

Ecdotica

*Fondata da Francisco Rico,
con Gian Mario Anselmi
ed Emilio Pasquini*



Ecdotica

12
(2015)

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

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

 **Carocci editore**

Comitato direttivo

Bárbara Bordalejo, Loredana Chines, Paola Italia, Pasquale Stoppelli

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, Mario Mancini,
Armando Petrucci, Marco Presotto, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi †,
Roland Reuß, Peter Robinson, Antonio Sorella, Alfredo Stussi,
Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Andrea Severi

Redazione

Federico della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,
Camilla Giunti, Albert Lloret, Amelia de Paz,
Marco Veglia, Giacomo Ventura

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.

Online:

<http://ecdotica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdotica.dipital@unibo.it

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B), Madrid 28001
cece@uab.es

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna
e della Fundación Aquae



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

INDICE

Saggi

- ANNA CAROCCI, Stampare in ottave. Il *Quinto libro dello Inamoramento de Orlando* 7
- CLAUDIO LAGOMARSINI, The Scribe and the Abacus. Variants and Errors in the Copying of Numerals (Medieval Romance Texts) 30
- MARIA RITA DIGILIO, Esperienze ecdotiche sul metodo del Lachmann. In margine all'edizione dell' *Iwein* di Hartmann Von Aue. 58

Foro. L'edizione perfetta. Tra studio e lettura.

- ROBERTO ANTONELLI, NATASCIA TONELLI e MICHELANGELO ZACCARELLO 83

Testi

- GIOVANNI PALUMBO, Alberto Varvaro e l'ecdotica: per un glossario antologico 115

Questioni

- GLEN W. BOWERSOCK, Lo straordinario, feroce Bentley 157
- KALTËRINA LATIFI, Are typographical differences variants? Considerations based on E.T.A. Hoffmann 167
- ELENA PIERAZZO, ÉLISE LECLERC, L'edizione scientifica al tempo dell'editoria digitale 180

Rassegne

Anne Cayuela, «Pour une nouvelle histoire du livre et des textes: retour sur l'œuvre de Roger Chartier», p. 195 · Albert Lloret,

«Recent Issues in Textual Scholarship of Spanish Literary Texts», p. 205 · Lotte Hellenga, *Texts in Transit. Manuscripts to Proof and Print in the Fifteenth Century* (E. GATTI), p. 225 · Paola Italia e Giorgio Pinotti, *Editori e filologi. Per una filologia editoriale* (L. D'ONGHIA), p. 230 · Jean-Paul Pittion, *Le livre à la Renaissance. Introduction à la bibliographie historique et matérielle* (J. MARTÍN ABAD), p. 240 · Susanna Villari, *Che cos'è la filologia dei testi a stampa* (P. STOPPELLI), p. 246 · Begoña Rodríguez Rodríguez, *Del original de imprenta al libro impreso antiguo* (S. GARZA), p. 250 · G. Thomas Tanselle, *Portraits and Reviews* (P. ITALIA), p. 259 · Giovanni Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Leporatti (N. GENSINI), p. 266 · Franco Sacchetti, *Le Trecento Novelle*, a cura di M. Zaccarello (A. CORSARO), p. 273

Cronache

Editors at Work. Experiences and Problems with Neo-latin Texts.
Innsbruck, 4-5 December 2014 (C. MARSICO)

281

Saggi

STAMPARE IN OTTAVE. IL «QUINTO LIBRO DELLO INAMORAMENTO DE ORLANDO»

ANNA CAROCCI

La stampa – e soprattutto la stampa di primo Cinquecento, nella sua fase di trionfante espansione – è un fattore evidentemente condizionante per tutte le opere letterarie; il peso che esercita su alcuni generi, però, è particolarmente forte. Tra questi c'è il poema cavalleresco, che instaura da subito un rapporto stretto e reciprocamente produttivo con il mondo tipografico.

Il genere cavalleresco diventa assai presto un settore trainante dell'editoria di consumo. Non soltanto perché, grazie al suo tradizionale successo di pubblico, è un prodotto molto richiesto, ma anche perché si tratta di un genere facilmente riproducibile: è facile, in altre parole, produrre nuove opere in ottava rima; o, almeno, opere che vengono presentate come nuove. Ecco dunque che i tipografi e gli editori, lungi dal costituire soltanto l'ultimo anello della catena della nascita di un testo (la sua stampa), partecipano allo stesso processo creativo: o con stratagemmi che, attraverso tagli, montaggi, nuovi titoli, permettano loro di pubblicizzare un testo già esistente come "cosa nova" (le stampe di rapina), oppure commissionando direttamente nuove opere agli autori. Il processo di stampa dev'essere insomma considerato, per quel che riguarda innumerevoli poemi cavallereschi, una parte integrante del processo di scrittura, che obbedisce a leggi ed esigenze ovviamente diverse da quelle della produzione 'alta' ma non è per questo meno interessante.

Nel rapporto tra stampa e poema in ottave entrano poi in gioco le caratteristiche materiali dei testi. Si può notare, infatti, che la forte identità del genere cavalleresco si estende molto rapidamente anche alle sue caratteristiche tipografiche: come il narrare in ottave segue regole codi-

ficcate e precise,¹ regole che si ripropongono in tutti i testi, a prescindere dalla loro qualità, e ne costituiscono l'ossatura, così anche nello stampare in ottave si possono individuare dei parametri fissi, che si codificano e si standardizzano molto presto. La riconoscibilità garantita dalla costanza dei caratteri materiali, che aveva il suo peso nel successo commerciale, oggi può essere utilizzata per risolvere problemi di ordine testuale.

È il caso dell'opera analizzata in queste pagine: il *Quinto libro dello Innamoramento de Orlando* di Niccolò degli Agostini.² Si tratta di una delle giunte all'incompiuto poema boiardesco, stampata a Venezia nell'ottobre 1514, presso la fortunata tipografia di Giorgio Rusconi. È un testo che si colloca nel pieno dell'industria editoriale del primo Cinquecento, in più di una prospettiva. In primo luogo, il fenomeno delle continuazioni dell'*Innamoramento de Orlando*, con la sua volontà di sfruttare il successo del capolavoro incompiuto e l'attesa del pubblico di conoscerne il finale, costituisce uno dei più interessanti esempi delle operazioni editoriali del tempo, e vede infatti la partecipazione di alcuni dei personaggi più significativi del mondo tipografico, da Rusconi allo Zoppino.³ Le giunte, inoltre, costituiscono un sottoinsieme ideale per esaminare il codificarsi e lo standardizzarsi della prassi editoriale dei poemi cavallereschi, prassi in cui il loro primo editore, Giorgio Rusconi,

¹ Il riferimento primario è a M. Praloran, M. Tizi, *Narrare in ottave, Metrica e stile dell'“Innamorato”*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, uno dei lavori che hanno aperto la strada agli studi metrici e stilistici sull'*Innamoramento*, provocandone la 'riabilitazione' a indiscusso capolavoro, e inaugurando, si può dire, una nuova stagione dello studio dell'ottava rima.

