textual studies (bibliography, textual criticism, scholarly editing, and book history) not in those other fields (computer science, programming, coding). And yet, those fields are the (still) emerging disciplines that explore the potential of the new media that textual criticism stands to benefit from. And so, the nature of tools, the methods of transcription, the possibilities for file storage, data mining, and options for display of textual materials are the main subject on our minds. Many who have gone before have provided partial answers, tools and designs that begin to fulfil the promise of the digital archive. The scholarship



that goes into collecting, describing, analyzing or introducing materials is very much the same whether for print or digital projects. But developing a digital textual site is not yet in the grasp of humanist textual scholars because the tools are not there for them. Having demonstrated that sophisticated, complex digital archives and editions are possible was a giant first step (journey, really). The tools that are now needed are those a textual scholar can use to develop digital sites designed for the study of texts – the user-friendly tools to be offered to developers and users of the sites. What is the content management system? and Which are the tools that will help the textual (not digital) humanist to populate the framework with textual content? Where are the tools that will spit out the collation of transcriptions so that they can be checked against the originals to identify false variants resulting from transcription errors? Where are the tools for importing and exporting text? for mapping transcriptions of texts onto the images of documents they derive from? Where is the encoding editor that speaks my language and that does NOT embed analytical and annotational markup in transcription files that should be text and the minimal markup required to overcome the deficiencies of qwerty keyboards? That is what, as a textual critic, I want to know about the digital.

Others, who are interested in the digital for its own sake – and thank god there are such folk, for we need them – can spend their time exploring general capabilities in that world. This attitude of mine causes a valued colleague, who is really my DH conscience, to call me a Lud-dite. But my focus of interest is on texts as documents first, on texts as works second, on humanistic engagements with works as texts and as documents third, on the fascinating options and capabilities of digital media to enhance those first three interests next. And last, if at all, I am interested in understanding coding, programming, interfaces, storage, interoperability, and file migration. Without computer scientists and digital humanists textual scholars will never have robust, user-friendly digital archives or digital edition development tool-sets. But its time to stop being nice to people who think one is not a scholar worth his salt if he/she does not learn TEI. We are willing to learn things that make our desires real. We have all learned more than we want to know about technical aspects of computing for that reason. Every minute spent learning «that stuff» is a minute taken away from reading, weighing, comparing and understanding the texts of works.

My second remaining contextual issue (the first being the relation between digital and textual humanist interests and skills), concerns the desirability of editorial intervention in creating new texts, including

eclectic texts, as opposed to the presentation of virtual surrogates for the archival record of documents. This essay is not the place to present an apologia for editing as opposed to archiving or reiterating historical texts. But there are some points to make, assuming that such editing is chosen as a task in a textual digital project. The first is that bibliographical investigations and archival representations are necessarily preliminary to any effort to edit; hence, edited digital texts are additions to digital archives, not substitutes for them. Secondly, therefore, an edited text (or even several differently edited texts) of a work should be labelled as such, with emendation rationales and methods explained, and emendations scrupulously recorded – just as in print scholarly editions. And third, it is pointless to rail against such editorial activities as if they were inherently unscholarly or tainted by whimsy. All scholarship is potentially tainted by whimsy, which does not mean all scholarship is so tainted. The principles for choosing copy-texts and emending them can be very disciplined and impersonal – to the extent that any critical activity can be. Drawing inferences about that which cannot be seen is a fundamental scientific and logical activity. There is no reason to restrict editors to that which can be proven directly when there is ample evidence from which to draw inferences. Scholars take responsibility for their work just as much as they take credit for their accomplishments. Both the archival and editorial impulses are achieved through careful application of thought and methods. They are two different things; not a right and wrong way to do the same thing. None of it is absolute.

### *III. Works, Editions, and Digital Representations*

Much of the discussion in archival and editorial theory has been about how to focus the labour on the objects appropriate to the work. In Historical-Critical editorial theory, the distinction used by Gunter Martens, Hans Zeller and others between the text as document and the text of the aesthetic object was not only a fine distinction, it severed the aesthetic object from editorial and archival attention.<sup>19</sup> Admitting that as humans/humanists we are driven primarily by our interest in the aesthetic object, they insisted, nevertheless, that the editor/archivist role was

<sup>19</sup> Essays by Marten, Zeller and others collected in H.W. Gabler, G. Bornstein, and G.B. Peirce, eds., *Contemporary German Editorial Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

with documents, their histories, and their relationships. The focus was to be on the evidence, not on the experience of the evidence, which would be personal to the editor, not verifiable scholarship. The aesthetic object was the uptake from the documentary and contextual evidence that a reader invoked in order to read and understand and experience the work. Therefore, the task at hand was NOT to edit a *work* but to edit its *documents* – to curate the evidence for works.

Print media in fact forced editors to ignore this fine distinction and, for many, to deny that they were ignoring it; for transcribing and composing text required translation from one medium to another (manuscript to print), which cannot be done without uptake, without an attempt to understand what one is transcribing or composing. Digital archives and editions do not help editors to avoid invoking the aesthetic object – that which they believe the documentary text to be «saying». And yet, it remains the goal of the archivist to purge this individual participation in the archive from the archive.

But if the work, thus understood, is always the result of an individual (any individual) sentient being's efforts to transform a lump of paper and ink into a conceptual, and indeed often, emotional artistic experience, how can such purging take place? and why should such purging take place? and if it should take place, why are we happy to have authors but not others continue to exercise their participatory role in revising a work? McGann made the case for allowing the original production personnel to be involved, but drew the line (with some allowances) at the death of the author. On what grounds must it stop there?

If one accepted that the archivist/editor's goal was to curate the evidence and not to allow critical, interpretational thoughts to interfere with that activity, there remains the problem that, strictly speaking that goal is impossible. Evidence is evidence; once reproduced it stands only as a witness to the real thing. But if one accepts that archival and editorial representations of evidence are, nevertheless, worthy actions, where does one legitimately draw the line between representation and interpretation?

Add to that problem the fact that, as works wend their way through new editions over time, the ways in which individuals (re)construct the aesthetic object, which for each person IS the work, change. Even if the text of the work were stable through time, which it is not, the uptake changes and, therefore, the conceptual work becomes different. It matters not what any archivist or editor thinks should be the case. The case is that what readers take the work to be changes even when the texts stay the same – which of course they seldom do.

Hence, new editions, whether print or digital, are new; new documents, new texts, new contexts, new readers, and, therefore, new aesthetic objects which could not have been created in the minds of readers of a previous age or place. Does the scholarly editor, re-creating the work for modern audiences, have any responsibility toward this developing, evolving notion of the work? Should the editor allow such considerations to alter the text itself? Should the editor try to surround the reconstruction of the author's or otherwise historical text with metadata and critical and historical annotations that will encourage (or prevent) modern reactions to the work? How can editors incorporate the facts of an evolving notion of the aesthetic object(s) supportable by the historical evidence?

I tend to side with Gunter Martens – the focus of editing is the text of the historical documents. I go one step further and say editors have a right, if not obligation, to seek to emend the documentary texts to fulfil what logical and scientific inference leads them to believe the text was meant to be according to some well-articulated notion of authority for text. To take that step is to admit that the aesthetic object entertained by the author, editor, and compositors of historical editions can be inferred from the record of variation found in those documents. I hold that position without believing that two editors could, would, or should edit the same way. The digital archive has room for critically edited texts as well as historical ones. Of course the history of evolving reader reactions to the aesthetic objects they have variously extracted from the textual evidence may also be of interest both to modern editors and modern readers, but the effect that such reader responses have had on subsequent editions is not the concern of the archivist and scholarly editors of the texts of the work. That history of reading is the province of book historians and analysts of the history of critical responses to the work. I would define the term «work» in two ways: first, as a category into which we place all texts that appear to be versions of the same artistic unit, including all editions and printings regardless of accuracy or authority. And, second, «work» is conceptually that which is implied by the authoritative texts. The second definition leaves open the question of what is meant by authoritative, but each archivist or editor has to articulate that meaning in order to limit the range of documents to be collected or represented. These definitions leave out the idea that the word «work» is a good one to use when referring the range of aesthetic objects extracted from physical texts. If that idea were to be included, it would seem to suggest that the scholarly editor could or should take the

history of a work's uptake as an element that constitutes what the work is. That would have (to me unattractive) editorial implications for the text. Study of the history of such experiences is, I think, the province of book history, i.e., of histories of reading, publishing, and the cultural impact of individual works of literary art.

# LA FRAGMENTATION DES «MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE»

MARIKA PIVA

## 1. *Les divisions des Mémoires*

### 1.1. Les parties ou carrières

Il suffit de feuilleter les diverses éditions des *Mémoires d'outre-tombe* pour remarquer que chaque éditeur a divisé de façon différente la matière correspondant à cet ouvrage:<sup>1</sup> tout d'abord, les quatre parties ou carrières prévues initialement par Chateaubriand<sup>2</sup> et suggérées par la typo-

<sup>1</sup> Nous ne revenons pas sur l'histoire de la rédaction des *Mémoires d'outre-tombe* dont on trouvera des détails dans les notes de cet article; les sigles se référant aux différentes versions sont les suivants: C identifie le manuscrit complet de 1847 ou copie notariale (10 volumes conservés à l'Étude Dufour de Paris), M le manuscrit fragmentaire de 1848 ou manuscrit autorial (7 livres conservés à la BNF, N.a.f. 26456: livres I-II et VII, N.a.f. 26457: livres XX-XXI, N.a.f. 26458: livres XXXIX-XL), O la première édition (Paris, Penaud, 1849-1850, 12 vol.). Pour ce qui est des principales publications modernes, l'édition de Maurice Levaillant (Paris, Gallimard, 1957<sup>3</sup>, 2 vol.) est signalée par Pléiade et celle de Jean-Claude Berchet (Paris, Garnier, 2003-2004<sup>2</sup>, 2 vol.) par La Pochothèque; parfois on a aussi recours à l'édition de Levaillant dite du Centenaire (Paris, Flammarion, 1948, 4 vol.) pour laquelle on utilise l'abréviation Éd. du Centenaire. Les citations tirées du texte des *Mémoires* sont désignées par le sigle *Mot* suivi du livre selon la division de C; pour la commodité du lecteur, nous donnons aussi la page de La Pochothèque. Les indications concernant les manuscrits comportent la pagination originale et, entre crochets, la foliotation de la reliure actuelle.

<sup>2</sup> La préface testamentaire parle d'un drame en trois actes et de trois carrières, alors que la quatrième partie du manuscrit de 1845 s'ouvre sur ce sommaire: «Quatrième et dernière carrière [qui tient] <mélange> des trois précédentes [: ma carrière de voyageur, ma carrière littéraire et ma carrière politique]» (BNF, N.a.f. 26451, f<sup>o</sup> non numéroté [1]). Il subsiste, dans le texte définitif des *Mémoires*, maintes références à cette division effacée par la suite, notamment le paragraphe portant le titre «Fin de ma carrière littéraire» (*Mot*, xviii; La Pochothèque, I, p. 853) et le chapitre «Fin de ma carrière politique» (*Mot*, xxxiii; La Pochothèque, II, p. 463); le sommaire du dernier chapitre du livre XII (La Pochothèque, I, p. 592) comprend à son tour l'expression «Fin de ma carrière de soldat et de voyageur». Dans le texte même de l'ouvrage, le mémorialiste reprend sou-

graphie des versions modernes<sup>3</sup> ne concordent pas parfaitement. Dans la Pléiade, Levaillant fait coïncider la première partie avec les douze premiers livres et il en est de même pour l'édition de Berchet. La deuxième partie, par contre, équivaut pour Levaillant aux livres XIII-XVIII, alors que la troisième partie commence avec le livre XIX dans le premier tome et termine avec le livre XXXIV dans le deuxième; Berchet, quant à lui, rattache les livres sur Napoléon à la seconde partie de son édition qui rassemble donc les livres XIII-XXIV; sa troisième partie se limite, en conséquence, aux livres XXV-XXXIII.<sup>4</sup> Cette hétérogénéité, on le sait, trouve sa raison d'être dans les variations que Chateaubriand apporta à la distribution des livres concernant les années 1800-1814 de sa propre vie et des livres relatant la vie de Napoléon: au début ils composèrent la seconde partie – comme le souligne Berchet, c'est l'auteur lui-même qui laisse une trace de cette disposition dans le texte des *Mémoires* là où il affirme, au chapitre «Fin de ma carrière politique», «trois catastrophes ont marqué les trois parties précédentes de ma vie: j'ai vu mourir Louis

vent cette structure en soulignant les passages d'une carrière à l'autre: «Je termine ce douzième livre qui atteint au printemps de 1800. Arrivé au bout de ma première carrière, s'ouvre devant moi *la carrière de l'écrivain*» (*Mot*, XII; La Pochothèque, I, p. 594), «Cette carrière littéraire, comme il vous a été loisible de vous en convaincre, ne fut pas moins troublée que ma carrière de *voyageur* et de *soldat*; il y eut aussi des travaux, des rencontres et du sang dans l'arène; tout n'y fut pas muses et fontaine Castalie; ma carrière politique fut encore plus orageuse» (*Mot*, XVIII; La Pochothèque, I, p. 853), etc.

<sup>3</sup> La division en quatre parties est évidente dans l'Édition du Centenaire qui se propose la restitution du texte tel qu'il se présentait dans le manuscrit de 1840-1841; chaque période est désignée par un titre, on retrouve la subdivision de la troisième partie en deux époques et une numérotation indépendante des livres pour chaque carrière/partie. Le partage en carrières est présent aussi dans l'édition de la Pléiade qui vise pourtant à «restituer aux *Mémoires d'outre-tombe* le texte et l'aspect qu'ils auraient dû présenter dans l'édition originale» (*Introduction*, Pléiade, I, p. XXIX); Levaillant affirme qu'«en maintenant la division en quatre parties par-dessus la division en quarante-quatre livres, on croit ... se conformer à l'intention profonde de Chateaubriand» (*ivi*, p. XXVII). Dans cette édition la partie est inscrite en tête de page, avant le livre qui la commence (Pléiade, I, pp. 5, 433 et 667; II, p. 487). Berchet, quant à lui, propose un texte qui se veut «conforme à celui que Chateaubriand a reconnu pour sien à la fin de sa vie» (*Préface*, La Pochothèque, I, p. XXXIX) et se borne à «indiquer les limites des "carrières" ou "parties"» qui regroupaient les 42 livres de l'état final dans les versions plus anciennes (*Avertissement*, La Pochothèque, I, p. LXXXV); chaque partie est, en conséquence, précédée d'une feuille indiquant les livres concernés et l'ancienne partie entre crochets (La Pochothèque, I, pp. 100 et 595; II, pp. 1 et 467).

<sup>4</sup> Le décalage par rapport à l'édition de la Pléiade, qui termine la troisième partie par le livre XXXIV, est dû à l'insertion du Livre Récamier de la part de Levaillant qui suit, à cet endroit, la leçon de O.

xvi pendant ma carrière de voyageur et de soldat; **au bout de ma carrière littéraire, Bonaparte a disparu**; Charles x, en tombant, a fermé ma carrière politique» (*Mot*, xxxiii; La pochothèque, II, p. 463; c'est nous qui soulignons).<sup>5</sup> Par la suite, les livres sur Napoléon devinrent la première époque de la troisième partie; il en reste des traces évidentes dans la numérotation des pages du manuscrit de l'auteur: dans les f<sup>os</sup> 1409 et 1429 [41 et 61] du livre xx de M, les chiffres identifiant la page sont suivis de la parenthèse «(1 Ep)»; le f<sup>o</sup> 1537 [171] du livre XXI, par contre, inscrit l'indication complète de la pagination comprenant partie, livre, page et époque: «3<sup>e</sup> p. Liv. 2. 1537 (1. Ep)». <sup>6</sup> La quatrième partie de l'ouvrage, quant à elle, est identique dans les diverses éditions en ce qui concerne le début et la fin, mais à l'intérieur la matière est organisée de façon différente; on en trouve une illustration dans la synopsis de Berchet où sont mises en parallèle l'Édition du Centenaire, qui propose la division du manuscrit de 1845, l'édition pour la Bibliothèque de la Pléiade, qui mélange le manuscrit de 1847 et l'édition Penaud, et sa propre édition, qui se base sur le manuscrit de 1847 et sur les livres qui subsistent du manuscrit de 1848.<sup>7</sup>

Les livres XIII-XXIV forment finalement «une sorte de diptyque»: <sup>8</sup> la carrière littéraire est la continuation de l'autobiographie commencée dans la première partie et couvre la période du retour à Paris de

<sup>5</sup> Un fragment conservé à la BNF (fr. 12454, f<sup>o</sup> non numéroté [59]) donne une version antérieure de cette phrase: «Bien que j'aie commencé à dater ma carrière politique de la chute de Bonaparte, c'est pourtant au but [sic!] de ma carrière littéraire que Bonaparte a disparu; Charles x en tombant a fermé ma carrière politique» (cité aussi dans La Pochothèque, II, p. 463). Cette variante confirme de façon encore plus explicite que la troisième partie, correspondant à la carrière politique de Chateaubriand, commençait après les livres consacrés à Napoléon avant la première copie complète des *Mémoires*.

<sup>6</sup> Ces mentions furent l'œuvre du secrétaire Daniélo qui, en 1845, numérotait les pages au recto et au verso; sur les dos des feuilles, il ajouta le numéro de la partie, du livre et, le cas échéant, de l'époque. Puisque des pages de la copie de cette époque passèrent dans les versions successives, on retrouve encore ces indications dans le verso de certaines des feuilles de M: 80 fois dans le livre xx (151 feuilles dans l'ensemble) et 37 dans le livre XXI (93 feuilles); pour ce qui est de la première partie, seulement le livre VII montre des traces de ces passages (14 feuilles sur 164). Il importe de souligner que l'absence de ces mentions au verso n'empêche pas que la feuille ne remonte à une version précédente, vu que les secrétaires coupaient souvent les bons paragraphes qu'ils collaient sur des pages nouvelles. Quant aux livres XXXIX et XL de M, ils sont en réalité composés des feuilles destinées au notaire qui ont été rangées dans le manuscrit de l'auteur par erreur; l'absence de mentions sur le verso de ces pages n'a donc rien de surprenant.

<sup>7</sup> *Notice des livres XXXIV à XLII*, La Pochothèque, II, pp. 472-73.



Chateaubriand (1800) jusqu'au début de la première Restauration (1814); la vie de Napoléon représente une biographie qui déborde ce cadre chronologique et qui se rattache à la carrière politique de l'auteur. D'un point de vue poétique, l'écrivain en donne une justification bien connue:

Vous savez la mutabilité de ma vie dans mon état de voyageur et de soldat; vous connaissez mon existence littéraire depuis 1800 jusqu'à 1813, année où vous m'avez laissé à la *Vallée-aux-Loups* qui m'appartenait encore, lorsque ma *carrière politique* s'ouvrit. Nous entrons présentement dans cette carrière: avant d'y pénétrer, force m'est de revenir sur les faits généraux que j'ai sautés en ne m'occupant que de mes travaux et de mes propres aventures: ces faits sont de la façon de Napoléon. Passons donc à lui; parlons du vaste édifice qui se construisait en dehors de mes songes. Je deviens maintenant historien sans cesser d'être écrivain de mémoires; un intérêt public va soutenir mes confidences privées; mes petits récits se grouperont autour de ma narration. (*Mot*, xix; La Pochothèque, I, p. 856)

D'un point de vue de la composition, les livres sur Napoléon furent rédigés avant la carrière littéraire, comme Chateaubriand le dit explicitement dans le paragraphe «Fin de ma carrière littéraire»: «maintenant, le récit que j'achève rejoint les premiers livres de ma vie politique, précédemment écrits à des dates diverses» (*Mot*, xviii; La Pochothèque, I, p. 854). D'un point de vue de la philologie matérielle, enfin, ces livres se trouvent au carrefour entre les versions plutôt homogènes de la première partie – qui ne manque toutefois pas de poser des menus problèmes –<sup>9</sup> et les variantes importantes qui caractérisent la troisième partie avec ses sauts dans la pagination de C et la version profondément différente de ce dernier manuscrit par rapport à celle transmise par O.

C'est justement l'analyse détaillée de la deuxième partie, ainsi qu'elle est prévue à l'intérieur de l'édition des *Œuvres complètes* de Chateaubriand pour Champion – c'est-à-dire les livres xiii-xxiv –, que nous prenons comme point de départ pour poser des questions concernant les divisions des *Mémoires* dans leur ensemble.<sup>10</sup> La fragmentation évoquée dans le titre de cette étude correspond en effet aussi à la fragmentation de la

<sup>8</sup> *Notices des Livres xiii à xxiv*, La Pochothèque, I, p. 597.

<sup>9</sup> Il s'agit, comme le dit Berchet, des douze livres «les plus travaillés» des *Mémoires* (*Notice des livres I à XII*, La Pochothèque, I, p. 106).

<sup>10</sup> L'indisponibilité de C, en cours de restauration, nous a empêché de vérifier les détails concernant les trois autres parties pour lesquelles nous devons actuellement nous contenter des variantes des éditions existantes.

narration mise en œuvre dès cette partie; depuis le livre XIII, Berchet l'a bien souligné, le récit «ne continue pas au même rythme que dans la première partie: il se brise, se morcelle, change presque de nature». <sup>11</sup> Un des systèmes utilisés massivement sera le procédé citationnel et auto-citationnel dont on trouve un cas exemplaire dans le livre XVIII – qui raconte le voyage en Orient en juxtaposant des extraits de l'*Itinéraire* de Chateaubriand au *Journal* de Julien –, ainsi que dans plusieurs chapitres faisant partie de l'ancienne carrière politique qui sont enrichis de documents, d'extraits de missives et d'autres ouvrages de circonstance; il s'agit apparemment d'«interpolations tardives» qui ont «enrichi le simple canevas de C» comme le dit Berchet, <sup>12</sup> mais la datation des versions soulève en réalité encore des problèmes. <sup>13</sup> Si, en somme, la deuxième partie est caractérisée par le morcellement, la troisième partie a un caractère inachevé <sup>14</sup> et disparate auquel le grand nombre de citations ne manque pas de contribuer en soulevant, en même temps, des questions quant à la distribution de la matière, problématique complexe que les copistes et les typographes ont gérée de différentes façons.

## 1.2. Les livres

La suppression des livres dans l'édition Penaud, qui présente une suite de chapitres non numérotés divisés en 11 volumes, <sup>15</sup> soulève des difficultés pour leur reconstitution: la seule copie complète qui nous propose 42 livres subdivisés en chapitres est le manuscrit notarial remontant à 1847, mais la présence des mentions «Revu en juin 1847» et la numérotation différente des livres là où commence la partie consacrée à Bonaparte dans le manuscrit de 1848 (C numérote XIX et XX les livres que dans M portent les chiffres XX et XXI) démontre que Chateaubriand a certainement retouché l'architecture de son ouvrage dans son propre manuscrit en revenant à la version longue de son voyage en Orient et en insérant le texte de son discours à l'Institut. Le livre XVIII de C avait

<sup>11</sup> *Notice des livres XIII à XXIV*, La Pochothèque, I, p. 604.

<sup>12</sup> *Notice des livres XXV à XXXIII*, La Pochothèque, II, p. 6.

<sup>13</sup> Sur la question des deux versions du voyage en Orient voir *infra* «Les livres»; une interprétation opposée à celle de Berchet quant à la nature de la troisième partie est exprimée par Edoardo Costadura, *cf. infra*, note 34.

<sup>14</sup> Cf. le tableau de la concordance entre le manuscrit de 1845 et C dans La Pochothèque, II, p. 7.

<sup>15</sup> Le tome XII rassemble le *Supplément à mes Mémoires* prévu par Chateaubriand et la *Postface* des éditeurs.

sans aucun doute été divisé dans M qui comportait, selon toute apparence, un nouveau livre XIX à partir du chapitre «Années 1807, 1808, 1809 et 1810. – Article du *Mercur* du mois de juin 1807. – J'achète la Vallée-aux-Loups et je m'y retire»,<sup>16</sup> ce qui correspond à la division proposée par Levaillant dans l'édition du Centenaire, qui fait commencer à cet endroit le livre VII de la deuxième partie.

Les innombrables opérations de révision et de réécriture de la part de l'auteur, tout comme la difficile histoire de la publication de cet ouvrage, ont comme résultat une organisation différente des livres dans chaque édition moderne des *Mémoires*. Levaillant, dans la Pléiade, en propose 44: il reconstitue le Livre Récamier publié par O, qu'il numérote XXIX, et il sépare la Conclusion en tant que livre XLIV; Berchet, au contraire, respecte la division témoignée par C, mais il préfère assez souvent les leçons de O rapportant, dans certains cas, les ultimes corrections de l'auteur, notamment la reconstitution du voyage en Orient du livre XVIII. D'autre part, le dernier éditeur des *Mémoires* n'insère pas, dans le même livre, le texte du discours de Chateaubriand à l'Institut, mais il le reproduit en appendice puisque le texte proposé dans l'édition originale n'a vraisemblablement pas été revu par l'auteur. Et les variantes choisies par les publications modernes ne se limitent pas à celles des dernières versions de l'ouvrage: dans la première partie de son édition pour la Pléiade, par exemple, Levaillant fait commencer le livre III avec l'avant dernier chapitre du livre II en respectant ainsi la division proposée dans les *Mémoires de ma vie*, première version de l'ouvrage, là où Berchet suit de façon cohérente le texte rapporté par C et M.

Par rapport à ce que nous avons signalé ailleurs, il importe de remarquer que les manuscrits et l'édition originale présentent des incohérences internes quant à la mise en page, contradictions qui permettent de confirmer, par déduction, certaines hypothèses, à savoir une réelle concordance de la division des derniers livres dans les manuscrits. En même temps, ces incohérences soulignent la persistance de certaines hésitations de la part de l'auteur et, par conséquent, expliquent les choix différents des éditeurs non seulement en ce qui concerne l'établissement du texte, mais aussi pour sa division en sections.

<sup>16</sup> Cf. M. Piva, «Du nouveau sur les rédactions des *Mémoires d'outre-tombe*», *Critica del Testo*, xvi/1 (2013), pp. 143-170.

## 1.3. Les chapitres

La question des chapitres n'est pas plus simple à trancher que celle des livres, bien au contraire. Chateaubriand n'a jamais numéroté ses chapitres qu'il faisait tout simplement précéder d'un sommaire résumant les sujets, mais, au cours de ses révisions, il oubliait souvent de mettre à jour ces mentions: plusieurs sommaires annoncent des développements qui ne se trouvent pas, ou qui ne se trouvent plus, à l'intérieur du chapitre; d'autres sommaires sont, par contre, fautifs et se limitent à rapporter un sujet parmi plusieurs.<sup>17</sup> Qui plus est, les mentions de O ne correspondent pas toujours à celles des manuscrits et les éditeurs modernes mélangent fréquemment les versions.

Pour ce qui concerne les sommaires qui ne correspondent pas au contenu réel des chapitres, au premier chapitre du livre xvii, C propose une série de mentions – «Année de ma vie, 1804. – Je viens demeurer rue de Miromesnil. – Verneuil. – Alexis de Tocqueville. – Mes neveux. – Verneuil. – Mezy. – Méréville» (iii, f° 1201; ici et ailleurs nous soulignons les mentions qui diffèrent d'un témoin à l'autre) – qui correspond seulement en partie à celle rapportée dans O, source des éditeurs modernes: «Année de ma vie, 1804. – Je viens demeurer rue de Miromesnil. – Verneuil. – Alexis de Tocqueville. – Le Mesnil. – Mezy. – Méréville» (O, iv, p. 327). On pourrait certes penser que l'édition Penaud, en éliminant la mention «Mes neveux» et en rajoutant «Le Mesnil», rapporte le texte du manuscrit autorial qu'on ne possède plus, mais de fait les éditeurs corrigent souvent leur source. Le livre xx nous offre en ce sens un cas exemplaire, puisque nous en possédons les trois leçons transmises par C, M et O: là où les deux manuscrits concordent sur la mention du premier chapitre, «Position de la France au retour de Bonaparte de la campagne d'Égypte» (C, iv, f° 1520; M, xxi, f° 1520 [154]), O la fait précéder de «Deuxième coalition» (v, p. 373). Au chapitre suivant, les corrections de O à la version concordante des manuscrits augmentent:

<sup>17</sup> Levaillant résume ainsi la situation: «L'examen de ses manuscrits montre que, parfois, il ajoutait de sa main les titres de ces chapitres sur la copie déjà établie par Pilorge; parfois aussi, il omettait, lors de sa révision et se fiant sans doute à une révision ultérieure, de marquer bien nettement les chapitres et d'indiquer leurs titres» (*Introduction*, Éd. du Centenaire, I, p. xcix). Quant aux lacunes, Berchet souligne que certaines des mutilations dont on trouve des traces dans les sommaires ne furent pas volontaires, il cite l'exemple du larcin d'un secrétaire occasionnel, Lagneau, qui vendit à un collectionneur des pages des *Mémoires* en 1845 (*Notice des livres I à XII*, La Pochothèque, I, p. 106).

Consulat.

**Nouvelle invasion de l'Italie. – Campagne des trente jours.** – Victoire de Hohenlinden. – Paix de Lunéville. (C, iv, f<sup>o</sup> 1525 ; M, XXI, f<sup>o</sup> 1525 [159])

CONSULAT.

**Deuxième campagne d'Italie. – Victoire de Marengo.** – Victoire de Hohenlinden. – Paix de Lunéville. (O, v, p. 379)

Il en est de même pour le sommaire «Quatrième coalition. – **La Prusse disparaît.** – Décret de Berlin. – Guerre **continuée** en Pologne contre la Russie. – Tilsit. – Projet de partage du monde entre Napoléon et Alexandre. – Paix» (C, iv, f<sup>o</sup> 1543; M, XXI, f<sup>o</sup> 1543 [177]) du même livre xx, dont la première partie devient dans O «Quatrième coalition. – **Campagne de Prusse;** décret de Berlin. – Guerre en Pologne contre la Russie» (v, p. 403). Dans tous ces cas, les éditeurs modernes signalent en note les variantes de O, mais suivent le texte des manuscrits.

Toutefois, le livre VII nous montre de façon évidente que les interventions des exécuteurs testamentaires passent aussi dans les éditions successives. Si le sommaire du premier chapitre est identique dans toutes les versions, le deuxième concorde seulement dans les deux manuscrits («Rivière du Nord. – Chant de la passagère. – **L'écureuil.** – **Albany.** – M. Swift. – Départ pour la cataracte de Niagara avec un guide hollandais. – M. Violet»), alors qu'O élimine les mentions «L'écureuil» et «Albany». Selon les dires de Levailant, la première mention «a disparu avec un épisode retranché, ALBANY a été du même coup supprimé par mégarde»;<sup>18</sup> dans l'édition de la Pléiade, il opte pour une version qui n'est transmise par aucun témoin en rétablissant seulement «Albany»,<sup>19</sup> alors que Berchet préfère suivre O en dépit des deux manuscrits:

Rivière du Nord. – Chant de la passagère. **L'écureuil.** – **Albany.** – M. Swift. Départ pour la cataracte de Niagara avec un guide hollandais. – M. Violet. (C, II, f<sup>o</sup> 483; M, f<sup>o</sup> 483 [182])

Rivière du Nord. – Chant de la passagère. – M. Swift. – Départ pour la cataracte de Niagara avec un guide hollandais. –M. Violet. (O, II, p. 209; La Pochothèque, I, p. 358)

<sup>18</sup> *Variantes et additions*, Pléiade, I, p. 1061.

<sup>19</sup> Il en fait de même dans l'Édition du Centenaire, puisque «le premier de ces titres correspondait à un épisode, retranché après 1840, et dont nulle trace n'a encore reparu» (*Variantes*, Éd. du Centenaire, I, p. 539).

Rivière du Nord. – Chant de la passagère. – Albany. – M. Swift. – Départ pour la cataracte de Niagara avec un guide hollandais. – M. Violet. (La Pléiade, I, p. 230)

Les corrections de Levaillant se poursuivent dans les sommaires des chapitres suivants: là où Chateaubriand insère la mention relative à «Montcalm et Wolf», passage qui se trouve en réalité deux chapitres plus loin, l'éditeur remet la mention à sa juste place, entre crochets, encore une fois en dépit de tous les témoignages<sup>20</sup> (cf., dans les annexes, le tableau 1 au point 3).<sup>21</sup> Pourtant, dans le chapitre où le sommaire annonce la célèbre pantomime de Mila, disparue du manuscrit mais dont on a retrouvé le morceau,<sup>22</sup> aucun éditeur n'a corrigé la faute de l'auteur<sup>23</sup> et, au chapitre suivant, Berchet signale que la mention «Persée à Rome, Iroquois à Paris» a disparu dans O – source de Levaillant dans ce cas – bien qu'elle soit présente dans les deux manuscrits et qu'«elle [ne soit] pas la seule à ne correspondre à aucun contenu dans le cours du chapitre».<sup>24</sup>

Si Chateaubriand n'a pas songé à réviser attentivement la correspondance entre les sommaires et le contenu de ses chapitres, les exécuteurs testamentaires ont apporté des corrections asystématiques et les éditeurs modernes ne semblent pas toujours suivre un critère cohérent. Ils n'hésitent pas à insérer des sommaires que l'on ne trouve dans aucune version ou pour lesquels on a recours à des états antérieurs du texte; les mentions

<sup>20</sup> Berchet, pour sa part, se limite à signaler le désaccord dans son appareil (*Notes*, La Pochothèque, I, p. 1344).

<sup>21</sup> Outre les différences entre la présence et l'absence des mentions des sommaires, on y trouvera aussi des variantes plus menues telle que la correction de «Sauvages» en «Sauvage» de la part de O, qu'aucun éditeur moderne ne suit, tout comme l'insertion de l'article devant le «Capitaine Gordon» des manuscrits; cf. point 7. Nous allons revenir sur le point 10 et sur la question des titres généraux des sommaires.

<sup>22</sup> BNF, fr. 12454, deux numérations barrées: 390-393 et 597-600 [9-12]. Dans M, le chapitre en question se trouve aux f<sup>os</sup> 524-528 qui montrent des signes évidents de réécritures et corrections successives: il est donc manifeste que les feuilles ont été ôtées sciemment et qu'il ne s'agit pas d'une révision successive à la numérotation continue, contrairement à ce qui s'est passé pour le chapitre «Sur une pièce retrouvée» enlevé du livre XVI (cf. M. Piva, «Du nouveau sur les rédactions des *Mémoires d'outre-tombe*», cit., pp. 165-166).

<sup>23</sup> Les éditeurs modernes éliminent seulement l'italique de «Mila», présent dans les manuscrits tout comme dans O, et signalent dans leurs notes la disparition du morceau.

<sup>24</sup> La Pochothèque, I, p. 383. Dans ses notes, Berchet souligne souvent que certaines mentions se réfèrent à des passages retranchés ou à des paragraphes qui se trouvent dans d'autres ouvrages de Chateaubriand, notamment dans le *Voyage en Amérique* pour le livre VII dont il est question ici.

*ope ingenii* figurent entre crochets dans la Pléiade, alors que Berchet préfère les indiquer seulement dans la table des matières en laissant dans le texte les chapitres sans titre, tels qu'ils figurent dans les manuscrits et dans O.<sup>25</sup> Par contre, ce n'est que dans la note qu'il est signalé que les sujets introduisant les versions modernes d'un chapitre du livre xxxix, «Terre de France. – Arabesques. – *Dans ma casquette, s'il vous plaît.* – Metz. – Regard sur ma famille et ma vie. – Présent des enfants exilés. – Verdun, Valmy. – Chalons. – Vallée de la Marne», se trouvent uniquement dans le sommaire général qui précède ce livre dans le manuscrit de 1845:<sup>26</sup> ni dans C et M, ni dans O ce chapitre n'est précédé d'un sommaire. Qui plus est, ce chapitre n'a aucun sommaire non plus dans sa version de 1845,<sup>27</sup> il s'agit donc d'un amendement aléatoire non seulement dans son assemblage d'états différents du texte, mais aussi dans sa reconstruction de la version non définitive du texte. En effet, bien que le manuscrit de 1845 offre un texte à bien des égards plus cohérent par rapport à celui du manuscrit final, il n'est pas exempt lui non plus de contradictions; le tableau 2 en annexe nous en offre un bon exemple. Chaque livre de l'ancienne quatrième partie des *Mémoires* est précédé d'un sommaire général qui devrait rassembler les sommaires des chapitres du livre en question; le livre vi est, somme toute, homogène en ce qui concerne la mise en page: chaque chapitre s'ouvre sur les mentions «Quatrième partie» et «Livre sixième» suivies de la date et du sommaire. Cependant, le sommaire général ne correspond pas exactement aux sommaires des chapitres: la première mention, «Second voyage à Prague», qui semble être le titre général du livre dans son ensemble, n'apparaît pas avant le premier chapitre et, à l'intérieur du sommaire de ce même chapitre, la mention «Ce qu'avoit fait Madame la Duchesse de Berry» est déplacée alors que «Mon plan d'éducation comme Gouverneur de Henri v» devient «Mes idées sur Henri v». D'autre part, la mention «Ma lettre à la Reine» n'apparaît que dans le sommaire du chapitre et est absente au début du livre. En outre, si les mentions «Lettre à Madame la Duchesse de Berry» et «M. Cauchy, le Chancelier» sont barrées dans le sommaire général et n'apparaissent donc pas dans les sommaires des chapitres, «Congrès» et «Appel des morts» sont, au contraire, présentes dans le sommaire du dernier chapitre, et passent aussi dans la version définitive du texte,<sup>28</sup> en dépit du

<sup>25</sup> Cf., à titre d'exemple, *infra*, notes 35 et 46.

<sup>26</sup> On peut les lire à la fin du sommaire (BNF, N.a.f. 26453, f° non numéroté [1]).

<sup>27</sup> *Ivi*, f° 3549 [82].

<sup>28</sup> Sur le rapport entre les sommaires de 1845 et les états successifs de ce livre cf. *infra*, note 38.

fait que ces sujets sont rayés en tête du livre de 1845. Il est évident que cette version des *Mémoires* présente à son tour des signes d'hésitation<sup>29</sup> qui demeurent dans les états successifs.

Et il ne s'agit pas seulement d'une question textuelle concernant les sommaires: les éditions modernes numérotent les chapitres pour aider le lecteur,<sup>30</sup> Berchet met les chiffres entre parenthèses pour en souligner le caractère utilitaire, mais il n'en reste pas moins que cette opération – bien qu'utile – est largement subjective et arbitraire comme nous allons le démontrer.

Les manuscrits ne signalent pas de manière univoque le passage d'un chapitre à l'autre. Tout d'abord, plusieurs parties contiennent des documents ou des divisions comportant un titre et commençant parfois sur une nouvelle page, ce qui ne rend pas toujours simple de trancher la matière: s'agit-il d'un nouveau chapitre ou d'une subdivision à l'intérieur du chapitre précédent? On retrouve des traces de ces indécisions dans l'édition Penaud et dans les suivantes. Nous donnons une liste non exhaustive mais globale de ces divisions, afin de souligner la récurrence du procédé en signalant les cas problématiques;<sup>31</sup> l'ouvrage est divisé selon le partage opéré pour l'édition des *Mémoires* pour Champion, les chapitres sont indiqués par leurs sommaires entre guillemets et non par les chiffres insérés dans les éditions modernes, l'italique signale les sous-titres à l'intérieur des chapitres quel que soit leur caractère dans les manuscrits et dans les éditions.

#### Première partie, livres I-XII.

Dans cette partie, comme nous l'avons souligné dès le début, les versions concordent dans l'ensemble.

Livre III, «Manuscrit de Lucile»: *L'aurore, À la lune, L'innocence*;  
livre IX, «Changement de physionomie de Paris. – Club des Cordeliers. – Marat»: *Vue rétrospective, Assemblée législative. Clubs, Les cordeliers,*

<sup>29</sup> Cf., à ce propos, l'étude détaillée de Patrizio Tucci, «Les corrections autographes de la Quatrième partie des *Mémoires d'outre-tombe* dans le manuscrit de 1845», dans Id. (éd.), *Chateaubriand réviseur et annotateur de ses œuvres*, Paris, Champion, 2010, pp. 155-178; l'auteur se penche sur la situation des sommaires à la p. 158.

<sup>30</sup> Levaillant, dans son édition pour la Pléiade, affirme: «À l'intérieur de chaque livre nous avons numéroté les chapitres, pour la commodité du lecteur» (*Introduction*, Pléiade, I, p. xxvi).

<sup>31</sup> Nous n'insérons pas ici les lettres précédées seulement de leur destinataire – par exemple *À Madame Récamier* –, ou de l'expéditeur et du destinataire – par exemple *M. de Chateaubriand à ...* –, procédé très répandu dans les *Mémoires*.



*Orateurs, Marat et ses amis*; livre XI, «Fontanes. – Clery»: *Un paysan vendéen, Promenades avec Fontanes*; livre XII «Angleterre, de Richmond à Greenwich. – Course avec Pelletier. – Bleinheim. – Stowe. – Hampton Court. – Oxford. – Collège d'Eton. – Mœurs privées; mœurs politiques. – Fox. – Pitt. – Burke. – George III.»: *Vie privée des Anglais, Mœurs politiques*.

#### Deuxième partie, livres XIII-XXIV.

C'est à partir de la collation systématique de ces livres qu'ont émergé des divergences entre les divisions proposées par les différentes versions de l'ouvrage.

Livre XV, «Années de ma vie, 1803»: *Lettre de M. Chênédollé, Lettre de M. de Fontanes, Lettre de M. Necker, Lettre de Madame de Staël* (dans ce même livre, C propose un seul chapitre avec un sommaire qui réunit les lettres de la sœur de Chateaubriand et la lettre de madame de Krüdner, là où O sépare les missives en deux chapitres différents); livre XVI, «Mort du duc d'Enghien»: *Journal du duc d'Enghien, Commission militaire nommée, Interrogatoire du capitaine-rapporteur, Séance et jugement de la commission militaire*; livre XVIII, «Années de ma vie, 1805 et 1806. – Je reviens à Paris. – Je pars pour le Levant» et «Je m'embarque à Constantinople sur un bâtiment qui portait des pèlerins grecs en Syrie»: juxtaposition d'*Itinéraire de Julien* et de *Mon itinéraire*, mais seulement dans le texte proposé par O et les éditeurs modernes; livre XVIII, «Prix décennaux. – L'Essai sur les Révolutions. – Les Natchez»: *Fin de ma carrière littéraire* (dans la troisième partie, la mention «Fin de ma carrière politique» figure comme sommaire d'un chapitre à part entière); livre XIX, «Opinion de l'armée»: *Tallien à Madame Tallien*; livre XXII, «Campagne de Saxe ou des poètes»: *Le cavalier et L'Épée*.

#### Troisième partie, livres XXV-XXXIII.

Pour cette partie, C et O proposent souvent des versions profondément différentes: non seulement les exécuteurs testamentaires insèrent une version composite créée par la nièce de Madame Récamier à partir de l'ancien Livre Récamier,<sup>32</sup> version reprise par Levaillant dans

<sup>32</sup> Même à l'intérieur de ces chapitres composites de O on trouve des subdivisions; «Enfance de madame Récamier»: *Jeunesse de Madame Récamier, Lettre de Roméo à Juliette*, «Suite du récit de Benjamin Constant»: *Madame de Staël, Lettre de madame de Staël à Madame Récamier*.

La Pléiade en tant que livre xxix, mais ils divisent aussi les chapitres de façon divergente. La liste suivante est donc une simple illustration de certains des documents que l'on trouve signalés par un titre à l'intérieur de ces livres,<sup>33</sup> il s'agit surtout de lettres; comme le souligne Edoardo Costadura, «le traitement des matériaux épistolaires constitue l'un des points névralgiques de cette partie, ce qui se reflète dans les différents états du texte».<sup>34</sup>

Livre xxvi, «Mes premières dépêches. – M. de Bonnay»: *Extraits des registres de M. de Bonnay*, «Le Parc. – La duchesse de Cumberland»: *Suite de mes dépêches* (les éditeurs modernes créent un chapitre détaché – le chapitre 7, sans titre –<sup>35</sup> bien que ni C ni O ne le fassent), «Intervalle entre l'ambassade de Berlin et l'ambassade de Londres. – Baptême de M. le duc de Bordeaux. – Lettre à M. Pasquier. – Lettre de M. de Bernstorff. – Lettre de M. Ancillon. – Dernière lettre de madame la duchesse de Cumberland»: *Note*; livre xxvii, «Nouvelle lettre de M. de Montmorency. – Voyage à Hartwell. – Billet de M. de Villèle m'annonçant ma nomination au Congrès»: *Lettre de M. de Montmorency*; livre xxx, «Dépêches à M. le comte Portalis»: *Dépêche à M. le comte Portalis*, cette dernière mention se répète plusieurs fois dans les chapitres suivants.

<sup>33</sup> Presque chaque chapitre présente en effet des divergences; à titre d'exemple, O propose aussi le *Mémoire* sur l'Orient de Chateaubriand là où C en rattache seulement deux paragraphes au chapitre «Explication sur le *Mémoire* qu'on va lire» du livre xxix; dans le chapitre «Mémoire» de O – que les éditeurs modernes articulent de façon différente par rapport à l'édition originale – on détache *Première partie*, et dans «Seconde partie» *Résumé, conclusion et réflexions sur le Mémoire*. En réalité, la subdivision en chapitres de ces matériaux est assez incertaine ainsi qu'on le voit dans la Table du tome viii de O, où les titres des chapitres sont «Mémoire – Première Partie» et «Mémoire – Seconde Partie». Dans le livre xxx, enfin, C ne propose pas plusieurs missives contenues dans O et pourvues d'un intitulé.

<sup>34</sup> E. Costadura, «Collage-montage, réécriture: remploi de la correspondance dans les *Mémoires d'outre-tombe* (iii<sup>e</sup> partie)», *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 54 (2013), pp. 173-186, p. 173. Grâce à la collation systématique du premier tiers de la troisième partie, l'auteur propose l'hypothèse que la contraction des chapitres de C par rapport à O montre la cohérence et l'achèvement de la copie notariale qui narrative «le récit historique en le lissant des pièces justificatives superflues» (*ivi*, p. 180).

<sup>35</sup> Levaillant insère entre crochets «Lettre à M. Pasquier.» et «Suite de mes dépêches.» (La Pléiade, II, p. 53), alors que Berchet se limite à signaler ces mentions dans la table du volume (La Pochothèque, II, p. 1570).

<sup>36</sup> Là encore C et O ne s'accordent pas quant au sommaire et les éditeurs modernes cherchent à ordonner la matière en proposant des titres et des sous-titres différents.

Quatrième partie, livres xxxiv-xlii.

Ces livres proposent à leur tour plusieurs variantes concernant les sommaires et la division des chapitres : pour cette partie on possède la version complète du manuscrit de 1845 et les éditeurs modernes oscillent souvent entre celle-ci et les leçons de C et O. Même ici, nous nous limitons à offrir un aperçu des documents et des paragraphes pourvus d'un titre et nous signalons en note seulement les divergences concernant les chapitres cités.

Livre xxxiv, «*Études historiques*»: *Avant-propos*, «Lettres et vers à Madame Récamier»: *Le Naufrage*, «Conspiration de la rue des Prouvaires»: *Lettre à Madame la Duchesse de Berry*; Livre xxxv, «Les 12.000 francs de Madame la duchesse de Berry»: *Échantillons*, «Madame la duchesse de Saint-Leu»: *Madame de Saint-Leu après avoir lu la dernière lettre de M. de Chateaubriand*, *Après avoir lu une note signée Hortense*; Livre xxxvi, «Infirmerie de Marie-Thérèse. – Lettre de Madame la duchesse de Berry»: <sup>37</sup> *Note*; Livre xxxix, «Conseil de Charles x en France. – Mes idées sur Henri v. – Ma lettre à la Reine. – Ce qu'avait fait madame la duchesse de Berry»: *Lettre à madame la Dauphine*; <sup>38</sup> Livre xl, «Padoue. – Tombeaux. – Manuscrit de Zanze»: *Manuscrit de Zanze*, <sup>39</sup> *Traduction*; livre xlii, «De quelques femmes»:

<sup>37</sup> C et O fusionnent deux chapitres du manuscrit de 1845, alors que les éditeurs modernes les divisent pour revenir à un état selon toute apparence antérieur à la dernière volonté de l'auteur.

<sup>38</sup> Dans ce cas, les éditeurs modernes déplacent la dernière rubrique en tête du sommaire en dépit de C, M, O et du manuscrit de 1845 (sur cette dernière version cf. *supra* et le tableau 2 en annexe). En outre, ils éliminent la mention «Ma lettre à la Reine» sur l'exemple de O (xi, p. 87) et du sommaire général du livre vi du manuscrit de 1845 (BNF, N.a.f. 26453, f° non numéroté [91]), qui ne correspond pourtant pas au sommaire en tête du chapitre en question du même manuscrit (f° 3558 [92]). Qui plus est, la mention «Ma lettre à la Reine» est aussi transmise par M (f° 3298 [2]), qui dans ce cas, il est bon de le rappeler, nous transmet le texte de C (cf. *supra*, la fin de la note 6). D'autre part, la *Lettre à Madame da Dauphine* pourrait très bien constituer un chapitre à part: dans les manuscrits, elle commence sur une nouvelle page et n'est pas présente dans le sommaire du chapitre – contrairement à ce qui se passe dans O et dans les éditions modernes –; en outre, dans le manuscrit de 1845, elle est précédée des mentions «Quatrième partie. – Livre sixième.» (BNF, N.a.f. 26453, f° 3567 [101]), indications qui localisent et en quelque sorte délimitent aussi le chapitre précédent (f° 3558 [92]) et le chapitre suivant: «Lettre de madame la duchesse de Berry» (f° 3567 [101]). Dans l'Édition du Centenaire, Levallant numérote en effet cette lettre en tant que chapitre 2 du livre vi de la quatrième partie (Éd. du Centenaire, iv, p. 315).

<sup>39</sup> Berchet signale que C, M et O rassemblent deux chapitres séparés dans le manuscrit de 1845 (*Notes*, La Pochothèque, ii, p. 888); en réalité, ce dernier propose un seul chapitre, sous l'intitulé «Padoue. Tombeaux. Manuscrit de Zanze» (BNF, N.a.f. 26454,

*La Louisianaise*.<sup>40</sup> Pour ce qui est de la Conclusion, comme l'expliquent les éditeurs modernes dans leurs notes, le paragraphe de transition qui ouvre cette section a un statut différent dans chaque témoin: dans le manuscrit de 1845, cette partie du livre XI s'ouvre après la mention «Quand je commençai à écrire ces Mémoires» et le titre «Conclusion» apparaît seulement avant le chapitre «Antécédents historiques: depuis la Régence jusqu'en 1793» (BNF, N.a.f. 26455 f<sup>os</sup> 4016 [98] et 4017 [99]); dans C le paragraphe de transition suit sans distinction le chapitre précédent, «Mort de Charles x», dont il constitue en quelque sorte la conclusion (x, f<sup>os</sup> 3491bis et 3491ter); dans O il est intégré au chapitre suivant (XI, p. 446).<sup>41</sup>

Cette liste montre de façon évidente que le statut des mentions constituant les sommaires ou les titres des différentes sous-divisions des *Mémoires* est assez complexe et flou. De plus: certains livres ont apparemment un intitulé général qui est suivi de véritables sommaires des chapitres: le livre XX de M a comme titre «De Bonaparte», mention que l'on retrouve dans la page blanche qui précède le commencement du livre lui-même (f<sup>o</sup> non numéroté [1]) et avant le premier chapitre (f<sup>o</sup> 1370 [2]); il est vrai que c'est le seul cas de ce genre dans les *Mémoires* et qu'il est vraisemblable que ce titre ne se réfère pas seulement au livre, mais plutôt à l'ensemble de la partie consacrée à l'empereur. Ce système d'intitulé général se retrouve aussi pour certains chapitres, le cas le plus connu étant les «Incidences» – ces «haltes symboliques où observer en les condensant les anamorphoses dont le kaléidoscope du temps échafaude et dissout les figures» selon la belle définition de Berthier –<sup>42</sup>,

f<sup>o</sup> 3798 [54]), à l'intérieur duquel Chateaubriand lui-même a ajouté le titre *Manuscrit de Zanze* (f<sup>o</sup> 3802 [58]), ce qui a amené Levaillant à séparer les deux parties dans son Édition du Centenaire (*Variantes*, Éd. du Centenaire, IV, p. 688). Les éditeurs modernes ne soulignent pourtant pas que ce titre subsiste aussi dans M (f<sup>o</sup> 3190 [154]), qui correspond de fait à C (cf. *supra*, la note précédente).

<sup>40</sup> En fait, ce sous-titre correspond à l'ensemble du court chapitre des éditions modernes, les autres femmes suggérées par le sommaire occupant les chapitres suivants. Il est légitime de se demander si l'intitulé général «De quelques femmes» ne corresponde en fait qu'à un seul chapitre, subdivisé entre *La Louisianaise*, *Madame Tastu*, *Madame Sand*; c'est ce que laisserait entendre aussi le manuscrit de 1845, où le sommaire général du livre rapporte seulement la mention «Quelques femmes» (BNF, N.a.f. 26455, f<sup>o</sup> non numéroté [1]).

<sup>41</sup> Sur le statut de la Conclusion dans O cf. aussi *infra*, note 49.

<sup>42</sup> Ph. Berthier, «Incidence», dans J.-C. Berchet (éd.), *Chateaubriand. Le tremblement du temps*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 323-329, p. 329.

terme que l'on retrouve en tête de page à partir du livre VII (cf., dans les annexes, le tableau 1 au point 10), même si, dans ce cas, O intègre le titre de M dans le sommaire et ne le différencie nullement; au contraire, au livre XII, le mot «Incidences», en majuscules dans O, se répète quatre fois et est suivi des sommaires (O, III, pp. 285, 297, 303 et 309). Dans d'autres cas, ces titres apparaissent à l'intérieur d'un livre et semblent concerner plusieurs chapitres; partons encore une fois de l'examen de la deuxième partie. Dans le livre XIX on trouve la mention «Expédition d'Égypte», suivie du sommaire du chapitre lui-même: «Malte. – Bataille des Pyramides. – Le Caire. – Napoléon dans la grande Pyramide. – Suez» (C, IV, f<sup>o</sup> 1455; M, XX, f<sup>o</sup> 1455 [87]); les chapitres suivants sont, selon toute apparence, à ranger sous le titre général. De la même manière, dans le livre XX on trouve les intitulés «Consulat», qui concernerait deux chapitres, et «Empire», qui porterait sur le reste du livre (C, IV, f<sup>os</sup> 1525 et 1534; M, XXI, f<sup>os</sup> 1525 [159] et 1534 [168]). Dans le livre XXIII, par contre, le titre général se réfère chaque fois à un seul chapitre, précédé comme d'habitude de son propre sommaire, même si le titre se répète à l'identique:<sup>43</sup> «Les Cent-jours à Gand» (C, V, f<sup>o</sup> 1903), «Suite des Cent-jours à Gand» (f<sup>os</sup> 1913, 1918, 1923, 1927, 1932), «Affaires à Vienne» (f<sup>o</sup> 1937), «Les Cent-jours à Paris» (f<sup>o</sup> 1946) et «Suite des Cent-Jours à Paris» (f<sup>o</sup> 1957). Il est patent qu'il règne, à l'intérieur même des livres, une certaine confusion, ou mieux, que plusieurs niveaux coexistent et que l'auteur lui-même ne s'occupe pas d'uniformiser l'ensemble. Les éditeurs, au contraire, cèdent souvent à cette tentation et standardisent parfois un système par analogie avec la mise en page du manuscrit ou du modèle qu'ils en tirent, comme il ressort de la présence des mentions des révisions à l'intérieur de O: Chateaubriand fait précéder ses premiers livres du renseignement «Revu» suivi de la date et les deux premiers tomes de l'édition Penaud coïncident avec la division en livres – le t. I s'ouvre sur l'Avant-propos et le t. II sur le premier chapitre du livre V –, cela justi-

<sup>43</sup> Si dans le livre XXXIII ces mentions ont l'apparence de titres – dans la mise en page de C ils sont séparés du sommaire par un tiret –, dans les livres XIII-XVIII les sommaires commencent très souvent par les mentions «Année ...», «Année de ma vie, ...» et «Années de ma vie, ...» suivis, à une exception près (le chapitre «Année de ma vie, 1804» du livre XVI; sur le statut de ce chapitre dans la construction du livre, cas exemplaire de structure circulaire où l'insertion des citations joue un rôle fondamental, cf. M. Piva, *Memorie di seconda mano*, Perugia, Morlacchi, 2008, pp. 20-25), des sujets traités dans le chapitre. Dans ces cas, les indications temporelles sont donc intégrées au sommaire et ne s'élèvent jamais au niveau de titres; leur présence, selon toute apparence, sert à marquer des repères chronologiques qui facilitent le rapprochement de cette partie avec la biographie de Napoléon qui la suit.

fie la création d'une mention de révision – «Revu en décembre 1846» – en tête de chapitres qui, en réalité, ne se trouvent pas au début d'un livre, mais qui correspondent à l'ouverture des tomes III et IV de O.<sup>44</sup> On note des interventions semblables à propos des titres sur lesquels les versions de l'ouvrage ne s'accordent pas toujours. La partie concernant la carrière politique de Chateaubriand nous en offre un cas exemplaire: le livre XXVI, dans les éditions modernes, s'ouvre sur la mention «Ambassade de Berlin», titre qui manque dans O (VII, p. 283), mais que les éditeurs affirment tirer de C.<sup>45</sup> Levaillant et Berchet introduisent aussi, entre crochets, le titre «Ambassade de Londres» en ouverture du livre XXVII, titre qui ne figure dans aucun état du texte, par assimilation au livre précédent et au livre XXIX, où la mention «Ambassade de Rome» est transmise aussi par O (VIII, p. 283). De façon semblable, les éditeurs modernes placent en tête du livre XXX le titre «Suite de l'ambassade de Rome», là où O (VIII, p. 484) n'utilise pas la même police d'écriture pour cette mention par rapport au titre du livre précédent; en effet, «Suite de l'ambassade de Rome» apparaît dans l'édition Penaud simplement comme le sommaire du chapitre et c'est seulement la présence de la révision qui permet d'inférer qu'à cet endroit commence un nouveau livre.<sup>46</sup> D'ailleurs, dans cette même édition, le livre XXVIII s'ouvre sur le titre «Années 1824, 1825, 1826 et 1827» (O, VII, p. 455) qui précède la mention «Revu en décembre 1846» et le sommaire «Délivrance du Roi d'Espagne. – Ma Destitution», situation qui a évidemment amené les éditeurs modernes à placer un titre général aussi en tête des livres voisins qui en étaient dépourvus.

En somme, l'édition Penaud porte des traces évidentes des choix des exécuteurs testamentaires et de leurs difficultés: là où nous possédons les livres de M, nous pouvons constater les libertés qui ont été prises avec le texte de Chateaubriand, même en ce qui concerne la mise en page et les subdivisions de l'ouvrage. Les incertitudes témoignées par les manuscrits se reflètent dans la première édition, laquelle, sans doute aussi à cause des difficultés qui durent être surmontées lors de sa publication, n'arrive pas à gérer de façon systématique les incohérences du

<sup>44</sup> Cf. M. Piva, «Du nouveau sur les rédactions des *Mémoires d'outre-tombe*», cit., p. 156.

<sup>45</sup> Cf. *supra*, note 10.

<sup>46</sup> Levaillant, qui signale dans ses variantes que C et O «donnent le titre général du livre comme titre du chapitre» (*Variantes et additions*, La Pléiade, II, p. 990), crée un sommaire pour ce chapitre qu'il place comme d'habitude entre crochets: «[Obsèques de Léon XII. Dépêche à M. de comte Portalis]» (p. 305). Berchet, suivant ses principes, laisse le chapitre en question sans sommaire (*La Pochotèque*, II, p. 271) et rapporte le titre créé par Levaillant seulement dans sa table (p. 1573).

manuscrit. Preuve en est que les tables des matières ne respectent pas toujours la division en chapitres telle qu'on la retrouve dans les tomes et que la mise en page change selon le volume.

En général, dans O les chapitres commencent sur la page droite, s'ouvrent avec ce signe

[la autora deberá enviarlo en pdf, quizá. En su original de Word no se ve]

et se concluent sur un tiret; mais ce n'est pas toujours le cas. Le premier tome commence avec les titres «Avant-Propos» et «Mémoires» suivis du signe mentionné ci-dessus et se clôt sur un tiret, alors que, dans les chapitres suivants, le signe se place entre la date éventuelle et le sommaire. Le début du livre II, qui comporte la mention «Revu en juin 1846», n'a pas le signe initial qui se retrouve, par contre, au début du livre III ainsi qu'en tête des livres suivants. En outre, certains chapitres ne se terminent pas sur un tiret, par exemple, au livre III, le chapitre «Gens de lettres. – Portraits», tout comme le chapitre suivant, le dernier du livre et aussi du premier tome de O; dans ce cas, pourtant, le texte est suivi de la mention «Fin du tome premier» (O, III, p. 378). Exception faite pour le sommaire du dernier chapitre, qui n'est pas rapporté dans la Table des matières, cette dernière respecte la division proposée dans les pages du premier tome.<sup>47</sup> Cette régularité se répète dans les tomes II, III, IV et V. Curieusement, la Table des matières du livre VI ne rapporte pas les titres généraux qui accompagnent plusieurs sommaires du livre XXIII: «Les Cent-jours à Gand», «Suite des Cent-jours à Gand», «Affaires à Vienne», «Les Cent-jours à Paris»; au contraire, les titres des livres XIX et XX – «Expédition d'Égypte» et «Consulat», «Empire» – sont présents dans la Table du tome V bien qu'ils soient assimilés aux sommaires des chapitres (O, V, p. 462). La Table du livre VII, tout comme celle du livre suivant, correspondent à la division présente dans les pages de l'édition, mais à partir du tome IX le grand nombre de lettres insérées dans le texte trouble la composition. Le rapport entre la Table et la division en chapitres telle qu'elle se présente à l'intérieur du texte ne correspond plus parfaitement: à la fin de ce volume, les sommaires incluent des dépêches qui n'apparaissent pas en tête des chapitres. Dans le tome X, par contre, on ne trouve plus de façon systématique le signe qui se place en

<sup>47</sup> On y retrouve aussi les chapitres sans titre, comme le tout premier, qui y est identifié par la mention du lieu apparaissant dans la datation qui précède le texte: «La Vallée-aux-Loups».



tête de chapitre, les chapitres signalés dans la Table commencent aussi sur la page de gauche et se placent assez souvent après le paragraphe précédent presque sans aucune interruption; le livre xxxiv en offre un bon exemple. À partir de là, le signe sur lequel s'ouvriraient les chapitres est placé en tête des livres et les chapitres sont presque toujours signalés seulement par les sommaires écrits dans un corps plus petit; tel est le cas du livre xxxv, tandis que le livre xxxvi rattache certains chapitres et en sépare d'autres apparemment sans aucune logique.<sup>48</sup> Les livres suivants sont par contre homogènes quant à la mise en page: le signe qui, dans les premiers tomes, signalait le début des chapitres se trouve maintenant uniquement en tête des livres. Cela nous permet, de façon inattendue, de confirmer que la division en livres transmises par C était restée certainement la même dans M pour les livres xxxvii-xli.<sup>49</sup> Bien que les exécuteurs testamentaires ne signalent pas de façon explicite le début des livres, la mise en page de O, justement grâce à son changement en cours de publication, autorise à certifier la division qui se trouvait dans cette partie du manuscrit perdu de Chateaubriand, source, on le sait, de l'édition Pénard.

Si la critique souligne l'adversion de Chateaubriand pour les définitions précises et les analyses minutieuses<sup>50</sup> et si les témoignages et les études certifient l'insouciance de l'auteur quant à certains détails concrets concernant ses ouvrages,<sup>51</sup> les éditeurs des *Mémoires*, dès leur parution, se ju-

<sup>48</sup> Le signe de division se place en tête du livre, avant le chapitre «Infirmier de Marie-Thérèse. – Lettre de madame la duchesse de Berry, de la citadelle de Blaye» (O, x, p. 291), mais aussi avant le chapitre «Départ de Paris. – Calèche de M. de Talleyrand. – Bâle. – Journal de Paris à Prague, du 14 au 24 mai 1833, écrit au crayon dans la voiture, à l'encre dans les auberges» (p. 319).

<sup>49</sup> À l'intérieur du livre xlii, par contre, le chapitre «Mort de Charles x» est précédé du signe de séparation (O, xi, p. 433), ce qui n'est pas le cas pour les paragraphes précédés des mentions «Conclusion» et «Conclusion (suite)». Ceci confirme le statut incertain de la partie finale des *Mémoires* puisque ce choix typographique de O amènerait à penser que dans M cette partie était nettement détachée de la précédente, sinon numérotée en tant que livre xliii.

<sup>50</sup> Il suffit de penser à la polémique de Chateaubriand envers le xviii<sup>e</sup> siècle et son esprit de système que l'auteur lui-même explicite tout au long de sa production, cf., à titre d'exemple, le chapitre v du livre iv de la troisième partie du *Génie du Christianisme*, «Que l'incrédulité est la principale cause de la décadence du goût et du génie», où il attaque les définitions abstraites, le style scientifique et l'imagination stérile du siècle des Lumières.

<sup>51</sup> Il suffit de penser aux déclarations bien connues de ses secrétaires sur les relectures et les corrections apportées aux *Mémoires*, d'où émerge l'obsession pour la perfec-



gent autorisés à intervenir là où le texte montre des incohérences. Les exécuteurs testamentaires se trouvèrent face à un manuscrit ayant «des fautes multipliées, de fausses dates, des citations inexactes» selon les dires de Mandaroux-Vertamy;<sup>52</sup> ainsi Ampère, Lenormant et, pour les six premiers volumes, le dernier secrétaire de Chateaubriand, Maujard, procédèrent «à la mise en ordre de certaines parties de l'ouvrage, à quelques rectifications de détail, à l'interprétation de certains passages obscurs».<sup>53</sup> Les corrections éditoriales ne concernent donc pas seulement les menus détails textuels, mais aussi les questions «architecturales». Les éditeurs successifs ont, à leur tour, pris des décisions qui engagent la forme même de l'ouvrage; il s'agit évidemment de l'un des rôles essentiels de l'édition, mais il n'en reste pas moins que l'étude analytique des différents états de l'œuvre pourrait mener à un établissement textuel plus cohérent et résultant moins du mélange de différentes versions qui portent toutes des signes de fluctuation.

1. Le feuillet des livres XIII-XXIV. Pour revenir à la carrière littéraire de l'auteur et aux livres sur Napoléon, la collation textuelle entre les différents états du texte nous permet d'apporter, en guise de conclusion, des curiosités qui se relient en quelque sorte à l'idée de fragmentation de notre titre.

La publication en feuillet représenta un véritable morcellement de l'ouvrage et fut à la base de plusieurs modifications apportées au texte par Chateaubriand lui-même, mais aussi de certains choix des éditeurs de O: en premier lieu la disparition des livres qui aurait rendu plus difficile la division du texte, ensuite l'insertion d'une version abrégée du Livre Récamier suite à l'affaire Louise Colet qui voulait publier dans *La Presse* les lettres de Benjamin Constant à Madame Récamier et qui communiqua à Girardin le livre sur Juliette que Chateaubriand avait supprimé dans sa version définitive des *Mémoires*.<sup>54</sup> Nous ne nous arrête-

tion formelle du style et l'indifférence pour le travail pratique de la copie et du rangement des feuilles; ou bien à la reconstruction de la méthode de travail de l'auteur pour les *Études historiques*, ouvrage pour lequel on possède le précieux manuscrit Chalvet (cf., à ce propos, A. Dollinger, *Les études historiques de Chateaubriand*, Paris, Les Belles Lettres, 1932).

<sup>52</sup> Cité par Levaillant dans son *Introduction* (Éd. du Centenaire, I, p. LXXXI).

<sup>53</sup> «Chronique», *Gazette des tribunaux*, 9 janvier 1851, p. 31; Maujard intenta un procès à la société Sala, propriétaire du manuscrit de Chateaubriand, pour le paiement de ses honoraires.

<sup>54</sup> Cf., à ce propos, M. Levaillant, *Chateaubriand, Madame Récamier et les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Delagrave, 1936, en particulier les chapitres «Le Portrait Mutilé ou

rons pas dans le détail sur le texte tel qu'il fut publié dans *La Presse*, question sur laquelle nous comptons revenir ailleurs, mais nous nous contenterons d'en signaler des aspects matériels se reliant à notre sujet.

De la même manière que le texte de O devrait se conformer à celui de M qui lui servit de source, le texte publié dans *La Presse* devrait reproduire exactement celui de l'édition originale des *Mémoires*, sur lequel on composa les feuillets. En réalité, là aussi on trouve des variantes. La fragmentation des chapitres dans les feuillets est naturelle: l'espace limité du journal oblige parfois à diviser un chapitre sur deux jours. Il en est ainsi pour le chapitre «Itinéraire de Napoléon à l'Île d'Elbe» du livre xxii qui commence le 29 août 1849 et dont la deuxième partie est publiée le jour suivant sous le sommaire «Napoléon à l'Île d'Elbe (suite)»; de même, le chapitre «Napoléon prend terre à Sainte Hélène. – Son établissement à Longwood. – Précautions. – Vie à Longwood. – Visites» du livre suivant est divisé entre le feuillet du 15 septembre 1849 et celui du 18 qui commence justement par la dernière mention du sommaire de O qu'il avait omise le jour précédent, «Visites».

Quant aux modifications apportés au texte de O pour la publication en feuillets, elles concernent en général la ponctuation – l'un des aspects le plus flous du siècle et une question particulièrement complexe si on la rapporte à l'écriture de Chateaubriand<sup>55</sup> et la graphie. D'une façon assez surprenante, le texte de *La Presse* adopte une orthographe ancienne même là où O la modernise: les terminaisons des noms en –ents/–ants, par exemple, deviennent systématiquement –ens/–ans dans le feuillet. Il est étonnant de constater que, grâce aux livres de M conservés à la Bibliothèque Nationale de France, on peut observer le procédé de collage mis en œuvre par les secrétaires de Chateaubriand, ce qui nous permet de souligner un détail qui n'a jamais été signalé: dans les papillons collés sur les pages, on trouve des passages plus anciens qui conservent les désinences –ois, –oit, –oient des verbes à l'imparfait, archaïsmes qui ont dans l'ensemble disparu du manuscrit définitif. Curieusement, la graphie qui s'était modernisée d'un manuscrit à l'autre fait un pas en arrière de l'édition en volumes à celle en feuillets, presque un reflet des innombrables instabilités de cet ouvrage.

«l'ignoble filière du feuillet», «La publication des Mémoires» et «Essai de Restauration, ou les «Mémoires» et l'Affaire Colet», pp. 361-408.

<sup>55</sup> Ce sujet a été récemment étudié par Aurelio Principato, lors du séminaire «Quelle ponctuation pour les *Mémoires d'outre-tombe*» (Paris, l'École Normale Supérieure, 10 juin 2013).

## Annexes

## 1. Les sommaires du livre VII

NUMÉROTATION DES ÉDITIONS MODERNES	SOMMAIRE	MANUSCRITS ET ÉDITIONS <sup>56</sup>
(1)	Voyage de Philadelphie à New-York et à Boston. – Mackenzie.	Tous
(2)	Rivière du Nord. – Chant de la passagère. <b>L'écureuil.</b> – Albany. – M. Swift. Départ pour la cataracte de Niagara avec un guide hollandais. – M. Violet.	M, f° 483 [182]
	Rivière du Nord. – Chant de la passagère. – M. Swift. – Départ pour la Cataracte de Niagara avec un guide hollandais. – M. Violet.	O, II, p. 209; La Pochothèque, I, p. 358
	Rivière du Nord. – Chant de la passagère. – Albany. – M. Swift. – Départ pour la Cataracte de Niagara avec un guide hollandais. – M. Violet.	La Pléiade, I, p. 230
(3)	Mon accoutrement sauvage. – Chasse. – Le carcajou et le renard canadien. – Rate musquée. – Chiens-pêcheurs. – Insectes. – <b>Montcalm et Wolf.</b>	M, f° 489 [188]; O, II, p. 217; La Pochothèque, I, p. 362
	Mon accoutrement sauvage. – Chasse. – Le carcajou et le renard canadien. – Rate musquée. – Chiens-pêcheurs. – Insectes.	La Pléiade, I, p. 233
(4)	Campement au bord du lac des Onondagas – Arabes. – Course botanique – L'Indienne et la vache.	Tous
(5)	Un Iroquois. – Sachem des Onondagas. – Velly et les Francs. – Cérémonie de l'hospitalité. – Anciens Grecs.	M, f° 500 [199]; O, II, p. 227; La Pochothèque, I, p. 367
	Un Iroquois. – Sachem des Onondagas. – Velly et les Francs. – Cérémonie de l'hospitalité. – Anciens Grecs. [ <b>Montcalm et Wolf</b> ]	La Pléiade, I, p. 236

<sup>56</sup> C, où le livre VII occupe le début du deuxième tome, reproduit fidèlement la foliotation de M; dans le tableau nous donnons donc seulement les indications de ce dernier qui comportent aussi la numérotation de la reliure actuelle. Nous ne signalons pas les variantes orthographiques, les différences dans l'utilisation des majuscules et les varia-

(6)	Voyage du lac des Onondagas à la rivière Genesee. – Abeilles. – Défrichements. – Hospitalité. – Lit. – Serpent à sonnettes enchanté.	Tous
(7)	Famille indienne. – Nuit dans les forêts. – Départ de la famille. – Sauvages du Saut du Niagara. – Capitaine Gordon. – Jérusalem.	M, f° 512 [211]
	Famille indienne. – Nuit dans les forêts. – Départ de la famille. – Sauvage du Saut du Niagara. – Le Capitaine Gordon. – Jérusalem.	O, II, p. 241
	Famille indienne. – Nuit dans les forêts. – Départ de la famille. – Sauvages du Saut du Niagara. – Le capitaine Gordon. – Jérusalem.	La Pléiade, I, p. 241; La Pochothèque, I, p. 374
(8)	Cataracte de Niagara. – Serpent à sonnettes – Je tombe au bord de l'abîme.	Tous
(9)	Douze jours dans une hutte. – Changement de mœurs chez les sauvages. – Naissance et mort. – Montaigne. – Chant de la couleuvre. – Pantomime d'une petite Indienne, original de <i>Mila</i> .	M, f° 524 [223]; O, II, p. 253
	Douze jours dans une hutte. – Changement de mœurs chez les sauvages. – Naissance et mort. – Montaigne. – Chant de la couleuvre. – Pantomime d'une petite Indienne, original de <i>Mila</i> .	La Pléiade, I, p. 246; La Pochothèque, I, p. 380
(10)	– Incidences – Ancien Canada. – Population indienne. – Dégradation des mœurs. – Vraie civilisation répandue par la religion ; fausse civilisation introduite par le commerce. – Coureurs de bois. – Factoreries. – Chasses. – Métis ou bois-brûlés. – Guerres des compagnies. – Mort des langues indiennes. – Persée à Rome, Iroquois à Paris.	M, f° 529 [228]; La Pléiade, I, p. 248; La Pochothèque, I, p. 383

tions concernant les tirets entre les sujets des sommaires; ce dernier aspect manque de cohérence aussi bien dans les manuscrits que dans les éditions, surtout en présence des alinéas qui amènent souvent, mais pas toujours, à une suppression du tiret.

	<b>Incidences.</b> – Ancien Canada. – Population indienne. – Dégradation des mœurs. – Vraie civilisation répandue par la Religion ; fausse civilisation introduite par le commerce. – Coureurs de bois. – Factoreries. – Chasses. – Métis ou bois-brûlés. – Guerres des compagnies. – Mort des langues indiennes.	O, II, p. 259
(11)	Anciennes possessions françaises en Amérique – Regrets. – Manie du passé. – Billet de Francis Conyngham.	Tous

## 2. Les sommaires du livre VI de la quatrième partie du manuscrit de 1845 (BNF, N.a.f. 26453)

LE SOMMAIRE GÉNÉRAL DU LIVRE	LES SOMMAIRES DES CHAPITRES
<b>Second voyage à Prague.</b> [Lettre à Madame la Duchesse de Berry.] – Conseil de Charles x en France. Ce qu'avait fait Madame de Berry. <b>Mon plan d'éducation comme Gouverneur de Henri v.</b> – Lettre à Madame la Dauphine. – [M. M. Cauchy, le Chancelier. –] Lettre de Madame la Duchesse de Berry. – Journal de Paris à Venise. Jura. Alpes. Vérone. [Congrès.] – [Appel des morts.] La Brenta. (f <sup>o</sup> non numéroté [91])	Conseil de Charles x en France – <b>Mes idées sur Henri v.</b> – <b>Ma lettre à la Reine.</b> – Ce qu'avait fait Madame la Duchesse de Berry. (f <sup>o</sup> 3558 [92])
	Lettre à Madame la Dauphine. (f <sup>o</sup> 3567 [101])
	Lettre de Madame la Duchesse de Berry. (f <sup>o</sup> 3583 [117])
	Journal de Paris à Venise. – Jura. Alpes. Milan. Vérone. Congrès. Appel des morts. La Brenta. (f <sup>o</sup> 3590 [123])

TRASMISSIONE E METAMORFOSI.  
VERSO UNA TIPOLOGIA DEI MECCANISMI  
EVOLUTIVI NEI TESTI MEDIEVALI

INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ

Quando verso il 1340 don Juan, figlio dell'infante Manuel e nipote di Alfonso X di Castiglia il Saggio, compose il prologo generale di tutte le proprie opere, probabilmente non era consapevole di stare per dare alla luce una delle prime testimonianze spagnole di ciò che definiamo oggi «autore» moderno. Don Juan Manuel, diversamente da ciò che ci si aspetterebbe in un prologo, non si dedica tanto a giustificare le ragioni per cui scrive quanto a spiegare i motivi per cui si è preoccupato di far copiare la sua opera in un codice curato di proprio pugno. Queste ragioni pongono dinanzi ai nostri occhi il «problema» che rappresenta la trasmissione manoscritta dei testi, da cui risulta la loro alterazione e successiva modifica:

Et recelando yo, don Johán, que por razón que se non podrá escusar, que los libros que yo he fechos non se ayan de trasladar muchas vezes; et por que yo he visto que en el trasladar acaece muchas vezes, lo uno, por desentendimiento del escriuano, o porque las letras semejan unas a otras, que en trasladando el libro porná una razón por otra, en guisa que muda toda la entención et toda la sentencia, et será traydo el que la fizo, non aviendo y culpa. Et por guardar esto quanto yo pudiere, fizi fazer este volumen en que están escriptos todos los libros que yo fasta aquí he fechos, et son doze ... Et ruego a todos los que leyeren cualquier de los libros que yo fiz que si fallaren alguna razón mal dicha, que non pongan a mí la culpa fasta que vean este volumen que yo mesmo concerté.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Don J. Manuel, *El conde Lucanor*, ed. G. Serés, Barcellona, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles - Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 4-5.

A differenza di altri prologhi centrati sul perché della composizione delle opere, quello di don Juan Manuel si centra sulla giustificazione dell'esistenza del codice che le contiene.<sup>2</sup> La proliferazione di copie poco curate, per omissione involontaria o per negligente disattenzione, rende necessario un esemplare, controllato dall'autore, con il quale esse si possano confrontare, come era usuale nelle università o come succedeva con i codici giuridici conservati a corte. La preoccupazione di don Juan Manuel nel preservare il senso letterale dei suoi testi, rafforzato con un *exemplum* in cui ci viene presentato un calzolaio di Perpignano che ha distorto il testo e la musica di una *cantiga* composta da un cavaliere, è già quella di un autore con sintomi di modernità. Non solo afferma la propria responsabilità sul contenuto del testo, ma vigila anche affinché si conservi nella sua forma originale. Anzi, nella visione di don Juan Manuel qualsiasi modifica sembra implicare una degenerazione.

Sebbene la posizione del colto cugino di Alfonso il Saggio si ispiri da vicino a Niccolò di Lira, è, senza dubbio, singolare per i suoi tempi, e non è neanche lontanamente comparabile con quella documentata tra i suoi contemporanei. Due autori, entrambi chierici e vincolati alla chiesa toledana, proclamano, anche se forse solo in modo retorico, un punto di vista opposto: quello per cui i libri sono entità che si consegnano al pubblico affinché li corregga e li perfezioni.

Nel prologo del *Libro del cavallero Zifar*, il suo probabile autore, l'arcidiacono di Madrid Ferrán Martínez, afferma di consegnare l'opera a coloro che la vogliano emendare e siano in grado di farlo: «Pero esta obra es fecha so emienda de aquellos que la quisieren emendar, e çertas dévenlo fazer los que quisieren e la sopieren emendar, siquier porque dize la escriptura que sotilmente la cosa fecha emienda más de loar es que el que primeramente la falló. E otrosí mucho deve plazer a quien la cosa comiença a fazer que la emienden todos quantos la quisieren emendar e sopieren, ca quanto más es la cosa emendada tanto más es loada».<sup>3</sup> Ma anche Juan Ruiz, nelle strofe prossime alla fine del suo *Libro de buen amor*, in cui spiega come si debba intendere il libro, dichiara su questo argomento:

<sup>2</sup> Secondo quanto ha dimostrato F. Rico, «Crítica del texto y modelos de cultura en el *Prólogo general* de don Juan Manuel», in *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcellona, Quaderns Crema, 1986, I, pp. 409-423 (versione accresciuta in *Estudios de literatura y otras cosas*, Madrid, Destino, 2002, pp. 93-110), il prologo di don Juan Manuel non è una creazione *ex novo*, bensì segue da vicino il *Prologus secundus* alla *Postilla litteralis* di Niccolò di Lira, redatto verso il 1322-1329, prologo che riproduce con una certa letterarietà.

<sup>3</sup> *Libro del caballero Zifar*, ed. J. González Muela, Madrid, Castalia, 1982, p. 56.

Qualquier ome que-l oya, si bien trovar sopiere,  
 más á ý [a] añadir e emendar, si quisiere;  
 ande de mano en mano a quienquier que-l pidiere,  
 como pella a las dueñas, tómelo quien podiere.<sup>4</sup>

Forse bisogna intendere queste esortazioni alla correzione come semplici dichiarazioni di falsa modestia, derivanti da uno stesso ambiente culturale, ma non si può negare che esse formulino esplicitamente un principio che governa in larga misura il processo di composizione, diffusione e trasmissione dei testi medievali. Il principio per cui il testo medievale, sebbene atto di creazione unico, si inserisce di solito in una tradizione della quale realizza una variante. Il testo medievale, aperto al cambiamento nella sua forma e nel suo contenuto, frequentemente vive in varianti e acquisisce il suo significato da esse, soggetto a un processo di continua trasformazione che può essere minima o massima. L'autore per primo, a volte nascosto sotto il velo dell'anonimato, a volte condannato ad esso per omissione negligente o volontaria, rare volte rivendica il suo ruolo creatore all'inizio del testo. Con frequenza la sua responsabilità è mascherata in qualche passaggio intermedio o finale, come se costituisse un particolare di poca importanza. Coperti dalla protezione del testo ricevuto e dalla sua «autorità», nemmeno i coautori successivi che intervengono nella trasmissione e nella trasformazione del testo sentono la necessità di identificarsi. E non diciamo dei meri copisti, i cui nomi siamo giunti a conoscere solo in numero esiguo. Queste caratteristiche mostrano che una comprensione precisa del testo medievale deve essere affrontata senza *apriorismi* moderni, senza trasferire anacronisticamente concetti di un tempo, il nostro, in cui si specifica nel dettaglio il grado di partecipazione di ognuno in qualsiasi creazione collettiva.

Jean Rychner, Eugène Vinaver, Paul Zumthor, Diego Catalán, Bernard Cerquiglini, Alberto Vårvaro, Michel Zimmermann, fra gli altri, hanno scritto pagine memorabili sulle ragioni per cui la letteratura medievale vive soggetta al cambiamento e su come coloro che la trasmettono solitamente agiscono non solo come copisti ma anche come autori, nel senso moderno del concetto.<sup>5</sup> Sebbene questo fenomeno sia ben conosciuto per

<sup>4</sup> J. Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. A. Bleuca, Madrid, Cátedra, 1992, p. 422, strofa 1629.

<sup>5</sup> J. Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Ginevra, Faculté des Lettres, Université de Neuchâtel, Librairie E. Droz, 1960, 2 voll.; E. Vinaver, *À la recherche d'une poésie médiévale*, Parigi, Librairie Droz, 1970, e *The Rise of Romance*, Cambridge e Totowa, D.S. Brewer e Barnes & Noble, 1971; P. Zumthor, *Essai*



la letteratura di trasmissione orale, come l'epica o i *fabliaux*, non sempre è stata valutata la sua rilevanza per ciò che concerne la letteratura narrativa di trasmissione scritta. Jean Rychner ha messo in evidenza l'apertura intrinseca dei *fabliaux*, ma, più tardi, sono giunti alla stessa conclusione Eugène Vinaver per il romanzo arturiano, Diego Catalán per la storiografia medievale spagnola e Alberto Vàrvaro per il *roman* e l'agiografia francese dei secoli XII e XIII. Anche se testi di trasmissione scritta e sovente di autore conosciuto, non si comportano in modo diverso dalle strutture testuali di trasmissione orale per le quali tradizionalmente si ammetteva l'apertura, come la *chanson de geste* e il *fabliau*.

Questa similitudine permetteva a Catalán di sostenere che l'analisi della storiografia spagnola medievale si potesse affrontare ricorrendo al medesimo modello teorico applicato al *romancero*, parallelismo, questo fra genere cronistico ed epica, già esplorato da Ramón Menéndez Pidal (1955) nell'elaborare il concetto di tradizionalismo:

El estudio de las variantes cronísticas, como el estudio de las variantes romancísticas, o el de otros géneros «abiertos» nos evidencia que la variación del texto y de la estructura de una crónica no es (salvo casos excepcionales) un accidente en el proceso de transmisión, sino algo consustancial al modo de reproducirse el modelo, dependiente de la capacidad del transmisor de comprender y utilizar el «lenguaje» de la estructura que reproduce y de su conocimiento del programa virtual que la crónica que copia pretende realizar.

*de poétique médiévale*, Parigi, Seuil, 1972, e *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Parigi, Seuil, 1987; D. Catalán, «Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura» [1978], in *Arte poética del romancero oral*, Madrid, Siglo XXI, 1997-1998, 2 voll., pp. 159-186; B. Cerquiglioni, *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*, Parigi, Seuil, 1989; A. Vàrvaro, «Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza», in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*, ed. A. Ferrari, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1999a, pp. 11-26; «Il testo letterario», in *Lo spazio letterario del medioevo. 2: Il medioevo volgare, I: La produzione del testo*, edd. P. Boitani, M. Mancini & A. Vàrvaro, Roma, Salerno Editrice, 1999b, I, pp. 387-422, e «Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale», *Romania*, 119 (2001), pp. 135-209; M. Zimmermann, ed., *Auctor et auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale: Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, Parigi, École des Chartes, 2001. «Le copiste se met au travail non dans l'intention de reproduire avec le plus grande fidélité possible l'exemplaire qu'il a sous les yeux, mais dans celle d'en produire une réplique qui réponde au mieux aux exigences de son commanditaire et/ou aux siennes, en termes de goût e de choix littéraires, rhétoriques et linguistiques. Le copiste devient alors (se comporte comme) un co-auteur; vis-à-vis de l'auteur, dont parfois il connaît même le nom (mais il l'oblitére souvent), il n'a pas de complexes d'infériorité» (Vàrvaro, «Élaboration des textes et modalités du récit», p. 137).

El dinamismo del modelo sólo es explicable por la existencia de un modo de producción artesanal en el que copistas y refundidores se consideran intérpretes de un modelo virtual del cual el prototipo es sólo una manifestación de entre otras varias posibles.<sup>6</sup>

Il vincolo che unisce la letteratura narrativa di trasmissione scritta e quella di trasmissione orale (e che fino a un certo punto spiega il suo comportamento parallelo) è l'enunciazione vocale dei testi. La recitazione o la lettura ad alta voce, in sessioni indipendenti, con domande al pubblico e frequenti rinvii interni a quanto già narrato o conosciuto, crea una cornice comunicativa comune, malgrado la natura apparentemente diversa dei testi, contesto che predispone all'evoluzione testuale.<sup>7</sup> Ma, innanzitutto, l'apertura intrinseca/connaturata al testo medievale, tanto di trasmissione orale che scritta, rivela l'esistenza di una «poetica» sottostante che induce alla trasformazione e al cambiamento senza che l'applicazione di questo principio implichi un «tradimento» rispetto all'autore.

Secondo il noto commento di Bonaventura di Bagnoregio alle *Sententiae* di Pietro Lombardo, la tradizione patristica scolastica distingueva nel sec. XIII fra autore (colui che compone un testo vero e sancito da Dio), scriba (colui che lo copia senza aggiungere nulla), compilatore (colui che combina e cambia l'ordine di testi altrui), e commentatore (che aggiunge informazioni secondarie al testo scritto da altri). Questa quadruplici valutazione rivela molto su come si concepiva la creazione autoriale allora e perché era possibile modificare i testi trasmessi, sia in lingua latina che in lingua vernacola, senza tradirla.<sup>8</sup> Tuttavia, gli interventi riconosciuti da san Bonaventura, sebbene formino parte di alcuni dei meccanismi di trasformazione dei testi medievali, non sono sufficienti a rendere conto di tutta la loro complessità, perché, fra gli altri motivi, concedono la condizione di autore unicamente a colui che crea

<sup>6</sup> Si veda D. Catalán, «Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario», rispettivamente pp. 182 e 181.

<sup>7</sup> Oralità magistralmente indagata da P. Zumthor, *La lettre et la voix*, specialm. pp. 160-168.

<sup>8</sup> Oltre M.B. Parkes, «The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book», in *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt*, edd. J.J.G. Alexander & M.T. Gibson, Oxford, Clarendon Press, 1976, pp. 115-141, si vedano A.J. Minnis, *Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, Aldershot, Wildwood House, 1988, specialm. pp. 94-103, o G.D. Caie, «The manuscript experience: what medieval vernacular manuscripts tell us about authors and texts», in *Medieval Texts in Context*, edd. D. Renevey & G.D. Caie, London & New York, Routledge, 2008, pp. 10-27.

contenuti *ex novo*, normalmente in latino, e privano di ogni significato autoriale quelle modifiche che interessano la forma e l'ordine degli stessi, proprio quelle riservate ai compilatori e ai commentatori in lingua volgare.<sup>9</sup> Secondo una prospettiva strutturalista del testo che combina in ugual misura forma e significato come parti indissolubili dell'atto creativo, la nostra epoca è incline a concedere rilevanza autoriale a interventi che, nel Medioevo, non sempre sarebbero stati visti come propri di un autore.

Stabiliti, quindi, gli aspetti teorici che governeranno la mia esposizione, concentrerò la mia attenzione sulla riflessione circa la natura di questa variazione attraverso una tipologia che comprenda l'intera gamma delle modifiche, dalle trasformazioni massime fino ai tradimenti minimi. Il problema poggia su come organizzare teoricamente l'ambito soggetto a variazione e fissare i suoi limiti, ammesso che esistano. La formalizzazione dei cambiamenti possibili nella trasmissione testuale di solito non si affronta attraverso una tassonomia dettagliata di categorie definite precisamente. Per esempio, nel suo studio sui *fabliaux*, Jean Rychner distingue fra varianti di copista e rimaneggiamenti a partire da un criterio quantitativo, e non qualitativo. Le prime non sono semplicemente errori di copia, bensì comportano un'evoluzione testuale che rivela le varie preferenze dell'amanuense trascrittore: «Les variantes de copiste ne sont nullement des fautes de copie; elles n'engagent pas l'acte même de la copie visuelle, mais une opération toute différente, d'ordre intellectuel, qui est déjà un remaniement. ... [Elles] procèdent d'une préférence, qui porte, selon les cas, sur la versification, le vocabulaire, le temps des verbes, l'organisation grammaticale de la phrase». Quando le varianti si intensificano, «des mots y sont remplacés, la voix, le mode ou le temps des verbes modifiés, l'organisation interne de quelques vers transformée; des vers tout différents y tiennent la place des vers de [l'autre rédaction] et l'on y trouve enfin des vers qui n'ont pas leurs corre-

<sup>9</sup> Quindi questa quadruplica distinzione comportava di solito conseguenze linguistiche: «In the Middle Ages there was a clear distinction between scribe, who copies and adds nothing, compiler, who, as mentioned above, mixes and rearranges the thoughts of others, commentator, who supplies a fresh reading of another's work and finally author, who is divinely inspired to convey a work of intrinsic worth and truth, generally reinforced by patristic commentary. The authentic work was, then, one that had been confirmed by commentary and glossing. As nothing that is not in Latin can be of such worth, all the vernacular author can hope to do is to be a compiler, conveying the essence of the meaning of authoritative texts to a lay audience » (G.D. Caie, «The manuscript experience», p. 20).

spondants dans l'autre rédaction ..., nous approchons en fait des remaniements». La frontiera fra la variazione propria dei copisti e quella dei rimaneggiatori viene tracciata dalla presenza di amplificazioni (dialoghi, descrizioni aggiunte) o di abbreviazioni (soppressioni, semplificazioni) e, soprattutto, dallo stravolgimento del senso originario del testo: «C'est une attitude caractéristique de remanieur: l'oeuvre préexiste, elle a été construite un jour par quelqu'un qui avait à la mettre debout; lui s'empare et la dénature». «Dans ces opérations, style, versification, organisation narrative et cohérence, intention et esprit, tout peut être altéré». Il rimaneggiamento nasce dall'adattamento cosciente del testo alle preferenze linguistiche, estetiche e di contenuto del contesto sociale a cui si rivolge. «C'est à l'usage et pour l'usage que les oeuvres sont modifiées».<sup>10</sup>

Anche senza distanziarsi in sostanza dall'analisi di Rychner, Alberto Vårvaro si concentra sull'ambito interessato dalla variazione e propone di operare una differenziazione tra micro- e macrovariazione per distinguere i semplici copisti dai rimaneggiatori: «une microvariance, qui se manifeste comme une prolifération d'alternatives au niveau du mot, de l'hémistique, plus rarement du vers, en somme phrastique; et une macrovariance, qui modifie les dimensions et souvent la progression même du récit, qui investit en définitive le niveau transphrastique».<sup>11</sup> Fissati questi due ambiti sintagmatici, sia l'uno che l'altro possono accogliere sostituzioni paradigmatiche. Nel caso della microvariazione, si sceglie fra forme lessicali, grammaticali o retoriche alternative; in quello della macrovariazione, fra un repertorio di episodi narrativi già noti, da cui il trasmettitore estrae elementi per costruire l'intreccio secondo i propri interessi.<sup>12</sup>

A sua volta, Diego Catalán, estendendo la sua analisi strutturale dal *romancero* alle *crónicas*, distingue tre livelli di «apertura» del testo: quello del discorso, quello dell'intreccio e quello della *fabula*. L'«apertura» del discorso può essere verbale, linguistica o poetica, cioè, limitata dalle regole interne del genere in cui il testo si inserisce (regole versificatorie o formulistiche, per esempio); l'«apertura» dell'intreccio riguarda i cambiamenti nella sequenza di fatti che costituiscono la trama fondamentale del racconto senza che si arrivi ad alterare il suo contenuto

<sup>10</sup> Si veda Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux*, rispettivamente pp. 40, 44-45, 55, 132 e 133.

<sup>11</sup> Vårvaro, «Élaboration des textes et modalités du récit», p. 19.

<sup>12</sup> Vårvaro, «Élaboration des textes et modalités du récit», pp. 37-39.

profondo, normalmente mediante l'aggiunta, la soppressione o il cambiamento dell'ordine di episodi deducibili o trascurabili; l'«apertura» della *fabula* implica che il testo ha cambiato il suo contenuto profondo, quindi non solo altera il suo intreccio o la sua struttura essenziale, ma anche la sua intenzione, la sua interpretazione, abitualmente come risultato di una nuova interazione con i consumatori del testo, con il contesto socio-storico nel quale il testo si riproduce e si consuma. Ciò comporta la sostituzione di parti del contenuto o la combinazione del testo con altri possibili.

Sia l'una tipologia che l'altra, che si mettono a confronto nello Schema 1, si inseriscono all'interno di impostazioni strutturaliste che richiedono di separare il significante dal significato del testo in vari livelli di analisi. Il significante o forma linguistica o poetica e il significato o forma strutturale si dissociano dai loro rispettivi contenuti, il discorso e l'intreccio. La classificazione di Vårvaro, forse, presenta sintomi di un maggiore scetticismo sulla possibilità di distinguere forma e significato nel considerare come parte dell'intreccio qualsiasi modifica che interessi il livello sovrafraseologico. Con ciò si sottintende, credo a ragione, che la più insignificante alterazione strutturale si ripercuote sull'*intentio* del testo, la *fabula*.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Carattere assai diverso ha la tassonomia di G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Parigi, Seuil, 1982, la cui perspicace applicazione alla trasmissione e alla trasformazione dell'agiografia medievale mediolatina si deve a M. Goulet, *Écriture et réécriture hagiographiques. Essai sur les réécritures de Vies de saints dans l'Occident médiéval (VIII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s.)*, Turnhout, Brepols, 2005, specialm. pp. 91-99, e di cui sono venuta a conoscenza dopo la redazione di questo articolo. Genette distingue fra trasformazioni quantitative e strutturali, formali non quantitative e semantiche o concettuali. Le trasformazioni quantitative e strutturali si riferiscono all'aumento, alla riduzione o alla sostituzione di passaggi di un testo rispetto al suo modello, ed i cambiamenti vanno dalle piccole modifiche (in parole o frasi) fino alla mutazione profonda della struttura globale del testo. Le trasformazioni formali non quantitative inglobano la traduzione, la prosificazione o versificazione, i cambiamenti di stile e di modo letterario. Mentre questo tipo di cambiamenti erano contemplati e incoraggiati dalle arti retoriche antiche e medievali, così non è per le trasformazioni semantiche o concettuali, le quali implicano un'analisi del contenuto profondo del testo nella linea dello strutturalismo: la trasformazione diegetica (per modifica dell'universo in cui si svolge la storia), quella pragmatica (o modifica di avvenimenti e comportamenti costitutivi dell'azione), la transmotivazione (che altera le motivazioni dei personaggi), e la transvalorizzazione (o cambiamenti nella valutazione dei personaggi).

APERTURA	TIPO	ESEMPIO	VARIAZIONE
DISCORSO	Lingüística	Fonica Grammaticale Lessicale	<i>Microvariazione</i>
	Poetica o Retorica	<i>Amplificatio</i> <i>Abbreviatio</i> Drammatizzazione Versificazione	
INTRECCIO	Strutturale	Aggiunta Soppressione Cambio di ordine (di sequenze o episodi)	<i>Macrovariazione</i>
FAVOLA	<i>Intentio</i> : contenuto profondo o funzionale del testo	Sostituzione Contaminazione Combinazione con altri testi	

SCHEMA 1

Queste tassonomie, tuttavia, così come altre della critica testuale basate solo sulle categorie modificative della *Retorica* aristotelica (aggiunta, soppressione, sostituzione e cambio d'ordine), sono sprovviste di una teoria che renda conto dell'interazione fra le varie classi stabilite e che permetta di ordinare i motivi soggiacenti alle innovazioni più frequenti, di modo che si possa prevederle. Trasferendoci sul campo della linguistica storica e costruendo una similitudine analitica, classificazioni come le precedenti sono analoghe a quelle che distinguono fra cambiamento fonologico, morfologico, sintattico e semantico, ma senza proporre quale sia l'interrelazione fra di essi, e se questa esiste, qual sia la loro successione abituale. Per esempio, nei processi di grammaticalizzazione sappiamo che il cambiamento semantico è precedente alla rianalisi sintattica e all'erosione fonologica, cosicché fra questi cambiamenti esiste di solito una dipendenza gerarchizzata. Queste classificazioni di taglio strutturalista, sebbene senza dubbio utili, non sono neppure in grado di valutare come l'evoluzione della lingua, o la trasmissione dei testi, sia condizionata dal suo uso e come, all'interno di ciò, ci siano certi cambiamenti che si ripetono mentre altri sono rarissimi. Dato che questi modelli non contemplano previsioni sulle frequenze, qualsiasi modifica potrebbe, teoricamente, avere le stesse probabilità di manifestarsi. Tuttavia, l'ana-

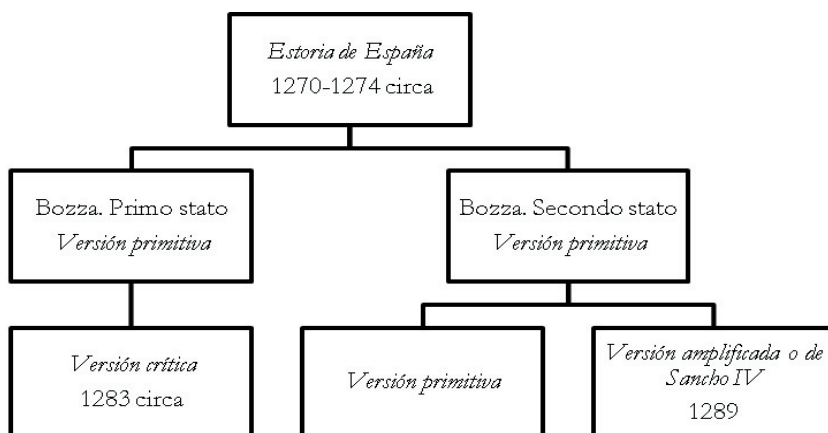
lisi tipologica e comparata delle lingue ha permesso di provare che certe strutture linguistiche di solito evolvono verso altre, e non viceversa, e che alcuni tipi di cambiamenti sono molto più frequenti di altri.

Rispetto alla prima questione, l'interazione fra le varie categorie, ritengo che, generalmente, i livelli di apertura del testo e i tipi di variazione debbano intendersi in modo gerarchico e implicativo. Cioè, possono esserci copisti trasmettitori che modificano unicamente il livello linguistico, ma ciò che interviene a livelli superiori cambia frequentemente la lingua. Allo stesso modo, quando ci sono cambiamenti nella *intentio* di un testo, ciò implica abitualmente modifiche nella formulazione del discorso letterario e nella struttura che richiedono l'aggiunta, la soppressione o il cambiamento nell'ordine degli episodi. I tipi di variazione normalmente si dispongono, quindi, in modo progressivo e scalare, e non come categorie che si escludono reciprocamente.

La seconda questione, ovvero se si producono tipi di trasformazioni più frequenti di altri, è difficilissima da risolvere senza disporre di studi comparati dell'evoluzione di tradizioni testuali varie. Malgrado ciò, mi azzardo a proporre una classificazione costruita su una conoscenza certamente ristretta e particolare, quella della trasmissione della storiografia spagnola medievale derivata dalle due grandi compilazioni storiografiche di Alfonso X il Saggio, la *Estoria de España* e la *General estoria*, nella speranza che la tipologia possa essere di utilità e forse parzialmente applicata ad altre tradizioni testuali.

La *Estoria de España* fu redatta su iniziativa di Alfonso X il Saggio due volte: verso il 1270-1274, in quella che conosciamo come la *Versión primitiva*, e verso il 1283, in una *Versión crítica*. Anni dopo, nel 1289, all'epoca di Sancho IV, la *Versión primitiva* fu rimaneggiata in uno stile più retorico e amplificato, con una nuova prospettiva ideologica: la *Versión retóricamente amplificada* o *Versión de Sancho IV*, che, come ha dimostrato Francisco Bautista, aveva una lunghezza molto maggiore di quella inizialmente supposta e di cui probabilmente fa parte quella chiamata fino a poco tempo fa *Versión emendada después de 1274*.<sup>14</sup> La relazione fra di esse, per le sezioni dell'opera anteriori a Ferdinando I, può essere così schematizzata:

<sup>14</sup> Il dettaglio dei rapporti tra queste versioni si può leggere in D. Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí. Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal - Universidad Autónoma de Madrid, 1997, e in forma sintetica in I. Fernández-Ordóñez, «Variación ideológica del modelo historiográfico alfonsí en el siglo XIII: las versiones de la *Estoria de España*», in *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, ed. G. Martín, Madrid, Casa de Velázquez,



La maggior parte degli esempi con cui illustrerò la tipologia provengono da queste tre versioni e dai testi cronistici derivati da esse nel corso dei secoli XIV e XV, sebbene occasionalmente addurrò la casistica offerta dalla tradizione testuale della storia universale alfonsina, la *General estoria*.

#### *Due tipi di fattori scatenanti l'evoluzione testuale*

La trasmissione e la metamorfosi dei testi in lingua volgare sono inseparabilmente connesse alla tensione che deriva dall'opzione fra conservare quanto ereditato o trasformarlo. Ogni nuovo testo nasce dell'interazione fra il testo ricevuto e il trasmettitore dello stesso, di modo che le modifiche che sono il prodotto di questa interazione possono essere originate principalmente da fattori interni al testo o da fattori esterni. Cioè, ci sono cambiamenti che qualsiasi trasmettitore può trovare latenti nel proprio testo, mentre altri provengono da un inserimento del testo nelle coordinate personali o storiche del trasmettitore e, bisognerebbe aggiungere, del suo pubblico. In modo semplificato si può dire che, nell'interazione fra testo ricevuto e trasmettitore, il primo tipo di cambiamenti

2000, pp. 41-74, e «*Estoria de España*», in *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos medievales y transmisión*, edd. C. Alvar & J. Manuel Lucía, Madrid, Castalia, 2002a, pp. 54-80. Questi studi vanno completati con gli apporti di F. Bautista, «Hacia una nueva 'versión' de la *Estoria de España*: Texto y forma de la *Versión de Sancho IV*», *Incipit*, 23 (2003), pp. 1-59, e *La Estoria de España en época de Sancho IV: sobre los reyes de Asturias*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2006a.



trova il suo fattore scatenante fondamentale nelle caratteristiche del testo e il secondo tipo in quelle del trasmettitore. Ma è importante sottolineare che questi fattori sono interdipendenti e non autoescludenti.

Fra i fattori interni al testo, possiamo menzionare quegli elementi a cui il testo allude ma non spiega né sviluppa, le contraddizioni interne, siano esse di contenuto o di carattere formale, i passaggi o le lezioni di difficile comprensione o difettose, e perfino la struttura stessa del testo, che può rendere possibile la soppressione di parti dell'opera o istigare all'aggiunta o alla continuazione con nuove sezioni. Fra i fattori esterni al testo, cioè, quelli che si riscontrano nell'individuo trasmettitore, possiamo annoverare la lingua, le preferenze stilistiche, la formazione, le conoscenze del mondo in cui egli vive, le opinioni religiose o politiche, il mecenate o il pubblico per cui ha lavorato e/o i testi che ha conosciuto e ha avuto a sua disposizione in un dato momento e in un dato luogo.

I cambiamenti del primo tipo sono, per così dire, prevedibili, e sebbene originati da un fattore scatenante specifico dal punto di vista storico, vale a dire il trasmettitore che li introduce, potrebbero verificarsi in modo indipendente in vari rami di una tradizione. I cambiamenti del secondo tipo non sono così prevedibile e la loro comparsa dipende più dalle coordinate personali del trasmettitore che dalle caratteristiche interne del testo, anche se trasmettitori della stessa epoca o dello stesso ambiente culturale potrebbero ipoteticamente dare luogo a cambiamenti simili.

## 1. Trasformazione originata dalle caratteristiche del testo ricevuto

### 1.1. *Deduzione di nuovi episodi a partire da indizi (semantici o formali).*

Una delle fonti più attive di trasformazione dei testi medievali è lo sviluppo narrativo di eventi menzionati in precedenza nel testo ma non sviluppati. Il fenomeno è ben conosciuto nell'epica e nella letteratura di trasmissione orale, ma i testi di trasmissione manoscritta non si comportano in modo diverso, come ha evidenziato Catalán, per esempio, a proposito della *Crónica de Castilla*.<sup>15</sup> Sebbene il meccanismo di evoluzione possa portare all'invenzione completa di lunghi episodi, inseriti nel testo primitivo, lo illustrerò qui con un esempio più breve. La *Ver-sión primitiva* della *Estoria de España*, dopo aver raccontato la vittoria

<sup>15</sup> Vedi D. Catalán, «Poesía y novela en la historiografía castellana de los siglos XIII y XIV», in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, pp. 423-441; ripubblicato in *La «Historia de España» de Alfonso X. Creación y evolución* (Fuentes cronísticas de la Historia de España, V), Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal e Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pp. 139-156.

del re Ordoño II su Ceit, il re moro di Coria, riferiva che Ordoño combatté con Mazoros, re di Salamanca, «e fizo allí esso mismo que avié fecho en Coria», frase che dà luogo, nella *Versión crítica*, all'aggiunta di un paragrafo interamente dedotto.<sup>16</sup>

<i>Versión primitiva</i>	<i>Versión ampliificada</i>	<i>Versión crítica</i>
<p>Después d'esto lidió el rey don Ordoño con Ceit, rey de Coria, e venciól, e mató y muchos, e priso la villa, e cativó moros e moras con sus fijos e muchos d'ellos, e fizolos todos vender. E otrossí lidió con Maçoros, rey de Salamanca, e venciól, e fizo y esso mismo que en Coria fiziera (ms. Y, f. 378v).</p>	<p>Después lidió este rey don Ordoño con Ceit, rey de Coria, e mató y muchos moros, e al cabo priso la villa, e tomó moros e moras con sus fijos muchos d'ellos, e fizolos todos vender. Otrossí lidió este rey don Ordoño con Mazaros, rey de Salamanca, e venciól e fizo allí esso mismo que avié fecho en Coria (PCG, 366a<sub>35-42</sub>).</p>	<p>Sacó el rey don Ordoño su hueste e fue correr tierra de Coria, que era de moros. Et cercó esa villa de Coria. Et el rey moro de la villa que avié nombre Ceit, salió a él e ovieron su batalla de consuno muy fuerte. Mas al cabo fue vencido el rey moro, e murió allí con muchos de los suyos. E el rey don Ordoño tomó la villa, e falló dentro moros e moras con sus fijos muchos a demás, e cativólos. <i>Después que ovo el rey don Ordoño puesta la villa en recabdo, partió dende commo estava, e vínose sobre un moro que avié nombre Mozoroz, que se levantava rey de Salamanca, e ovo su batalla con él. E fue vencido el moro con todos los suyos, e murieron y muchos moros a demás. E el rey don Ordoño entró luego en la villa e priso muchos moros e moras que falló dentro. E de allí tornóse a León onrado e con gran prez</i> (VC, 514).</p>

In altre occasioni la deduzione può essere generata dal desiderio di mantenere il disegno formale che segue il testo. Quando, per qualche motivo, sono assenti informazioni concordi con le aspettative che questo

<sup>16</sup> In generale cito i testi medievali secondo con le norme di presentazione critica suggerite da P. Sánchez-Prieto Borja, *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco/Libros, 1998, senza rispettare sempre quelle adottate dagli editori. Evidenzio con il corsivo la variante presa in considerazione.

disegno produce, il trasmettitore si può vedersi indotto a completarlo con racconti di sua invenzione. Per esempio, il casellario annalistico in base al quale è stata disegnata la *Estoria de España* obbligava a indicare gli anni, sebbene mancassero le notizie, ma, al medesimo tempo, lo stesso modello creava l'aspettativa di avere qualcosa degno di nota per ogni anno. Ragione per cui i trasmettitori deducono a volte avvenimenti per questi anni «vuoti». Così la *Versión crítica* ha cercato di «coprire» la mancanza di avvenimenti nel primo anno del regno di Vermudo I, «Mas del primero año del regnado del rey don Vermudo non fallamos ninguna cosa que éll fiziese que a la estoria pertenesca», con una spiegazione:

*Versión primitiva*

Luego que Mauregato fue muerto, açaron los altos omnes por rey a don Vermudo el Diácono, que fue el primero rey Vermudo; e regnó seis años: los dos en su cabo e los cuatro con su sobrino don Alfonso. E el primero año del su regnado fue en la era de ochocientos e veintitrés, quando andava ell año de la Encarnación en setecientos e ochaenta e cinco ... Mas del primero año del regnado del rey don Vermudo non fallamos ninguna cosa que éll fiziese que a la estoria pertenesca ... (PCG, 345a<sub>48</sub>-b<sub>13</sub>).

*Versión crítica*

Luego que Mauregato fue muerto, açaron los altos omnes a don Bermudo, que fue el primero rey, e reinó seis años. El primero año del su reinado fue en la era de ochocientos e veinte e tres años, quando andava el año de la Encarnación en setecientos e ochenta e cinco ... *Este rrey don Bermudo fue bueno e muy esforçado, mas nunca ovo batalla con moros nin fizó hueste.* Del segundo año del reinado del rey don Bermudo non fallamos ninguna cosa que de contar sea que a la Estoria de España pertenesca ... (VC, 445).

Per la stessa ragione la *Versión amplificada* suppose che l'assenza d'informazione relativa ai regni cristiani fra gli anni 13° e 25° di Alfonso III necessitava delle sue ragioni, e dedusse che ciò si doveva alla superiorità militare del re cristiano:

*Versión primitiva*

Del XIII año fasta'l xxv del regnado del rey don Alfonso el Magno non fallamos ninguna cosa que de contar sea que a la estoria pertenesca ... (ms. T, f. 133r).

*Versión amplificada*

Desde'l XIII fasta'l xx e quinto del regnado d'este rey don Alfonso non fallamos ninguna cosa granada que de contar sea que a la estoria pertenesca, *ca moros e cristianos cansados fincavan ya lidiando e matando en sí, demás los moros que non osavan ninguna cosa cometer ante la fortaleza d'este rey don Alfonso el Magno, que era fuerte e aventurado en batalla e los avié vençudos en muchas lides e muy astragados en muchos logares ...* (PCG, 376b<sub>13-23</sub>).

Il fatto che due rimaneggiatori distinti, il responsabile della *Versión crítica* e quello della *Versión amplificada*, intervengano con propositi simili, dimostra che il modello formale sul quale è composto il testo è il fattore scatenante del cambiamento.

1.2. *Conciliazione di versioni contraddittorie*. Un altro procedimento frequente di critica interna è la conciliazione di versioni contraddittorie su di un fatto o un dato presente nel testo. La conciliazione si può produrre sopprimendo una delle versioni oppure cercando di armonizzarle fra loro. Un caso ben conosciuto è, per esempio, la diversa durata del regno del re Rodrigo che compariva nella *Versión primitiva*. Anche se si dà preferenza alla versione ereditata dalla *Historia de rebus Hispaniæ* dell'arcivescovo di Toledo, Rodrigo Ximénez de Rada, che non viene citata nel testo, l'opera citava anche la durata del regno secondo il *Chronicon mundi* di Lucas il Tudense. L'esistenza di questo punto conflittuale ha provocato la reazione indipendente nelle due versioni derivate dalla *Primitiva*, la *Crítica* e la *Amplificada*, le quali hanno cercato di risolvere, ognuna a modo suo, il problema: entrambe prediligono la versione di Lucas, ma la *Amplificada* sopprime la versione dell'arcivescovo don Rodrigo, salvo per il particolare che il sovrano condivise il regno per due anni con Vitiza.<sup>17</sup>

<i>Versión primitiva</i>	<i>Versión crítica</i>	<i>Versión amplificada</i>
E Vitiza avié regnado siete años, e el rey Rodrigo regnó tres: ell uno en su cabo, e los dos con Vitiza. Però diz don Lucas de Tuy que siete años e seis meses regnó (PCG, 307a <sub>27-31</sub> ).	e regnó tres años, el uno en su cabo e los dos con Vitiza, però diz aquí don Lucas de Tui que siete años e seis meses regnó, e esto es más de creer, cuatro con Vitiza e los tres e medio en su cabo (VC, 52).	e reinó vii años e vi meses segunt dize don Lucas de Tuy, e los dos d'estos siete años regnó seyendo vivo Vitiza, però a él son contados (Catalán 1997, 136).

La reazione indipendente dalle due versioni posteriori e non geneticamente in rapporto nello stesso *locus* testuale ci mostra, di nuovo, che l'intervento non solo trova motivazione nel trasmettitore ma anche nel

<sup>17</sup> Per questa variante si veda I. Fernández-Ordóñez, *Versión «crítica» de la «Estoria de España»*. *Estudio y edición parcial desde Pelayo hasta Ordoño II*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal e Universidad Autónoma de Madrid, 1993, pp. 51-52; Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí*, pp. 135-136, e Bautista, «Hacia una nueva 'versión' de la *Estoria de España*». Qui concordo con Bautista, «Hacia una nueva 'versión' de la *Estoria de España*», che la *Versión emendada después de 1274* dipende dallo stesso testo di quella *Amplificada*.

testo stesso, il quale, in una certa misura, solleva un conflitto che induce alla modifica.

1.3. *Giudizio esplicito sulla verosimiglianza del racconto.* Il commento esplicito del trasmettitore sulla verosimiglianza, l'esattezza o il carattere frammentario o completo del racconto può essere considerato un altro tipo di critica interna. Questo tipo di commenti rivela la posizione critica dei trasmettitori e nasce dai dubbi che lo stesso testo provoca. È importante precisare che non si tratta di meri sviluppi o proiezioni del testo, seguendo i modelli medievali della glossa grammaticale o retorica, ma di commenti metadiscorsivi. Abbiamo appena visto come la *Versión crítica* giudicava «più credibile» la versione del Tudense sulla durata del regno di Rodrigo. Altri esempi simili sono quelli che seguono. Nel primo la *Versión crítica* discute della credibilità del racconto che deriva da certi *cantares de gesta* a proposito della concezione di Bernardo del Carpio. In questa versione, raccolta come alternativa nella *Versión primitiva* della *Estoria de España*, Bernardo del Carpio era figlio della sorella di Carlomagno, donna Timbor, invece che della sorella di Alfonso II, donna Jimena.

*Versión primitiva*

E algunos dizen en sus cantares e sus fablas que fue este Bernaldo fijo de doña Timbor, hermana de Carlos, rey de Francia, e que viniendo ella en romería a Santiago, que la convidó el conde San Díaz e que la levó pora Saldaña, e que ovo este fijo en ella, e quel recibió el rey don Alfonso por fijo, pues que otro non avié que reinase empós él (PCG, 351a<sub>21-29</sub>).

*Versión crítica*

Algunos dizen en sus cantares de gesta que fue este Bernaldo fijo de doña Trabor, hermana de Carlos el Grande, rey de Francia, e que vino aquella doña Tribor en romería a Santiago, e que de su tornada que la conbidó el conde San Díaz de Saldaña, e que la levó consigo para su lugar, e ovo allí con ella su fabla, e ella entregóse en cuanto él quiso, e que ovo estonces este fijo d'ella. E el rey don Alfonso que le recibió por fijo, que non avie fijo ninguno que fincase por señor del reino depués de su muerte. Mas esto non podrié ser. E por esto non son de creer todas las cosas que los omnes dizen en sus cantares, ca la verdat es segunt que vos avemos ya dicho, segunt que fallamos en las estorias verdaderas, las que fizieron los omnes sabios (VC, 461).

Incontriamo nuovamente questo atteggiamento di giudizio sul racconto anche quando si tratta di fonti colte. Per esempio, la *Versión crítica* dichiara la propria incapacità di decidere con certezza quale delle due ver-

sioni sul re che conquistò per Oviedo il privilegio arcivescovile, Alfonso II o Alfonso III, sia quella corretta, alla luce del fatto che il testo della *Estoria* attribuiva il merito sia all'uno che all'altro.

*Versión primitiva*

Desí envió este miraglo escrito al papa Leo, que era aquella sazón, e ganó d'él que fuesse Oviedo arzobispado; pero que dize adelante en la estoria que el rey don Alfonso el Magno ganó este privilegio (PCG, 349b<sub>37-42</sub>).

*Versión crítica*

Algunos dixeron que enbió estonces el rey este miraglo escrito al papa Leo, e ganó estonce d'él que fuesse Oviedo arzobispado. Mas por que nós fallamos que el rey don Alfonso el Magno ganó este privilegio, como adelante oiredes, *por ende non afirmamos que este rey don Alfonso el Casto lo ganó, ca non lo sabemos por cierto, nin dezimos ál si non lo que fallamos en las estorias de los sabios* (VC, 458-459).

Ma questo atteggiamento di riflessione analitica sul testo trasmesso non è esclusivo della *Versión crítica*. Nell'esempio che segue la *Versión amplificada* lamenta la mancanza d'informazione sull'identità di Gonzalo, l'assassino del re Sancho I:

*Versión primitiva*

don Gonçalo, que era señor de allende Duero, quando vío que el rey don Sancho llegó fasta allí, ayuntó su poder muy grant e vino contra'l rey aquel lugar mismo. Mas però al cabo entendió que non se podrié defender contra'l rey, e embió rogat quel perdonasse (Campa 1995, I, 321).

*Versión amplificada*

un don Gonçalo, que era *omne poderoso e como señor de tierra de la Estremadura del regno de León, que yaze allend de Duero*, quando vío que el rey don Sancho de León se llegara a essa Estremadura, *diz que ayuntó su poder muy grand por venir contra'l rey don Sancho en aquel logar mismo d'essa Estremadura de León*. Mas però al cabo, *ante que se descubriesse atal atrevimiento nin lo cometiese publicamiente*, entendió que se non podrié tener con el rey don Sancho nin defenderse d'allí. *E non departe la estoria d'aquell omne poderoso don Gonçalo de cuáles era, nin cuál él por sí, nin cuenta d'él ál si non esto*. Mas *diz que esse don Gonçalo, omne poderoso, que envió rogat al rey don Sancho quel perdonasse* (PCG, 423b<sub>3-19</sub>).

1.4. *Genesi di una nuova struttura*. Un'altra modalità di interventi imputabili alla critica interna è la genesi di una nuova struttura basata sulla riorganizzazione della narrazione già esistente. La modifica di aspetti

strutturali può avere origine nel contenuto del racconto o nell'articolazione formale dello stesso.

1.4.1. Nuova segmentazione dei contenuti. Il tipo più semplice di nuova organizzazione strutturale è la distribuzione degli stessi contenuti sequenziali in una nuova divisione dei capitoli. La modifica normalmente scatta quando il testo, nel trattare questioni varie in un solo capitolo o sezione, a volte perfino numerandole, dà luogo alla loro separazione in capitoli indipendenti. La decisione di articolare il testo in capitoli indipendenti risponde abitualmente al desiderio di dare importanza autonoma ai contenuti in essi inclusi.<sup>18</sup> La *Versión amplificada* ci fornisce alcuni casi di nuova segmentazione che, in generale, rispetta l'organizzazione in capitoli della *Versión primitiva*. Per esempio, nel terzo anno di Ramiro I, la *Versión primitiva* comprendeva un capitolo intitolato «De cómo el rey don Ramiro por su gran bondat fizo compañero en el reino a su hermano don García», evento che, tuttavia, riceveva appena attenzione nel testo del capitolo, dedicato fondamentalmente a narrare dei vari tributi che Ramiro stabilì a favore di Santiago dopo l'aiuto ricevuto dall'apostolo contro i mori, precisazioni che derivavano dalla menzione delle donazioni di sua moglie Urraca. Solo nel riferirsi a coloro che confermavano quanto promesso alla chiesa di Santiago, il testo citava, tra i presenti, «Ordoño, fijo del rey don Ramiro, e don García, hermano del rey, ca el rey don Ramiro tanto fue de grand bondat e de grand mesura e tanto amava al hermano quel fizo compañero del regno». Questa distribuzione in capitoli è quella originale della *Estoria de España*, quindi si mantiene tale e quale nella *Versión crítica*.<sup>19</sup> La *Versión amplificada* risolse l'incoerenza fra il titolo del capitolo e il contenuto distribuendo la materia, debitamente amplificata, in due capitoli indipendenti con epigrafi più aderenti a quanto realmente trattato: «El capítulo de la promessa que este rey don Ramiro fizo a la iglesia dell apóstol Sant Yagüe» e «El capítulo del rey don García e de la reina doña Urraca, muger d'este rey don Ramiro, e de las sus piadosas obras e santas».

<sup>18</sup> I materiali utilizzati sia dalla *Estoria de España* che dalla *General estoria* ci offrono altri interessanti esempi di nuova segmentazione degli stessi contenuti sequenziali. A proposito di questo problema, vedi I. Fernández-Ordóñez, «*Ordinatio y compilatio* en la prosa de Alfonso el Sabio», in *Modelos latinos en la Castilla medieval*, edd. M. Castillo Lluh & M. López Izquierdo, Francoforte e Madrid, Vervuert e Iberoamericana, 2010, pp. 239-270, con esempi vari tratti dalla *Estoria de España* e dalla *General estoria*.

<sup>19</sup> Si veda I. Fernández-Ordóñez, ed., Alfonso X el Sabio, *Estoria de España. Cuaderno de trabajo*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano e Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2003, p. 36, e *Versión crítica*, pp. 501-502.

*Versión primitiva*

«De cómo el rey don Ramiro por su gran bondat fizo compañero en el reino a su hermano don García» (Fernández-Ordóñez 2003, 47-48).

*Versión amplificada*

«El capítulo de la promessa que este rey don Ramiro fizo a la iglesia dell apóstol Sant Yagüe»

«El capítulo del rey don García e de la reina doña Urraca, muger d'este rey don Ramiro, e de las sus piadosas obras e santas» (PCG, caps. 630-631, pág. 361)

1.4.2. Nuova distribuzione dei contenuti. L'esercizio della critica interna sull'organizzazione del racconto può condurre a una nuova struttura originata non solo dalla nuova segmentazione ma anche dal cambiamento d'ordine dei diversi capitoli o di parti dei capitoli ereditati. L'esempio paradigmatico di questo lavoro di riordinamento narrativo del testo ce lo offre la *Versión crítica*, nella quale, dinanzi alle incoerenze del testo della *Versión primitiva*, vennero completamente riorganizzati datazione, concatenazione e raggruppamento degli avvenimenti narrati.<sup>20</sup> Ciò produce come risultato non solo una nuova divisione in capitoli ma anche un nuovo ordine sequenziale del racconto. A dispetto di ciò che potrebbe sembrare, ciascuna delle riorganizzazioni della *Versión crítica* ha una motivazione che nasce dalla volontà di limare incoerenze testuali: per ragioni cronologiche, per desiderio di migliorare la verosimiglianza del testo, oppure per conservare il modello formale di composizione storiografica, talora non rispettato.

1.4.3. Soppressione di parte del testo o suo completamento. Infine, è la struttura stessa del testo che può indurre a trasmetterne solo delle parti. Si tratta di un fenomeno parallelo a quello per cui vengono resi autonomi determinati nuclei narrativi, tipica della trasmissione del *roman* o dell'epica. Per esempio, la *Versión crítica* ha diviso il testo della *Estoria de España* in quattro sezioni, che sono state denominate «parti»: la storia antica e romana, la storia gotica, la storia dei re asturiano-leonesi

<sup>20</sup> La visualizzazione grafica di questa profonda riorganizzazione strutturale in nuovi capitoli si può vedere in Fernández-Ordóñez, *Versión crítica de la «Estoria de España»*, pp. 342-351, per la sezione compresa tra Pelayo e Ordoño II, accompagnata dalla sua giustificazione (*Ibid.*, p. 115 e segg.). M. de la Campa, *La «Crónica de veinte reyes» y las «Versiones crítica» y «concisa» de la «Estoria de España»*. Ediciones críticas y estudio, Madrid, tesi dottorale dell'Universidad Autónoma de Madrid, 1995, e Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí*, pp. 396-402, descrivono nei dettagli e spiegano questo stesso tipo di aggiustamenti per la sezione seguente, da Fruela II a Vermudo III.



e la storia dei re castigliani. A sua volta, la *Versión amplificada* ha probabilmente separato anche la storia antica da quella dei re goti, e questa dalla «storia dei re di Spagna», fissandone l'inizio con Pelayo. Queste due divisioni sono state rispettate in non poche occasioni dalla tradizione manoscritta, di modo che i codici o le opere derivate, come visualizzato nello Schema 2, si limitano a trasmettere solo alcune delle parti di questa divisione oppure presentano cambi di modello testuale proprio in questi luoghi: tra la storia dei re goti e i successivi, da Pelayo in avanti, oppure tra la storia dei re di León e quelli di Castiglia, cioè, tra l'ultimo re di León, Vermudo III, e il primo re di Castiglia e León, Ferdinando I.

<i>Sezioni della Versión crítica</i>	STORIA ANTICA: PRIMA PARTE	STORIA GOTICA: SECONDA PARTE	STORIA ASTURIANO-LEONESE: TERZA PARTE	STORIA CASTIGLIANA: QUARTA PARTE
<i>Sezioni della Versión amplificada</i>	STORIA ANTICA	STORIA GOTICA	STORIA DEI REI DI SPAGNA	
Ms. Ss		<i>Versión crítica</i>	<i>Versión crítica</i>	<i>Versión crítica</i>
Ms. L	<i>Versión de Sancho IV?</i>	<i>Versión de Sancho IV</i>	<i>Versión crítica</i>	
Ms. T		<i>Versión de Sancho IV</i>	<i>Versión primitiva</i>	
Ms. G			<i>Versión primitiva</i>	<i>Crónica de Castilla</i>
Ms. F				<i>Versión primitiva e Amplificada</i>
<i>Crónica de Castilla</i> (1300 ca.)				<i>Crónica de Castilla</i>
<i>Crónica abreviada</i> (1320-1325)	Libro I	Libro I-Libro II	Libro II	Libro III
<i>Crónica general vulgata</i> (2ª metà del s. XIV)	<i>Versión primitiva</i>	<i>Versión primitiva</i>	<i>Versión crítica</i>	

<i>Crónica Ocampiana</i> (s. XIV?)				<i>Crónica Ocampiana</i>
---------------------------------------	--	--	--	--------------------------

SCHEMA 2

Per esempio, il ms. Ss della *Versión crítica* e il ms. T, che al suo inizio contiene la *Versión de Sancho IV*, cominciano dal principio della storia gotica e si disinteressano della sezione iniziale dell'opera. I mss. L e T cambiano prototipo alla fine della storia gotica. Questo stesso cambiamento di modello si riflette nella *Crónica general vulgata*. Dall'altro lato, quasi in questo stesso punto comincia il ms. G, che, come abbiamo visto, cambia nuovamente prototipo all'inizio della storia dei re di Castiglia.

La *Crónica de Castilla* è una famiglia di testimoni, redatta verso il 1300, con notevoli caratteristiche proprie. Fra di esse c'è quella che le ha dato il nome: circoscrivere il suo contenuto alla storia dei re di Castiglia a partire da Ferdinando I. Identica estensione presenta la *Crónica ocampiana*. Ora, sebbene il testo che trasmette non coincida con quello di nessuna delle due summenzionate cronache, il ms. F concorda, invece, quanto al segmento testuale tramandato. Non casualmente, proprio in questo punto si produce un cambio di modello e di libro anche nella *Crónica abreviada* (1320-1325 ca.) di don Juan Manuel, riassunto di quella che egli credette essere la *Estoria de España* di suo zio Alfonso il Saggio.

Si può sostenere che il carattere frammentario dei manoscritti o dei testi, rispetto ai loro modelli, ha a che vedere con le vicissitudini dei codici che ebbero a loro disposizione o con gli interessi personali dei trasmettitori-rimaneggiatori. Di ciò non v'è dubbio, ma mi sembra altresì innegabile che la stessa struttura apriva certe possibilità di trasmissione parziale allo stesso tempo in cui ne chiudeva altre, e che i trasmettitori si comportano, in una certa misura, in conseguenza di questi condizionamenti. Non in altro modo si può spiegare che testimoni o cronache non imparentate rendano indipendenti o conferiscano autonomia esattamente alle stesse sezioni testuali, mentre per altre soluzioni di continuità abbiamo solo esempi isolati. Ad esempio, l'inizio del ramo testuale della *Versión crítica* tradizionalmente noto come *Crónica de veinte reyes* si colloca nel regno di Fruela II, a metà della storia asturiano-leonese, perché in questo regno si scelgono i primi giudici di Castiglia ed è quest'ambito il principale oggetto dell'interesse del responsabile di questo testo. Ma, a differenza dei casi precedenti, la tradizione manoscritta non

suffraga il taglio che, in questo caso particolare, deve essere attribuito piuttosto al trasmettitore che alla disposizione interna del testo.

Un altro esempio molto chiaro di motivazione interna ci viene offerto dalla tradizione testuale della *Grande e general estoria*. Nella immensa compilazione della storia universale di carattere enciclopedico ordinata da Alfonso il Saggio viene combinato il racconto derivante dalla Bibbia e dei suoi esegeti, per la storia del popolo ebreo, con quello ottenuto da ogni altro tipo di fonti latine (dell'antichità o medioevali) ed arabe, per la storia di genti e popoli diversi da quello ebreo.<sup>21</sup> Strutturata in sei parti, soltanto le prime cinque delle quali ultimate, la trasmissione testuale della *General estoria* è caratterizzata dalla presenza di testimoni che copiarono dal loro modello esclusivamente i passaggi di derivazione biblica, eliminando tutto ciò che era relativo alla storia dei popoli gentili, o viceversa, di manoscritti che contengono soltanto i passaggi di origine non biblica, trascurando completamente di trascrivere quanto proveniva dal Vecchio Testamento. È sicuro che questa copia selettiva risponde agli interessi dei lettori di ciascuna epoca, perché la materia pagana è frequentemente soppressa nei manoscritti dei secc. XIII e XIV, mentre di solito omettono la materia biblica i codici del XV. Ma è anche indubbio che la selezione è innescata dalla struttura dell'opera, nella quale si combinano, per grossi frammenti, storia pagana e storia biblica. Al riguardo credo sia significativo il fatto che questa copia frammentata non compaia mai nei manoscritti della prima parte della *General estoria*, che, com'è risaputo, è quella

<sup>21</sup> Per un panorama generale delle fonti, si veda D. Eisenberg, «The *General Estoria*: Sources and Source Treatment», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 89 (1973), pp. 206-227; F. Rico, *Alfonso el Sabio y la «General Estoria»*. *Tres lecciones*, Barcellona, Ariel, 1972, 1984; I. Fernández-Ordóñez, *Las «Estorias» de Alfonso el Sabio* (Biblioteca Española de Lingüística y Filología, 5), Madrid, Istmo, 1992, e P. Sánchez-Prieto Borja, ed., *Alfonso X el Sabio, General estoria. Primera parte*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009a, 2 voll. Inoltre, per i codici e i loro rapporti stemmatici, si può consultare I. Fernández-Ordóñez, «*General estoria*», in *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos medievales y transmisión*, edd. C. Alvar & J. Manuel Lucía, Madrid, Castalia, 2002b, pp. 42-54, e le introduzioni alle parti Prima (P. Sánchez-Prieto, ed., *Alfonso X el Sabio, General estoria. Primera parte*), Seconda (B. Almeida, ed., *Alfonso X el Sabio, General estoria. Segunda parte*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, 2 voll.), Terza (P. Sánchez-Prieto con la colaboración de Bautista Horcajada Diezma, Carmen Fernández López & Verónica Gómez Ortiz, edd., *Alfonso X el Sabio, General estoria. Tercera parte*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009b, 2 voll.), Quarta (I. Fernández-Ordóñez & Raúl Orellana Calderón, edd., *Alfonso X el Sabio, General estoria. Cuarta parte*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, 2 voll.), Quinta e Sesta (Elena Trujillo, B. Almeida & P. Sánchez-Prieto, edd., *Alfonso X el Sabio, General estoria. Quinta y sexta partes*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, 2 voll.).

in cui il lavoro compilatorio fu più profondo intenso e in cui l'intenso innesto di fonti rende più difficile determinare, per grandi sezioni, ciò che è biblico da ciò che è pagano. I fattori intrinseci al testo hanno condizionato, quindi, le sue possibili vie di trasformazione.

All'interno di questo sottotipo di evoluzione strutturale credo che si possano includere anche quegli interventi che completano il testo a partire da una aspettativa da esso generata. Un caso chiaro ce lo offre il *Seguimiento de la estoria de las corónicas de los fechos de España* che conosciamo attraverso la cosiddetta *Crónica particular de San Fernando*. La *Estoria de España* di Alfonso X rimase, nel suo segmento finale, allo stato di bozza, e per questo motivo cronologicamente non andava oltre ciò che era raccontato dall'arcivescovo don Rodrigo Ximénez de Rada nella sua *Historia Gothica*: il testo terminava, dopo la conquista di Cordova e il secondo matrimonio di Ferdinando III, con la traduzione del congedo del Toledano, alla fine del quale un commento esortava a proseguire il testo: «E fata aquí, dize esta estoria, que: 'Fata aquí alcancé, e de aquí adelante, díganla los que venieren, de las cosas que acaecieren empós estas, que non dixiemos'» (PCG, 736b<sub>26-29</sub>). Il *Seguimiento*, che continua il racconto del regno di Ferdinando III fino alla sua morte, non solo deriva da quest'incitamento, ma realizza una aspettativa prodotta dalla struttura della *Estoria de España*, la quale, essendo articolata sulla base della successione di signorie suddivise in regni, creava un'anomalia lasciando incompiuto il resoconto del regno di Ferdinando III. Completarlo è lo scopo del *Seguimiento*, come afferma il prologo dello stesso, «por que la razón de los sus fechos d'este rey don Fernando de Castiella e de León se cumpla, segunt los sus fechos todos fueron, fasta acabamiento de su vida»:

Siguimiento de la estoria de las corónicas de los fechos de los reis de España e de las sus vidas, la cual el arçobispo don Rodrigo de Toledo, e primas de las Españas, en el lugar d'este cuento dexa e se espida d'ella. E por que se cumpla fata acabados los fechos de la vida d'este rey don Fernando, en cuya razón el dicho arçobispo dexa la estoria, dize el que la sigue así: «Comoquier que este arzobispo don Rodrigo fabló mucho de los fechos de los reyes e de las sus vidas, e cuáles fueron e cómo acabaron e usaron sus poderes, departiéndolo todo en cuento de las sus corónicas, se espida en este lugar de la estoria; por que la razón de los sus fechos d'este rey don Fernando de Castiella e de León se cumpla, segunt los sus fechos todos fueron, fasta acabamiento de su vida como dicho es, tomando en este lugar e seguimiento de la razón, va aun contando la estoria cabo adelante, departiéndolos segunt las razones cabadelante se seguirán», e començóla en el lugar ó fincó (PCG, 736a<sub>35</sub>-737b<sub>9</sub>).

Si potrebbe argomentare, a ragione, che non è facile distinguere la differenza tra il tipo d'innovazione menzionato all'inizio (1.1. *Deduzione di nuovi episodi a partire da indizi*) e la preoccupazione di completare ciò che è incompiuto. Se mi sono decisa a trattarli separatamente, è perché nel primo caso l'innovazione si limita a sviluppare ed inserire un breve passaggio a partire da un'allusione o da un modello già noto, mentre in questo secondo caso il contenuto narrativo prodotto gode di una maggior libertà, anche in termini di estensione: è una vera *continuatio*.

1.5. *Emendamento o commento di lezioni difettose o di difficile comprensione*. Per concludere, credo che sia doveroso contemplare, all'interno dei meccanismi interni di sviluppo testuale, non poche delle varianti di carattere linguistico o testuale con le quali i trasmettitori-copisti cercano di emendare un *locus criticus*, ai loro occhi, di difficile comprensione, difettoso o incoerente. Questo meccanismo di correzione è di solito originato da cattive letture o errori di copia che vengono rettificati a volte per critica interna esercitata sul testo ricevuto, a volte in rami indipendenti della tradizione testuale.

Per esempio, nel cinquantaseiesimo anno dell'impero di Augusto tutti i rami e sottorami della tradizione testuale della *Estoria de España* coincidono in un errore comune circa gli anni che l'imperatore aveva regnato quando compì il suo settantasettesimo compleanno: «Otrossi sabet que aquell año cumplió ell emperador Octaviano César Augusto setaenta e siete años que naciera, e *cincuaenta* e sex meses e diez días que regnara» (PCG, 110b<sup>30-33</sup>). Tre codici non in rapporto genetico, i manoscritti Z, Ce e O-R hanno introdotto la stessa correzione: «cincuenta e seis años e seis meses e diez días», indotti, evidentemente, dal fatto che la notizia del compleanno di Augusto era inclusa nel capitolo introdotto dalla formula «A los cincuenta e sex años del emperio de Octaviano» (PCG, 110b<sup>20-21</sup>).<sup>22</sup>

Ma senza che necessariamente la stessa variante si generi in codici non imparentati, sono innumerevoli i casi in cui i copisti producono congetture che tentano di migliorare o comprendere quanto loro trasmesso partire dalla conoscenza o lettura previa del testo. Così, molti dei piccoli errori dei modelli usciti dallo *scriptorium* reale alfonsino della Prima e Quarta parte della *General estoria*, i manoscritti A ed U, rispettivamente, furono emendati congetturabilmente nelle copie posteriori,

<sup>22</sup> Cfr. Catalán, *De la silua textual al taller historiográfico alfonsí*, p. 101.

senza che vi sia bisogno di supporre che esse derivino in modo indipendente da un modello più corretto.<sup>23</sup>

## 2. Trasformazione per adattamento del testo al trasmettitore

Tra le variazioni originariamente causate dal testo stesso ci possono essere aggiunte, cambiamenti d'ordine, sostituzioni e soppressioni, sia a un livello strutturale, di macrovariazione, che a livello linguistico-discorsivo, di microvariazione. La caratteristica comune a tutte queste modifiche è che il trasmettitore cerca di rendere maggiormente coeso e coerente il testo, limando le contraddizioni, eliminando o commentando ciò che è dubbio o inverosimile, e sviluppando ciò a cui si fa allusione ma non è raccontato. Il secondo tipo di meccanismo che soggiace ai cambiamenti è connesso non tanto con le deficienze, i punti irrisolti o gli indizi presenti nel testo, ma piuttosto con il trasmettitore e, quindi, risulta meno prevedibile, poiché dipende dalle sue caratteristiche individuali. La modifica del testo trasmesso si realizza per il desiderio di adattare il testo al trasmettitore e ai suoi destinatari, «aggiornarlo» secondo le sue coordinate personali, che comprendono aspetti di tipo molto vario. Tra di essi, occorre citare gli adattamenti linguistici, poetici o retorici, cronologici, enciclopedici ed ideologici, come pure quelli prodotti dalla consultazione di altri testi disponibili.

*2.1. Adattamento linguistico.* Anche se viene appena menzionata nei trattati di critica del testo, la variazione linguistica è un'altra delle manifestazioni della trasformazione del testo del modello intrinseche al processo della sua copia. Lo scriba riformula sempre dal punto di vista linguistico il testo del suo modello secondo la propria varietà dialettale (geografica, cronologica, sociale, personale) anche se il grado di avvicinamento o di divergenza tra la lingua del modello e la lingua della copia può essere molto vario: dalla divergenza assoluta che rappresenta la sostituzione di una lingua con un'altra fino alla quasi assenza di differenze, limitate alla variazione grafica e fonetica. E questo «riadattamento» linguistico del testo, grande o piccolo che sia, si trasforma in un nuovo punto di partenza nel processo di trasmissione manoscritta.

<sup>23</sup> Si veda Vedi P. Sánchez-Prieto, ed., Alfonso X el Sabio, *General estoria. Primera parte*, pp. CXXI-CXXVIII, per questo tipo di correzioni nei manoscritti B, D e C della Prima parte, e I. Fernández-Ordóñez & R. Orellana, edd., Alfonso X el Sabio, *General estoria. Cuarta parte*, pp. XLIX-LI, per la stessa classe di correzioni nel ms. Z de la Cuarta.

Salvo rare eccezioni, dunque, la maggioranza dei manoscritti medioevali conservati, copie tarde e indirette, riflettono la sovrapposizione progressiva di un numero indeterminato di strati linguistici.<sup>24</sup>

2.1.1. Cambio di varietà linguistica. Questo processo di adattamento linguistico è indissolubile dal processo di copia, compreso in quelle che Vårvaro chiama tradizioni silenziose, *quiescenti*, per il loro rispetto generale del testo del modello.<sup>25</sup> Vediamo, come esempio di trasformazione minima, questo passaggio della *General estoria*, Prima parte, nel manoscritto dello *scriptorium* alfonsino A e nelle sue copie del secolo xv, H e G, nelle quali si possono apprezzare alcuni cambiamenti tradizionalmente considerati minori: grafici, fonetici e qualcuno morfologico.<sup>26</sup>

Ms. A (1275 ca.)	Ms. G (s. xv)	Ms. H (s. xv)
<p>Acabadas estas razones dixo nuestro señor a Moysen. ¶ Que clamores son estos que fazedes. Di al pueblo de israhel <i>ques</i> leuanten daquel lugar. &amp; lleguen se todos quanto mas pudieren asomo dela ribera del mar. &amp; desde que llegaredes alli estien de tu Moysen la mano con la uerga sobre la mar. e fier enel agua &amp; partir se a. &amp; dar uos a logar poro uaya-</p>	<p>Acabadas estas razones dixo nuestro señor a moysen. ¶ Que clamores son estos <i>que</i> fazedes. ¶ Di al pueblo disrahel <i>ques</i> leuante daquel lugar &amp; lleguense todos quanto mas podieren asomo dela ribera dela mar ¶ E desde que llegaredes alli. estien de tu moysen la mano con la verga sobre la mar &amp; fier en ell agua &amp; <i>partirse</i> a &amp; dar vos ha lugar pordo va-</p>	<p>Acabadas estas Razones dixo nuestro señor a moysen que clamores son estos <i>que</i> fazedes dy al pueblo de ysrahel <i>que</i> se lleuanten de aquel lugar &amp; lleguen se todos quanto mas pudieren a somo dela Ribera del mar E desde que llegaredes alli estien de tu moysen la mano con la uerga sobre la mar &amp; fiere enel agua &amp; partir se ha &amp; dar vos a logar por do</p>

<sup>24</sup> Seguo in questo paragrafo, in larga misura, I. Fernández-Ordóñez, «Tras la *collatio* o cómo establecer correctamente el error textual», *La corónica*, 30/2 (2002c), pp. 105-180; Id., «Transmisión manuscrita y transformación 'discursiva' de los textos», in *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, edd. J.J. de Bustos Tovar & J.L. Girón Alconchel, Madrid, Arco/Libros, 2006, III, pp. 3033-3045, e la bibliografia lì citata.

<sup>25</sup> A questo proposito, vedi A. Vårvaro, «Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse», *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 45 (1970), pp. 73-117; Id., «Autografi non letterari e lingua dei testi (sulla presunta omogeneità linguistica del testi)», in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 255-267, e «Problemi attuali della critica del testo».

<sup>26</sup> Il passaggio corrisponde a A.G. Solalinde, ed., *Grande e general estoria. Primera parte*, Madrid, Junta de Ampliación de Estudios e Centro de Estudios Históricos, 1930, pp. 352b<sub>30</sub>-353a<sub>4</sub>; P. Sánchez-Prieto, ed., Alfonso X el Sabio, *General estoria. Primera parte*, p. 136. Non riproduco i cambiamenti di riga o di pagina.

des por seco all *otra* part e  
 entrad aosadas & yd *uues-*  
*tra* carrera. ¶ e yo endures-  
 cre el coraçon a Pharaon &  
 entrara empos uos. cuydan-  
 do uos alcançar alli. & alli  
 ueredes uos lo *que* yo fare  
 en el & entoda su huest & en  
 quanto guisamiento el trae  
*que* por alli metiere consi-  
 go. Ca puesto a de uos *non*  
 cometer *daqui* ala mañana.  
 por folgar ellos del trabaio  
 dela carrera *que* an fecha.  
 & otrossi por uos *auer* ala  
 madrugada mas asu *guisa*  
 ante *que* uos huuedes guis-  
 ar. ¶ & dond uos uiere en-  
 trar en la mar cometra el por  
 yr empos uos. & alli uere-  
 des lo *que* yo fare en el & en  
 toda su huest & en quanto  
 guisamiento traen *que* con-  
 sigo *metan*. ¶ Moysen & su  
 pueblo fizieron assi como  
 nuestro señor les mando. &  
 comencaron se ayr (f. 160r).

yades por seco ala otra par-  
 te. e entrat ausadas & yt  
*vuestra* carrera E yo endu-  
 resçre el coraçon a faraon.  
 & entrara en pos vos cuy-  
 dando vos alcançar alli. e  
 alli veredes vos lo *que* yo fa-  
 re en el & en toda su hues-  
 te e en quanto *guisamien-*  
 to el trae *que* por alli me-  
 tiere *consigo*. ¶ Ca puesto  
 ha de vos *non* cometer *da-*  
*qui* ala mañana por folgar  
 ellos del trabaio dela carre-  
 ra *que* an fecha. ¶ E otrossi  
 por vos *auer* ala madruga-  
 da mas asu *guisa* ante *que*  
 vos ouiedes *guisar*. ¶ E don-  
 de vos viere entrar en la mar  
 cometra el por yr empos  
 vos E alli veredes lo *que* fa-  
 re yo en el & en toda su  
 hueste e en quanto guisa-  
 mento traen *que* *consigo*  
*metan* Moysen & su pue-  
 blo fizieronlo como *nues-*  
*tro* señor les mando & co-  
 mençaronse a yr (f. 48r-v).

vayades por seco ala otra  
 parte & entrad aosadas &  
 yd *vuestra* carrera E yo en-  
 duresçere el coraçon a fa-  
 raon & entrara enpos de vos  
 cuydando vos alcançar alli  
 E alli veredes uos lo *que* yo  
 fare enel & en toda su hues-  
 te & en quanto guisamjen-  
 to el trae *que* por alli me-  
 tiere *consigo* Ca puesto ha  
 de uos *non* cometer de *aqui*  
 ala mañana por folgar ellos  
 del trabaio & dela carrera  
*que* han fecha E otrosi por  
 vos *auer* ala madrugada mas  
 a su *guisa* ante *que* vos hu-  
 ujedes *guisar* E donde vos  
 viere entrar en la mar co-  
 metera el por yr enpos de  
 uos e alli ueredes lo *que* yo  
 fare enel & en toda su hues-  
 te & en quanto gujsamjen-  
 to trahen *que* *consigo* me-  
 tan Moysen & su pueblo fi-  
 zieron asi *commo* *nuestro*  
 señor les mando & comen-  
 çaron se a yr (ff. 40v-41r).

Nonostante i due secoli che separano il codice A dalle copie H e G, bisogna convenire che il testo trasmesso è lo stesso e che le modifiche sono di grado minimo: i vari testimoni si limitano a non dividere l'ortografia (grafie, unione e separazione delle parole, abbreviazioni o segni di punteggiatura), la fonetica (oscillazione nelle vocali atone, apocopi e sincopi) o la morfologia (*do ~ o*, *all ~ a la*). Ciò nonostante, si constata una variante di tipo testuale (*fizieron lo ~ fizieron asi*).

All'interno dell'adattamento linguistico dobbiamo anche includere le varianti di carattere grammaticale, alle quali, a differenza delle precedenti, la critica neolachmanniana di solito conferisce valore testuale. Tuttavia, occorre tener presente che allo stesso modo in cui le varianti ortografiche, fonetiche o morfologiche, le varianti sintattiche si generano nel processo di memorizzazione e dettato del testo da parte del copista, fase precedente alla trascrizione, e riflettono la sua competenza



come parlante di una lingua. È per questo che possono comparire in modo poligenetico, anche se non sono propriamente sinonime.<sup>27</sup>

L'argomento dell'assenza di sinonimia di solito si adduce per conferire valore testuale alle varianti morfosintattiche. È vero che la variazione sintattica può supporre l'espressione di elementi potenzialmente superflui ed implicare enfasi su alcuni componenti della frase, o viceversa, se un elemento scompare. Allo stesso modo, le modifiche di ordine comportano spesso un cambiamento dell'importanza relativa dei componenti della frase e possono comportare cambiamenti di significato. La stessa cosa occorre valutare per quanto riguarda le sostituzioni tra elementi della stessa categoria grammaticale (determinanti, quantificatori, tempi e modi del verbo, ecc.), le quali offrono interpretazioni leggermente diverse ma sempre grammaticalmente possibili, che si limitano a un repertorio finito di elementi, e che sono in genere perfettamente compatibili con il contesto nel quale si inseriscono. Nonostante la mancanza di sinonimia, tutte queste varianti sono la manifestazione della competenza grammaticale di qualsiasi parlante che faccia uso dei meccanismi sintattici dell'ellisse, della concordanza, della quantificazione, della deissi o della topicalizzazione, ecc. Questi meccanismi si mettono in funzione nell'amanuense attraverso l'atto della copia come una parte in più del processo di appropriazione linguistica che la trasmissione manoscritta implica. La copia, com'è risaputo, esige la memorizzazione ed il dettato interno del segmento di testo letto (la pericope). In queste due operazioni non soltanto il testo «si traduce» nei suoi aspetti fonici e morfologici, ma lo si può anche reinterpretare nella sintassi, introducendo sfumature di significato che di solito non hanno la loro origine nella frase considerata isolatamente, ma nella frase come una parte di un testo nel quale certe informazioni sono vecchie o conosciute, sono presupposte, ed in cui altre informazioni sono nuove o focali. Il copista-

<sup>27</sup> Sulla necessità di considerare questo tipo di varianti come parte della variazione linguistica e non testuale, ai fini della ricostruzione critica dei testi, vedi I. Fernández-Ordóñez, «Tras la *collatio*» e «Transmisión manuscrita y transformación 'discursiva'», oltre ai contributi di J. Rodríguez Molina, «Tradición manuscrita y gramática histórica: los tiempos compuestos en los textos medievales», in *Historia de la lengua y crítica textual*, ed. L. Pons Rodríguez, Madrid e Francoforte, Iberoamericana e Vervuert, 2006, pp. 19-67, e Á. Octavio de Toledo, «*Varia lectio* y variación morfosintáctica: el caso del *Crotalón*», in *Historia de la lengua y crítica textual*, pp. 195-263, così come le precisazioni di P. Sánchez-Prieto, «La lengua como problema en la edición de textos medievales», in *Tradiciones discursivas. Edición de textos orales y escritos*, edd. Ramón Santiago, Ana Valenciano & Silvia Iglesias, Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp. 117-162. In tali lavori sono elencati ed esemplificati diversi tipi di varianti sintattiche.

parlante, all'interno del repertorio di elementi che gli offre la sua grammatica per codificare queste informazioni, può scegliere di ometterli o esprimerli, di sostituirli con altri della stessa categoria, o di cambiare il loro ordine assegnandogli una diversa rilevanza discorsiva. Ovviamente, la variazione prodotta nel discorso testuale non è un fenomeno aperto a qualsiasi innovazione, ma circoscritto dalla grammatica, e tutte le copie lo praticano in misura maggiore o minore. Suscettibile di poligenesi, la variazione morfosintattica deve essere integrata all'interno della variazione linguistica.

Un altro problema in attesa di risoluzione è la graduazione tra i tipi di varianti linguistiche e testuali che sviluppano le copie e se ogni tipo può essere definito, teoricamente ed empiricamente, rispetto agli altri, perché si accetta di solito che le varianti siano libere e non condizionate, cioè, che esse dipendono da fattori strettamente individuali dell'amanuense. Senza negare l'importanza delle coordinate personali dello scriba ed in mancanza di altre prove, uno studio parziale condotto su sei copie successive e non innovatrici della tradizione testuale della *Estoria de España* ha confermato che esiste una proporzionalità dei cambiamenti conforme al livello linguistico considerato. Le innovazioni grafiche e fonetiche (che oscillano tra il 23% ed il 63% del totale) hanno sempre superato quelle morfosintattiche (che oscillano tra il 16% ed il 32%) in tutte le copie. Invece, la variazione testuale non ha superato in nessun caso l'11% né è risultata inferiore al 4%.<sup>28</sup> Ciò induce a concludere che esiste una relazione scalare ed inclusiva tra i diversi tipi di varianti prodotte nel processo di trasmissione (variazione grafico-fonetica > variazione morfosintattica > variazione testuale), i cui limiti empirici è possibile delimitare.

2.1.2. Cambio di lingua: traduzione. Se gli esempi precedenti illustrano il minimo possibile di trasformazione linguistica, il caso estremo di modifica massima è rappresentato dalla traduzione in un'altra lingua. La traduzione è pratica abituale nella diffusione della letteratura romanza medievale e gli esempi sono innumerevoli. A riprova che tradurre un testo, almeno tra lingue romanze, non era sentito come un atto di alterazione del modello è che a volte si verifica l'utilizzo di due lingue vernacole come parte di un unico processo di trascrizione. Per esempio,

<sup>28</sup> Vedi M. Montejo García, «Los márgenes de la variación lingüística en la transmisión textual (estudio de los manuscritos de la *Estoria de España* entre los siglos XIII y XV)» en *Del 'Libro de Alexandre' a la 'Gramática castellana'*, ed. M. Campos Souto, Lugo, Axac, 2005, pp. 199-236.

il copista del ms. Y della *Estoria de España* cominciò la sua copia della prima redazione dell'opera traducendo il testo in catalano, probabilmente la sua lingua materna. Dopo tredici fogli il copista si stancò di questo lavoro e si limitò a rispettare il castigliano del suo modello, anche se introdusse aragonesismi grafici e linguistici:<sup>29</sup>

Ms. E<sub>1</sub> (s. XIII)

Moysen escriuiu un libro *que* a nombre genesis, por *que* fabla en el de cuemo criodios el cielo e la tierra e todas las cosas que en ellos son. E de cuemo por el peccado dell omne por que passo mandamiento de dios, fue echado de parayso. E otrossi de cuemo por las culpas e por los grandes yerros que fizieron los *que* descendieron daquel linage aduxo dios el grand diluuiio sobre la tierra con *que* los mato a todos, assi *que* no finco dellos fueras Noe e su mugier e tres sos hijos, Sem, Cam, e Japhet e sus mugieres assi que fueron ocho por todos (f. 3r).

Ms. Y (s. XIV)

Moysen escriui vn libre que ha nom genesis *perque* troben enell de com cria nostre senyor deu el cel e la terra e totes les coses *que* enells son. E de com *per* el peccat del home *per* que pasa el manament de deu fo gitat de parays. E aximateix de *com per* les culpes et *perles* grans erres que feten los *que* de aquell linyage deualaren adux deu el gran dului sobre la terra ab *quels* mata tots, axi *que* nomas negu dells sino fora noe ... et *cam* et jafet e ses mullers *que* foren huyt *per* tots (f. 2v).

Un altro esempio di questa pratica traduttoria parziale lo troviamo in uno dei codici che conserva la *Crónica de 1404* (B-2278, Hispanic Society, New York, s. xv), opera in galiziano anch'essa derivata dalla *Estoria de España* alfonsina. Il copista ha iniziato a tradurre il suo modello in castigliano (benché farcito di gallegghismi) fino a quando, stanco del lavoro che lo ha occupato per i primi cinquantotto fogli, ha deciso di continuare in gallego, che era sua lingua materna.<sup>30</sup>

Un caso eccezionalmente complesso presenta la *Historia troyana bilingüe* conservata in un manoscritto del secolo XIV (558, Biblioteca Menéndez Pelayo di Santander). Realizzato su richiesta di Pedro I nel

<sup>29</sup> Vedi Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsi*, pp. 69-71.