² Niccolò degli Agostini, *Il quinto libro dello innamoramento de Orlando cosa noua*, Venezia, Giorgio Rusconi, ottobre 1514.

³ Le giunte al poema boiardesco sono, in ordine di apparizione, il *Quarto libro* di Niccolò degli Agostini (Venezia, Rusconi, 1505), il *Quinto libro* di Raffaele da Verona (Venezia, Rusconi, marzo 1514), un altro *Quinto libro* di Agostini (Venezia, Rusconi, ottobre 1514), il *Sesto libro o Rugino* di Pierfrancesco de' Conti da Camerino (Perugia, Bianchino dal Leone, 1516), e il *Sesto libro* di Agostini (Venezia, Zoppino, 1521). A partire dalla *princeps* della prima giunta, per tutto il XVI e il XVII secolo Boiardo sarà sempre accompagnato dalle continuazioni (l'unica eccezione è la stampa del 1527, ad istanza di Niccolò Garanta); nel 1545 tale stato di cose riceve una definitiva 'consacrazione' dalla riforma di Ludovico Domenichi, che non si occupa soltanto dei tre libri di Boiardo ma anche dei tre di Agostini. La storia bibliografica del poema boiardesco, delle sue giunte e delle sue riscritture è ricostruita approfonditamente in N. Harris, «L'avventura editoriale dell'“Orlando Innamorato”», in *I libri di “Orlando Innamorato”*, Modena, Panini, 1987, pp. 35-100, e soprattutto in *Bibliografia dell'“Orlando Innamorato”*, Modena, Panini, 1988, 2 voll. Entrambi gli studi sono punti di riferimento imprescindibili per ogni lavoro sulle edizioni boiardesche.

svolge un ruolo importante, e che è poi destinata a rimanere inalterata, nelle sue linee essenziali, per tutto il xvī secolo. Nel caso in questione, in più, l'analisi delle caratteristiche materiali delle opere non è fine a sé stessa, ma ha una diretta ricaduta interpretativa. Può contribuire a risolvere un problema di intertestualità che coinvolge il massimo rappresentate del poema cavalleresco, l'*Orlando Furioso*, per quel che riguarda uno snodo narrativo centrale: il destino di Angelica. Infatti, se in Ariosto la principessa del Catai è destinata a soccombere alla forza dell'amore, una storia incentrata sull'innamoramento di Angelica è già presente nel *Quinto libro* di Agostini, e mostra punti di congruenza notevolissimi con quella del *Furioso*. Per spiegare questa concordanza, è stata avanzata l'ipotesi che il *Quinto libro* abbia costituito la fonte di Ariosto.⁴ Tale possibilità si scontrerebbe con un problema di date: l'arco di tempo tra la stampa del *Quinto libro* (1514) e la *princeps* del *Furioso* (1516) è troppo ristretto per avallare la tesi di una ripresa;⁵ ma la difficoltà è stata superata ipotizzando una composizione 'alta' del libro di Agostini, nei primi anni del Cinquecento, e una diffusione orale che precede di diversi anni la stampa.⁶

L'ipotesi ha il suo punto di forza nell'innegabile similarità tra le due vicende di Ariosto e Agostini; tuttavia non prende in considerazione il contesto in cui nasce il *Quinto libro* (e in cui, più in generale, si colloca l'intera produzione di Agostini), ovvero la realtà editoriale veneziana di

⁴ L'ipotesi in questione è stata formulata da A.M. Capodivacca, «“Forsi altro canterà con miglior plectio”: l'innamoramento di Angelica in Ariosto e Niccolò degli Agostini», *Versantes*, 59 / 2 (2012), pp. 67-85. A monte c'è la precedente giunta di Niccolò degli Agostini, il *Quarto libro de lo Innamoramento de Orlando* (che, nella prima edizione del 1505, era intitolato *El fin de tutti li libri*): da qui Ariosto ha senza dubbio ripreso una serie di spunti ed elementi, il più eclatante dei quali è l'idea di fare di Marfisa la gemella perduta di Ruggero.

⁵ I rapporti tra *Furioso* e *Quinto libro*, infatti, erano stati volutamente trascurati dai precedenti studi, proprio in virtù del problema di datazione. Si veda in particolar modo R. Brusagli, «“Ventura” e “Inchiesta” fra Boiardo e Ariosto», in *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 87-126.

⁶ Il termine *post quem* è costituito dalla precedente giunta di Niccolò degli Agostini, il *Quarto libro*, edito da Rusconi nel 1505 e ristampato l'anno successivo. L'ipotesi di Angela Matilde Capodivacca è dunque che il *Quinto libro* sia stato composto a ridosso del *Quarto*, e poi pubblicato diversi anni più tardi; cosa resa plausibile dal fatto che «nella seconda decade del Cinquecento molti libri, e in particolare questo genere di libro, veniva spesso distribuito molto prima di essere dato alle stampe» (p. 70). La studiosa si rifa anche a un precedente lavoro su Agostini, E. Baruzzo, *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, Pisa, Giardini, 1983, nel quale si ritiene il *Quinto libro* composto tra il 1505 e il 1509.

primo Cinquecento. In queste pagine, di conseguenza, si riesaminerà la questione in una prospettiva diversa: non considerando soltanto i rapporti testuali, ma partendo dall'analisi del libro come oggetto materiale, e mettendo il nostro poema in relazione con gli altri testi stampati dallo stesso editore. Questo genere di percorso, come si vedrà, porta a conclusioni assai diverse rispetto a quelle precedentemente formulate.

I caratteri materiali dell'ottava rima veneziana

Giorgio Rusconi, che stampa il *Quinto libro* di Agostini, è una figura tutt'altro che trascurabile nel mondo editoriale veneziano di primo Cinquecento.⁷ Si potrebbe anzi dire che ne incarna un prototipo: svolgendo sia il mestiere di editore vero e proprio (che sceglie e finanzia le opere da stampare) sia quello di 'tipografo puro' (che lavora su commissione), costituisce un perfetto esempio di quella pluralità di ruoli, quella fluidità che caratterizza il mondo tipografico in questa sua fase; il suo catalogo, dedicato per i due terzi circa a testi in volgare, riflette l'importanza crescente – ma di necessità non esclusiva – di questo settore, e in particolare delle opere letterarie; e, ciò che più interessa in questa sede, nelle opere da lui pubblicate si può toccare con mano l'evoluzione cui le caratteristiche materiali dei testi a stampa sono sottoposte in un breve giro d'anni.

Tutte queste caratteristiche del catalogo dell'editore sono ben evidenti nel genere in ottava rima, che, pur non essendo eccessivamente nutrito dal punto di vista quantitativo, rappresenta forse «il filone al quale Rusconi ha dato il contributo più rilevante».⁸ Eccone un elenco:

Alexandro Magno che tracta de li fati de Romani commenzando da la sua natività fino ala sua morte..., in 8°, 1502;

Niccolò degli Agostini, *El fin de tuti li libri delo Inamoramento di Orlando dil conte Matheo Maria Boiardo*, in 4°, ill., 1505;

Matteo Maria Boiardo, Niccolò degli Agostini, *Tuti li libri de Orlando Inamorato del Conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo*, in 4°, ill., 1506;

Francesco da Firenze, *Libro chiamato Persiano figliuolo di Altobello*, in 8°, 1506;

⁷ Su Giorgio Rusconi si vedano gli annali, L. Gasperoni, *Gli annali di Giorgio Rusconi (1500-1522)*, Manziana, Vecchiarelli, 2009.

⁸ L. Gasperoni, *Gli annali di Giorgio Rusconi*, p. xxxi.

- La Spagna historiata*, in 4°, ill., 1507;
 Matteo Maria Boiardo, Niccolò degli Agostini, [Orlando Innamorato],
 in 4°, ill., 1511;⁹
 Francesco Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*,
 in 4°, ill., 1511;
Libro di Troiano, in 4°, ill., 1511;
Danese, in 4°, ill., 1511;
 Matteo Maria Boiardo, Niccolò degli Agostini, *Tutti li Libri de Orlando
 Inamorato Del conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo*, in 4°, ill.,
 1513;
 Francesco Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*,
 in 4°, ill., 1513;
 Raffaele da Verona, *El Quinto e Fine de tutti li Libri de lo innamoramento
 de Orlando*, a istanza di Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, in 4°,
 ill., marzo 1514;
 Niccolò degli Agostini, *Il Quinto Libro dello innamoramento de Orlando.
 Cosa Nova*, in 4°, ottobre 1514.¹⁰

Rusconi è il primo editore che stampa l'*Inamoramento* nel Cinquecento. È anche il primo a pubblicare le giunte al poema incompiuto, dando inizio a un fenomeno di fortuna e importanza notevoli: dal 1506, dopo l'edizione dell'*Inamoramento* con la prima giunta, di fatto Boiardo non sarà più pubblicato autonomamente.

Nel gestire la pubblicazione della prima giunta (il *Quarto libro* di Agostini), Rusconi dà prova di notevole abilità strategica, dimostrando di saper sfruttare il desiderio del pubblico di conoscere la fine della storia di Orlando innamorato. Nel 1505 ha pubblicato l'ultimo episodio della saga (la giunta) autonomamente, in un fascicolo separato, annunciando che si tratta del *fin* del racconto boiardesco e senza specificare che è stato scritto da un autore diverso; poi, a pochissima distanza, ristampa insieme *Inamoramento* e *Quarto libro*.¹¹ In questo modo la giunta fa da

⁹ Il frontespizio di questa stampa è andato perduto.

¹⁰ Dopo il 1514, Rusconi abbandona il romanzo cavalleresco: stampa ancora qualcosa in ottava rima, ma si tratta di testi di natura diversa, come il *Ninfale fiesolano* di Boccaccio e le *Stanze d'amore* di Lorenzo de' Medici.

¹¹ Il titolo completo dell'*editio princeps* del 1505 recita *El fin de tutti li libri delo Inamoramento di Orlando dil Conte Mattheo Maria Boiardo conte de Scandiano*. Un eventuale compratore, quindi, avrebbe saputo di star acquistando la conclusione della storia dell'*Inamoramento*, ma non che si trattava di un autore diverso dall'originale: è un tipico stratagemma delle 'stampe di rapina'. L'edizione è perduta, ma nel 1506 il testo viene

preparazione e da “trampolino” alla nuova edizione del poema originale; al tempo stesso, permette a chi era già in possesso del testo boiardesco di acquistare comunque solo l’inedito: insomma, un «sapiente lancio»,¹² che indica come, fin dalla prima giunta, intorno al poema boiardesco si costruisse una vera e propria operazione editoriale.

A questa strategia si affiancano le innovazioni nella veste materiale delle stampe. Se si esaminano le edizioni di Boiardo edite prima di Rusconi, dunque gli incunaboli, ci si trova davanti a una decisa biforcazione: da un lato ci sono le *principes*, stampate sotto il diretto controllo dell’autore o della sua famiglia, a proposito delle quali le informazioni in nostro possesso (le stampe sono perdute) parlano di edizioni *in folio*, di lusso, sicuramente di alta qualità; dall’altro ci sono le edizioni veneziane (stampate da Piero de’ Pasi nel 1487, Cristoforo da Pensa nel 1491 e Simon Bevilacqua da Pavia nel 1495), scorrette dal punto di vista testuale ma soprattutto di bassissima qualità da quello materiale, chiaro segnale dello scarso prestigio cui il genere in ottava rima era soggetto all’epoca, a prescindere dall’autore dell’opera specifica.¹³ Nell’edizione di *Inamoramento e Quarto libro* stampata da Rusconi nel 1506, invece, si può notare un’inversione di tendenza: i caratteri sono nitidi, romani e non più gotici; viene prestata una certa attenzione alle proporzioni dello specchio di stampa; inoltre, per la prima volta un’edizione boiardesca viene corredata di un apparato iconografico. Sono i parametri di regolarità e qualità della veste tipografica che si andavano affermando già sul finire del Quattrocento, ma in forma sporadica e incostante, sol-

ripubblicato insieme ai tre libri originali, sempre senza specificare l’esistenza di due autori diversi: il titolo è infatti *Tuti li libri de Orlando Inamorato del Conte de Scandiano Mattheo Maria Boiardo*.

¹² N. Harris, *Bibliografia dell’“Orlando Innamorato”*, vol. II, p. 71. La stessa modalità di stampa in fascicoli separati sarà conservata anche presso altri editori per le giunte successive. Era un metodo che permetteva di non impegnare i torchi troppo a lungo, e soprattutto faceva sì che l’editore potesse adattare la propria domanda alle esigenze del mercato, ristampando di volta in volta solo il fascicolo esaurito ed evitando di ritrovarsi con un grosso quantitativo di copie invendute.

¹³ La *princeps* dei primi due libri, di cui non ci è giunta nessuna copia, esce probabilmente nel 1482, a Reggio o a Modena: è l’unica edizione direttamente controllata dall’autore. Nel 1495, dopo la morte di Boiardo ma per interessamento e dietro finanziamento della sua vedova, la contessa Taddea, esce a Scandiano la prima edizione dell’opera in tre libri, anch’essa andata perduta, ma sulla quale ci rimangono diversi documenti. Nel frattempo, il testo è arrivato a Venezia, dove nel Quattrocento abbiamo le tre stampe già citate: Piero de’ Pasi e Cristoforo da Pensa stampano i primi due libri; Bevilacqua, invece, pubblica un’edizione pirata del terzo libro. Per tutti questi dati si rimanda a N. Harris, *Bibliografia dell’“Orlando Innamorato”*.

tanto per alcuni poemi e presso alcuni editori. In questo caso, invece, non rappresentano un episodio isolato, ma vengono introdotti in pianta stabile: come vedremo, infatti, Rusconi li utilizzerà per tutte le sue edizioni in ottava rima.