<sup>30</sup> Vedi J.I. Pérez Pascual, *Crónica de 1404*, Salamanca: tesi dottorale dell'Universidad de Salamanca, 1990, e «Crónica de 1404», in *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos medievales y transmisión*, edd. C. Alvar & J. Manuel Lucía, Madrid, Castalia, 2002, pp. 325-327, come anche R. Lorenzo, «La interconexión de Castilla, Galicia y Portugal en la confección de las crónicas medievales y en la transmisión de textos literarios», *Revista de Filología Románica*, 19 (2002), pp. 100-101. Mentre lo scriba del ms. Y sembra avere come lingua materna il catalano e zoppica a beneficio del castigliano del suo modello, il copista del ms. Vindel desiste dal tradurre in una lingua che non era la propria.

1360 circa, il codice conteneva in castigliano la traduzione del *Roman de Troie* patrocinata da Alfonso XI, intercalata con la *Estoria de Troya* della *General estoria*. Mutilato precocemente, fu completato in gallego subito dopo con frammenti procedenti dalle due opere, senza che quest'alternanza di lingue (o di testi) ponesse apparentemente alcun problema all'emendatore.<sup>31</sup>

La traduzione è un processo a cavallo tra la variazione linguistica e quella testuale. Se è generalmente risaputo che non c'è una traduzione neutra o priva di alterazioni, nel Medioevo questa capacità modificatrice era *conditio sine qua non* per la sua esistenza: l'attività di traduzione era concepita soltanto in relazione con i compiti esegetici di *illustrare*, *glossare* o interpretare tramite le arti della retorica.<sup>32</sup>

2.2. *Adattamento retorico o poetico*. Il trasmettitore, come individuo che possiede una formazione colta preliminare, può avere preferenze di carattere stilistico o formale sulla formulazione discorsiva del testo. Di conseguenza, non si astiene dall'intervenire sul testo per adeguarlo al suo canone letterario o all'idea che ha del linguaggio «poetico» del genere: così, può modificare il modello di versificazione, le formule, il tipo di discorso, diretto o indiretto, il grado di ridondanza testuale, amplificando o riassumendo, o volgendo in prosa o mettendo in versi il modello. In generale, questo tipo di cambiamenti si spiegano come prodotto di un adattamento delle caratteristiche discorsivo-letterarie del testo trasmesso ai gusti personali del trasmettitore o alle preferenze dei suoi ascoltatori o lettori. Sebbene a volte si sia supposto che questi cambiamenti di stampo stilistico, poetico, di genere o di prospettiva discorsiva non implicherebbero un cambiamento essenziale o profondo del contenuto del testo,

<sup>31</sup> Si veda R. Pichel Gotérrez, «La circulación de la materia de Troya en la baja Edad Media y su reflejo en las letras gallegas: aproximación al testimonio de la *Historia Troiana* (BMP 558)», in *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, edd. F. Bautista Pérez & J. Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla, La SEMYR - El SEMYR - Cilengua, 2010, pp. 331-345, e «Tradición, (re)traducción e reformulación en *General Estoria* e na *Estoria de Troya* afonsinas á luz dun testemuño indirecto do séc. XIV», *e-Spania*, 2012 [online dal 10 luglio 2012]. URL: <<http://e-spania.revues.org/21124>>; DOI: <10.4000/e-spania.21124> [Consultazione: 14.07.2012], e *A Historia Troiana (BMP, Ms. 558): edición e estudo histórico-filolóxico*, Santiago de Compostela, tesi dottorale della Universidade de Santiago de Compostela, 2013, con abbondante bibliografia.

<sup>32</sup> Si veda R. Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, e J. Rubio Tovar, *El vocabulario de la traducción en la Edad Media*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2011.

credo che oggi si possa sostenere, senza timore di smentite, che non si tratta di cambiamenti semplicemente formali, ma comportano anche modifiche semantiche notevoli.

2.2.1. «Amplificatio». Non poche volte si è insistito sul carattere parafrastico della letteratura medioevale ed il suo legame con il processo di trasmissione dei testi, sia per via scritta che per via orale.<sup>33</sup> Come procedimento retorico, la parafrasi si usava regolarmente nella lettura per la *enarratio* o spiegazione didattica delle fonti, cosa che forse spiega la forte tendenza dei testi medioevali alla *amplificatio*, la *dilatatio*. Ma l'amplificazione deve anche essere messa in relazione con l'enunciazione vocale dei testi, la sua lettura o recitazione ad alta voce, oralità che favoriva indubbiamente la ridondanza parafrastica come procedimento per mantenere la coesione testuale e l'attenzione del pubblico. Un esempio di amplificazione del modello offre, per esempio, la *Versión de Sancho IV* della *Estoria de España* rispetto alla prima redazione alfonsina, rielaborazione così profonda che ha condotto Catalán a battezzarla *Versión retóricamente amplificada*.<sup>34</sup> Il magro racconto originale della *Estoria de España* sull'assassino del re Sancho I, il conte Gonzalo, fu arricchito con molteplici deduzioni nella *Versión de Sancho IV*:

*Versión primitiva*

*Versión de Sancho IV,  
retóricamente amplificada*

Mas però con todo esto tovo él en su coraçón condesado el venino de la traición,

Mas en tod esso, *esse don Gonçalo, que Dios cofondiesse*, tenié encubierta en su coraçón traición *que querié fazer contra'l rey, e fízola*.

e dio yervas al rey en una maçana quel dio a comer.

*E esto fue quel* dio yervas de muerte en una maçana *muy fermosa quel presentó*.

E el rey luego que la comió, sintióse mal de muerte (Campa 1995, I, 321).

E el rey *don Sancho, non se percibiendo de tal traición nin se guardando d'ella, mordió en la maçana, e sopol bien e comióla*. E luego que la ovo comida, sintióse mal de muerte, *e entendió que aquel tan grand mal que de muerte era* (PCG, 423b<sub>31-42</sub>).

<sup>33</sup> Per esempio P. Zumthor, *La lettre et la voix*, o B. Cerquiglini, *La parole médiévale. Discours, syntaxe, texte*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1981, e Id., *Éloge de la variante*.

<sup>34</sup> Per uno studio accurato di questa attività amplificatoria, vedi D. Catalán, *De Alfonso X al conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, Gredos, 1962, e Id., *De la silva textual al taller historiográ-*

Come si può osservare, è difficile separare questa attività amplificatoria dalla deduzione di passaggi o episodi a partire da indizi presenti nel testo (il rimaneggiatore parrebbe voler spiegare perché Sancho non ha sospettato nulla e ha mangiato la mela avvelenata) o dal giudizio espresso sul racconto (la maledizione su Gonzalo per il suo comportamento).

2.2.2. «Abbreviatio». Benché siano molti di più i testi che amplificano, non possiamo trascurare quelli che riducono, attenendosi all'ideale di trasmettere, presumibilmente, la medesima informazione con il minor numero di parole possibili. Un esempio di questo modo di procedere è la *Versión crítica*, che tende ad abbreviare la formulazione verbale del modello. Come si può constatare nei casi che seguono, il tipo di elementi soppressi nella *Versión crítica* è dello genere di quelle aggiunte della *Versión de Sancho IV*: la prima elimina le ragioni che condizionano un evento; la seconda le inventa o le deduce.<sup>35</sup>

*Versión primitiva*

Desí vinieron e cercaron a don Pelayo en la cueva e *fincaron por y sus tiendas e asentáronse aderredor* (PCG, 322b<sub>21-23</sub>).

*Versión crítica*

Desí vinieron a la cueva ó el rey don Pelayo yazié e cercáronla (VC, 358).

*Versión primitiva*

Peró al cabo, *porque la yent de Austria e los de Germania eran más fuertes e mayores de cuerpos e de miembros, e mucho más valientes, fueron los moros vençudos*, e moriron y muchos d'ellos con aquell Abderrahmen su señor (PCG, 332b<sub>50</sub>-333a<sub>3</sub>).

*Versión crítica*

Peró al cabo murió y Abderramen e muchos de los otros moros (VC, 397).

Un esempio estremo di abbreviazione, molto più radicale di quella della *Versión crítica*, ce lo fornisce un altro testo derivato dalla *Estoria de España* alfonsina: la *Crónica abreviada* che don Juan Manuel com-

*fico alfonsí*, pp. 358-380. Questa tendenza è evidente anche in altre sezioni del testo: cfr. Bautista, «Hacia una nueva 'versión' de la *Estoria de España*» e Id., *La Estoria de España en época de Sancho IV*.

<sup>35</sup> In I. Fernández-Ordóñez, *Versión «crítica» de la «Estoria de España»*, pp. 185-188, 219-221, 297-305, si trovano analizzati in dettaglio molti altri esempi di questa attività abbreviatoria.

pose tra il 1320 e il 1325 come riassunto della compilazione di suo zio.<sup>36</sup> E nemmeno dobbiamo dimenticare i sommari delle cronache di Spagna che diventano popolari nel secolo xv, molti di essi derivati dalla *Estoria de España* alfonsina, come il *Repertorio de los príncipes de España* (1468-1469) di Pedro de Escavias.<sup>37</sup>

2.2.3. Cambiamenti nella drammatizzazione del racconto. Come tipo particolare di amplificazione o abbreviazione non devono essere dimenticati quei cambiamenti che implicano una modifica della prospettiva discorsiva con cui si narrano i fatti. Per esempio, quando si sopprime o si aggiunge la messa in scena drammatica di un passaggio. Nel primo esempio, la *Versión crítica* ha eliminato il discorso diretto, probabilmente derivato dal poema epico di Bernardo del Carpio:

*Versión primitiva*

Bernaldo cuando sopo la voluntad del rey, mandó armar toda su cavallería e díxoles: «Amigos, ya esto non lo puedo sofrir. E pues que esto así es, finquen xv cavalleros de vós para guardar el castiello, e los otros vayan conmigo» (ms. T, f. 131v, cotejado con YZXV).

*Versión crítica*

Bernaldo cuando aquello oyó, dexó quinze cavalleros en el castillo que lo guardasen, e levó consigo toda la otra compañía (VC, 527).

Invece, nel passaggio seguente la *Versión amplificada* ha drammatizzato in discorso diretto le parole di Fernán González, malgrado siffatta modifica non si sia ispirata alla fonte del passaggio, il *Poema de Fernán González*.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Per la *Crónica abreviada*, vedi D. Catalán, «Don Juan Manuel ante el modelo alfonsí: El testimonio de la *Crónica abreviada*», in *Juan Manuel Studies*, ed. I. Macpherson, Londra, Tamesis Books, 1977, pp. 17-51; ristampato in *La «Estoria de España» de Alfonso X. Creación y evolución* (Fuentes cronísticas de la Historia de España, V), Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal e Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pp. 197-229.

<sup>37</sup> Per il suo rapporto con la *Estoria de España*, vedi Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí*, e Bautista, «Hacia una nueva 'versión' de la *Estoria de España*».

<sup>38</sup> Si veda Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí*, pp. 366-368, in cui si può confrontare con il testo della *Poesía* da cui deriva il passaggio: «Matándose él mismo / con la su mal andança / non pudo tomar escudo / ni pudo tomar lança, / fuxo a una ermita, / allí fue su amparança».

*Versión primitiva*

E retándose él mismo [Fernán González] de la su mala andança non pudo tomar lança nin escudo nin se atrevió a defenderse; e fue e metióse en una ermita que y avié con aquellos v cavalleros que trayé (Campa 1995, I, 287).

*Versión amplificada*

E reptándose él mismo de la su malandança, dixo de cabo contra sí: «Non puedo tomar lança nin escudo, ca lo non trex, assegurándome por la postura que el rey fizo comigo, e sin esto non me atrevo a lidiar nin a defenderme». E dichas estas palabras, fue con aquellos v cavalleros que tenié consigo, e metiéronse en una ermita que estava y decerca (PCG, 410b<sub>41</sub>-411a<sub>7</sub>).

2.2.4. Prosificazione o versificazione. Sebbene molto meno frequenti nella storiografia, si inseriscono in questo tipo di cambiamenti discorsivi anche le versioni in prosa di poemi o, viceversa, le composizioni in verso ispirate ad opere in prosa. Basti ricordare le versioni in prosa del *Poema de Mio Cid* o del *Poema de Fernán González* usate come fonti della *Estoria de España* alfonsina, le *Moçedades de Rodrigo* utilizzate dalla *Crónica de Castilla* o, forse, il *Libro de Apolonio* volto in prosa nella *General estoria*. Un altro esempio è offerto dal *Poema de Alfonso Onceno* di Rodrigo Yáñez, di cui si è servita la prosa della *Gran crónica de Alfonso XI*. Al contrario, si potrebbe citare il caso singolare delle *Siete edades del mundo* (1416-1418 circa) di Pablo de Santa María, che ha usato come fonte un testo derivato dalla *Estoria de España*, vale a dire la *Crónica de 1344*, per realizzare la sua composizione in *arte mayor*.<sup>39</sup>

Tuttavia, non è superfluo segnalare che, in tutti questi casi, la versione in prosa o la composizione in verso è subordinata allo sfruttamento dei testi come fonti di compilazioni nelle quali si inseriscono e si combinano con altri materiali. Cioè, non sembra avere riscontro nella letteratura iberica la possibilità di trasformare in prosa poemi narrativi colti scritti in versi, così frequente nella letteratura francese del secolo XIII, senza che ciò comporti un'ulteriore elaborazione con altre fonti. Non esiste niente di simile alle varie versioni in prosa del *Roman de Troie* di Benoît di Sainte Maure: la poesia in *cuaderna vía* dei secoli XIII e XIV non ha dato luogo a versioni in prosa autonome, come quelle che potrebbero aver prodotto i poemi di Berceo, il *Libro de Alexandre* o il *Libro de Apolonio*, per fare qualche esempio.<sup>40</sup> La storia di Santa Maria

<sup>39</sup> Si veda J.C. Conde, *La creación de un discurso historiográfico en el cuatrocientos castellano: «Las siete edades del mundo de Pablo de Santa María» (estudio y edición crítica)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 81-107.

<sup>40</sup> Quest'assenza di prosificazione della poesia colta iberica del sec. XIII (la prosificazione dell'*Apolonio* supponiamo che fu usata per comporre la *General estoria*) trasforma



Egiziaca in prosa tramandata dal codice miscellaneo escurialense h-I-13 del secolo XIV non deriva dal poema omonimo in *cuaderna vía*, ma da una versione in prosa francese.<sup>41</sup> Forse l'unica eccezione sono le *Cantigas de Santa María*, di cui conosciamo una versione in prosa del secolo XIV che è anche traduzione in castigliano.<sup>42</sup>

2.2.5. Cambiamenti metadiscorsivi. Concludendo, si possono inquadrare in questo tipo d'intervento anche le modifiche che il trasmettitore inserisce quando fa riferimento alla sua attività di narratore o ai destinatari della stessa. Ad esempio, la *Crónica de Castilla* apre ogni capitolo con la formula «Cuenta la estoria que », formula sconosciuta nei testimoni che condividono lo stesso testo soggiacente, e che implica l'aumento della distanza fra quanto è raccontato e il narratore, che resta così privato di identità autoriale. La formula è forse indizio di una lettura ad alta voce del testo, fatto che si potrebbe mettere in relazione con la tendenza della *Crónica de Castilla* ad articolare il testo in capitoli significativamente più brevi di quelli alfonsini, forse per motivi connessi alla loro enunciazione pubblica in sessioni successive.<sup>43</sup> A differenza dei cambiamenti nella divisione in capitoli che hanno la loro origine nella ricerca conferire ordine al contenuto, la frammentazione del racconto in questi casi è condizionata dal modo in cui esso viene trasmesso ai suoi consumatori potenziali e va annoverata, per questa ragione, tra le modifiche di tipo discorsivo.

2.3. *Adattamento cronologico: attualizzazione.* Le modifiche che esamineremo qui di seguito vanno oltre il piano formale per addentrarsi più chiaramente nei contenuti testuali. In primo luogo, l'adattamento cro-

in fatto singolare la traduzione del *Roman de Troie* in prosa galaico-leonese nel sec. XIV, la quale deriva direttamente dal poema e non dalle prosificazioni francesi studiate da M.-R. Jung, *La légende de Troie en France au Moyen Âge*, Basilea-Tubinga, Francke, 1996: vedi J. Casas Rigall, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 209-237.

<sup>41</sup> Cfr. C. Zubillaga, *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13). Estudio y edición crítica*, Buenos Aires, Incipit, 2008, e M. Faccon, «Due traduzioni iberiche della *Vida de Santa María Egipcíaca*. Fonti possibili», *Revista de Literatura Medieval*, 10 (1998), pp. 83-99, per altre versioni in prosa della leggenda, derivanti direttamente dal latino.

<sup>42</sup> Si veda A. Montaner, «Las prosificaciones de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X en el Códice Rico: datación filológica y paleográfica», *Emblemata*, 13 (2007), pp. 179-193.

<sup>43</sup> Si veda P. Rochwert-Zuili, ed., *Crónica de Castilla (Les Livres d'e-Spania «Sources» 1)*, Parigi, SEMH-Sorbonne, 2010 [online dal 15 aprile 2011]. URL: <<http://e-spanialivres.revues.org/137>> [Consultazione: 14.07.2012].

nologico: il trasmettitore aggiorna cioè i dati esposti facendo allusione al suo presente, al momento in cui egli interviene. Questo tipo di attualizzazioni è quello che ci permette di datare, ad esempio, la *Versión crítica* verso il 1283, quando Alfonso il Saggio contava unicamente sull'appoggio di Siviglia e del re del Marocco dinanzi alla ribellione del regno capeggiata da suo figlio Sancho, alla quale allude quando «aggiorna» la lista dei regicidi e delle usurpazioni verificatesi al tempo dei re goti e asturiano-leonesi:<sup>44</sup>

*Versión primitiva*

Al rey Rodrigo cuedan quel mató el cuende Julián; Fruela mató a su hermano Vimarano con sus manos, e esto viene adelante aun en la estoria, e después sus vasallos mataron a Fruela por vengança dell hermano (PCG, 314b<sub>2-7</sub>).

*Versión crítica* (1283 ca.)

Al rey Rodrigo cuidan quel mató el conde Illán. Don Fruela mató a su hermano Vimarano, e esto adelante lo cuenta la estoria, e después sus vasallos mataron a don Fruela en Cangas por vengança del hermano. *El infante don García tomó el regno por fuerça a su padre el rey don Alfonso el Magno. Al rey don Sancho matól Velit Adólfez a traición, siendo su vasallo. Al rey don Alfonso, fijo del rey don Fernando el que ganó Sevilla, tolliól el regno su fijo el infante don Sancho. E alçáronse con don Sancho todos los del regno e ajuramentáronse contra el rey para prenderle e echarle de la tierra, mas ayudóle Dios e los de Sevilla e el rrey Abenenjufal de los abonmarines a ese rey don Alfonso, así como adelante lo diremos en su lugar* (ms. Ss, f. 66v; VC, 54-55, 223).

Allo stesso modo, datiamo al 1289, sotto il regno di Sancho IV, la *Versión retóricamente amplificada*, grazie al fatto che nel suo testo si annuncia con ottimismo la prossima conclusione del processo di riconquista dei territori in mano ai nemici della Croce, e si cita esplicitamente il re e la data:

<sup>44</sup> Si veda Fernández-Ordóñez, *Versión «crítica» de la «Estoria de España»*, pp. 54-55 e 223-224, e Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí*, pp. 147-148.

*Versión primitiva*

llegaron al faro de Gallizia con muchas naves los normanos, una gente muy cruel e pagana e que nunca la vieran en toda tierra d'España. E el rey don Ramiro cuando lo supo, sacó su hueste e fue a lidiar con aquellas gentes (Fernández-Ordóñez 2003, 39).

*Versión amplificada de Sancho IV (1289)*

allegaron al faro de Gallizia con muchos navíos los normanos, una yente muy cruel segund cuenta la estoria. E aquella yente era pagana que nunca la aun tanto vieran en toda tierra de España. *Mas contra España todas las yentes del mundo se atrovieran a venirla guerrear e entrarla e aseñorearla, e fizieron y todo lo que quisieron; però a la cima todos se fallaron ende muy mal, fasta que se acabó en los godos. E desí fincó en los naturales, que fueron después ganándola de los moros esparziendo mucha de su sangre por ello, muriendo y muchos altos omnes e de grand guisa e de otros, e la an ganada d'essos enemigos de la Cruz, e del mar de Sant Ander fasta'l mar de Caliz, si non poco que les finca ende ya: e es esto ya en el regnado del muy noble e muy alto rey don Sancho el cuarto, en la era de mill e CCC e XXVII años. E empós aquello, contra aquella venida de los normanos, luego que lo sopo el rey don Ramiro, sacó su hueste muy grand e fue lidiar con aquellas yentes bravas (PCG, 362b<sub>30</sub>-363a<sub>19</sub>).*

In nessuno dei due casi l'aggiornamento cronologico è stato chiaramente indotto dal testo preesistente, come sarebbe stato se i fatti descritti fossero risultati già sfasati rispetto al momento presente, ma piuttosto dall'interesse del trasmettitore di tirarli in ballo.<sup>45</sup>

Tuttavia, è tipico delle attualizzazioni cronologiche in storiografia il prolungamento del finale di un resoconto previo fino al tempo contemporaneo in codici posteriori o rimaneggiamenti di un'opera. Benché non ci sia una menzione esplicita della data in cui un dato volume o un dato testo sono stati elaborati, il fatto che il racconto si prolunghi soltanto fino a un momento determinato, e non oltre, fissa una datazione *ante quam non* per quel manoscritto o per quella versione. È in questo modo che possiamo datare le versioni alle quali solitamente danno luogo gli elenchi reali, gli annali o le genealogie che, con frequenza, si conservano in redazioni successive originate dalla volontà di aggiornare il testo

<sup>45</sup> Vedi l'analisi di Bautista, *La Estoria de España en época de Sancho IV*.

ricevuto.<sup>46</sup> Con un ragionamento simile si data la *Crónica de Castilla* verso il 1295-1312, regno di Ferdinando IV, giacché nel manoscritto A del secolo XIV, una traduzione in gallego-portoghese, il racconto fu completato, a partire dalla morte di Alfonso IX, ultimo evento narrato dalla *Crónica*, con una breve rassegna dei regni di Ferdinando III, Alfonso X e Sancho IV, senza prolungarlo con quello di Ferdinando IV, il quale, tuttavia, è definito «rey».<sup>47</sup>

2.4. *Adattamento enciclopedico*. Quella che chiamo adattamento «enciclopedico» si definisce come una glossa in cui il trasmettitore aggiunge contenuti a lui già noti, che non provengono cioè dalla consultazione di altri testi. Con questo tipo di aggiunte il trasmettitore aspira ad «aggiornare» o migliorare dal punto di vista dell'informazione il testo secondo la sua conoscenza del mondo, si tratti di spiegazioni lessicali, di notizie di carattere enciclopedico o di altro genere. Ad esempio, l'autore della *Versión crítica* si è sentito obbligato a tirare in ballo il calendario musulmano a causa di una menzione del *Ramadan*:<sup>48</sup>

*Versión primitiva*

e esto fue en el mes que dizen en arávido  
ramadán (PCG, 308b<sub>22-23</sub>).

*Versión crítica*

e esto fue en el mes que dizen en arávido  
remeday. E *este es el noveno mes de los moros, ca el primer mes que ellos han es el que dizen moharran, e el segundo çasar, e el tercero rabe e el primero, e el cuarto rabe e el segundo, e el quinto jumet el primero, e el sexto jumet el segundo, e el seteno rajab, el ochavo jaaben, el noveno jorday, el dezeno xavel, el onzeno dulqueheda, el dozeno dulcejan* (ms. Ss, f. 62v, VC, 53).

In questo caso, la glossa ci rivela che il trasmettitore conosceva questo calendario, informazione che suppongo di origine non testuale.<sup>49</sup> Né

<sup>46</sup> Studiate magistralmente da F. Bautista, «Breve historiografía: Listas regias y Anales en la Península Ibérica (siglos VII-XII)», *Talia dixit*, 4 (2009), pp. 113-190.

<sup>47</sup> Vedi Catalán, *De Alfonso X al conde de Barcelos*, pp. 349-355.

<sup>48</sup> Cito dal manoscritto e correggo «e il terzo rajab» in «e il settimo rajab» per errore evidente.

<sup>49</sup> Sebbene nel *Libro del astrolabio* incluso tra i *Libros del saber de astrología* [156, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense, Madrid, sec. XIII (1276 ca.)] si descriva nei dettagli il calendario musulmano, le due versioni non coincidono tra loro: «Capítulo VII: De saber los días en que comiençan los meses moriscos sabiendo en

necessitano per forza di una fonte chiarimenti di tipo geografico o riguardanti la cultura religiosa, come alcuni di quelli aggiunti nella *Versión amplificada*:

Talavera, e es en la ribera de Tejo de yuso de Toledo (PCG, 406b<sub>47</sub>).

e fue esto en la vigilia de la Epifanía, que es la fiesta en que nuestro señor Dios apareció a los tres reis magos de Aravia, e magos quiere dezir tanto como sabios (PCG, 407a<sub>4</sub>).

Ciò che definisce questo tipo d'intervento è che con esso il trasmettitore desidera adattare il testo allo stato delle conoscenze che possiede, risultato della sua formazione e conoscenza dell'ambiente. La prima glossa ci rivela che l'autore della *Versión crítica* operava in un ambiente in cui il calendario musulmano non era sconosciuto; le seconde che il responsabile di quella *Amplificada* aveva familiarità con la geografia toledana e con il calendario liturgico.

2.5. *Adattamento ideologico*. Un altro tipo d'intervento che presuppone l'adattamento del testo ricevuto dal trasmettitore è quello in cui quest'ultimo esprime, tacitamente o esplicitamente, le sue idee su quanto raccontato. Frequentemente questo tipo di «aggiornamento» implica l'espressione di opinioni politiche in ciò che viene aggiunto, cambiato, censurato o giudicato. Ma fanno parte di questa categoria anche le modifiche che riflettono la mentalità religiosa o culturale.

2.5.1. *Adattamento politico*. L'adattamento politico del testo ricevuto dal trasmettitore può produrre casi di censura. Per esempio, la *Versión crítica* rivela un'ideologia poco favorevole ai diritti della nobiltà. Tra molti altri, il suo autore ha censurato il passaggio in cui, seguendo il poema epico di Bernardo del Carpio, la *Versión primitiva* aveva accettato il diritto del nobile di muovere guerra al suo re, cioè, a rompere il vincolo vasallatico in virtù del vincolo naturale che univa Bernardo a suo

cuál día entra en esse año almoharran, que es el primero mes de los moros. Estas son las señales de los començamientos de los meses moriscos. A almoharran non ponemos señal por la razón misma que auemos dicha de yenero. La señal de çafar es III, et la de rabehe primero IIII, de rabehe segundo VI, de jumet primero VII, de jumet segundo, II, de rajab III, de xahben V, de ramadan VI, de sauel I, de dequihda II, de dehaia IIII » (foll. 73v-74r, *apud* F. Gago Jover, ed., *Libros del saber de astrología. Obra en prosa de Alfonso X el Sabio. Digital Library of Old Spanish Texts*. Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2011 [online] <<http://www.hispanicseminary/t&c/ac/index.htm>> [Consultazione: 14.07.2012].

padre, il conte Sancho Díaz, imprigionato dal re Alfonso. Come risultato, nella *Versión crítica* il ribelle Bernardo sembra guidato principalmente da ragioni economiche nella sua guerra contro re Alfonso:

*Versión primitiva*

e dixol Bernaldo: «Más gano yo en las guerras que en las pazes, ca el cavallero pobre mejor bive en ellas que en otra guisa. E vós non me deveades poner culpa en fazer yo contra vós esto que fago porque me tenedes mio padre preso e non me le queredes dar». E dixol el rey: «Non vos tengo por mal quanto vós fazedes en esta razón, ca fazedes en ello derecho e lealtad. Mas si vós queredes que ayamos vós e yo paz...» (ms. T, f. 132r, corregido con YZXV).

*Versión crítica*

e díxole Bernaldo: «Señor, más gano yo en las guerras, e todo cavallero pobre, que en las pazes». El rey le dixo: «Bernaldo, si vós quisieredes que ayamos paz entre mí e vós...» (VC, 528).

Un altro esempio di censura figura nella *Versión de Sancho IV*, che, con una visione chiaramente filocastigliana, rifiutava di riconoscere alcuna autorità al re di León. Nonostante la tendenza abituale alla *amplificación*, questa *Versión* elimina il passaggio, derivato da Lucas de Tuy, in cui i castigliani avevano riconosciuto la sovranità del re di León dopo avere eletto conte di Castiglia Fernán González:

*Versión primitiva*

e tornóse el rey don Ramiro para León con grant onra, e el conde Ferrant Gonçález fincó en su tierra con grant bienandança. E dize don Lucas de Tuy que se metieron los castellanos entonces so el señorío del rey, ca entendieron que era derecho conoçudo, però defendieron ellos algunas cosas señaladas que les otorgó el rey por pleitesías que pusieron con él (Campa 1995, I, 228).

*Versión amplificada*

e tornóse el rey don Ramiro pora León con grand onra e el conde Fernand Gonçález fincó en su tierra con grand bienandança (PCG, 391b<sub>27-29</sub>).

In altre occasioni, l'opinione politica del trasmettitore si rivela in commenti espliciti. Nel primo esempio che segue, la *Versión crítica* non nasconde la sua disapprovazione sull'iniziativa degli alti uomini castigliani di acclamare conte Fernán González senza prima avere ottenuto l'autorizzazione reale.

E, nella seconda citazione, la *Versión de Sancho IV* ci fornisce un altro esempio di commento esplicito quando approva il ripudio della figlia

del conte Fernán González, sposa del re Ordoño III, dopo che il re leonese era stato attaccato slealmente da parte del conte castigliano e del re García di Navarra.

*Versiones primitiva e amplificada*

E el rey don Ramiro cuando lo oyó, non se quiso membrar del mal quel fizieran los ricos omnes de Castiella, e sacó luego su hueste muy grant, e fue ayudar al conde Fernant Gonçález (PCG, 391b<sub>13-17</sub>); (Campa 1995, I, 228).

*Versión crítica*

El rey don Ramiro non quiso membrarse estonçe del mal que le fizieran los ricos omnes de Castilla *en alçar ellos conde sin su mandado. Demás que lo non podién fazer de derecho por sise mesmos, ca ninguno non puede fazer conde si le el rey non faze.* E sacó su hueste muy grande e fue a ayudar al conde Ferran González (Campa 2009, 276).

*Versión primitiva*

Dexó el rey don Ordoño a doña Urraca su muger, fija del cuende Ferrant Gonçález, la que él tomara por meter paz entre los castellanos e los leoneses por amor de su suegro, el conde, que fallara por su enemigo. E casó con otra dueña (Campa 1995, I, 276).

*Versión amplificada*

Dexó el rey don Ordoño a doña Urraca su mugier, fija del conde Fernand Gonçález, la que él tomara por meter paz entre los castellanos e los leoneses. *E segund aquel fecho que el conde fiziera en ayudar a aquel con quien non avié debdo, e vinié contra éll que era su yerno, en que se mostró por so enemigo, dexóle la fija por ende e con razón.* E casó con otra dueña (PCG, 407b<sub>16-24</sub>).

Infine, l'adattamento ideologico spiega anche la trasmissione spezzata e parziale di testi più estesi, con lo scopo di alterare la prospettiva originaria. Per esempio, la *Crónica de veinte reyes*, che oggi conosciamo soltanto come un ramo dell'albero testuale della *Versión crítica*, nacque come tale per il desiderio di occuparsi esclusivamente della storia della Castiglia dalla sua fondazione leggendaria con l'elezione dei giudici. In questo modo, ruppe la concezione alfonsina di una storia globale della penisola iberica dalle sue origini remote. A differenza degli esempi che abbiamo esaminato in precedenza (*cfr. supra* 1.4.3.), l'indipendentizzazione di una sezione testuale in questo caso non viene istigata o suggerita dalle parti nelle quali il testo è strutturato, ma esclusivamente dalla volontà del trasmettitore di conferirgli autonomia ed entità propria.

2.5.2. Adattamento religioso o culturale. Un altro tipo di adattamento relativo alla mentalità è quello che censura passaggi che risultavano di

dubbia moralità o che venivano considerati di scarso decoro.<sup>50</sup> La *General estoria* fornisce vari esempi chiari, di cui ne esporrò uno.<sup>51</sup> I manoscritti derivati dal primo stato del testo E ed F, preliminare alla loro trascrizione nel codice dello *scriptorium*, A, conservano alcuni dettagli sulla parte del corpo di Saturno che Giove aveva amputato a suo padre e che era caduta in mare, dettagli eliminati dal testo copiato in bella con sfarzo reale:<sup>52</sup>

Ms. E	Ms. F	Ms. A
<p>firió Júpiter a Saturno su padre <i>entre las piernas, e cortóle aquello con que le engendrara, pero non si non los dos compañones de baxo, que son a una manera fechos, e dizen que cayeron en el mar...</i></p>	<p>e enna volta das armas, segundo dizen todos los autores, ferio Jupiter a Saturno, seu padre, <i>entre las pernas e cortouille aquello con queo engendrara, pero non senon os dous companoos de baixo que som ahuna maneira feitos, e dizem que caerom enno mar...</i></p>	<p>E en la buelta de las armas, segund dizen todos los autores, firió Júpiter a Saturno, yendo empós él, tal colpe quel cortó una parte del cuerpo, e diz que cayó en la mar... (Solalinde 1930, 157b<sup>3-8</sup>; Sánchez-Prieto 2009a, 304).</p>

Ma riflettono un cambiamento di mentalità, concretamente, il nuovo punto di vista ecclesiastico della storia, anche interventi espliciti come

<sup>50</sup> La censura sessuale fu più frequente di quanto siamo abituati ad ammettere. Ci sono motivi per pensare che tutti i testimoni del *Libro de buen amor*, concepito come un canzoniere, derivino da archetipi o sottoarchetipi che sono stati sottoposti ad una censura che ha provocato l'eliminazione delle poesie amorose ed erotiche: vedi J.C. Conde, «*De cantares un librete: de nuevo sobre el Libro de buen amor como cancionero*», in *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, pp. 99-116.

<sup>51</sup> Assieme a quella citata a testo, la più famosa della Prima parte è, senza dubbio, la censura delle avventure ninfomani ed incestuose della regina Semiramide (A.G. Solalinde, ed., *General estoria. Primera parte*, p. 105, nota a p. 778), trasmessi dalla traduzione gallego-portoghese del manoscritto F e la sua copia E, e nella Seconda parte, la consumazione dell'amore tra Pasifae e il toro, amore da cui sarà generato il minotauro, nota al solo ms. K (B. Almeida, ed., Alfonso X il Saggio, *General estoria. Segunda parte*, LXXIX-LXXX, I, pp. 560-563). Di tutte diede conto per la prima volta Catalán, «Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario». Pichel, «Tradición, (re)traducción e reformulación», mostra come la versione gallego-portoghese della *General estoria*, Seconda parte (che trasmette in modo frammentario la *Historia troyana bilingüe*), conservava anche altri frammenti che furono censurati successivamente, come i particolari scabrosi sul fratricidio di Apsirto per mano di sua sorella, la crudele Medea.

<sup>52</sup> Le varianti di F furono puntualmente annotate da A.G. Solalinde, ed., *General estoria. Primera parte*, p. 783, varianti di 157b, ma non sono state accettate nel testo critico da Solalinde né da Sánchez-Prieto (ed., Alfonso X el Sabio, *General estoria. Primera*



quelli che seguono, tratti dalla *Versión de Sancho IV*, in cui il trasmettitore raccomanda a Dio l'anima di diversi re o conti allorché racconta della loro morte:

*Versión primitiva*

[Fernán González] E pues que él fue muerto, fincó por señor del condado su fijo el conde Garcí Ferrández (Campa 1995, I, 326).

*Versión amplificada*

[Fernán González] *Con Dios sea ell alma d'este cuende Fernand Gonçález de Castiella; e tener devemos que assí es, ca bueno fue en su vida e bien acabó.* E finado este cuende Fernánd Gonçález de Castiella heredó empós éll el condado e el señorío de Castiella el cuende Garcí Fernán dez so fijo (PCG, 426a<sub>10-16</sub>).

*Versión primitiva*

[Sancho I] e fue enterrado en Sant Salvador cerca de su padre (Campa 1995, I, 321).

*Versión amplificada*

[Sancho I] E enterráronle con todos sus complimientos en la iglesia de Sant Salvador, cerca'l rey don Ramiro so padre. *En la gloria de Dios fuelgue éll. Amén* (PCG, 424a<sub>9-12</sub>).

Infine, allo stesso modo che l'adattamento politico spiega la trasmissione parziale di alcune cronache, anche l'adattamento del testo alla mentalità o agli interessi dei trasmettitori può chiarire le ragioni della copia selettiva della materia biblica o della materia pagana nei manoscritti della *General estoria* (cfr. 1.4.3.), sebbene in questo caso essa sembri al contempo favorita dalla struttura dell'opera.

2.6. *Adattamento per consultazione di altri testi disponibili.* Un meccanismo di cambiamento estremamente attivo nella composizione ed evoluzione dei testi medioevali è la combinazione di più di un testo in un unico supporto fisico. Si tratta di un fenomeno tanto presente nella creazione e nella trasmissione delle opere medioevali che Francisco Rico è arrivato a parlare dell'esistenza di un «paradigma miscelaneo», modello generico caratterizzato dal fatto che il testo risulta composto dalla somma e dall'assemblaggio successivo, in uno stesso codice, di testi di origini e generi vari. L'esempio addotto, il *Libro del cavallero Zifar*, trova numerosi paralleli nella letteratura francese dei secoli XII e

parte, pp. xc-xci, cxxi). Le citazioni di E e F derivano da Catalán, «Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario».

xiii, come ha fatto notare Vårvaro.<sup>53</sup> La consultazione (e l'integrazione) di altri testimoni o di altre opere è un meccanismo altamente operativo anche nella storiografia. Nelle cronache della Spagna derivate da quella alfonsina si contano sulle dita delle mani quelle opere che si sono conservate in codici autonomi, il cui testo, cioè, non è associato nel manoscritto ad altri di varia provenienza.

Le ragioni che motivano la consultazione sono analoghe a molte di quelle menzionate in precedenza: completare il testo in un luogo difettoso o incompleto agli occhi del trasmettitore, vuoi per critica interna, vuoi per ragioni ideologiche, vuoi per interessi letterari. Ma in questo paragrafo voglio sottolineare che l'elemento scatenante dell'evoluzione testuale è il ricorso, da parte del trasmettitore, ad altri testimoni o testi con cui combinare il suo modello.

Prima di esporre con maggiori dettagli questo meccanismo, dobbiamo distinguere tre modalità di combinazione di modelli: la consultazione puntuale, la consultazione a intarsio e la successione cumulativa, che possono essere rappresentate dal seguente schema:

Tipi di consultazione	Testo A + Testo B
Consultazione puntuale	A1, B, A2
Consultazione a intarsio	A1, B1, A2, B2, A3, B3...
Consultazione cumulativa	A, B

SCHEMA 3

Conviene precisare che con queste tre modalità si possono combinare testimoni di uno stesso testo, dando luogo alla temuta contaminazione, o riunire testi diversi, con il risultato abituale del rimaneggiamento. Le consultazioni puntuale e a intarsio generalmente presuppongono l'annotazione ai margini o nell'interlinea di aggiunte al testo base che, in una seconda fase di trascrizione, vengono ad esso incorporate. A volte, il passaggio consultato in modo puntuale è trasmesso sotto forma di fogli

<sup>53</sup> Si veda F. Rico, «Entre el código y el libro (Note sui paradigmi miscellanei e la letteratura del secolo xiv)», *Romance Philology*, 51 (1997-1998), pp. 151-169; versione corretta e accresciuta da «Entre el código y el libro», in *Libro del caballero Zifar. Código de París*, studi pubblicati sotto la direzione di F.R., ed. R. Ramos, Barcellona, Moleiro Editor, 1996, pp. 245-258, 261-262, e in *Estudios de literatura y otras cosas*, Madrid, Destino, 2002, pp. 33-54, e Vårvaro, «Élaboration des textes et modalités du récit».

sciolti che sono allegati al modello, come forse è stato il caso dell'incorporazione della *Leyenda de la condesa traidora* nella *Versión primitiva e amplificada* (o alla loro bozza comune).<sup>54</sup> Mentre le consultazioni puntuali e a intarsio presuppongono un certo grado di compilazione, dovendo integrare in un testo fonti di varia origine limando i collegamenti, la consultazione cumulativa risponde all'attività che i teorici medioevali come Niccolò di Lira definivano *collectio*.<sup>55</sup> La costituzione dei codici che tramandano vite di santi, simile alla formazione dei libri biblici dei Proverbi o al Salterio, è un buon esempio di *collectio*.<sup>56</sup>

2.6.1. Consultazione puntuale. La consultazione puntuale tra testimoni di una stessa tradizione testuale è particolarmente frequente quando esiste una lacuna che, percepita dal trasmettitore, viene emendata ricorrendo ad un altro modello dello stesso testo. Per esempio, l'artefice del prototipo comune ai codici della *Versión primitiva*, T, G e Z, consultò un codice della *Versión amplificada* per una sezione dei re delle Asturie che riconobbe lacunosa nel suo modello.<sup>57</sup>

La consultazione puntuale può avere luogo anche in testimoni non imparentati, con un risultato coincidente (per lo sconcerto del critico testuale). Per esempio, sia il manoscritto C della *Estoria de España* che i codici Cf e Cah, situati rispettivamente in luoghi molto diversi dello stemma, hanno completato il prologo originale della *Estoria de España* con quello della *General estoria*.<sup>58</sup> La consultazione puntuale si è pro-

<sup>54</sup> Si veda Fernández-Ordóñez, *Versión «crítica» de la «Estoria de España»*, pp. 73-82 e 288-290; Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí*, pp. 381-389, e F. Bautista, «Pseudo-historia y leyenda en la historiografía medieval: la Condesa Traidora», in *El relato historiográfico: textos y tradiciones en la España medieval*, ed. F. Bautista, Londra, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2006b, pp. 59-101.

<sup>55</sup> «Nicholas de Lyre regarded Wisdom and II Machabees as *compilations*. Moreover, he regarded the Psalter, Proverbs, and the Book of the Twelve Minor Prophets as collections, *collectiones*. The difference which Lyre saw between a *compilatio* and a *collectio* seems to have been that, whereas a *compilatio* had an orderly arrangement of materials, a *collectio* had not» (A.J. Minnis, *Medieval theory of authorship*, p. 97), da cui deriva minor merito autoriale.

<sup>56</sup> Vedi C. Zubillaga, *Antología castellana de relatos medievales*, e V. Hernández Amez, *Descripción y filiación de los 'Flores sanctorum' castellanos*, Oviedo, tesi dottorale dell'Universidad de Oviedo, 2008, con descrizione particolareggiata di tutti i codici dei *Flores sanctorum*.

<sup>57</sup> Dettagli su questa lacuna si possono vedere in Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí*, pp. 295-308.

<sup>58</sup> Vedi Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí*, pp. 76-80. Tutto sembra indicare che il prologo ritoccato nacque nel prototipo comune a Cf e Cah,

dotta in modo indipendente, ma ha avuto uno stesso risultato, forse favorito dall'impostazione più generale del preambolo della storia universale (anche se è difficile stabilirlo).

A volte, la consultazione puntuale viene a colmare un'aspettativa. L'*Heroida* di Didone a Enea era stata inclusa nei materiali preparatori della storia di Enea destinati alle *Estorias* alfonsine (come ci conferma la testimonianza della *Estoria de España*, nella quale questi materiali furono incorporati). Probabilmente per salvaguardare il decoro reale di Enea, che non aveva mantenuto le promesse fatte a Didone, l'epistola fu omessa dalla versione definitiva della *General estoria* e fu sostituita da un breve riassunto del suo contenuto, sicché l'assenza dell'*Heroida* è comune a tutti i codici conservati. Tuttavia, il ms. Av della *General estoria*, l'unico che trasmette le sezioni non bibliche delle Seconda e Terza parte, incluse l'epistola, certamente dietro consultazione puntuale di un manoscritto della cosiddetta versione «volgare» della *Estoria de España*. In questo modo, si venne a «a completare» il compendio della lettera alla quale si faceva allusione nel testo.<sup>59</sup>

2.6.2. Consultazione a intarsio. La consultazione a intarsio è la più difficile da individuare quando si produce tra testimoni di una stessa tradizione testuale: la peggiore delle contaminazioni! Un caso paradigmatico ce lo fornisce la *Crónica general vulgata*, probabilmente composta nella seconda metà del secolo xiv. Il responsabile di questa cronaca ha usato per la storia dei re di León un testimone della *Versión crítica*. Ma, insoddisfatto dell'abbreviazione dei dettagli di contenuto epico e leggendario caratteristico di questa *Versión*, ha deciso di completare il racconto combinandolo con quello derivante da un codice della *Versión primi-*

poiché consultano in altre occasioni la *General estoria*, e che è da lì, e non direttamente della storia universale, che lo trae il ms. C.

<sup>59</sup> È sicuro che il ms. Av ha consultato la *Estoria de España* e non deriva da uno stadio più antico del testo della *General estoria*, giacché l'inserimento dell'epistola non coincide con il luogo in cui figura nella *Estoria de España* e corrisponderebbe da un punto di vista narrativo (dopo il capitolo Giudici, 620; invece, si inserisce dopo il 621, capitolo quest'ultimo proprio solo della *General estoria* e nel quale era stato incluso il riassunto della lettera); in secondo luogo, il testo di Av non può discendere dall'archetipo perché, come ho potuto verificare confrontando questo frammento, condivide le varianti di un manoscritto della versione «volgare» della *Estoria de España*, anziché quelle caratteristiche del codice regio: vedi Fernández-Ordóñez, *Las «Estorias» de Alfonso el Sabio*, pp. 82-88, specialm. nota 104, e Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí*, pp. 50-52, 69-70 e 82-83. Opportunamente, B. Almeida, ed., Alfonso X il Sabio, *General estoria. Segunda parte*, II, p. 915, non accoglie nel testo critico i capitoli aggiunti in Av.

tiva, lavoro che si è limitato fondamentalmente ai passaggi stampo letterario.<sup>60</sup> Il miscuglio è palese quando la stessa informazione viene fornita successivamente in due diverse redazioni, una propria della *Versión crítica* ed un'altra della *Versión primitiva*, come nel seguente passaggio proveniente dal *Romanz del Infant García*. In esso si racconta la reazione degli assassini dell'infante prima dell'imminente arrivo dei navarri per vendicare la sua morte. La *Crónica general vulgata* riproduce dapprima il testo della *Versión crítica* per cedere poi il passo a quello della *Versión primitiva* (evidenzio le coincidenze in corsivo), ripetendo la medesima informazione una volta in in stile indiretto ed un'altra in stile diretto.

<i>Versión primitiva</i>	<i>Versión crítica</i>	<i>Crónica general vulgata</i>
Los condes fijos de don Vela cuando lo sopieron, fueles muy grant mal e pesóles mucho con ellos. Íñigo Vela dixo estonces contra los hermanos: «Dígovos que estos non vienen por ál, si non por vengar la muerte dell infante García» (Campa 1995, I, 465).	Los fijos del conde don Vela cuando sopieron que el rey don Sancho venié sobre ellos, fueles muy grant mal, que bien entendieron que non venié por ál, si non por vengar la muerte del infant García (Campa 2009, 385).	E los traidores fijos del conde don Vela cuando lo sopieron, fueles muy grant mal e pesóles mucho con ellos, ca bien entendieron que non venían por ál, si non por vengar la muerte del infante don García. <i>E Íñigo Vela dixo estonces contra los hermanos: «Dígovos que estos non vienen por ál si non por vengar la muerte del infante don García»</i> (Fernández-Ordóñez 1993, 102).

La combinazione intrecciata può aver luogo anche tra due testi dello stesso genere o tra testi di generi diversi. Come esempio di consultazione a intarsio fra testi di uno stesso genere si può citare la composizione delle *Estorias del fecho de los godos* del secolo xv. Queste cronache hanno combinato, per blocchi, la traduzione della *Historia gothica* dell'arcivescovo Ximénez de Rada conosciuta come *Toledano romanizado* con la *Estoria de España* di Alfonso X, opera che pure utilizzò la *Historia gothica* come fonte fondamentale.<sup>61</sup> Le *Estorias* sembrano avere fatto ricorso alla *Estoria de España* perché, data la sua maggiore ricchezza

<sup>60</sup> Si veda Fernández-Ordóñez, *Versión «crítica» de la «Estoria de España»*; M. del Mar de Bustos, *La «Crónica General Vulgata». Estudio y edición crítica. (Tercera parte, acompañada de la «Vulgata Interpolada»)*, Madrid, tesi dottorale dell'Universidad Autónoma de Madrid, 1994, e Catalán, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí*.

<sup>61</sup> Si veda D. Catalán, «La Estoria del fecho de los godos hasta 1407 y sus continuaciones y refundiciones», in *La 'Estoria de España' de Alfonso X. Creación y evolución* (Fuentes

di fonti, risultava più informata del *Toledano romanizado* per molti avvenimenti.

Come campione della genesi di un nuovo testo per l'assemblaggio di due di diverso genere si può menzionare la *Crónica carolingia*, probabilmente della fine del secolo XIV, nella quale vennero intrecciati, anche per blocchi narrativi distribuiti in capitoli, il racconto storiografico della *Estoria de España* con il ciclo epico-legendario carolingio di Flores e Blancaflor, Berta dai grandi piedi e Carlos Mainete.<sup>62</sup>

2.6.3. Per successione cumulativa. Un'ultima categoria di consultazione in grado di produrre nuovi testi è la successione cumulativa di varie fonti che si sommano senza intrecciarsi tra loro. Il trasmettitore del codice può nascondere la saldatura tra di esse, copiando in modo ininterrotto, o mascherarla attraverso collegamenti, ma, in certe occasioni, lo stesso manoscritto rivela formalmente con vuoti o con cambiamenti di mano l'esistenza di soluzioni di continuità. Quasi ognuno dei manoscritti della *Estoria de España* di Alfonso X offre un esempio di successione cumulativa di testi della stessa tradizione o in cui la *Estoria de España* si mescola con opere diverse. Mi limiterò a citare due esempi, quello del ms. L, nel quale sono state congiunte due delle versioni della *Estoria de España*, e quello del ms. X, in cui sono state unite due fonti di diverso carattere:

Ms. L (s. XIV)

fol. 2-285rb: storia antica e gotica: *Versión de Sancho IV*

fol. 285v-316: storia dei re di León: *Versión crítica*

Ms. X (s. XV)

fol. 1-535v: *Versión primitiva*

fol. 535v-593: *Crónica carolingia*

A volte, la base di ciò che riconosciamo come un'opera indipendente nasce da connessioni simili. Ad esempio, la *Crónica general vulgata*, che combina la *Versión primitiva* con quella *Crítica*, o la *Crónica abreviada* di don Juan Manuel (1320-1325 circa), in cui si sommano testi derivati da quelli alfonsini e altri post-alfonsini, successivamente collegati gli uni con gli altri:

Cronísticas de la Historia de España, 5), Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal e Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pp. 231-285.

<sup>62</sup> E che è stata curata e studiata approfonditamente da F. Bautista, *La materia de Francia en la literatura medieval española. La «Crónica carolingia». Flores y Blancaflor. Berta y Carlomagno*, San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2008.

*Crónica general vulgata*Storia antica e gotica: *Versión primitiva*Storia dei re di León: *Versión crítica* (con interpolazioni della *primitiva*)*Crónica abreviada*Libro I (storia antica e gotica fino a Eurico): *Versión de Sancho IV?*Libro II (storia gotica e dei re di León): *Versión primitiva*Libro III (storia dei re di Castiglia): *Versión primitiva* (con interpolazioni da una \**Historia nobiliaria*) + *Crónica particular de San Fernando*.

## 3. Conclusione

Giunti alla fine di questo tentativo dobbiamo ricordare che questa tipologia non descrive categorie autoescludenti, anche se ho cercato di offrire esempi in cui si manifestasse un tipo di forma predominante. È evidente che in tutti i cambiamenti esiste solitamente un doppio fattore scatenante simultaneo, interno del testo ed esterno del trasmettitore, sicché il nuovo prodotto testuale è il risultato dell'interazione di entrambi, e che le varie categorie proposte sono complementari tra loro. Consideriamo quest'esempio. Nel corso della trasmissione le *Versiones crítica e amplificada* hanno aggiunto commenti su una parola poco abituale, *ismaeliti*, che hanno ereditato dalla *Versión primitiva*. Le aggiunte sono state motivate certamente da un problema interno del testo, l'impiego di una parola sconosciuta dai trasmettitori. Ma, allo stesso tempo, l'introduzione della spiegazione proprio in questo punto potrebbe anche aver origine da una glossa marginale presente nella bozza della *Versión primitiva*, glossa che sarebbe stata incorporata nel testo in modo indipendente dalle *Versiones crítica e amplificada*. La modifica sarebbe stata causata allora dall'utilizzo da parte dei compilatori di altri testi. Non è possibile neppure escludere che queste glosse siano semplicemente dovute alla conoscenza del mondo (o di fonti diverse) degli autori di queste due versioni giacché, come vediamo, non sono del tutto coincidenti. Mentre quella della *Versión amplificada* è confermata da Lucas de Tuy, quella della *Versión crítica* coincide con san Isidoro e la *General estoria*.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> Si veda Fernández-Ordóñez, *Versión «crítica» de la «Estoria de España»*, pp. 55-56.

<i>Versión primitiva</i>	<i>Versión crítica</i>	<i>Versión amplificada</i>
[Toledo] fue metida en poder de los ismaelitas (PCG, 316a <sub>20-21</sub> ).	[Toledo] fue metida en poder de los ismaelitas. <i>Agora sabet aquí los que esta estoria oídes que los moros lievan este nombre por Ismael, fijo de Abrahán, onde ellos vinién, e son llamados otrosí agarenos por Agar, la manceba otrosí de Abrahán, e dízenles aun sarracenos por el nombre de Sarra, muger de Abraham</i> (ms. Ss, fol. 67v; Fernández-Ordóñez 1993, 55-56).	[Toledo] fue metida en poder de los ismalitas. <i>Llama aquí don Lucas de Tuy a los moros ismalitas porque vienen del linaje de Ismael, el fijo de Abraham</i> (ms. T, fol. 89r).

In ogni intervento si possono, quindi, combinare vari dei meccanismi descritti, senza che sia a volte possibile attribuire maggior peso relativo all'uno piuttosto che all'altro. Un altro esempio lo fornisce la *Crónica de 1344* di don Pedro Afonso, conte di Barcelos. In essa si combinano fonti storiografiche preesistenti di natura disparata, genealogica, come i *Canoni cronologici* di Eusebio-Geronimo e il *Libro de las generaciones*, e narrativa, come la *Crónica de Rasis*, la *Versión amplificada de Sancho IV* e la *Crónica de Castilla*. Questi testi sono trascritti in modo intrecciato, nella sezione iniziale, o per successione cumulativa, da Ramiro I, senza che sembri esistere una struttura storiografica prestabilita. Separatamente, il compilatore ha aggiunto commenti in cui entra in funzione l'aggiornamento cronologico, grazie ai quali è possibile datare l'opera al 1344, e l'adattamento ideologico dei modelli, che ci rivela il punto di vista pro-portoghese e pro-nobiliare dell'autore.<sup>64</sup>

#### CRÓNICA de 1344

##### *Consultazione a intarsio*

Genealogie della storia universale  
 Genealogie dei re goti e dei re leonesi e castigliani fino ad Alfonso XI  
 Geografia di Spagna

##### *Fonte*

Eusebio-Girolamo  
*Libro de las generaciones*  
*Crónica de Rasis*

<sup>64</sup> Si veda L.F. Lindley Cintra, *Crónica Geral de España de 1344*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1951-1990, 4 voll., vol. I, 1951; II, 1954; III, 1961; IV, 1990. Ristampa facsimile dei primi tre 1983-1984; Catalán, *De Alfonso X al conde de Barcelos*, e



Genealogia dei re goti + Leggenda di Bamba	<i>Libro de las generaciones</i>
Storia di Rodrigo, dell'invasione musulmana e degli emiri di Al-Andalus	<i>Crónica de Rasis</i>
Lista dei re iberici fino ad Alfonso XI	<i>Libro de las generaciones</i>
<i>Successione cumulativa</i>	<i>Fonte</i>
Storia dei re di León da Ramiro I	<i>Versión amplificada de Sancho IV</i>
Storia dei re di Castiglia da Ferdinando I	<i>Crónica de Castilla</i>

I testi maneggiati dal conte di Barcelos sono testimoni supplementari rispetto a quelli conosciuti in codici indipendenti del *Libro de las generaciones*, della *Versión amplificada de Sancho IV*, della *Crónica de Castilla* o della *Crónica de Rasis*, ad esempio, ma, allo stesso tempo, la loro integrazione nell'insieme, per quanto maldestra, dà origine a un nuovo prodotto testuale, con una nitida impronta autoriale.

Malgrado sia arduo dedurre tendenze generali da fatti storici puntuali e singolari, quali sono le creazioni letterarie, la tipologia che ho qui proposto pretende di essere utile per valutare le probabilità di occorrenza di determinati cambiamenti in una tradizione testuale precisa, cambiamenti che saranno tanto maggiori quanto più saranno stimolati dalle caratteristiche di partenza del testo, e tanto minori quanto dipenderanno dalle circostanze individuali del trasmettitore.

Da tutto ciò si deduce che i processi di trasmissione e di composizione della letteratura medioevale sono strettamente relazionati, e che qualsiasi tipologia che voglia separare l'intervento del copista da quello del rimaneggiatore o coautore troverà seri problemi di delimitazione perché, in fondo, all'attività di entrambi soggiacciono gli stessi meccanismi di evoluzione testuale. Se per san Bonaventura era autore soltanto colui che creava nuovi significati, la critica moderna è incline a concedere lo statuto autoriale non soltanto al commentatore e al compilatore ma anche, nelle posizioni più estreme della cosiddetta *New philology*, a qualsiasi copista di professione, anche quando rispetti nell'essenza il suo modello.

Per sfumare quella che, senza dubbio, sembra un'esagerazione, è meglio forse non stabilire frontiere nette ma transizioni graduali, come mezzo secolo fa sosteneva Rychner, e ammettere che il copista e il rimaneggiatore rappresentano le estremità della scala di una stessa attività, la trasmissione. Scala di trasformazione che dobbiamo calibrare sia in modo

quantitativo che qualitativo. Per questo motivo, credo, lo stesso criterio scalare si dovrà utilizzare per definire i concetti, abitualmente separati, di testo e testimone, perché ogni testimone costituisce, in potenza, un nuovo testo, allo stesso modo che ogni copista è, in potenza, un nuovo autore.

Copista – → + Autore

Testimone – → + Testo

Quest'approccio, che riconosce la difficoltà di scindere la forma dal significato come se costituissero categorie isolate e impermeabili, e che, in parte, rinuncia a separarle, si propone come superamento dello strutturalismo binario (fino a tempi recenti predominante in linguistica e in letteratura, ed ancora oggi nelle scuole di linguistica formale) a favore di un'interpretazione integrale, dinamica e graduale dei testi medioevali. Con un'impostazione simile a quella che ispira la visione progressivamente gerarchizzata della lingua sostenuta dalla linguistica tipologica e comparata, questa proposta di comprensione del testo medioevale concorda anche con la necessità di studiare la lingua non come un'entità isolata e astratta, ma a partire dal suo uso in situazioni comunicative, storicamente considerate, nella linea prospettata dalla sociolinguistica e dalla linguistica funzionalista.<sup>65</sup>

### *Bibliografia citata*

- Almeida, Belén, ed., Alfonso X el Sabio, *General estoria. Segunda parte*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, 2 voll.
- Bautista, Francisco, «Breve historiografía: Listas regias y Anales en la Península Ibérica (siglos VII-XII)», *Talia dixit*, 4 (2009), pp. 113-190.
- , *La materia de Francia en la literatura medieval española. La «Crónica carolingia». Flores y Blancaflor. Berta y Carlomagno*, San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2008.
- , *La Estoria de España en época de Sancho IV: sobre los reyes de Asturias*, Londra, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2006a.

<sup>65</sup> Una prima versione di questo lavoro, in spagnolo e in edizione fuori commercio, è comparsa come pubblicazione del Seminario de Estudios Medievales y renacentistas (Salamanca, 2012) fondato da Pedro M. Cátedra e diretto da Juan Miguel Valero Moreno. La traduzione di Massimo Caruso Enea è stata rivista da José Pérez Navarro e da Salvatore Luongo, cui tengo a ringraziare sentitamente.

- , «Pseudo-historia y leyenda en la historiografía medieval: la Condesa Traidora», in *El relato historiográfico: textos y tradiciones en la España medieval*, ed. Francisco Bautista, Londra, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2006b, pp. 59-101.
- , «Hacia una nueva ‘versión’ de la *Estoria de España*: Texto y forma de la *Versión de Sancho IV*», *Incipit*, 23 (2003), pp. 1-59.
- Bustos, María del Mar de, *La «Crónica General Vulgata». Estudio y edición crítica. (Tercera parte, acompañada de la «Vulgata Interpolada»)*, Madrid, tesi dottorale dell’Universidad Autónoma de Madrid, 1994.
- Caie, Graham D., «The manuscript experience: what medieval vernacular manuscripts tell us about authors and texts», in *Medieval Texts in Context*, edd. Denis Renevey & Graham D. Caie, Londra & New York, Routledge, 2008, pp. 10-27.
- Campa, Mariano de la, *La «Estoria de España» de Alfonso X. Edición y estudio de la Versión crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II (Anejos de Analecta Malacitana, LXXV)*, Malaga, Universidad de Málaga, 2009.
- , *La «Crónica de veinte reyes» y las «Versiones crítica» y «concisa» de la «Estoria de España». Ediciones críticas y estudio*, Madrid, tesi dottorale dell’Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- Casas Rigall, Juan, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999.
- Catalán, Diego, «Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura» [1978], in *Arte poética del romancero oral*, Madrid, Siglo XXI, 1997-1998, 2 voll., pp. 159-186.
- , *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí. Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal e Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
- , «Poesía y novela en la historiografía castellana de los siglos XIII y XIV», in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux: Duculot, 1969, pp. 423-441; ripubblicato in *La «Estoria de España» de Alfonso X. Creación y evolución (Fuentes cronísticas de la Historia de España, V)*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal e Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pp. 139-156.
- , «Don Juan Manuel ante el modelo alfonsí: El testimonio de la *Crónica abreviada*», in *Juan Manuel Studies*, ed. I. Macpherson, Londra, Tamesis Books, 1977, pp. 17-51; ripubblicato in *La «Estoria de España» de Alfonso X. Creación y evolución (Fuentes cronísticas de la Historia de España, V)*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal e Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pp. 197-229.
- , «La *Estoria del fecho de los godos* hasta 1407 y sus continuaciones y refundiciones», in *La ‘Estoria de España’ de Alfonso X. Creación y evolución (Fuentes Cronísticas de la Historia de España, 5)*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal e Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pp. 231-285.

- , *La tradición manuscrita de la «Crónica de Alfonso XI»*, Madrid, Gredos, 1974.
- , *De Alfonso X al conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, Gredos, 1962.
- & María Soledad De Andrés, edd., *Crónica de 1344*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal e Gredos, 1970.
- Cerquiglini, Bernard, *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*, Parigi, Seuil, 1989.
- , *La parole médiévale. Discours, syntaxe, texte*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1981.
- Cintra, Luís F. Lindley, *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1951-1990, 4 voll. Vol. I, 1951; II, 1954; III, 1961; IV, 1990. Ristampa facsimile dei primi tre 1983-1984.
- Conde, Juan Carlos, «*De cantares un librete: de nuevo sobre el Libro de buen amor como cancionero*», in *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, edd. Francisco Bautista Pérez & Jimena Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla, SEMYR e CiLengua, 2010, pp. 99-116.
- , *La creación de un discurso historiográfico en el cuatrocientos castellano: «Las siete edades del mundo de Pablo de Santa María» (estudio y edición crítica)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.
- Copeland, Rita, *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Eisenberg, Daniel, «*The General Estoria: Sources and Source Treatment*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 89 (1973), pp. 206-227.
- Faccón, Manuela, «*Due traduzioni iberiche della Vida de Santa María Egipcíaca. Fonti possibili*», *Revista de Literatura Medieval*, 10 (1998), pp. 83-99.
- Fernández-Ordóñez, Inés, «*Ordinatio y compilatio en la prosa de Alfonso el Sabio*», in *Modelos latinos en la Castilla medieval*, edd. Mónica Castillo Lluch & Marta López Izquierdo, Francoforte e Madrid: Vervuert e Iberoamericana, 2010, pp. 239-270.
- , «*Transmisión manuscrita y transformación 'discursiva' de los textos*», in *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, edd. J.J. de Bustos Tovar & J.L. Girón Alconchel, Madrid, Arco/Libros, 2006, III, pp. 3033-3045.
- , ed., *Alfonso X el Sabio, Estoria de España. Cuaderno de trabajo*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano e Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2003.
- , «*Estoria de España*», in *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos medievales y transmisión*, edd. Carlos Alvar & José Manuel Lucía, Madrid, Castalia, 2002a, pp. 54-80.
- , «*General estoria*», in *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos medievales y transmisión*, edd. Carlos Alvar & José Manuel Lucía, Madrid, Castalia, 2002b, pp. 42-54.

- , «Tras la *collatio* o cómo establecer correctamente el error textual», *La corónica*, 30:2 (2002c), pp. 105-180.
- , «Variación ideológica del modelo historiográfico alfonsí en el siglo XIII: las versiones de la *Estoria de España*», in *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, ed. Georges Martin, Madrid, Casa de Velázquez, 2000, pp. 41-74.
- , *Versión «crítica» de la «Estoria de España». Estudio y edición parcial desde Pelayo hasta Ordoño II*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal e Universidad Autónoma de Madrid, 1993.
- , *Las «Estorias» de Alfonso el Sabio* (Biblioteca Española de Lingüística y Filología, 5), Madrid, Istmo, 1992.
- & Raúl Orellana Calderón, edd., Alfonso X el Sabio, *General estoria. Cuarta parte*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, 2 voll.
- Gago Jover, Francisco, ed., *Libros del saber de astrología. Obra en prosa de Alfonso X el Sabio. Digital Library of Old Spanish Texts*. Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2011 [online] <<http://www.hispanicseminary/t&c/ac/index.htm>> [Consultazione: 14.07.2012].
- Goulet, Monique, *Écriture et réécriture hagio-graphiques. Essai sur les réécritures de Vies de saints dans l'Occident médiéval (VIII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s.)*, Turnhout, Brepols, 2005.
- Hernández Amez, Vanesa, *Descripción y filiación de los 'Flores sanctorum' castellanos*, Oviedo, tesi dottorale dell'Universidad de Oviedo, 2008.
- Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.
- Jung, Marc-René, *La légende de Troie en France au Moyen Âge*, Basilea e Tubinga, Francke, 1996.
- Libro del caballero Zifar*, ed. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1982.
- Lorenzo, Ramón, «La interconexión de Castilla, Galicia y Portugal en la confección de las crónicas medievales y en la transmisión de textos literarios», *Revista de Filología Románica*, 19 (2002), pp. 93-123.
- Menéndez Pidal, Ramón, «Tradicionalidad de las Crónicas Generales de España», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 136 (1955), pp. 131-197.
- Minnis, A.J., *Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, Aldershot, Wildwood House, 1988.
- Montaner Frutos, Alberto, «Las prosificaciones de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X en el Códice Rico: datación filológica y paleográfica», *Emblemata*, 13 (2007), pp. 179-193.
- Montejo García, Miguel, «Los márgenes de la variación lingüística en la transmisión textual (estudio de los manuscritos de la *Estoria de España* entre los siglos XIII y XV)» in *Del 'Libro de Alexandre' a la 'Gramática castellana'*, ed. Mar Campos Souto, Lugo, Axac, 2005, pp. 199-236.
- Octavio de Toledo y Huerta, Álvaro, «*Varia lectio* y variación morfosintáctica: el caso del *Crotalón*», in *Historia de la lengua y crítica textual*, ed. Lola

- Pons Rodríguez, Madrid e Francoforte Iberoamericana e Vervuert, 2006, pp. 195-263.
- Parkes, Malcolm B., «The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book», in *Medieval Learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt*, edd. J.J.G. Alexander & M.T. Gibson, Oxford, Clarendon Press, 1976, pp. 115-141.
- PCG, vedi *Primera crónica general de España*.
- Pérez Pascual, José Ignacio, «Crónica de 1404», in *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos medievales y transmisión*, edd. Carlos Alvar & José Manuel Lucía, Madrid: Castalia, 2002, pp. 325-327.
- , *Crónica de 1404*, Salamanca: tesi dottorale dell'Università de Salamanca, 1990.
- Pichel Gotérrez, Ricardo, «Tradición, (re)traducción e reformulación na *General Estoria* e na *Estoria de Troya* afonsinas á luz dun testemuño indirecto do séc. XIV», *e-Spania*, 2012 [online dal 10 luglio 2012]. URL: <<http://e-spania.revues.org/21124>>; DOI: <10.4000/e-spania.21124> [Consultazione: 14.07.2012].
- , «La circulación de la materia de Troya en la baja Edad Media y su reflejo en las letras gallegas: aproximación al testimonio de la *Historia Troiana* (BMP 558)», in *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, edd. Francisco Bautista Pérez & Jimena Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla, La SEMYR - El SEMYR - Cilengua, 2010, pp. 331-345.
- , *A Historia Troiana (BMP, Ms. 558): edición e estudo histórico-filológico*, Santiago de Compostela, tesi dottorale de la Universidade de Santiago de Compostela, 2013.
- Primera crónica general de España: Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, ed. Ramón Menéndez Pidal (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 5) Madrid: Bailly-Baillère e Hijos, 1906, 2 voll.; Madrid: «Seminarario Menéndez Pidal» e Gredos, 1955; (Fuentes cronísticas de la Historia de España, I) Madrid, Seminario Menéndez Pidal e Gredos, 1977.
- Rico, Francisco, «Entre el código y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)», *Romance Philology*, 51 (1997-1998), pp. 151-169; versione corretta e accresciuta di «Entre el código y el libro», in *Libro del caballero Zifar. Código de París*, studi pubblicati sotto la direzione di F.R., ed. Rafael Ramos, Barcellona, Moleiro Editor, 1996, pp. 245-258, 261-262, e in *Estudios de literatura y otras cosas*, Madrid, Destino, 2002, pp. 33-54.
- , «Crítica del texto y modelos de cultura en el *Prólogo general* de don Juan Manuel», in *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcellona, Quaderns Crema, 1986, I, pp. 409-423; versione accresciuta in *Estudios de literatura y otras cosas*, Madrid, Destino, 2002, pp. 93-110.
- , *Alfonso el Sabio y la «General Estoria»*. *Tres lecciones*, Barcellona, Ariel, 1972, 1984.

- Rochwert-Zuili, Patricia, ed., *Crónica de Castilla (Les Livres d'e-Spania «Sources», 1)*, Parigi: SEMH-Sorbonne, 2010 [online dal 15 aprile 2011]. URL: <<http://e-spanialivres.revues.org/137>> [Consultazione: 14.07.2012].
- Rodríguez Molina, Javier, «Tradición manuscrita y gramática histórica: los tiempos compuestos en los textos medievales», in *Historia de la lengua y crítica textual*, ed. Lola Pons Rodríguez, Madrid e Francoforte, Iberoamericana e Vervuert, 2006, pp. 19-67.
- Rubio Tovar, Joaquín, *El vocabulario de la traducción en la Edad Media*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2011.
- Rychner, Jean, *Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Ginevra, Faculté des Lettres, Université de Neuchâtel, Librairie E. Droz, 1960, 2 voll.
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro, ed., Alfonso X el Sabio, *General estoria. Primera parte*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009a, 2 voll.
- , con la collaborazione di Bautista Horcajada Diezma, Carmen Fernández López & Verónica Gómez Ortiz, edd., Alfonso X el Sabio, *General estoria. Tercera parte*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009b, 2 voll.
- , «La lengua como problema en la edición de textos medievales», in *Tradiciones discursivas. Edición de textos orales y escritos*, edd. Ramón Santiago, Ana Valenciano & Silvia Iglesias, Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp. 117-162.
- , *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- Solalinde, Antonio G., ed., *Grande e general estoria. Primera parte*, Madrid, Junta de Ampliación de Estudios e Centro de Estudios Históricos, 1930.
- Trujillo, Elena, Belén Almeida & Pedro Sánchez-Prieto, edd., Alfonso X el Sabio, *General estoria. Quinta y sexta partes*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, 2 voll.
- Vàrvaro, Alberto, «Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale», *Romania*, 119 (2001), pp. 135-209.
- , «Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza», in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*, ed. A. Ferrari, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1999a, pp. 11-26.
- , «Il testo letterario», in *Lo spazio letterario del medioevo. 2: Il medioevo volgare, I: La produzione del testo*, edd. Piero Boitani, Mario Mancini & Alberto Vàrvaro, Roma, Salerno Editrice, 1999b, I, pp. 387-422.
- , «Autografi non letterari e lingua dei testi (sulla presunta omogeneità linguistica del testi)», in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 255-267.
- , «Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse», *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 45 (1970), pp. 73-117.
- VC: *Versione critica*, vedi Fernández-Ordóñez 1993.



- Vinaver, Eugène, *The Rise of Romance*, Cambridge e Totowa, D.S. Brewer e Barnes & Noble, 1971.
- , *À la recherche d'une poésie médiévale*, Parigi: Librairie Droz, 1970.
- Zimmermann, Michel, ed., *Auctor et auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale: Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, Parigi, École des Chartes, 2001.
- Zubillaga, Carina, *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13). Estudio y edición crítica*, Buenos Aires, Incipit, 2008.
- Zumthor, Paul, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Parigi, Seuil, 1987.
- , *Essai de poésie médiévale*, Parigi, Seuil, 1972.

### *Manoscritti citati*

#### *Estoria de España*

- A: 8817, Biblioteca Nacional de España, Madrid, sec. xiv.
- C: 12837, Biblioteca Nacional de España, Madrid, sec. xiv.
- Ce: 1526, Biblioteca Nacional de España, Madrid, sec. xv.
- Cf: 2684, Biblioteca de la Universidad de Salamanca, sec. xvi.
- Cah: 9/5651, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid, sec. xv.
- E: Y-I-2, Biblioteca del Real Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, sec. XIII<sup>1</sup> (1270 ca.).
- F: 2628, Biblioteca de la Universidad de Salamanca, sec. xv.
- G: X-I-11, Biblioteca del Real Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, sec. xv.
- L: 1298, Biblioteca Nacional de España, Madrid, sec. xiv.
- O-R: II-2038, Real Biblioteca, Madrid, sec. xv.
- Ss: 40, Biblioteca de la Caja de Ahorros de Salamanca, sec. xv.
- T: M-550, Biblioteca Menéndez y Pelayo, Santander, sec. xiv.
- V: 1343 + 1277, Biblioteca Nacional de España, Madrid, sec. xv.
- X: 10213-10214, Biblioteca Nacional de España, Madrid, sec. xv.
- Y: Y-II-11, Biblioteca del Real Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, sec. xiv.
- Z: X-I-7, Biblioteca del Real Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, sec. xv.

#### *General estoria. Primera parte*

- A: 816, Biblioteca Nacional de España, Madrid, sec. XIII (1275 ca.).
- B: Y-I-6, Biblioteca del Real Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, sec. xv.
- C: X-I-1, Biblioteca del Real Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, sec. xvi.
- D: 8682, Biblioteca Nacional de España, Madrid, sec. xiv.
- E: Y-III-12, Biblioteca del Real Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, sec. xv.
- F: O-I-1, Biblioteca del Real Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, sec. xiv.
- G: Y-I-3, Biblioteca del Real Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, sec. xv.
- H: 10236, Biblioteca Nacional de España, Madrid, sec. xv.



*General estoria. Segunda Parte*

K: 10237, Biblioteca Nacional de España, Madrid, sec. xiv.

Av: Res-279, Biblioteca Nacional de España, Madrid, sec. xv.

*General estoria. Cuarta Parte*

U: Urb. Lat. 539, Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, 1280.

Z: I-i-2, Biblioteca del Real Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, secc. XIII-XIV.



# Foro

## FILOLOGIA EDITORIALE ROBERTO CALASSO IN DIALOGO CON PAOLA ITALIA E FRANCISCO RICO

FRANCISCO RICO

Per la prima volta in dieci anni, è presente nel nostro foro qualcuno che non è principalmente filologo, critico né storico della letteratura, per quanto nessuno di questi compiti gli sia del tutto estraneo. Certo si potrebbe controbattere che è intervenuto Umberto Eco, ma Eco è un «mostro della natura» di altro genere, inoltre non è venuto come unico protagonista. Si potrebbe anche discutere se la figura e l'attività di Roberto Calasso si collocano adeguatamente all'interno delle coordinate di Ecdotica. Come spiegherò di seguito, la risposta deve essere decisamente affermativa.

Calasso è un personaggio di prestigio universale, assai conosciuto dai buoni lettori di tutto il mondo, non serve dirlo in Italia, ma non so se sempre con una immagine fedele al modello. Anni fa, presentandolo a un pubblico spagnolo, tracciai un profilo che mi sembra ancora fondamentalmente giusto. Potrei aggiornarlo e certamente ampliarlo alla luce del *Catalogo cronologico* e del monumentale volume di *Adelphiana* che celebrano il mezzo secolo della casa editrice (1963-2013). Ma la sostanza, che è quello che conta, non cambierebbe. Il mio titolo era: «La monarchia assoluta di Roberto Calasso» e, con pochi ritocchi, così diceva:

A quanto pare, Jorge Luis Borges non mancò di prefigurare alcuna possibilità: il libro che è «la cifra e il compendio perfetto di tutti gli altri»; il libro che non serve leggere perché è tutto nel titolo; il libro inesistente che si crea quando lo si contesta in una recensione... Roberto Calasso ha ammesso tutte le eventualità di Borges, aggiungendone una: nel risvolto di copertina corrispondente, ha riscritto uno ad uno i più di mille libri da lui pubblicati con l'elegante marchio milanese di Adelphi.

Una selezione di questi risvolti di copertina, che illustra quarant'anni di una casa editrice singolare e il progetto intellettuale dello stesso Calasso, è stata

stampata sotto la rubrica *Cento lettere a uno sconosciuto*. C'è da domandarsi se come editore non rischiava di ritorcerglisi contro. Una volta letti, la maggior parte dei libri non restano in vita se non come un residuo o una sintesi indefinita nella memoria. E allora perché leggerli, se della maggioranza quello che conserviamo ha meno sostanza di un risvolto di copertina? La penetrazione, densità e forza suggestiva dei risvolti di Calasso trasformano così cento volumi della Adelphi in una pura e semplice appendice documentaria a queste sue *Lettere a uno sconosciuto*.

L'opera dello scrittore Calasso ha ottenuto in tutte le lingue un'immensa diffusione, per cui in molti hanno potuto gustare la fluida narrazione che ricrea la mitologia classica in *Le nozze di Cadmo e Armonia*; in *Ka*, la sfolgorante riproposizione delle cosmogonie induiste dell'essere, lo spirito (*manas*) e la parola; un Kafka da dentro Kafka, in *K.*, o l'età aurea della letteratura francese ne *La folie Baudelaire*.

Il catalogo di Adelphi è, naturalmente, meno conosciuto fuori dell'Italia. Sin dall'inizio, la casa editrice accolse nomi di grande prestigio, rimise in circolazione altri nomi indiscussi ma alquanto dimenticati e ne trasse fuori non pochi dal dimenticatoio. Non le mancò neppure un occhio mirabile capace di riconoscere gli autori di talento appena pubblicati in qualsiasi lingua, al punto che più di una carriera internazionale ha avuto inizio con la benedizione di Calasso. Ma il tratto dell'Adelphi è dato principalmente dai riscatti inaspettati e dalle prelibatezze esotiche. Basta indicare il primo e l'ultimo dei titoli presentati nelle *Cento lettere: Erewhon*, il caustico mondo alla rovescia (*Nowhere*) di Samuel Butler, e *Gli editti di Asoka*, conquistatore di terre e anime per il buddismo.

Racconta Calasso che all'inizio, negli anni Sessanta, non tutti riuscivano a cogliere il legame che teneva insieme il catalogo, quale fosse il nesso tra «un romanzo fantastico, un trattato giapponese di arte teatrale, un libro popolare di etologia, un testo religioso del Tibet, il racconto di una prigionia durante la Seconda Guerra Mondiale». Ben presto, il legame cominciò a distinguersi, fra l'approvazione e le perplessità, proprio nella molteplicità delle proposte e nell'apertura di orizzonti che esso implicava, in un periodo in cui si respirava politica ovunque, pesantemente, e il volto più visibile della letteratura italiana continuava ad essere il neorealismo.

Questa è la *pars destruens*. Ma se ci interroghiamo sul rovescio affermativo, e seguendo Borges, cerchiamo una «cifra e compendio» plausibili di tutti i libri di Calasso e dell'Adelphi, dobbiamo rifarci al motto esibito già nel risvolto di copertina del 1985 per *La letteratura come menzogna* di Manganelli, che si sviluppa poi in *La letteratura e gli dèi* e forse accompagnerà Calasso per tutta la vita: «letteratura assoluta».

Il presupposto della «letteratura assoluta» è che alla verità ci si arriva solo attraverso la falsità di un'invenzione completa. Di lì, dal romanticismo, gli dèi hanno fatto ritorno alla letteratura come luogo di esperienza ineguagliabile, l'unica che dandosi fuori della società, al margine del sordido Leviatano,

consente di entrare a contatto con una verità di altro ordine, più profonda, misteriosa, in definitiva divina. La «letteratura assoluta» si coglie in «una certa vibrazione o luminosità» che «rende visibile ciò che in altro modo sarebbe impossibile vedere» e ci fa scoprire il mondo come mito.

La teoria può essere discussa quanto si vuole, ma alla fine pochi non saranno disposti ad ammettere che la buona letteratura getta una luce diversa sulla realtà (da un'altra prospettiva, uno stupendo libro di Mario Vargas Llosa, per esempio, ha insistito su «la verità delle menzogne») e, comunque, è impossibile non apprezzare i frutti saporiti che Calasso ha prodotto come scrittore ed editore. Sono stati invece inutili i tentativi di riproporre il catalogo di Adelphi in altri paesi. Il successo della casa editrice milanese è difficile da esportare, perché in buona parte risponde a una specificità culturale italiana.

Con scarse parentesi, la letteratura italiana ha proceduto sempre per una via separata dal reale, rifiutando qualsiasi «compromesso aperto con la realtà storica e sociale» (Carlo Dionisotti), anzi cercando ciò che è atemporalmente sublime, lontano dal linguaggio e dal paesaggio della vita quotidiana. Per materia e sfondo, *Le Nozze di Cadmo e Armonia* e *La letteratura e gli dèi* riprendono le *Genealogiae deorum gentilium* di Boccaccio, con la loro esaltazione della poesia come conoscenza di verità peraltro proprie della filosofia e della teologia. La «letteratura assoluta» è alla fine l'idea che Bembo, supremo dittatore, impose indiscutibilmente: la scrittura «divina atque absolutissima». Mentre in Italia, Calasso e la Adelphi sono accusati con frequenza di essere poco genuini, provincia dell'impero immaginario della Mitteleuropa, dall'altro lato delle Alpi ci appaiono come radicalmente in accordo con la più illustre tradizione italiana. Governata, certamente, come monarchia assoluta.

Questo carattere aristocratico, di rango, «alto» (come in Italia si scrive) delle lettere italiane ha giocato a favore dei nostri milanesi anche sotto altri aspetti. I libri di Adelphi sono impeccabili per la carta, la stampa e la tipografia. Non è da meno l'accuratezza negli aspetti del contenuto, che altrove purtroppo si trascurano. Sospetto che Calasso sarebbe disposto a tagliarsi un dito piuttosto che permettere che un termine sanscrito o il nome di Leoš Janá ek venisse stampato senza ognuno dei suoi segni diacritici. Ma se per andare a braccetto con Aldo Manuzio ha pubblicato la fantasmagorica *Hypnerotomachia Poliphili*, non si è limitato a presentare un facsimile e una traduzione: ha fatto aggiungere i prologhi e note esaustive. Le avventure di Marco Polo non le ha recuperate in un leggero *paperback*, ma nell'edizione critica di Valeria Bertolucci. Ha divulgato Nietzsche più di qualsiasi altro, ma con uno straordinario apparato erudito, per non dire che in *Cadmo e Armonia* o in *Ka* il rigore della filologia non si arrende all'incanto della mitologia. Per questi e molti altri aspetti, l'esigenza di Calasso è stata assoluta tanto quanto il suo ideale di letteratura, e il pubblico italiano lo ha accettato sommessamente (come i prezzi conseguenti) perché era preparato da secoli di letteratura «alta». Ancor più, spesso è stata proprio questa esigenza estrema a portarlo a valutare *senz'altro* i prodotti con l'etichetta Adelphi.

I risvolti di copertina di Calasso non sono riassunti, né slogan, né recensioni, ma pagine assolute, con entità propria e di lettura piacevole e istruttiva. Il fatto che nelle *Cento lettere a uno sconosciuto* manchino alcuni titoli e gli autori più rappresentativi di Adelphi, implica che i cento testi scelti non pretendono di dare un'immagine compendiata del catalogo. Questo milanese di Firenze non si è accontentato di coltivare «l'editoria» come genere letterario: ha voluto e saputo impadronirsi di tutti i libri altrui che pubblicava e li ha fusi con i propri in un unico libro. *Le Cento lettere* sono solo un capitolo di questo libro inesauribile e di questa smisurata ambizione.

Ebbene, non vi è dubbio che portare Roberto Calasso all'interno delle nostre pagine risponde esattamente alle prospettive di Ecdotica. A partire dalla dichiarazione di principi che apre il primo numero della rivista, abbiamo affermato che per noi l'ecdotica non si riduce alla critica testuale: la racchiude come una parte importante, ma limitata, estendendosi invece «fino a comprendere tutti gli elementi che segnano l'intero cammino di un testo dall'autore ai lettori (o fruitori), sempre che tali elementi vengano contemplati nella prospettiva di un'edizione, antica o moderna, indirizzata allo studio o alla lettura, tipografica, informatica o sotto l'aspetto di un qualsiasi *tertium quid*».

Editare un testo è, deve essere, un'operazione organica che tenga conto di tutti i fattori e le tappe dell'intero percorso, cercando l'adeguato equilibrio tra le esigenze dell'autore, dell'opera e del destinatario. Non ci sono, ad esempio, dati del contenuto che non vadano coniugati con i dati della forma. Dei caratteri grafici inappropriati o una carta troppo traslucida possono mandare in fumo un eccellente lavoro filologico o scoraggiare il lettore che cerca solamente di godersi un libro. Per facilitare la possibilità di saltare dal testo alla nota e di ritornare sul testo senza quasi rendersene conto, converrà che le note a piè di pagina, necessariamente brevi, siano composte su due colonne, poiché le righe brevi rendono più agile la lettura. Eccetera, eccetera.

Il secondo dei nostri fori (*Ecdotica*, 2, 2005, pp. 99-136) fu dedicato in generale alla nozione di 'collana', e in particolare alle collezioni di classici. In quella occasione scrivevamo:

Che la collana, definita dai contenuti e/o da determinate formule grafiche e editoriali, tenda a costituire un contesto determinante, nessuno lo pone in dubbio. E si potrebbero moltiplicare gli esempi di come un medesimo testo (poniamo *Robinson Crusoe*) possa cambiare di senso in maniera radicale, a seconda che compaia in una collana o in un'altra (come cambiò il *Robinson* quando cominciò ad essere pubblicato come opera di Defoe e non del protagonista stesso),

se non sorgesse l'obiezione che, se fosse possibile riprodurre 'esattamente il medesimo testo' con due vesti distinte, non sarebbe già più, per principio, 'esattamente il medesimo testo'. Importanza del contesto, dunque, certamente, del contesto descrittivo e prescrittivo, senz'altro capace di imporre una lettura.

Ma ci domandavamo:

la collana è essa stessa un testo? Ai tempi del *New Criticism*, dello strutturalismo o della semiotica, il testo si caratterizzava precisamente in funzione della sua unità e organicità interne; oggi si preferisce insistere sulla sua fluidità, sulla sua plasticità e sulle sue dimensioni sociali. In ultima istanza, comunque, ciascuna collana pretende di essere in qualche modo unitaria, di costituire un sistema, dentro il quale, inevitabilmente, i diversi volumi sono collegati fra di loro, rimandano gli uni agli altri, sono complementari. [...] Un grande scrittore e editore italiano [cioè, appunto Calasso] discorreva recentemente su «l'editoria come genere letterario». Con non minore ragione la collana può essere qualificata come tale. Però dove stanno i confini tra una collana e una casa editrice?

Ecco quindi, perfettamente in linea con gli obiettivi originali di Ecdotica, come dimostrano le citazioni precedenti, la questione fondamentale a cui risponde la presenza di Calasso in questo foro: passando dalla concreta filologia testuale e dalla pertinente filologia editoriale alla grande filologia: la Adelphi, come altre -non molte - imprese analoghe, è anche un testo, il cui supremo autore, nel nostro caso, si chiama Roberto Calasso? In fondo, la questione è sottintesa a tutto ciò di cui io, e in particolare la bravissima Paola Italia, che ha appena pubblicato il fondamentale volume *Editing Novecento*, vogliamo parlare con Roberto Calasso.

PAOLA ITALIA

Volevo ringraziare Francisco Rico per avermi chiamato a festeggiare l'ultimo libro di Roberto Calasso, *L'impronta dell'editore*, nell'occasione dei cinquanta anni dell'Adelphi, anche se non credo lo farò in modo consono. Ma il motivo della mia presenza qui non è solo legato al lavoro che svolgo assieme agli altri amici della rivista Ecdotica. Nel 1993, infatti, ho iniziato la mia collaborazione con Adelphi proprio con un volume di Manganelli, autore qui nominato e così legato alla storia di Adelphi: *Il rumore sottile della prosa*. Quindi sono veramente contenta e un po' emozionata per questa responsabilità. La bellissima sala che ci ospita mi induce subito a pensare a una immagine da cui possiamo partire per un percorso dentro

questo libro. Se questa sala fosse una libreria e questi cartellini (zoologie, matematiche...) fossero le indicazioni tematiche che in ogni libreria incontriamo, sarebbe molto probabile trovare uno di questi scaffali con un'etichetta che non ha nulla a che fare con un tema, ma avrebbe il nome «Adelphi». Questo lo possiamo dire per pochi editori – e questo è già molto significativo – ma direi qualcosa di più: in ognuna delle nostre biblioteche personali credo ci sia una sezione organizzata non tematicamente, ma che accorpa e avvicina i libri Adelphi. Prima che una redattrice e una studiosa, io sono stata e sono una lettrice dei libri Adelphi, e quindi l'affinità che lega questi libri credo sia un dato di fatto.

Il primo percorso di attraversamento della «filologia editoriale» riguarda un po' di storia e un po' di geografia di questa casa editrice perché – e lo dico soprattutto per i più giovani, che magari non hanno potuto seguire questa storia – a metà degli anni Sessanta, quando Adelphi appare nel panorama letterario italiano, l'editoria di alta qualità si confrontava con tre culture, che possiamo riassumere all'incirca in tre aree: laica, cattolica e marxista. In questo panorama si staglia una nuova presenza, Adelphi, come un corpo apparentemente estraneo, che però – cito un'espressione di Calasso – intendeva recuperare una «vasta parte dell'essenziale». Una parte, quindi, che era stata tagliata fuori, anche in senso geografico, da queste tre culture, e che mette invece in circolazione nella cultura italiana la mitteleuropa, le culture orientali, certa letteratura anglosassone, Simenon, etc... C'è un'espressione molto significativa nel libro, a p. 35, in cui si parla di autori «kakanici». Solo un lettore Adelphi potrebbe trovarsi immediatamente in sintonia e capire che cosa significhi questa espressione. Oggi i profili di quelle tre culture con cui Adelphi si confrontava sono veramente meno riconoscibili: per molti dei miei studenti, ad esempio, bisognerebbe riportarle alla memoria. La mia domanda è quindi proiettata in avanti. Qual è la vasta parte dell'essenziale che in questo momento Adelphi può contribuire a recuperare?

#### ROBERTO CALASSO

Mi sento un po' come un ragazzo viziato. Trovarmi in questa stupenda sala con accanto Francisco Rico e Paola Italia è un po' la perfezione stessa per chi ha scritto un libro su quella cosa strana (e tutta da delineare in realtà) che è l'editoria, o meglio una certa concezione dell'editoria. Siccome qui si parlerà anche di filologia editoriale, aggiungo subito un piccolo frammento di filologia editoriale dettatomi dai due interventi



precedenti. Nelle parole di Rico, a parte le spropositate lodi, ho riconosciuto le tracce di una disputa che è in corso tra noi da circa venticinque, trent'anni, e che ci diverte riprendere ogni volta che ci incontriamo; una disputa che poi, come le migliori dispute, finisce in una confluenza, dove si arricchiscono entrambe le parti. È quella a cui Rico accennava attraverso Dionisotti, a proposito di una certa tradizione della letteratura italiana, che sta anche nelle magnifiche parole di Bembo da lui citate, e che egli ritrova in una certa concezione di Adelphi. Quello che ha detto Paola Italia mi obbliga ad un altro accenno di filologia editoriale. Come esercizio preparatorio a questa serata Paola Italia aveva preparato alcune domande che erano così precise che mi hanno immediatamente mosso ad una risposta. Quella che mi ha fatto è una domanda che non si pone solo lei, ma che ci poniamo tutti, incluso il sottoscritto, ogni giorno. Se nell'anno 1963, quando Adelphi ha pubblicato il primo libro, la situazione corrispondeva a grandi linee a quella che delineava Paola Italia e il clima italiano era quello che sia lei che Rico hanno descritto, e perciò si prospettava ancora da fare qualcosa che intendeva allora essere, appunto, una «vasta parte dell'essenziale», che cosa succede se ci poniamo lo stesso quesito oggi, quando di quelle tre culture di cui si diceva sono rimasti piuttosto i relitti ed è emerso qualcos'altro di tremendamente potente, che domina un po' la scena intorno a noi e non ha un nome?

La descrizione delle coordinate storico-geografiche entro cui è nata e cresciuta Adelphi mi sembra molto precisa e molto utile, e mi dà l'occasione per dire qualcosa che è stato ed è tuttora il presupposto della casa editrice. Mi è capitata sott'occhio un' intervista del 1978 a *Lotta Continnua* – badate agli anni e alla testata – dove dicevo a proposito del programma di Adelphi: «Vorrei innanzitutto evitare di rispondere in termini di “filoni”, “aperture”, “linee di tendenza”, “politica culturale”». Anche oggi non posso che confermare: non abbiamo mai ragionato nei termini di filoni, aree e percorsi, come molti invece amano fare. Cercavamo innanzitutto una certa qualità, sapendo che è la parola più indefinibile e su cui, non a caso oggi, le neuroscienze ci stanno sbattendo dolorosamente la testa. In particolare, cercavamo un certo dono di metamorfosi del lettore che alcuni libri possiedono. Che poi quei libri provenissero da un luogo remoto o da sotto casa, da tremila anni fa o dall'altro ieri, ci sembrava del tutto indifferente. La scommessa era che, se quei libri avevano agito su di noi, potevano agire anche su altri ignoti, se possibile numerosi. Queste due regole, che erano il nostro sottinteso all'inizio, rimangono identiche oggi. Nel frattempo però è ovviamente cambiata in modo considerevole la scena del mondo.

Nel 1963 si trattava di scoprire e riscoprire non solo quella che era stata la Mitteleuropa, ma il grande Novecento, in generale, di cui oggi si può dire che si concluse proprio con gli anni Cinquanta, o se si è di manica larga Sessanta. Perciò non si trattava solo di Hofmanstahl o di Kraus, ma di Artaud, di Daumal, di Jarry, di William Carlos Williams, di Yeats, o anche, fuori dall'ambito letterario, di Nietzsche, di Guénon, o di Granet, o di Simone Weil. Quanto all'Oriente, era praticamente una terra incognita, per ragioni legate ad una certa angustia che ha origine nella cultura italiana dell'Ottocento, l'epoca cioè in cui la grande orientalistica, che era fiorita in Francia, in Germania e in Inghilterra, non fiorì da noi. Quanto agli autori italiani, la prima responsabilità che sentivamo era verso la lingua italiana. Gli scrittori sono venuti a poco a poco: da Solmi a Manganelli, da Morselli a Satta, dalla Campo alla Ortese, da Landolfi a Flaiano, da Sciascia a Malaparte, da Savinio a Gadda, a Ceronetti, a Arbasino. Se considerati oggi come una costellazione, credo si possa dire senza timore che sono una «vasta parte dell'essenziale» all'interno della letteratura italiana del Novecento e di oggi. E qui passiamo al presente. Capisco che la domanda batte sull'oggi. Premetto subito che il nostro intento non è mai quello di 'recuperare', verbo dalle connotazioni funeree, ma di scoprire o di mostrare ciò che altrimenti non si sarebbe visto (dove quel 'mostrare' si sovrappone in gran parte allo 'scoprire'). Premetto anche che questo ormai deve avvenire in anni che mi è capitato di definire «l'età dell'inconsistenza». Per intendersi rapidamente, basterà fare un confronto tra ciò che è avvenuto negli anni 1900-1913 e quanto abbiamo visto negli anni 2000-2013: confronto devastante a nostro sfavore, in tutti gli ambiti, dalla letteratura all'arte, dal pensiero alla musica, con la sola possibile eccezione della scienza, dove però alcune delle scoperte più sconcertanti sono ancora *sub iudice* e potrebbero anche rivelarsi un progresso minore di quel che sembra, come usava dire Nestroy.

In questa situazione applicare i due criteri che all'inizio ho presentato, e che sono rimasti intatti, diventa indubbiamente più arduo. Ma c'è anche un terzo criterio che abbiamo sempre applicato e che oggi potrebbe diventare ancora più importante: lo spostamento della soglia del pubblicabile, nel senso dell'allargamento dell'area di ciò che un editore riesce a inserire nel suo programma. Ci sono tuttora immensi tesori di testi che rimangono pressoché inaccessibili al semplice lettore intelligente perché sepolti in pubblicazioni accademiche o marginali o comunque escluse da ciò che la grande editoria ritiene «*fit to print*». Anche solo se guardo al *portfolio* dei titoli di Adelphi da pubblicare e quelli che vorremmo varare, fa una certa impressione constatare quanti sono in attesa o, come si direbbe

in gergo bancario, «in sofferenza». Perciò, anche se le pure novità dovesero rivelarsi deludenti, rimarrebbe un'imponente quantità di titoli che sarebbe bello pubblicare e talvolta, inventare. Un'ultima chiosa. Ci sono titoli di autori classici, antichi e moderni, che esistono soprattutto come *flatus vocis*, senza che i veri lettori li abbiano letti, e spesso si tratta di autori ipernoti, che stanno sotto gli occhi di tutti. Un evento recente per noi è lo stupefacente romanzo di Joseph Conrad, *Chance*, che abbiamo pubblicato in una traduzione finalmente adeguata (*Il caso*), esattamente come fosse il romanzo di un esordiente, senza prefazione o postfazione o note; avviando perciò alla lettura, come sempre, attraverso il risvolto e contando sul fatto che l'ignoto lettore curioso lo apra e si renda conto di che cosa sta leggendo.

## FRANCISCO RICO

Dopo queste ampie prospettive io dirò cose umilissime. Per esempio, nelle prime pagine dell'*Impronta dell'editore*, si parla del desiderio iniziale per cui i libri dell'Adelphi avrebbero dovuto essere pubblicati da Giovanni Mardersteig, che è stato un grande tipografo del Novecento. Io ho avuto la fortuna di conoscerlo a Padova nel 1974; in quell'occasione mi fece vedere in anteprima il dipinto di Petrarca che si trova oggi nelle mura della basilica del Santo e che nessuno allora aveva visto. Mardersteig sapeva tutto sulla tipografia, sapeva che ha un rigore logico, un sistema che deve sempre combinare la bellezza e l'utilità. Ricordo un libro di Mardersteig dal quale ho imparato una lezione che voglio sapere se Calasso condivide. Si tratta di una stampa sconosciuta della celebre lettera di Petrarca sull'ascesa al monte Ventoso, dove in tre righe consecutive, nella stessa identica posizione, una dopo l'altra, compare la parola «come». Questo per me è intollerabile. Nessun editore, nessun correttore consentirebbe una cosa di questo genere, ma il fatto di trovarlo in una stampa di Mardersteig mi fa pensare ai limiti della tipografia, fino a che punto si può sacrificare. Tu cosa avresti fatto?

## ROBERTO CALASSO

Bisogna valutare volta per volta. Si può cambiare: è quello che abbiamo fatto sempre, ma gli accorgimenti sono diversi e non sempre funzionano. Il nome di Mardersteig ci aiuta a capire da un lato l'abissale distanza che ci separa dall'oggi, dall'altro ci aiuta a capire, proprio all'interno della

storia di Adelphi, alcuni passaggi. Quando abbiamo cominciato Adelphi, la prima collana era una collana di classici. Come veri incoscienti, credevamo di stampare tutti questi titoli della collana a Verona da Mardersteig, la più grande tipografia in Europa (allora non c'era più lui, ma suo figlio Martino). Basta fare un semplice calcolo per capire che oggi – perché quella tipografia esiste anche oggi – questo moltiplicherebbe di circa venti volte i costi. Ma a quei tempi ancora si riusciva. Il prezzo di copertina era abbastanza alto, ma l'abbiamo fatto per diversi anni. A un certo punto ci siamo resi conto che l'operazione era irrealistica e abbiamo desistito, però abbiamo continuato con Nietzsche, le cui opere sono state stampate tutte da Mardersteig. Quell'edizione era infatti un'impresa che si azzardava per la prima volta al mondo e ritenevamo che fosse giusto, anche perché c'era un nesso personale con Mardersteig. La sua storia non è quella del grande tipografo per bibliofili, categoria che nessuno di noi ama particolarmente. Mardersteig cominciò a lavorare con Kurt Wolff, l'editore di Kafka, cioè uno dei più grandi editori del Novecento, che pubblicava autori nuovissimi, totalmente ignoti, che si chiamavano Franz Kafka, Robert Walser, Gottfried Benn, Georg Trakl. Così cominciò Mardersteig. Poi, sempre con Wolff, Mardersteig fece un'altra cosa che oggi sarebbe inconcepibile: una rivista, magnifica, di cui uscirono solo tre annate, che si chiamava *Genius*. È una meraviglia non solo dal punto di vista tipografico, ma per l'unione tra autori dei testi, immagini di pittori e di incisori di ogni genere, e per il modo in cui il tutto stava insieme. Detto questo, si torna però alla regola prima della tipografia: arte empirica, dove la perfezione non si raggiunge mai e dove continuamente ci si imbatte in quegli intoppi cui accennava Rico, e che mi fanno venire in mente quello che era un particolare della vita del padre fondatore dell'editoria, un italiano, il veneziano Aldo Manuzio. Un altro grande tipografo italiano, Tallone, per il puro piacere suo e di alcuni amici, ha stampato un semplice cartoncino, elegantissimo, dove erano scritte delle parole che leggeva chiunque entrasse nell'officina veneziana di Manuzio. Queste parole sono le seguenti: «Siori no disturbeme che per cosse utili». Me lo tengo sul tavolo come *memento*: questo è il fondamento dell'editoria. L'editoria è infatti un mestiere tremendamente difficile, dove la perfezione è sempre lontana, dove ci saranno sempre intoppi, e dove bisogna adattarsi alle circostanze. Ad un certo punto noi abbiamo rinunciato a Mardersteig perché quello che a noi importava e importa – e che consideriamo parte essenziale della qualità dei libri – è il numero di copie che si riesce a vendere. Questo è un punto su cui si dividono le acque: ci sono i fini che pensano che i libri sono fatti per i pochi; noi invece pensiamo che sia parte della qualità dei libri se, oltre a valere in

sé, una notevole quantità di persone spende soldi per comprarli. Questa è la vera ordalia dell'editore: quante persone pongono mano al portafoglio per comprare un libro di cui spesso nulla sanno. Così deve essere e questo rende anche molto esaltante il mestiere, perché l'incertezza è massima, è una scommessa continua, e però è qualcosa che si può anche tenere in piedi grazie a questo interlocutore ignoto detto pubblico.

## PAOLA ITALIA

Avrete già capito quante strade si possono aprire in questo libro, che ha, nonostante la leggerezza (è uscito per la Piccola Biblioteca Adelphi), un peso specifico enorme, e mostra quanti percorsi si possono svolgere nella storia di questa casa editrice. Tornerei a quell'immagine che Calasso ci ha dato prima, lo spostamento della soglia. Perché mi fa pensare ad una asticella, che Adelphi continuamente alza e che ci costringe a saltare. Anche questa terza strada, che si apre in questi tempi così inconsistenti, ci offre un nuovo stimolo; in autori che, come Conrad citato prima, vengono non recuperati ma ripresentati al pubblico. Prima Calasso ha detto che questi autori «classici» vengono presentati senza introduzione e senza postfazione. È stata riscontrata una sorta di contraddizione nelle strade che Adelphi ci ha proposto. Da una parte Adelphi ci ha presentato libri in forma diretta, pulita, a volte un po' scarna, sollecitandoci ad alzare l'asticella. Sto parlando di anni in cui non era possibile utilizzare i nostri telefoni e *device* per cercare informazioni sull'autore, anni in cui di fronte a un autore sconosciuto che trovavamo in libreria venivamo gettati nello sconcerto più totale – e credo di potere condividere quest'esperienza con molti di voi. Questa serie di libri è stata vista in contraddizione con un'altra serie che Adelphi ci ha presentato. Prima Calasso ci parlava di questa linea del Novecento, molto riconoscibile: una linea differente rispetto a quella espressionistica, che culmina in un autore come Gadda, in cui sono autori come Landolfi, Savinio, Manganelli, Annamaria Ortese. Alcuni di questi libri, ai quali si aggiunge Nietzsche, vengono invece accompagnati da introduzioni, note al testo, apparati di varianti, etc. E, nel piccolo, mi sento in parte responsabile di questa proliferazione di apparati filologici. Alcuni hanno visto come inconciliabile questa duplicità di atteggiamento, tra il libro che viene presentato al lettore per alzare l'asticella e una pedagogia che sembrerebbe un po' estranea alla casa editrice. A me non non sembra che ci sia una contraddizione, ma mi piacerebbe sapere il parere di Calasso, e magari anche di Rico.

## ROBERTO CALASSO

Questa osservazione di Paola Italia mi fa molto piacere, perché corrisponde a un pensiero che è stato nella testa di molti durante questi ultimi decenni, e che l'ultima volta è stato formulato molto precisamente da Mariarosa Bricchi in un articolo su *Alias*, riguardante proprio l'*Impronta dell'editore*. Si domandava, con un'aria un po' preoccupata, come mai ci sono presso questo editore dei libri in edizioni impeccabili, con apparati filologici ai quali non si può obiettare nulla, e dall'altra dei libri nudi e crudi, senza una parola di introduzione. Io vorrei rassicurare Mariarosa Bricchi, e forse inquietarla ancora di più: così è non perché non abbiamo il senso delle contraddizioni o perché siamo particolarmente eccentrici, così è perché riteniamo che così sia giusto fare, perché quel certo libro esige di essere pubblicato in quel modo. Il compito dell'editore è, ridotto all'osso, fare tutto quello che può per aiutare la comprensione di un libro. Si danno casi completamente diversi. Prendiamo il caso di Nietzsche. Perché Nietzsche è stato presentato in una edizione critica? Per una ragione evidente: perché i testi di Nietzsche erano stati pubblicati in edizioni successive che li avevano sfigurati, soprattutto quelli della Grossoktavausgabe seguita dalla sorella. Ci siamo riusciti grazie al lavoro di Mazzino Montinari, un lavoro durato più di trent'anni, che lo ha obbligato a vivere addirittura nell'archivio Goethe-Schiller di Weimar, dove sono custodite le carte di Nietzsche: c'erano circa tremila pagine totalmente inedite da pubblicare, per cui l'unico modo di pubblicarle era quello. Ci voleva un'edizione critica fatta da un vero filologo che garantisse la bontà del testo, e che fosse capace di annotarlo. È stato un lavoro immane, dove i tedeschi si sono accodati a noi dopo vari anni, e solo dopo aver avuto un grosso finanziamento della Forschungsgemeinschaft. Tale era la paura che incuteva l'opera di Nietzsche ai grandi editori tedeschi (da Suhrkamp a Fischer a Rowohlt), che tutti hanno avuto l'occasione di dire sì e non hanno osato. Alla fine l'edizione di Nietzsche è stata fatta da De Gruyter, cioè da un editore universitario che pubblica solo se c'è un finanziamento molto forte. Perciò quest'edizione con apparati e note ha avuto un effetto sconvolgente sul modo di leggere e capire Nietzsche: oggi nessuno può parlare di Nietzsche senza considerare queste circa tremila pagine di frammenti postumi che prima semplicemente non si conoscevano. Per quanto riguarda invece l'altro versante, tiro fuori il primo libro che mi è capitato di curare per Adelphi, che era *Il racconto del pellegrino* di Sant'Ignazio di Loyola, l'autobiografia di Sant'Ignazio, testo piuttosto breve. Come pubblicarlo? Su

Sant'Ignazio c'è una bibliografia immane, ci sono commenti sterminati, se non altro perché la Compagnia di Gesù è molto diligente e dotta e ha provveduto a commentare ogni singolo passo del suo fondatore. Noi abbiamo scelto un'altra via. Ho tradotto il testo, l'ho introdotto con tre pagine molto concrete che dicevano solo le circostanze in cui il testo era nato e l'ho accompagnato con alcune note storiche minime, perché noi pubblicavamo quel libro non per motivi devozionali, non perché volevamo fare un'operazione lodevole dal solito punto di vista storico-culturale con cui oggi si ammorba, in generale, il clima di ogni conoscenza della letteratura. Volevamo che qualcuno riconoscesse un testo bruciante, che si legge come si può leggere un autore che è nato pochi anni fa, con la stessa potenza, e con una forza che deve essere colta dal lettore grazie al testo nel suo «stato di natura». Di fatto questa è una delle cose su cui si basa tutta la casa editrice: tentare di non diminuire, come oggi avviene perennemente, un carattere essenziale della lettura, cioè lo *shock* dell'ignoto. Appena si apre un libro, che si tratti di Dante o di un esordiente, bisogna che il buon lettore senta questo *shock*, se non lo sente (e spesso non lo sente perché è gravato da tutti questi inquadramenti storici e introduzioni, quelli che la nobile tradizione einaudiana ha fatto di tutto per affermare) si perde qualcosa che è spesso l'essenza di quel libro. Ho fatto prima l'esempio di Conrad ma posso farne altri. Abbiamo pubblicato due libri magnifici: il primo è una raccolta di prose di Hofmannsthal e l'altro una raccolta di prose di Gottfried Benn. Normalmente succede che c'è qualche germanista che scrive trenta o quaranta pagine per inquadrare l'autore. Ma chi è all'altezza di inquadrare Hofmannsthal, di inquadrare Benn? Io non conosco nessuno che sia in grado di farlo. Di fatto il meglio della critica letteraria del Novecento è costituito da ciò che gli scrittori hanno scritto sugli scrittori. Ciò che Brodskij ha scritto su Auden: questo val la pena di mettere accanto ad un Auden. Quello che Benn ha scritto su Nietzsche, quello che Hofmannsthal ha scritto su Stifter. Quando gli scrittori sono di tale grandezza e sanno parlare da soli con tale forza, far precedere i loro testi da un'introduzione è solo una diminuzione, perciò i libri sono stati presentati così, e hanno avuto la loro fortuna. Prima Francisco Rico diceva che l'editore non è semplicemente il testo che pubblica, ma è la copertina che avvolge questo testo, è il paratesto che accompagna i libri e che è di solito il risvolto (si dà il caso – qualcuno li ha contati – che io ne abbia scritti 1086); con l'idea di offrire qualcosa che nello spazio di una cartella e mezzo o due aiutasse il lettore a capire con una certa immediatezza il libro che si trovava tra le mani. Questa è stata una delle linee direttrici della casa editrice, per cui la signora Bricchi ha ora la sua risposta e credo anche

vari altri lettori che si chiedono perché noi facciamo certe scelte. Naturalmente il discorso si applica anche agli scrittori moderni. Prendiamo un altro caso, poniamo Gadda, l'ultimo di cui abbiamo intrapreso la pubblicazione delle opere. La vicenda delle opere di Gadda è così complicata e intrigante che per forza ci vuole un po' di aiuto, e grazie a Dio ci sono validi filologi che possono darcelo, e che ci permettono di capire molto meglio quei testi. Però quando è uscito per la prima volta il *Pasticciaccio* l'abbiamo letto così com'era e non sentivamo il bisogno di nient'altro, non volevamo sapere niente della storia precedente né di quello che accompagnava la vita di Gadda. Bastava la forza del testo. C'è un equilibrio che si ricrea e vale anche per gli altri autori che abbiamo nominato. Alla fine, come abbiamo fatto con Sciascia, e come stiamo facendo con Gadda, si possono raccogliere le opere complete e si danno tutte le informazioni che i lettori che già conoscono Sciascia vogliono sapere. A questo serve anche la filologia e la critica letteraria.

#### FRANCISCO RICO

Condivido questa prospettiva al punto che, se mi si consente di pormi come esempio, quando alcuni mesi fa ho pubblicato la mia nuova edizione critica, esaustivamente commentata, del *Lazarillo*, Calasso mi ha detto di farla in italiano. Ho detto subito di sì, ma senza testo a fronte e senza le mie note. Il *Lazarillo* è un libro grandissimo, l'inizio del romanzo in Europa. È un libro comico ma di una profondità incredibile, anche se apparentemente non sembra: è accorto, divertente. Voglio che sia una lettura normale per il lettore normale.

#### ROBERTO CALASSO

Il *Lazarillo* è quasi un'edizione simbolo di tutta la sua opera, perché Rico ha scritto il libro più importante che ci sia sul romanzo picaresco e il *Lazarillo* è l'esempio principe di quella concezione della letteratura su cui fingiamo di divergere ogni tanto ma che è quella che, in un testo bellissimo che è uscito presso Aragno, Rico definisce come le «cose della vita». Le «cose della vita» che improvvisamente in questo anomalo e irregolare romanzo vengono toccate per la prima volta non erano mai state toccate. Direi però a questo punto che la disputa non sussiste perché il cosiddetto «sublime» – che può essere chiamato tale ma anche in tanti altri modi,



come per esempio «letteratura assoluta» – non fa fundamentalmente niente di diverso, cioè questi libri hanno il carattere di squarciare il contesto in cui sono nati e di raggiungere il fondo delle cose. Questo è ciò che li mette insieme, e per questo sono grande letteratura. Questo può avvenire attraverso la pazzia del *Don Chisciotte* (quando all’inizio il protagonista si mette in testa il bacile del barbiere) o attraverso i mille dettagli del *Lazarillo*, o può avvenire anche attraverso Mallarmé: non sono contrastanti le due vie. E vorrei difendere la storia della letteratura italiana che viene, da illustrissimi storici come Dionisotti, accusata di questa riluttanza al reale, che poi nessuno sa che cos’è. Meglio dire «le cose della vita», come si legge in Rico: non credo che la letteratura italiana sia fondata su questo presupposto. Credo che abbia tradizioni diverse. Non esiste solo una linea espressionista contro una linea petrarchesca: credo molto poco a queste cose. Nel grande scrittore gli opposti convivono. Dove situare Leopardi? Fra gli scrittori delle «cose della vita»? O tra i «sublimi»? No. Sta vicino a quello squarcio di cui parlavo prima, che è un po’ il fondamento della letteratura. Però ora siamo andati un po’ fuori.

FRANCISCO RICO

Mi piace dirlo ma in realtà siamo d’accordo.

ROBERTO CALASSO

È terribile!

FRANCISCO RICO

Forse puoi dirci qualcosa sul modo di produzione del libro, che è fondamentale per capire il senso. Ad esempio, potresti dirci qualcosa sulle conseguenze dell’entrata dell’informatica nella produzione dei libri.

ROBERTO CALASSO

Ha significato una caduta della qualità, perché è chiaro che stampare dei libri da Mardersteig era diverso da quella che un tempo era la fotocomposizione a quello che ora è il modo di produrre i libri. Ma i risultati pos-

sono anche essere tollerabili. Il paese dove si stampa meglio in Europa rimane a tutt'oggi la Germania, il paese dove i libri sono fatti meglio che altrove. La Francia non ha molto da offrire e l'Italia se la cava a metà. Ma quello che è preoccupante non è tanto l'ostacolo tecnico, perché in realtà con un po' di accorgimenti si può benissimo continuare a stampare dei libri gradevoli e piuttosto belli, spendendo un po' di più. Quello che è preoccupante è che una certa nobile concezione dell'editoria, di cui io parlo nel libro, non è oggi molto diffusa e popolare. È quella che chiamo «editoria come forma», una concezione abbastanza recente che comincia verso la fine dell'Ottocento e ha i suoi anni più gloriosi tra l'inizio del Novecento e il 1940, più o meno: è la concezione secondo la quale l'editore stesso è autore di un *opus* che si compone di tutti i libri che pubblica, i quali nell'insieme fanno un tutto che deve essere giudicato come tale, cioè come un'opera. Non solo, ma gli editori, per una forma di autolesionismo difficilmente spiegabile, che non dipende dalla invasione internettica ma è precedente, tendono addirittura sempre più a sminuire se stessi. Vi invito a fare un piccolo esperimento sui grandi editori americani: guardate dove è scritto il nome dell'editore sulle copertine e sui dorsi dei loro libri, anche quelli considerati più raffinati (Knopf, Farrar Straus). È come se si vergognassero, è sempre più piccolo, nascosto, e questo corrisponde al fatto che il *dominus* della situazione attuale, che si chiama Amazon, nelle sue indicazioni non mette il nome dell'editore. Questo è il segno del disprezzo ultimo che queste imprese hanno verso l'editoria stessa, disprezzo che gli editori sembrano coltivare (ahimè...) anche verso se stessi, per cui quello che vogliono fare è un «*one shot*» che funziona e che, come la roulette, dà grandi vincite, ma molto meno sono interessati a costruire una sequenza di libri che stanno insieme secondo certi criteri. Questa è la situazione molto deprimente del momento, deprimente se uno la vede da questa prospettiva. D'altro canto è abbastanza inspiegabile come nell'editoria continuino a lavorare persone assai sveglie, molto sensibili alla qualità, molto percettive. Per cui quello che succede da venti-venticinque anni nell'editoria è come una specie di masochismo che però – devo dire – precede la rivoluzione 'internettica'.

#### PAOLA ITALIA

Questo libro è ricchissimo di spunti e di storie e mi piacerebbe leggerne una che mi pare riassumere i poli del discorso. È una pagina che unisce da una parte il citato Kurt Wolff e dall'altra Aldo Manuzio. Questo è un

po' il lavoro che ha fatto Adelphi, posso dirlo dopo tanti anni di lavoro redazionale in casa editrice. Prima si parlava di libri allo stato di natura, e forse per chi non ha mai fatto lavoro di redazione questa idea del libro vergine, privo di apparati e di note può apparire un'operazione facile, e invece il lavoro che svolge la casa editrice anche per libri come questi è un lavoro lunghissimo, dove ogni parola del testo viene controllata e soppesata. Le cosiddette norme Adelphi, molto famose per chi si occupa di editoria e che sono divenute quasi proverbiali, esistono davvero e investono ogni parte del testo, anche dei testi apparentemente più semplici, e influenzano ogni decisione da prendere (ad esempio, su una scelta di interpunzione); certe volte, per controllare edizioni precedenti, c'è bisogno di ricorrere all'archivio. Questo lavoro riguarda tutti gli autori, anche quelli che vengono pubblicati nella forma apparentemente più semplice. Quindi è una semplicità solo apparente, dove questo «stato di natura» in realtà è il risultato di una pulizia, di un nitore, di una bellezza estetica. Calasso scrive: «A questo punto la mia tesi dovrebbe apparire abbastanza chiara. Aldo Manuzio e Kurt Wolff non fecero nulla di sostanzialmente differente a distanza di 400 anni l'uno dall'altro. Di fatto praticavano la stessa arte dell'editoria. Benché quest'arte possa passare inosservata agli occhi dei più, editori inclusi. Quest'arte può essere giudicata in entrambi i casi con gli stessi criteri, il primo e l'ultimo dei quali è la forma, la capacità di dare forma a una pluralità di libri, come se essi fossero i capitoli di un unico libro, e tutto ciò avendo cura, una cura appassionata e ossessiva [in questo «ossessiva» trovo moltissimo del lavoro che viene svolto in redazione, dove questo risultato è il frutto di un «bricolage ossessivo»], della sorte di ogni volume». In questo brano secondo me c'è una sintesi davvero importante del lavoro editoriale, della passione e dell'amore con cui questi libri vengono fatti, il che è anche un ringraziamento, che io vorrei fare qui a nome dei tanti lettori che su questi libri hanno costruito i loro percorsi intellettuali. Di nuovo mi pare che Calasso abbia questa funzione di alzare l'asticella – è faticoso però alla fine ne vale la pena. L'ultima domanda parte da un aneddoto. In un' intervista Calasso racconta una storia, riprendendola da un autore che è stato prima citato, Hofmannsthal. Durante la rivolta dei Boxer c'era una fila di cinesi che aspettavano di essere decapitati. Ce n'era uno, in particolare, che aspettava il suo momento in modo paziente e che attirò l'attenzione di un ufficiale... ma vorrei che continuasse Calasso.

## ROBERTO CALASSO

L'ufficiale vede questo cinese che legge e sa che pochi minuti dopo sarà decapitato e allora gli chiede: «Ma perché leggi?», e lui risponde: «Ogni riga letta è di profitto». L'ufficiale va dal militare che dirige le operazioni e riesce a convincerlo a non decapitare questo cinese. Il quale esce dalla fila, va dall'ufficiale e gli dice: «Ciò che hai fatto ti sarà di grande profitto». È una storia magnifica, che fu raccontata a Hofmannsthal da un suo grande amico che era stato ufficiale in Cina durante la guerra dei Boxer.

## PAOLA ITALIA

Ecco, la domanda è: questo gesto ha ancora valore oggi, nel periodo che stiamo attraversando, in cui paiono essere venuti meno i cosiddetti «fondamentali»?

## ROBERTO CALASSO

Credo che un gesto così abbia valore allora, oggi, sempre: non cambia nulla l'ambiente circostante. Ma non vorrei che la mia risposta fosse intesa in un senso sviante. Molti dicono – ad esempio alcune penose pubblicità – che «leggere è bello», «leggere fa bene». No, pochi libri hanno avuto tanti lettori come *Mein Kampf*, non vedo perché dobbiamo essere contenti che sia andata così. Leggere può essere bello e può aiutare se si legge quella certa cosa. Sull'attività della lettura, l'unica cosa che potrei dire, l'unica difesa che mi sembra assolutamente valida, è quella che si può desumere da alcune magnifiche parole di Robert Walser: «Chi legge, nel momento in cui sta leggendo, non fa danno». Questo nessuno lo può smentire. Che il mondo intorno a noi non sia particolarmente favorevole alla lettura, può darsi... Il mondo ne ha viste tante, potrà vedere anche questa, non mi turba troppo.

## FRANCISCO RICO

Fino all'Ottocento, con la scoperta della rilegatura industriale, i libri portavano sempre titoli correnti, perché si vendevano senza legatura, per fascicoli sciolti. Oggi in linea di massima non sembrerebbe più esser-

cene bisogno... ma talvolta sì. Per esempio in questo stesso libro, per me, sarebbero utili i titoli correnti.

## ROBERTO CALASSO

Questa obiezione mi diverte perché mi fa venire in mente una cosa: un giorno mi trovavo a Kardamili in Grecia, dove viveva un nostro molto amato autore, Patrick Leigh Fermor, che aveva una magnifica casa che aveva disegnato lui stesso e fatto costruire da muratori greci in anni subito dopo la guerra, in un paese dove l'unica macchina era la sua. Leigh Fermor era molto amico di Bruce Chatwin (un altro autore di cui abbiamo pubblicato tutto). Ad un certo punto gli ho chiesto perché pubblicasse i suoi libri presso un nobile editore inglese, Murray, piuttosto fuori moda. E lui mi rispose: «Perché sono gli unici che mi garantiscono i titoli correnti». Lo faremmo anche noi, non temere! Sono quegli accorgimenti che uniti uno all'altro fanno la qualità di un libro. È chiaro poi che dipende dai libri. Per alcuni libri sono inutili, in altri invece sono preziosi. Bisogna ogni volta ripartire da zero. La veste editoriale – lo diceva prima Paola Italia – ha delle conseguenze enormi. Pensiamo al caso di Aldo Manuzio: a un certo punto doveva pubblicare Sofocle – si trattava dell'*editio princeps* – e inventò la *parva forma*: era il primo tascabile. Il primo *paperback* fu inventato in quel momento, per quel Sofocle (1504, mi pare), ed è qualcosa che si riproduce oggi in milioni di esemplari. Bisognava che un editore si occupasse della veste giusta per quel singolo libro. In quel momento Manuzio non pensava affatto di inventare qualcosa che avrebbe avuto delle conseguenze così enormi, però l'ha fatto, e questo è l'aspetto artigianale, in un senso molto alto, dell'editoria. E tale speriamo rimanga.

## FRANCISCO RICO

Hai perfettamente ragione, però il greco di Manuzio è un po' bruttino perché è quello corsivo, mentre il greco più bello è quello della Bibbia Poliglotta Complutense fatto da noi, che è chiarissimo!

## ROBERTO CALASSO

Un'altra invenzione di Manuzio è quella della epistola dedicatoria, che è poi l'origine del risvolto. È stato ciò che Manuzio ha pensato di premettere a questi libri che in gran parte erano delle novità assolute, anche se oggi si leggono a scuola, e che non avevano degli apparati nel senso moderno, ma avevano bisogno di qualche parola che li presentasse, e così inventò un'altra cosa che ha avuto un lungo futuro.

## PAOLA ITALIA

Questa citazione dei risvolti mi dà la possibilità di trattare un tema che finora non abbiamo toccato, cioè la solita geremiade sulla scomparsa del libro cartaceo. In questo libro c'è quello che nessuno si aspetterebbe di trovare: non una difesa a oltranza del libro, ma un capitolo sconcertante ed esilarante insieme sopra la cosiddetta biblioteca universale. Si parla in forma quasi di recensione di un lungo articolo di Kevin Kelly che è uscito sul *New York Times Magazine*, dove si dipinge il futuro come una biblioteca universale: la digitalizzazione che Google ha cominciato nel 2004 viene presentata in termini trionfalistici – si direbbe le «magnifiche sorti e progressive»... – e rispetto a questo fenomeno Calasso ha un punto di vista molto originale: il punto decisivo non è la scomparsa del libro cartaceo, ma la scomparsa del paratesto (copertine, risvolti, le lettere dedicatorie, etc...) e quindi il rapporto diretto con il proprio lettore.

## ROBERTO CALASSO

Premetto: non mi inquieta affatto in sé la presenza degli *e-book*, noi li produciamo come li produce qualsiasi altro editore al mondo. È semplicemente uno dei tanti supporti che si sono succeduti dalle tavolette di argilla al codice, come luogo fisico su cui leggere delle lettere. In Italia sono intorno al 4% del mercato. Il punto è un altro. Vi racconto come sono nate quelle pagine. Io stavo scrivendo le pagine iniziali del libro, incentrate sull'idea dei «libri unici» che aveva Bazlen, che è all'inizio di tutto il programma di Adelphi, e soprattutto dei libri unici quali si mostrano nella collana «Biblioteca», e come sono collegati a certe copertine, a certo modo di presentare, etc. Mentre scrivevo questa cosa – era,

credo, il 2007, il momento più esplosivo di questa specie di invasamento informatico in mezzo al quale noi viviamo come se fosse ormai la realtà normale – Kevin Kelly, che è una specie di guru di *Wired*, cioè dell'organismo ufficiale di questo mondo, pubblica sul *New York Times* un lungo articolo in cui spiega che cosa succederà alla lettura, ed è di quello che qui parlo. Mi è sembrato quasi d'obbligo perché da questo articolo emanava un tale odio per ciò che è il libro in sé e l'uso del libro (da intendersi come corrispondente a ciò che in italiano si chiama uso di mondo). Si sentiva veramente una specie di furia e una profonda soddisfazione per il fatto di essere dalla parte di una superpotenza tecnologica rispetto a cui gli editori sono entità minuscole e trascurabili. Questa è la cosa preoccupante, non che esistano gli *e-book* o che si scarichi da Google, che è una cosa ottima. Anzi, trovo penoso quanto poco vengano usati questi venti milioni di libri scansionati da Google, che permetterebbero agli studenti di oggi di accedere senza difficoltà a pubblicazioni altrimenti irreperibili. In passato per accedere a quelle stesse conoscenze bisognava prendere un treno, andare a Londra, stare al British Museum, cosa che non tutti potevano fare, semplicemente per ragioni economiche. Se io, quando ho scritto la mia tesi su sir Thomas Browne – erano gli anni Sessanta – non avessi fatto così, in Italia non avrei potuto scriverla perché non c'era la materia prima, o era sepolta in biblioteche o chiuse o inaccessibili, comunque con collezioni di riviste incomplete, che non mi avrebbero permesso di scrivere la tesi. Oggi lo studente nelle stesse condizioni lo può fare a casa sua. Però, per quel che posso giudicare da quanto affluisce alla casa editrice, che è un porto di mare, perché vi arriva di tutto, non vedo un innalzamento di livello. Chiusa la parentesi. La cosa veramente preoccupante che sta dietro quelle pagine è un'altra: è il fatto che ormai da alcuni anni noi assistiamo a una specie di spostamento dell'asse psichico di *Sapiens*, non degli americani, o degli inglesi: è qualcosa che colpisce all'interno l'assetto della psiche, ed è il fatto che la protesi, che è il fondamento di ogni tecnica, sta prendendo il sopravvento sul soggetto della protesi, cioè il soggetto diventa lui stesso protesi. Di questo processo si vedranno le conseguenze negli anni a venire; chiunque viva oggi diventa materiale da esperimento. Temo di aver scritto di tutto questo in un libro che ha esattamente trent'anni, *La rovina di Kasch*, dove parlavo della società sperimentale, una società che sperimenta sul corpo e sulla psiche di tutti i suoi membri, perché è lei il soggetto e non noi, e davanti a tutto questo le diverse culture (marxista, liberale, cattolica...) fanno piuttosto ridere, sono cose ininfluenti. Questa è l'ideologia dominante, che non ha nemmeno bisogno di chiamarsi «ideologia» perché si

applica in ogni momento e ha una potenza immane. Per darvi una idea: l'editoria è vissuta per alcuni decenni nell'incubo di quelli che si chiamavano «i grandi gruppi», le multinazionali, che avrebbero divorato i piccoli editori. Poi un certo anno mi sono trovato a Francoforte, dove c'è un *lunch* rituale che è dato da uno di questi grandi gruppi, il gruppo von Holtzbrinck, un gruppo tedesco e americano, che possiede in America alcune delle più grandi case editrici, e lo stesso in Germania, ed è un'occasione dove Stefan von Holtzbrinck, il capo del gruppo, durante il *lunch*, fa un piccolo discorso che dà un po' il clima di quell'anno a Francoforte. Quell'anno con grande stupore, per la prima volta disse: «Qui bisogna cambiare discorso, abbiamo bisogno di avvocati: ci sono avvocati tra di voi?». Perché? Perché si erano accorti di essere potenze modestissime di fronte a quattro superpotenze: Amazon, Google, Apple, Facebook, e queste potenze stavano divorando il loro terreno. Anche in questo momento il fatturato di Amazon è ben più alto di quello del gruppo Bertelsmann, che è il più grande gruppo editoriale al mondo, perciò è una nemesi storica che si è manifestata nel giro di pochi anni e ha fatto sì che i grandi oppressori sono diventati i potenziali oppressi, che ora devono difendersi. E vengono condannati perché il tentativo che hanno fatto per opporsi è stato neutralizzato negli USA, per cui anche quel cartello che avevano tentato di creare alcuni editori sul prezzo degli *e-book* è crollato; e la cosa procederà e andrà oltre. Questo però è solo un esempio di ciò che sta accadendo in un ambito molto più ampio, perché l'editoria è solo una minuscola fetta nel ventaglio della via informatica. La cosa veramente desolante è che se uno guarda allo stato attuale delle cose, si vede che la posizione dominante è, da una parte, di chi fa vendita al dettaglio (Amazon); dall'altra parte c'è un'azienda che guadagna attraverso la pubblicità (Google): questo significa che se fino a ieri la pubblicità era una conseguenza della produzione, oggi la produzione tende a essere una conseguenza della pubblicità; questo è un rovesciamento psichico, significa che la psiche collettiva viene invasa da entità completamente diverse e contrastanti con quelle che ancora pochi anni fa dominavano. Questo è un fenomeno che non riguarda solo i libri – ripeto –, che sono solo una piccola parte.

#### FRANCISCO RICO

La casa editrice praticamente è scomparsa, sommersa dal gruppo editoriale. Talvolta il proprietario lascia alla casa editrice ogni libertà, ma...



ROBERTO CALASSO

Trovo che, se i conti non sono di grossa perdita, oggi come ieri si può fare una casa editrice. Credo però che di fatto non ci sia una reale volontà di farlo né un disegno preciso nella testa di chi avvia oggi una casa editrice, un disegno tale da resistere a queste pressioni, ma potrebbe esserci, e lo dimostra il fatto che continuamente nascono case editrici di notevole qualità, ma durano poco, perché si tende un po' a cercare le stesse cose: il piccolo nuovo romanzo del nuovo autore, il libro sul caso di cronaca, l'ennesimo thriller... Si sono ristretti i generi, mentre ci sarebbe una vastissima zona di passato dove trovare cose anche abbastanza sconvolgenti. Per esempio: la letteratura antropologica tra l'inizio dell'Ottocento ed oggi ha raccolto migliaia e migliaia di storie e di testi fondamentali che hanno origine nei posti più diversi (dall'Australia alla Siberia), ma queste cose sono sepolte in pubblicazioni accademiche, non sono lette nemmeno dagli antropologi, perché magari le considerano vecchie, ma stanno lì, e Google le ha anche spesso scansionate; bisogna saperle cercare e trovare. Per cui la critica non la farei ai gruppi, perché è già superata di fronte ad una prospettiva così terrificante come quella che ho tentato di raccontarvi, è il male minore. Ciò che è preoccupante è che quello che si cerca finisce sempre per incanalarsi nei binari o della «chicca» o della cosa con cui si tenta di fare breccia tra la narrativa e una saggistica di poco spessore. Una delle cose più desolanti che ho visto ultimamente: *Le Nouvel Observateur* ha pubblicato una cosa che i francesi amano fare ogni tanto, un numero in cui volevano mettere insieme i 25 pensatori più importanti al mondo: uno lo leggeva in uno stato di desolazione, per la banalità, l'ovvietà, la pochezza di quello che veniva offerto, tanto che uno pensava: «Se il cervello del mondo ha da offrire solo questo, meglio cambiare pianeta». Trovo anche comico che tutti pensino che la storia del libro sia piuttosto corta: quando si dice origine del libro tutti pensano a Gutenberg, ma non è così, con lui comincia il libro stampato, ma il libro come parallelepipedo che si sfoglia è il *codex*, e questo comincia nel IV sec. d.C., è una storia molto più lunga, ci sono parecchie altre centinaia di anni che hanno preceduto quella forma che noi conosciamo come libro stampato, per cui quello che si smuove in questo momento toccando quella forma è qualcosa di molto radicato. L'edizione del *Chisciotte* fatta da Rico è esemplare proprio perché prende in considerazione cose che i filologi normali trascuravano, considerandole irrilevanti, problemi di pura tipografia, secondo loro; in realtà l'ecdotica, se ho capito bene, è

una filologia ampliata che comprende tutto ciò che avviene intorno ad un testo e al suo manifestarsi.

FRANCISCO RICO

Mi piacerebbe parlare molto della copertina. Tu parli della copertina come *ecfrasis*. L'unica cosa che veramente mi dispiace, che mi fa schifo, che mi fa arrabbiare è che nei vostri libri, come nella maggior parte dei libri italiani, dopo un a capo non c'è il rientro!

ROBERTO CALASSO

Questo però avviene solo nella «Piccola Biblioteca»: fu una decisione iniziale. In tutte le altre collane il rientro c'è. Ma capisco che sia una questione opinabile.

PAOLA ITALIA

Le norme Adelphi sono un po' come le Tavole della Legge...!

FRANCISCO RICO

Direi che possiamo ringraziare Roberto Calasso e congedarci da lui con questo riassunto del nostro foro: «Nietzsche was a good teacher, but Schopenhauer is often too sour».

# Testi

## PETRARCA, «DE LIBRORUM COPIA»

TESTO DI GIANFRANCO CONTINI,  
RIVISTO E TRADOTTO DA FRANCESCO BAUSI,  
CON UNA PREMESSA DI FRANCISCO RICO

FRANCISCO RICO

«*Librorum copia magna est*», intona Gaudio. «*Veterum ingenia, quorum nobis copia magna est*», era il tesoro che Petrarca proponeva di mettere a disposizione dei propri amici (*Familiares*, IX, XIV, 7). «*Ingens est copia librorum*», salmodiava poi il pernicioso *affectus animi*. «*Hic tibi ... librorum copia ingens*», insisteva Petrarca in un'altra occasione (*ib.*, XVI, VI, 23). Il *De librorum copia* del *De remediis utriusque fortunae* (I, XLIII) e i capitoli che lo precedono (XXXVI-XLII), *De suppellectili pretiosa*, *De gemmis et margaritis*, *De gemmarum poculis*, *De gemmarum signis*, *De tabulis pictis*, *De statuis*, *De vasis Corinthiis*, tutti scritti attorno alla metà del decennio del 1350, si possono assai ben intendere come una riflessione sopra un tratto squisitamente personale:

Una inexplebilis cupiditas me tenet, quam frenare hactenus nec potui certe nec volui; michi enim interblandior honestarum rerum non inhonestam esse cupidinem. Expectas audire morbi genus? libris satiari nequeo. Et habeo plures forte quam oportet; sed sicut in ceteris rebus, sic et in libris accidit: quaerendi successus avaritiae calcar est. Quinimo, singulare quiddam in libris est: aurum, argentum, gemmae, purpurea vestis, marmorea domus, cultus ager, pictae tabulae, phaleratus sonipes, ceteraque id genus, mutam habent et superficiariam voluptatem; libri medullitus delectant, colloquuntur, consulunt et viva quadam nobis atque arguta familiaritate iunguntur... (*ib.*, III, XVIII, 15)

Sono dominato da una passione insaziabile, che fino ad oggi non ho potuto né voluto frenare, convinto come sono che il desiderio di cose oneste non può esser disonesto. Vuoi tu sapere di che malattia si tratti? non mi sazio mai di libri. Eppure, ne ho più del bisogno; ma accade dei libri come delle altre cose: il riuscire a far danaro è sprone all'avarizia. Anzi ne' libri c'è qualcosa di sin-

golare: l'oro, l'argento, le gemme, le vesti di porpora, le case adorne di marmi, i campi ben coltivati, i dipinti, i cavalli ben bardati, e le altre cose di questo genere danno un piacere muto e superficiale; i libri dilettono nel fondo dell'animo, parlano con noi, ci consigliano e con noi si uniscono con viva e vivace familiarità... (*Traduzione di Enrico Bianchi.*)

Diversi parallelismi di questo stampo ci inviterebbero a leggere il capitolo del *De remediis utriusque fortunae* come una testimonianza delle esperienze dell'umanista quale indefesso segugio di libri, e magari potremmo perfino vagheggiare l'eventualità che ci venga raccontata qualcuna delle appassionanti avventure che, trascorsi secoli, furono svelate da Pierre de Nolhac e Giuseppe Billanovich.

Naturalmente non c'è nulla di tutto ciò. Né il *De remediis* percorre questa strada, né l'autore oppone qui resistenza alcuna allo spirito cui si impronta la maggior parte della sua opera: l'impulso a derealizzare i fatti e i dati per trasferirli sul piano generale di un'esemplarità ortodossa, nonché in quel fittizio mondo classico entro il quale si sente a proprio agio.

Non possiamo prendere troppo alla lettera neppure l'enunciato che apre il capitolo, secondo cui molti bramano i libri come i vasi di Corinto: per adornare le case, per mero desiderio di ostentazione. Si tratta soltanto di una trasposizione meccanica del *De tranquillitate animi*: «plerisque ignaris etiam puerilium litterarum libri non studiorum instrumenta, sed cenationum ornamenta sunt... Honestius, inquis, huc se impensae quam in Corinthia pictasque tabulas effuderint».

Di lì e dalle *Ad Lucilium* proviene, in effetti, il nucleo dottrinale del nostro testo: l'esortazione a non disperdersi tra molti libri, anzi, a cimentarvisi con metodo e misura, discernendo tra quelli buoni e quelli cattivi, prescegliendo i più adeguati alla propria vena, di modo che la lettura possa alimentare l'ingegno e sollecciti ad essere più dotti e più virtuosi. A questo nucleo di moralità generica fa da contrappunto una serie di osservazioni, a volte formulate come critiche e altre volte come proposte, che tratteggiano l'ideale petrarchesco del libro. Così l'iniziale fantasia classicista, puramente antiquaria, riguardante i libri ornamentali equiparati ai vasi di Corinto (§ 2), dà adito a una censura del gusto «recens» dei riccastri per i manoscritti sontuosi: con una tacita contrapposizione tra i codici di lusso che all'epoca godevano di un favore crescente nelle corti signorili del Nord Italia e quei volumi lindi e maneggevoli, non privi di una semplice eleganza, che l'umanista agognava.

Nel *De librorum copia* lo studioso riconosce di continuo la parentela con altri *loci* memorabili di Petrarca. Il passo delle *Ad Lucilium* che innerva tutto il discorso della Ragione è il medesimo che contiene la cita-

zione senecana apposta in epigrafe alla celebre lista dei «Libri mei peculiare», con il suo canone degli *studia humanitatis*: «soleo ... in aliena castra transire, non tamquam transfuga, sed tamquam explorator». L'insistenza nel rimarcare come Plinio il Vecchio sia stato il più maltrattato fra i maestri antichi («ante omnes Plinius Secundus») non può essere disgiunta dal fatto che nei *Rerum memorandarum* sia proprio il suo l'esempio più eclatante («primum nempe Plinii opus») delle nefandezze della posterità, «quae ... codices intolerabili negligentia perire passa est», contro le quali Petrarca scaglia una non meno famosa invettiva (probabilmente ispirata da un commento e da una notizia di San Girolamo).

Non manca nemmeno qualche possibile risonanza autobiografica. L'allusione al maggiorenne che «in maxima florentissimaque ... urbe Italia» giurava che lì non avrebbe mai messo piede nessun letterato (§ 12), si potrebbe forse ricondurre al risentimento dello scrittore quando, dopo che ebbe rifiutato la cattedra che Firenze gli conferiva, le autorità annullarono il decreto in virtù del quale avevano revocato la confisca dei beni paterni. Più certo e meno aneddoticamente risulta un altro particolare. Contro Livio, il *De tranquillitate animi* asseriva che Tolomeo aveva radunato la biblioteca di Alessandria per mera vanagloria. Tuttavia, contro Seneca, Petrarca difendeva il sovrano, tenendo conto che questi operava «in longum publicis usibus prospiciens», e dunque si dimostrava «in hoc certe laudabilis» (§ 10). Assieme alla rimostranza finale contro il fatto che «un solo uomo avido e ozioso» possedeva a volte «quei libri di cui molti studiosi avrebbero bisogno» (§ 24), tale dichiarazione mette ben in chiaro che Petrarca avesse già in mente il progetto della «biblioteca pubblica» che anni dopo avrebbe proposto a Venezia e che costituisce una delle manifestazioni più nobili (anche se non completamente disinteressata) della sua concezione della cultura.

Come ha egregiamente spiegato Armando Petrucci, Petrarca aspirava a una scrittura caratterizzata dalla semplicità, dalla chiarezza e dalla correttezza ortografica, e di qui la sua preferenza verso la minuscola carolina che abbiamo finito per fare nostra. Questo capitolo del *De remediis* indica quell'ideale solo *ex contrario*, nell'avversione per i sovraccarichi codici gotici e nel bollare gli scribi quali meri decoratori; ma in compenso, nel volgere di poche righe, offre una personalissima diagnosi d'assieme sui mali che affliggono la produzione libraria del suo tempo. È colpa del disinteresse dei potenti – segnala, anticipando il Valla delle *Elegantiae* – se le arti liberali sono moribonde o addirittura «iam magna ex parte periere» (§ 12). In definitiva anch'essi sono responsabili dell'incompetenza dei copisti, i quali, propone, andrebbero sottoposti al medesimo scrutinio che gli altri artigiani.

L'umanista deplora gli errori che affolano nei codici in uso, «quidam ab impiis, alii ab indoctis editi», però risulta evidente che vi si riferisca con una qualche remora, perché mentre denuncia le falsità deliberatamente introdotte nei volumi «ubi maioribus agitur de rebus», deve concedere che le Sacre Scritture, per privilegio divino, sono rimaste immuni da questa piaga (§ 12). È la posizione su cui si mantenne il primo umanesimo, e che demarca una delle principali linee di confine nei confronti di quello ormai maturo, con la sua esaltazione della filologia trilingue. L'adesione petrarchesca alla prospettiva tradizionale diviene più patente quando l'encomio a Tolomeo per aver patrocinato la versione dei Settanta viene controbilanciato con l'affermazione che fu un'impresa ancora maggiore la traduzione della Bibbia per opera di un sol uomo (§ 22): il che non implica solamente insinuare la preminenza della cultura latina su quella greca, bensì, in ultima istanza, assegnare la superiorità alla Vulgata.

Petrarca non arriva a pretendere dai copisti una buona ortografia, in quanto la considera defunta con la «literarum iactura» (§ 12), nonché, senza dubbio, altro, perché su questo terreno lui stesso si sentiva più insicuro di quanto non desse a vedere. Vittorio Rossi ideò per le *Familiares* una regolarizzazione, basata principalmente sugli autografi tardi, che si è generalizzata tra gli editori malgrado trasmetta un'ingannevole impressione di stabilità e sicurezza, nel suo annullare quelle «incertezze od oscillazioni», sia diacroniche sia sincroniche, che non vennero mai meno. Nella sua *Letteratura italiana delle origini* Gianfranco Contini riconduceva il latino medievale alle convenzioni del classico, «per evitare che ai meno esperti ... apparisse addirittura una lingua diversa»; e nel *Breviario di ecdotica* sanciva: «Se si vuol dare un'edizione del Petrarca latino secondo gli autografi (o, mancando questi, secondo l'uso comune a lui e al suo tempo), nessun dubbio che vada scritto *-e, nichil ecc.*, ma se si persegue uno scopo divulgativo, sarà lecito scrivere *-ae, nihil ecc.*». Personalmente estenderei la seconda possibilità a qualsivoglia edizione non paleografica, sottolineando d'altro canto l'urgenza di uno studio meticoloso della grafia petrarchesca lungo il corso del tempo.

L'edizione continiana di due dialoghi del *De remediis*, il *De librorum copia* e il *De scriptorum fama*, è stata sorprendentemente trascurata dai petrarcologi, al punto che tutti i moderni curatori di quei capitoli o dell'intero *De remediis* la ignorano. In prossimità del centenario del grande maestro, vale la pena di riscattarla dall'oblio come tributo alle sue molteplici lezioni e quindi come invito per gli esperti a discutere, alla luce di quelle, la teoria e la pratica della sua proposta su come vada pubblicato oggi il latino di Petrarca. Le pagine di *Ecdotica* restano aperte a questo dibattito.

## FRANCESCO BAUSI

Il testo latino è quello fermato da Gianfranco Contini – sulla base degli otto codici del *De remediis utriusque fortune* conservati presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze – nel catalogo della *Mostra di codici petrarcheschi laurenziani* (Firenze, maggio-ottobre 1974), Firenze, Olschki, 1974, pp. 74-81, dove esso è preceduto dalla seguente nota:

Quasi a colophon di una mostra che contiene qualche decina, in copie manoscritte, degli infiniti libri di e su Petrarca, e perfino un testimone diretto, con alcuni indiretti, della sua celebre biblioteca, è sembrato opportuno, a fini di ascetica ironia, far rileggere poche pagine in cui l'autore stesso castiga la mania di collezionar libri e quella medesima di scriverne. Poiché l'opera a cui appartengono, la più vasta dello scrittore e per un pezzo la più diffusa delle latine, non si ha in edizione moderna, e le antiche stampe ne sono molto inquinate, si è pensato di fornirne un testo provvisorio, che per lo scopo proposto poteva anche fondarsi, adottando però la veste formale del latino classico, dei tanti codici elencati dal Mann, sui soli Laurenziani, cioè: A = 26 sin. 8; B = 26 sin. 5; C = 78.4; D = 90 inf. 8; E = 90 inf. 18; F = Acquisti e Doni 291; M = San Marco 340; S = Strozzi 90. Dato sempre lo scopo, l'apparato segnala, per contribuire a una miglior conoscenza preliminare degli individui Laurenziani, tutte le varianti sostanziali, errori servili compresi. A questi ultimi dà un contributo un po' troppo rigoglioso l'unico cartaceo, e deteriorato in conseguenza, F, mentre B e E (contenente quest'ultimo il solo I libro) appaiono vicinissimi, e A corretto a norma di un loro parente.<sup>1</sup>

Nelle mie note al testo latino segnalo i luoghi in cui le soluzioni di Contini non appaiono del tutto convincenti (sotto l'aspetto della lezione o dell'interpunzione) e/o non coincidenti con quelle delle successive edizioni del *De remediis*, che si fondano prevalentemente o del tutto sulla più antica tradizione a stampa: si tratta delle edizioni integrali a cura di Lucio Ceccarelli ed Emanuele Lelli (in F. Petrarca, *Opera omnia*, a cura di P. Stoppelli, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1997, in CD-rom:

<sup>1</sup> Per gli otto mss., tutti tardotrecenteschi e quattrocenteschi, utilizzati da Contini (ma nella sua nota introduttiva si corregga 90 inf. 8 in 90 inf. 7; il n° 8 trasmette infatti il *De viris* volgarizzato da Donato Albanzani) cfr. *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 19 maggio – 30 giugno 1991), catalogo a cura di M. Feo, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 216-31 e 365-73. Ivi, p. 220 (scheda n° 168, di Concetta Bianca), si sostiene, anche appoggiandosi all'apparato di Contini, che C è *descriptus* di M.

ediz. fondata sulla stampa basileense del 1554, rivista sulla base dei mss. Laurenziani Strozzi 90 e Plut. 26 sin. 8 [utilizzati anche da Contini, e da lui, come abbiamo visto, siglati rispettivamente S e A], Marciano Zan. Lat. 475 e Vat. Lat. 4519) e di Christophe Carraud (che costituisce il testo sulla base di quattro stampe antiche: Cremona 1492, Venezia 1536, Basilea 1554 e 1581: *Les remèdes aux deux fortunes – De remediis utriusque fortune*, Grenoble, Millon, 2002, vol. I, pp. 216-34); e dell'edizione antologica curata da E. Keßler (che prende a fondamento la stampa bernese del 1595, confrontata con la basileense del 1581: *Heilmittel gegen Glück und Unglück*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998 [1975<sup>1</sup>], pp. 80-93, testo a cura di Keßler, traduzione e commento di R. Schottlaender). La recentissima edizione integrale, con traduzione italiana, curata da Ugo Dotti (F. Petrarca, *I rimedi per l'una e l'altra sorte*, Torino, Aragno, 2013, 4 voll.) si basa sul testo Carraud, eccezion fatta per i pochi capitoli (1, 2, 49, 92, 108 e 121, tutti del I libro) editi da Pier Giorgio Ricci in F. Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti *et alii*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. 606-45.

Come termini di confronto, mi servo talora di due incunaboli del *De remediis* (Heidelberg, ca. 1490, e Cremona 1492: ISTC, risp. ip00408000 e ip00409000), oltre che dell'antico volgarizzamento di Giovanni da San Miniato (1360-1428), che cito dall'ed. a cura di Casimiro Stolfi (F. Petrarca, *De' rimedi dell'una e dell'altra fortuna*, Bologna, Romagnoli, 1867, 2 voll.; il cap. I 43 si trova alle pp. 204-10 del vol. I), fondata sul testo trasmesso dal Laur. 90 inf. 9. Ometto la segnalazione e la discussione delle semplici divergenze formali, ove non significative. Pur non essendo un filologo umanista, Contini stampa un buon testo, anche perchè, come egli stesso sottolinea, il ritorno ai manoscritti gli consente di sfuggire a molte delle corruzioni delle stampe; anche la sua interpunzione, benché talora errata, risulta apprezzabile, per la sua analiticità, rispetto a quella spesso troppo parca degli editori successivi. La mia traduzione italiana, quanto più possibile letterale, segue ovviamente il testo di Contini, del quale si riproduce integralmente anche l'apparato. La numerazione dei paragrafi è quella adottata da Contini e dalla maggior parte degli editori moderni. Poichè per il *De remediis* disponiamo di buoni commenti (Schottlaender, Carraud, Dotti), si è rinunciato ad apporre note erudite ed esegetiche.

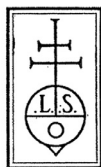


BIBLIOTECA MEDICEA - LAURENZIANA

---

MOSTRA DI CODICI  
PETRARCHESCHI  
LAURENZIANI

Firenze, Maggio-Ottobre 1974



FIRENZE  
LEO S. OLSCHKI  
MCMLXXIV

## DE LIBRORUM COPIA

1. GAUDIUM. Librorum copia magna est.

2. RATIO. Opportune admodum de his sermo oritur. Nam, ut quidam disciplinae, sic alii voluptati ac iactantiae libros querunt. Sunt qui hac parte supellectilis exornent thalamos, quae animis exornandis inventa est, neque aliter his utantur quam Corinthiis vasis aut tabulis pictis ac statuis caeterisque de quibus proxime disputatum est. Sunt qui obtentu librorum avaritiae inserviant, pessimi omnium non librorum vera pretia, sed quasi mercium aestimantes: pestis mala, sed recens, et quae nuper divitum studiis obrepisse videatur, qua<sup>1</sup> unum concupiscentiae instrumentum atque una ars accesserit.

3. GAUDIUM. Librorum larga copia est.

4. RATIO. Operosa, sed delectabilis sarcina, et animi iucunda distractio.

5. GAUDIUM. Ingens est copia librorum.

6. RATIO. Ingens simul et laboris copia et quietis inopia, huc illuc circumagendum ingenium, his atque illis praegravanda memoria. Quid vis dicam? Libri quosdam ad scientiam, quosdam ad insaniam deduxere, dum plus hauriunt quam digerunt: ut stomachis, sic ingeniis nausea saepius nocuit quam fames, atque, ut ciborum, sic librorum usus pro utentis qualitate limitandus est in rebus omnibus;<sup>2</sup> quod huic parum, illi<sup>3</sup> est nimium. Itaque sapiens non copiam, sed sufficientiam rerum vult: illa enim sepe paestilens, haec semper est utilis.

7. GAUDIUM. Immensa copia librorum est.

8. RATIO. Immensum dicimus quod mensura caret, sine qua, humanis quid in rebus rectum sibi que conveniens, tu metire. Est in iis etiam quae optima iudicantur immensitas atque inmoderatio fugienda, semperque prae oculis habendum illud comicum: «Ne quid nimis» [Ter., *Andr.*, 61].

9. GAUDIUM. Librorum inaestimabilis multitudo est.

<sup>1</sup> Contini opta per *qua*, lezione della maggioranza dei mss. da lui utilizzati (e anche degli incunaboli di Heidelberg e di Cremona). Solo A E recano *que*, lezione accolta da tutti gli editori moderni, ma senza dubbio deteriore. In base alla struttura del periodo, infatti, è preferibile considerare *concupiscentiae* come genitivo dipendente da *instrumentum*, piuttosto che come dativo retto da *accesserit*. Così legge e intende anche Giovanni da San Miniato: «e quinci è nata una cagione di concupiscenza e una arte di guadagnare». Troppo libera e imprecisa, invece, la traduzione di Dotti: «ed è questa una tabe assai recente, che sembra si sia insinuata nell'animo dei ricchi quasi come una nuova forma di concupiscenza e di possesso».

<sup>2</sup> Contini appone punto e virgola dopo *omnibus*, ma senza dubbio la pausa forte deve essere anticipata dopo *limitandus est* (come avviene in tutte le altre edizioni moderne),

## L'ABBONDANZA DI LIBRI

1. GIOIA. Grande è l'abbondanza di libri.

2. RAGIONE. Qui cade molto a proposito un discorso. Infatti, come alcuni ricercano i libri per imparare, così altri lo fanno per piacere o per vanagloria. Ci sono certi che con questo genere di suppellettile, escogitata per abbellire gli animi, adornano le camere da letto, e non se servono diversamente dai vasi di Corinto o dai quadri o dalle statue o da tutte le altre cose di cui abbiamo discusso poco fa. Altri, e sono i peggiori di tutti, col pretesto dei libri assecondano la loro avidità, come se valutassero il giusto prezzo non di libri, ma di merci: peste maligna, e tuttavia recente, che sembra essersi insinuata da poco tra le passioni dei ricchi, e grazie alla quale si sono aggiunti un nuovo strumento della cupidigia e un nuovo mestiere.

3. GIOIA. Larga è l'abbondanza di libri.

4. RAGIONE. Fardello gravoso, ma piacevole, e soave rovello dell'animo.

5. GIOIA. Enorme è l'abbondanza di libri.

6. RAGIONE. Enorme mole di lavoro e, insieme, enorme inquietudine, dover trascinare l'ingegno di qua e di là, e dover stipare la memoria con questo e con quello. Che cosa vuoi che dica? I libri hanno condotto taluni alla conoscenza, altri alla follia, perché ne trangugiano più di quelli che possono digerire: come agli stomaci, così agli ingegni la nausea ha recato danno più spesso che la fame, e, come dei cibi, così anche dei libri l'uso deve essere regolato, sotto ogni aspetto, in base alla natura di colui che se ne serve; ciò che per uno è poco, per l'altro è troppo. Il sapiente, pertanto, non desidera l'abbondanza, ma la sufficiente quantità: quella, infatti, spesso nuoce, questa sempre giova.