Rusconi introduce quindi nelle stampe cavalleresche un nuovo livello qualitativo; e, davanti alle esigenze di un'editoria in rapida espansione, negli anni successivi si dimostra anche capace di rielaborarlo, creando un *format* che concili una discreta qualità con le esigenze della standardizzazione editoriale. Questa evoluzione è evidente se si mette a confronto la già citata edizione boiardesca del 1506 con quelle del 1511 e del 1513. Testualmente, presentano una formula identica: i tre libri di Boiardo e il *Quarto libro* di Niccolò degli Agostini. Formalmente, però, le stampe sono caratterizzate da evidenti differenze.

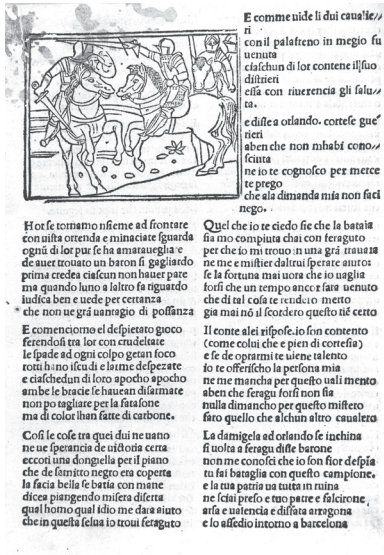
L'edizione del 1506, nonostante il suo miglior livello qualitativo, presenta caratteristiche ancora decisamente quattrocentesche. Manca ogni tipo di indicazione paratestuale, volta a guidare o facilitare la lettura: non ci sono indicazioni di libro e canto; il passaggio da un libro all'altro è sulla stessa pagina; il passaggio da un canto all'altro a volte manca completamente di indicazioni, altre volte è sottolineato da una lettera maiuscola all'interno di uno spazio bianco, destinato a una decorazione successiva. Le xilografie, che per la prima volta vengono introdotte in un'edizione boiardesca, sono riprese dai più prestigiosi romanzi istoriati del Quattrocento (il *Morgante* edito da Manfredi Bonelli, la *Trabisonda* stampata da Cristoforo da Pensa, le *Deche in volgare* di Livio di Giunta),¹⁴ e sono inserite nello specchio di stampa secondo la prassi degli incunaboli: invece che dieci ottave, le pagine istoriate ne ospitano solo sette; la vignetta occupa pertanto lo spazio di tre ottave, mentre, delle altre sette, sei sono stampate regolarmente, e la settima è costretta nel limitato spazio accanto all'immagine, con ciascun verso diviso su due linee (FIG. 1). Si ottiene così una pagina la cui impressione visiva è piuttosto disordinata, ma in cui la settima ottava viene messa in rapporto diretto con l'immagine: svolge, di fatto, la funzione di didascalia. Nel caso dell'edizione rusconiana, nonostante le xilografie non fossero state composte appositamente per l'opera, il rapporto immagine-testo appare comunque notevolmente curato: ogni vignetta contiene un rimando diretto

¹⁴ Tra queste immagini, tutte o quasi di grande qualità, si distingue in particolare il gruppo legato alla scuola di Hieronimo de Sancti, tra i migliori intagliatori veneziani dell'epoca, davvero notevole per la precisione dell'intaglio e l'abilità con cui sono riprodotte le scene di movimento. Si veda N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. I, p. 38; per una riproduzione delle immagini, *ivi*, vol. II, imm. 29-42.

all'ottava che la affianca, con una costanza che genera a volte anche forzature e divertenti fraintendimenti.¹⁵

FIG. 1

Una pagina dell'edizione del 1506 (*In.*, I, IV). Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Rari V 477.

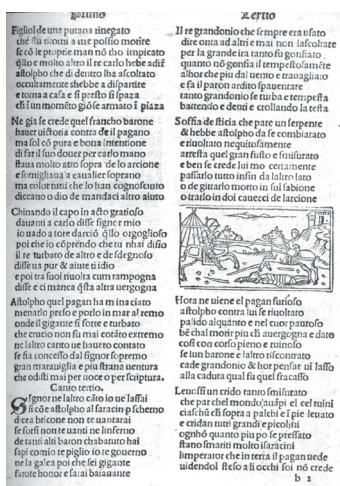


¹⁵ Tra la xilografia e l'ottava che l'affianca viene ricercata una corrispondenza che non sia soltanto generica, ma tenti di riprodurre il più fedelmente possibile il contesto. Ad esempio, nel rappresentare uno scontro si fa attenzione ad utilizzare immagini diverse a seconda che si stia parlando di una singolar tenzone o di una battaglia campale, di un duello a piedi o a cavallo; mentre episodi affini vengono rappresentati con la stessa immagine. Quando poi non è possibile trovare una vignetta che illustri precisamente la scena descritta, i tipografi ne cercano una che gli si avvicini: uno scontro tra Gradasso e Ruggiero contro un mostro «mezo huom e mezo drago» viene illustrato dall'immagine del duello tra due cavalieri e un centauro, mostro che per definizione è per l'appunto «metà e metà». Questa volontà di trovare a tutti i costi un collegamento può portare a degli equivoci: nel IX canto di Agostini Ferraguto è sorpreso da tre guerrieri mentre sta per violentare Angelica; segue, prima dell'inevitabile duello, uno scambio di insulti, in cui tra l'altro un guerriero dice all'altro «che un fanciullin te guida a parer mio». L'immagine cui questo verso fa da didascalia mostra un paio di cavalieri e una ragazza che incorona appunto un fanciullino (o fanciullina): evidentemente i tipografi hanno cercato tra le immagini a loro disposizione quella più vicina alla situazione descritta, allacciandosi però solo a una singola parola, e tralasciando il reale contesto, per il quale sarebbe stata sufficiente, e di certo più adatta, una delle tante scene di battaglia.

L'aspetto dell'edizione del 1511 (e di quella del '13, che è copia tipografica della precedente) è ben diverso. La suddivisione interna del libro guadagna in chiarezza, grazie alla presenza di rimandi per aiutare il lettore a orientarsi nel testo. I tioletti correnti segnalano il libro e il canto (in cima alla pagina di sinistra sono presenti le scritte *libro* e *canto*, in cima a quella di destra il numero del libro e del canto corrispondenti). I passaggi di libro o di canto sono segnalati con maggior evidenza: il passaggio di libro è marcato, oltre che dalla consueta scritta *fine del libro* e *incomincia il libro*, da una didascalia introduttiva e dal capolettera xilografico; l'inizio di ciascun canto è segnalato dal titolo e dalla lettera iniziale maiuscola. Completamente diversa è anche l'impostazione dell'apparato figurativo: le vignette sono in numero maggiore ma di qualità meno pregiata e di formato più piccolo, tale da adattarsi perfettamente allo spazio di un'ottava. In questo modo possono essere inserite in un qualsiasi punto della pagina senza alterare lo specchio di stampa; sull'altro fronte, però, perdono quasi completamente il rapporto con il testo (FIG. 2). Si tratta, infatti, di immagini appartenenti a una «illustrazione cavalleresca generica, con scene di battaglia che si adattano all'*Innamorato* come a qualunque altro testo».¹⁶

FIG. 2

Una pagina dell'edizione del 1513 (*In.*, I, II). Venezia, Fondazione Cini, FOAN TES 96.



¹⁶ N. Harris, «L'avventura editoriale dell'«Orlando Innamorato»», p. 79.

Dal punto di vista del rapporto testo-immagini, l'edizione del 1511 rappresenta, rispetto alla precedente, un innegabile impoverimento; esso, però, è compensato dalle modifiche degli altri elementi. Dal 1506 al 1511, in effetti, Rusconi compie il passaggio che, da una stampa ancora vistosamente quattrocentesca, lo porta a una tipologia di edizione moderna, che risponde perfettamente alle esigenze del mercato editoriale in espansione: una certa qualità dei caratteri materiali unita a uno specchio di stampa chiaro e ordinato e a tempi di produzione non troppo lunghi.

È uno standard che si impone. Infatti, se osserviamo l'elenco delle edizioni cavalleresche di Rusconi, l'omogeneità dei caratteri materiali salta subito agli occhi. Con l'eccezione dell'*Alessandro Magno* del 1502 (che, per la sua datazione alta, agli inizi della carriera dell'editore, e per il suo carattere di opera anonima, si distingue nettamente dalle altre) e del *Persiano*, entrambe in ottavo e non illustrate, tutte ripropongono la stessa veste materiale: formato in quarto, caratteri gotici sul frontespizio e romani (o più raramente corsivi) nel testo, impostazione di dieci ottave per pagina su due colonne, presenza di un apparato illustrativo composto da vignette di piccole dimensioni, facilmente inseribili nello specchio di stampa e facilmente riciclabili. Se poi si allarga la visuale al di fuori della tipografia rusconiana, rimanendo però sempre all'interno di Venezia, si vede che le stesse caratteristiche si ripresentano anche nelle edizioni in ottava rima stampate da altri editori. Si prendano come campione d'indagine Boiardo e le sue giunte. Nella prima metà del Cinquecento¹⁷ questi testi vengono stampati da Rusconi, da Niccolò Zoppino e dal suo socio Vincenzo di Polo, dalla prolifica famiglia Bindoni, dalla società di Francesco Bindoni con Maffeo Pasini, dai Nicolini da Sabbio, e da un paio di altre figure minori. A distinguere le edizioni Rusconi sono la presenza e le caratteristiche dell'apparato illustrativo, vero e proprio elemento identificativo del tipografo;¹⁸ per il

¹⁷ Nel 1545, com'è noto, Ludovico Domenichi 'riforma' il testo boiardesco insieme a quello delle giunte di Agostini. L'edizione non comporta alterazioni essenziali nel *format* editoriale (salvo nell'apparato illustrativo, ricalcato sulle edizioni ariostesche di Giolito), ma segna l'inizio di un nuovo capitolo nella storia dell'*Inamoramento* a stampa. Costituisce perciò un obbligatorio termine *ante quem*.

¹⁸ Le illustrazioni sono presenti anche nelle stampe di altri editori, ma non con la stessa costanza degli altri caratteri materiali. In particolare, va sottolineato il percorso di evoluzione che subiscono le immagini nelle edizioni dello Zoppino, il quale adotta vignette di formato maggiore, qualità più prestigiosa e numero minore, e sembra così muoversi verso la tendenza illustrativa che si imporrà a metà Cinquecento.

resto, però, i caratteri materiali si ripresentano identici nelle stampe di tutte queste tipografie.¹⁹

Questa costanza può apparire scontata. Ma non si riscontra se – utilizzando sempre il poema boiardesco come caso esemplare – confrontiamo le edizioni cavalleresche stampate in un altro luogo di grande espansione tipografica come Milano.

Centro tipografico di grande vitalità, Milano è, per quanto riguarda in particolare le edizioni boiardesche del primo Cinquecento, il secondo luogo di produzione dopo Venezia, e vede il coinvolgimento sia di figure di primo piano e di alto livello (ad esempio l'*arcypresbiter*-libraio Niccolò Gorgonzola) sia di editori di basso profilo, dediti a una produzione 'popolare' di largo consumo e di sicuro successo. In questa la situazione milanese è assimilabile a quella veneziana, e così pure nell'esigenza di vendere un *Inamoramento* 'completo', in cui il racconto originale sia accompagnato da una continuazione in più puntate. Sul piano della veste materiale, invece, le stampe milanesi si scostano nettamente dalla prassi di Venezia. Esse sono connotate, oltre che da una generale trascuratezza, da una grande irregolarità: i caratteri possono essere romani o corsivi, oppure perfino gotici (un carattere abbandonato a Venezia già nei primissimi anni del secolo); le illustrazioni, se presenti, nel corso del testo possono variare per dimensione e disposizione; in alcuni casi, il frontespizio autonomo viene eliminato, e il testo prende avvio direttamente sulla prima pagina; soprattutto, viene meno la costanza nello specchio di stampa con dieci ottave su due colonne, che invece a Venezia è una presenza fissa. Caratterizzate dalla persistente esigenza di risparmiare spazio (e quindi carta),²⁰ le edizioni milanesi tendono infatti sia ad eliminare le immagini sia ad un'organizzazione 'compressa' del testo, ovvero a uno specchio di stampa che vede spesso almeno undici ottave per pagina, senza spazi intermedi e con 'spezzature' di un'ottava tra colonna e colonna o tra pagina e pagina.

¹⁹ La costanza della veste materiale persiste anche quando Francesco Bindoni e Maffeo Pasini introducono l'*Inamoramento* in ottavo, dando inizio anche per Boiardo a quel doppio percorso – tra formato in quarto e più economico in ottavo – che caratterizza la maggior parte dei poemi cavallereschi. Infatti, nonostante le minori dimensioni, la stampa in ottavo conserva tutte le caratteristiche dell'edizione in quarto: è, di fatto, una sua copia 'miniaturizzata'. In particolare, il modello di riferimento di Bindoni e Pasini è rappresentato dalle edizioni dello Zoppino.

²⁰ Il prezzo della carta rappresentava la spesa più consistente nella stampa di un'opera: solitamente infatti corrispondeva a una percentuale compresa tra il 50 e il 70% del costo totale. Cfr. N. Harris, «Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del "Morgante" di Luigi Pulci», *Rinascimento*, 45 (2005), pp. 179-245, in particolare p. 190.

Rispetto a questa impostazione disordinata e irregolare, il genere cavalleresco a Venezia non si distingue solo per una maggior cura della veste tipografica, ma anche e soprattutto per la coerenza di tale veste. Fin dalle edizioni di Rusconi, e dunque ben prima di Gabriele Giolito, il riconosciuto 'inventore' delle collane tipografiche, ma anche prima di Niccolò Zoppino, per il quale si è parlato di «collane *ante litteram*»,²¹ l'ottava rima si impone in tipografia con un *format* ben definito: con quelle caratteristiche di omogeneità, costanza e riconoscibilità proprie di una collana tipografica, sia pure, per così dire, implicita.