7. GIOIA. Immensa è l'abbondanza di libri.

8. RAGIONE. Diciamo 'immenso' ciò che manca di misura: se viene a mancare questa, prova tu a misurare il giusto e l'opportuno nelle cose umane! La smisuratezza e l'eccesso devono essere fuggiti anche in ciò che si reputa eccellente, e sempre davanti agli occhi è bene tenere il celebre adagio del poeta comico: «Niente di troppo».

9. GIOIA. Incommensurabile è la moltitudine di libri.

giacché *in rebus omnibus* meglio si lega a quanto segue. Si traduca dunque: «in tutte le cose, ciò che per uno è poco, per l'altro è troppo» (in Giovanni da San Miniato, allo stesso modo: «Imperciò che in tutte le cose una cosa sarà poca ad alcuno, la quale medesima sarà troppa ad un altro»).

<sup>3</sup> Ceccarelli-Lelli e Carraud stampano *illic*, certo deteriore. Contini segnala in B le varianti *hinc ... illinc*.

10. RATIO. Maiorne tibi quam Ptolemaeo Philadelpho regi Aegypti quem Alexandrinae bibliothecae quadraginta librorum milia coacervasse compertum est; qui tamen, diversis ex locis diu magno studio quaesiti, simul omnes arserunt. Quod elegantie regum curaeque opus egregium fuisse ait Livius; quem Seneca reprehendit, non id elegantiae curaeque regiae opus dicens, sed studiosae luxuriae, imo ne id quidem, sed seipsam conquisitis spectaculis inaniter ostentantis. Et Livii tamen dictum et Ptolemaei factum, utrumque forsitan regiae opes excusent, et in longum publicis usibus prospiciens regis intentio: in hoc certe laudabilis, quod sacras literas, mundo non utiles modo, sed necessarias, summa diligentia atque inpensa per electos ad tantum opus viros in Graecam linguam ex Hebraico fonte transfudit. At quid facias privatis non aequantibus, sed superantibus, apparatus regios? Sereno equidem Psammonicho, doctrinae viro ingentis, sed maioris curae pulcerrimarum literarum,<sup>4</sup> sed plurimum voluminum, duo et sexaginta milia librorum fuisse legimus, quos omnes Gordiano iuniori, cuius patri fuisset amicissimus, ille moriens reliquit: magna prorsus haereditas et multis suffectura ingeniis, unum vero quis dubitet oppressura?<sup>5</sup> Quid hic autem, quaeso, si nil aliud egisset in vita? nullum illi vel scribendi studium fuisset vel quaerendi labor, nihil omnium tot voluminibus comprehensorum legere atque intelligere laborasset.<sup>6</sup> An non satis habuit negotii libros ipsos ac librorum titulos et auctorum nomina et voluminum formas numerumque cognoscere? Pulcra vero ars, quae de philosopho librarium facit: crede michi, non est hoc nutrire scriptis ingenium, sed necare mole rerum atque obruere, vel fortasse mediis in undis more Tantaleo siti animam torquere, rebus attonitam, degustantem nihil atque omnibus inhiantem.

<sup>4</sup> Contini mette a testo *pulcerrimarum literarum* (dei mss. A, B, E, e anche ad es. dell'incunabolo di Heidelberg), ma decisamente migliore appare *plurimarum litterarum* (di C, D, F, M, S e delle antiche stampe, adottata da Ceccarelli-Lelli, Keßler e Carraud), che assicura la *climax* ascendente *plurimarum ... plurium*, parallela a quella, precedente, *ingentis ... maioris*. Questa sarebbe dunque la traduzione, apponendo una virgola dopo *curae*: «uomo di grande dottrina, ma di ancor più grande inquietudine; dotato di vastissime conoscenze letterarie, ma di un numero ancora maggiore di libri». Così anche Giovanni da San Miniato: «uomo di grande dottrina, ma di più sollicitudine che non bisognava, e uomo abbondante e ripieno di molta scienza, ma di molti più volumi che ancora non gli bisognavano».

<sup>5</sup> Contini accoglie *unum*, concordemente tradito dai suoi manoscritti (nonché dagli incunaboli di Heidelberg e Cremona); nelle edizioni successive troviamo invece *num*, con conseguente mutamento dell'interpunzione: «Magna prorsus hereditas et multis suffectura ingeniis: num vero quis dubitet oppressura?». Ma anche in questo caso *unum* è migliore, perché ristabilisce l'antitesi *multis ingenii / unum [ingenium]*, parallela a quella *suffectura / oppressura*. In Giovanni da San Miniato, infatti: «grande eredità, e da

10. RAGIONE. Forse che ne possiedi più di Tolomeo Filadelfo re d'Egitto? È risaputo che egli aveva accumulato i quarantamila volumi della biblioteca di Alessandria: essi però, a lungo e con grande impegno procurati da luoghi remoti, in una sola volta andarono tutti quanti in fumo. Livio afferma che questo fu un capolavoro di buon gusto e di sollecitudine regale, ma Seneca lo riprende, dicendola impresa dettata non da buon gusto e regale sollecitudine, bensì da lussuria erudita, anzi no, da lussuria che vanamente ostenta se stessa con raffinati pezzi da collezione. La frase di Livio e l'impresa di Tolomeo, nondimeno, possono forse essere l'una e l'altra giustificate dalle regie ricchezze, e dall'intento del sovrano di provvedere per lungo tempo all'utilità comune: e in ciò senza dubbio fu lodevole, che con grandissima diligenza e spesa, servendosi di dotti scelti appositamente per un compito così arduo, fece travasare dall'ebraica sorgente nella lingua greca le sacre lettere, non solo utili, ma necessarie al mondo intero. Ma che mai dovresti fare di quei privati cittadini che non eguagliano, ma superano gli sfarzosi apparati dei re? Leggiamo che Sereno Sammonico, uomo di grande dottrina, ma di più grande amore per le belle lettere, e per un numero ancor maggiore di libri, possedeva sessantaduemila volumi, i quali morendo lasciò tutti al giovane Gordiano, del cui padre era stato amicissimo: ma chi può dubitare che una simile eredità, davvero imponente e tale da bastare a molti ingegni, non finirebbe per schiacciarne uno solo? Che cosa avrebbe potuto fare costui, di grazia, quand'anche non avesse fatto nient'altro nella sua vita? Non avrebbe avuto alcun desiderio di scrivere o di impegnarsi in qualche ricerca, né si sarebbe dato pensiero di leggere e capire qualcosa di tutto ciò che era racchiuso in tanti libri. Non è forse vero che avrebbe dovuto faticare abbastanza già soltanto per passare in rassegna quei libri, e i loro titoli, e i nomi degli autori, e i formati e il numero dei volumi? È proprio una bella arte, quella che di un filosofo fa un libraio: credimi, questo non vuol dire nutrire l'ingegno con le opere, ma ucciderlo e seppellirlo sotto la mole delle nozioni, o piuttosto torturare l'anima costringendola, come Tantalo, a patire la sete in mezzo all'acqua, stordita dalle cose, incapace di assaggiare alcunché, e di tutto bramosa.

bastare a molti letterati e valenti uomini; ma chi dubita ch'eglino [*scil.* i libri lasciati da Sereno Sammonico a Gordiano] avrebbero soffocato lo ingegno d'uno uomo?».

<sup>6</sup> Contini colloca il punto interrogativo dopo *vita*, ma in realtà è opportuno spostarlo (come fanno tutti gli altri moderni editori) dopo *laborasset*, trattandosi di una serie di tre proposizioni condizionali concessive rette da *si* (*si ... egisset ... fuisset ... laborasset*). Dunque: «Che cosa avrebbe potuto fare costui, di grazia, quand'anche non avesse fatto nient'altro nella sua vita, né avesse avuto alcun desiderio di scrivere o di impegnarsi in qualche ricerca, né si fosse dato pensiero di leggere e capire qualcosa di tutto ciò che era racchiuso in tanti libri?».

11. GAUDIUM. Libri innumerabiles sunt mihi.

12. RATIO. Et errores innumeri, quidam ab impiis, alii ab indoctis editi. Illi quidem religioni ac pietati et divinis literis, hi naturae ac iustitiae moribusque et liberalibus disciplinis, seu historiae rerumque gestarum fidei: omnes autem vero adversi, inque omnibus, et praesertim primis, ubi maioribus agitur de rebus et vera falsis inmixta sunt, perdifficilis ac periculosa discretio est. Utque ad plenum auctorum constet integritas, quis scriptorum inscitiae inertiaeque medebitur corrumpenti omnia miscentique? cuius metu multa iam, ut auguror, a magnis operibus clara ingenia refrixerunt, meritoque id patitur ignavissima aetas haec, culinae sollicita, literarum negligens et cocos examinans, non scriptores. Quisquis itaque pingere aliquid in membranis manuque calamum versare didicerit, scriptor habebitur, doctrinae omnis ignarus, expers ingenii, artis egens. Non quaero iam, nec queror, orthographiam, quae pridem interiit; qualitercunque utinam scriberent quae<sup>7</sup> iubentur: appareret scriptoris infantia, rerum substantia non lateret. Nunc, confusis exemplaribus et exemplis, unum scribere polliciti, sic aliud scribunt, ut, quod ipse dictaveris, non agnoscas. An, si redeat Cicero aut Livius multique alii veterum illustrium, ante omnes Plinius Secundus, sua scripta relegentes, intelligent, et non, passim haesitantes, nunc aliena credent esse, nunc barbara? Inter humanarum inventionum tot ruinas literae sacrae stant, cum maiore hominum studio, tum, vel maxime, protegente sua sancta poëmata, suas sanctas historias divinasque suas leges auctore illarum Deo suamque perennitatem suis inventionibus largiente; reliquarum<sup>8</sup> nobilissimae pereunt, et iam magna ex parte periere: sic ingentis damni nullum est remedium, quia nullus est sensus, neque id novum hac in re, et virtutum et morum damna ingentia negliguntur; cum tanto studio minoribus occurratur, literarum iacturam inter minimas numeratis, sunt qui numerent inter lucra. Fuit nuper, non in agris aut in silvis, sed in maxima florentissimaque et,

<sup>7</sup> Come segnala Contini in apparato, S legge *quae*, mentre tutti gli altri codici da lui consultati omettono il pronome. Le edizioni successive recano *quod*, che è delle antiche stampe.

<sup>8</sup> Ceccarelli-Lelli e Carraud mettono a testo il peggiore *reliquorum*, accettabile solo a prezzo di riferirlo a un *auctorum* faticosamente desumibile dal precedente *auctore* (ma poco consoni al senso e alla struttura del passo), oppure a un *operum* che non si saprebbe tuttavia da dove ricavare. In questo secondo modo intende Carraud (traducendo «les oeuvres les plus signalée»); Dotti, invece, stampa *reliquorum* ma traduce al femminile («le altre, pur eccellenti»), per contrapporre *le altre* [lettere] alle *sacre lettere* sopra menzionate (così aveva fatto anche Giovanni da San Miniato: «ma le più nobili delle altre scritture periscono»). Gli incunaboli di Heidelberg e Cremona leggono *reli-  
quarum*.

11. GIOIA. Ho un numero enorme di libri.

12. RAGIONE. E un numero enorme di errori, alcuni diffusi dagli empi, altri dagli ignoranti. Quelli sono nemici della religione, della fede e delle sacre lettere, questi della natura, della giustizia, dei buoni costumi e delle arti liberali, nonché della veridicità della storia e dei fatti: gli uni e gli altri sono nemici della verità, e in tutti costoro, e soprattutto nei primi, laddove si tratta delle tematiche più importanti e le affermazioni vere sono mescolate alle false, distinguere è difficilissimo e pericoloso. E quand'anche fosse accertata nel complesso la probità degli autori, chi potrà porre rimedio all'ignoranza e alla negligenza dei copisti, che corrompe e confonde ogni cosa? Per paura di essa molti ingegni eminenti, a quanto mi risulta, si sono scoraggiati dal comporre grandi opere, e meritamente deve sopportare una tale umiliazione questa nostra vilissima epoca, che si preoccupa della cucina ma trascura le lettere, e che sottopone ad esame i cuochi, non gli amanuensi. Di conseguenza, chiunque abbia imparato a far qualche decorazione sulla pergamena e a tenere in mano la penna, passa per copista, benché totalmente privo di cultura, sprovvisto di ingegno e mancante di perizia. Non pretendo ormai l'ortografia né me ne lamento, perché è morta da un bel pezzo; magari scrivessero, in qualunque modo, quello che gli viene commissionato: si vedrebbe allora la rozzezza del copista, ma la sostanza dei concetti non rimarrebbe oscura. Adesso invece, confondendo gli originali e le copie, promettono di scrivere una cosa, ma ne scrivono un'altra, dimodoché non riconosci più ciò che hai dettato. Credi forse che Cicerone o Livio e molti altri illustri autori antichi, e Plinio il Vecchio più di tutti gli altri, se tornassero in vita e rilegessero i loro testi, li capirebbero, o piuttosto, stentando ad ogni rigo, non li crederebbero ora opera di altri, ora di barbari? In mezzo a tante sciagure delle umane invenzioni, si salvano le sacre lettere, sia grazie alla maggior cura degli uomini, sia, soprattutto, grazie al loro autore, Dio, che protegge i suoi santi carmi, le sue sante storie e le sue divine leggi, e che concede la sua stessa eternità alle proprie invenzioni; delle altre, le più nobili stanno morendo, anzi in gran parte sono già defunte: così, nessun rimedio si trova a questa terribile calamità, poiché non ce n'è alcuna consapevolezza (il che non meraviglia), e non ci si preoccupa della spaventosa rovina delle virtù e dei costumi; mentre con tanto impegno si lotta contro perdite di minor conto, quella delle lettere viene annoverata tra le minime, e anzi alcuni la ritengono un guadagno. Non molto tempo fa visse, non nelle campagne o nelle foreste, ma in una città importantissima, fiorentissima e

quod stupeas, urbe Italia,<sup>9</sup> neque is pastor aratorve, sed vir nobilis magnique apud suos cives loci, qui iuraret magno se pretio empturum, ne quis umquam suam patriam literatus incoleret aut intraret. O vox saxei pectoris! Fertur tale aliquid sensisse Licinius, infestus literis, ut scriptum est, quas virus ac pestem publicam nominabat, sed origo illum rustica forsan excuset: etsi enim usque ad Caesareum<sup>10</sup> nomen ascendisset, naturam tamen non exuerat. Verum est enim illud Flacci: «Fortuna non mutat genus». Sed quid nobilibus vestris<sup>11</sup> dicam, qui non modo perire literas patiuntur, sed exoptant votis? Equidem hic rei pulcherrime contemptus atque hoc odium<sup>12</sup> brevi vos in profundum ignorantie demerserint. Accedent,<sup>13</sup> ne a proposito deerrem, et scriptores nulla frenati lege, nullo probati examine, nullo iudicio electi; non fabris, non agricolis, non textoribus, non ulli fere artium licentia tanta est; cum sit in aliis leve periculum, in hac grave,<sup>14</sup> sine delectu tamen ad scribendum ruunt omnes, et cuncta vastantibus certa sunt pretia. Nec vero haec scriptorum magis, humano more lucra captantium, quam studiosorum publicisque rebus praesidentium culpa est, quibus nulla umquam rei huius cura fuit, oblitis quid Eusebio Palaestinae Constantinus iniunxerit, ut libri scilicet non nisi ab artificibus, hisque<sup>15</sup> antiquariis<sup>16</sup> et perfecte artem scientibus, scriberentur.

### 13. GAUDIUM. Librorum bona copia est.

<sup>9</sup> La lezione *urbe Italia*, adottata da Contini sulla base dei mss. A (ove però la parola è abbreviata: *yta*<sup>a</sup>), D ed E, appare insostenibile; dovranno preferirsi o *italica* di B, o *Itala* di C F M S. Le altre edizioni moderne accolgono dalle stampe *Italiae* (*Italiae* Keßler).

<sup>10</sup> *Caesareum* (concordamente tradito dai mss. laurenziani, ma anche, ad es., dalla stampa cremonese del 1492) è di Contini e Keßler, mentre Ceccarelli-Lelli e Carraud mettono a testo *Cesarem*.

<sup>11</sup> Così Contini, che al riguardo non segnala alcuna variante in apparato. Ma la lezione promossa qui a testo dai successivi editori, cioè *de nobilibus vestris*, appare migliore («E che cosa potrei dire dei vostri nobili...»).

<sup>12</sup> Ceccarelli-Lelli e Carraud mettono a testo *huius rei pulcherrime contemptus atque odium* (fra i mss. laurenziani utilizzati da Contini, *huius* è solo di E, mentre nessuno di essi presenta l'omissione di *hoc*): «il disprezzo e l'odio verso questa che è la più bella delle arti...». Nell'ed. Keßler si legge invece *hic rei pulcherrime contemptus atque odium* (con omissione dunque di *hoc*, e conseguente perdita del parallelismo *hic contemptus ... hoc odium*). La lezione adottata da Contini (confermata da Giovanni da San Miniato: «Questo dispregio di tanta bellissima cosa e questo odio») ricorre anche, ad es., nell'incunabolo cremonese del 1492.

<sup>13</sup> Ceccarelli-Lelli e Carraud stampano *accedunt* (lezione, nei mss. laurenziani, del solo S); la lezione *accedent*, promossa da Contini, è condivisa invece dall'ed. Keßler, ed è comune anche agli incunaboli di Heidelberg e di Cremona.

<sup>14</sup> Solo Contini e Keßler legano la concessiva «cum sit in aliis leve periculum, in hac grave» a quanto segue; Ceccarelli-Lelli e Carraud, invece, la collegano a quanto pre-



– cosa di cui potresti meravigliarti – italiana, non un pastore o un contadino, ma un uomo nobile e assai reputato dai suoi concittadini, il quale giurava che avrebbe sborsato di tasca propria una grande somma, pur di non vedere mai un letterato abitare o entrare nella sua patria. Parole di un cuore di pietra! Si dice che allo stesso modo la pensasse Licinio, nemico delle lettere, come si trova scritto, che egli definiva veleno e peste pubblica, ma forse potrebbe scusarlo la sua origine campagnola: infatti, benché si fosse innalzato fino al titolo di Cesare, non per questo si era spogliato della propria natura. È proprio vera quella sentenza di Flacco: «La Fortuna non cambia la tua origine». E che cosa potrei dire ai vostri nobili, che non solo tollerano la morte delle lettere, ma la desiderano con tutte le loro forze? Un simile disprezzo e un simile odio nei confronti della più bella delle arti vi faranno sprofondare in breve tempo negli abissi dell'ignoranza. Si aggiungeranno poi, per non uscire dall'argomento, anche i copisti non assoggettati ad alcuna regola, non valutati in base a nessun esame, non scelti in seguito ad alcun giudizio: una tale libertà non si concede né ai fabbri, né ai contadini, né ai tessitori, né quasi ad alcuno dei mestieri; benché negli altri il rischio di far danni sia limitato, mentre in questo è grave, nondimeno tutti senza distinzione si buttano a copiare, e, anche se devastano ogni cosa, hanno il compenso assicurato. In verità la colpa, più che dei copisti, i quali cercano come tutti gli uomini di guadagnare, è degli studiosi e dei governanti, che mai si sono preoccupati di questo, dimentichi di quanto Costantino prescrisse a Eusebio di Palestina, che cioè i libri non fossero fatti copiare se non da artigiani esperti, e che per di più conoscessero le lingue antiche e padroneggiassero alla perfezione la propria arte.

13. ΓΙΟΙΑ. Dispongo di un bel numero di libri.

cede, apponendo virgola dopo *est* e punto fermo dopo *grave*. La prima soluzione è certo migliore: *in aliis* sarebbe improprio se la concessiva dipendesse dalla proposizione precedente (avrebbe dovuto scrivere infatti *in his* o *in illis*), e inoltre *tamen* manifestamente introduce la principale da cui la concessiva dipende («benché ... tuttavia»).

<sup>13</sup> *iisque* in tutte le successive edizioni (ma *hisque* è in tutti i mss. laurenziani).

<sup>16</sup> Qui gli *antiquarii* non sono semplicemente i copisti «versés dans la connaissance de l'Antiquité» (come si legge nella traduzione, in questo luogo imprecisa, di Carraud; in modo analogo traducono Schottlaender: «Künstlern ... traditionbewußten», e Dotti: «copisti ... particolarmente esperti nella conoscenza dell'antichità»), ma più esattamente i copisti 'specializzati' nel trascrivere libri greci e latini (cfr. S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 203-204, dove si fa riferimento anche a questo passo petrarchesco, additandone la fonte in Cassiodoro, *Hist.*, II, 16). La distinzione fra *librarius* e *antiquarius* deriva da Isidoro (*Etym.*, VI, 14, 1).

14. **RATIO.** Quid si capax animus non est? Meministi Sabinum illum apud Senecam, servorum suorum scientia gloriantem: quid inter te atque illum interest, nisi quod aliquanto tu stultior? uterque equidem alieno, verum ille servorum, et certe suorum, at tu librorum nil ad te pertinentium ingenio gloriaris. Sunt qui, quicquid in libris scriptum domi habent, nosse sibi videantur, cumque ulla de re mentio incidit, «Hic liber», inquit, «in armario meo est»: hoc tantum; idque sufficere opinantes, quasi simul in pectore sit, elato supercilio conticescunt, ridiculum genus.

15. **GAUDIUM.** Libris affluo.

16. **RATIO.** Quam mallet ingenio et eloquentia et doctrina, multoque maxime innocentia et virtute! Sed haec venalia non habentur, ut libri, et si haberentur, nescio an emptores totidem reperturi quot libri. Illi enim muros vestiunt, haec animos: qui, quoniam oculis non videntur, ab hominibus negliguntur.<sup>17</sup> At profecto, si librorum copia doctos faceret aut bonos, doctissimi omnium atque optimi<sup>18</sup> esse possent qui ditissimi, cuius saepe contrarium videmus.

17. **GAUDIUM.** Adminicula ad discendum libros habeo.

18. **RATIO.** Vide autem ne impedimenta sint potius: ut nonnullis ad vincendum multitudo bellatorum, sic librorum multitudo multis ad discendum nocuit, et ex copia, ut fit, inopia orta est; qui si ultro assint, non abiciendi equidem, sed sequestrandi erunt, utendumque melioribus, et cavendum ne, qui forsitan in tempore profuturi essent, intempestivi obsint.

19. **GAUDIUM.** Multi et varii mihi sunt libri.

20. **RATIO.** Fallit saepe viarum multiplicitas viatorem, et qui uno calle certus ibat, haesit in bivio, multoque maior est trivii error aut quadrivii: sic saepe, qui librum unum efficaciter legisset,<sup>19</sup> inutiliter multos aperuit evolvitque. Multa sunt onerosa discentibus, doctis pauca sufficiunt, nimia utrisque sunt importuna, sed fortioribus humeris subvectantur agilius.

<sup>17</sup> Ceccarelli-Lelli e Carraud spostano la virgola dopo *hominibus*, riferendo dunque *ab hominibus* a *videntur*. L'interpunzione di Contini, certo preferibile, è invece adottata da Keßler. Vi si attiene anche Giovanni da San Miniato: «la quale [anima], poiché non si può vedere coll'occhio, è abbandonata dagli uomini».

<sup>18</sup> Sulla base della tradizione a stampa su cui si fondano, Ceccarelli-Lelli, Keßler e Carraud stampano *doctissimi omnium atque optimi saepe*, dove però *saepe* sembra erroneamente introdotto per anticipo del successivo («cuius *saepe* contrarium videmus»). Del primo *saepe*, assente anche nell'incunabolo di Heidelberg, non è traccia neppure nella traduzione di Giovanni da San Miniato.

<sup>19</sup> In luogo di *legisset*, tutti gli altri moderni editori accolgono *elegisset*, lezione assente nei mss. laurenziani e decisamente peggiore, giacché vanifica la contrapposizione fra *legere* da un lato e *aperire* / *evolere* (verbi che denotano un approccio molto più super-

14. RAGIONE. E che cosa importa, visto che la tua mente non può contenerli tutti? Ricordi quel Sabino di cui parla Seneca, che si vantava della cultura dei suoi servi? Quale differenza passa fra te e lui, se non che tu sei parecchio più stolto? Entrambi vi gloriare dell'ingegno altrui, ma lui di quello dei servi, che almeno erano suoi, tu di quello dei libri, che non ti riguardano minimamente. Ci sono alcuni cui sembra di sapere tutto ciò che sta scritto nei libri che tengono in casa, e quando si tocca un qualche argomento, esclamano: «Questo libro si trova nella mia biblioteca!». Nient'altro; e, ritenendo che questo e solo questo basti, come se equivallesse ad averne conoscenza, inarcano le sopracciglia e tacciono. Quanto sono ridicoli!

15. GIOIA. Abbondo di libri.

16. RAGIONE. Quanto preferirei che tu abbondassi di ingegno e di dottrina, e molto di più, soprattutto, di onestà e di virtù! Ma queste qualità non si comperano, come si fa con i libri, e se si potessero acquistare, dubito che troverebbero tanti compratori quanti ne trovano i libri. Quelli infatti adornano le pareti, queste gli animi, dei quali, poiché non si vedono con gli occhi, gli uomini non si curano. Ma certo, se l'abbondanza di libri rendesse dotti o buoni, i più ricchi potrebbero essere i più dotti e i più buoni di tutti, mentre spesso vediamo accadere il contrario.

17. GIOIA. Mi servo dei libri come aiuto per imparare.

18. RAGIONE. Bada invece che non ti siano piuttosto di impaccio: come ad alcuni il gran numero dei soldati fece perdere una battaglia, così per molti il gran numero dei libri fu un ostacolo all'apprendimento, e dall'abbondanza, come spesso avviene, nacque la povertà. Se ci capita di avere molti libri, dobbiamo non dico disfarcene, ma metterli da parte, servendoci dei migliori e facendo attenzione che quei libri che potranno forse essere utili a tempo debito non risultino dannosi se usati al momento sbagliato.

19. GIOIA. Possiedo molti libri sui più diversi argomenti.

20. RAGIONE. Spesso la molteplicità delle strade ha tratto in inganno il viaggiatore, e colui che procedeva sicuro lungo una sola via, giunto ad un bivio è stato colto dall'incertezza, e molto maggiore è il rischio di sbagliare strada in un trivio o in quadrivio: analogamente, spesso chi aveva letto con profitto un solo libro, senza alcun beneficio si è messo ad aprirne e a sfogliarne molti. Le molte nozioni sono gravose a chi impara, ai dotti ne bastano poche, e le troppe riescono moleste agli uni e agli altri, ma vengono portate con maggiore agilità da chi ha spalle più robuste.

ficiale al libro) dall'altro. Vd. a conferma, nuovamente, l'ed. di Heidelberg e la versione di Giovanni da San Miniato: «colui che efficacemente avrebbe letto uno solo libro, disutilmente n'apre e rivolge molti». Dotti stampa *elegisset* (seguendo, come sempre, Carraud), ma traduce «chi poteva leggere molto utilmente un libro solo».

21. GAUDIUM. Librorum nobilium magnum numerum contraxi.

22. RATIO. Librorum numero nemo qui nunc occurrat, praeter regem illum Aegyptium, nobilitatus est, neque id sibi tam numerus dedit quam famosa translatio.<sup>20</sup> Haud dubie mirum opus tot ingeniorum, nisi unius post ingenii miraculum maius esset. Calle alio niti oportet, ut ex libris gloriam quaeras non habendi, sed noscendi;<sup>21</sup> neque bibliothecae, sed memoriae committendi, cerebroque, non armario, concludendi sunt: alioquin vel librario publico vel armario ipso gloriosior nemo erit.

23. GAUDIUM. Egregios multos libros servo.

24. RATIO. Multos in vinculis tenes, qui si forsitan erumperent et loqui possent, ad iudicium te privati carceris evocarent; nunc flent taciti multa quidem, nominatim illud quod persaepe unus iners affluit avarus, quibus multi egeant studiosi.

<sup>20</sup> Meglio del punto fermo apposto qui da Contini (e anche da Kefler, il cui testo omette però *opus*, forse per semplice accidente meccanico) cadrebbe una pausa più debole, come il punto e virgola che si trova nelle edizioni Ceccarelli-Lelli e Carraud, o addirittura la semplice virgola.

<sup>21</sup> La punteggiatura di Ceccarelli-Lelli e Carraud (che appongono punto e virgola non dopo *noscendi*, ma dopo *quaeras*) appare migliore; si traduca pertanto: «Altro è il

RUBR. ] *da* De librorum conditione A, m. E

2 hoc ] ABE correptus ] correctus ACF multos ] *corr.* -tū A, -us E facilius  
quam assequi ] *da* q. a. f. A Scitum ] situm F, *segue ras.* D neque ] *u*neque  
E illud ] id A

4 constaret ] confortaret F temeritate ] temera/ri- B qui sciunt ] quiescunt F  
qui ] *m.* E enim ] e. cura B animi ] cū E quisquis ] quis F libri ]  
liber BE potest ] pot. F recte quis ] q. r. B quem- ] que- B literis ]  
-as BF qui ] que F iam ] *m.* S non ] ut E sibi ] *m.* F illi olim sa-  
cratissimo ] i. s. o. A, o. i. s. C veri ] -o E saepius ] sepe E omnes o.  
omnes ] *m.* S magni ] magis B invehunt disciplinas ] inveniunt disciplinis F  
malum ] *ma*/llū malis B, malis CMS obtundunt ] -ant B ut ] ne S  
virus desit ] uire (-s *agg. ser.*) desit B vestrarum ] nostrarum F reficere au-  
tem ] et efficere F numquam aut ] *m.* A, a. BCDEM, a. n. F ulli ] nulli B  
copia ] copi F Horum ] H. olim B idem ] ibi BE attingit ] attingit A  
volunt ] -it F igitur ] ergo S licentiam ] -a F inania ] inā- B, ina- E  
aucupantes ] occu- E illa igitur ] *ig. il.* A valde tibi ] t. u. A, ibi u. S

5 ] L. s. A

6 Melius ] *m.* B enim ] *m.* CDEFM est ] *m.* B transit ] transcit B, *transijt*  
E eademque ] ean- BE et ] *da* ut A eloqui ] loqui E inanis ] inā- B

7 ] S. I. AM, S. E

8 natura mechanicos ] *m. n.* S fecerat ] faciat F philosophantur ] -atur B  
aptos ] apertos F aut (+ p.) ] ac BE transtris ] tanstris D, caustris E,

21. GIOIA. Ho accumulato un gran numero di libri eccellenti.

22. RAGIONE. Non mi viene in mente nessuno, tranne quel famoso re d'Egitto, che sia diventato eccellente grazie al numero dei libri, né ciò gli accadde tanto per il numero dei volumi, quanto piuttosto per quella celebre traduzione. Opera senza dubbio mirabile di tanti ingegni, se, in séguito, non fosse apparso l'ancor più grande miracolo di un solo ingegno. Altro è il sentiero da percorrere, onde ricevere dai libri non la gloria del possesso, ma quella della conoscenza; non devono essere affidati alla biblioteca, ma alla memoria, non vanno racchiusi in un armadio, ma nell'intelletto, altrimenti nessuno otterrebbe più gloria del bibliotecario o persino dell'armadio.

23. GIOIA. Ho in casa molti libri rari.

24. RAGIONE. Ne chiudi in carcere molti, che se per avventura si liberassero e potessero parlare, ti denuncerebbero perché li tieni prigionieri in casa tua; ora silenziosamente si dolgono di molte sventure, e soprattutto del fatto che molto spesso un solo uomo avido e ozioso possiede in abbondanza quei libri di cui molti studiosi avrebbero bisogno.

sentiero da percorrere per ricevere la gloria dai libri: non bisogna possederli, ma conoscerli, non devono essere affidati alla biblioteca, ma alla memoria», ecc. (Dotti: «Bisogna che tu percorra un'altra strada se dai libri vuoi effettivamente ricevere gloria: quella non già di possederli ma di conoscerli e di affidarli non già agli scaffali di una biblioteca ma alla tua mente»). Come Contini, invece, interpunge Keßler.

castris FM rure ] in r. F in ] aut E, m. F atque ] inque S acria ] apta  
E erecta ] excorta F exanguia ] -gia E enim ] est BDE vincitur (+ n.)  
] uincere E

10 sic ] sed B, si CDEFM ut ] ne S labor ] m. D

12 metiatur ] menatur F edidisse ] ī eddidisse F, edidicisse S O l. ] el- F ac  
] et A, at BF Certe ] m. F bene ] m. E mirari ] m. minori B visu ] -o  
BE eorum librorum ] l. e. CM mirabile ... scripsisse ] m. F vos ] nos BF  
quive ] qui uero BS scripserint ] semper sint F fuit ] sit f. B autem ] ā  
E, āt dall'interl. M, aut S de tuis quid ] q. de t. B, -dicin' q. F

13 mihi interim voluptas unica ] i. un. m. uo. A, m. un. i. uo. un. M

14 si ut (+ o.) ] rip. F insanabili ] -e EF medeare ] mediare B, moderare E  
namque ] autem S praecipiti ] precepti C volentesque ] n- S

16 infinitas ] infinitos B, ifite e<sup>e</sup> E

18 posteris ] postea B, p + spazio C satius ] satis F

22 melius forsitan ] f. m. B sperans ] spernas F Atqui ] -que BE pertinax ]  
pertinens D atque ] ac A senium ] somnium S et ] m. E advertitis ]  
aductitis B, aduentis F

24 nauticum ] -am F



# Questioni

## COME (NON) COSTRUIRE UN CURACH. L'EDIZIONE DELLA «NAVIGATIO SANCTI BRENDANI»

ROSSANA E. GUGLIELMETTI

Nel giugno del 1977 lo scrittore Tim Severin, salpato un anno prima dall'Irlanda, approdò in America nel tentativo di ripercorrere il viaggio che Brendano, abate irlandese del VI secolo, avrebbe compiuto secondo il fortunatissimo racconto altomedievale noto come *Navigatio sancti Brendani*. Con un gruppo di suoi monaci, egli avrebbe navigato per sette anni incontrando isole prodigiose, mostri del mare e dell'aria, cenobiti e eremiti di perfetta santità, e perfino creature dell'inferno, fino a un'isola paradisiaca chiamata *Terra Repromissionis Sanctorum*. L'anonimo autore ibernico (con ogni probabilità all'opera nella seconda metà dell'VIII secolo)<sup>1</sup> non voleva per la verità redigere la cronaca di una traversata reale, ma l'accattivante realismo del suo stile e delle sue descrizioni trasero in inganno lettori di tutte le epoche fino ai giorni nostri, scatenando una caccia all'identificazione delle terre che Brendano avrebbe toccato e generando perfino il mito di una precoce 'scoperta dell'America' irlan-

<sup>1</sup> Lungamente dibattuto, il problema della datazione trova ora gli studiosi sostanzialmente concordi su questo arco temporale. Decisivo in questo senso è stato il contributo di D. Dumville «Two Approaches to the Dating of *Navigatio Sancti Brendani*», *Studi Medievali*, 29 (1988), pp. 87-102, che trae un argomento risolutivo dalle notizie genealogiche su Brendano che aprono il testo; ma alle stesse conclusioni, o al massimo agli inizi del IX secolo, portano anche fattori inerenti la lingua, l'ideologia monastica, i rapporti con il contesto letterario, messi in luce da più parti. Per un primo orientamento nella vastissima bibliografia brendaniana, utilissimo è il repertorio critico allestito da G.S. Burgess e C. Strijbosch, *The Legend of St Brendan: A Critical Bibliography*, Dublin, Royal Irish Academy, 2000. Per tutte le questioni qui affrontate rimandiamo inoltre all'edizione critica in corso di stampa: *Navigatio sancti Brendani. Alla scoperta dei segreti meravigliosi del mondo*, edd. G. Orlandi - R.E. Guglielmetti, intr. R.E. Guglielmetti, trad. it. e comm. G. Orlandi, Firenze, SISMEL - Ed. del Galluzzo (Per Verba. Testi mediolatini con traduzione).

dese.<sup>2</sup> Per la sua impresa sperimentale Severin adottò pertanto le tappe della narrazione come carta nautica, e la descrizione della costruzione della barca, il tipico *curach* in uso sull'isola, come manuale di istruzioni per allestire la sua.<sup>3</sup> Ma proprio sull'elemento più importante, il legno che costituisce lo scheletro dello scafo coperto poi di pelli bovine, cadde in errore. Inevitabilmente il suo riferimento era il testo critico dell'unica edizione disponibile, quella pubblicata da Carl Selmer nel 1959:<sup>4</sup> un testo che nel luogo decisivo definisce la *navicula* in lavorazione «costatam et columnatam ex silva» (IV 3),<sup>5</sup> ossia dotata di un'intelaiatura in generico legno; di fronte a questa indeterminatezza, la scelta ricadde sul frassino, con parti in quercia.<sup>6</sup> Se Severin consultò l'apparato di Selmer – cosa che il lettore tanto più non specialista ha del resto ogni diritto di non fare, poiché l'editore ha esattamente il compito di assumersi la responsabilità dell'elezione delle varianti da consegnare alla fiducia del pubblico – vi trovò queste alternative a *silva* scartate: «ilice  $\mu$  ligno T iuo F».<sup>7</sup> Leccio, legno indefinito, tasso. E proprio quest'ultimo, apparente lezione singolare *eliminanda*, era il legno del *curach* di Brendano. Il tasso, *ivus* (*ibar* in antico irlandese), di uso corrente al tempo per vari manufatti, così sacrificato nello stemma selettivo e fuorviante di Selmer, è in realtà la lezione di molti codici, e – secondo il nuovo stemma di cui parleremo tra poco – quella che doveva trovarsi nel testo originale.<sup>8</sup> Già lo segnalava Giovanni

<sup>2</sup> Fra gli altri contributi che ripercorrono la storia di questo equivoco, si veda soprattutto G. Orlandi, «L'isola paradisiaca di san Brendano: in America o vicino a casa?», *Itineraria*, 1 (2002), pp. 89-112.

<sup>3</sup> Egli narrò l'impresa nel volume *The Brendan Voyage* (Arrow, 1978), tradotto in molte lingue tra cui l'italiano (*Il viaggio del Brendano*, trad. E. Stabile, Milano, Hoepli - A. Mondadori, 1978).

<sup>4</sup> *Navigatio sancti Brendani abbatris from Early Latin Manuscripts*, Notre Dame, Ind., University of Notre Dame-Press, 1959 (Publications in Medieval Studies, 16) [rist. Dublin, Four Court Press, 1989].

<sup>5</sup> Si segue la numerazione dei capitoli stabilita da Selmer, ma con l'aggiunta di una numerazione per brevi pericoli introdotta da Giovanni Orlandi in vista della nuova edizione (cit. in nota 1) di cui parleremo tra breve.

<sup>6</sup> Il resoconto dell'esploratore si sofferma poco sulla scelta del legno: la motivazione dichiarata per la preferenza accordata al frassino è la sua presenza in Irlanda al tempo di Brendano e la sua flessibilità senza pari, necessaria per piegarlo a formare lo scafo (*Il viaggio del Brendano* cit., pp. 49-51).

<sup>7</sup> *Navigatio sancti Brendani abbatris* cit., p. 10 l. 7. Non è il caso di soffermarsi qui sul dettaglio delle sigle entro lo stemma di Selmer: come si può immaginare, la prima designa un gruppo, le altre due singoli manoscritti.

<sup>8</sup> Non meno del frassino, in realtà, il tasso oltre ad appartenere alla vegetazione locale è flessibilissimo e resistentissimo; la sua robustezza ne fece uno fra gli alberi più sacri per i



Orlandi in un contributo del 1987,<sup>9</sup> basandosi su una ricognizione quasi completa della tradizione manoscritta e, anche senza aver ancora in mente un preciso schema genealogico, sulla natura di *difficilior* della variante *ex ivo*, che ben giustifica la diffrazione in cui scivolarono molti codici e gruppi.

Che la *Navigatio* meritasse maggior giustizia filologica di quella resale dal primo tentativo di edizione – e per ben più alti motivi che non questi dettagli di carpenteria –, Orlandi lo aveva deciso già negli anni Sessanta. Alle prese con il volume di Selmer come recensore, si era ben presto convinto che il lavoro andasse ripreso daccapo: lo stemma, comprendente una selezione di 18 testimoni del x-xii secolo (anche se l'editore aveva il merito di avere affrontato una *recensio* già quasi integrale dell'amplissima tradizione), si mostrava infondato nei suoi snodi più rilevanti, e in ogni caso il testo era costruito non per confronto tra i quattro rami individuati, ma sostanzialmente su un *codex optimus*, qua e là emendato ecletticamente sulla scorta degli altri. Dapprima, Orlandi aveva programmato di giungere in tempi brevi alla nuova edizione, attraverso un riesame della tradizione a sua volta selettivo e basato su *loci critici*: nel 1968 dava alle stampe il volume di introduzione, cui doveva seguire un secondo con i prolegomeni e il testo.<sup>10</sup> Ma più a questo testo lavorava, più dubitava dell'opportunità di fissarlo sulle basi al momento raccolte, tanto sfuggente, ambigua, contraddittoria si manifestava la massa delle varianti. Così, solo un testo provvisorio e senza apparato fu tirato in numero limitatissimo di copie a completare il previsto dittico,<sup>11</sup> in attesa di giungere alla vera edizione attraverso una collazione completa dei testimoni e un riesame globale della situazione.

celti, nonché quello associato alla festa di Samhain (il nostro 1 novembre) allorquando si aprivano le porte tra mondo dei vivi e aldilà – una soglia che anche la navigazione di Brendano attraversa: potrebbe esservi anche una filigrana simbolica dietro la realistica plausibilità del dato. Dato che non è di secondaria importanza: esso si affianca agli altri indizi che dimostrano la familiarità dell'autore con la cultura e gli usi irlandesi, in particolare della zona occidentale dell'isola. Nell'annoso dibattito sull'origine del testo, anche elementi di questa natura sono stati utili a confermare che esso è certamente opera di un irlandese.

<sup>9</sup> «L'esplorazione dell'Atlantico nell'alto medioevo (con un contributo filologico)», in *Columbeis*, vol. II, Genova, D.AR.FI.CL.ET, 1987, pp. 105-116: 116. La notizia, molto più in breve, era anticipata anche in *Navigatio sancti Brendani I. Introduzione*, ed. G. Orlandi, Milano-Varese, Istituto editoriale Cisalpino, 1968 (Testi e documenti per lo studio dell'antichità, 38), pp. 136-137.

<sup>10</sup> *Navigatio sancti Brendani I. Introduzione*, cit. nella nota precedente.

<sup>11</sup> *Navigatio sancti Brendani II. Edizione provvisoria del solo testo latino*, ed. G. Orlandi, Milano-Varese, Istituto editoriale Cisalpino, 1968 (Testi e documenti per lo studio dell'antichità 38).

Nasceva così l'impegno che avrebbe accompagnato Orlandi per tutta la vita: la sfida di assoggettare a una rigorosa pratica 'lachmanniana' una delle tradizioni testuali più riottose a lasciarsi interpretare genealogicamente. Nei circa 140 testimoni si accumulano e stratificano, oltre a innumerevoli sviste di copia, tutte le possibili perturbazioni (contaminazioni, variazioni *ex ingenio* sia a fini correttivi che di riscrittura secondo il gusto individuale di ogni copista e revisore), generando migliaia di varianti in larga parte dall'aspetto di adiafore o, quand'anche certo erronee, difficilissime da classificare e sfruttare come *Leitfehler*. A prima vista, insomma, la *Navigatio* potrebbe prestarsi a esemplificare l'impotenza di un metodo stemmatico e ricostruttivo. Al contrario, per Orlandi essa è divenuta terreno di sperimentazione della sua elasticità. Non è sicuramente un caso che proprio in un contributo dedicato a uno snodo problematico della sua trasmissione abbia formulato un 'aforisma filologico' di fulminante efficacia come questo: «mi è accaduto spesso di raccomandare agli studenti di leggere il Maas per imparare le regole e il Pasquali per le eccezioni, avvertendoli tuttavia che in campi come il nostro le eccezioni hanno importanza anche maggiore delle regole – ma pur sempre in quanto eccezioni, cioè tali da far riferimento a regole».<sup>12</sup> Stemmatica dunque, ma senza schematismi, questa è la stella polare indicata a chi si occupi di testi mediolatini – e forse non solo –, dove le tradizioni 'movimentate' sono più la norma che non eccentriche singolarità.

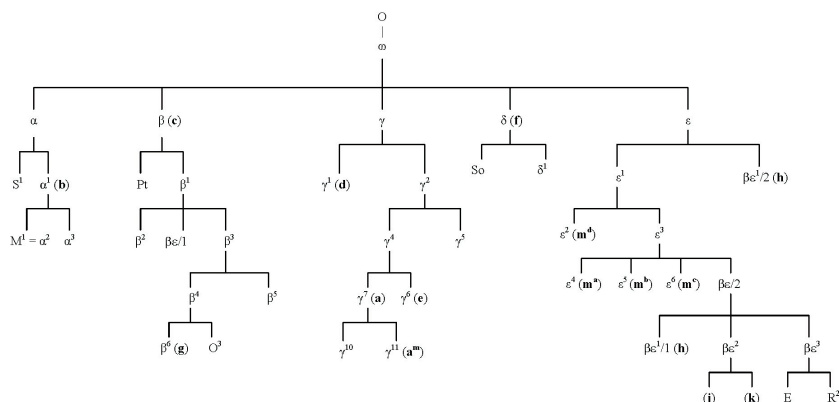
Spesso interrotto e compresso dagli altri impegni della vita accademica e di ricerca, il lavoro sulla *Navigatio* è proseguito fino a un approdo già molto vicino a quello finale, la definizione di una quindicina di famiglie testuali che rappresentano, per così dire, i piani medi dello stemma (fissati anche pubblicamente in un articolo del 2002).<sup>13</sup> Il passo ulteriore, la risalita ai piani più alti per chiudere la *recensio*, era atteso per un tempo che non è stato concesso; dopo la scomparsa dello studioso nel 2007 è divenuto compito di chi scrive. Quelli su cui rifletteremo qui sono gli esiti dello sforzo di far fronte a questa eredità, conducendo l'edizione al suo obiettivo ultimo e nel rispetto dell'impostazione che egli le aveva dato: non solo per fedeltà a un maestro, ma nella convinzione, sempre

<sup>12</sup> «Apografi e pseudoapografi nella *Navigatio sancti Brendani* e altrove», *Filologia mediolatina*, 1 (1994), pp. 1-35, a p. 29 n. 87. Neppure è un caso, come già è stato osservato da P. Chiesa («Giovanni Orlandi [1938-2007]. Un ricordo», *Studi medievali*, 49 (2008), pp. 823-832, in part. pp. 823-824), che lo abbia consegnato alla discrezione di una nota a piè di pagina: tratto inconfondibile del suo stile.

<sup>13</sup> «Considerazioni sulla tradizione manoscritta della *Navigatio sancti Brendani*», *Filologia mediolatina*, 9 (2002), pp. 51-75.

più consolidata dal lavoro stesso, che essa rimanga la migliore possibile nell'interesse del testo. Lavoro a volte disperante, da un lato. D'altro lato, entusiasmante in quanto banco di prova estremo della validità di un metodo, purché applicato non con pretese di matematico meccanicismo ma 'dall'interno' dell'organismo testuale singolo, interpretandone e assecondandone le caratteristiche e esigenze proprie.

Non sarebbe possibile in questa sede rendere conto nei particolari della configurazione dell'intero stemma che si propone o presentare i singoli testimoni e gruppi che vi compaiono, ma per agevolare la lettura in chiave ecdotica dei passaggi che saranno citati è necessario far riferimento almeno alle sue linee essenziali. Nella tavola si può dunque trovare una versione semplificata che, sotto un archetipo e cinque subarchetipi, si arresta alla definizione dei gruppi principali fino al livello intermedio già stabilito da Orlandi nell'articolo del 2002, senza inoltrarsi nelle ulteriori ramificazioni interne ad essi, e precisa tra parentesi a quale sigla allora adottata dallo studioso corrispondano le sigle attuali.<sup>14</sup>



<sup>14</sup> Queste ultime usano le prime cinque lettere dell'alfabeto greco per i subarchetipi, e poi le medesime lettere con numeri progressivi di 'discesa' dei rami all'interno di ciascuna delle cinque famiglie; quando perciò si incontreranno sigle non comprese nella tavola sintetica (ad es.  $\epsilon^{22}$  o  $\gamma^{18}$ ), sarà comunque chiaro a quale famiglia tali sottogruppi appartengano. La sigla mista  $\beta\epsilon$  designa un gruppo 'mobile' tra due famiglie, come spiegheremo *infra*, che segue  $\beta$  fino al cap. IV e diventa poi parte di  $\epsilon$ . Naturalmente, le sigle in caratteri latini corrispondono invece a singoli manoscritti: in appendice il loro elenco completo, cui riferirsi anche per le sigle che compariranno negli esempi proposti sotto. Per lo stemma completo, rinviamo all'edizione in corso di stampa citata alla nota 1 (avvisando che essa riporterà solo una sintesi dei prolegomeni ecdotici e un apparato critico selettivo, mentre i prolegomeni integrali e l'apparato completo troveranno sede in un'editio maior in uscita l'anno prossimo nella collana *Millennio Medievale*, sempre per i tipi del Galluzzo).

Come si diceva, una difficoltà determinante nel percorso di ricostruzione della genealogia è la refrattarietà di gran parte delle varianti a lasciarsi classificare. Conviene partire da qui, tornando proprio alle parole di Orlandi nel presentare lo stato dei lavori:

Un problema non piccolo è costituito dalla massa ingente delle varianti. L'autore ... scriveva in una lingua così semplice che tutti potevano capire nell'atto stesso di riprodurre il testo ed erano quindi tentati di mutarlo secondo i propri gusti. La chiarezza e l'elementarità linguistica e concettuale hanno poi la conseguenza di rendere difficile il reperimento di corrottele realmente convincenti in senso vuoi separativo vuoi congiuntivo: gli sbagli poterono per lo più essere accomodati in modo tale da non stonare vistosamente nel contesto; e se in generale si rilevano ... certe variazioni che non possono essersi originate in diversi codici in modo indipendente e parallelo, il non poter sapere con certezza quale sia la lezione originale e quale quella secondaria, ossia risultante da corrottela, toglie alla diagnosi ogni pratica utilità per la *recensio*.<sup>15</sup>

Di fatto non c'è quasi parola della *Navigatio* che non sia investita da varianti: a circa una ventina di pagine di testo corrispondono oltre 250 pagine di apparato. Per l'appunto, di fronte alla semplicità della lingua e dello stile, che spesso sconfinano nel volgarismo, nella paratassi, nella ripetitività – un tratto di genuinità e vita che in fondo rende l'opera anche più affascinante e accattivante per noi, ma certo avrà disturbato il gusto di parecchi lettori medievali – molti cedettero alla tentazione di intervenire, regolarizzando la grammatica, snellendo le (più o meno reali) ridondanze narrative, mutando brevi espressioni. Questa è una delle ragioni per cui si registra tanto sovente una concorrenza di forme polarizzate in costellazioni variabili, anche con effetti di 'falsa congiuntività', o ampiamente diffratte, come negli esempi seguenti:

XII <sup>35</sup>Postquam biberunt, tribus vicibus abbas solito more pulsavit signum, et fratres unanimiter cum magno silentio et gravitate levaverunt se a mensa antecedentes sanctos patres ad ecclesiam. <sup>36</sup>Gradiebantur vero post illos sanctus Brendanus et praedictus pater monasterii. <sup>37</sup>Cum ergo intrassent ecclesiam, ecce alii duodecim fratres exierunt foras obviam illis flectentes genua cum alacritate. <sup>38</sup>Sanctus quoque Brendanus, cum illos vidisset, dixit: ...

gradiebantur... monasterii *om.* βε<sup>6</sup> e<sup>22</sup> L<sup>1</sup> T<sup>1</sup>

In visita alla comunità monastica che vive su un'isola, Brendano e i suoi monaci sono ospitati a mensa; il gruppo si sposta quindi nella chiesa, incontrando per

<sup>15</sup> Orlandi, *Considerazioni sulla tradizione manoscritta*, p. 52.

strada altri membri della comunità, e durante questo trasferimento segue una formazione usuale, con i due abati in coda. La frase che contiene questa notazione scompare tre volte, in tre punti diversi dello stemma, entro la vasta famiglia  $\epsilon$  (gli ultimi due codici, corrispondenti al gruppo  $j$  di Orlandi, sono antigrafo l'uno dell'altro). In condizioni normali una lacuna di questo genere, non dovuta a salto dell'occhio, entrerebbe nella lista degli indizi da considerare in vista di un apparentamento. Invece, il complesso dei dati mostra come non ci sia motivo di ritenere connessi i tre snodi della tradizione, né per via verticale né per eventi contaminatori. Piuttosto, ciascuno dei tre dà ampia prova di interventismo sul testo, con altri casi, fra l'altro, di abbreviazione volontaria. La singola lezione sospetta, vista nel quadro generale e nella 'fenomenologia comportamentale' dei testimoni coinvolti, si derubrica così a fatto poligenetico: a ognuno dei tre l'informazione è apparsa inessenziale e sacrificabile senza danno per il testo.

XV <sup>40</sup>Cum haec omnia posuisset in navicula sancti viri, osculatis omnibus reversus est **unde venerat**.

in locum suum Z<sup>2</sup> Pt P<sup>11</sup> Be<sup>3</sup>  $\delta^1$   $\epsilon^{22}$ : ad locum suum L<sup>1</sup> T<sup>1</sup>

Stavolta non di errore evidente si tratta, ma di alternativa tra due adiafore, entrambe altrove testimoniate nell'opera<sup>16</sup> e legittime nella lingua dell'autore. La distribuzione nella tradizione accerta *unde venerat* come lezione originale, mentre l'altra ricorre in ben sei snodi indipendenti tra loro: il codice Z<sup>2</sup> della famiglia  $\alpha$ , il codice Pt di  $\beta$ , la coppia di gemelli P<sup>11</sup> e Be<sup>3</sup> di  $\gamma$ , uno dei due rami di  $\delta$  e i due già incontrati sottogruppi di  $\epsilon$ . Tutte le cinque famiglie sono rappresentate, di nuovo da codici o gruppi che non hanno parentela o contatti tra loro, ma che semplicemente, di fronte alla consueta situazione di un personaggio che si congeda e torna al suo luogo d'origine, hanno scelto di – o sono stati inconsciamente spinti a – sostituire una delle formule possibili con l'altra; poligenesi resa più facile dal ripetersi più frequente di *in/ad locum suum*, che a differenza di *unde venerat* era già comparso più volte nell'opera e anche in un passo di poco precedente. Periodi di tale lineare semplicità e prevedibilità, come si diceva, consentivano e incoraggiavano eventi simili.

Uno degli effetti benefici della pratica (talora giudicata inutilmente dispendiosa) di collazionare interamente una tradizione numerosa è l'opportunità di veder accadere tante più volte coincidenze di questo genere, ossia di incontrare una più ampia casistica di corrottele che parrebbero da giudicare significative e invece si dimostrano soggette a ripetersi indipendentemente. A chi scrive è accaduto in più di un'occasione

<sup>16</sup> Rispettivamente a XXVI 35 e 38 quella a testo; a XI 43, 48 e 54 (con *ad* invece di *in*), XII 63 (*ad*), XV 35 e 37, XIX 7, XXVIII 20 (*ad*) quella in apparato.

di credere di poter contare su una lezione comune per confermare una parentela, e ritrovarla poi condivisa da un testimone del tutto estraneo, l'ultima propaggine tarda di un qualche altro ramo che si sarebbe anche potuta trascurare, in sé, eppure ha rivendicato il suo valore per lo studio della tradizione con questo suo piccolo monito contro i giudizi troppo confidenti.

Ancora un esempio, questa volta di diffrazione, a mostrare gli effetti che la disinvolta veste grammaticale del testo aveva sui copisti:<sup>17</sup>

XII <sup>2</sup>Fratres vero qui in navi erant cooperunt Dominum deprecari cum fletu ut illis adiutorium **praestolasset**:...

preistolasset **α** (*ma con deviazioni*: prestitisset M<sup>3</sup>: prestosset Wa: preberet Z<sup>2</sup>: largiretur Sa: prestaret *MLA* **α**<sup>6</sup> Pm *p.c.* Mi<sup>3</sup>) R<sup>1</sup> [= ms. di **β**] E V<sup>1</sup> *a.c.* Ha O<sup>2</sup> [= mss. di **ε**]

prestitisset **γ**<sup>7</sup> (*esclusi* **γ**<sup>21</sup> P<sup>7</sup> La **γ**<sup>18</sup>) S<sup>2</sup> [= parte di **γ**] Br T<sup>2</sup> **βε**<sup>7</sup> [= mss. di **ε**]

prestaret Pt B<sup>2</sup> **β**<sup>6</sup> [= parte di **β**] **γ**<sup>6</sup> **γ**<sup>21</sup> P<sup>7</sup> La **γ**<sup>18</sup> [= parte di **γ**] **δ ε**<sup>2</sup> **ε**<sup>4</sup> (prestare O<sup>5</sup>) **ε**<sup>5</sup> (prestolaretur O<sup>7</sup>) **ε**<sup>18</sup> V<sup>1</sup> (*inter lin.*) **βε**<sup>6</sup> L<sup>1</sup> T<sup>1</sup> [= gran parte di **ε**]

prestolaret P<sup>5</sup> [= ms. di **β**]: porrigeret **γ**<sup>1</sup>: preberet O<sup>1</sup> W<sup>1</sup> [= mss. di **ε**]: prestatset R<sup>2</sup> [= ms. di **ε**]

Il verbo *praestolasset*, inusitato in questa forma attiva ma presente in più famiglie, doveva trovarsi a monte della tradizione, mentre le altre varianti saranno correzioni congetturali con il verbo più ovvio *praestare* o altri sinonimi, e spesso anche con il tempo più legittimo, l'imperfetto, che l'autore invece in questi casi sostituisce tranquillamente con il piuccheperfetto. Doppia anomalia dunque, di diatesi e di tempo verbale, con la conseguenza di una fuga spontanea dei copisti in molte direzioni ricorrenti che rende il passo inutilizzabile a fini genealogici; tanto più perché nella varietà delle lezioni non è affatto evidente a prima vista quale sia quella originaria. Che si tratti proprio di quella accolta a testo arriverà a indicarlo lo stemma, ma solo se letto tenendo ben presente la sua natura di lezione sgraziata, anomala, che un copista avrebbe più facilmente voluto emendare che introdurre di suo genio in luogo di una delle altre, così preferibili da ogni punto di vista; che ricorra in tre famiglie, in altri termini, si dovrà al suo venire dall'alto, non a iniziative intercorse lungo la tradizione. Uno dei molti passi in cui l'editore della *Navigatio*, di fronte a una varianza ardua da sbrogliare, deve farsi orientare da una declinazione *ad hoc* del criterio della *lectio difficilior* (che nel caso di un testo con queste caratteristiche si potrebbe definire, un po' irriverentemente, criterio della... *lectio peior*). Su questo torneremo tra poco.

<sup>17</sup> Volutamente evitiamo di semplificare la situazione, a costo di lasciare un'ostica selva di sigle: ma tra parentesi quadre sono chiarite le appartenenze familiari. Dopo le tre varianti principali, un'unica riga raccoglie quelle secondarie.

Questa, dunque, è la condizione abituale di lavoro del filologo alle prese con la *Navigatio*. Per fortuna, tuttavia, non la totalità delle varianti è così 'illeggibile' ai fini di creare raggruppamenti solidi: almeno una parte minore di esse si lascia qualificare come innovazione, innovazione di valore sia congiuntivo che separativo (lacune meccaniche, errori troppo complessi per essere sanati, interpolazioni e altre modifiche volontarie che non possono scambiarsi per dettato autoriale...). Su di esse Orlandi aveva potuto costruire la quindicina di famiglie da lui fissate e grazie ad esse, con il completamento delle collazioni e il riesame di tutto l'insieme dei dati, sono emersi gli ulteriori legami che ci hanno permesso di raccogliere quelle famiglie sotto cinque subarchetipi. Ma ciò che ha reso tanto lungo e problematico il processo era l'effetto anebbiante di tutta la massa di altre varianti non significative o solo apparentemente significative, per cui tutti i testimoni potevano sembrare imparentati con tutti e ciascuno degli altri perché prima o poi qualsiasi coppia, terzetto, quartetto si trova a coincidere in qualcosa. Solo con una lunga 'distillazione' si sono evidenziati allineamenti più ricorrenti, che suggerissero dove potevano sussistere parentele, e quindi e soprattutto le prove (*i Leitfehler*) per confermarle: perché senza tali prove era comunque impossibile stabilire chi portasse la lezione innovativa e andasse perciò unito e chi invece concordasse con altri nella pura conservazione dell'originale.

Per quantificare con un esempio pratico, la decina di gruppi di Orlandi che sono ora riuniti sotto il subarchetipo  $\epsilon$  condivide un centinaio di lezioni comuni contro gli altri suoi gruppi, ma tre soltanto sono quelle che si denunciano certamente per erronee e hanno permesso di formare  $\epsilon$ , invece di pensare uniti tra loro tutti gli altri gruppi (una certezza non palese, ciò che le ha salvate dall'inquinarsi troppo o scomparire ad opera di abili correttori). Anzi, trattandosi di un subarchetipo subdolamente attivo nel raffinamento linguistico del testo, molte di quelle adiafore rischiavano perfino di apparire preferibili al consenso delle altre famiglie, come questa:

XII <sup>56</sup>Interrogans beatus Brendanus sanctum patrem de illorum silentio et conversatione quomodo potuit esse in humana carne, <sup>57</sup>tunc praedictus pater cum immensa reverentia et humilitate respondit:...

interrogans  $\alpha$  (interrogavit  $\alpha^5 \alpha^6$ )  $\beta \gamma \delta$ : interrogavit  $\epsilon$

Un regolare periodo seguito da un altro introdotto da *tunc*, contro un unico periodo aperto da un *nominativus pendens*: ma di nuovo, come si può giudicare a stemma fatto, la ragione stava dalla parte della lezione più volgareggiante.

Ecco invece uno dei tre passi rivelatori:

XXVI <sup>42</sup>Post triginta quoque annos inveni istas duas speluncas et istum fontem: ab ipso vivo per sexaginta annos sine nutrimento alterius cibi nisi de hoc fonte.

ab ipso *om.* βε<sup>1</sup> Mi<sup>2</sup> O<sup>6</sup> O<sup>3</sup> L<sup>5</sup> Ca L<sup>9</sup> L<sup>12</sup> ε<sup>5</sup> βε<sup>2</sup>

vivum ε (*praeter* ε<sup>19</sup> ε<sup>18</sup>: unum M<sup>9</sup> L<sup>7</sup>: parvum Be<sup>5</sup>: unde Le<sup>2</sup>: vivam V<sup>1</sup>: bibo R<sup>2</sup>: *om.* Ro<sup>1</sup> L<sup>9</sup> L<sup>12</sup> E): *post* annos δ: et postea vixi *add.* ε<sup>1</sup> (vixique L<sup>12</sup>: vix Be<sup>2</sup>: et L<sup>1</sup> T<sup>1</sup>)

per... fonte *om.* βε<sup>1</sup>

*Ovvero, semplificando:*

ab ipso *om.* parte di ε

vivo α β γ ε, *posposto*, δ: vivum ε: et postea vixi *add.* ε<sup>1</sup>

Chi sta parlando è l'eremita Paolo, che rievoca i suoi novant'anni di permanenza sull'isola dove Brendano lo incontra: per trent'anni si era nutrito di pesce, quindi il suo unico sostentamento era divenuta una miracolosa acqua sorgiva. Il testo accolto suddivide l'informazione in due coordinate: una al perfetto, la scoperta della sorgente, l'altra al presente con un complemento di tempo continuato, il regime di vita attuale e inaugurato da quel ritrovamento. La famiglia ε esprime invece questa seconda fase con un altro perfetto, mentre in luogo di *vivo* presenta un aggettivo riferito a *fontem, vivum*; solo in parte, inoltre, è priva del complemento *ab ipso* (che in effetti, in una simile formulazione della frase, aveva ben poco senso). Quest'ultima è la chiave per intendere quale sia stato il processo di corruzione, poiché il complemento è ben giustificato come parte dell'assetto del periodo nella versione accolta, non giustificabile (almeno in quella posizione) se primigenia fosse stata l'altra. Un iniziale errore ha tramutato il verbo *vivo* in aggettivo, trascinato dall'accusativo precedente; venendo a questo punto a mancare un verbo che regga tutto quanto segue, un ramo della famiglia, βε<sup>1</sup>, ha eliminato l'intera frase ormai sconnessa e il complemento 'orfano' *ab ipso*, mentre l'altro ramo, ε<sup>1</sup>, ha reagito in direzione opposta con l'aggiunta di *et postea vixi*. In seguito, al suo interno, diversi copisti hanno inoltre preso la logica iniziativa di eliminare anch'essi *ab ipso* (altri, al contrario, hanno addirittura ripristinato *vivo* nella sua forma iniziale, guidati intelligentemente dal complemento stesso).<sup>18</sup> Insomma, di per sé non un guasto palese, poiché come sempre la tradizione successiva ha operato per risanare ciò che non funzionava più, arrivando a ottenere in molti suoi snodi un testo perfettamente accettabile per senso e sintassi; non in tutti, fortunatamente, cosicché le tracce dell'accaduto non si sono occultate completamente. Comunque,

<sup>18</sup> È anche possibile che in realtà *et postea vixi* sia entrato già a monte anche di βε<sup>1</sup>, ma questo abbia comunque cassato la frase per un intento abbreviativo che non è estraneo al suo comportamento; non cambia la sostanza del processo.



una situazione alla cui lettura si perviene solo con un paziente districarsi tra la solita moltiplicazione di varianti più o meno volontarie.

Uno stemma dunque alla fine raggiungibile, ancorandosi a innovazioni da valutare con severità maggiore del normale in considerazione del tipo di tradizione molto attiva; e schivando alcune trappole che potevano venire da interventi contaminatorii, che creavano contraddizioni con quei punti fermi faticosamente conquistati.<sup>19</sup> Ma – e qui si gioca una parte rilevante della validità di tutto il percorso compiuto – uno stemma produttivo? uno strumento solido per la *constitutio textus*?

Ancora una volta, il carattere della trasmissione, così mobile e interventista, genera in effetti questioni di *selectio* perfino in una genealogia pentapartita, dove si spererebbe che il criterio di maggioranza esenti l'editore da scelte non meccaniche. Vi sono fondamentalmente due categorie di problemi: casi di polarizzazione tra famiglie, con due/tre lezioni concorrenti nei subarchetipi; e casi di lezioni polarizzate o difratte già all'interno delle famiglie, per cui non è ovvio che cosa leggessero i subarchetipi stessi. La prima occorrenza investe ad esempio forme verbali, come a XXII 19: *Cum autem* seguito da *transierunt* secondo  $\alpha$  e  $\beta$ , da *transissent* secondo le altre famiglie (in genere, cioè, forme meno eleganti o volgari per modo e tempo contro forme più regolari). Qui la scelta può poggiare sul normale criterio dell'*utrum in alterum abiturum erat* – e certo la lezione più facile a mutarsi nell'altra, in un testo dell'VIII secolo passato per le mani di copisti carolingi e oltre, era quella volgareggiante –; e anche sulla valutazione del comportamento abituale dei copisti, che è per  $\alpha$  e  $\beta$  un comportamento conservativo, come dimostra l'insieme del testo, per gli altri subarchetipi più interventista e portato alla normalizzazione linguistica. Due criteri che in tutti questi casi guidano concordi agli stessi esiti. Ci si potrebbe chiedere, invece, come si comporterebbe un editore che non abbia l'appoggio dello stemma non solo per sapere quali sono le attitudini dei subarchetipi, ma neppure per poter attribuire la lezione grammaticalmente peggiore a due subarchetipi diversi, facendone lezione meritevole di alta considera-

<sup>19</sup> È il caso ad esempio proprio della fissazione del gruppo  $\epsilon$ , per la quale – oltre al reperimento degli errori sopra ricordati – è stato decisivo anche riconoscere due 'spostamenti' di gruppi interni,  $\beta\epsilon$  intero e poi  $\beta\epsilon^1$  in esso: spostamenti dovuti a un cambio di modello netto in corso di copia, e così denunciati da un mutamento altrettanto netto delle costellazioni di varianti a partire dai due punti del testo rispettivamente interessati (IV 1 e XII 6). In altri luoghi della tradizione, fortunatamente in rami più bassi e non rilevanti per la *constitutio textus*, gli eventi di contaminazione risultano invece in dati troppo confusi perché si possa definire altrettanto chiaramente cosa sia avvenuto.

zione come possibile autentica, invece che presumibile svista intervenuta in un certo, singolo punto della tradizione.

La seconda categoria problematica, le alternanze interne alle famiglie, non è riconducibile a una tipologia ricorrente: scegliamo un paio di esempi tra i diversi possibili. Un passo dove se ne affastellano ben tre vede di nuovo parlare l'eremita Paolo, questa volta della sua dieta iniziale a base di pesce procurato da una lontra insieme al combustibile necessario per cuocerlo<sup>20</sup>:

XXVI <sup>37</sup>Prima namque die qua intravi huc circa horam nonam luter portavit mihi prandium de mari, idest piscem **unum** in ore suo, et fasciculum de **graminibus** ad focum faciendum inter suos anteriores pedes, ambulans super duobus posterioribus **pedibus**.<sup>38</sup> Cum posuisset ante me piscem et **gramina**, reversus est unde venerat. Ego vero accepto ferro et silice percusso feci ignem de **graminibus** et paravi mihi cibos de illo pisce.

1) *unum parte di β ε, quasi tutto γ, δ: vivum quasi tutto α, parte di β ε, un sottoramo di γ: om. parte di ε, un sottoramo di α*

A parte l'omissione, che possiamo trascurare, si affrontano due lezioni, graficamente vicinissime, tra le quali uno scambio involontario e poligenetico era certo facile: qui una *selectio* su base stemmatica non è praticabile. Il criterio è stato analogico: poco dopo (XXVI 39) Paolo dirà che dopo quella prima volta la lontra aveva portato regolarmente *easdem escas, idest unum piscem*; certo però non si può escludere che l'autore avesse variato da un luogo all'altro.

2) *pedibus parte di α β, tutto γ δ: om. parte di α β, tutto ε*

In assoluto la ripetizione di *pedibus* è pleonastica e sgraziata, e proprio per questo è assai più verosimile che abbiano innovato, intendendo migliorare il testo, i testimoni che ne sono privi. Lo stemma in questo caso contribuisce parecchio a dirimere l'alternativa, poiché mostrando la distribuzione diffusa della lezione peggiore in ben quattro famiglie su cinque conferma il ragionamento appena esposto: sarebbe ben arduo supporre che la ripetizione del termine si sia generata tante volte per caso, nei subarchetipi γ δ e ancora qua e là in diversi snodi interni di α e β. C'è da chiedersi piuttosto quale sarebbe stata la scelta ecdotica senza questo 'puntello'...

3) <sup>37</sup>*graminibus α<sup>1</sup> β γ (cremiis in un ramo) δ e parte di ε: sarminibus S<sup>1</sup> e parte di ε: sarmentis parte di ε*

<sup>20</sup> Diamo questa volta apparati semplificati, per non mettere a rischio la leggibilità dell'esempio. Precisiamo fin d'ora che in tutti i casi proposti di seguito la lezione identificata come archetipica è stata anche mantenuta come autentica, in quanto accettabile nella lingua dell'autore.

<sup>38</sup>gramina  $\alpha^1 \beta \gamma$  (*cremia in un ramo*)  $\delta$  e parte di  $\epsilon$ : sarmenta  $S^1$  e parte di  $\epsilon$ : crementa/cremina/cremia/sarmina altri rami di  $\epsilon$

<sup>38</sup>graminibus  $\alpha^1 \beta \gamma$  (*cremiis in un ramo*)  $\delta$  e parte di  $\epsilon$ : sarminibus  $S^1$  e due mss. di  $\epsilon$ : creminibus/cremiis parte di  $\epsilon$ : sarmentis parte di  $\epsilon$ : om. parte di  $\epsilon$

Fra tutte le varianti, la meno ovvia nel contesto è quella che è stata accolta: *gramen* normalmente definisce lo stelo, la pianta erbacea viva (benché non manchino attestazioni anche di un'accezione qui appropriata, *gramina* come steli secchi), mentre *sarmen/sarmentum* definisce il rametto reciso e al plurale le fascine, e *cremium/cremen* il legno secco, dunque più ovvi combustibili. Questo da un lato fa di *graminibus* e *gramina* le *difficiliores*, che molti copisti potevano sentire l'esigenza di sostituire; è vero anche, d'altro lato, che il vocabolo potrebbe apparire fin troppo 'difficile', come dire improbabile, se non fosse così diffuso in tutte le famiglie da doversi per forza attribuire all'archetipo. Ancora, si può sospettare che senza l'appoggio dello stemma la *selectio* sarebbe stata diversa.

Nei casi appena esposti, la lezione accolta aveva comunque la forza di un sostegno numerico consistente: anche se per lo più non testimoniata da famiglie unanimi, si trovava pur sempre in molti manoscritti, e forse, benché più 'sgradevole', si sarebbe imposta anche in una scelta non basata su una genealogia. Esistono passi dove invece la posizione della forma che appare preferibile è ancora più precaria:<sup>21</sup>

XI <sup>17</sup>Quae statim ait: «Nos sumus de illa magna ruina antiqui hostis, sed non peccando aut consensu sumus,...

peccando \_\_ consensimus  $\alpha^1$  e parte di  $\gamma$

peccando \_\_ consensu sumus  $S^1$

peccando aut consentiendo  $\beta$

peccando aut consensu sumus parte di  $\gamma$

peccando aut consentiendo cecidimus parte di  $\gamma$

peccando aut consensu  $\delta$

peccata eorum confessi sumus parte di  $\epsilon$

peccandi eorum consensu sumus parte di  $\epsilon$

peccati eorum consentanei fuimus parte di  $\epsilon$

peccandi eorum consensimus parte di  $\epsilon$

peccando in eorum consensu fuimus parte di  $\epsilon$

consensimus peccatis ipsius parte di  $\epsilon$

Passo celebre per le sue implicazioni teologiche poco ortodosse. Chi parla è una creatura angelica sotto forma di uccello, che spiega la natura sua e dei

<sup>21</sup> Di nuovo è inevitabile semplificare, con uno schema che superi l'ulteriore varianza individuale dei codici entro i gruppi. Il segno \_\_ denota l'assenza di uno dei tre elementi che formano l'espressione *sub iudice*, per rendere più chiaro il colpo d'occhio sulla situazione.

propri compagni: essi sono parzialmente puniti a seguito della ribellione di Lucifero e dei suoi seguaci, ma vi furono coinvolti senza una partecipazione attiva (qualunque cosa ciò significhi)<sup>22</sup>. Ricapitolando il comportamento dei codici, la prima parte dell'espressione, *peccando aut*, gode del consenso di quattro famiglie (*aut* solo di tre, ma pur sempre consenso forte) e pone minori problemi. La seconda parte, invece, ha generato un'articolata diffrazione, che vede le tre varianti principali *consensu sumus* (S<sup>1</sup>, parte di  $\gamma$  e di  $\epsilon$  – qui con anche oscillazioni di tempo verbale) o solo *consensu* ( $\delta$ ); *consensimus* ( $\alpha^1$  e parte di  $\gamma$  e di  $\epsilon$ ); *consentiendo* ( $\beta$  e parte di  $\gamma$  – qui con aggiunta di *cecidimus*). Anche senza contare altre soluzioni minori entro  $\epsilon$ , ancor più eleganti, a prima vista le ultime due appaiono nettamente preferibili: 'non acconsentimmo peccando/ai loro peccati', con l'opportuna esclusione di *aut*, oppure 'non peccando o acconsentendo', una sorta di endiadi altrettanto plausibile. Ma se tale fosse stato il dettato iniziale, quello dell'archetipo, come si spiegherebbe l'evoluzione in una forma così anomala come *consensu sumus*, 'non lo siamo stati peccando o per consenso'? Una svista di copia, all'incirca una diplografia, a partire da *consensimus*? Possibile in assoluto, ma qui entra in gioco lo stemma: una svista occorsa indipendentemente tre volte, quattro contando la parziale coincidenza di  $\delta$ ? Benché sopravvissuta in una minoranza dei testimoni, se tale lezione ricompare in ben tre/quattro famiglie non può che essere perché discende dall'archetipo (perlomeno: niente impedisce di ritenerla lezione dell'originale stesso, e come tale è accolta nel testo critico). Una *selectio* che non avesse avuto questo argomento su cui fondarsi, difficilmente, credo, avrebbe invece dato credito a quei codici più fedeli, quando la maggioranza degli altri offriva di 'meglio'.

Questi piccoli saggi permettono di raccogliere alcune considerazioni. In una tradizione segnata da una tale ricchezza e confusione di varianti, è vero che persino disporre di uno stemma a più rami spesso non permette scelte puramente meccaniche. L'editore potrebbe essere tentato di non sobbarcarsi ad anni o decenni di lavoro per giungere a un esito che – e ciò era prevedibile fin dal principio – non può garantire una *constitutio textus* priva di dubbi, o, per meglio dire, la garantisce meno di quanto avvenga con testi più 'trattabili' (nel caso specifico, sono più di una trentina i luoghi simili all'*unum/vivum* visto sopra, dove l'apparato è costretto a registrare un *fortasse recte* accanto alla variante scartata). Potrebbe allora limitare il raggio delle collazioni, e rinunciare alla lunga analisi necessaria per trarne un disegno genealogico compiuto,

<sup>22</sup> Cfr. per la più avanzata messa a punto della questione P.Ch. Jacobsen, «The Island of the Birds in the *Navigatio sancti Brendani*», in *The Brendan Legend. Texts and Versions*, cur. G.S. Burgess - C. Strijbosch, Leiden- Boston, Brill, 2006 (The Northern World, 24), pp. 99-116.

procedendo a un'operazione ricostruttiva sì, ma eclettica, che per ogni passo critico cerchi di individuare la miglior soluzione visibile tra le alternative offerte dai manoscritti. D'altro canto, i passi che abbiamo ripercorso mostrano come l'orientamento che offre il poter osservare la distribuzione delle alternative in precise famiglie sia prezioso. Tipicamente, ad esempio, riscontrare una diffusione in più famiglie (anche non uniforme, o perfino sporadica) delle lezioni 'peggiori' linguisticamente o stilisticamente, e dunque in questo testo *difficiliores*, serve ad accreditarle, contro le prime apparenze. E avere formato delle famiglie consente di fare valutazioni sull'affidabilità tendenziale di certi subarchetipi rispetto ad altri, altro elemento decisivo quando essi si spaccano in fronti contrapposti. Rinunciando a uno stemma, tutto questo si perderebbe in una massa ingovernabile di costellazioni casuali e varianti individuali, nella quale le singole lezioni sarebbero giudicate in pericolosa astrazione. Molte scelte sarebbero probabilmente diverse.