A un genere di successo si associa insomma da subito, nella capitale dell'editoria, un determinato e ben riconoscibile formato, intendendo in questo caso la parola nella più vasta accezione degli elementi materiali. La costanza è tale che non si può pensare al genere senza pensare alla sua veste tipografica, e i due aspetti contribuiscono l'uno al successo dell'altro. È una delle facce del ruolo attivo e determinante svolto dagli editori veneziani nei confronti del romanzo cavalleresco, cui si accennava in apertura di questo lavoro; l'altra faccia, naturalmente, riguarda il rapporto con i testi, le modifiche che gli editori apportano alle opere che passano per i loro torchi e il loro commissionare nuovi lavori. In entrambi gli ambiti (materiale e testuale) l'iniziativa è affidata a un gruppo ristretto di nomi, tra cui spiccano Rusconi, lo Zoppino, i Bindoni-Pasini.²² La loro prassi viene poi imitata e fatta propria da altri, si impone e dura a lungo: le caratteristiche della veste tipografica del romanzo in ottave, infatti, pur subendo un'evoluzione qualitativa alla

²¹ L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Roma, Vecchiarelli, 2009, p. 349. Nella produzione dello Zoppino si può infatti riscontrare la presenza di elementi tipografici costanti per i testi appartenenti allo stesso genere. In particolare, si può parlare di collane *ante litteram* per il genere dei volgarizzamenti e per il genere teatrale.

²² Se il primo a codificare le caratteristiche materiali delle edizioni in ottava rima in un formato fisso è Rusconi, il primato di iniziativa nel settore cavalleresco spetta senza alcun dubbio a Niccolò Zoppino, figura centrale nel panorama dell'editoria volgare di primo Cinquecento. È lo Zoppino, infatti, che commissiona ad Agostini il *Sesto libro dell'Inamoramento de Orlando*, in modo da poter pubblicare il poema in un formato coerente, che unisse ai tre libri originali tre giunte dello stesso autore; per aumentare questa coerenza modifica anche i poemi già stampati. Egli commissiona, inoltre, alcune opere (poemi di argomento storico e volgarizzamenti) che espandessero l'ottava rima oltre i confini propriamente cavallereschi; ed infine attua spesso profonde modifiche nei testi che passano per la sua tipografia. Si vedano almeno gli annali dell'editore, L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia: annali (1503-1544)*, Manziana, Vecchiarelli, 2011, e la monografia di L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri*.

metà del secolo,²³ rimangono fundamentalmente invariate almeno per tutto il Cinquecento.

Il libro come oggetto: il caso del Quinto libro

Questo percorso nell'ottava rima veneziana, che prende il fenomeno delle giunte come angolo d'osservazione, offre lo spaccato di un mondo ristretto (perché limitato a poche figure), ma dinamico e intelligente, colto in un momento di importanti trasformazioni. Si è detto, però, che può anche servire per risolvere problemi critici relativi alle singole opere: nel caso specifico, bisogna vedere in che modo il *Quinto libro* di Agostini si inserisce in questo panorama.

L'edizione è del 1514. A quest'altezza cronologica le caratteristiche del *format* cavalleresco rusconiano si sono pienamente affermate, e, apparentemente, la stampa di Agostini non se ne discosta. Il formato è in quarto, i caratteri sono romani, e ritornano gli stessi elementi che avevano caratterizzato l'*Inamoramento* in quattro libri del 1511 e del 1513: in copertina, una xilografia molto popolare inserita in una cornice di sei pezzi; all'interno, la consueta ordinata impaginazione di dieci ottave per pagina su due colonne. A un'analisi più accurata, tuttavia, si nota l'assenza di due elementi che si erano definiti costanti nelle edizioni rusconiane in ottava rima, e in quelle boiardesche in primo luogo: non sono presenti i titoli dei canti (il passaggio da un canto all'altro è segnalato solo da una lettera *in capite*), e, soprattutto, non sono presenti le illustrazioni. Non si tratta, come potrebbe sembrare, di elementi trascurabili. I titoli dei canti, come tutti i segnali paratestuali volti a facilitare l'orientamento del lettore nel testo, fanno parte del processo di modernizzazione e standardizzazione effettuato da Rusconi tra il 1506 e il 1511; la loro assenza, dunque, segna un passo indietro rispetto alle precedenti edizioni dell'*Inamoramento*. Ancora più significativa è la mancanza delle illustrazioni, che costituiscono una caratteristica distintiva di Rusconi fin dai suoi esordi; inoltre, dal 1511, ovvero da quando abbandona le immagini più grandi e raffinate degli incunaboli, Rusconi aveva utilizzato sempre la stessa serie di vignette per tutte le ristampe dell'*Inamoramento*: esse dunque avrebbero garantito alla nuova giunta

²³ Il salto qualitativo è evidente se alle edizioni dai «tratti 'popolari'» dello Zoppino si confronta «la fredda eleganza» di Gabriele Giolito. Cfr. L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare*, p. 49.

un ulteriore fattore di riconoscibilità. L'assenza di questi due elementi conferisce alla stampa di Agostini una veste materiale più povera e trascurata rispetto alle altre edizioni boiardesche, e la mette in una posizione isolata. Si tratta di un fatto casuale, oppure è possibile motivarlo in qualche modo?

Una risposta può venire dall'elenco della produzione cavalleresca di Rusconi. Sette mesi prima dell'edizione di Agostini, nel marzo dello stesso 1514, la tipografia aveva stampato un poema dal titolo quasi identico: *El Quinto e Fine de tutti li Libri de lo innamoramento de Orlando*. Si tratta di un'altra giunta, che, dopo quasi dieci anni, si riallaccia alle vicende di Boiardo e del *Quarto libro* di Agostini (1505); questa volta, però, l'autore è diverso: non Agostini, ma Raffaele da Verona, una figura per il resto sconosciuta, che si muove intorno alla corte di Urbino.

Dal punto di vista dei caratteri materiali, la stampa di Raffaele si allinea perfettamente alle precedenti edizioni boiardesche: non soltanto presenta tutte le consuete caratteristiche del *format* rusconiano, ma vede anche la presenza dell'apparato illustrativo e dei titoli dei canti, assenti nel *Quinto libro* di Agostini. Inoltre, viene pubblicata a breve distanza temporale dall'ultima ristampa di *Innamoramento* e *Quarto libro* (datata agosto 1513), cosa che indica la volontà, da parte dell'editore, di porla in diretto rapporto con l'incompiuto poema boiardesco: il libro di Raffaele, intitolandosi *Fine de tutti li Libri*, viene indicato come il legittimo e conclusivo episodio della serie.