L'altra opzione, ancora più radicale, sarebbe non tentare nemmeno la via ricostruttiva, né stemmatica né 'eclettica', ma affidarsi a un *codex optimus*, nella speranza che i vantaggi (risparmio di tempo, storicità del testo fornito ai lettori, insomma i noti argomenti) superino lo svantaggio dell'inevitabile zavorra di errori individuali e/o emendazioni ricavate da altri testimoni ma scegliendo su basi più fragili. Lo superino al punto da rendere questa soluzione preferibile a un testo ricostruito. Al termine del percorso di edizione, questa era una domanda che andava inevitabilmente affrontata. Cerca di rispondervi l'esperimento che segue, la sinossi tra l'aspetto del famoso capitolo IV, quello sulla costruzione del *curach*, secondo l'edizione di Giovanni Orlandi e mia, e secondo quattro testimoni che, a vario titolo, potevano candidarsi a *bons manuscrits*. Due di essi rispettano un criterio di vicinanza cronologica all'originale, essendo fra le più antiche copie dell'opera, risalenti al x secolo:

- [M<sup>1</sup>] München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17740, ff. 1v-36v – ultimo quarto del sec. x, prov. St. Emmeran, poi St. Mang, Stadtamhof (Regensburg); nello stemma esso coincide con lo snodo α<sup>2</sup>, essendo capostipite di tale ramo;

- [L<sup>1</sup>] London, British Library, Add. 36736, ff. 168v-240v – seconda metà del sec. x, prov. St. Maximin, Trier; nello stemma, come abbiamo visto, si trova in βε<sup>2</sup>, nel ramo che nel sistema di sigle di Orlandi si chiamava j (precisamente, L<sup>1</sup> ne è il solo rappresentante insieme al suo *descriptus* T<sup>1</sup>).

Un terzo testimone ha pure una relativa antichità, essendo di pochi decenni seriore rispetto ai primi due, e una veste ben leggibile, non viziata da particolari errori di trascrizione individuali. Si tratta di quello

che, infatti, Selmer scelse come proprio *codex optimus*, G, e sarà utile quindi a evidenziare anche le distanze tra la sua e la nuova edizione (per cui lo porremo prima dei precedenti nella sinossi):

[G] Gent, Universiteitsbibliotheek 401, ff. 1-21v – inizio del sec. XI<sup>in</sup>, orig. Francia nordorientale o Bassa Renania; nello stemma è uno dei diversi rappresentanti della famiglia  $\epsilon^2$ .

Il quarto codice si pone cronologicamente ben più in là, addirittura nel XIV secolo, ma si segnala per essere allo stesso tempo poco mendoso individualmente e testimone di un gruppetto particolarmente accurato nella trascrizione; il risultato è, come e più che per G, un testo con un aspetto di bassa varianza rispetto al complesso della tradizione. Anch'esso potrebbe apparire una buona scelta (anche se fosse operata tenendo presente lo stemma, tutto considerato):

[K] København, Kongelige Bibliotek, Ny kgl. S. 2916, ff. 27r-46r – prima metà del sec. XIV, orig. italiana; nello stemma appartiene con altri due codici al gruppo  $\gamma^6$  (l'unico, nella famiglia  $\gamma$ , che si limiti a qualche innovazione involontaria invece di intervenire anche attivamente).<sup>23</sup>

Ecco dunque le cinque versioni del cap. IV del testo, secondo l'edizione ricostruttiva (accompagnata da traduzione) e secondo quattro possibili *codices optimi*. In questi ultimi, i luoghi varianti rispetto al testo critico sono sottolineati o, in caso di omissioni, segnalati con ... ; in G vengono annotate le variazioni apportate da Selmer nel suo testo critico rispetto al dettato del codice. Ci è parso più chiaro procedere nei rilievi sulle peculiarità di ogni codice con riferimento all'edizione, ma, come si potrà constatare, essi di fatto emergerebbero anche dal confronto reciproco fra i manoscritti stessi.

1) *edizione critica Orlandi - Guglielmetti [traduzione Orlandi]*

<sup>1</sup>Post haec, accepta benedictione sancti patris et omnium monachorum qui cum eo erant, profectus est in ultimam partem regionis suae ubi demorabantur parentes eius. <sup>2</sup>Attamen noluit illos videre, sed in cuiusdam summitate montis extendentis se longe in oceanum, in loco qui dicitur Sedes Brendani, fixit tentorium ubi erat introitus unius navis.

<sup>23</sup> Il lettore potrebbe domandarsi perché non sia della partita anche un codice di  $\beta$ , posto che la famiglia è stata presentata come tendenzialmente fedele: il fatto è che lo è come famiglia, ma i suoi singoli membri sono invece opera di copisti o molto trascurati, o molto interventisti; nessuno di essi si presterebbe a un ruolo così impegnativo.

<sup>3</sup>Sanctus Brendanus et qui cum eo erant, acceptis ferramentis, fecerunt naviculam levissimam, costatam et columnatam ex ivo, sicut mos est in illis partibus, et cooperuerunt illam coriis bovinis atque rubricatis in cortice roborino. <sup>4</sup>Et linierunt foras omnes iuncturas pellium ex butiro; et miserunt duas alias paraturas navis de aliis coriis intus in navim, et dispendia quadraginta dierum, et butirum ad pelles praeparandas ad cooperimentum navis, et cetera utensilia quae ad usum vitae humanae pertinent. <sup>5</sup>Arborem posuerunt in medio navis fixam et velum et cetera quae ad gubernationem navis pertinent. <sup>6</sup>Sanctus Brendanus fratribus suis praecepit in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti intrare navim.

<sup>1</sup>Poi, salutato dalla benedizione del santo padre e di tutti i monaci che stavano con lui, partì verso l'estremità della sua regione d'origine, dove abitavano i suoi familiari. <sup>2</sup>Non volle però visitarli; piantò invece la tenda sulla sommità di un monte che si inoltra per lungo tratto nell'oceano, in un luogo detto Sede di Brendano, dove vi era l'approdo per una sola imbarcazione.

<sup>3</sup>San Brendano e i suoi compagni, mettendo mano agli attrezzi, fabbricarono una barca molto leggera, con le coste e le traverse di legno di tasso, come si usa da quelle parti, e la ricopersero di pelli bovine conciate con corteccia di quercia. <sup>4</sup>All'esterno spalmarono tutte le giunture delle pelli col grasso; misero poi all'interno dell'imbarcazione altre due ricoperture dello scafo fatte con altrettante pelli, le provviste per quaranta giorni, il grasso per trattare le pelli della ricopertura, e gli altri strumenti necessari per la vita di tutti i giorni. <sup>5</sup>Vi collocarono poi l'albero, piantato nel centro dell'imbarcazione, la vela e quanto altro serviva per governare la barca. <sup>6</sup>San Brendano ordinò ai confratelli, nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo, di salire sulla barca.

## 2) *ms. G / edizione Selmer*

<sup>1</sup>Post hec, accepta benedictione sancti patris et omnium monachorum qui cum eo erant, profectus est in ultimam partem regionis suae ubi demorabantur parentes eius. <sup>2</sup>Attamen noluit illos videre, sed in cuiusdam summitate montis extendentis se longe in oceanum, in loco qui dicitur Sedes Brendani, fixit tentorium ubi erat introitus unius navis.

<sup>3</sup>Sanctus Brendanus et qui cum eo erant, acceptis ferramentis, fecerunt naviculam levissimam, costatam et columnatam ex silva, sicut mos est in illis partibus, et cooperuerunt illam coriis bovinis ... in roborino cortice rubricatis\*. <sup>4</sup>Et linierunt foris omnes iuncturas pellium ex butiro; et miserunt duas alias paraturas navis de aliis coriis intus in navi\*\* , et stipendia quadraginta dierum, et butirum ad pelles praeparandas ad

cooperimentum navis, et cetera utensilia quae ad usum vitae humanae pertinent. <sup>5</sup>Arborem quoque posuerunt in medio navis fixam et velum et cetera quae ad gubernationem navis pertinent. <sup>6</sup>Tunc sanctus Brendanus fratribus suis praecepit in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti intrare in navim.

\* Selmer si discosta, mantenendo *et* e terminando con *roborina cortice*, lezione non tramandata da alcun testimone

\*\* Non in Selmer, che ha l'accusativo

I primi due paragrafi coincidono perfettamente, ma dal terzo intervengono variazioni di peso:

- (§ 3) il materiale per la barca, come abbiamo già visto, si tramuta in *silva*: si tratta di uno di quei molti guasti che segnano l'intero gruppo  $\epsilon$ , dovuto probabilmente alla difficoltà di comprendere cosa fosse l'*ivo* o a difficoltà nella lettura stessa del termine, per cui si è cercato un sostituto graficamente non del tutto alieno e che conservasse (un po' poeticamente, fra l'altro) l'idea del legno, senza avventurarsi a specificare quale

- la notazione sulla concia delle pelli con corteccia di quercia viene riformulata in modo più 'classico', eliminando la congiunzione *atque*, spostando il verbo in sede finale e antepoendo l'aggettivo al sostantivo; in questo caso, artefice fu l'antigrafo del gruppo  $\epsilon^2$  cui G appartiene

- (§ 4) ancora  $\epsilon^2$  provvede a sostituire *foras* con *foris*, più appropriato (mentre nella lingua dell'autore essi sono usati indifferentemente)

- sarà invece una svista il passaggio in ablativo di *navi*, unica lezione individuale di G

- può essere sia inavvertita che volontaria la sostituzione di *dispendia* con il sinonimo *stipendia*, ormai equivalente nel lessico mediolatino; ancora, essa risale a  $\epsilon^2$

- (§§ 5-6) come spesso accade anche in altri gruppi, l'abitudine dell'autore di introdurre nuovi periodi senza particelle di collegamento con i precedenti non doveva piacere a  $\epsilon^2$ , che aggiunge un elemento di *liason* sia al § 5 (*quoque*), sia al 6 (*tunc*)

- anche l'aggiunta di *in* risale a  $\epsilon^2$ .

Il manoscritto, riassumendo, ci consegna un testo stilisticamente ritoccato in senso più elegante e classicheggiante, con piccoli interventi discreti. E anche un testo che ha perduto un'informazione importante, il dato materiale di quale fosse il legno usato.



3) *ms. M<sup>1</sup>*

<sup>1</sup>Post hec, accepta benedictione sancti patris et omnium monachorum qui cum eo erant, profectus est in ultimam partem regionis sue ubi [*in marg. a.m.*] demorabantur parentes eius. <sup>2</sup>Attamen noluit illos videre, sed in cuiusdam summitate montis extendentis se longe in oceanum, in locum qui dicitur Sedes Brendani, fixit tentorium ubi erat introitus unius navis.

<sup>3</sup>Sanctus Brendanus et qui cum eo erant, acceptis ferramentis, fecerunt naviculam levissime [-e *corr. in ras.*, -am *a.c.*], costatam ... ex ilice, sicut mos est in illis partibus, et cooperunt [cooperierunt p.c.] illam coriis bovinis atque rubricatis in cortice roborino. <sup>4</sup>Et linierunt forinsecus [*foras a.c.*] omnes iuncturas pellium [*ex erasum*] butyro; et miserunt duas alias paraturas naves [*p.c.*] de aliis coriis intus in navim, et alia necessaria [*add. in marg. a.m.*] dispendia quadraginta dierum, et puturum ad pelles preparandas ad cooperimentum navis, et cetera utensilia que ad usum vite humane pertinent. <sup>5</sup>Arborem posuerunt in medio navis factam ad [*in ras.*] velum et cetera que ad gubernationem navis pertinent. <sup>6</sup>Sanctus Brendanus fratribus suis precepit in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti intrare in navim.

Sul manoscritto intervennero più correttori coevi o di poco posteriori, per cui la sua testimonianza va letta in questa stratificazione. Esaminiamo dapprima le lezioni dello strato iniziale:

- (§ 1) il copista omette *ubi* (ripristinato però a margine da un correttore)

- (§ 2) l'ablativo *loco* passa ad accusativo, forse per semplice svista, non essendo il caso più appropriato

- (§ 3) il copista omette, per aplografia, il secondo elemento della descrizione dello scheletro ligneo della barca, *et columnatam*, perdendo così la nozione dell'intersecarsi di una trama di costole perpendicolari tra loro, le 'coste' e le 'colonne' dello scafo

- anche qui il tasso scompare, già nello snodo superiore  $\alpha^1$ , questa volta sostituito da un altro legno specifico pure con *i-* iniziale, il leccio

- una delle molte piccole sviste del copista, l'aplografia *cooperunt*, è aggiustata ma non perfettamente (probabilmente da lui stesso), dando luogo a una forma anomala di perfetto con tema del presente

- (§ 5) a proposito dell'albero, il copista si trovava a fronteggiare una difficoltà: come mostra il comportamento diffratto degli altri testimoni

alti di  $\alpha$ , ovvero  $S^1$  e i membri di  $\alpha^3$ , nel subarchetipo stesso il termine *fixam* doveva essere malamente leggibile. Ciascuno ha cercato una sua soluzione, che per  $M^1$  è *factam*. Ma poiché in sé un albero ‘fatto’ non aveva molto senso, ne è seguita a catena un’altra innovazione, la sostituzione di *et* con *ad*: albero fatto ‘per reggere una vela’ – ma possono esservi altre ragioni per issare un albero su una nave? Il lettore sarebbe indotto a pensarlo, dal momento che il testo pare premurarsi di specificarlo...

- (§ 6) di nuovo è aggiunto *in* prima di *navim*, già al livello di  $\alpha^1$ .

Queste le ulteriori innovazioni portate dalle campagne di correzione, tutte *ex ingenio*:

- (§ 3) la lezione originaria *levissimam* è mutata in avverbio: il concetto di leggerezza riferito all’intera barca si orienta così sulla sola intelaiatura lignea, che si è portati a immaginare sottilissima

- (§ 4) *foras* diventa *forinsecus*, un più corretto stato in luogo; notiamo che questo avverbio, una soluzione più ‘creativa’ del semplice *foris*, non è mai usato dall’autore

- un correttore deve aver ritenuto sgraziata la preposizione *ex* per introdurre il complemento di mezzo *butyro*, e lo restituisce ad una più classica costruzione in ablativo semplice

- più difficile in questo caso interpretare le intenzioni del correttore (forse il copista stesso?), che trasforma le due coperture in pelli di riserva, da riapplicare allo scafo quando la prima si fosse troppo deteriorata, in altre due navi ‘da prepararsi’! Il senso resta chiaro, ma il lettore dovrà concludere che nel lessico dell’autore *navis* equivale tanto all’imbarcazione intera, quanto al solo rivestimento in cuoio

- un’altra mano aggiunge una specificazione, *alia necessaria*, frutto certo di un ragionamento: anche le pelli erano bagaglio, dunque se ci sono dei *dispendia* nominati dopo sono ‘altri’.

È evidente come il codice  $M^1$  possa prestarsi a dimostrare l’adagio simmetrico a quello celebre di Giorgio Pasquali: *antiquiores, non potiores*. Il copista è mendosissimo, e i correttori contribuiscono ad allontanare il testo dal dettato originario. All’editore, peraltro, essi pongono un problema non da poco: a meno che egli abbia collazionato tutto il resto della tradizione, egli non potrà sapere se i loro interventi derivino dal riscontro su esemplari migliori, e quindi meritino di essere tenuti in considerazione contro il testo del copista, e rischia così di accoglierli. Ma anche se si fermasse allo strato inferiore – visibile malgrado le rasure – ne uscirebbe un testo piuttosto corrotto: certi tratti gram-

maticali perfino più volgari dello standard dell'autore, informazioni importanti (sul piano non solo interno, ma anche di cultura materiale e lessico) perdute o travisate.

4) *ms. L'*

<sup>1</sup>Post hec, accepta benedictione sancti patris et omnium monachorum qui cum eo erant, profectus est in ultimam partem regionis sue ubi demorabantur parentes eius. <sup>2</sup>Attamen noluit illos videre, sed in cuiusdam summitate montis se longe extendentis in oceanum, in loco qui dicitur Sedes Brendani, et ibi fixit tentorium ubi erat introitus unius navis.

<sup>3</sup>Sanctus Brendanus et qui cum eo erant, acceptis ferramentis, fecerunt naviculam levissimam, costatam et columnatam ex silva, sicut mos est in illis partibus, et cooperuerunt illam coriis ovinis atque rubricatis in cortice roborina. <sup>4</sup>Et linierunt foras omnes iuncturas pellium ex butiro; et miserunt de aliis coriis intus in navim ad preparandas alias naves, et dispendia quadraginta dierum, et butirum propter pelles preparandas ad cooperimentum navis, et cetera utensilia que ad usum vite humane pertinent. <sup>5</sup>Arborem posuerunt in medio navis fixum et velum et cetera que ad gubernationem navis pertinent. <sup>6</sup>Sanctus Brendanus praecepit fratribus suis in nomine Patris ... et Spiritus Sancti navim intrare.

Anche il secondo dei codici antichi preso a campione presenta notevoli varianti:

- (§ 2) un'inversione tra participio, riflessivo e avverbio (*se longe extendentis*) restituisce un ordine classico all'espressione meno elegante dell'autore
- poco dopo però la trasformazione di *ubi* in *et ibi* guasta la sintassi del periodo; deve trattarsi di una svista, dovuta forse alla falsa memoria di un verbo precedente che richiedesse una coordinazione
- (§ 3) essendo membro della famiglia ε (proprio a partire da questi paragrafi), anche questo codice condivide *silva*
- è invece il copista stesso a guastare un ulteriore elemento dell'imbarcazione, tramutando le pelli in ovine
- il genere di *cortex* è passato a femminile, alternativa di pari legittimità
- (§ 4) la frase sulle coperture di riserva è del tutto riformulata, con l'eliminazione di *duas alias paraturas navis*, che lascia *de aliis coriis* come oggetto direttamente dipendente da *miserunt*, e lo spostamento del concetto più in là, 'allo scopo di allestire altre barche': dunque non più due rivestimenti da sostituire a suo tempo, ma un numero imprecisato di altre barche da costruire,

forse per intero (avrebbero cioè portato già con sé le pelli necessarie, contando di trovare per via altro legname? o, di nuovo, *naves* dovrebbe designare solo la copertura?)

- *ad* del gerundivo finale è mutato in *propter*, una preposizione che invece l'autore usa esclusivamente nel suo senso proprio di causale

- (§ 5) come accade in molti altri punti della tradizione, il genere di *arborem* diventa maschile, con la concordanza *fixum* (dove, una volta tanto, l'autore si era invece attenuto al genere classico); ne è responsabile l'antigrafo del gruppo cui il codice appartiene, βε<sup>2</sup>

- (§ 6) il copista interviene due volte sull'*ordo verborum* con effetti opposti: dapprima anticipa il verbo, con effetto più colloquiale, in sede finale invece pone più classicamente il verbo per ultimo

- è certamente una svista l'omissione della seconda persona della Trinità (un errore che anche l'editore bédieriano, in realtà, correggerebbe senza esitazione).

Come M<sup>1</sup>, malgrado la data relativamente alta, il codice non si dimostra un buon testimone: tra le innovazioni che eredita dalla sua famiglia e quelle che introduce in proprio, consegna una descrizione con molti elementi materiali travisati, e una veste linguistico-formale che tradisce quella originaria da più punti di vista: ora più classicheggiante, ora invece più volgareggiante e con forzature lessicali.

### 5) *ms. K*

<sup>1</sup>Post hec, accepta benedictione sancti patris et omnium monachorum qui cum eo erant, profectus est in ultimam partem regionis sue ubi demorabantur parentes eius. <sup>2</sup>Attamen noluit eos videre, sed in cuiusdam summitate montis extendentis se longe in oceanum, in loco qui dicitur Sedes Brendani, fixit tentorium ubi erat introitus unius navis.

<sup>3</sup>Sanctus Brendanus et qui cum eo erant, acceptis ferramentis, fecerunt naviculam levissimam, costatam et columnatam ex sevo, sicut mos est in illis partibus, et cooperuerunt illam coriis bovinis atque rubricatis ... cortice roborino. <sup>4</sup>Et linierunt foras omnes iuncturas pellium ex butiro; et miserunt duas alias paraturas navis de aliis coriis intus in navim, et dispendia quadraginta dierum, et butirum ad praeparandas pelles ad cooperimentum navis, et cetera utensilia quae ad usum humane pertinent vite. <sup>5</sup>Arborem posuerunt in medio navis fixam ... velut et cetera quae ad gubernationem navis pertinent. <sup>6</sup>Sanctus vero Brendanus fratribus suis praecepit in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti intrare in navim.

Per i primi due paragrafi, a parte il trascurabile scambio *illos/eos*, il codice è del tutto fedele. Innovazioni rilevanti investono i successivi:

- (§ 3) ancora una volta, è il legno a subire corruzione: il gruppo  $\gamma^6$  cui il manoscritto appartiene conservava ancora la lezione *ivo*, ma in un intermedio tra il capostipite del gruppo e K il termine si era accresciuto di una *s*-iniziale, come mostra un testimone gemello di K che riporta *sivo* (il ms. Su); qui in più il copista varia la vocale, forse alla ricerca di una parola almeno di senso compiuto, se non particolarmente adatta al contesto (*sebum/sevum*, il segno)

- viene eliminata la preposizione *in* a introdurre il complemento di mezzo, uno di quei tratti del latino biblico-volgare del testo che spesso infastidiscono i copisti

- (§ 4) il paragrafo vede due inversioni, la seconda delle quali genera un'elegante *traiectio* ed evita la ripetizione a breve distanza della stessa clausola *pertinent* in due frasi successive

- (§ 5) la vela scompare, sostituita da un generico *velut* (sistemano l'albero, 'come anche' tutti gli altri strumenti di navigazione): forse esito di una singola svista che ha coinvolto simultaneamente *et* e *velum*, forse di un'omissione pregressa (*et*) qui sanata congetturalmente mutando la parola seguente, o meglio sciogliendo nel modo divenuto più sensato il segno abbreviativo che assai probabilmente recava la *u* finale

- (§ 6) anche questo copista non ama l'assenza di particelle di passaggio tra i periodi, e aggiunge *vero*

- è infine tra i molti a preferire la costruzione di *intrare + in*.

Siamo di fronte a una buona famiglia, fatto ovviamente positivo, e a un copista intelligente, il che lo è invece molto meno. Dove incontra difficoltà nel modello, reagisce con iniziative ragionevoli, e inoltre non si esime dall'intervenire stilisticamente, con vari piccoli tocchi. Come nei casi precedenti, insomma, il tradimento è duplice (e qui anche abbastanza impercettibile): cambiano alcuni dati materiali – il legno che addirittura diventa segno, creando l'impressione che *costatam et columnatam* siano azioni che possano avere a che fare a loro volta con l'ingrassatura invece che con la costruzione dello scafo, e la vela non più menzionata – e si eleva il tono generale dell'espressione.

Nessuna di queste possibili edizioni, ci sentiremmo di concludere, renderebbe un buon servizio a chi, come Tim Severin, volesse apprendere come esattamente Brendano aveva costruito il suo *curach*. Ancor peggiore a chi dovesse inoltrarsi nell'analisi linguistica e stilistica del testo, in sé e in quanto specchio di un contesto culturale e letterario (peraltro tra i meno ricchi di testimonianze certe e solidamente edite, come quello del mondo iberico-latino altomedievale).

I testimoni che sono stati scelti per questo esperimento non sono peggiori di qualsiasi altro che si sarebbe potuto proporre (anzi), e il capitolo non è neppure tra quelli che avrebbero potuto offrire le varianti più 'spettacolarmente' distanti dal testo critico, come altrove ve ne sono, sia per errori involontari che per intrusioni stilistiche. Il fatto è che, per come si è articolata la tradizione, non è rimasto alcun singolo manoscritto che unisca una buona ascendenza – ossia la dipendenza da una famiglia affidabile e conservativa – e una bassa varianza individuale. Nessuno che meriti o possa reggere la responsabilità di rappresentare agli occhi dei lettori la *Navigatio*. Naturalmente, come tutte le edizioni, nemmeno la nostra ha la pretesa di restituire 'la' *Navigatio* originale al di là di ogni dubbio: i dubbi ci sono, molti, e sono puntualmente dichiarati. Ma riguardando indietro continuiamo a pensare che il percorso intrapreso da Orlandi, una ricostruzione del testo su base stemmatica, sia pur sempre quello che garantisce il risultato più accettabile, meno precario, meno casuale.

E non è l'unica ragione per preferire la via più dispendiosa di tempo e energie, quasi al limite della sproporzione (anni e anni di impegno per un'opera di poche pagine). Se l'obiettivo e il portato più evidente del lavoro sono l'edizione del testo, non meno importante è l'altro corno del binomio pasqualiano: la storia della tradizione. Questo è fin troppo ovvio. Ma a maggior ragione quando una tradizione ha la vitalità, la varietà fenomenologica, la fecondità culturale e letteraria, l'estensione cronologica che ha quella della *Navigatio*,<sup>24</sup> studiarla a fondo in tutta la sua articolazione e darne conto ai lettori rende, credo, un servizio commisurato allo sforzo. Un servizio per la storia della letteratura, perché esisterà da un lato un apparato di varianti che testimonia il maggior numero possibile di epifanie storiche del testo, per distanti che siano ormai dalla forma primigenia, dall'altro una ricognizione di tutte le sue linee di circolazione ancora visibili e degli ambienti e modi della sua fruizione. Ma anche per la coscienza metodologica del filologo stesso, che affrontando i casi disparati, imprevedibili, a volte davvero sorprendenti della trasmissione dell'opera avrà modo di apprendere molto su come lavorassero i copisti e correttori medievali, e potrà mettere a disposizione di tutti la sua esperienza (come abbiamo cercato di fare qui).

<sup>24</sup> I codici della tradizione diretta coprono un arco temporale che va dal x al xvii secolo. Decine sono poi le abbreviazioni latine, i volgarizzamenti in pressoché ogni idioma dell'Europa Occidentale, le indirette attestazioni letterarie e culturali della fortuna del testo e della leggenda brendaniana.

Uno dei motivi di fascino della storia di Brendano è il suo porsi sotto il segno della curiosità per la scoperta: il viaggio è, sì, orientato a un luogo paradisiaco da raggiungere attraverso un raffinamento delle qualità monastiche di ascesi e affidamento a Dio, ma è esplicitamente dichiarato che doveva anche e soprattutto condurre il protagonista a conoscere le meraviglie del creato, a incontrare i diversi segreti della natura e dell'umanità peccatrice o santa disseminati per l'oceano. Così si spiegano i sette anni di perigliosa e stremante navigazione che sono stati necessari a Brendano per approdare a un'isola... che alla fine risulta trovarsi a circa quaranta giorni di distanza dalla costa irlandese<sup>25</sup>. Anche solo guardando alla proporzione quantitativa (un capitolo di preambolo, ventisei di vicende di percorso, uno di visita della terra finalmente raggiunta), si è colpiti da questa evidenza: il viaggio è più importante della meta – e certo molto più di ispirazione per la fantasia e la creatività dell'autore. Naturalmente sarebbe eccessivo cedere alla suggestione di un rispecchiamento e trasporre alla lettera tutto questo nel campo dell'eudotica, dove la meta, il testo critico, è pur sempre l'obiettivo primo e superiore. Un'analogia, tuttavia, non posso fare a meno di vederla, continuando a pensare che la strada per giungere a questa edizione, proprio come quella di Brendano, dovesse essere precisamente quella che è stata: lunga e tortuosa più dell'apparente necessario, ma preziosa e insostituibile, e per la meta e in sé.

### Appendice.

#### *Siglarlo dei manoscritti della Navigatio sancti Brendani*

I codici preceduti da \* presentano il testo incluso come interpolazione in una delle diverse redazioni della *Vita* di Brendano; quelli preceduti da ° tramandano una forma parzialmente abbreviata. I nomi di alcune biblioteche maggiori sono ridotti alle iniziali: BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana; BL = British Library; BoL = Bodleian Library; BM = Bibliothèque Municipale; BnF = Bibliothèque nationale de France; BR = Bibliothèque Royale «Albert I<sup>er</sup>»; BS = Bayerische Staatsbibliothek; ÖN = Österreichische Nationalbibliothek; SPK = Staatsbibliothek - Preussische Kulturbesitz.

<sup>25</sup> Queste le parole dell'angelo che custodisce la *Terra Repromissionis Sanctorum*: «Ecce terra quam quaesisti per multum tempus. Ideo non potuisti statim invenire illam quia Deus voluit tibi ostendere diversa sua secreta in oceano magno» (XXVIII 12-13).

- A = Alençon, BM 14 (sec. XI)  
 Ar = Arezzo, Biblioteca Città di Arezzo, Manoscritti, 311 (sec. XIII<sup>ex</sup>)  
 Au<sup>1</sup> = Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. 203 (sec. XV<sup>med</sup>)  
 °Au<sup>2</sup> = Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. 289 (a. 1440)  
 B<sup>1</sup> = Bruxelles, BR, 9920-31 (3230) (sec. XI<sup>1</sup>)  
 B<sup>2</sup> = Bruxelles, BR, 1160-63 (3142) (sec. XV)  
 B<sup>3</sup> = Bruxelles, BR, 8629-39 (3209) (a. 1477)  
 B<sup>4</sup> = Bruxelles, BR, 4241 (3569) (a. 1608)  
 \*B<sup>5</sup> = Bruxelles, BR, 7672-74 (sec. XIV<sup>2</sup>)  
 B<sup>6</sup> = Bruxelles, BR, 3240 (18412) (sec. XVI<sup>1</sup>)  
 Ba = Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 41 (sec. XIII<sup>in</sup>)  
 Be<sup>1</sup> = Berlin, SPK, theol. lat. 4° 142 (sec. XIV-XV)  
 Be<sup>2</sup> = Berlin, SPK, Diez C fol. 2 (a. 1455-1456)  
 Be<sup>3</sup> = Berlin, SPK, theol. lat. 4° 339 (sec. XIV<sup>ex</sup>/XV<sup>in</sup>)  
 Be<sup>4</sup> = Berlin, SPK, Magdeburg 26 (a. 1459)  
 °Be<sup>5</sup> = Berlin, SPK, theol. lat. 2° 706 (ca. 1460)  
 Bn = Bonn, Universitätsbibliothek, S 368 (sec. XIV)  
 Br = Bern, Burgerbibliothek 111 (sec. XII)  
 C<sup>1</sup> = Cambrai, BM 735 (sec. XII-XIII)  
 C<sup>2</sup> = Cambrai, BM 744 (sec. XV)  
 Ca<sup>1</sup> = Cambridge, Corpus Christi College 275 (sec. XV)  
 \*Ca<sup>2</sup> = Cambridge, Magdalene College F. 4. 14 (sec. XV)  
 Ch = Chicago, Newberry Library, f 6 [olim 5 Ry 3] (sec. XI<sup>1</sup>)  
 D<sup>1</sup> = Douai, BM 836 (sec. XII<sup>ex</sup>)  
 D<sup>2</sup> = Douai, BM 864 (sec. XIII)  
 \*Db<sup>1</sup> = Dublin, Trinity College, E.3.11 (sec. XV<sup>2</sup>)  
 Db<sup>2</sup> = Dublin, Trinity College E.3.8 (sec. XVII<sup>1</sup>)  
 \*Db<sup>3</sup> = Dublin, Marsh's Library Z 3.1.5 (sec. XV<sup>in</sup>)  
 E = Épinal, BM 147 (sec. XI)  
 F<sup>1</sup> = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 100 (sec. XIII<sup>1</sup>)  
 F<sup>2</sup> = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. 17. 35 (sec. XIII-XIV)  
 F<sup>3</sup> = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr. I.II.37 (terzo/quarto decennio XII sec.)  
 °Fr = Fribourg, Bibliothèque Cantonale et Universitaire, L.3 (sec. XIV)  
 G = Gent, Universiteitsbibliotheek 401 (sec. XI<sup>in</sup>)  
 H = Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek 14 (sec. XIII)  
 Ha = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Theol. 1727 (sec. X/XI)  
 Hr = Augsburg, Universitätsbibliothek, Oettingen-Wallerstein'sche Bibliothek, ms. I. 2. 8° 10 (sec. XIV<sup>2</sup>)  
 K = København, Kongelige Bibliotek, Ny kgl. S. 2916 (sec. XIV<sup>1</sup>)  
 \*Ki = Killiney (Dublin), Franciscan Library, F 1 (a. 1627)  
 Kl<sup>1</sup> = Kiel, Universitätsbibliothek, Bordesholm 27 4°, fr. 4 (sec. XV)  
 Kl<sup>2</sup> = Kiel, Universitätsbibliothek, Bordesholm 5b 4° (a. 1510)



- Kn = Klosterneuburg, Bibliothek der Chorherrenstifts 709 (sec. xiv<sup>in</sup>)  
 L<sup>1</sup> = London, BL, Add. 36736 (sec. x<sup>2</sup>)  
 L<sup>2</sup> = London, BL, Harl. 3958 (sec. xii-xiii)  
 L<sup>3</sup> = London, BL, Cotton Tib. D III (sec. xiii<sup>in</sup>)  
 L<sup>4</sup> = London, BL, Royal 8 E XVII (sec. xiii<sup>ex</sup>/xiv<sup>in</sup>)  
 L<sup>5</sup> = London, BL, Harl. 3776 (sec. xiv<sup>1</sup>)  
 L<sup>6</sup> = London, BL, Add. 15106 (sec. xv)  
 L<sup>7</sup> = London, BL, Add. 6047 (*post* 1452)  
 L<sup>8</sup> = London, BL, Harl. 108 (sec. xv<sup>1</sup>)  
 L<sup>9</sup> = London, BL, Cotton Vesp. B X (sec. xiv<sup>in</sup>)  
 \*L<sup>10</sup> = London, BL, Cotton Tib. E I, pt. I (sec. xiv<sup>med</sup>)  
 L<sup>11</sup> = London, BL, Cotton Vesp. A XIV (sec. xii-xiii)  
 L<sup>12</sup> = London, St. Paul's Cathedral 8 (a. 1404)  
 \*L<sup>13</sup> = London, BL, Cotton Otho D IX (sec. xv)  
 La = Laon, BM 345 (sec. xiii)  
 Le<sup>1</sup> = Leipzig, Universitätsbibliothek, Paul. 844 (sec. xiii)  
 Le<sup>2</sup> = Leipzig, Universitätsbibliothek 175 (sec. xv)  
 Le<sup>3</sup> = Leipzig, Universitätsbibliothek, Paul. 838 (sec. xiv<sup>3/4</sup>)  
 Lf = Lilienfeld, Stiftsbibliothek 101 (sec. xiii-xiv)  
 °Li = Lille, BM 216 II (s. xiv-xv)  
 Ls = Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca da Ajuda, 52-XIV-9 (sec. xiii)  
 M<sup>1</sup> = München, BS, Clm 17740 (sec. x<sup>4/4</sup>)  
 M<sup>2</sup> = München, BS, Clm 29890 (ex 29061) (sec. xi/xii<sup>in</sup>)  
 M<sup>3</sup> = München, BS, Clm 17139 (sec. xii<sup>med</sup>)  
 M<sup>4</sup> = München, BS, Clm 22248 (sec. xii<sup>2</sup>)  
 M<sup>5</sup> = München, BS, Clm 2607 (sec. xiii)  
 M<sup>6</sup> = München, BS, Clm 8485 (a. 1468)  
 M<sup>7</sup> = München, BS, Clm 4724 (a. 1452)  
 M<sup>8</sup> = München, BS, Clm 11726 (sec. xv<sup>med</sup>)  
 M<sup>9</sup> = München, BS, Clm 18385 (sec. xv)  
 M<sup>10</sup> = München, BS, Clm 12642 (sec. xv)  
 °Ma = Madrid, Real Academia de la Historia, Aemil. 10 (s. xii)  
 Mb = Michaelbeuern, Stiftsbibliothek, cart. 90 (sec. xiv/xv)  
 Mc = Montecassino, Archivio della Badia 152 (sec. xi)  
 Mi<sup>1</sup> = Milano, Biblioteca Ambrosiana, I 61 inf. (sec. xi)  
 Mi<sup>2</sup> = Milano, Biblioteca Ambrosiana, I 66 suss. (sec. xvii)  
 Mi<sup>3</sup> = Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 430 (sec. xiii<sup>in/1</sup>)  
 Mk = Melk, Stiftsbibliothek 546 (sec. xv)  
 \*Mn = Maynooth (Dublin), St Patrick's College, RB 201 (a. 1627)  
 N = Namur, Musée Archéologique 31 (sec. xv)  
 Ny = New York, Pierpont Morgan Library, M.626 (sec. xiv<sup>in</sup>)  
 O<sup>1</sup> = Oxford, BoL, Laud. misc. 410 (sec. x)  
 O<sup>2</sup> = Oxford, BoL, Laud. misc. 237 (sec. xii<sup>2</sup>)

- O<sup>3</sup> = Oxford, BoL, Laud. misc. 44 (ca. 1200)  
 O<sup>4</sup> = Oxford, Balliol College 226 (sec. XIII<sup>1/4</sup>)  
 O<sup>5</sup> = Oxford, Lincoln College, lat. 27 E (sec. XII<sup>3/3</sup>/XIII<sup>1/4</sup>)  
 O<sup>6</sup> = Oxford, BoL, Laud. misc. 173 (sec. XIV<sup>1</sup>)  
 O<sup>7</sup> = Oxford, BoL, Laud. misc. 315 (sec. XV)  
 \*O<sup>8</sup> = Oxford, BoL, Rawlinson B 485 (sec. XIV<sup>in</sup>)  
 \*O<sup>9</sup> = Oxford, BoL, Rawlinson B 505 (sec. XIV<sup>ex</sup>)  
 \*O<sup>10</sup> = Oxford, BoL, Tanner 15 (a. 1499)  
 Ol = Olomouc, Zemský Archiv Opava Pobočka, CO.441 (sec. XIII<sup>ex</sup>/XIV<sup>in</sup>)  
 P<sup>1</sup> = Paris, BnF, lat. 3784 (*ante* 1034)  
 P<sup>2</sup> = Paris, BnF, lat. 5572 (sec. XI<sup>ex</sup>)  
 P<sup>3</sup> = Paris, BnF, n.a. lat. 1606 (sec. XI)  
 P<sup>4</sup> = Paris, BnF, lat. 4887 (sec. XII<sup>1</sup>)  
 P<sup>5</sup> = Paris, BnF, lat. 12597 (sec. XII)  
 P<sup>6</sup> = Paris, BnF, lat. 15076 (sec. XII<sup>med</sup>)  
 P<sup>7</sup> = Paris, BnF, Arsenal 943/I (sec. XII<sup>med</sup>)  
 P<sup>8</sup> = Paris, BnF, lat. 2444 (sec. XIII)  
 P<sup>9</sup> = Paris, BnF, lat. 5284 (sec. XIII)  
 P<sup>10</sup> = Paris, BnF, lat. 5371 (sec. XIII)  
 P<sup>11</sup> = Paris, BnF, lat. 2845 (sec. XIII-XIV)  
 P<sup>12</sup> = Paris, BnF, lat. 6041A (sec. XIII<sup>ex</sup>/XIV<sup>in</sup>)  
 P<sup>13</sup> = Paris, BnF, lat. 2333A (sec. XIII-XIV)  
 P<sup>14</sup> = Paris, BnF, lat. 5348 (sec. XII-XIII)  
 P<sup>15</sup> = Paris, BnF, n.a. lat. 2381, n° 21 (sec. XII)  
 P<sup>16</sup> = Paris, BnF, lat. 5137 (sec. XIII)  
 °P<sup>17</sup> = Paris, BnF, n. a. lat. 755 (s. XIII)  
 Pd = Padova, Bibl. Univ. 1622 (sec. XV<sup>1</sup>)  
 Pm = Pommersfelden, Gräfliche Schönbornsche Bibliothek 51 (sec. XII)  
 °Po<sup>1</sup> = Porto, Biblioteca Pública Municipal, Santa Cruz 34 (sec. XII<sup>ex</sup>)  
 °Po<sup>2</sup> = Porto, Biblioteca Pública Municipal, Santa Cruz 69 (sec. XIII)  
 Pt = S. Peterburg, Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, O.v.I.199 (sec. XII<sup>med/3/4</sup>)  
 R<sup>1</sup> = Reims, BM 419 (sec. XIII<sup>ex</sup>)  
 R<sup>2</sup> = Reims, BM 1393 (sec. XIV)  
 Ro<sup>1</sup> = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Sessor. 114 (sec. XIII)  
 °Ro<sup>2</sup> = Roma, Biblioteca Vallicelliana t. VII (s. XIII-XIV)  
 Ru<sup>1</sup> = Rouen, BM 661 (sec. XII<sup>ex</sup>)  
 Ru<sup>2</sup> = Rouen, BM 1393 (sec. XII<sup>ex</sup>)  
 S<sup>1</sup> = Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Hist. 4° 155 (sec. XII)  
 S<sup>2</sup> = Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Theol. et phil. 8° 57 (1125-1135 ca.)  
 Sa = Salzburg, Stiftsbibliothek Sankt Peter, a.V.34 (sec. XIII<sup>2</sup>/XIV<sup>1</sup>)  
 So = Saint-Omer, BM 71 (sec. XI)  
 Su = Subiaco, Santa Scolastica 292 (CCLXXXVI) (sec. XIV)

- T<sup>1</sup> = Trier, Dombibliothek, Abteilung 95 Nr. 133c (sec. XII)  
T<sup>2</sup> = Trier, Stadtbibliothek 1443/445 (sec. XIV)  
Tr<sup>1</sup> = Troyes, ex-BM, Fonds ancien 1712 (sec. XII)  
Tr<sup>2</sup> = Troyes, ex-BM, Fonds ancien 1876 (sec. XIII-XIV)  
V<sup>1</sup> = Città del Vaticano, BAV, Reg. lat. 481 (sec. XI-XII)  
V<sup>2</sup> = Città del Vaticano, BAV, Pal. lat. 217 (sec. XII)  
V<sup>3</sup> = Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 13395 (sec. XI)  
W<sup>1</sup> = Wien, ÖN, lat. 563 (sec. X-XI)  
W<sup>2</sup> = Wien, ÖN, lat. 477 (sec. XII<sup>2</sup>)  
W<sup>3</sup> = Wien, ÖN, lat. 2217 (sec. XIV)  
Wa = Saint Bonaventure, NY, Saint Bonaventure University, Holy Name ms. 79  
(sec. XV)  
Wb = Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Helmst. 445 (a. 1453)  
Y = York, Cathedral Library, XVI G 23 (sec. XV)  
Z<sup>1</sup> = Zwettl, Stiftsbibliothek 15 (sec. XIII<sup>1/4</sup>)  
Z<sup>2</sup> = Zwettl, Stiftsbibliothek 262 (sec. XII<sup>ex</sup>)

# VARIACIÓN TEXTUAL Y TRANSMISIÓN DE IMPRESOS

MARIO GARVIN

El estudio del devenir histórico de las obras literarias impresas suele comprender dos esferas diferenciadas. Por un lado, el estudio de la transmisión *textual*, esto es, del texto, lo que en no pocos casos equivale al estudio de la transmisión de la obra en sí misma; por otro, el estudio de la historia editorial de esa obra, de sus ediciones, de los impresores involucrados, de los cambios en definitiva que afectan a los diferentes soportes materiales en que se ha transmitido la *obra* que estudia la transmisión textual. Obviamente, se trata de una generalización y son más cada vez los estudios – en el marco de la filología románica – que tienen en cuenta que ambas esferas no pueden ni deben contemplarse por separado. Sigue habiendo campos de estudio, sin embargo, que obvian tal interacción y pasan de puntillas por el hecho, innegable, de que durante varios siglos, desde la aparición del invento de Gutenberg hasta ayer mismo, el sujeto fundamental de la transmisión no es el texto, sino el impreso.

Uno de los ámbitos en los que, según creo, mejor puede demostrarse esta interacción es el de la transmisión impresa del Romancero hispánico, y ello a pesar de que, tradicionalmente, conceptos fundamentales de la perspectiva que proponemos hayan estado completamente alejados del estudio de los romances o hayan adquirido en él matices muy particulares: conceptos esenciales como, *variante* o *imprenta* o incluso la propia definición del *Romancero* arrastran una serie de connotaciones e intrahistoria que dificultan el acceso desde determinadas posiciones.

El *Romancero* interesó a los estudiosos solamente gracias al interés que por él demostraron los románticos alemanes, quienes, sin embargo, lo tuvieron en cuenta únicamente por ser considerado la manifestación

más pura del espíritu del pueblo, del *Volksgeist*. Hasta bien entrado el siglo xx, el Romancero se valoró esencialmente como un género oral, un río poético que nacía en la Edad Media pero que fluía hasta nuestros días, pasando por todas las glorias patrias, de Lope a Lorca, de Góngora a Juan Ramón. Esta concepción, que en cierto modo aún pervive, supuso un cierto descuido de los testimonios impresos: no es que se ignoren, pero ocurre que éstos se consideran «eslabón de un proceso que los rebasa», casos particulares que se «insertan con su especificidad en un proceso diacrónico que empezó antes (muchas veces) y siguió después».<sup>1</sup> No es de extrañar así, los textos que nos transmiten los testimonios impresos se contemplaran en función de unos rasgos extraídos del total, ni tampoco que se virtiera sobre ellos una proyección inversa de las características fundamentales del romancero oral. Del dinamismo del uno se dedujo el necesario estatismo del otro y de este modo fue asentándose la idea de que los romances impresos no podían ofrecer la variación 'textual' que caracterizaba al Romancero en su vertiente oral.

Esta idea solamente empezó a desecharse en favor de una visión más veraz de la realidad impresa del romancero cuando los estudios bibliográficos en torno a los principales transmisores, esto es, cancioneros, romanceros y pliegos sueltos, comenzaron a ser lo suficientemente sólidos como para permitirlo. Este punto se alcanzó gracias fundamentalmente al inmenso trabajo de Antonio Rodríguez-Moñino, quien no solamente puso orden en la maraña de cancioneros y romanceros impresos del siglo xvi,<sup>2</sup> sino que, con sus investigaciones bibliográficas sobre el pliego suelto, arrojó «en la ondulante llanura de la poesía áurea española una montaña poética que emergía desafiante en el horizonte».<sup>3</sup>

Tal instrumental bibliográfico permitió introducir en los estudios romanceriles un concepto que, hasta entonces, había permanecido completamente alejado de él: el de variante. Desde el siglo xix, la variante – más que el error, dependiente de ésta – había constituido el punto de

<sup>1</sup> M. Debax, «En torno a la edición de romances», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro; (29 de junio a 3 de julio de 1987 en Madrid)*, Ed. P. Jauralde Pou y D. Noguera, London, Tamesis Books, 1990, pp. 43-61: 46.

<sup>2</sup> Primero en A. Rodríguez-Moñino, *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo xvi*, Salamanca, Universidad, 1969, y posteriormente en el A. Rodríguez Moñino & A. Lee Francis Askins, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*, Madrid, Ed. Castalia, 1973.

<sup>3</sup> La poética cita es de Arthur L.F. Askins, en A. Rodríguez-Moñino, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo xvi). Edición actualizada y corregida por A.L.F. Askins y V. Infantes*, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1997, p. 9.

partida de la reconstrucción textual, la evidencia en la que basar las decisiones editoriales y, a la postre, la forma final del texto a editar. Mientras el Romancero se contempló como un género oral y, sobre todo, *popular* en su sentido de *Volkspoesie*, la variante impresa carecía de interés ya que su función primordial resultaba inoperante. Mientras que para el común de los textos, variante se comprendía como desviación frente a un original, tras el que se suponía un autor, en el caso del romancero, se partía de la base de que este autor simplemente no existía – o más concretamente, que era ‘legión’–, por lo que el interés por la variante que mostraba la crítica textual, de voluntad reconstructiva y orientada por definición hacia el pasado, era sustituido por una concepción del texto como ‘obra abierta’. Si cada variante, por tanto, creaba más romance, cada variante impresa había de interpretarse necesariamente como el reflejo de la tradición oral viva, que de vez en cuando se depositaba en el impreso. Cuando las variantes eran mínimas, se trataba de meras erratas y cuando eran lo suficientemente significativas, se suponía que reflejaban un estado momentáneo del devenir oral de un romance, ‘congelado’, ‘inmovilizado’ en su cárcel de papel y tinta. Sin embargo, en cuanto los estudios bibliográficos lo permitieron, comenzó a verse que los testimonios impresos constituían una tupida red de relaciones, préstamos y manipulaciones y que era posible por tanto analizar textualmente los romances dentro de ella. En este contexto, Giuseppe Di Stefano fue el primero, en uno de los grandes avances para el análisis del romancero impreso, en postular claramente la interdependencia de muchos impresos. Es cierto que, tiempo antes, el propio Menéndez Pidal, en el prólogo a los pliegos sueltos de la colección de Praga<sup>4</sup> y, más ampliamente, en el de su edición facsímil del *Cancionero de romances s.a.*,<sup>5</sup> había analizado con cierto detalle algunos aspectos de la transmisión impresa del romancero, pero lo hacía siempre desde esa perspectiva tan suya que le había llevado incluso, recordémoslo, a introducir variantes de su propia inventiva en el texto de los romances de la *Flor nueva de romances viejos*, y advertir que «al introducir estas variantes creo que no hago sino seguir los mismos procedimientos por los que se han elaborado todos los textos conocidos». <sup>6</sup> Di Stefano, sin embargo, parte de estas relaciones de interdependencia para proponer «aplicar a la edición de los testimonios

<sup>4</sup> R. Menéndez Pidal, *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960.

<sup>5</sup> R. Menéndez Pidal, *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año; edición facsímil con una introducción*, Madrid, 1945 (1914).

<sup>6</sup> R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 35.

escritos antiguos del *romancero* algunas normas y técnicas de la crítica del texto». <sup>7</sup> De este modo, el romance entra de forma definitiva en el conjunto de *textos* de la literatura española.

Esta consideración del romance como texto, ahora sí, en letras de molde, constituye un avance importantísimo porque sin él no se entiende una última y muy reciente línea de investigación que considero especialmente útil. La imprenta, que hasta ahora había tenido un papel relativamente secundario en los estudios sobre variación textual, se convierte en la nueva protagonista de los estudios textuales. Esta evolución última es deudora en todo de la bibliografía material, que penetró en España primero gracias a algunos tempranos trabajos de Jaime Moll <sup>8</sup> y posteriormente con la labor de Francisco Rico, quien dio un impulso definitivo a esta perspectiva. <sup>9</sup> De hecho, parece que en el ámbito de la filología española, la bibliografía material – llamada también textual o analítica – se ha adaptado bastante bien y – aunque no siempre con fundamento – en poco más de una década, conceptos como ‘original de imprenta’, ‘cuenta del original’, ‘forma’, ‘tirada’, ‘emisión’, etc., se han vuelto comunes en el discurso crítico y editorial.

La razón para ello es, en teoría, sencillísima, si bien la práctica ofrece innumerables dificultades. La bibliografía material nos ha enseñado que la impresión de una obra es un proceso complejo en el que influyen una serie de factores que condicionan la forma final del texto. A la hora de analizar determinadas tradiciones textuales, por tanto, el conocimiento de las prácticas editoriales resulta sumamente útil ya que permite aclarar ciertas variantes textuales que la *stematica* no alcanzaría a explicar. Sabemos, así, que la disposición de los tipos en la caja puede ser fuente de erratas, o también, por poner un ejemplo harto significativo, que la cuenta del original «puede ser causa de errores, resueltos conveniente-

<sup>7</sup> G. Di Stefano, «Edición crítica del romancero antiguo: algunas consideraciones», en *Actas del Congreso Cancionero-Romancero, UCLA, 1984*, ed. E. Rodríguez-Cepeda, Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, pp. 29-46: 30. Algunas aplicaciones prácticas de los postulados aquí expuestos – nótese que, pese a la fecha de publicación, el encuentro tuvo lugar en 1984 – pueden verse en G. Di Stefano, «El romance de don Tristán: edición ‘crítica’ y comentarios», en *Studia in honorem Prof. M de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, pp. 271-303; y G. Di Stefano, «El Romance del Conde Alarcos. Edizione critica», en *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1989, pp. 179-197.

<sup>8</sup> J. Moll, «Problemas bibliográficos del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Espanola*, 59 (1979), pp. 49-107.

<sup>9</sup> Veáanse en especial los trabajos reunidos en F. Rico, *Imprenta y Crítica Textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.

mente – encoger la composición, si sobra texto, o airearla si falta texto para llenar la página – o con malos usos – eliminar palabras o frases del original si sobra texto, o introducirlas si falta».<sup>10</sup>

En el caso del Romancero, la extrema importancia que atribuyo al conocimiento de los procesos de composición textual radica en el hecho de que en él la interdependencia entre la materialidad del impreso y la posible variación textual es, si cabe, más aguda de lo que sucede en otros casos.<sup>11</sup> Hay para ello varias razones, pero de momento me limitaré a señalar una, la que creo más relevante: el pliego suelto, que durante la primera mitad del siglo es el soporte fundamental de transmisión del Romancero, se define básicamente por su condición de unidad tipográfica mínima y ello condiciona hasta tal medida los textos que transmite, que en muchas ocasiones no es posible distinguir si fue el texto lo que determinó el espacio tipográfico o sucedió a la inversa.<sup>12</sup> Sin atender a esta relación, muchas de las variantes que encontramos en la transmisión impresa del romancero no se entienden o se entienden mal. En este sentido, creo que las aportaciones metodológicas que tienen en cuenta las condiciones materiales de transmisión pueden ayudar mucho a comprender la forma escrita que adoptan los romances.

También creo, sin embargo que la comprensión cabal de las variantes textuales que podemos encontrar en el romancero impreso precisan de la superación de un déficit de la bibliografía material. Así, aunque es innegable que la incorporación de esta metodología a los estudios filológicos – ya desde su surgimiento en los estudios shakesperianos y hasta aquí mismo – ha aportado un elenco de recursos impensables no hace tanto, tal y como se ha venido usando conlleva también una limitación

<sup>10</sup> J. Moll, «El taller de la imprenta», en V. Infantes, F. Lopez & J.-F. Botrel, *Historia de la edición y de la lectura en España 1472 - 1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 31-38: 35.

<sup>11</sup> Describo con detalle las particularidades en M. Garvin, *Scripta Manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (Siglo XVI)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana, 2007. El trabajo debe completarse ahora con las sabias observaciones de G. Di Stefano, *Rassegna di M. Garvin, Scripta Manent...*, *Ecdotica*, 8 (2011), pp. 259-266.

<sup>12</sup> Compárense para este punto las distintas definiciones que ha tenido la voz pliego suelto desde la ya clásica que daba Rodríguez Moñino en el Diccionario, pasando por las propuestas en los trabajos de P.M. Cátedra & V. Infantes, *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)*, Valencia, Albatros Ed., 1983, y V. Infantes, «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario», en M.L. López-Vidriero & P.M. Cátedra, *El libro antiguo español (Actas del primer coloquio internacional, Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 237-248, hasta las más recientes, especialmente la que propongo en Garvin, *Scripta Manent*, pp. 37-47.



que impide ver la verdadera naturaleza de la relación entre el texto y los aspectos materiales de la obra. Dicha limitación radica en que la obra literaria se comprende en esta metodología como una entidad básicamente textual, un 'texto interior' condenado a sufrir las condiciones que le impone su marco material, pero cuya verdadera esencia es inmaterial. Así, pese a que el concepto de materialidad aparece en su propia denominación, la bibliografía material es una metodología de raíz neoplatónica, y su interés por la materialidad en sí misma es, en realidad, prácticamente nulo. El problema lo resume perfectamente Roger Chartier cuando dice:

La bibliografía analítica movilizó el estudio riguroso de los diferentes estados de una misma obra (ediciones, emisiones, ejemplares) con el designio de recuperar un texto ideal, purificado de las alteraciones infligidas por el proceso de publicación y de acuerdo con el texto tal y como fue escrito, dictado o soñado por su autor. De ahí provienen, en una disciplina consagrada casi exclusivamente a la comparación de objetos impresos, la obsesión por los manuscritos perdidos y la radical distinción entre la obra en su esencia y los accidentes que la deformaron o la corrompieron.<sup>13</sup>

En el momento en que la variación se comprende como 'accidente' deformador se adopta una visión que impide ver y entender las razones que motivan ciertos cambios. La bibliografía material, es cierto, ha ampliado el repertorio científico de explicaciones posibles para el origen de no pocas alteraciones, pero al mismo tiempo ha contribuido con ello a consolidar más si cabe la comprensión del fenómeno como algo que afecta únicamente al nivel textual de una obra y que tiene lugar básicamente durante el proceso de fijación de ese texto en letras de molde. Analizar con detalle las consecuencias de esta postura rompería los límites de este trabajo,<sup>14</sup> pero aceptar la existencia de otros niveles resulta esencial para comprender la variación textual. De ello se derivan dos consecuencias. En primer lugar, y creo que esto sirve tanto para el Romancero como para el resto de las obras impresas de forma manual, la transmisión impresa es, de hecho, una transmisión de impresos. Dicho de modo más concreto: durante la transmisión impresa de, por ejemplo, los romances en pliegos sueltos lo que se transmite, aunque pueda parecer paradójico, no son romances, sino pliegos, por lo que centrar el estudio de la varia-

<sup>13</sup> R. Chartier, «Materialidad del texto, textualidad del libro», *Orbis Tertius*, 12 (2006), p. 2.

<sup>14</sup> Es un aspecto en el que me centro con el detalle necesario en un trabajo mucho más amplio en preparación. Véase, por el momento D. Cullen, *Editors, scholars and the social text*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.

ción únicamente en la variante textual supone pasar por alto precisamente el factor material que la condiciona. Si el foco se centra en el texto de los romances se ignoran tanto los textos colindantes (los romances apenas se transmiten en forma independiente) como otros aspectos de naturaleza muy diversa que conforman junto a él el significado. Habrá que concluir entonces que al igual que la *performance* es parte esencial y constitutiva del romance oral, el romance no está únicamente en el *texto*, sino que su ontología reside en la interacción de los dos códigos semióticos, el lingüístico y el material, aspecto al que Jerome McGann se refiere como *bibliographical codes*.<sup>15</sup> La segunda de las consecuencias a las que me refería se deriva de la primera. Si lo que se transmite no es únicamente el ‘texto inmaterial’ sino el impreso, en otras palabras, si por ‘texto’ debe comprenderse, en un sentido más amplio al corriente, la suma de esos códigos semióticos, existe la posibilidad de que haya cambio incluso cuando el texto no cambie. Así, aun cuando el *texto* del romance permanezca invariable – cosa, por otro lado, hartamente infrecuente – el resto de factores constituyentes del impreso y, en especial, su interacción, impiden considerar un mismo texto como igual. La idea no es nueva, ya Juan Ramón Jiménez era consciente de que «en edición diferente los libros dicen cosa distinta»,<sup>16</sup> pero aquí no se trata únicamente de adoptar una postura más o menos bibliófila que desvíe la atención hacia factores materiales o que reitere la importancia del tacto y el olor del papel en el acto de la lectura, sino de comprender que ciertos factores materiales condicionan el texto tanto en su forma inmediata como en su recepción y que esto, a su vez, origina nuevas modificaciones.

Algunos ejemplos concretos pueden contribuir a comprender mejor esta perspectiva. En la imprenta de Jacobo Cromberger en Sevilla se imprimieron tres tempranos pliegos (ND 994, ND 995+996 y ND 997)<sup>17</sup> en los que se contiene la versión larga (de 612 versos) del romance de

<sup>15</sup> La cita exacta es “‘meaning’ in literary works results from the exchanges these two great semiotics mechanisms work with each other”, J.J. McGann, *The textual condition*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991, p. xiv. Formulación parecida a la que unos años antes había hecho James McLaverty: “the ontology of the literary work is as much in its physical form as in its language”. J. McLaverty, «The Mode of Existence of Literary Works of Art: The Case of the Dunciad Variorum», *Studies in Bibliography*, 37 (1984), pp. 82-105: 86.

<sup>16</sup> Tomo la nota de J.F. Botrel, «Los novelistas del Gran Realismo y sus libros», en J.M. González Herran, C. Patino Eirin & E. Penas Varela, eds., *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Gallega, 2009, pp. 41-62.

<sup>17</sup> Remito con esta numeración a Rodríguez-Moñino, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*.

Gayferos libertador de Melisenda, pero los pliegos tienen características tipográficas distintas. El más temprano de ellos (ND.994), que Norton fecha hacia 1513 pero que podría ser incluso algo más temprano, presenta respecto al resto de pliegos postincunables una particularidad tipográfica notable ya que no solamente está en folio sino que lleva el texto distribuido en tres columnas y no va decorado con grabados. No es el único pliego con este formato que conocemos salido de esa misma imprenta por los mismos años, pero sí el único carente de grabados. El ND.1042, impreso en 1513, *Romance de Calisto y Melibea* y el ND.239.5, de hacia 1516, la *Elegía sobre la muerte del rey don Fernando*, tienen el mismo formato folio, pero van acompañados de grabados, que en el primer caso adornaron también la *Celestina* salida de esas mismas prensas. Vistos en perspectiva y teniendo en cuenta que tanto el formato como la distribución en tres columnas serán extrañísimos en los pliegos de romances posteriores, los dos primeros han sido considerados, creo que con razón, como experimentos tipográficos, pero no así el tercero, lo que puede comprenderse mejor si, como hace Laura Puerto, nos fijamos en que este formato, en pliegos sueltos, parecía tener por aquella época «vinculación regia y propagandística».<sup>18</sup> Su uso se comprendería así en este último pero no en los anteriores. Los otros dos pliegos en los que aparece el romance de Gayferos (ND. 997 y 995+996), cuya datación estimada es entre 1511 y 1515, el formato se ha reducido al cuarto y la distribución del texto es de a dos columnas, lo que será típico de los pliegos de romances. El primero de ellos, sin embargo, no lleva ningún grabado, mientras que el segundo va decorado con una escena en la que se pueden verse varios caballeros a caballo acompañados por pajes. El texto del romance, que en los tres pliegos es, salvo leves variantes ortográficas, exactamente el mismo, no permite aventurar hipótesis sobre la interdependencia de los textos, aunque me inclino a pensar que primero tuvo lugar la reducción de formato y, posteriormente, la inclusión del grabado.<sup>19</sup> Lo que me interesa aquí, sin embargo, es notar que el romance, comprendido como hacemos aquí en la perspectiva total, es muy distinto en cada caso porque solamente en el tercero de los pliegos, el del grabado, adquiere el carácter caballeresco que acompañará el resto de la transmisión. La escena en cuestión, empleada ya en alguna

<sup>18</sup> L. Puerto Moro, «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *Ehumanista*, 21 (2012), pp. 257-305: 263.

<sup>19</sup> Para un análisis más detallados de ciertos aspectos de estos pliegos, puede verse Garvin, *Scripta manent*, pp. 106-111. Corrigo aquí, sin embargo, algunas de las hipótesis allí planteadas.

impresión crombergeriana del Amadís, no solamente remite al ámbito caballeresco, sino que equipara el pliego temática, tipográfica e iconográficamente con el resto de pliegos con romances carolingios salidos de las mismas prensas (p.ej. ND.76, 486 y 1028), creando así un producto unitario y dejando entrever una estrategia concreta. La intención editorial, en este caso, es muy distinta en los tres casos.

A nivel textual, lo repito, estamos frente al mismo texto, pero se trata de un romance distinto en cada uno de los pliegos. Cada edición constituye por tanto un producto cultural particular en el que se ofrece una propuesta concreta – textual, iconográfica e interpretativa – que la transmisión posterior acepta o rechaza. Independientemente de los cambios textuales que esto comporte, la adopción o rechazo del modelo propuesto es por tanto una decisión importante, pues implica una actitud editorial frente al impreso que determina la tipología de variantes a la que nos enfrentamos. Así, si se acepta la propuesta, se está aceptando un modelo global que, en principio, intentará mantenerse, por lo que las variantes textuales que se den, pueden reducirse a dos tipos: o bien son errores, o se trata de variantes intencionales destinadas a amoldar el texto a las posibilidades materiales de la imprenta en cuestión pero muy probablemente sin intención reinterpretativa ya que la intención editorial se mantiene.

Un claro ejemplo de lo primero lo vemos en dos pliegos burgaleses en los que además apreciamos hasta qué punto el mantenimiento del modelo depende de la disponibilidad de materiales en el taller. El más tardío de los pliegos, impreso entre 1565 y 1570 por Felipe de Junta (ND.726) es clara reimpresión de otro del propio Junta (ND.725), si bien ambos llevan grabados distintos.<sup>20</sup> Sabemos, sin embargo, que los tacos se usaron no solamente con anterioridad sino también con posterioridad a estas fechas (el primer uso del taco de 736 puede remontarse incluso a antes de 1524<sup>21</sup> y lo seguirá usando Varesio después de 1593,<sup>22</sup> mientras que el grabado de 725 se documenta entre 1550 y 1570). Es probable que la impresión paralela de otra obra en la que se usaba el grabado de 725 provocara el cambio de éste (práctica, por otro

<sup>20</sup> El Diccionario describe el grabado de 726 como [Grabado flanqueado por barras de viñetas tipográficas: escena en el interior de un palacio, dos damas y tres caballeros, uno arrodillado]; la descripción es errónea, probablemente por influencia de 725.

<sup>21</sup> ND.318. Puede verse el facsímil en Menéndez Pidal, *Pliegos Praga*, II, 76.

<sup>22</sup> ND.1018. El facsímil en J.A. García Noblejas, Ed., *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-1961, vol. II, n. 64; Lo fecha M. Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501 - 1600)*, Madrid, Arco Libros, 2005. N. 150.

lado, muy común en todos los talleres), pero el modelo sigue y ambos pliegos reproducen los mismos textos a plana y renglón. El romance que comienza *Reinando el rey don Alfonso*, sin embargo, tiene en 725 un verso menos. El seguimiento del modelo, no obstante, nos permite partir de la base que la variante ni procede de una fuente externa ni se debe a la intencionalidad del editor. Así, si nos fijamos en el lugar del error, se aprecia claramente que, a pesar de que el verso que falta está en el cuerpo del texto, al final de la segunda columna hay un hueco que nos revela que el verso se olvidó en la composición de la forma (falta el verso 50).

Aún otro caso, con la misma imprenta como testigo, si bien los pliegos en cuestión fueron impresos probablemente algunos años antes. Se trata de dos pliegos burgaleses, reedición el uno del otro, salido el primero (ND.410) del taller hacia 1525, cuando aún lo regentaba Alonso de Melgar y el otro (ND.409) hacia 1530, cuando ya se había instalado Juan de Junta. Ambos pliegos van decorados con el mismo grabado y, a primera vista, podrían parecer incluso dos ejemplares de un mismo pliego, un análisis más detallado permite apreciar, sin embargo, que se emplean letrerías distintas. ND.410 procede de un original sevillano, de los Cromberger (ND.408), cuyo modelo intenta seguirse: el grabado busca mantener una iconografía parecida a la del pliego crombergeriano, si bien en este es algo más primitivo al estar compuesto no de una escena sino de dos tacos conjugados, en las que los personajes arrodillados se encuentran a la derecha, al revés que en los burgaleses. Sea como sea, el diseño general del pliego es exactamente el mismo. En los burgaleses sin embargo, se dan a nivel textual dos particularidades. En cuanto al romance, el texto de ND.409 es igual al de la fuente (ND.410), pero se repite un verso que no encontrábamos ahí, *essa reyna con su amar* (v.425). Si nos fijamos en la posición tipográfica del verso en ND.409, veremos que aparece en primer lugar como verso último del folio 4r y se repite al principio del 4v. Como lectores, lo vemos seguido, lo que podría llevar a otro tipo de interpretaciones sobre el origen de la variante, por ejemplo repetición intencional. Si tenemos en cuenta, sin embargo, la composición por formas, podría deducirse que la repetición se deba acaso por error a la hora de preparar el original, quizá una marca defectuosa que provocó que el verso apareciese tanto al final de la primera cara a imprimir como en la segunda. La segunda particularidad es también enormemente interesante ya que nos remite al segundo tipo de variantes que he postulado en el caso de que se siga el modelo. Los pliegos burgaleses, además del romance de los amores de Floriseo y la

reina de Bohemia, incluyen un villancico, que temáticamente no desentona con el romance, pero cuya principal función parece ser la de cerrar plana. Este recurso, de ser posible, es mucho más habitual que realizar añadidos al romance, ya que, pasando los añadidos de uno o dos versos, estos cambiarían inevitablemente el sentido, mientras que al aumentar el pliego en una composición, se modifica en algo el sentido supratextual del pliego, pero se mantiene el modelo y el romance, salvando estas particularidades, queda intacto.

Estos dos breves ejemplos apuntan una tendencia común en la transmisión de pliegos sueltos: el modelo general que ofrece el impreso prevalece sobre el aspecto textual de cada una de las composiciones que lo componen. Es el conjunto semántico – y no únicamente el espacio tipográfico – lo que determina en primera instancia el aspecto del cuaderno (y bajo aspecto hay que comprender, aquí, tanto el visual como el textual). Lo que predomina, por tanto, suele ser la necesidad o voluntad de reproducir el modelo, hecho que está por encima del texto o textos individuales, que se intentan no modificar.

En el otro extremo de esta tipología de prácticas hallamos aquellos casos en los que un impreso transmite alguno de los textos que ofrece el original, pero rechazando el modelo general que se planteaba allí, ya sea para dar otra dirección al conjunto o bien para componer un producto completamente nuevo y de intención distinta. Cuando esto ocurre, lo normal es que los textos adquieran una independencia momentánea que perderán justo en el momento en que vuelvan a reinsertarse en otro espacio tipográfico, donde es posible que mantengan el mismo aspecto textual que en la fuente, pero también que sean textos muy distintos.

En el caso de los pliegos sueltos, debe tenerse en cuenta que los cuadernos suelen conformar mensajes que surgen más de la suma de los textos y del orden en que aparecen que no de los romances individualizados. Como ha escrito Di Stefano «dar cuerpo a contextos con una semántica suprasegmental es la dimensión ‘creativa’ de la actividad del impresor o del editor, más variada en los pliegos, de constante recomposición, que en los volúmenes»<sup>23</sup>, de modo que las variantes deberán ser analizadas teniendo en cuenta esta actitud, especialmente manifiesta cuando los cuadernos tienen una intención editorial distinta a sus fuentes.

<sup>23</sup> G. Di Stefano, «El impresor-editor y los romances», en P.M. Cátedra & E.B. Carro Carbajal, *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, SEMYR, Inst. de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 415-424: 421.

Existe por ejemplo un pliego muy temprano, de entre 1511 y 1519, probablemente vallisoletano de Arnao Guillén de Brocar (ND.607) conservado en la Bibliothèque Nationale de París, en cuarto y de doce hojas a dos columnas, en el que se contienen dos romances del Marqués de Mantua y se cierra con la sentencia a Carloto de Jeronimo Treviño de Calatayud. Hubo de haber muchas ediciones tempranas, pues además de una mención en el *Regestrum* de Hernando Colón conocemos varias referencias en inventarios a un «Marques de Mantua a tres pliegos»,<sup>24</sup> una en el del taller toledano de Juan de Ayala (ND 608.5) y otra, la más interesante para nosotros, en el sevillano de los Comberger, donde en 1540, en el inventario hecho a la muerte de Juan Cromberger, se hace referencia a «270 marq[ues] de mantua».<sup>25</sup> El interés de esta última referencia radica en que el diseño tipográfico de la portada del pliego vallisoletano recuerda mucho a los del taller sevillano, especialmente a aquellos en los que, como veíamos al principio, se utilizan grabados de raigambre caballeresca. La transmisión parece asegurada en estas menciones en inventarios, pero lo cierto es que, tras estas referencias anteriores a 1530, no volvemos a encontrar pliegos así hasta los años 60, donde aparecen en Burgos, en casa de Felipe de Junta, dos ediciones consecutivas en los años 1562 (ND.609) y 1563 (ND.610). El contenido, a primera vista, es exactamente el mismo que el del pliego vallisoletano, salvo alguna modernización en el pliego de 1562:

Aqui comiençan dos romã|ces del mar-  
ques de mantua. El primero es de como  
an|dado pdido por un bosque fallo a  
su sobrino Baldoui|nos cõ feridas de  
muerte. Y el següdo la embaxada q el  
| marques embio al empador deman-  
dando justicia. E o-| agora añadido q  
es la sentêcia que dierõ a Carloto: fe|cha  
por Jeronymo tremiño de Calatayud

- De mantua salio el marques
- De mantua salen apriessa. Romace de  
la embaxada que embio danes uger al  
Emperador
- En el nombre de Jesus. Sentencia dada  
a don Carloto

Aqui comiençan dos romances| del  
Marques de Mantua. El primero es de  
como an-|dando perdido por vn bos-  
que hallo a su sobrino| Valdouinos con  
heridas de muerte. Y el se-|gundo la  
embaxada q el Marques| embio al em-  
perador demandando| justicia. Y otro  
agora de nuevo añadido, que es vna  
senten-|cia q dieron .a Carloto|: he|cha  
por Jeroni-|mo Temiño de Calatayud

- De mantua sale el marques
- De mantua salen apriessa. Romacen  
de la embaxada que embio Danes Vrgel  
al Emperador
- En el nombre de Jesus. Sentencia dada  
a don Carloto

<sup>24</sup> ND 606. El Nuevo Diccionario lo considera un mismo ejemplar de 607.

<sup>25</sup> V. Clive Griffin, «Un curioso inventario de libros de 1528», en P.M. Cátedra & M.L. López Vidriero, *El libro antiguo español (I). Actas del primer coloquio internacional*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, pp. 189-224.



Pese a la aparente similitud, se trata de dos pliegos muy distintos. El primero, al igual que sucedía en nuestro primer ejemplo, remite a un contexto caballeresco. El segundo, por su parte, pese a ir decorado con un grabado empleado ya en multitud de ocasiones por los Junta para decorar pliegos de romances, remite más bien a un diseño común en pliegos de carácter didáctico, usado tal vez incluso en las escuelas. El grabado va enmarcado en una orla y ocupa junto con el título todo el recto del primer folio, mientras el texto comienza en el verso, hecho para nada común en los pliegos de romances, ni siquiera en los del propio Junta. Además, al final del pliego se repite el año de impresión y se menciona la licencia, hecho extraño en pliegos sueltos. Todo parece indicar por tanto, que pese a lo que el contenido parece sugerir, estamos ante dos tipos de pliego muy distintos.

Las variantes que encontramos en los textos, más allá de las modernizaciones que ya hemos mencionado y todo aquello que pueda remitir a testimonios perdidos, pueden explicarse precisamente por esta reorientación del pliego y serían muy difíciles de aclarar sin recurrir a la materialidad del mismo. La Sentencia de Jeronimo Tremiño presenta el mismo texto en ambos pliegos, pero a cada uno de los romances le falta un verso, de modo que el primero, *De Mantua salio el Marques*, presenta en los testimonios burgaleses 809 versos frente a los 810 del pliego vallisoletano mientras que el segundo romance, *De Mantua salen a priessa*, tiene en el uno 515 versos frente a 516 en el otro. Analizando los romances por separado, sería muy difícil explicar esta pérdida de un verso de otra manera que no fuera considerarlo un simple error de lectura. Tampoco un análisis detallado de las posiciones tipográficas de los versos en cuestión revela nada significativo que pudiera remitir, como en el caso que hemos visto al principio, a un error en la cuenta del original o en la composición tipográfica. Sin embargo, contemplando el total del pliego burgalés nos damos cuenta de que el espacio necesario para la mención de la licencia es exactamente el mismo que ocupan dos versos. Puesto que el modelo del pliego exige de su mención y los dos versos eliminados no aportan nada sustancial al desarrollo narrativo del romance, la explicación más plausible es que los dos versos se hayan eliminado voluntariamente a fin de cuadrar el romance en la *intención editorial* del pliego. De lo que se trata es pues de amoldar el texto a la *intención* del pliego, no al espacio disponible. De hecho, hubiera bastado con poner algunos versos en el recto de la primera plana, tal y como es habitual en los pliegos de romances, para que los dos romances cupiesen enteros, pero la intención editorial prevalece sobre el texto.



Esta dimensión ‘creativa’ del impresor-editor puede, a nivel textual, mantenerse en estos cauces en los que los cambios deliberados se superditan en importancia a la orientación global del impreso, a su intención editorial. Hay otros, sin embargo, en los que las reelaboraciones son mucho más complejas y, de hecho, solamente pueden contemplarse como tales desde esta perspectiva.

Tomemos como ejemplo la familia compuesta por los pliegos ND.680, ND.681 y ND.682, todos ellos burgaleses, de la imprenta de los Junta. Aquí no hablamos ya de uno o dos romances, sino de ocho y los cambios textuales son notables.<sup>26</sup> Los romances que ofrecen los pliegos son los siguientes:

- Por los campos de Jerez
- Quien en mal punto se engendra
- Los cielos andan revueltos
- Por los bosques de Cartago
- Quando murio el rey Saul
- Israel mira tus montes
- En la rueda de fortuna
- Bien vengas mal si eres solo.

De ellos, el que ha recibido más atención crítica es el cuarto, el de Dido y Eneas, en especial porque en este pliego el romance presenta diez versos menos, es decir, 88 frente a 98, que en los otros pliegos que transmiten el romance (ND.656 y ND.727, ND.728). Los cambios constatables en el texto del romance, permiten afirmar que, al contrario de lo que ocurre en otros casos como los que hemos visto arriba, aquí no estamos ya solamente ante una pérdida de versos, sino ante un romance distinto. Giuseppe Di Stefano, quien ha analizado de forma modélica este romance, resume las diferencias del siguiente modo: «El inquieto amor, temido y al fin funesto, entre la reina de Cartago y el héroe troiano pasa a ser, de tema central, la ocasión y el marco para evocar el desastre de Troya y la muerte horrible de sus príncipes; el recuerdo de la caída de Troya deja de ser medio de seducción y se yergue en tema del romance».<sup>27</sup>

<sup>26</sup> El título del pliego, sin embargo, anuncia seis romances, probable reminiscencia de algún cuaderno anterior. No puede excluirse la hipótesis de que dos de los ocho romances fueran incluidos más tarde en un modelo similar al que ofrece esta familia.

<sup>27</sup> G. Di Stefano, «El pliego suelto, del lenguaje a la página», en F. Rico, *Imprenta y Crítica Textual en el Siglo de Oro*, pp. 171-185: 176.

Si nos fijamos en el tema de los siete romances restantes, veremos que el cuaderno «reitera el manoseado tema de los reveses de fortuna y caída de príncipes», en vista de lo cual Di Stefano se pregunta si «el que formó tal cuadernillo, ¿supo aprovechar una versión del Romance que ya circulaba, o supo aprovecharse del romance para dar lugar a una versión que parece concebida en vista de su apólogo?».<sup>28</sup> En esta pregunta se concentra la tensión fundamental a la hora de estudiar el romancero impreso: si las variantes – más allá de los uno o dos versos de más o de menos, donde sí se suele aceptar la influencia de la imprenta – son obra intencional del editor o versiones distintas ‘que ya circulaban’. El análisis textual del romance hace sospechar que nos hallamos ante una revisión intencional del romance a fin de amoldarlo al carácter general del pliego, sospecha que se confirma si hacemos un análisis global del pliego. A excepción del segundo romance, *Quien en mal punto se engendra*, que conocemos si no me equivoco solamente por este pliego y del romance de Saul, que aparece en un pliego cuyo paradero actual se desconoce (ND.951), el resto de romances se conocen por pliegos de la propia imprenta de los Junta. El primero de ellos, *Por los campos de Jerez*, presenta en otros testimonios 56 versos, mientras que aquí aparece con 52. En *Los cielos andan reueltos*, faltan dos versos de la versión del pliego ND.1174, también burgales y de los Junta. *Israel mira tus montes*, tiene en este pliego 38 versos, seis menos que en ND.855, que también es burgalés y de los Junta. Además, en todos estos romances, la pérdida de versos conlleva cambios notables en la orientación narrativa del romance, que ahora pasa a ser más unitaria, pudiendo decir que todas las variantes, al igual que lo que sucede en el romance de Dido y Eneas, convierte el texto en un romance que adscribiríamos al tema de la caída de reyes. Parece innegable que tales variantes tuvieron como escenario concreto un taller de imprenta, verosíblemente el de los Junta, que son por tanto modificaciones llevadas a cabo sobre otros romances – tomados de otros impresos – para conferir a los textos el carácter que requerían por el pliego que se pretendía ofrecer al público.

El nivel más extremo se alcanza en casos como en del *Cancionero de romances* s.a., donde los modelos textuales propuestos por los pliegos sueltos se aceptan en principio tal y como llegan a Nucio, pero se rechaza de plano la propuesta editorial de los impresos. Este hecho no es baladí. Hasta ahora, la transmisión impresa de los romances se ha tratado en este punto simplemente como un eslabón más, como el paso definitivo hacia las grandes compilaciones, y las variantes entre éstas y los pliegos

<sup>28</sup> Idem, p. 177.

se han atribuido, con profusidad de detalles, a las fuentes empleadas por los impresores. Ocurre, sin embargo, que el rechazo patente de los pliegos sueltos en tanto que forma editorial – a Nucio le parecían impresos descuidados y algo de razón no le faltaba – implica una actitud muy concreta hacia los textos. El proyecto editorial de Nucio consistía, según propia confesión en el prólogo, en tomarse la molestia de juntar todos los romances que pudo recoger y publicarlos en un único volumen. La intención editorial del *Cancionero de romances* s.a. era pues completamente distinta a la de la mayoría de pliegos sueltos, no solamente por dirigirse verosímilmente a un público completamente distinto,<sup>29</sup> sino también por ser un volumen de formato reducido, en doceavo, impreso en letra redonda<sup>30</sup> y de nada menos que 275 páginas. Al tomar romances de formas bibliológicas tan distintas a sus propósitos como los pliegos sueltos, los romances no podían quedar igual y fueron sometidos a una profunda revisión que, en ocasiones, se manifiesta en variantes textuales introducidas en el taller a fin de mejorar las lecturas erróneas o insatisfactorias de los pliegos<sup>31</sup> – recuérdese que Nucio ya había advertido en el prólogo no haberlos hallados todos «tan cumplidos y perfectos como quisiera» – pero que en muchos otros queda escondida en variantes ortotipográficas<sup>32</sup> o incluso en otros detalles que solamente se advierten considerados desde esta postura, como puedan ser una distinta atribución temática o el cambio de orden.<sup>33</sup>

Toda esta tipología mínima de modelos que se aceptan y se rechazan puede tener, en definitiva, cierta utilidad para filiar testimonios y construir un *stemma* que «cumple la función mínima de proponer un posible

<sup>29</sup> J.L. Martos, «El público de Martín Nucio: del *Cancionero de romances* al *Cancionero general* de 1557», en V. Beltrán y J. Paredes, eds., *Convivio: Cancioneros peninsulares*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 111-123.

<sup>30</sup> Hecho mucho menos baladí de lo que suele creerse. Por esas fechas, la tipografía gótica parece ser ya en algunos pliegos deudora de una cierta costumbre; la redonda, por su parte, era más propia de otro tipo de impresos a los que Nucio, con este gesto, acerca su compilación. Por lo demás, puede verse una útil reflexión teórica sobre la semiótica de las letterías en N. Norgaard, «The Semiotics of typography in literary texts», *Orbis Litterarum*, 64.2 (2009), pp. 141-160.

<sup>31</sup> Para un análisis detallado de esas variants, véase Garvin, *Scripta manent*, pp. 165-233.

<sup>32</sup> A. Véase Higashi, «Función de la microvariante del pliego suelto al *Cancionero de romances*», (en prensa). Agradezco al autor el haberme hecho llegar una copia del trabajo.

<sup>33</sup> M. Garvin, «Sobre sociología de la edición: el orden del *Cancionero de romances*. (s.a y 1550)», en P.M. Cátedra & E.B. Carro Carbajal, *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, SEMYR, Inst. de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 491-502.

modelo de desarrollo, fundado en las pocas huellas sobrevividas». <sup>34</sup> Sin embargo, su principal utilidad radica, según creo, en despertar la conciencia de que el aspecto textual que presentan los textos es deudor en todo del contexto material en el que se encuadran, y ello no sólo porque éste, especialmente en la época de la imprenta manual, cause el cambio textual, sino porque incluso en caso de la invariabilidad nos enfrentamos a 'textos' distintos. No puede discutirse que cuando los romances del *Cancionero General* de 1511 se incluyen en pliegos sueltos son, a pesar de que raramente cambien, romances muy diferentes, <sup>35</sup> del mismo modo que los romances que circulaban en pliegos sueltos postincunables se leen de forma muy distinta en el *Cancionero de romances s.a.*

Se trata, en definitiva, de comprender al impresor-editor como el primer lector de estos impresos, receptor inmediato de los complejos códigos semióticos y responsable por tanto de aceptarlos y continuarlos – independientemente de las modificaciones a que puedan obligarlo las condiciones materiales del proceso de impresión – o rechazarlos y posicionarse, también textualmente, frente al texto en cuestión, a fin de amoldarlo al nuevo contexto. Comprender cabalmente la variación textual supone pues, aceptar en primer lugar que ésta es un fenómeno supeditado a una variación superior que condiciona su tipología.

<sup>34</sup> G. Di Stefano, «Edición crítica del romancero antiguo: algunas consideraciones», en E. Rodríguez-Cepeda, *Actas del Congreso Cancionero-Romancero, UCLA, 1984*, Madrid, Porrúa Turranzas, 1990, pp. 29-46: 34.

<sup>35</sup> Véase M. Garvin, «(Re)contextualización de materiales cancioneriles en pliegos sueltos quinientistas», en V. Beltrán & J. Paredes, *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, Gradana, Universidad de Granada, 2006, pp. 363-374.

GLI AFFANNI (E GLI AGI)  
DELLA «TEXTUAL SCHOLARSHIP»:  
QUALCHE RIFLESSIONE SUL NUOVO  
«CAMBRIDGE COMPANION»

ANNALISA CIPOLLONE

A prima giunta, è con vivo piacere che il lettore saluta l'uscita di un volume dedicato alla filologia nella diffusa collana dei Cambridge Companions (*The Cambridge Companion to Textual Scholarship*, ed. by Neil Fraistat and Julia Flanders, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 310 pp., ISBN 978-0-521-73029-7). L'impresa non deve essere stata agevole, tuttavia, per i due curatori (entrambi anglisti di formazione, e la seconda anche esperta di editoria digitale), giacché, come è noto, la disciplina ha confini, interessi e scopi differenti quando la si consideri in rapporto a diverse tradizioni di studi. «Filologia», mentre è termine dominante in Europa e in parte anche nell'America del Nord per via dell'omologo *Philology* che all'America è giunto dal tedesco *Philologie*, stenta invece a prender piede su suolo britannico, dove sopravvive nell'accezione assai ristretta di 'linguistica comparata [delle lingue antiche]'. Prevale in genere, o meglio prevaleva, *textual criticism*, che si riferisce tuttavia a questioni più specificamente testuali e di filologia classica o biblica; e ora sembra piuttosto imporsi, qualora si ritenga opportuno allargare il campo (ed è il caso del volume in questione), la designazione, più ampia, di *textual scholarship*: sulla quale filologia britannica e filologia nordamericana, pur con le dovute distinzioni ricordate a più riprese nel volume, paiono convergere nel circoscrivere un'area di interessi comune. Il lettore di formazione e tradizione europea avrà dunque interesse a conoscere ciò che in genere si intenda per *textual scholarship* nei paesi di lingua inglese; e potrà anche incuriosirsi di come la filologia di matrice europea, nel volume definita *continental* (credo in analogia alla distinzione, comune in inglese, fra *analytical philosophy* e *continental philosophy*), venga percepita in tale diverso contesto. Ed è da una

specola «continentale», per usare il termine diffusamente utilizzato nel volume in questione, che il problema è qui inquadrato e discusso.

Questa varietà e diversità dei modi in cui la disciplina filologica può essere intesa e applicata – problema al quale molti degli autori qui recensiti accennano più volte – non consente di rendere piena giustizia ad un volume assai ricco e vario. Ciò specialmente accade quando si venga a trattare dei singoli contributi, di cui è tuttavia opportuno fornire almeno un'idea sommaria.

La consapevolezza di essere entrati, grazie soprattutto alle nuove tecnologie digitali, in una «great era of editing» (così nella definizione, posta in epigrafe all'introduzione, di Jerome McGann, cui spetta anche il contributo conclusivo del volume), costituirebbe il motivo primo dell'apparizione del nuovo *Companion*. Tale consapevolezza – o fiducioso auspicio – è di fatto evocata lungo tutto il volume, il quale si divide in due parti di sei capitoli ciascuna. La prima parte, dedicata alla storia e agli aspetti culturali della *textual scholarship*, tratta principalmente della natura del testo letterario e di teorie e pratiche ecdotiche. La seconda parte tocca invece delle diverse modalità di trasmissione, lettura e ricezione dei testi, spaziando dalla cosiddetta filologia materiale (soprattutto di tradizione a stampa) all'oralità e alle scritture digitali (i cosiddetti «digital born texts»), con l'intento di mostrare come le diverse prassi testuali possano essere agevolmente considerate quali altrettante strategie interpretative: legate al momento storico così come all'individualità dell'editore, e foriere pertanto di possibilità di sviluppo nel futuro.

L'obbiettivo primo dei curatori è quello di offrire una descrizione critica dei fondamenti del campo d'indagine. Col mostrare come molteplici discipline convergano necessariamente verso la *textual scholarship*, la centralità di questa dovrebbe essere conseguentemente riconosciuta in ogni ambito di studi. La risultante di tale sforzo è una mappatura del passato, del presente e dell'augurabile futuro di tale proteiforme disciplina. I curatori stessi sono consapevoli, per ragioni di spazio, di poter solamente volgere l'attenzione al panorama anglo-americano; e di fatto, al di là di sparsi ed episodici accenni, alle tradizioni «continentali» è dedicato solo un capitolo della prima parte. Su questo, che è un aspetto non secondario del volume, converrà tornare in seguito. Ma preme osservare preliminarmente come il volume stesso, più che una guida alla filologia testuale propriamente detta, risulti invece essere, almeno agli occhi di un lettore «continentale», una disamina di quelli che potrebbero chiamarsi gli affanni (e gli agi) della filologia di area anglofona. Per via, poi, di quella sfasatura crono-culturale che è caratteristica delle tradizioni di studi

parallele e non sempre comunicanti fra loro, a quel medesimo lettore capiterà di imbattersi in problemi e questioni presentati come novità, ma che a lui risulteranno probabilmente ben noti, e viceversa (anche se questo secondo caso è assai più raro). Il lettore «continentale» neppure potrà sottrarsi all'impressione di una certa qual indeterminatezza e contraddittorietà, non solo quanto al metodo ma anche alle scelte terminologiche, e non perché si tratti di una trattazione a più voci. Se il territorio designato col termine di *textual scholarship* pare guadagnare in ampiezza e articolazione, sembra anche talora perdere, qua e là, in precisione di confini e in profondità.

Il saggio che apre la prima parte del volume (*A history of textual scholarship*) reca la firma di David Greetham, decano degli studi filologici nordamericani e autore, fra le altre cose, di un diffuso manuale introduttivo (*Textual Scholarship: An Introduction*, 1992<sup>1</sup>, 1994<sup>2</sup>), nella cui prefazione si sottolinea l'elemento comune all'intero spettro delle discipline ad essa tributarie. La storia della *textual scholarship* è di fatto, nelle parole di Greetham, «la storia della Storia», che prende avvio e rimane contrassegnata fino ai giorni nostri da due impostazioni divergenti: quella della scuola di Alessandria, volta alla ricerca del testo ideale e dunque, secondo Greetham, d'ispirazione per così dire «platonica», e quella della scuola di Pergamo, tesa invece a privilegiare il «buon testo» storicamente determinato e fisicamente esistito in un esemplare specifico. A questi due fondamentali atteggiamenti Greetham riconduce tutte le successive evoluzioni della disciplina per giungere al «platonico» Lachmann e al suo «antagonista» Bédier, e anzi oltre fino alle tendenze cosiddette post-moderne, con qualche cauta apertura alle nuove tecnologie. Lo studio della tradizione testuale parrebbe insomma disegnarsi attraverso i secoli come la fenomenologia di due «idee» iperurarie e ancestralmente innate. A questa impostazione, forse un po' schematica, si dovrà anche la sopravvivenza della dicotomia *lower criticism* (ecdotica) e *higher criticism* (interpretazione), che molti avevano probabilmente creduto abbandonata felicemente e per sempre. Se infatti Greetham, nel farvi rapidamente cenno, sembra considerarla implicitamente superata, essa ritorna quale distinzione ancora attiva nel saggio conclusivo di McGann. Non è questo l'unico caso di contraddittorietà irrisolta all'interno del volume, dove posizioni contrastanti non sembrano dialogare fra loro, ovvero essere coordinate in una contrapposizione dialetticamente proficua.

Il saggio di Katherine Sutherland esplora teoria e prassi degli studi critici incentrati sulla letteratura inglese moderna degli ultimi due secoli. Sutherland si concentra soprattutto sul ruolo dell'editore, par-

tendo dall'edizione Chapman dei romanzi di Jane Austen (1923) – caso esemplare, secondo l'Autrice, di belletterismo (cioè di arbitraria rassetatura) editoriale – per giungere a trattare delle posizioni più scientifiche della *New Bibliography* di McKerrow, Pollard e soprattutto Greg. Il contributo espone criticamente le differenze tra le scuole di pensiero britannica e americana come appaiono riflesse nelle diverse prassi eccodiche. Da un lato sta la prassi editoriale britannica con apparato a piè di pagina, più vicina ai modi della filologia classica; dall'altro quella americana, dove il testo occupa l'intero specchio di stampa, con gli apparati collocati in fondo al volume. I materiali e i criteri scelti dagli editori per la messa a testo riflettono i dibattiti coevi del settore e, più in generale, del mondo della cultura letteraria: come la distinzione tra «testo» (*text*) e «opera» (*work*), il testo con varianti suscettibile d'essere interpretato come opera diversa *tout court*, e così via.

Il terzo contributo, a firma di Geert Lernout, riprende per sommi capi «la teoria editoriale del Continente» (*Continental editorial theory*). Se a tale teoria debba eventualmente sentire di far capo uno studioso che, per formazione e collocazione geografica, appartenga alla tradizione filologica «continentale», non saprei dire, perché probabilmente quello studioso stenterà a riconoscersi in quella descrizione della sua disciplina. Lernout traccia una breve storia delle teorie e pratiche filologiche continentali fino alla *critique génétique* francese, impostandone però i criteri su premesse difficilmente condivisibili, delle quali la più stravagante mi pare la seguente: gli studiosi continentali sarebbero spesso inconsapevoli degli sviluppi della disciplina in paesi diversi dal proprio per via del non poter condividere il mezzo linguistico, privilegio invece concesso ai colleghi dei paesi anglofoni («at least these [anglofoni] theorists and practitioners have a common language that enables them to discuss their different and evolving opinion. This is a luxury that Continental textual scholars do not have», p. 61). A prescindere dal fatto che, come si è già osservato prima, la condivisione di una lingua comune non pare aver particolarmente favorito l'omogeneità del volume in oggetto, pare di avvertire in questa singolare dichiarazione un'ansia tipica della cultura anglofona: quella generata dalle proverbiali e tanto temute *linguistic barriers*, che però per la scienza – cioè per la scienza migliore – non hanno mai, a dire il vero, costituito un impedimento reale. La conoscenza quantomeno passiva delle principali lingue di cultura europee è sempre stata avvertita come un'esigenza di base della disciplina filologica. E quand'anche si sia accentuata, in anni più recenti, una certa tendenza verso la «nazionalizzazione» delle filologie europee, ciò non è avvenuto



a scapito del dibattito sovranazionale sugli sviluppi metodologici della disciplina.

Sulle più recenti edizioni del testo di Shakespeare (e in particolare sul caso della presunta doppia redazione del *King Lear*) s'appunta l'attenzione del saggio di Hans Walter Gabler (*Late twentieth-century Shakespeare*). Vi si esplorano le implicazioni teoriche della scoperta di uno Shakespeare revisore dei propri testi, tra le quali la principale pare essere l'effettivo inserimento della filologia shakespeariana nel campo (e nel dibattito) della filologia internazionale. L'esempio, tratto dall'edizione Oxford, per il quale nel *King Lear* si ripristina su congettura il personaggio di Oldcastle a scapito del trådito Falstaff, offre all'autore il destro per porre domande più generali su concetti come quelli di testo vulgato (che fa tradizione) e di volontà d'autore, nonché sul valore d'un testo in movimento che impone di considerare ecdotica ed interpretazione come due facce della medesima medaglia: concetto non nuovo, come l'Autore riconosce, ma che necessita di essere periodicamente rammemorato per evitare false distinzioni (per di più, spesso, gerarchizzate: come i già ricordati *lower* e *higher criticism*). Estrarre regole generali di *textual criticism* da una tradizione così peculiare come la trasmissione dei testi teatrali pare tuttavia un azzardo, anche se, com'è noto, tale tradizione ha carattere fondativo per la disciplina filologica di area anglofona. Resta comunque che certi assunti risultano francamente problematici, come quelli che, in questo saggio, sono premessa alla discussione sull'assenza della scena del finto processo delle figlie di Lear nell'edizione *in folio*: «Its absence from the folio-attested text, admittedly, is critically hard to swallow as an act of revision. But if it is so accepted, as it must be under the two-version hypothesis as a whole, it is most easily acceptable as removed on highest revisional authority, which would mean: by Shakespeare, the revising author himself» (p. 85). Quanto più radicale l'intervento di revisione, dunque, tanto più plausibile risulterebbe il riconoscerci la mano dell'autore. Qui viene posta una questione metodologica di una certa importanza, per la quale però è sempre opportuno esercitare massima cautela, tanto più per testi «mobili» come quelli teatrali. Per gli italianisti è esemplare, a questo proposito, il caso in parte analogo delle varianti della *Mandragola* di Machiavelli. Ugualmente e anzi ancor più istruttivo, in relazione a una presunta versione seriore d'autore in virtù di un ampio rimaneggiamento, è il caso dell'*Amorosa visione* di Boccaccio.

Questioni ecdotico-pratiche informano l'intervento di Paul Eggert (*Apparatus, text, interface: how to read a critical edition*). Il contributo è, nella sostanza, una introduzione ai principi dell'edizione critica; anche se

fa una certa impressione leggere che la collazione è «usually computer-and machine based» (p. 103; e ripetuto anche altrove nel volume). Più specificamente, vi si tratta di quell'elemento ideologico che è sempre sotteso alla presentazione del testo da parte dell'editore, e che non dovrebbe essere mai sottovalutato in un esame degli esiti. È, in linea di principio, una posizione condivisibile; ma Eggert mostra una tendenza a esasperare i termini del rapporto autore-editore e soprattutto editore-lettore, elaborandone immagini – come la prolungata metafora dell'«edizione ragnatela» – tali da far sentire il lettore non affascinato ma quasi minacciato da un mondo (l'edizione) presentato come profondamente alieno e alienante («It is a potential sticky web; there are traps for the editor who must weave skillfully and tread lightly if we are to be able to follow where he or she has gone before us», p. 103, con estensione della metafora fino all'«editore ragno» che «tesse sapientemente» la sua ragnatela). Segue un confronto – per contrasto – fra il testo presentato sulla pagina senza apparato critico, prevalente nell'area anglofona e con enfasi dunque sul testo, e di quello di tradizione tedesca, che sottolinea invece l'importanza dell'apparato (si ricorderà tuttavia quanto illustrato tre saggi prima da Sutherland, dove si sottolinea invece una certa qual dipendenza della prassi ecdotica «americana» da quella «tedesca»).

Il capitolo di Michelle Warren è potenzialmente di grande interesse, giacché si propone di rilevare le componenti latamente 'politiche' della teoria e della prassi filologica: dai condizionamenti di tipo storico a quelli delle ideologie e delle pratiche culturali dominanti, fino a inquadrare la filologia entro la prospettiva di campi di indagine meno ovvi, come i *post-colonial* o i *queer studies*. Nella pratica, tuttavia, troppo spesso l'intento si traduce in una forma di determinismo che non pare conoscere la virtù della sfumatura. Basti l'esempio seguente. A norma dell'assunto di Warren, una critica di notevole importanza, ma insomma di valore soprattutto tecnico, come il passaggio dal lachmannismo alla teoria del «buon manoscritto» dell'illustre filologo francese Joseph Bédier, sarebbe principalmente spiegabile tramite l'acceso nazionalismo e la spiccata consapevolezza delle proprie origini creole del medesimo Bédier. Tali premesse, che all'Autrice paiono sufficienti per giustificare l'impiego delle *post-colonial theories*, informerebbero il rifiuto, da parte di Bédier, della filologia tedesca, ricostruttiva, a favore di una filologia nazionalistica francese, più fedele al testo e più «pura», ma anche in qualche modo legata, secondo Warren, a questioni razziali, peraltro non attestate (come lei stessa riconosce) e francamente nemmeno chiarite a sufficienza. Per usare le parole di Warren, che vale la pena citare per esteso: «In its requi-

rement to prioritize a single source over all others, “Bédierism” subtly sustains colonial ideology» (p. 123). A giro di pagina, si parla di «*unspoken* political motivations» (corsivo mio): *unspoken*, cioè non dichiarate, e dunque, a rigore, inconoscibili; tuttavia, le «general conceptions of cohesion» riflesse nel privilegiare, da parte di Bédier, una singola fonte in sede ecdotica «*owe* [‘devono’] a great deal to colonial experience and *implicit* theories of racial identity» (p. 124, corsivi miei). È difficile accettare per dato certo un rapporto di causa ed effetto fondato su motivazioni *unspoken* e teorie *implicit*. Warren peraltro, cui si deve un intero libro su tali presunte radici della critica filologica di Bédier, non entra veramente nel merito del dibattito filologico. La sua decisione di trattare della *Chanson de Roland* quale principale oggetto del contendere, tra rivendicazioni filologiche francesi da un lato e prussiane dall’altro, non si spiega se non per questo, che il *Roland* è epica «nazionale» e pertanto più facilmente manipolabile come pretesto di polemica nazionale e anzi nazionalistica. Che Bédier divenisse durante la prima guerra mondiale animosamente nazionalista e antigermanico, in quella «guerra dei professori» combattuta a suon di libelli propagandistici da illustri nomi delle due parti avverse (e deplorata da Benedetto Croce come indegna di uomini di spirito), non basta certo a provare alcunché circa le posizioni assunte da Bédier nelle questioni di critica testuale: tanto varrebbe andare a ricercare, nell’opposto campo, presunte ragioni anti-francesi della critica filologica tedesca postbellica, e non già in commenti sporadici sulla catastrofe (che pure non mancarono), bensì nell’impostazione ecdotica di edizioni critiche. Il vero oggetto del contendere, cioè la discussione dell’impossibilità di un convincente *stemma codicum* affidata al celebre articolo bedieriano sul *Lai de l’ombre* («Romania», 54, 1928, pp. 161-196, 321-356), non viene mai preso in considerazione: segno che Warren ha maggiori interessi per la storia culturale, il che è legittimo, e che a questa però piega le ragioni di una storia tutt’altra, quella degli studi filologici nei suoi aspetti più propriamente tecnici, il che legittimo non pare. L’impressione è che una serie di parole d’ordine (*eco-political*, *gender*, *colonial*, con l’immancabile prefisso *post-*), divenute importanti per motivi estrinseci quali, in primo luogo, l’acquisizione di fondi di ricerca, vengano ora imposte come indispensabili anche alla riflessione e alla prassi filologica per renderne i prodotti finanziabili da parte degli enti erogatori, con singolare indifferenza per i principi e gli scopi centrali della disciplina in questione. Né tale impressione si limita a questo saggio soltanto.

La seconda parte del libro si apre con una densissima trattazione di bibliologia da parte di Randall McLeod (*Fearful asymmetry*), ricca di

interessanti esempi che riguardano i segni lasciati dall'opera dei rilegatori all'atto della confezione del volume propriamente detto, nonché quanto tali segni possano rivelare circa la storia del manufatto che trasmette il testo. Il contributo vuol presentare l'assai densa materia (basti dire che le note corrispondono *grosso modo*, per lunghezza e complessità, al testo principale e hanno corredo di immagini) in tono deliberatamente ludico, come mostrano la scelta dell'autore di firmarsi con imperfetto ma appropriato anagramma («Random Cloud») e il conclusivo «ferma le rotative» in caratteri maiuscoli («STOP THE PRESS, JULIA. TELL NEIL.») per far spazio a considerazioni sulle piegature d'una Aldina della Biblioteca Comunale di Siena. Segue il contributo di Peter Stallybrass e Roger Chartier sulla natura del libro (*What is a book*), di come cioè ogni tentativo di definirne la natura venga necessariamente a investire concetti come quello di autorialità e di proprietà intellettuale. S'arriva così al contributo di John Niles sull'annoso problema dell'oralità (*Orality*): che avrebbe dovuto utilmente seguire, io credo, e non precedere, il capitolo sui testi manoscritti, *Manuscript textuality*, a firma di Michael Sargent. Niles ripercorre le diverse posizioni della critica filologica sulla questione, soffermandosi su esempi tratti da «testi orali» moderni e da testi medievali di cui si sospetti un'origine orale; discute quindi diversi esempi di edizione di testi nati in forma orale, quindi tradotti in forma scritta, mostrando non solo l'entità (in genere assai maggiore che in altri casi) ma anche l'inevitabilità dell'intervento editoriale. Sargent propone invece al lettore un *excursus* sulle origini delle pratiche scritte e dei vari supporti materiali utilizzati nel corso della storia umana, per passare poi a considerazioni sul concetto di autorità del testo, della tradizione manoscritta e a stampa, nonché del futuro (che è già presente) delle edizioni digitali, in parte ripetendo quanto già discusso in altre parti del libro (soprattutto nel capitolo primo).

Di particolare interesse è il capitolo sulla critica delle immagini (*Picture criticism*) di Kari Kraus, il quale mostra come esperimenti di copiatura di immagini a memoria (a partire dal noto esperimento di Frederic Bartlett del 1932) producano nella sostanza, da un punto di vista grafico, i medesimi errori della trasmissione testuale. L'obiettivo del capitolo è quello di dimostrare che le immagini possono e anzi debbono sottostare ai medesimi criteri di edizione (*recensio*, ecc.) dei testi. Un analogo ricorso ad un procedimento di tipo scientifico-«continentale», nonché a una serie di competenze informatiche che rappresentino il corrispettivo digitale delle competenze paleografico-codologiche dei filologi di formazione tradizionale, è invocato nel penultimo contributo sui «digital

born texts», i testi cioè che hanno avuto origine solamente in forma digitale (M.G. Kirschenbaum e D. Reside, *Tracking the changes. Textual scholarship and the challenge of the born digital*). Paradossalmente, però, ciò che il lettore ha finora acquisito dal libro è che questi criteri pertengono a questioni che non si risolvono nei criteri stessi, e che anzi quegli stessi criteri assomigliano al letto di Procuste sul quale la filologia «continentale» si ostina – s'intende, a torto – a voler far distendere e ridurre a misura conforme gli oggetti del proprio studio per conferire ai propri prodotti un'aura di scientificità (tali affermazioni ricorrono a più riprese e per mano di diversi contributori del volume). Si incontra ancora qui, mi pare, un ulteriore esempio di quella scarsa omogeneità, e meglio di un'assenza di linea argomentativa riconoscibile o quantomeno dichiarata, che costituisce il limite principale del volume.

Il volume si chiude con il contributo di Jerome McGann sulla necessità di una *textual scholarship* digitale (*Coda. Why digital textual scholarship matters; or philology in a new key*), accompagnato da un bilancio provvisorio dei pregi e dei rischi delle edizioni digitali. Per quanto dotata di potenzialità apparentemente illimitate, l'edizione digitale, a differenza di quella cartacea, non perviene immediatamente a far parte di una rete intellettuale e sociale che la renda automaticamente meritevole di attenzione ed eventualmente ne sancisca l'autorità. Nelle parole di McGann (che traduco): «Il libro stampato è immediatamente accolto in una complessa rete di informazioni affidabili e di relazioni istituzionali che lo rendono utilizzabile per future discussioni critiche. Il testo digitale è maggiormente accessibile, è vero, ma solo in un senso che può dirsi astratto. ... È collegato a tutto e a niente» (p. 287).

Non è facile proporre un consuntivo per un volume così composito, spesso vivace e stimolante, ma altrettanto spesso disomogeneo fin quasi all'incoerenza, e anche – ciò che pare il difetto maggiore per una disciplina che non può permettersi di vedere disgiunta la teoria dalla prassi – vistosamente carente di esempi significativi, con rare eccezioni. La descrizione della filologia «continentale» vi appare spesso costretta in rigide quanto inopportune pastoie di natura teorica; inoltre, a causa dell'assenza di esempi adeguati, finisce per essere presentata con tratti esasperatamente dogmatici. D'altro canto, la filologia dell'area anglofona, mentre intende rivendicare a sé un'area disciplinare assai vasta, non pare offrire un apparato teorico sufficientemente calibrato da riflettere la complessità della fenomenologia ecdotica. Le premesse teoriche che si incontrano nel volume interessano in genere ambiti circoscritti (come la bibliografia testuale) della disciplina medesima, ovvero provengono, più discutibil-

mente, da tendenze critiche allotrie, come, per esempio, i citati *post-colonial studies*. Il divario fra prassi e teoria fa sì che quest'ultima si risolva nella ricerca ostinata di una risposta onnicomprensiva – di una specie di «teoria dei campi unificati» del sapere filologico, o se si preferisce di «universali» – che viene spesso caratterizzandosi come generatrice di dubbi poco proficui: come, per esempio, la contrapposizione artata di concetti in linea di principio antitetici (congetturare o conservare? privilegiare la volontà d'autore o ignorarla? ecc.), che però solo di rado appaiono come tali al filologo che operi concretamente sui testi. Poco proficuo sembra anche il voler definire per via speculativa cosa sia un editore, un autore, un testo. È del resto possibile che questa vistosa separazione fra teoria e prassi ecdotiche rifletta, almeno in parte, l'attuale situazione della disciplina nei paesi anglofoni. Resta che, una volta terminata la lettura del volume in oggetto, prevale la sensazione che molto ancora vi sia in esso di incondito e di non chiarito. Ne è sintomo rivelatore, mi pare, l'assenza di quegli apparati che dovrebbero invece essere raccomandabili in libri d'intento propedeutico-informativo. Si avverte, in particolare, l'assenza di un glossario o indice ragionato dei termini-chiave, che sarebbe riuscito particolarmente utile se i lemmi avessero anche analiticamente chiarito le accezioni in cui quegli stessi termini sono variamente intesi e impiegati. Ciò avrebbe senz'altro ridotto o quantomeno chiarito certe oscillazioni di significato, palesi in diversi contributi, nonché alcune inutili ripetizioni.

# Rassegne

GONZALO PONTÓN

## LA IMPRENTA Y OCCIDENTE

📖 Elizabeth L. Eisenstein, *Divine Art, Infernal Machine. The Reception of Printing in the West from First Impressions to the Sense of an Ending*, Philadelphia-Oxford, University of Pennsylvania Press, 2011, pp. 368, \$ 45, ISBN 978-0-8122-4280-5

A finales de junio de 1840, para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de la imprenta, la ciudad de Estrasburgo inauguró un monumento a Gutenberg con festejos que se extendieron durante tres días y que incluyeron la representación de una breve pieza teatral. En ella aparecía el impresor en su lecho de muerte, confesando a su colaborador Peter Schöffer sus más sinceros sentimientos acerca de su invento: con él había encendido la antorcha que debía iluminar el futuro camino de la humanidad, pero también temía que esa antorcha, en las manos equivocadas, pudiera convertirse en el origen de un incendio devastador. El anónimo ochocentista que imaginó ese cuadro incidía en un lugar común sobre la imprenta desde sus primeros tiempos: su condición de arma de doble filo. Esa dualidad consustancial es la que da título al volumen que nos ocupa (de cuya p. 177 procede el ejemplo), escrito por uno de los nombres señeros en el estudio e interpretación de la huella de la prensa mecánica en la cultura occidental: Elizabeth L. Eisenstein (n. 1923), *Professor Emerita* de la University of Michigan, especialista en la cultura francesa de los siglos XVII a XIX y célebre sobre todo por el muy citado – y no siempre entendido ni transparente – *The Printing Press as an Agent of Change* (1979) y su posterior síntesis *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (1983).

*Divine Art, Infernal Machine* es una monografía sobre un asunto que la propia autora califica de inédito («no one has yet explored this topic»,

p. ix) y plantea un recorrido histórico por más de quinientos años de actitudes mentales, concepciones y prejuicios en torno a la invención de Gutenberg. Materiales al respecto no faltan: los frutos de la imprenta tuvieron desde el principio un marcado componente autorreflexivo – o propagandístico, si se prefiere –, y ya los primeros libros impresos proclamaron desde sus colofones las excelencias del nuevo arte, en términos casi mágicos, de entusiasta optimismo tecnológico. El presente volumen no supone una investigación nueva de raíz, sino que reelabora parcialmente algunos materiales previos, incluidos los dos libros mayores de la autora (la lista de referencias, en pp. 367-368). A partir de un excelente – e idiosincrásico – repertorio de ejemplos acopiado a lo largo de más de cuarenta años de investigación, Eisenstein va desgranando, período a período, desde 1440 hasta 2010, aunque no necesariamente de forma lineal, los principales rasgos de la relación de Occidente con el mundo de lo impreso. En cierto sentido, nos las habemos con una historia de las edades Moderna y Contemporánea *sub specie libri*, contempladas como épocas librescas, configuradas históricamente *también* desde la imprenta, por su peso cultural como *agent of change* – y, a veces, *agent provocateur* –, como fuerza dinámica que engendra transformaciones decisivas en la esfera cultural, entre las que descuella el periodismo. Uno de los atractivos mayores del estudio consiste en revelar cómo se naturaliza una novedad tecnológica, cómo se adhiere un objeto o una idea a la trama de una cultura dada, para pasar a convertirse entonces en uno de los marcos conceptuales de esa cultura: el mundo contemplado y entendido desde el libro impreso, o en función de este.

«The fate of the book has long been subject to two contradictory concerns: anxiety about scarcity and loss on the one hand; worry about glut and overload on the other» (p. 237). Esa preocupación ante las dos respuestas – la constructiva y la destructiva – que parece acarrear toda nueva tecnología, especialmente en el caso de la comunicación, quedó trazada de forma insuperable hace dos mil quinientos años en el mito de la escritura del *Fedro*. Lo que en el diálogo platónico tomaba cuerpo como controversia sobre el alfabeto pudo aplicarse, salvadas las distancias, a la tensión entre el manuscrito y el impreso, y cabe retomarlo hoy a propósito del libro y las nuevas formas digitales de lectura: unos procesos imitan a otros, o al menos los juzgamos de forma similar. Con la imprenta se conjuró el miedo a la destrucción total de una determinada obra, como había ocurrido con el incendio de la biblioteca de Alejandría y como atestiguaba la conservación fragmentaria y parcial de la cultura clásica, a un mismo tiempo legado integral y puro resto de un colosal



nafragio. Ya no hubo lugar para ese temor, y una nueva angustia vino a ocupar su puesto: la de la recepción a que podía aspirar una obra determinada en la inmensidad de la galaxia Gutenberg. Nada se iba a perder para siempre, pero las obras muy bien podrían vagar, errantes e indiferenciadas, por los vastos confines de un universo de papel impreso. También se dijo y repitió hasta la saciedad que los periódicos acabarían con los libros, y es el caso que estos prosiguen, mal que bien, su curso, mientras Internet ha asestado a la prensa impresa un duro golpe del que quizá ya no logre recuperarse. Nociones como estas son las que pueden seguirse y apreciarse en las páginas de Eisenstein. Cuando se trata de la imprenta, casi ningún juicio carece de larga tradición; desvelar su procedencia, duración y continuidad es uno de los méritos indudables de este estudio, que lleva a cabo esa tarea desde el sentir histórico, sin perder de vista los rasgos específicos de una determinada herramienta cultural frente a las que la precedieron o a las que se disputaron el lugar para sucederla.

El primero de los siete capítulos de que consta la obra («First Impressions») está dedicado a los orígenes de la imprenta en Europa, y en él se recalca sobre todo que la actitud predominante ante el nuevo invento fue de entusiasmo generalizado, por más que hubiera voces que recelaron o que percibieron en él un potencial maléfico. Fueron las menos, sostiene Eisenstein, y no puede hablarse seriamente de una actitud recelosa, sino en su gran mayoría celebradora y confiada: la imprenta triunfó sin fisuras, fue un marco que se ajustó a todos los cuadros, un arma útil para todas las causas. Aduce al respecto, como prueba de valor, el que la Iglesia cristiana, dándose cuenta en seguida de las posibilidades que le brindaba el artilugio, se convirtiera en una de sus principales propulsoras; en contraste, el Islam fue mucho más reluctante a ello, y tuvieron que pasar dos siglos hasta que la edición mecánica y seriada de libros fue una realidad en el mundo musulmán. El capítulo 2 («After Luther: Civil War in Christendom») ilustra el uso material e ideológico de las prensas por parte de la causa protestante, que inundó la cristiandad de folletos y libros para sostener así una batalla en el terreno de la opinión internacional. En paralelo, el capítulo 3 («After Erasmus: Propelling the Knowledge Industry») muestra la expansión vertiginosa del conocimiento a lomos de las prensas y se detiene asimismo en el corolario negativo de ese extraordinario ensanchamiento: la percepción, ya mencionada, de que la progresión geométrica de los libros sabios era un exceso que imposibilitaba toda guía, un océano en el que perder el rumbo o en cuyas aguas hundirse. La autora despliega ante nuestros ojos

una tónica temprana, consistente y duradera sobre los beneficios y los inconvenientes del libro, a la que los más recientes tiempos de cambio tecnológico no han añadido, hasta la fecha, argumentos novedosos.

Después de las tres primeras secciones, que pueden considerarse integrantes de un mismo bloque, la perspectiva se desplaza hacia tiempos más modernos. El capítulo 4 («Eighteenth-Century Attitudes») centra su atención en el uso para fines políticos de las posibilidades de la prensa mecánica, con la aparición de los primeros panfletos y periódicos. Eisenstein presta particular atención a ese desarrollo en el marco anglosajón y en el de la causa por la independencia de los Estados Unidos, con una sucesión de casos ejemplares, desde la actividad de John Wilkes, una figura cuya carrera política se construyó a través de la propaganda que él mismo supo granjearse con los impresos, hasta Benjamin Franklin, que supo ver en el poder de las prensas el cauce de una nueva oratoria universal, pasando por los «publicistas» de las colonias inglesas en América, que obtuvieron el mejor rendimiento de la imprenta y de las formas de agitación e intervención política que esta propiciaba. La autora se adentra también a su campo de especialización, el surgimiento de la opinión pública en Francia y la significación que cabe conceder, desde la relación con la industria editorial, a figuras como Voltaire. La idea que atraviesa el capítulo es que los que «cambiaron el mundo» en aquella época creyeron, casi sin excepción, en el poder emancipador de la imprenta (pp. 147-148). Recuerda asimismo que la Declaración de los Derechos del Hombre incluía una cláusula sobre la libertad de prensa, que se convirtió desde entonces en una de las formas de reconocer la libertad, un valor que debía y debe ser salvaguardado. De ese gesto protector – y sacralizador – se harían eco la mayoría de constituciones decimonónicas promovidas por gobiernos progresistas a lo largo y ancho de Europa (p. 156).

El siglo XIX, por su parte, es presentado en el capítulo 5 como «The Zenith of Print Culture»: a la altura de 1820, en una ciudad como París, treinta mil de sus habitantes, de los algo más de ochocientos mil con que contaba, trabajaban de forma directa o indirecta para las prensas (p. 155). Richard Carlile publicó en 1818 el *Age of Reason* de Thomas Paine y, aunque el libro pasó desapercibido al principio, se convirtió muy pronto en un acontecimiento editorial, desde el momento en que fue perseguido por las autoridades (p. 181). Eisenstein combate el prejuicio de que la vindicación de la infancia y de la Edad media por parte del Romanticismo supusiera, en lo que se refiere a la imprenta, reluctancia alguna frente a ella, siquiera ideológica. Más bien sucedió al contrario: el medio posibilitó una mejor y mayor difusión de las tradiciones

antiguas, como atestiguan, por ejemplo, las *Reliques of Ancient English Poetry* de Thomas Percy. El culto romántico al héroe debe más de lo que parece a la entronización de tantas figuras – incluido Thomas Carlyle – por el arte de la prensa. Dickens es el ejemplo más conspicuo, pero en ningún caso aislado, de esos «culture heroes» creados por la industria de la imprenta (p. 193), cuyas filas engrosaron también nombres como Walter Scott, Victor Hugo o Charles Nodier. El XIX fue el siglo de la literatura de masas, como la *railway fiction*, tan denostada por espíritus refinados como Matthew Arnold o John Ruskin. Aunque de distinto signo, son también sintomáticos otros gestos epocales que podríamos calificar de nostálgicos, como la creciente actividad, a finales de la centuria, de impresores manuales tales como William Morris (p. 195), que se dedicaron a hacer libros bellos según procesos artesanales, en un giro elocuente hacia el sentido prístino de esa experiencia en serie. Otras manifestaciones del mismo tenor fueron el coleccionismo y la bibliofilia, así como la forja de la noción de incunable, que confirió a los libros de los primeros decenios de la imprenta un aura mítica, aunque sus formas de producción no fuesen sustancialmente distintas de las de los siglos posteriores. La misma época recubre el capítulo 6 («The Newspaper Press: The End of Books?»), pero centrado en el desarrollo de la prensa diaria. Los padres remotos del periodismo fueron, en el siglo XVI, los *poligrafi* venecianos que escribieron a la zaga de Pietro Aretino, así como la ingente cantidad de papeles mercantiles que se imprimieron en Amberes (p. 201). El largo camino del periodismo, entendido como la comunicación impresa de la actualidad inmediata y el ejercicio de la opinión sobre asuntos candentes, está lleno de nombres y acontecimientos ilustres a los que se pasa revista: Daniel Defoe, Voltaire, los *publicistes* de la Revolución Francesa, con Jean-Paul Marat a la cabeza, la aparición de *The Times* (1814) y *La Presse* (1836), textos como el *Manifiesto comunista* o artículos como *J'accuse*, tan inseparables de su *fluir masivo*. Es irrefutable, por último, el apunte de que las actitudes y los argumentos contrarios a la prensa no han variado sensiblemente a lo largo de los últimos doscientos años.

El verdadero cambio de percepción se detecta en el siglo XX, al que va dedicado el último capítulo («Toward the Sense of an Ending», epígrafe que suponemos homenaje al título de un bello libro de Frank Kermode antes que al de la reciente novela de Julian Barnes), de tintes pesimistas: «by the 1900s the spread of literacy and the ubiquity of newsprint were seen to have had disappointing results. Gutenberg's invention was less likely to be celebrated for its contributions to a peaceful

knowledge industry and more likely to be condemned for promoting hysteria, unreason, and world wars» (p. 214). Eisenstein tiene en cuenta aquí algunas rarezas de la época, como el audiolibro o libro-oído (pp. 226-227), y retoma consideraciones sobre el periodismo, señalando, por ejemplo, el carácter de mosaico propio de las portadas, entendidas como un texto no lineal, en idea prestada de McLuhan (p. 234). Señala, de acuerdo con su *leitmotiv*, que el sentimiento presente de vernos abrumados por la información no es en absoluto una novedad (p. 236), pero opina que el tópico de la muerte del libro, consustancial a la cultura del impreso, podría esta vez no ser un mero temor (p. 240), aunque da por segura la coexistencia, al menos durante algún tiempo, de formas tecnológicas distintas, fenómeno que ya se ha producido en otros momentos de la historia de las formas de comunicación cultural. Es digno de mención el énfasis que vuelve a poner en la maltrecha prensa actual, porque el periódico le parece un elemento que ha cumplido un verdadero papel transformador de la sociedad. En su breve mirada hacia los problemas de los nuevos soportes, señala que todavía están por probarse los «preservative powers» de los archivos virtuales, ante cuya veloz obsolescencia los quinientos años de duración de los libros adquieren las dimensiones de la eternidad.

*Divine art, Infernal Machine* es una propuesta ambiciosa por el arco temporal que abarca y por la pretensión de capturar en una sola mirada, y en una monografía de doscientas cincuenta páginas, la totalidad de la historia de la recepción del libro, a partir de un sólido conocimiento decantado a lo largo de una vida de estudio. (En ese contexto de sabiduría y precisión, solo puede achacarse a un lapsus el que se sostenga que el *Quijote* de Avellaneda se presentó como escrito por Cervantes, o sea, como un falso en lugar de como un apócrifo; así en la p. 166.) Es notable el interés que se concede a las representaciones gráficas, en una inspección no sistemática pero relevante, en útil complemento visual a los argumentos textuales. Destacan en este sentido las páginas consagradas al estudio de los grabados de la *Nova reperta* de Jan van der Straet y los de la *Histoire de l'origine et des premiers progrès de l'imprimerie* de Prosper Marchand, así como algunas otras manifestaciones posteriores, incluso caricaturescas (las de Honoré Daumier, por ejemplo).

En lo que atañe a los desafíos del presente y al incierto futuro, predomina una actitud de prudencia y de buen sentido histórico. Es un *motto* de la autora el evitar «the dangers of generalizing about reader reception» (p. 163), según vemos, por ejemplo, cuando evalúa los estudios que han insistido en el mantenimiento, durante la era de la imprenta, de una

cultura prolongada del libro manuscrito. A su juicio, esa posibilidad fue barrida rápidamente por la nueva maquinaria, y persistió únicamente con carácter residual. Así, frente a aportaciones que en los últimos decenios han hecho hincapié en las cuestiones marginales, en los discursos no dominantes sobre la difusión del libro y la transmisión cultural (menciona explícitamente a Roger Chartier), Eisenstein se concentra en las vetas mayores, a las que confiere una lógica relevancia como fuerzas de cambio cultural, cosa comprensible en un estudio de *longue durée*. En este caso concreto, quizá cabría matizar sus argumentos distinguiendo entre géneros editoriales y literarios, y apuntar que hay algunos más proclives que otros a la circulación manuscrita, aun en tiempos de hegemonía del impreso (así, la lírica). De la misma forma, resultaría instructivo comparar la visión sostenida aquí con la que ha desarrollado en libros recientes Robert Darnton, especialista en el mismo período y que parte, por lo tanto, de análoga base documental. En cualquier caso, el último libro de Elizabeth L. Eisenstein es una aportación significativa, por la riqueza de sus contenidos, al debate sobre el libro, su historia y, ahora, su improbable futuro, Un estudio cuya ponderación y precisión nos valen, sobre todo, para reconocer que las actitudes mentales que definen nuestros temores sobre el porvenir de la imprenta apenas tienen nada de novedoso. En lo fundamental, nos sigue alumbrando la misma antorcha.

*Universidad Autónoma de Barcelona*

FRANCESCO BAUSI

📖 David C. Parker, *Textual Scholarship and the Making of the New Testament*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 186, ¿Precio?, ISBN 978-0-19-965781-0

David Parker, uno dei massimi studiosi viventi di filologia biblica (un suo saggio è apparso anche in questa rivista: «Il testo del Nuovo Testamento: i manoscritti, le varianti e le moderne edizioni critiche», *Ecdotica*, IV, 2007, pp. 7-23), raccoglie in questo volume, rielaborandoli e correlandoli di note, i testi di cinque letture da lui tenute nel 2011 su questo argomento presso l'Università di Oxford. Il libro intende al tempo stesso tracciare un bilancio degli studi filologici sul Nuovo testamento e presentare la nuova metodologia ecdotica messa a punto dallo stesso Parker e dai suoi collaboratori di Birmingham e di Münster con lo scopo di

approntare una nuova edizione critica del sacro testo; ma le più generali considerazioni metodologiche e teoriche che accompagnano e sorreggono il discorso di Parker fanno sì che esso risulti assai stimolante anche per i filologi dediti ad altri àmbiti e ad altre letterature.

Certo, il Nuovo Testamento presenta caratteri fortemente specifici (a cominciare dall'enorme numero di testimoni, dalla loro vasta disseminazione spaziale e temporale, dalla loro molteplice natura 'materiale', dall'importanza e dalla larghezza della tradizione indiretta), e d'altronde Parker mette opportunamente in guardia contro l'idea che possa esistere un metodo buono per ogni testo e per ogni epoca. Tuttavia, il punto di vista di chi lavora sulla Scrittura è utile per mettere in discussione e per rivedere certe nozioni troppo passivamente accolte nelle moderne filologie, e in particolare per sottoporre a verifica la tradizionale idea 'statica' del testo e del lavoro ecdotico. Quando afferma, ad esempio, che un testo non è un 'oggetto' ma un 'processo'; che la nozione di autorialità, se intesa in modo troppo rigido, è fuorviante, giacché un testo è il prodotto anche dell'attività di tutti coloro che nei secoli, copiandolo, stampandolo o citandolo, vi hanno introdotto – per le ragioni più diverse – varianti e modifiche; che la filologia non può ricostruire l'originale di un'opera («the authorial text»), ma solo il testo da cui sono discese le copie più antiche in nostro possesso («the initial text», che talora è molto lontano e molto diverso dall'originale: p. 29); che non esiste *il* 'testo' di un'opera, ma esistono solo i singoli, molteplici 'testi' prodotti nei secoli da copisti, stampatori e filologi, e che pertanto ogni epoca, ogni ambiente e al limite ogni studioso (o copista, o lettore) costruisce di volta in volta il proprio 'testo', che è storicamente determinato e che come tale è destinato ad essere affiancato e sostituito da altri 'testi' di quella medesima opera; che, di conseguenza, l'edizione critica non può ambire ad alcuna completezza e 'definitività', ma è in sostanza un'operazione 'narrativa' che si limita a proporre solo una delle infinite soluzioni possibili e dunque solo uno dei mille 'testi' dell'opera in questione; che un'edizione critica è molto più del semplice testo critico, poiché in essa l'apparato non è meno rilevante del testo, anzi è esso stesso testo: quando, insomma, afferma tutto questo, Parker guarda certo alla specificità tutta particolare della filologia biblica, ma pone problemi che coinvolgono ogni filologia, e che troppo spesso e troppo a lungo sono stati ignorati o elusi dai filologi di diversa specializzazione.

Molte delle asserzioni di Parker sono palesemente debitorie delle acquisizioni e delle tesi della cosiddetta *new philology* (basti ricordare l'attenzione alla specificità di ogni singolo testimone e alle circostanze materiali di trasmissione del testo; o l'idea secondo cui «we should regard the

work as including all the forms of text that we find in the manuscripts», p. 104; o la distinzione, che è anche una gerarchia decrescente di valore e di concretezza, fra documenti, testi e opera, dove l'*opera*, ormai non più attingibile nella sua vera essenza, si configura alla fine come mera astrazione priva spesso di consistenza storica, in quanto frutto di ricostruzione a posteriori); ma ciò nulla toglie alla loro importanza, che, ripeto, non può essere circoscritta alla sola sfera della biblistica, posto che anche nella filologia classica e in quella moderna appaiono sempre più evidenti i danni e i limiti della 'mitologia' lachmanniana, sul doppio versante dell'idea di autore (considerato sempre come entità monadica, al di fuori di qualunque collaborazione o interferenza esterna) e di quella di testo originale (platonicamente considerato quale un edonico oggetto incorrotto, cui si debba e si possa ritornare depurando le sue copie dai guasti introdottisi nel tempo).

Le cose cambiano quando dalla *pars destruens* del volume (brillante e convincente) si passi a quella *construens*. Nelle ultime tre 'letture', infatti, Parker illustra il nuovo metodo ecdotico, da lui battezzato «Coherence-Based Genealogical Method» o «Münster Method», e che presuppone il sistematico ricorso a metodologie informatiche tanto per immagazzinare e riprodurre i dati, quanto per analizzarli e impiegarli ai fini dell'edizione. In estrema sintesi, il metodo prevede: reperimento e inventario di tutti i testimoni; selezione dei più attendibili (ove non sia possibile, per il loro eccessivo numero, prenderli tutti in esame); loro completa trascrizione e riproduzione digitale; confronto dei testimoni; esame delle collazioni così ottenute; produzione di uno stemma; fissazione del testo critico. Vista la mole ingentissima di dati, la collazione viene eseguita solo in alcuni specifici passi, per ciascuno dei quali il filologo traccia uno stemma che definisce, per quel passo, i rapporti fra i testimoni (costituendo famiglie «on the basis of the degree of their agreement in all readings»: p. 99) e soprattutto la direzione del 'flusso testuale' (*textual flow*), consentendo di stabilire quale testimone deriva da un altro, sul fondamento non degli errori, ma degli accordi e delle divergenze di lezione. Il *database* esegue poi la somma di questi singoli stemmi, o meglio di questi singoli 'flussi testuali', dando vita a un diagramma complessivo (p. 87) che permette di individuare i testimoni più affidabili sui quali edificare l'edizione critica del Nuovo Testamento; e la lezione di volta in volta promossa a testo sarà quella recata, in ciascun luogo, dalla maggioranza di tali manoscritti.

Naturalmente, il diagramma non è un vero e proprio stemma di tipo neo-lachmanniano (ironicamente, Parker lo paragona piuttosto alla mappa della metropolitana di Londra) e non pretende di riprodurre le



reali dinamiche storiche della trasmissione del testo: è solo uno strumento operativo, finalizzato a orientarsi nella magmatica tradizione del Nuovo Testamento e a tenere sotto controllo una mole di materiale variantistico assai superiore a quella utilizzabile con i metodi tradizionali. Ma il «Münster Method», nonostante la sua indubbia ingegnosità, solleva, anche in chi non sia biblista e frequenti diverse filologie, non pochi dubbi e interrogativi. Anche a prescindere dalla commistione inestricabile e di per sé discutibile di procedure meccaniche – affidate al computer – e *iudicium* dell'operatore, le perplessità maggiori sono destinate dal fatto che sembra trattarsi, in sostanza, della riproposizione tecnologicamente aggiornata del vecchio metodo dei *loci critici*, non senza qualche affinità anche col metodo escogitato circa un secolo fa da Dom Henry Quentin proprio nel campo della filologia biblica. Anche il «Münster Method», infatti, non si fonda sull'errore per stabilire le parentele fra codici, ma genericamente sulle *variations*, applicando un criterio statistico e probabilistico che giunge a determinare la direzione del 'flusso testuale' in base al maggior numero di luoghi in cui A mostra di essere secondario rispetto a B o viceversa: per cui, ad esempio, nell'epistola di Giacomo il ms. Gregory-Aland 2423 (= Durham [NC], Duke Univ. Library, Gr. 3) dipende dal Vaticano Gr. 1209 in settanta luoghi, mentre l'inverso si verifica solo in sedici casi, cosicché il flusso testuale dovrebbe procedere dal Vaticano al 2423. Ne consegue una marcata astrattezza metodologica che stride con il richiamo frequente dello stesso Parker alla concretezza storica e 'materiale' nell'esame delle testimonianze e nella loro collocazione ambientale e culturale, oltre che nell'impegno a non scindere il 'testo' dall'insieme dei testimoni in cui esso prende effettivamente forma nel tempo.

Né simili obiezioni, credo, possono essere inficcate dall'appello alla 'provvisorietà' e alla 'storicità' di ogni edizione (con il conseguente rifiuto dell'idea di un testo *ne varietur*, e, come si è detto, della stessa nozione di 'testo originale' quale meta del lavoro filologico). Si può convenire, in linea di principio, che l'*opera* non esiste, giacché di essa noi possediamo solo una molteplicità di testimoni dai quali i filologi estraggono di volta in volta un *testo* che essi stessi *creano* con procedure riconducibili più alla 'narrativa' che alla 'scienza' (Parker parla non a caso, fin dal titolo del volume, di «the *Making* of the New Testament», riferendo il verbo all'operato dei filologi sul testo biblico); tuttavia, l'applicazione pratica di questa tesi conduce a un relativismo filologico assoluto che rischia di compromettere il senso ultimo del lavoro ecdotico.

Al di là della eccessiva fiducia nelle procedure computerizzate applicate alla filologia, e delle proclamate analogie (a mio avviso più appa-



renti che reali) fra l'antico sistema di trasmissione manoscritta dei testi e quello digitale, non convince la riproposizione dell'idea – anch'essa ereditata dalla *new philology* – secondo cui l'edizione critica non deve fornire un «authoritative text», ma piuttosto un complesso di materiali e di percorsi tale da permettere a chiunque di costruirsi una propria edizione, grazie anche alla larga disponibilità di riproduzioni e trascrizioni ormai assicurata da Internet. Anche in questo caso, non può certo dubitarsi che tale disponibilità abbia mutato sia le metodologie di lavoro del filologo, sia la nostra stessa idea di filologia: ancora una volta, però, trarre conseguenze tanto radicali da un puro e semplice dato di fatto porta a vanificare non tanto la dimensione 'scientifica' della disciplina filologica, quanto la sua utilità effettiva.

Simili interrogativi assumono uno spessore particolare, poi, di fronte al testo biblico. Se è vero, come Parker ha sempre sostenuto e ripete anche in queste pagine, che nel caso della Scrittura l'innovazione testuale non deve necessariamente considerarsi un peggioramento, e che pertanto ritenere in ogni caso migliore la lezione più antica significa assumere un atteggiamento sbagliato e anacronistico (p. 67), ci si potrebbe chiedere perché sia così importante allestirne un'edizione critica, anche in considerazione del fatto che la Chiesa e i fedeli, in ogni epoca e in ogni luogo, hanno fissato, adottato e tradotto un determinato testo biblico, e che questo testo è per loro, di volta in volta, il *migliore* e il più adatto, in quanto conforme alla cultura e all'ambiente cui la Scrittura si rivolge in quel momento. Da ciò scaturisce un'altra e più grave questione, che Parker rapidamente sfiora ma non affronta: qualora la prassi ecdotica suggerita in questo volume si affermasse davvero (cosa di cui è lecito dubitare), quali ricadute potrebbe avere, al livello della Chiesa, della fede e delle comunità cristiane, la diffusione di «multiple privatized versions» (p. 146) del Nuovo Testamento?

Benché ciò che più conta nella Scrittura sia lo spirito, e non la lettera, la scomparsa della Bibbia come *opera* (che porta con sé anche la relativizzazione e in ultima analisi il rifiuto del Canone) e la sua sostituzione con un numero potenzialmente infinito di *testi* provvisori e fluttuanti, non può che essere guardata sfavorevolmente da coloro per i quali essa non è, o non è in prima istanza, un semplice oggetto di studio. Né si tratta esclusivamente di una questione di fede religiosa, giacché l'esistenza di un solido e condiviso testo 'vulgato' è condizione ineludibile perché un'opera la cui rilevanza non sia solo letteraria possa continuare ad essere comune patrimonio culturale.

## G. THOMAS TANSELLE

📖 David McKitterick, *Old books, new technologies. The representation, conservation and transformation of books since 1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp.?, Precio?, ISBN 9781107035935

Scorgendo il titolo *Vecchi libri. Nuove tecnologie*, uno potrebbe aspettarsi un altro contributo alla profluvie apparentemente infinita (e generalmente estenuante) di articoli sul futuro del libro a stampa. Ma chiunque abbia familiarità coi lavori di David McKitterick capirà. Come le sue prime pubblicazioni, questo saggio è un pezzo di maestria storica, erudito, acuto e ben scritto. McKitterick prende le nostre esperienze di lettori di testi, nuovi e vecchi, su schermi elettronici come semplice pretesto per esaminare altri periodi, soprattutto nel XVIII e XIX secolo inglese, in cui la gente cominciava a incontrare nuove tecnologie. Sebbene il capitolo d'apertura includa un agile sunto di tre pagine dell'attuale scena editoriale, il saggio si concentra maggiormente sui vecchi libri, particolarmente su come sono stati restaurati e come il loro testo è stato riprodotto (Uso l'espressione «testi verbali» nella consapevolezza che le parti non verbali dei libri possono anche essere lette come «testi» portatori di significato). Prima di cominciare la sua ricognizione storica, McKitterick esprime un giudizio netto e piuttosto severo sull'attuale *business* della digitalizzazione e sul comportamento a questo riguardo tenuto da alcuni bibliotecari. I direttori stabiliscono accordi commerciali per la digitalizzazione del materiale presente nelle loro biblioteche, ma non curandosi dei controlli di qualità «essi hanno in effetti voltato le spalle alle questioni di responsabilità pubblica». E la dismissione dei libri da parte dei bibliotecari dopo la digitalizzazione, mostrando la loro mancanza di interesse, o comprensione, per il valore dell'evidenza materiale, è «un tradimento della fiducia».

Il grosso del lavoro traccia la storia dei due tipi di approccio ai libri: fare operazioni sui libri stessi e copiare i loro testi. Così ci vengono offerti resoconti storici sulla pulitura della carta, sull'inserzione di fogli mancanti (da altre copie o in facsimile), sulle rilegature (secondo le vecchie o le nuove mode), sulla ricomposizione dei testi in caratteri evocativi dell'originale, e la preparazione di facsimili testuali (copiando a mano, con traccia litografica o con processi fotografici). Ognuno di questi resoconti è pregevole per i suoi dettagli, raccontando la storia di numerosi individui ed eventi, talvolta riferendosi ad altri tipi di manufatti, facendo ricorso ad una gamma di fonti davvero ampia. Il risultato è innovativo: un'affa-

scinante rievocazione delle realtà in cui si presero le prime decisioni sui vecchi libri. Che riguardassero i libri in quanto manufatti o i testi verbali che essi contenevano, quelle decisioni erano tutte necessariamente delle interpretazioni e riflettevano diversi atteggiamenti verso i libri. (Le affascinanti rilegature nella biblioteca di William Backford, per esempio, rappresentano un interesse verso l'aspetto esteriore dei libri, mentre l'acquirente delle copie di John Harris pretendeva completezza del testo verbale – e in nessuno dei due casi la conservazione dell'evidenza fisica costituiva un problema). La larghezza di vedute dell'approccio di McKitterick si palesa nel suo volgersi, alla fine, alla crescita delle mostre librerie e allo sviluppo degli studi bibliografici nel tardo Ottocento, che illustrano nuovi modi di presentare libri al pubblico e nuovi modi di studiarli.

Dato l'argomento, McKitterick usa generalmente la parola «libro» per significare l'intero oggetto fisico. Talvolta tuttavia (come la maggior parte della gente) lascia che essa si riferisca solamente alla parte testuale dell'oggetto (o appunto all'intangibile operazione verbale rappresentata da quel testo fisico). Dal momento che siamo tutti abituati a questo uso (un «buon libro» non significa normalmente un libro ben prodotto), i suoi lettori non equivocheranno. Ciò nonostante, in uno studio bibliografico sarebbe preferibile mantenere la distinzione tra l'oggetto fisico e l'opera verbale. Per fare un esempio: quando McKitterick dice, nella prima pagina, che le nuove tecnologie «renderanno i vecchi libri straordinariamente più accessibili», avrebbe potuto dare un buon esempio inserendo «il testo verbale dei» prima di «vecchi libri». E dare il buon esempio a questo riguardo non è una questione da poco, perché la cosa fondamentale che distingue i libri dagli altri manufatti è che le persone generalmente non pensano ad essi come oggetti; esse vedono i libri semplicemente come mezzi per conoscere opere fatte di parole, e nella loro testa «libro» diventa sinonimo di «opera verbale».

I problemi che seguono da questa equazione possono essere illustrati dal fatto che microfilmare e digitalizzare sono spesso viste come operazioni atte a «conservare il libro», anche se i libri possono essere danneggiati nel processo o messi fuori consultazione dopo di esso dai direttori delle biblioteche che non ne vedono più alcun ulteriore utilizzo. I bibliotecari che prendono tali decisioni considerano se stessi come curatori non di oggetti, ma piuttosto di opere verbali, non rendendosi conto che quelle opere sono inestricabilmente connesse con i mezzi materiali della loro trasmissione. Gli indizi sulla storia della stampa e della loro pubblicazione contenuti nei libri forniscono informazioni essenziali (utilizzabili non solo dagli studiosi, ma anche dal lettore comune) per interpre-

tare il contesto storico di un'opera verbale e per valutare l'accuratezza del testo; e la presenza di varianti testuali nelle differenti copie di un'edizione (di qualsiasi data) rende obbligatoria la conservazione del maggior numero possibile di copie (McKitterick parla del valore dell'evidenza che giace spesso nella sua «molteplicità»).

Ma anche lasciando da parte le connessioni tra evidenza fisica e opere verbali, ci sono altre ragioni per salvare i libri: forniscono informazioni sulla storia del lavoro, essendo prodotti dell'abilità artigiana, e più in generale sulla storia sociale, dal momento che spesso recano tracce di ciò che è loro capitato. McKitterick fa cenno di tanto in tanto a quanto sia importante studiare la confezione dei libri e la successiva lettura dei loro testi, ma questi argomenti non rientrano tra i suoi obiettivi al punto da meritare un trattamento più esteso. Vale perciò la pena di dire qui esplicitamente che la storia della produzione che si trova in ogni libro offre commoventi testimonianze delle azioni umane individuali che l'hanno creato; e si può anche osservare che le aggiunte ai libri successive alla loro pubblicazione, come i *marginalia* e le annotazioni, sono come le alterazioni di cui parla McKitterick dissertando su come i libri furono considerati nei vari periodi. Non riuscire a pensare ai libri stampati come a qualcosa di più che a testi verbali stampati ha come conseguenza «una diminuzione della storia», come McKitterick dimostra ripetutamente.

Commentando la situazione attuale nei suoi capitoli introduttivo e conclusivo, McKitterick ha disposto la sua narrazione storica in una cornice che ne rende evidente la rilevanza contemporanea. Come egli stesso dice, le pratiche riproduttive del passato, con le loro «ambiguità ed omissioni», sono «gli immediati precursori dei valori che oggi accompagnano la riproduzione di libri in ambienti elettronici e nel mondo della *print on demand*». La conoscenza del contesto storico che egli fornisce potrebbe avere come conseguenza quella di portare a una migliore comprensione delle limitazioni dell'attuale confezione dei testi, così come a una maggiore attenzione alla necessità di preservare i libri stessi; e l'ultima frase dell'autore contiene la parola «sfida». Il suo studio è sia un'opera di storia che una chiamata all'azione. Bibliografi e curatori di libri antichi lo leggeranno con piacere per i suoi originali contributi alla storia del libro, ma essi capiscono già l'importanza dell'evidenza fisica. È forse troppo sperare che questa sua fatica venga letta anche dai direttori delle biblioteche e dagli imprenditori delle campagne di digitalizzazione, e che le loro azioni future ne vengano influenzate.

¿Universidad?

ANDREA SEVERI

📖 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli (Bur, in collaborazione con l'associazione degli italianisti), 2013, pp. 1851, € 18, ISBN 978-88-17-06326-5

Davanti all'edizione del *Decameron* uscita in occasione del settimo centenario della nascita di Giovanni Boccaccio si rimane davvero intimoriti e impressionati. Prima di tutto per le sue caratteristiche materiali: la mole (1851 pp. di carta sottile) e il peso (mancano pochi grammi per raggiungere il chilo: notevole per un libro di medio formato senza illustrazioni). Poi per i nomi illustri dei curatori, ben tre, che danno l'illusione che finalmente anche per gli studi umanistici – dove è duro a morire il mito dell'intellettuale che lavora solitario nella propria torre d'avorio – una nuova era si sia aperta e che, nonostante le logiche degli attuali sistemi di valutazione della ricerca vigenti in Italia paiano remare in direzione «ostinata e contraria», anche le «belle lettere», al pari delle scienze dure, possano presentare ad un ampio pubblico i risultati delle loro ricerche come lavori di *équipe*. In questo caso l'*équipe* d'eccezione è costituita da un filologo versato da anni in autografi e codici boccacciani quale Maurizio Fiorilla, che fornisce il testo critico e la relativa nota al testo; un italianista versatile e che guarda con favore (e competenza) alla teoria letteraria quale Giancarlo Alfano, che firma le schede di analisi dell'opera, delle dieci giornate e delle singole novelle e la notizia biografica; e un decano della storia della letteratura, certamente senza rivali nello studio della «civil conversazione» (di cui il *Decameron* offre un esempio unico nel suo genere) quale Amedeo Quondam, a cui si deve l'ampia introduzione iniziale (pp. 5-65), le note al testo e il notevole repertorio finale di Cose (e parole) del mondo (pp. 1669-1802). Insomma, come si sarà già capito, al prezzo di un volume (18 euro), se ne sono acquistati almeno due: il testo riveduto del *Decameron* di Boccaccio e l'ampissimo corredo di paratesti che precedono, contornano e seguono il testo: Introduzione, Scheda dell'opera, Notizia biografica, Bibliografia, Nota al testo, note a pie' di pagina, Schede delle giornate, Schede delle novelle, Le cose (e le parole) del mondo, Indice delle cose e (le parole) del mondo, Indice dei nomi, Sommario.

Che testo presenta questa edizione del Centenario? Un testo che modifica l'ultima lezione stabilita da Vittore Branca nell'edizione einaudiana del 1999 (già recante revisioni e aggiornamenti rispetto alle sue

precedenti) in circa centocinquanta luoghi (l'elenco è alle pp. 117-120), la maggior parte dei quali di sostanza (*per reina* al posto di *prima*, I Intr. 97; *Bergamino gli fece le sue tre robe restituire e lui* al posto di *Bergamino e lui*, I 7, 28; *quello essere stato falso* al posto di *quelle essere stato fallo*, III 7, 93; *uno venerdì* al posto di *venendo*, V 8, 13), altri di minor peso (*altramente* al posto di *altrimenti*, I Intr. 37 e 41; *incontanente* al posto di *incotanente*, II 1, 15 e V 2, 29; *sentiam* al posto di *sentiamo*, VII 8, 49; *le mi metterà* al posto di *la mi metterà*, VII 10, 13). Come testo base Fiorilla assume ovviamente l'autografo Hamilton 90, ma, come noto ormai da tempo, il codice oggi conservato a Berlino (B) contiene molti errori, commessi in parte dallo stesso Boccaccio-copista e in parte generati da tentativi di maldestri lettori di ripristinare lezioni saltate per il distacco dell'inchiostro; per emendare tali errori Fiorilla si serve dunque degli altri due codici che, con l'Hamilton, condividono i gradini più alti della tradizione: l'*Ottimo* (il Laur. Pluteo 42 1, di mano di Francesco d'Amareto Mannelli, da Mn) e, nei casi in cui anche l'*Ottimo* non aiuti, si avvale del Parigino Italiano 482 (P), previa verifica – perché, com'è noto, esso tramanda una redazione anteriore a B e Mn – che in quel determinato luogo del testo non ci siano varianti d'autore, altrimenti, spiega Fiorilla, si incorrerebbe in una contaminazione tra due stadi redazionali (p. 115). In alcuni casi l'editore ha tenuto conto anche di due codici frammentari della proto-diffusione del *Decameron*, il ms. II II 8 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (frammento Magliabechiano) e il ms. Vitali 26 della Biblioteca Passerini Landi di Piacenza (frammento Vitali). Per la critica dei *loci critici*, alcuni dei quali *vexatissimi*, altri solo *vexati* da decenni di discussioni tra filologi (Branca ovviamente incluso), Fiorilla rimanda a due suoi contributi apparsi sulla rivista *L'Elisse*, il primo nel 2010 e il secondo fresco di stampa. Da quest'ultimo contributo traggio l'indicazione metodologica che ha guidato le scelte dell'editore:

La concordanza di P e Mn, appartenenti a due rami diversi, ci restituisce l'originale, fatti salvi sempre i casi in cui attraverso l'esame delle varianti in gioco non sia possibile ipotizzare che nell'esecuzione della copia autografa Boccaccio sia tornato autore introducendo cambiamenti intenzionali. Quando B e Mn sono entrambi portatori di lezioni che appaiono erronee è possibile affidarsi a P (valutando sempre con attenzione che si tratti davvero di errori e non di rielaborazioni autoriali). In alcuni casi, per confermare le lezioni di P, può essere utile anche il confronto con due antichi testimoni (databili entrambi al settimo decennio del XIV secolo e collocabili in una tradizione

testuale prossima a quella del codice Parigino): il frammento Vitali e il frammento Magliabechiano.<sup>1</sup>

Ma fiore all'occhiello di questa edizione è il mantenimento di un piccolo espediente grafico utilizzato già dall'autore nell'autografo per mettere in evidenza i vari livelli diegetici: si tratta del cosiddetto «sistema delle maiuscole», che «scandisce i principali passaggi strutturali del testo, così da rappresentare visivamente, negli specifici modi della formale e addirittura nella sua stessa impaginazione, l'architettura interna dell'opera» (Alfano, p. 70). A segnalare l'inizio di ogni livello di narrazione concorrono maiuscole di diversa grandezza: la più grande spetta a quello extradiegetico (che unisce Autore e Lettrici), una un po' più piccola marca quello intradiegetico (il piano dei dieci novellatori), una ancora più piccola quello diegetico (le novelle vere e proprie); a questi tre livelli se ne aggiunge talvolta persino un quarto, metadiegetico (nel caso in cui il personaggio di una novella si mette a narrare un racconto, come nel caso di Melchisedech). Non sempre preservare i sistemi grafici adottati dagli autori di secoli fa significa fare un buon servizio al lettore. Ma qui non c'è dubbio che siamo di fronte ad un caso felice in cui la filologia prende sotto braccio la teoria letteraria, fornendo una serie di «ancore» (mutuo il vocabolo da una funzione in uso in alcune pagine web che si sviluppano verticalmente) che aiutano il lettore ad orientarsi in un testo diegeticamente pluristratificato.

Come si legge il testo stabilito da Fiorilla nell'edizione del Centenario? Il testo spesso naviga, galleggia sopra un mare di note, vale a dire sopra la parafrasi (praticamente) continua approntata da Amedeo Quondam, che alla fine della sua introduzione al testo rivendica programmaticamente e pedagogicamente questa scelta: dato che l'obiettivo del progetto è «rendere disponibile al lettore del 2013, alle sue competenze linguistiche e culturali, un'edizione del *Decameron* completa di tutti gli strumenti opportuni affinché la sua esperienza di lettura possa svolgersi con quella piena e sicura padronanza che sola porta a un autentico piacere del testo» (p. 64); e dato che «è di immediata evidenza che le competenze linguistiche e culturali medie di chi parla legge scrive capisce l'italiano sono radicalmente mutate negli ultimi cinquant'anni» (p. 7);

<sup>1</sup> M. Fiorilla, «Ancora per il testo del *Decameron*», *L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana*, VIII/1 (2013), pp. 75-90: 76-77. Ringrazio l'autore per avermi reso disponibile questo suo contributo, in un momento, quello in cui debbo licenziare questa recensione, in cui l'ultimo numero dell'*Elisse* non è ancora disponibile nella maggior parte delle biblioteche universitarie italiane.



*ergo* c'è bisogno, per Quondam, di un «apparato continuo di note finalizzate a spiegare minutamente l'assetto linguistico del testo» (p. 64), il che si traduce, in pratica, in una versione a piè di pagina in italiano moderno della lingua di Boccaccio. L'operazione non stupisce se è fatta da uno studioso che, come Quondam, ha ritenuto opportuno, già dieci anni or sono, e per lo scandalo di molti (ma non della nostra rivista, che anzi attorno a quell'edizione organizzò il suo primo Foro), modernizzare, dal punto di vista grafico e fonomorfológico, l'italiano di Baldassar Castiglione. Non c'è dubbio che la questione sia molto complessa, e che il discorso andrebbe diversificato a seconda delle fasce di competenza dei lettori. Si può forse ripetere qui la riserva, non priva di dubbi, che Emilio Pasquini avanzava dinanzi all'edizione Quondam del *Cortegiano* (anzi: *Cortigiano*) castiglionesco: «Io mi rendo conto che per uno straniero, o per un lettore qualsiasi che conosca male l'italiano, tale soluzione rappresenti un vero toccasana», ma, aggiungeva poi, «debbo ammettere che in Italia, così, s'incoraggerebbe la pigrizia dei nostri studenti». <sup>2</sup> In altre parole: È del tutto evidente che, anche per un bravo studente universitario di oggi (e non solo per lui), è indispensabile spiegare che *stallarono* (X 1, 11) significa 'defecarono', che *vangaiuole* (X 6, 12) significa 'reti da pesca', che l'*utel* (ivi) significa 'utello, piccolo vaso di terracotta', che il *testo* (*di basilico*), che ritorna più volte nella novella di Lisabetta da Messina (IV, 5), ed è centrale per capirla, significa 'vaso di terracotta'; così come è indispensabile intervenire a spiegare che «sposata» (X, 8, 26) è un «falso amico», perché ha il significato tecnico di 'promessa sposa', o anche, per i tanti lettori che non hanno frequentato un corso di letteratura italiana medievale, che gli usatissimi *con ciò sia cosa che* e *guari* significano, rispettivamente, 'perché, dal momento che' e 'alquanto, molto'. Ma siamo proprio sicuri che sia necessario, al contrario, fornire la parafrasi di periodi che paiono di per sé assai perspicui, come, ad esempio, «[re Carlo] in Puglia se n'andò, e con fatiche continue tanto e sì macerò il suo fiero appetito, che, spezzate e rotte l'amorose catene, per quanto viver dovea libero rimase da tal passione» (X 6, 35), oppure «Ma la fortuna, invidiosa di così lungo e di così gran diletto, con doloroso avvenimento la letizia de' due amanti rivolse in tristo pianto» (IV, 1 15)? Non c'è il rischio, già prefigurato da Pasquini, che, avendo la parafrasi a portata di pupilla, prevalga la pigrizia del lettore(-studente) e che, con un occhio all'ottima scheda introduttiva di

<sup>2</sup> E. Pasquini, in P. Trovato, A. Sorella, E. Pasquini, F. Rico, A. Stussi, A. Quondam, «Forme e sostanze. "Il cortigiano" di Amedeo Quondam», *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 157-209: 171.



Alfano, e l'altro alla puntuale e precisa parafrasi di Quondam, ad essere perso di vista, paradossalmente, sia proprio il testo di Boccaccio, per leggere il quale i curatori ci hanno così scrupolosamente attrezzati? L'intento pedagogico encomiabile è di portare per mano il lettore *attraverso* il capolavoro boccacciano, ma il risultato finale può risultare quello di condurlo su un passeggiare *accanto* ad esso. Si potrebbe evitare questo rischio, certamente dai curatori non voluto, approntando due distinti tomi, dividendo cioè il testo di Boccaccio dai paratesti e gli apparati esegetici, proprio come, del resto, Quondam ha fatto, con il plauso di Francisco Rico,<sup>3</sup> con il 'suo' *Cortigiano* una decina di anni fa, separando il testo dalla *Guida alla lettura*; oppure, come si era fatto con l'edizione del *Decameron* uscita per gli Oscar Mondadori nel 1989 (con successive ristampe), oppure, ancora, come, sempre la Mondadori aveva deciso di fare con la *Guida alla lettura* dell'*Ulisse*, venduta insieme e inseparabilmente al capolavoro di Joyce. Certo, è ben noto come spesso in decisioni di tal genere i curatori dei volumi non abbiano voce in capitolo, o il loro parere conti assai meno di quello dell'ufficio commerciale della casa editrice.