La più trascurata veste materiale della stampa di Agostini trova, a questo punto, una facile giustificazione: dal momento che, come scriveva Neil Harris, «sebbene non ne faccia parola, è impossibile che ... non sapesse del rivale», stampato dal suo stesso tipografo e a così breve distanza di tempo,²⁴ si può ipotizzare che l'autore abbia fatto pubblicare il suo poema affrettatamente, per motivi di concorrenza. A sostegno di quest'ipotesi, come vedremo subito, intervengono anche altri elementi.

Dal libro al contesto: l'apparato paratestuale

L'ipotesi dei due libri in concorrenza, già resa plausibile dalle circostanze della stampa e che trova una prima conferma nei più poveri caratteri materiali del libro di Agostini, acquista ulteriore credibilità in base all'apparato paratestuale.

²⁴ N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. II, p. 75.

Pur quasi identici nel titolo, i due *Quinto libro* presentano anche in questo caso alcune sottili ma non irrilevanti differenze. In primo luogo, come si è detto, Raffaele da Verona annuncia che il suo è il *fine de tutti li libri*, l'ultimo episodio in assoluto della saga, mentre quello di Agostini è intitolato semplicemente *Il Quinto libro... Cosa nova*. In secondo luogo, il poema di Raffaele è sì stampato presso la tipografia di Rusconi, ma «ad instantia de Nicolò dicto Zoppino & Vincentio compagni».²⁵ C'è dunque una committenza esterna, che viene ribadita anche dall'autore:

E con la gratia de Iesù divino
 Per divulgar tua gloria sì sublima
 Posta l'ho in man a Nicolò Zoppino
 A ciò che la trasporta in ogni clima...

[Raffaele da Verona, *Quinto libro*, xviii]

Che nello Zoppino si debba individuare il «committente effettivo» dell'opera, ovvero colui che ha dato all'autore l'incarico di scriverla, oppure che Raffaele, il quale fa parte della corte di Urbino, si sia affidato all'editore-libraio per diffondere il poema nell'ambiente editoriale veneziano, è questione che qui importa fino a un certo punto.²⁶ Di sicuro, però, l'opera vede la luce sotto il patrocinio e probabilmente con il finanziamento di una delle più importanti figure editoriali del tempo, Nicolò Zoppino. Affidandola ai torchi di Rusconi, egli la inserisce in una già consolidata strategia editoriale, e la correda inoltre di un privilegio decennale.²⁷

²⁵ Questa è la prima 'incursione' dello Zoppino nel fenomeno delle giunte, in cui poi svolgerà un ruolo fondamentale, tanto da poter essere definito giustamente «il motore delle continuazioni» boiardesche. Cfr. L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri*, p. 264.

²⁶ «Committente effettivo» lo definisce N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. II, p. 71. In realtà, però, a quest'altezza cronologica lo Zoppino dimostra un disinteresse quasi assoluto nei confronti del genere in ottava rima: sembrerebbe quindi più plausibile che Raffaele, il quale opera esclusivamente all'interno della realtà di una piccola corte, una volta concluso il poema abbia trovato in lui il punto di riferimento più ovvio per la pubblicazione. Si ricordi, in proposito, che la figura dello Zoppino è caratterizzata da una straordinaria mobilità, che lo porta a intessere una rete di rapporti in tutta l'Italia centro-settentrionale.

²⁷ Dopo il registro si legge infatti: «El se fa a sapere a chadauna persona che niuno non ardisca stampare el quinto & fine de tutti gli libri de lo innamoramento de Orlando per diece anni proximi futuri sotto pena come in la gratia se contiene». Cfr. L. Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare*, s. 22; N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. II, p. 71, fa sapere che il testo effettivo della grazia non è stato ad oggi rintracciato.

Del tutto diverso il caso del *Quinto libro* di Agostini: non solo è un testo privo di committenza, ma dall'apparato paratestuale si evince che la sua stampa è andata in porto esclusivamente a causa della volontà dall'autore. In primo luogo, infatti, l'elenco di *errata corrige* posto alla fine del poema ci dice che Agostini si è interessato direttamente al processo di stampa;²⁸ inoltre, in chiusura del libro è presente anche questa nota all'acquirente, di mano dell'autore:

Lettori se havete piacer de veder il sesto libro non imparate questo a persona alcuna ma chi lo vol fatte lo compri accio possi cauar li dinari ho spesi ne la charta e ne la stampa e non vogliate che per darvi piacer riceva danno perche cosi facendo vi prometto dar fora il libro sesto fin un anno piu dilettevole e maggior di questo.²⁹

Al libro di Raffaele, pubblicato *ad instantia* e dunque con il supporto economico di un editore assai affermato, si contrappone così il libro di Agostini, stampato con il completo finanziamento dello stesso autore. È un ulteriore motivo che giustifica la trascuratezza materiale dell'edizione: la presenza, all'interno di una stampa, di elementi più complessi da realizzare tipograficamente, come appunto le xilografie, era tra le cause che rallentavano il ritmo di produzione e, naturalmente, ne alzavano il costo.³⁰ La loro eliminazione avrebbe dunque raggiunto il duplice scopo di affrettare la stampa e renderla più economica.

La nota contiene altri particolari degni d'attenzione. In primo luogo c'è l'insistenza sul non prestare l'opera affinché essa sia acquistata, che da una parte costituisce un «buon esempio di come il pregiudizio che la pratica del prestito danneggi l'industria editoriale sia addirittura antecedente alla nascita delle biblioteche pubbliche»,³¹ ma dall'altra è anche prova della necessità per l'editoria di combattere il modo 'tradizionale' (legato ai manoscritti) di circolazione dei libri, che si basava, per l'appunto, sul prestito, sul passaggio di mano in mano. In secondo luogo, è presente la promessa del numero successivo, di un altro libro non soltanto «più dilettevole», ma anche più lungo («maggior») del prece-

²⁸ Si tratta di una lista di diciassette emendamenti, che per lo più correggono errori tipografici ma in alcuni casi attestano anche revisioni dell'ultimo minuto da parte dell'autore. Cfr. N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. I., pp. 55-56 e vol. II, p. 75.

²⁹ La nota è riportata in N. Harris, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, vol. I, p. 53.

³⁰ Si veda L. Gasperoni, *Gli annali di Giorgio Rusconi*, in particolare p. XLIII.

³¹ L. Gasperoni, *Gli annali di Giorgio Rusconi*, pp. xxx-xxxI.

dente. L'assicurazione del seguito è naturalmente un'eredità dei cantari, quando, alla fine di un'avventura o nel suo momento di massima *suspense*, si congedava il pubblico per dargli appuntamento alla sera successiva. In questo caso lo si vede adattato al moderno contesto editoriale: l'esistenza di un seguito dipende ancora dalla benevolenza del pubblico; non più però perché deve stare *attento e quieto* ad ascoltare, per parafrasare l'*incipit* di Boiardo, ma perché deve andare in bottega e comprare il libro. Si noti anche come Agostini 'rilanci' rispetto al rivale: Raffaele da Verona ha appena scritto un *Quinto libro*, di cui con tutta probabilità il lettore interessato alle vicende di Orlando innamorato è a conoscenza; Agostini non solo scrive a sua volta un *Quinto libro*, ma ne promette anche uno successivo, mettendosi così, grazie ai meccanismi del *sequel*, in collegamento tanto con l'episodio successivo quanto con quello precedente.