Esprese queste iniziali riserve sulla pervasività, ma soprattutto, sulla disposizione dei sussidi alla lettura – che altro non fanno che dar conto di un più ampio dibattito teorico sulle sfere d'azione e di influenza dell'editore e del lettore più sviluppato all'estero che in Italia – non si può non cominciare a tesser le lodi dell'ampio apparato introduttivo del volume. Qui non si intende affatto sintetizzarne, neanche per sommi capi, i nuclei tematici o gli snodi concettuali espressi da Quondam. Si vuole piuttosto comunicare l'impressione ricavata della lettura: un testo piacevole che vuole a sua volta parlare di un libro prima di tutto piacevole, e lo fa attraverso una prosa distesa, rilassata, che non si inarca in ardite ipotassi o stilemi accademici; una prosa, insomma, che vuole essere assai poco «professorale», riuscendo a non essere respingente anche quando deve introdurre un vocabolario tecnico quale 'statuto dell'autore' (a partire dal celebre *intendo di raccontare* del Proemio), 'atto performativo', 'cornice' (che Quondam preferisce chiamare «architettura» o «corpo», «visto che le novelle non sono "quadri"», p. 56). Come certi commentatori umanistici, Quondam pare voler assumere stile e visione del mondo dell'autore che presenta, riproducendo nella sua introduzione il senso di infinita curiosità per le cose del mondo trasmesso da Boccaccio e restituendo quell'orizzontalità smisurata che

<sup>3</sup> «Forme e sostanze. "Il cortigiano" di Amedeo Quondam», p. 177.

è la cifra del suo capolavoro; spesso e volentieri il dettato di Quondam si sgrana in elenchi potenzialmente infiniti, anfore insistenti che tentano di dare un'idea della vastità del menù che il lettore si appresta a delibare, o che ha già delibato (se, come forse è preferibile fare, l'introduzione è gustata al termine dell'esperienza di lettura, a consuntivo): ad esempio, a p. 37, Quondam riassume in questo modo la tipologia delle storie incluse dall'autore nel suo Libro: «storie comiche e storie tragiche, storie monitorie e storie giocose, storie fantastiche (inverosimili) e storie concrete ... storie animate da pochi e molti personaggi ... storie di una sola notte e storie che si snodano per decenni, storie che non si muovono mai e storie che non stanno mai ferme...»; oppure, a p. 58, spiega in modo retoricamente affine le rivoluzionarie ambizioni del *Decameron*: «La forma del *Decameron* esibisce ... lo scandalo di una «letteratura» che per un istante almeno dice che non vuole servire a niente, se non a fare passare il tempo con piacevole intelligenza ... lo scandalo di una letteratura che esibisce e predica l'uscita dal mondo dell'utile e della produzione ... lo scandalo di una «letteratura» che parla delle «cose del mondo», di «tutte le cose del mondo», alte basse mezzane che siano ... lo scandalo di una «letteratura» che parlando delle cose del mondo riconosce la forza naturale della sessualità e delle passioni che scatena ovunque e in tutti...». La prosa di Quondam è talmente disinibita che a volte, come se volesse indirizzarsi ad un *teenager*, assume toni persino 'pop': «Boccaccio esprime l'euforia gioiosa di chi ... è consapevole della propria sfacciata fortuna di ritrovarsi nel loro [delle storie] più grande magazzino di *import-export* [la Napoli angioina] ... e può, come impazzito per la felicità, aggirarsi freneticamente indeciso su cosa prendere per sé, magari scaricandolo con un *free download*» (p. 38). Ma con questo tono e questo stile Quondam riesce – aperto il canale di comunicazione – a trasmettere al suo ipotetico lettore-medio odierno considerazioni di grande spessore, come quando, in poche fulminanti righe, lo studioso spiega come una visione ideologica di lungo corso (quella della *fnis Italiae*, seguita alla crisi dei comuni medievali) abbia potuto influenzare la lettura di questo capolavoro, fino al punto da definirlo «epopea dei mercanti», tralasciando il fatto che, se è vero che in molte delle cento novelle sono protagonisti dei mercanti, è altrettanto vero che non si trovano novelle che assumano «come tema del proprio raccontarsi le esperienze e i valori tradizionalmente costitutivi e propri del mercante, della sua cultura e della sua etica», bensì quelli del cavaliere (p. 30). Questa discrasia di letture dello stesso testo è una patente dimostrazione di quanto andava affermando Teodoro W. Adorno a proposito

dell'impossibilità, da parte del soggetto e dell'oggetto, di rimanere invariabili nel tempo: «[come il soggetto], Neppure l'oggetto può restare o essere identico a sé stesso e può solo essere conosciuto da un soggetto attraverso il tempo».<sup>4</sup> Nella forma di una chiacchierata-racconto Quondam riesce così a caricare di senso anche dati apparentemente insignificanti e aridi agli occhi del lettore comune, come quelli derivanti dagli spogli lessicali (per esempio della parola *novella* prima e dopo Boccaccio, oppure degli altri termini chiave *favole*, *parabole*, *istorie*) o da osservazioni codicologiche sull'autografo Hamilton 90, che invitano il lettore a non accogliere con troppa ingenuità le dichiarazioni programmatiche dell'Autore interno: come si coniuga, infatti, il formato scientifico e di studio del codice in cui Boccaccio ha voluto dare forma alla redazione definitiva dell'opera della sua vita con *l'ago e 'l fuso e l'arcolao*, ovvero con le asserite destinatarie del Libro di novelle, le donne? Non c'è dietro l'angolo, si chiede Quondam, il rischio che le sue *dilicate donne* siano solo «funzioni retoriche» nel sistema di senso del *Decameron* (p. 49)? Né vale a disinnescare il senso inquietante di questa *crux* critico e interpretativa, da tempo all'attenzione degli studiosi, l'espedito retorico col quale lo studioso finge di sviare la grossa questione sollevata: «Ma probabilmente sono solo distorsioni improprie di uno sguardo retrospettivo che non sa orientarsi in questo mondo così diverso e strano ... » (p. 49). Come si diceva in apertura, Quondam firma anche un lungo capitolo intitolato *Le cose (e le parole) del mondo* (pp. 1669-1802, con relativo indice, pp. 1803-1815) in cui analizza le occorrenze dei *verba* boccacciani suddividendoli in 19 macro-campi semantici (da 1. *Il mondo, Dio e la religione* a 19. *La vita e la morte*, passando per 2. *Le cose del mondo*, 3. *Il corpo sociale ordinato*, 4. *Uomo e donna, maschio e femmina*, etc...) e dando la dimostrazione che per analizzare finemente i fenomeni letterari è indispensabile anche saper contare (la sezione comincia significativamente così: «Nel *Decameron* ricorrono 269.673 parole, relative a 17.669 forme che si raccolgono in 6550 lemmi, di cui 1875 con una sola occorrenza»; si badi che gli *hapax* sono marcati già nelle note a pie' di pagina col segno #).

Come i contributi esegetici di Quondam, anche le schede introduttive di Alfano (all'opera, pp. 67-86, e alle singole giornate e novelle), sempre lucide e utili, potrebbero costituire, messe insieme, quasi un'opera di critica a sé. La maggior parte delle schede di ogni novella (in media di circa 2 pp.) sono incentrate sulle dinamiche e le strategie narrative, offrendo

<sup>4</sup> Lo ricorda, nell'Introduzione di questo numero, Barbaro Bordalejo, cfr. qui a p. ??

sempre nella loro «fronte» la risposta alle domande fondamentali che un giornalista porrebbe immediatamente (*Regine/Re; Narratore; Giorno; Protagonisti; Dove; Quando*), per poi proseguire presentando le tematiche della novella (o della giornata) inserite spesso e volentieri nelle coordinate cronotipiche della diegesi. Viene dato grande rilievo soprattutto all'organizzazione topologica (si definisce ad esempio «claustrofobico» il racconto di Fiammetta della storia di Guiscardo e Ghismonda, IV 1, «caratterizzato com'è dalla valorizzazione degli spazi chiusi e dei passaggi stretti e tortuosi», p. 663) e alle opposizioni o ai paralleli strutturali del racconto (sempre nella novella IV 1, ad esempio, Alfano mette in evidenza i caratteri contrastanti di Ghismonda, che ha una virtù virile, e del padre Tancredi, che si abbandona invece in maniera scomposta al pianto). Le schede, che offrono anche la bussola utile per orientarsi nella ridda della bibliografia boccacciana (lo scioglimento delle sigle è alle pp. 95-108), contengono anche – e come avrebbero potuto mancare parlando di un testo che celebra la festa della parola? – acute osservazioni di natura retorica (come nella novella X 8, di stile retoricamente alto, e che non a caso piacque tanto agli umanisti, per cui si sottolinea l'importanza dell'«ampio uso del discorso diretto», e dello schema della *questio disputata* utilizzato per il contrasto interiore di Tito, scisso fra i doveri dell'amicizia e quelli dell'amore, p. 1488). Parco (anche se non in tutti i casi) è invece Alfano nell'indicazione delle possibili fonti del testo, che nelle sue note Quondam, così come le citazioni dirette e indirette, deliberatamente esclude, convinto che questo fosse fino a ieri un «feticcio» della critica ma che essa sarebbe «molto più attenta ora alle complesse dinamiche interculturali e antropologiche, e non solo intertestuali, che richiede ogni riconoscimento di connessione, indipendentemente dal suo grado» (pp. 65). Se proprio si dovesse appuntare qualcosa ad Alfano, si potrebbe dire che talvolta il lessico da lui utilizzato («prossemica», «ipotesto») pare un po' troppo elevato per quel lettore-standard presupposto da questo tipo di edizione, o perlomeno l'utilizzo di un lessico universitario di tal fatta appare un po' in contrasto con la necessità, avvertita da Quondam, di fare una parafrasi continua del testo.

Nel complesso, comunque, si può dire che questa di Alfano-Fiorilla-Quondam è un'edizione importante non solo per l'agognato lettore-standard, ma anche per gli studiosi di Boccaccio; è un'edizione che certo farà discutere, ma proprio per questo studiosi e lettori di oggi e di domani se la ritroveranno spesso tra le mani.

¿Universidad?

PAOLO VITI

📖 Leon Battista Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di Loredana Chines e Andrea Severi, Milano, Rizzoli (BUR, «Nuova edizione classici italiani»), 2012, pp. 485, € 12,90, ISBN 978-88-17-05488-1

Nell'affresco grandioso della *Storia della letteratura italiana* che Francesco De Sanctis compone a poca distanza dall'Unità d'Italia allo scopo di rivendicare una situazione nazionale nuova e aperta ad un futuro che valorizzasse le età più antiche, Leon Battista Alberti occupa un posto non trascurabile soprattutto perché viene inteso come portatore di quei principi dell'individualismo caratteristici della nuova età che De Sanctis riconosceva fortemente innovativa. Nel tentativo di definire la personalità di Alberti tra filosofia e arte, De Sanctis delineava anche un rapido ma essenziale profilo della produzione letteraria di Alberti ed entrava nel merito delle sue scelte di prosa, latina o volgare. Ma alla fine della trattazione si legge una domanda inquietante: «Cosa dunque rimane vivo di Battista?», a cui De Sanctis risponde: «Niuna cosa intera come il *Decameron*, fra le trentacinque sue opere. Rimangono dei bei frammenti, quadri staccati». Ma de *I libri della famiglia*, ad esempio, aveva solo detto che «il terzo libro fu a lungo attribuito al Pandolfini», del *Certame coronario* non aveva fatto alcun cenno, delle tre opere latine quali *Intercenales*, *Apologi*, *Momus*, aveva così sintetizzato «Ne' suoi *Intercenales* o intrattenimenti della cena, ne' suoi *Apologi*, nel suo *Momus* scritto a Roma il 1451, dove rappresenta se stesso, piacevolmente con urbanità».

È un quadro piuttosto essenziale, che comunque costituisce un accrescimento rispetto al profilo delineato da Girolamo Tiraboschi: il quale aveva, sì, scritto che Alberti era «uno de' più grandi uomini di questo [xv] secolo» – Luigi Settembrini, avrebbe definito Alberti «uno degli ingegni migliori del secolo» –, ma, nell'analisi delle opere, ad esclusione della *Famiglia*, del *De architectura* e del *De pictura*, ben poco aveva detto a proposito della *Philodoxeos fabula*, dell'*Ephebia*, del *De religione*, del *Theogenius* – questi ultimi poco più che titoli –, per arrivare a dire: «Delle altre opere minori da lui composte io lascio che ognuno veggia il mentovato catalogo [di Carlo Mazzucchelli], e da esso ognuno potrà raccogliere che non v'ebbe sorta di scienza che da lui non fosse illustrata».

Eppure fin dal 1751 Lorenzo Mehus aveva dedicato ad Alberti una monografia all'interno del volume XXV dei *Rerum Italicarum Scriptores* dove veniva accolto il *De coniuratione Porcaria*. E più tardi aveva lavorato,

ma senza successo, a un'edizione delle opere latine di Alberti comprendente ancora una sua biografia (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Mss. B. VI.34-39, B.VI.40). Continuando questo progetto, forse con un finanziamento di un discendente di Alberti, Giovanni Vincenzo, predispose un codice di *Notizie per la vita gli studi e le opere di Leon Batista Alberti* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Nuove Accessioni, 638), che utilizzò per le *Memorie e documenti inediti per servire alla vita letteraria di Leon Batista Alberti*, confluite poi in uno studio di Pompilio Pozzetti.

La grande erudizione fiorentina della seconda metà del Settecento aveva dunque preparato la strada per studi su Alberti che avrebbe poi trovato concreta e solenne applicazione con l'edizione delle opere volgari, in cinque volumi, di Anicio Bonucci fra il 1843 e il 1849: un'edizione che, evidentemente, non fu sufficiente a suscitare un più approfondito interesse da parte di De Sanctis. A fine secolo, nel 1890 apparve un'altra monumentale edizione, dopo che fin dalla metà del secolo XVI erano state tradotte in italiano alcune opere latine albertiane da parte di Cosimo Bartoli, che aveva già tradotto anche il *De architettura*: quella delle opere latine curata da Girolamo Mancini, che offriva, così, un più ampio ed articolato profilo di tutta, o quasi, la produzione di Alberti. Ed è proprio con Girolamo Mancini, riprendendo e sviluppando il quadro generale offerto da L. Passerini, che ha inizio lo studio critico di Alberti: nel 1882 – quindi prima dell'edizione delle opere latine – aveva pubblicato la *Vita di Leon Battista Alberti*, che poi avrebbe visto una nuova edizione nel 1911, continuando a cercare nuove testimonianze documentarie, come dimostra un articolo sull'*Archivio storico italiano* del 1887, e anche a pubblicare la *I libri della famiglia* nel 1908, l'opera rimasta a lungo la più conosciuta di Alberti.

La silloge latina di Mancini ha un ruolo di grande importanza perché mette in circolazione testi di non facile reperimento – dopo le prime edizioni quattrocentesche – o inediti. E rientra nel contesto del metodo storico che in quegli anni stava rivolgendo grande attenzione alla letteratura latina del Quattrocento e ai suoi autori, soprattutto in base all'impegno costante e al magistero straordinario di Remigio Sabbadini, al quale si deve, di fatto la fondazione, se non accademica almeno ideale, di una specifica disciplina volta allo studio dell'Umanesimo latino e della sua produzione letteraria. Fra i tanti esempi basterebbe ricordare l'opera di Francesco Novati a proposito di Coluccio Salutati e del suo epistolario, pubblicato fra il 1891 e il 1911.

A questa linea di recupero della produzione umanistica, e albertiana in particolare, si indirizzarono – dopo l'edizione del *Momus* del 1942 curata da Giuseppe Martini – gli sforzi di Cecyl Grayson che nel 1954

pubblicò altri testi latini: la *Vita Sancti Potiti* e *Musca*, prima di passare alla sistematica edizione dei testi volgari che lo occupò, in tre volumi, dal 1960 al 1973. A definire e avviare questo rinnovato interesse su Alberti fin dagli inizi degli anni Sessanta del Novecento – oltre all'edizione di Grayson – concorrono altre due importanti vicende editoriali: gli studi dello stesso Grayson – la loro riunione in volume nel 1998 dimostra la profondità e la vastità delle sue indagini innovative –, e quelli di Eugenio Garin, che nel 1964, pubblica venticinque *Intercenales* inedite ritrovate in un manoscritto della biblioteca del convento dei Domenicani di Pistoia. Nel 1972, in occasione del V centenario della morte, vennero organizzati un numero monografico di *Rinascimento* tutto dedicato ad Alberti e un convegno internazionale, promosso dall'Accademia dei Lincei, iniziative fondamentali per i successivi studi albertiani.<sup>1</sup>

Da tali basi – a cui almeno vanno aggiunti l'edizione della *Philodoxeos fabula* di Lucia Cesarini Martinelli nel 1977 e anche studi non secondari di Giovanni Ponte – prendono avvio le indagini successive di Roberto Cardini, il cui impegno ha trovato le maggiori espressioni in due eventi: la costituzione della *Commissione per l'Edizione nazionale delle opere di Leon Battista Alberti* – di cui è Presidente – e l'edizione delle *Opere latine* nel 2010. In questo poderoso volume le *Intercenales*, che occupano circa la metà delle pagine, sono edite per la maggior parte da Cardini sulla base del codice pistoiese scoperto da Garin (P = Pistoia, Biblioteca dei Domenicani, Inc. F. 19, latore dei libri I-IV e VII-XI), su cui egli, soprattutto nei numerosi casi in cui P è testimone unico, interviene frequentemente a sanare il testo con proprie congetture; Cardini sceglie P in quanto i suoi studi gli hanno permesso di accertare che tale codice documenta una redazione posteriore rispetto a quella tramandata dall'unico altro codice contenente una silloge di *Intercenales*, vale a dire il codice oxoniense (O = Oxford, Bodleian Library, Can. Misc. 172, latore dei libri I, II e IV, quest'ultimo costituito solo da *Defunctus*); per quanto riguarda invece il testo dell'*Autobiografia*, si accoglie il testo criticamente fondato da Riccardo Fubini e Anna Menci Gallorini nel 1972, ma con «revisioni

<sup>1</sup> Esula dalle finalità di questo intervento una ricomposizione dell'ingente bibliografia su Alberti che è andata arricchendosi nel corso degli ultimi decenni di contributi importanti per l'edizioni dei testi e gli studi critici. A livello complessivo cfr. almeno: *Leon Battista Alberti. Censimento dei manoscritti*, I, a cura di L. Bertolini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004; A. Siekiera, *Bibliografia linguistica albertiana (1941-2001)*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004; *Corpus epistolare e documentario di Leon Battista Alberti*, a cura di P. Benigni, R. Cardini, M. Regoliosi, con la collaborazione di E. Arfanotti, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007.



radicali» effettuate, anche qui, *ope ingenii*, che troveranno presto «consecrazione» in una nuova, preannunciata, edizione critica.

La presidenza della *Commissione per l'Edizione nazionale delle opere di Leon Battista Alberti* e l'edizione delle *Opere latine* hanno costituito per Cardini il coronamento di un'intensa attività scientifica – avviata di fatto nel 1990 (2004<sup>2</sup>) col fortunato e innovativo volumetto *Mosaici, il «nemico» dell'Alberti* – espressa in studi diversi, saggi, volumi, mostre specifiche che hanno contribuito in modo determinante ad un approfondimento totale della personalità e della produzione letteraria di Alberti.<sup>2</sup> Un'attività che non si è limitata solo a una diretta e personale partecipazione ma che ha sollecitato la collaborazione, spesso determinante, di ricercatori e studiosi che, insieme, hanno prodotto un indubbio avanzamento degli studi albertiani. Inoltre gli Atti di convegni pubblicati a partire dal 2000 in preparazione del centenario della nascita del 2004 – per la quale fu pure predisposta a Firenze una mostra presso la Biblioteca Medicea Laurenziana<sup>3</sup> – hanno dato ulteriori stimoli con l'acquisizione di risultati decisivi soprattutto in rapporto all'utilizzazione da parte di Alberti degli autori classici e alla formazione della sua biblioteca:<sup>4</sup> tematiche che erano rimaste sostanzialmente marginali, o comunque troppo frammentarie, nella precedente bibliografia più preoccupata

<sup>2</sup> Fra gli studi di Cardini, oltre quelli inseriti in Atti di convegni, cfr. almeno: «Alberti o della nascita dell'umorismo moderno», *Schede Umanistiche*, n.s., 1 (1993), pp. 31-85; «Per "Uxorina"», *Rivista di letteratura italiana*, 11 (1993), pp. 215-281; «Alberti oggi», *Moderni e Antichi*, 1 (2003), pp. 61-72; Id., «Paralipomeni all'Alberti umorista», *ivi*, pp. 73-86; «Le "Intercenali" di Leon Battista Alberti. Preliminari all'edizione critica», *ivi*, pp. 98-142; «Onomastica albertiana», *ivi*, pp. 143-175; «Un nuovo reperto albertiano», *Moderni e Antichi*, 2-3 (2004-2005), pp. 81-100; *Ortografia e consolazione in un corpus allestito da L.B. Alberti. Il codice Moreni 2 della Biblioteca Moreniana di Firenze*, Firenze, Olschki, 2008.

<sup>3</sup> Cfr. *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, a cura di R. Cardini, con la collaborazione di L. Bertolini e M. Regoliosi, Firenze, Mandragora, 2005; cfr. anche la mostra *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, a cura di C. Acidini e G. Morolli, Firenze, Mandragora-Maschietto, 2006.

<sup>4</sup> Ne cito solo alcuni: *Leon Battista Alberti*, par F. Furlan, P. Laurens, S. Matton, Torino-Paris, Aragno-Vrin, 2000; *Leon Battista Alberti (1404-1472) tra scienze e lettere*, a cura di A. Boniscelli e F. Furlan, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2005; *Alberti e la cultura del Quattrocento*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007; *Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi e tradizione*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007; *Alberti e la tradizione. Per lo 'smontaggio' dei 'mosaici' albertiani*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007; *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007; *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 2008. Per una bibliografia completa cfr. Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, cit., pp. 27-52.



di definire, e talvolta anche isolare, i singoli aspetti della molteplice personalità dell'autore, del suo approccio alla cultura umanistica in genere, delle novità e delle discrasie di molte delle sue idee e quindi delle sue opere nonché della formulazione del suo pensiero sociale, politico e artistico. Talora non tenendo, invece, in debito conto l'unicità e la singolarità della figura e dell'opera di Alberti: scrittore ma anche architetto, teorico dell'arte ma anche latinista, autore di opere in volgare ma pure interprete di testi e di autori greci.

È a questo eccezionale patrimonio che si ricollega il libro di Loredana Chines e di Andrea Severi che pubblicano, sulla base del testo costituito da Cardini nel 2010, un gruppo di scritti latini di Alberti: l'*Autobiografia*, 15 *Intercenales* e il Testamento (il testo di quest'ultimo, qui per la prima volta tradotto, è tratto dal *Corpus epistolare e documentario di Leon Battista Alberti*<sup>5</sup>). L'agile volume approntato da Chines e Severi ha il merito di rendere accessibile a un vasto pubblico (ma talvolta, si può dire, anche agli studiosi del Rinascimento, vista la difficile reperibilità dell'edizione Cardini) un 'corpus' di scritti albertiani di grande valore, favorendone l'accesso anche a un livello scolastico, grazie ad una precisa traduzione in italiano e a essenziali ma puntuali note di commento che vanno ad aggiungersi a rigorose schede introduttive ai singoli testi che ricostruiscono soprattutto il momento della loro composizione e le tematiche portanti. E a questo scopo si presentano di grande utilità, pure a livello didattico, le pagine preliminari in cui – oltre ad una precisa cronologia della vita e delle opere di Alberti – è concentrata una ricca bibliografia di edizioni, di monografie e di studi che dà conto, in modo esaustivo, dell'avanzamento, soprattutto a partire dagli anni Settanta del Novecento – come ha bene posto in evidenza Loredana Chines all'inizio della sua *Introduzione* – delle ricerche su Alberti e come questo autore sia diventato più accessibile, non vorrei dire familiare, ad un pubblico di lettori di sicuro interni al mondo accademico, ma anche non necessariamente specialisti.

L'*Introduzione*, dunque, offre un quadro, sintetico ma approfondito, di alcuni tratti fondamentali della personalità e della cultura di Leon Battista Alberti indirizzati soprattutto in funzione delle opere raccolte nel volume. Giustamente – a mio parere – Loredana Chines ha evitato di parlare di Alberti in termini generali, anche per rimarcare, credo, la fisionomia e la destinazione del libro: non una generica antologia di scritti

<sup>5</sup> *Corpus epistolare e documentario di Leon Battista Alberti*, a cura di P. Benigni, R. Cardini, M. Regoliosi, con la collaborazione di E. Arfanotti, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007.

albertiani, ma una specialistica scelta di opere latine rivolte soprattutto al mondo della cultura di cui Alberti è protagonista. Ciò non vuol dire che solo l'*Autobiografia* e il gruppo delle *Intercenales* siano stati oggetto di riflessione, che invece prende a termini di confronto – ma sempre in un quadro di rapporto e di comparazione – altre opere di Alberti che in certi casi preparano, in altri proseguono, le tematiche trattate nei testi qui riuniti: mi riferisco, in particolare e tralasciando le opere di architettura, di pittura e di scultura, agli *Apologi centum*, al *Momus*, ai *Profugiorum ab erumna libri*, al *De commodis litterarum atque incommodis*, alla *Philodoxeos fabula*. Si tratta di un 'corpus' portante di Alberti latino che ha un intreccio inscindibile con le *Intercenales* e, per alcuni versi, pure con l'*Autobiografia* là dove Alberti delinea la figura e le caratteristiche del dotto e dell'intellettuale.

Non è certo casuale che Loredana Chines insista, fin dall'inizio, sul metodo compositivo di Alberti – già chiaro nei *Profugiorum ab erumna libri* – per cui appaiono stretti e in un certo modo vincolanti i legami fra le varie scritture albertiane, con un recupero, una ripresa, uno sviluppo di tematiche la cui insistenza dimostra una profonda volontà intellettuale dell'autore, capace di insistere su varianti di volta in volta sfumate e modificate di concetti di fondo dei quali rimarrà sempre convinto, ma con una capacità di adattamento che nasce da risorse culturali di portata straordinaria. In questa direzione può essere compreso il termine 'camaleonte' di cui si servì Cristoforo Landino, nel Proemio al commento alla *Commedia*, per cercare di dare una qualificazione di Alberti di fronte a materiali così eterogenei ed enciclopedici che in qualche modo anche ai suoi contemporanei potevano sembrare davvero 'troppo' eterogenei.

Oggi non si parla più di 'camaleontismo' ma di 'tessere', di 'mosaico', di 'montaggio' o di 'rimontaggio' dei testi come strumento e mezzo di lavoro di Alberti da lui seguito e applicato in due direzioni essenziali: il rapporto con le fonti classiche e quindi con modelli da cui trarre stimoli e suggestioni da un lato e la ripresa delle varie tematiche con la ripetizione di formule e immagini dall'altro. È, di fatto, un giuoco di scrittura e di interpretazione che accompagna Alberti nelle sue prove più diverse, dove dottrina e curiosità, fantasia e genialità si sovrappongono, convivono, si scambiano con una intermediazione linguistica che di volta in volta arricchisce lo sfondo in cui vengono fissate le idee e i motivi più vari, i tipi umani e le forme materiali più nuove anche sulla base di un apporto umoristico e comico che caratterizza molta della sua prosa. Pure grazie alla dilatazione di questa scrittura – spesso non facile – anche verso un ripiegamento interiore non sempre felice o positivo, che calca più sulle

ombre che sulle luci dell'umana realtà, osservate nel loro insieme, nelle mille sfaccettature che ogni esperienza vitale comporta e determina, e che non sfuggono all'occhio attento dello scrittore, alla maschera con cui nasconde le proprie reazioni e i propri sentimenti.

Giustamente ha scritto a tal proposito Loredana Chines che di fronte ai casi dell'esistenza «la maschera comica nasconde sguardi assorti sui giuochi di simulazione e dissimulazione, sulla *varietas* delle indoli e delle vicende umane» (p. 9). Proprio il recupero della componente comica – credo – è stata una riscoperta delle letture o riletture di Alberti fatte in questi ultimi anni, in una costante intersezione di esperienze di vita quotidiana e di esempi desunti dai classici, da Plauto e da Terenzio in particolare che sfociano, sì, nella *Philodoxeos fabula*, ma soprattutto nella creazione di tipi e di eventi che sono comici e umoristici senza necessariamente rientrare in un genere letterario di carattere teatrale. E da tali autori e da altri non di teatro, ma alla base delle sue scelte, Alberti dichiara la sua dipendenza in un passo iniziale del *Theogenius*, opportunamente richiamato nell'Introduzione: «Sempre meco stanno uomini periti, eloquentissimi, apresso di quali io posso tradurmi a sera e occuparmi a molta notte ragionando, ché se forse mi diletano e' iocosi e festivi, tutti e' comici, Plauto, Terrenzio, e gli altri ridicoli, Apulegio, Luciano, Marziale e simili facetissimi eccitano in me quanto io voglio riso» (p. 10).

È un colloquio diretto con gli antichi, direi, sotto certi aspetti, un'anticipazione della ben più famosa immagine di Niccolò Machiavelli che, a sera, si riveste di panni curiali per porsi in contatto e in ascolto con i grandi scrittori dell'antichità, che ora Alberti stigmatizza e che pone alla base della sua intelligenza e della sua vita di studioso, in un ideale collegamento e intendimento con quanto aveva incominciato a fare Francesco Petrarca modificando *in toto* il rapporto con i grandi autori – e poi con i grandi esempi non solo letterari – del passato. Anche per Alberti gli *auctores* diventano modelli di scrittura e di vita, se, proseguendo il passo del *Theogenius* sopra riportato, arriva a dire: «Se a me piace intendere cose utilissime a soddisfare alle domestiche necessità, a servarsi senza molestia, molti dotti, quanto io gli richieggo, mi raccontano della agricoltura, e della educazione de' figliuoli, e del costumare e reggere la famiglia, e della ragion delle amicizie, e della amministrazione della repubblica, cose ottime e approvatissime» (p. 10-11). Non tutti i diversi generi tematici perseguiti da Alberti sembrano rientrare in questa dichiarazione, ma vi si trova, come dire, l'archetipo delle sue narrazioni, le basi di quella *varietas* della vita a cui si faceva prima riferimento e alle quali ancora le sue soluzioni.

La figura dell'intellettuale è definita da Alberti fin dalla prima pagina dell'*Autobiografia* dove viene posto, come considerazione iniziale, il rapporto con lo studio e, appunto, con le più diverse tipologie, la *varietas*, dello studio, con l'uso dell'aggettivo *ingenuus* che immediatamente ricorda titolo e *incipit* dell'ormai lontano *De ingenuis moribus* di Pietro Paolo Vergerio. Riprendendo – a mio parere – le parole iniziali e l'impostazione strutturale dal *Cato maior* di Cicerone, dice Alberti: «*Omni-bus in rebus quae ingenuum et libere educatum deceant ita fuit a pueritia instructus, ut inter primarios aetatis suae adolescentes minime ultimus haberetur*» (p. 64). Mi pare di poter affermare che in queste poche ma chiare parole sta indicato tutto il programma pedagogico umanistico, che vede nell'istruzione incominciata fin dalla prima fanciullezza una gradualità di percorso che porta l'uomo «libero e liberamente educato» a eccellere – come aveva detto Leonardo Bruni nel *De studiis et litteris* – sugli altri: l'aggettivo *excelsior* che aveva usato Bruni ora, in Alberti, ha riscontro in *ultimus*, che deve costituire l'obiettivo dell'*adolescens* dell'età umanistica, che, anzi, deve porsi ed essere ritenuto *inter primarios adolescentes*.

Tale priorità non può che essere il frutto di un'educazione molteplice, che, anche in questa articolata distinzione risente – come appare anche nel *Testamento* – di una tradizione pedagogica già definita, ma ora ancor più specificata nella sua diversità – tecnica delle armi, cavalli, musica, lettere, arti liberali, conoscenza dei saperi più rari e difficili, e poi scultura, pittura – che vengono sintetizzati in una lapidaria affermazione: «*denique omnia quae ad laudem pertinerent studio et meditatione amplexus est*» (Ivi). Dalle lettere acquisisce una totale dedizione con la quale supera anche la fame e il sonno: ma le «gemme superbe, profumatissime» si tramutano anche in «scorpiones», e se prima i libri gli sembravano del tutto inseparabili, altrimenti diventavano anche «insostenibili» (p. 65). Ecco già, quindi, una forma di contrapposizione, di riso e di sarcasmo: alla gioia subentra la noia e la volontà di indirizzarsi altrove. Ma poi, con l'avanzare dell'età, tutto viene accantonato e solo le lettere rimangono: «*sese totum dedicavit studiis litterarum*» (p. 66). Da qui una lunga serie di inconvenienti fisici, come se l'appagamento intellettuale producesse effetti dirompenti nel corpo: perdita di sonno, malattie, grandi stenti, povertà, perdita del vigore fisico, perdita della vista, vertigini, coliche, rumori nell'udito, sofferenze di stomaco, amnesie. Eppure non poteva vivere senza lo studio, pur avendo appena 24 anni, e dagli studi giuridici passò a quelli filosofici e matematici. Il destino, insomma, era segnato, come a dimostrazione che studio e salute fossero inseparabili ma con connotazioni negative: le «gemme superbe, profumatissime» sembravano davvero aver lasciato il posto agli

«scorpioni». E pur dimostrando gratitudine a chi criticava le sue opere (p. 72), non poteva non avere intorno a sé «invidiosi» e «malevoli» con cui, però, si comportò in modo non negativo ma fu anzi comprensivo e tollerante, e fece sempre esercizio di pazienza, anche con i parenti, verso chi non lo capiva. Caratteristiche simili non potevano non portare un simile *scrutator assiduus* (p. 78) ad un consapevole ripiegamento su se stesso e ad una visione piuttosto melanconica della vita, anche ironica e beffarda, sintetizzata in modo lapidario nella brevissima ma emblematica intercenale *Scriptor* nel dialogo fra Libripeta e Lepido: «Ero occupato a cercar di procurarmi un po' di fama coi miei libretti. – Che uomo ridicolo! E tenti di fare ciò in Toscana, che è dappertutto ricoperta dalla caligine dell'ignoranza, in cui ogni linfa vitale è assorbita dall'ardore dell'ambizione e della cupidigia e dove chi ci abita è turbato sempre dall'impeto dell'invidia, una terra, per concludere, dove crescono rigogliosi i semi pestiferi dei detrattori» (p. 109).

Ed è questo, in fondo, lo spirito che marca e condiziona le *Intercenales* inserite nel libro, ciascuna preceduta da una breve ma precisa introduzione che ne illustra circostanze della composizione e tematiche essenziali. Se *Scriptor* riflette l'impegno, il desiderio, l'ambizione di procurarsi gloria nelle lettere e nello studio, *Defunctus* può servire a fare da corollario a quanto sopra si diceva sul carattere di Alberti, qui sottolineato nella sua componente melanconica ma anche non priva di umorismo. Contro la superstizione combatte *Religio* e *Virtus* è la dimostrazione di un cambiamento radicale nella visione dell'impegno civile negli anni stessi di Alberti rispetto a quelli anteriori, mentre i sogni sono affidati a *Fatum et Fortuna*, e a *Somnium* che, con la sua forte componente umoristica, non è una fuga dalla realtà, ma anche a *Vaticinium* per la speranza di intravedere un positivo futuro. Se neppure gli dei sanno evitare i contrasti, come in *Discordia*, gli uomini non possono certo evitare di guerreggiare fra loro, come dimostra *Hostis*. Se *Corolle* è una dissacrazione della cultura classica, *Cynicus* mette a nudo le finzioni umane senza alcuna pietà, che anche in *Fama* trova ulteriori conferme, quasi esasperate in *Erumna*, dove trovano spazio le sventure familiari, che sembrano trovare, le difficoltà in genere, nei sopravvissuti di *Naufragus* – che ha pure una redazione volgare –, e quindi una beffarda esaltazione in *Defunctus* che celebra un auto funerale che svela i vizi dei familiari e dei parenti più stretti di fronte al morto, determinando situazioni di degrado morale e di retoriche illusioni e virtù.

Quello fin qui delineato è non una sintesi ma un semplice schema volto a dare un essenziale resoconto delle *Intercenales* – studiate, tradotte e commentate da Loredana Chines e Andrea Severi con accuratezza e ric-

chezza di note e di riferimenti – e dalle quali emerge sempre l'intenzione di Alberti di porre al centro delle sue riflessioni la natura dell'uomo con le sue debolezze e le sue miserie, assai più che con le sue doti e le sue virtù: aspetti che tanto avevano attratto Jakob Burckhardt nella definizione dell'individualità intesa come essenziale e rivoluzionario tratto della civiltà del Rinascimento. È uno schema costante e un obiettivo irrinunciabile che vuole sottolineare la precarietà assoluta della vita, come appare con estrema chiarezza anche nell'incipit del *Testamento*, che si apre con una semplice ma disarmante ripresa del Vangelo di Matteo 24, 42 e Luca 12, 39-40: «Cum vite sue terminum quisque prorsus ignorat, iuxta verbum veritatis in Evangelio dicentis “Vigilate, quia nescitis diem neque horam”...» (p. 472). Ne consegue il 'saggio consiglio' di vivere «ut ad salutem corporis et anime misericorditer sentiat in futurum» (Ivi,).

Rinunciare ai beni e spogliarsi di essi è, in fondo, una consapevolezza da sempre perseguita da Alberti che con le sue prose e i suoi tipi di uomini ha voluto creare forme e immagini di contraddizione e di scontro, proprio per sottolineare la essenzialità e la precarietà della vita. E per questo ha esasperato le figure umane calcando le loro pecche e le loro povertà: ciò non poteva non avvenire se non attraverso un voluto e divertito procedimento di esasperazione di molte delle singole figure umane che sottolineasse la loro precarietà attraverso beffarde e sarcastiche rappresentazioni, quasi sempre ordite all'improvviso: come su un palcoscenico dilatato al mondo intero, spesso in una divertita e dissacrante parodia che nessuno risparmi. Dice, ad esempio, Libripeta a conclusione di *Somnium*: «Santi numi, quanti sognatori ho visto lì che scavavano non so quali radicette che fanno sembrare dotti e intelligenti coloro che le mangiano, anche se non lo sono per nulla! Anche io mi ci si son messo d'impegno. Ma a un certo punto una torma di pidocchi, che salivano in volo dal prato, mi stava per divorare, tanto che per salvarmi ho dovuto darmi alla fuga. Perciò me la sono data a gambe levate e dove mi si è presentata una via d'uscita da lì sono fuggito, ormai fuori di me, da tanto supplizio. Il fato mi ha offerto questa fogna» (p. 209-211): lo stesso luogo, «fedum atque luto delibutum» dove Libripeta cercava «vetustissimi libri» ((p. 199), che poi formavano la sua immensa biblioteca che stava «quasi sempre chiusa» (p. 208). I medesimi libri che, nell'*Apologo* XIX chiedevano invano un aiuto salvifico contro i topi che li stavano divorando: «Liber, in quo omnis ars libraria esset perscripta, opem petebat ne a sorice abroderetur. Irrisit sores».

¿Universidad?

TREVOR J. DADSON

📖 Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. Edición de David Mañero Lozano. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2012, pp. 1048, €?, ISBN 978-84-376-3037-3

Over the last one hundred years there have been numerous editions of *La pícaro Justina*, one of the few early Spanish picaresque novels to have a female protagonist, but none have been what can properly be called a «critical edition». Far too often the editor in question has just gone to the nearest major library where early copies of the text exist, taken out a copy of the first edition of 1605 and simply reproduced it, correcting what s/he believed to be the obvious «errors» in the text (even when they were not). By adding in a few hundred footnotes and scholarly apparatus, these editors fondly believed that they had produced a critical edition. Not one seems ever to have heard of the discipline of textual bibliography or indeed to have even the most basic notion of how early modern printed texts were actually produced. Even worse, too many seem to think that there is little or no difference between a printed text and a manuscript text and their transmission, and will therefore frequently offer the reader, as if it were going to be of any help to them, a Lachmannian stemma of printed copies.

It is a pleasure to be able to state from the start of this review that David Mañero Lozano's edition of the *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (to give the work its full title) does not fall into any of the above categories. Here, for the first time, we have a truly critical edition of this novel, an edition that is firmly based in the principles of textual bibliography, and whose text can therefore be read and consulted with confidence.

For those interested in textual bibliography, the most useful parts of the Introduction come at the end, in the sections named «Relación de testimonios» (a list of all the copies located of the early printed editions), pp. 83-98, and «Esta edición: El valor de los testimonios», pp. 99-105, and «Las enmiendas de la edición príncipe», pp. 105-10, where the editor uses the tools of textual bibliography to show the relationship of the three earliest printed editions of *La pícaro Justina*, those of Medina del Campo 1605, Barcelona 1605, and Brussels 1608. Finally, right at the end of volume, between pages 973 and 984, comes the «Aparato de variantes», a list of the variants found in the different copies of the first edition that Mañero Lozano consulted.



The two crucial things to remember as regards the printing of early modern books is that the unit of work was the forme and that gatherings once printed were never wasted. In general terms, the print shop would spend the morning session printing one side of the forme (the *blanca*) and the afternoon session printing the other side of the same forme (the *retiración*). One press could in normal circumstances print 1,500 copies of a single forme, both sides, in one day's work. This circumstance is of vital importance when it comes to establishing a rough timetable or schedule of work, both for the printer and for the scholar who comes along later and is interested in how long it took to print a particular book. During the course of the printing of this forme, the press might be stopped any number of times to make corrections to the text. Where a correction was required, the forme would be removed from the press and the type changed. When all the corrections to a particular forme (one side only, of course) had been made, the forme would be chained up again and put back in the press, and printing would continue until the next halt in printing, when the same procedure would apply all over again. In theory, this will produce, eventually, a forme (inner or outer) free of errors (unless some had been inadvertently created during the process of opening up the forme to change the type, or others had been missed altogether). Ideally, the final printed book would consist only of such corrected gatherings, and the others would be discarded. Unfortunately, this was never the case, because of the other crucial point mentioned earlier: that gatherings already printed were never wasted. Paper was by far the most expensive part of any printed book from this period and neither the printer nor the author or publisher (who had to cover the expense of the paper) were keen to waste any of it. As a result, corrected gatherings were indiscriminately mixed up with gatherings either partially corrected or not corrected at all. No single copy of such a book will therefore represent a corrected state; all will contain some of the corrected gatherings alongside others uncorrected. That is why the potential editor has to consult as many copies as possible of the same edition in order to work out the number of times the press was stopped during the printing of each forme, and to calibrate the resulting corrections. When such copies are located all over the world – Mañero Lozano lists copies in Buenos Aires, London, Madrid, New York, Oviedo, Paris, Harvard, Rome, Santander, Vienna – one can appreciate the scale of the task.

One question that remains and has always intrigued me is why the printer bothered stopping the press and making these alterations or corrections when no copy of the final printed work would ever contain them



all in one perfect copy. Stopping the press, sometimes two or three times, cost the printer money: it slowed down the work schedule and meant that he had at least two operatives standing idly by while the forme was taken apart and reset. Time, then as now, was money, and printing was a costly business. Surely the point of all of this had to be to produce a 'perfect' copy (as far as that was humanly possible)? But the very practices of the print shop – indiscriminately binding together all the various gatherings – worked against this ideal. A strange state of affairs, for which I have no answer.

Of the *princeps* (Medina del Campo, Cristóbal Laso Vaca, 1605) Mañero Lozano located 16 copies, enough to get a reasonably good idea of the various stages of correction through which the text went in the print house, though possibly insufficient to be completely confident of the final result. This is not a criticism of the editor's labours in this regard. Simply by locating, studying and collating sixteen copies of the *princeps*, he has done far more than any of his predecessors. It is simply that there is always the chance that out there there is a copy sufficiently deficient in the state of its text or, conversely, one that shows more corrections than any other hitherto consulted, that will require some of the readings to be re-evaluated. For not only was the press stopped to make corrections to obvious errors; occasionally, especially if the author was present during proof correction or during printing, it would be stopped to make changes to a text that was already correct. These changes will not be apparent if a copy containing the earlier version does not survive. When I edited Gabriel Bocángel's *La lira de las Musas* (Madrid, 1637),<sup>1</sup> I was able to consult over thirty copies of the same edition; most showed the usual stages of correction (rather as here, with *La pícaro Justina*), but one was a godsend: it had more uncorrected errors than almost the rest put together, and it proved conclusively that the author was present during printing and had the press stopped in order to alter his original text. Without this copy, the picture of the printing of *La lira de las Musas* would have been quite different.

Nonetheless, Mañero Lozano's patient collation of the sixteen copies he tracked down has not only produced a better final text, it has also helped to clarify the relationship between the two 1605 editions and then those and the 1608 edition of Brussels. The edition printed in Barcelona in 1605 by Sebastián de Cormellas, quite shortly after the appearance of the *princeps* of Medina del Campo, a good sign of the novel's

<sup>1</sup> G. Bocángel y Unzueta, *La lira de las Musas*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1985.

immediate popularity, seems to have been printed from a copy of the Medina edition as it often blindly reproduces errors from that edition as well as showing some of the corrections later made to the text during the printing process. In other words, it used a typical copy with some errors corrected and some not. Where the texts differ, Barcelona 1605 seems to have made some attempt to correct 'obvious' errors in its copy, but often made matters worse by failing to understand what was originally intended. Brussels 1608, printed by Olivero Brunello, is also a direct descendant of Medina del Campo, as Mañero Lozano convincingly demonstrates, and is thus independent of Barcelona 1605. What this patient labour of textual bibliography shows is that the only edition that needs to be born in mind when producing a modern, critical edition is the *princeps* of Medina del Campo 1605. The other two add nothing of value to the modern editor.

As regards the actual text Mañero Lozano has produced, there is little to say. It is splendidly annotated, difficult words or passages are explained, and there is a very useful index of annotated words at the end. The Introduction too is a model of its type, and there is a very interesting discussion of the authorship of the novel, since the supposed author, Francisco López de Úbeda, has proved to be extremely elusive; indeed, he seems to have been elusive in his own day, as some verses by Cervantes in his *Viaje del Parnaso* (1614) reveal. Mañero Lozano goes through all the arguments in favour of and against López de Úbeda's authorship and looks at other possible candidates, including Jiménez Patón and a group of intellectuals from Toledo who gravitated around the figure of Lope de Vega. As he circumspectly notes, the jury is still out regarding the authorship of this novel: «Mientras tanto, convendrá seguir rastreando los pasos de Justina por el barrio toledano de San Justo, nombre cuya proximidad con el de la pícara no deja de resultar inquietante» (p. 53).

There is one aspect of the book, however, where I am not sure that I agree wholly with his conclusions. I refer to the role of Tomás Gracián Dantisco in both the privilege and the approbation of the book. The privilege, supposedly written by a Juan de la Mezquita (a deliberate corruption of the name of the royal secretary Juan de Amézqueta, or a joke?), states early on that «podáis imprimir el dicho libro que de suso se hace mención, con las enmiendas en él puestas por Tomas [*sic*] Gracián, que es la persona a quien por nos se mandó viese y enmendase el dicho libro» (p. 166). The role of Gracián Dantisco appears here quite clear: he was charged by the Royal Council with reading and amending the

original copy of the book, which at that stage would have been a manuscript (not the author's original but a good copy made by a professional scribe). He then noted his emendations on this manuscript copy and the corrected text was the one licensed to be printed. All modern editors of *La pícaro Justina* have then jumped to the conclusion that the unsigned approbation which follows the privilege was written by Gracián Dantisco. But where is the evidence for this? The only point in common is the fact that both persons read the book: «he visto este libro de apacible entretenimiento...» (p. 169), says the anonymous author of the approbation. But why should that person be Gracián Dantisco? His role was to read the original manuscript and suggest any emendations to the text before it was printed. The role of the approbatory writer was to approve the contents of the text and write positively in favour of its publication, and normally this person was chosen by the author and/or was someone well-known for the writing of approbations, such as Lope de Vega or Joseph de Valdivielso. As I noted in a recent analysis of the printing of the *Rimas* (1634) of Bartolomé and Lupercio Leonardo de Argensola,<sup>2</sup> Gabriel Leonardo de Albión (son of Lupercio and the one who took on the task of editing his father's and uncle's poetry) made something of a mess in his choice of approbatory writers for the first edition of the *Rimas* – he failed to choose the people who best knew the Argensola's poetry, thus leading to their bitter criticism of his edition. He rectified this mistake, however, with the second edition by choosing Lope, Valdivielso, and Lorenzo Van der Hamen, who all did a splendid job for him. As far as I am aware, it was the author who chose the approbatory writers while the Royal Council and the ecclesiastical authorities chose those who had to produce a 'censura'. There is, therefore, no reason at all (and absolutely no evidence) to suppose that Tomás Gracián Dantisco wrote the approbation to *La pícaro Justina*. The fact that it is unsigned might in fact suggest that, rather as with the name Juan de la Mezquita, and indeed his own name, we are dealing with an author who liked to play games.

As it happens, there are many inconsistencies and question marks over the preliminary material of this book. There is only one approbation (undated and unsigned), the *tasa* is minimal to say the least and is undated and unsigned, and the author's dedication is also undated and unsigned. Finally, the royal privilege is signed in the King's name by this

<sup>2</sup> *Historia de la impresión de las Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución 'Fernando el Católico', 2010.

mysterious personage of Juan de la Mezquita in, of all places, Gumiel de Mercado, a small village off the beaten track south of Lerma and north west of Aranda de Duero. It is of course possible that Philip III passed through Gumiel de Mercado on his way south from Lerma in August of 1604, but is it likely that he emitted there a royal privilege to print a picaresque novel?

They remain, to me at least, intriguing questions which will probably never find an answer. But, be that as it may, David Mañero Lozano is to be congratulated on this splendid edition, which will surely stand as the most authoritative text of *La pícaro Justina* for many years to come.

Queen Mary University of London

#### EUGENIO MAGGI

📖 Lope de Vega, *Comedias. Parte XI*, edición crítica de Prolope, coordinación de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 voll., pp. 1074 + 1025, € 40, ISBN 978-84-249-3658-7

📖 Lope de Vega, *Comedias. Parte XII*, edición crítica de Prolope, coordinación de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, 2 voll., pp. 946 + 1027, € 39, ISBN 978-84-249-3683-9

Il 2012 è un anno che ha segnato notevoli cambiamenti per la presenza editoriale di Prolope, pionieristico progetto di edizione critica del vastissimo *corpus* di commedie lopiane (circa 400 titoli conservati), fondato nel 1989 da Alberto Blecua. Da un parte, l'*Anuario Lope de Vega*, edito dal 1995, è passato dalla versione cartacea (pubblicata da Milenio di Lleida) al formato elettronico ad accesso gratuito,<sup>1</sup> che garantisce indubbiamente una maggiore visibilità ai suoi contenuti. Dall'altra, Prolope ha siglato un accordo che non esita a definire «storico» con una casa editrice di riconosciuto prestigio come Gredos, che subentra alla stessa Milenio nella pubblicazione dei volumi delle *partes de comedias*, principale interesse del progetto, affiancati ora da una nuova serie di *anejos*.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> I numeri pubblicati nel nuovo formato sono consultabili all'url [www.revistes.uab.cat/anuariolopedevega](http://www.revistes.uab.cat/anuariolopedevega).

<sup>2</sup> È già disponibile il primo tomo, contenente le edizioni critiche delle commedie *El maestro de danzar* e *La creación del mundo* (mai apparse nelle *partes secentesche*), a cura rispettivamente di Daniel Fernández e Alessandro Martinengo.

Il passaggio a Gredos ha comportato una nuova veste editoriale (due volumi invece di tre, ad un prezzo sensibilmente più accessibile rispetto al corso precedente), ma non ha cambiato l'impostazione della serie. Come è noto, Prolope ha deciso dal primo momento, con una scelta seguita in anni più recenti da altri progetti dedicati all'edizione dei grandi drammaturghi barocchi (come Tirso de Molina, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto o Pedro Calderón de la Barca nella collezione della Biblioteca Castro<sup>3</sup>), di rispettare l'ordine di pubblicazione delle *partes*, ovvero i venticinque tomi, contenenti di norma 12 *pièces*, che nel Seicento raccolsero una parte ingente della produzione drammatica del «Fénix de los ingenios». In sintesi, ogni *parte* editata da Prolope è introdotta da una esaustiva *historia editorial* che ricostruisce in dettaglio la tradizione del libro nei suoi vari testimoni, prestando attenzione anche ad eventuali stati individuati attraverso la collazione di diversi esemplari (caratteristica, questa, particolarmente rilevante nelle due *partes* qui recensite). Seguono le edizioni delle commedie, precedute da introduzioni programmaticamente sintetiche (in genere, di una ventina di pagine) che riportano le notizie fondamentali sulle opere in oggetto (datazione, rappresentazioni conosciute, ecc.), analizzandone poi le caratteristiche salienti (trama, temi, eventuali fonti, relazioni intertestuali, ecc.) e le problematiche ecdotiche (dando anche conto delle edizioni moderne precedenti), per concludere con una sinossi delle forme metriche impiegate dal drammaturgo, aspetto che, come è noto, è servito in passato a fissare una cronologia almeno relativa della sua sterminata produzione.<sup>4</sup> Il testo critico della *pièce* presenta un doppio appa-

<sup>3</sup> È interessante, in questo senso, rileggere le motivazioni, anche pragmatiche, che esponeva Ignacio Arellano nel presentare una scelta differente per il progetto di edizione delle commedie calderoniane: «[La publicación por partes] produce tomos muy extensos con difíciles soluciones comerciales, pero sobre todo supone unos problemas de ritmo y coordinación de los editores que forman el equipo, que llegan a amenazar la continuidad del proyecto. ... Por lo demás, si Calderón ... se preocupó de la ordenación de alguna de sus partes, no parece que esta hipotética distribución pueda arrojar mucha luz sobre el conjunto de todas ellas ... . La experiencia de la edición de las obras completas de Tirso en el Instituto de Estudios Tirsonianos del GRISO, en la que empezamos con el criterio de editar las partes, está revelando muchos problemas prácticos» (*Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 10-11).

<sup>4</sup> Mi riferisco ovviamente a *The Chronology of Lope de Vega's Comedias* di S.G. Morley e C. Bruerton (New York, The Modern Language Association of America, 1940), apparso in spagnolo in una versione riveduta e ampliata nel 1968 (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos) e ancora oggi strumento imprescindibile per lo studio del teatro del *Fénix*.

rato a piè di pagina, che riprende l'ultima soluzione proposta nella serie Milenio, con ogni probabilità la migliore per il lettore. Nella parte superiore, si registrano le varianti dei testimoni (comprese, ma solo in questa sezione, le letture discordanti delle edizioni moderne più significative, come quelle, di fatto canoniche, di Menéndez Pelayo e Cotarelo), con l'esclusione delle oscillazioni linguistiche, registrate in un'appendice in coda alle singole commedie, e dei semplici refusi che non incidono sulla tradizione testuale, raccolti in un'apposita sezione finale che precede la bibliografia della *parte*. All'apparato delle varianti segue quello delle note, pensate per un lettore già in buona parte familiarizzato con la letteratura e la lingua spagnole dei Secoli d'Oro, e comunque sempre puntualissime nel rendere conto degli aspetti più rilevanti dei testi, dai riferimenti culturali alle peculiarità metriche, retoriche, linguistiche, ecc. Le note sono anche la sede in cui gli editori possono talora discutere più in dettaglio alcune scelte ecdotiche solo accennate nel paragrafo dedicato ai problemi testuali.

Non entrerà qui, per ovvie ragioni di spazio, nell'esame delle opere pubblicate tra le due *partes* in questione,<sup>5</sup> in alcuni casi indiscutibili capolavori della produzione lopianiana; basti pensare che l'*Oncena* si apre con *El perro del hortelano* e la *Docena* culmina in *Fuente Ovejuna*, testi chiave che, come ben ricostruiscono Laskaris e Profeti nei rispettivi studi, hanno costantemente attirato l'attenzione della critica nel corso dei decenni. Ritengo che in questa sede sia più proficuo richiamare alcune questioni generali sollevate dalla lettura congiunta delle due stimolanti *historias editoriales*, che si confermano uno dei punti di forza del progetto di edizione per *partes*.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Riporto però di seguito i titoli delle *pièces*, indicando tra parentesi i curatori. *Parte XI*: *El perro del hortelano* (P. Laskaris), *El acero de Madrid* (L.G. Canseco), *Los ramilletes de Madrid* (E. Wright), *Obras son amores* (C. Mota), *Servir a señor discreto* (J.E. Laplana), *El príncipe perfeto* (J.F. Vidal), *El amigo hasta la muerte* (J. Badía Herrera), *La locura por la honra* (F. D'Artois), *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (T. Ferrer Valls), *El Arenal de Sevilla* (M. Cornejo), *La fortuna merecida* (A.I. Sánchez) e *El bautismo del príncipe de Marruecos* (G. Pontón). *Parte XII*: *Ello dirá* (S. Fernández López), *La sortija del olvido* (J.E. López Martínez), *Los enemigos en casa* (D. Simini), *La cortesía de España* (E. Di Pinto), *Al pasar del arroyo* (B. Zanusso e J.E. Laplana Gil), *Los hidalgos del aldea* (I. García Aguilar), *El marqués de Mantua* (F.B. Pedraza Jiménez), *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados* (L. Sánchez Lailla), *Lo que hay que fiar del mundo* (L. Sánchez Lailla e J.E. Laplana), *La firmeza en la desdicha* (M. Dolores González), *Estefanía la desdichada* (V. Romero) e *Fuente Ovejuna* (M.G. Profeti).

<sup>6</sup> A continuazione, abbrevierò i riferimenti indicando tra parentesi il numero romano della *parte*, seguito dal numero del tomo e dalla pagina.

Innanzitutto, emerge una notevole continuità rispetto a un processo editoriale iniziato con la *Novena parte* del 1617 (la prima, come è noto, alla cui gestazione Lope partecipa esplicitamente) e trasformatosi ormai, come sottolineano Fernández e Pontón (*XI*, t. 1, p. 1), in una vera e propria *routine*. Lo indicano in prima battuta i tempi di produzione: se la *Décima parte* era stata preparata in parallelo alla *Novena* e ultimata con grande rapidità già all'inizio del 1618, nel maggio di quello stesso anno vedrà la luce anche la *Oncena* e a ottobre, dopo un certo ritardo nell'ottenimento della licenza, andrà in stampa la *Docena*, che sarà pronta di fatto a fine dicembre, anche se il suo frontespizio recherà la data del 1619 (*XII*, t. 1, pp. 6-9). L'unitarietà dell'operazione è confermata dal fatto che tre delle quattro *partes* condividevano sia il tipografo (Francisca Medina, vedova di Alonso Martín) sia il libraio che finanziava i costi (Alonso Pérez),<sup>7</sup> assumendo quindi anche un aspetto tipografico facilmente riconoscibile (*XI*, t. 1, p. 18).

L'intensità dei ritmi editoriali suggerisce già come Lope sia a questo punto «figura capital en el proyecto, pero no su único agente» (*XI*, t. 1, p. 3). Può, in effetti, esercitare il tanto agognato controllo sui propri testi drammatici, tanto che i frontespizi delle *partes IX-XI* faranno sfoggio, con formule leggermente differenti e peraltro mai più ripetute,<sup>8</sup> dell'utilizzo privilegiato degli «originales» di Lope; ma lungi dall'implicare una paziente revisione delle opere da dare alle stampe, tale controllo consiste soprattutto nella ricerca di manoscritti di buona qualità, se non autografi, che in questa fase il drammaturgo potrà reperire soprattutto nella collezione del Duca di Sessa. E in effetti, a giudicare dalla scarsa percentuale di guasti riscontrata nelle prime edizioni madrilene, sia della *Oncena* sia della *Docena parte*, gli originali di stampa dovettero essere in genere molto affidabili (*XI*, t. 1, p. 22; *XII*, t. II, p. 16), tanto che la maggior parte degli editori di Prolope adotta come testo base quello della propria *princeps*.<sup>9</sup>

Quanto alla disponibilità di commedie da vendere ai librai-editori, già la *Oncena parte* sembra indicare un momento di flessione, se nel *Prólogo*

<sup>7</sup> Solo la *Décima parte* verrà stampata in collaborazione dalla vedova di Alonso Martín e Juan de la Cuesta, per conto del libraio Miguel de Siles.

<sup>8</sup> È curioso notare come il frontespizio della *Docena parte* non ripeta tale richiamo, considerando che Lope stesso aveva utilizzato l'espressione «comedias sacadas de mis originales» nel richiedere la licenza per la pubblicazione (*XII*, t. 1, pp. 6-8).

<sup>9</sup> Una eccezione notevole, che dimostra come l'antigrafo non fosse sempre ottimale, si riscontra nel caso de *Estefanía la desdichada*: comparata con la versione dell'autografo lopiano (acquisito nel 1935 dalla Real Academia Española), la stampa si rivela infatti «distinta y más pobre» (*XII*, t. II, p. 651).



*del teatro a los lectores* si preannuncia una nuova silloge di «otras doce comedias que me quedan de las más famosas que su dueño ha escrito» (XI, t. 1, p. 44, corsivo mio). Di fatto, dopo la *Docena* si noterà un rallentamento, pur temporaneo, del meccanismo editoriale, e per il reperimento dei testi Lope dovrà affidarsi soprattutto ai capocomici come Alonso de Riquelme (XII, t. 1, p. 5).

Questi dati contribuiscono senza dubbio a definire la questione della maggiore o minore organicità del progetto delle *partes*, tema che ha animato il congresso madrileno del 2009 intitolato, significativamente, *Las comedias en sus partes. ¿Coherencia o coincidencia?*, tradotto poi in un monografico della rivista *Criticón* (n. 108, 2010) a cura di Florence D'Artois e Santiago Fernández Mosquera. In questo senso, si può notare come i coordinatori dei volumi qui recensiti, anche sulla scorta delle conclusioni della D'Artois, assumano posizioni più caute su una possibile progettualità nella scelta delle commedie che andranno a formare le *partes Oncena* e *Docena*. È significativo, inoltre, che Pontón e Fernández esprimano un certo scetticismo sulle ipotesi interpretative formulate dai loro predecessori Presotto (*Novena*) e Valdés e Morrás (*Décima*), che riscontrano come *trait d'union* delle rispettive sillogi il protagonismo femminile o la celebrazione di una monarchia idealizzata (XI, t. 1, pp. 13-14). Ciò non esclude però la presenza di un criterio gerarchico nella disposizione delle opere, comune alla *Oncena* e alla *Docena* (XII, t. 1, pp. 17-19): le commedie di argomento amoroso, nelle loro varie declinazioni o ibridazioni (novellistiche, palatine, villanesche, urbane...), precedono le tragedie o i drammi d'onore, cui si riserva la seconda parte del volume. Altrettanto significativo è il fatto che i due drammi conclusivi (*El bautismo del príncipe de Marruecos* e *Fuente Ovejuna*) culminino in una esaltazione della corona spagnola (incarnata rispettivamente in Filippo II e nei Re Cattolici).

Assai interessanti sono poi alcune dichiarazioni di Lope contenute nei paratesti, che dimostrano come il drammaturgo si stesse ancora interrogando sulla natura di un genere editoriale relativamente nuovo, quello del teatro destinato alla lettura, che dopo alcuni casi cinquecenteschi, isolati e sporadici, si era venuto affermando proprio grazie al successo del «Fénix», con operazioni partite «in maniera decentrata ed avventurosa». <sup>10</sup> Qui c'è, intanto, la rivendicazione della qualità del prodotto offerto al lettore, con il già ricordato richiamo agli «originales» dell'au-

<sup>10</sup> M.G. Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994, p. 228.



tore, o, come si legge nel *Prólogo del Teatro a los lectores* (XI, t. 1, 44), ai suoi «borradores»; una garanzia di affidabilità che differenzia la *parte* autorizzata dalle altre iniziative editoriali più o meno piratesche. Ma, soprattutto, ci sono alcune preziose riflessioni di Lope sulle modalità di fruizione della commedia stampata, ora testo letterario e non più testo spettacolo.

Nella dedica della *Oncena* a Bernabé de Vivanco, all'epoca segretario di Filippo III presso il Consiglio dell'Inquisizione, si legge ad esempio:

En tantas ocupaciones llega mejor este libro que los de materias altas, pues se puede abrir a caso y leer sin cuidado: tal vez hablarán una dama y su amante, tal un villano y su familia, tal un mozo desvanecido y su padre considerado, y aun alguna vez un rey con sus criados materias de consideración y advertimiento (XI, t. 1, p. 42).

Una lettura, insomma, che alterna topicamente l'intrattenimento agli ammonimenti didattici, ma che qui si prospetta come discontinua ed episodica. Fatta la tara per la sua peculiare circostanza alla proposta di Lope, rivolta a un'alta personalità della caotica vita di corte, desta interesse questo accostamento di una silloge di commedie «a una floresta de apotegmas o a una selva de flores curiosas» (XI, t. 1, p. 10), soprattutto se consideriamo che la commedia era assimilata piuttosto, come forma artistica e prodotto editoriale, alla prosa narrativa (romanzi e racconti), come ha ricordato di recente Germán Vega.<sup>11</sup>

Altri commenti del drammaturgo puntano a rivendicare l'utilità specifica del testo stampato, che viene ad ampliare innanzitutto la circolazione dell'opera, poiché, come si legge nel *Prólogo del Teatro a los lectores* (XI, t. 1, p. 44), non tutti possono assistere alla rappresentazione, ma anche chi si trovava tra il pubblico potrà «considerar», cioè recepire con un diverso discernimento, le parole della *performance* cui ha assistito. Una fruizione, quindi, priva della dimensione spettacolare, che tuttavia, nelle parole del Teatro al lettore che introdurranno la *Docena parte*, verrà intenzionalmente presentata nei suoi 'accidenti' meno gradevoli proprio per reclamizzare le potenzialità, si direbbe 'purificatrici', della lettura:

Bien sé que, leyéndolas, te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma, para que te den más gusto las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento. Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo

<sup>11</sup> G. Vega García-Luengos, «Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticón*, 108 (2010), pp. 57-78 (cfr. in particolare le pp. 65-68).

como suele, pues en tu aposento, donde las has de leer, nadie consentirás que te haga ruido, ni que te diga mal de lo que tú sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra y de la mujer desagradable por fea y mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas, pues el poeta no la escribió con los que ella tiene, sino con los que tuvo en su imaginación, que fueron catorce o quince (*XII*, t. I, p. 49).

Parole che è interessante accostare al prologo che Juan Pérez de Montalbán premetterà al *Tomo primero* delle sue commedie (1635). Lì, con un discorso perfettamente complementare a quello di Lope, l'autore sottoponeva al severo giudizio dei lettori le proprie opere, affinché potessero valutarle nel raccoglimento della lettura casalinga, poiché talvolta la brillantezza della rappresentazione inganna «las orejas más atentas» ed appaga i sensi senza però soddisfare l'intelletto.<sup>12</sup>

S'intende quindi come, oltre a procurargli un guadagno economico (comunque molto limitato se paragonato ai prezzi che le compagnie pagavano per le sue commedie), la pubblicazione delle *partes* autorizzate diventi per Lope uno strumento fondamentale di riaffermazione e difesa della propria eccellenza artistica, una «plataforma periódica desde la que afirmar su personalidad literaria» (*XI*, t. I, p. 4).

Tralascio a questo punto altri aspetti strettamente legati ai precedenti (come le tracce, nei preliminari delle *partes*, delle polemiche che contrapposero Lope ai letterati suoi contemporanei, o l'uso delle dediche come forma di autopromozione sociale) per tornare alla questione della storia editoriale delle *partes*. La *Oncena* (1618) presenta un quadro simile a quanto si era già osservato rispetto alla silloge precedente:<sup>13</sup> una *princeps* madrilenia (in questo caso, come si è detto, stampata dalla vedova di Alonso Martín e finanziata da Alonso Pérez) e una seconda edizione pressoché immediata a Barcellona, ad opera di Sebastián de Cormellas. La prima edizione della *Docena* è invece seguita da una riedizione, nello stesso anno (1619), allestita dallo stesso binomio madrilenio. Laplana sostiene che difficilmente un libraio esperto come Pérez si sarebbe potuto sbagliare nel calcolare la tiratura della *princeps*; probabile, quindi, che la riedizione fosse destinata proprio a Cormellas, già in affari con il madrilenio, per essere poi distribuita nei territori della corona aragonese (*XII*, t. I, pp. 20-21). L'argomentazione di Laplana pare molto solida, eppure vorrei affiancarle alcune osservazioni che derivano dal lavoro di edizione

<sup>12</sup> Il passo è riportato da M.G. Profeti, *op. cit.*, p. 229.

<sup>13</sup> Si veda la premessa alla *Parte X* a cura di R. Valdés e M. Morras, Lleida, Milenio, t. I, pp. 32-39.

che ho recentemente condotto su *El halcón de Federico*, commedia pubblicata nella successiva *Trecena parte* (1620). Premetto che si tratta di risultati parziali e provvisori, dato che nel momento in cui scrivo non conosco ancora lo studio generale dell'intera silloge, a cura di Natalia Fernández. I testimoni sono in questo caso due edizioni madrilene, pubblicate ancora dalla vedova di Alonso Martín e Alonso Pérez, che qui chiamerò *A* e *B*; c'è, poi, la riedizione barcellonese dello stesso anno preparata da Cormellas, che indicherò con *C*. Esisterebbe inoltre un quarto testimone, *D*, che tuttavia sembra essere un'emissione di *B* con alcune varianti di stato e un frontespizio, forse contraffatto, datato 1621. Ora, tanto *B* (che apporta alcune varianti di rilievo, come la reintegrazione di un verso mancante) quanto *C* derivano in maniera indipendente da *A*; l'edizione barcellonese è stata dunque esemplata sulla *princeps*, probabilmente per renderla disponibile nel più breve tempo possibile; la riedizione madrilena *B* pare perciò svincolata dagli interessi immediati di Cormellas e ricompare, peraltro, come emissione, il che farebbe pensare in prima battuta a una qualche rimanenza. Occorrerà però attendere l'esame completo della *Trecena parte* per capire se emergeranno anche ipotesi più precise sull'andamento delle vendite delle *partes* finanziate da Pérez.

Agli aspetti più propriamente ecdotici riservo alcuni brevi commenti conclusivi. Il rigore filologico e la solida impostazione neolachmaniana contraddistinguono da sempre il lavoro di Prolope, che in questo senso ha senza dubbio rappresentato una svolta storica nello studio del teatro classico in Spagna. Notevole è, ancora una volta, l'acribia con cui sono state editate queste 24 commedie, delle quali si fissa, spesso per la prima volta, un testo critico propriamente detto. Farei però alcuni rilievi all'uso del termine «errore», che in alcuni casi sporadici si rivela a mio avviso inappropriato.

Nello studio introduttivo a *El acero de Madrid* (XI, t. I, pp. 285-286) si parla ad esempio di errore congiuntivo nel caso della variante linguistica «vustéd» per «vusté» (v. 1263), che pur essendo presente in due edizioni moderne non è neppure propriamente una modernizzazione (p. 285), essendo attestata nello spagnolo secentesco. Dato che la lezione non provoca guasti né semantici né metrici, e non può quindi contribuire a individuare una filiazione, andrebbe considerata una variante linguistica. Sempre nella stessa commedia, si elenca tra gli errori dell'edizione di Stefano Arata (Madrid, Castalia, 2000, qui effettivamente migliorata in diverse letture) un «por que» (v. 2351; in Arata, v. 2348) che pare invece un semplice equivalente del «para que» finale, e che

altri editori scelgono di trascrivere così per distinguerlo dalla congiunzione causale «porque». Vero è che Arata non fu sempre coerente (cf. ad es. il v. 1265 della sua edizione: «porque sepa lo que son»), ma nemmeno questa ultima edizione lo è (v. 2312: «por que nos dejase», come in Arata). Al contrario, a p. 387 (1645*Per*) si parla di «errata» (refuso) per l'errore di attribuzione di una battuta. Non ritengo, inoltre, che possano essere promosse alla categoria di errori varianti come quelle di *Los ramilletes de Madrid*, v. 2687 («Con gallardos capitanes» per «bizarros»), e di *Estefanía la desdichada*, v. 1127 («Responde, ¿en qué te entretienes?» per «detienes»), che paiono pressoché sinonimiche.

Valga però la scarsità di questi casi discutibili come conferma della scrupolosità del lavoro ecdotico dei collaboratori di Prolope nell'arco delle 4000 pagine di questi quattro tomi, che vanno ad arricchire una collana di straordinaria rilevanza per gli studi testuali.

*¿Universidad?*

# Cronaca

STEPHEN G. NICHOLS, NADIA R. ALTSCHUL  
Y ALBERT LLORET

📖 *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*. The Johns Hopkins University Press. <http://www.press.jhu.edu/directmail/dph12/index.html>

## 1. Premisas

Nuestra revista, nacida en un momento de cambios cruciales para el medievalismo, reconoce la naturaleza trans-disciplinar de todo artefacto medieval y, por esta razón, aspira a publicar trabajos representativos del amplio espectro de materias humanísticas que enriquecieron el periodo: filosofía, historia, arte, teatro, retórica, música y literatura, por nombrar algunas de las más destacadas. Esta perspectiva está en consonancia con el título de nuestra publicación, el cual evoca nociones de continuidad e innovación.

El teórico alemán Peter Szondi concebía la filología como la reflexión analítica de los estudios críticos para demostrar la singularidad de las representaciones artísticas. Nuestro colega William Egginton completa el pensamiento de Szondi al reparar en que la filología une las creaciones de la imaginación con su contexto histórico y logra hacer patente la epistemología que permite establecer dicha conexión sin dejar de identificar cada objeto como fenómeno distinto. Si a estas ideas se añade el hecho que la Edad Media fue un periodo de profunda reflexión sobre el lenguaje, la visión, el arte y las tecnologías de la representación, la dinámica resonancia del título de nuestra revista debería empezar a emerger.

Nuestro título también reconoce la consonancia que existe entre la investigación digital y la más convencional. Manuscritos, libros antiguos, documentos y otras diversas fuentes están ahora, cada vez con más

rigor, disponibles en línea para ser estudiados. La posibilidad de acceso ilimitado a estos materiales primarios, sin embargo, no repercute solo en la modalidad de consulta. En la medida en que se multiplican las fuentes, se nos presentan nuevos problemas relacionados con la masa de datos a nuestra disposición. El incremento de información, a su vez, ofrece la oportunidad de proponer nuevos protocolos de investigación, nuevas preguntas, hipótesis y maneras de observar, en definitiva, nuevas dimensiones para el estudio filológico.

Las humanidades digitales, al producir una gran variedad de archivos y registros sobre la Edad Media, han expandido hasta límites insospechados los materiales visuales, auditivos y textuales de los que disponemos los investigadores. Uno de los objetivos esenciales de *Digital Philology* es el de promover estudios que crucen los límites entre las disciplinas y pongan en cuestión campos de conocimiento, fronteras nacionales o periodizaciones. Otro cometido es el de ofrecer un foro tanto para la interpretación de las nuevas magnitudes de información a nuestro alcance, como para el examen de las capacidades de estos recursos y la discusión teórica en torno a las humanidades digitales. Nuestra revista ha nacido del profundo convencimiento que el impulso dado a la digitalización y marcado de materiales debe ir acompañado de un trabajo interpretativo que complemente la conocida tendencia filológica a convertir el perfeccionamiento del artefacto en un fin en sí mismo. Creemos que la investigación propiciará un momento en el que las humanidades digitales formularán preguntas radicalmente nuevas que solo podrán ser propuestas y resueltas en entornos digitales. Hoy, los medios digitales nos permiten realizar el trabajo que habíamos hecho durante generaciones en unas condiciones óptimas; con el tiempo, nos ayudarán a pensar más allá de donde alcanzamos en la actualidad. *Digital Philology* tiene la intención de estar en la vanguardia de este pensamiento.

Asimismo, aunque *DPh* quiera participar en la evolución digital de la producción académica sobre la era premoderna, reconoce igualmente las aportaciones innovadoras de aquellos estudios que no se basan en recursos electrónicos. En otras palabras, “digital” también remite a la ubicuidad de la tecnología en toda investigación. *Digital Philology* es tanto un título como una aspiración. Expresa nuestra convicción de que los estudios sobre la época premoderna extraen su vitalidad de la interrogación constante de la tradición a través de la innovación así como de la innovación a través de la tradición.

## 2. Direcciones

En los cuatro primeros números de *Digital Philology* han aparecido más de cuarenta trabajos en forma de ensayos y reseñas. Entre las investigaciones acogidas en nuestras páginas se encuentran en un lugar destacado los estudios de artefactos medievales (desde textos y manuscritos a mapas e iluminaciones) que han sido llevados a cabo ya sea mediante el uso de fuentes digitalizadas, ya sea a la luz de varias metodologías críticas integradas por uno o varios componentes digitales. La estilometría, por ejemplo, el estudio de la configuración de una personalidad estilística autorial, identificable y cuantificable a través del examen estadístico de la lengua de los textos, ha generado trabajos en los que se ha examinado la aplicabilidad de dichos métodos para, por un lado, plantear la posibilidad de atribuir obras en verso en neerlandés medio a través del estudio de la rima, y, por otro, dirimir la cuestión de la autoría múltiple en el *Lancelot* de Chrétien de Troyes. La diversidad de fenómenos de textualidad medieval, varía en su concepción, naturaleza, manifestaciones y pervivencia, encuentran en el entorno digital un medio flexible para su representación y edición; como ha puesto de relieve tanto un completo artículo panorámico que da cuenta de numerosos proyectos editoriales en desarrollo, como también varias reseñas de proyectos digitales publicadas dentro de una sección coordinada por Tim Stinson.

Si las fuentes primarias digitalizadas informan la mayoría de los trabajos aparecidos en los dos primeros años de vida de *DPh*, los estudios de la materialidad de los códices, una propiedad no siempre reproducible en el medio digital en sus múltiples dimensiones, han trazado otro de los derroteros de la revista. En la sección de estudios sobre manuscritos, conducida por Jeanette Patterson, se han examinado códices florentinos, catalanes e islandeses. Además, fuera de esta sección, han tenido cabida otros estudios con fines menos codicológicos pero igualmente sustanciados en aspectos materiales de los manuscritos, ya sea el del sentido ideológico y argumentativo de una compilación de obras de Jean de Meun, como el de las representaciones raciales en las iluminaciones de otro códice del *Roman de la Rose*, e incluso en las reflexiones de un clarificador artículo metacrítico sobre la relación entre materialidad textual, obra y terminología editorial. Dicha materialidad, en cualquier caso, engloba tanto a los manuscritos particulares como a las bibliotecas en las que se alojaron. Este es el caso de la de St. Gall, cuyo proyecto de reconstrucción digital ha sido expuesto pormenorizadamente en nuestras páginas.

El primero de los números monográficos que hemos publicado ha explorado los vínculos entre la devoción y el relativamente nuevo o remozado campo de estudio de la historia de las emociones. El segundo número ha aportado nuevas perspectivas al estudio de las relaciones de mecenazgo. Otro tema de larga tradición filológica, el estudio de la rima, ha producido innovadores resultados en el establecimiento de la ascendencia ovidiana de una de las más célebres de las utilizadas por Arnaut Daniel. Por otra parte, el medievalismo se ha sometido a examen tanto en un artículo sobre el supuesto protonacionalismo de los Armagnac en su guerra contra los borgoñones, como en otro sobre el concepto de filología según Auerbach. Finalmente, la reflexión sobre el lenguaje ha sido otro de los campos privilegiados en los cuatro primeros números de *Digital Philology*, como demuestran los estudios aparecidos sobre poemas líricos multilingües, sobre la noción dantesca de lenguaje universal y sobre la propagación del lenguaje de la ley en la Castilla del siglo XIII.



Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel  
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1ª edizione, aprile 2014  
© copyright 2014 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel aprile 2014  
dalla Litografia Varo (Pisa)

**ISBN 978-88-430-6451-9**

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso  
interno o didattico.



¿COLOFÓN?