Facendo stampare affrettatamente il suo poema e finanziandolo di tasca propria, Agostini fa insomma del suo meglio per riaffermare il seguito della storia di Boiardo come cosa propria: una prova dell'ansia dell'autore per la sua pubblicazione, che si spiega facilmente, come dicevamo, con motivi di concorrenza, con la volontà di non farsi 'spodestare' dal filone del proseguimento di Boiardo, che aveva già dimostrato di essere prolifico.

All'interno del libro: le riprese testuali

L'analisi dei dati materiali (le caratteristiche del libro e le modalità di stampa) prova che la stampa del *Quinto libro* è avvenuta dopo e di conseguenza al poema di Raffaele, nel modo più rapido ed economico possibile. In questo quadro, diventa plausibile l'ipotesi che non soltanto la pubblicazione ma anche la scrittura del libro sia stata causata dal testo rivale: Agostini avrebbe cioè composto il suo *Quinto libro* subito dopo essere venuto a conoscenza di quello di Raffaele, nei sette mesi (marzo-ottobre 1513) che separano le edizioni delle due opere.

A favore di questa tesi c'è, in primo luogo, la tipologia di scrittore incarnata da Niccolò degli Agostini. Felicamente definito da Marina Beer un «professionista dell'ottava rima»,³² è un autore rapido, seriale, che basa la sua narrazione sulla ripresa, il riciclo e l'amplificazione di tessere

³² M. Beer, *Romanzi di cavalleria: il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 174.

narrative altrui, giustapponendole l'una all'altra in una lunga catena di episodi: un vero prototipo dello scrittore 'tipografico'. Infatti, pochi anni dopo l'uscita del *Quinto libro*, Agostini comincerà a collaborare stabilmente con l'officina di Niccolò Zoppino, scrivendo diversi poemi su commissione dell'editore e diventando il suo «braccio destro»³³ nel settore dell'ottava rima.

Non sembra, come si vede, il ritratto di un autore che compone un'opera e, prima di affidarla ai torchi della stampa, la lascia decantare per anni, dandole il tempo e il modo di diffondersi oralmente. Questo, tuttavia, non è sufficiente per scartare con certezza la possibilità che il poema fosse stato composto prima dell'uscita del libro rivale, anche perché è stato sostenuto che Agostini abbia svolto, in parallelo al suo lavoro in tipografia, il mestiere del cantimbanco, dell'artista di piazza, esibendosi pubblicamente con il suo repertorio.³⁴

Una seconda e più consistente conferma alla nostra ipotesi si ottiene, però, se ci spostiamo dall'assetto esteriore all'interno dell'opera, al testo vero e proprio. Innanzitutto va notato che originariamente (prima, cioè, dell'uscita dei due *Quinto libro*) il *Quarto libro* si proponeva come chiusura definitiva della storia di Boiardo: nel riprendere la narrazione, dunque, Agostini ritorna sui suoi passi, e riapre un racconto che aveva già dichiarato finito. In secondo luogo, Agostini, come si è detto, è solito riprendere e riciclare tessere narrative altrui: la si potrebbe anzi definire la sua cifra stilistica ricorrente (che forse non depone a favore della sua qualità di scrittore, infatti assai mediocri, ma ben si addice alla sua posizione di autore tipografico e seriale). Le sue fonti principali sono costituite, come ci si può naturalmente aspettare, dal repertorio dei cantari e dai grandi autori in ottava rima, Boiardo e Pulci; ma, spaziando

³³ L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri*, p. 263. Gli anni 1520-22, infatti, vedono la nascita di un grande interesse dello Zoppino per il settore cavalleresco, fino a quel momento pressoché assente dalla sua produzione; e questo è proprio il periodo della sua collaborazione con Agostini, il quale stampa presso lo Zoppino il *Sesto libro* dell'*Innamoramento de Orlando* (cui seguono diverse ristampe del poema originale e delle altre giunte), *Le horrende battaglie de' Romani*, la trasposizione in ottave delle *Metamorfosi*, *Li successi bellici seguiti nell'Italia al fatto d'arme di Gieradada* e *L'innamoramento di Lancillotto e Ginevra*, in due libri: tutte opere destinate ad essere ristampate, e che, in più di un caso, dichiarano esplicitamente di essere state composte dietro richiesta dell'editore.

³⁴ L. Degl'Innocenti, *I Reali dell'Altissimo: un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2008. Lo studioso fa riferimento ad alcuni luoghi, all'interno della sua produzione, in cui Agostini usa espressioni tipiche dell'esibizione orale (si dice che un'opera è composta *all'improvviso*, oppure composta *in dieci di*): si vedano in particolare l'esordio delle *Horrende battaglie* e l'ottava conclusiva del *Sesto libro*.

al di là dei confini propriamente cavallereschi, Agostini si crea un vero e proprio *pantheon* di autori di riferimento, in modo tale che, per ciascuna situazione narrativa (il percorso allegorico, l'avventura oltremontana, l'idillio pastorale, l'*excursus* mitologico), può attingere a un' 'autorità' per eccellenza.³⁵ Il *Quinto libro* non sfugge a questo meccanismo di ripresa e montaggio: qui, anzi, i prestiti sono più che mai frequenti, un dato che di per sé testimonia a favore di una composizione affrettata. C'è, in più, un particolare degno di nota: tra le fonti del *Quinto libro* compare anche Raffaele da Verona, l'autore rivale. È l'unico caso in tutta la sua produzione in cui Agostini riprende da Raffaele, e dimostra come non solo egli abbia letto il testo rivale, ma lo abbia anche saputo sfruttare per accelerare i propri tempi di composizione.

Gli elementi che Agostini riprende dal *Quinto libro* di Raffaele sono di natura varia. Abbiamo alcuni personaggi boiardeschi, pressoché assenti nel *Quarto libro* e a cui invece Raffaele dà largo spazio, che ritornano prepotentemente in scena nel poema di Agostini; e altri, nominati per la prima volta in Raffaele, che riappaiono nel *Quinto libro* rivale. Abbiamo alcuni episodi, come l'organizzazione e la messa in atto di una spedizione per distruggere Biserta, la cui struttura è assolutamente speculare nei due testi. E abbiamo infine la ripresa puntuale di alcune scene. In particolare, attira l'attenzione una scena di battaglia: un duello in cui trova la morte un pagano di alto rango, e che si distingue per via della sua insolita violenza. Nel xv canto di Raffaele, Orlando uccide Gradasso tagliandolo letteralmente a pezzi: prima un braccio, poi una gamba, infine la testa; la crudeltà della scena è giustificata dal fatto che è stato appena commesso l'omicidio di Ruggiero, e i cristiani combattono mossi da un terribile dolore. Nel xv canto di Agostini, troviamo uno scontro declinato in modo identico. Qui è Mandricardo che uccide Rodamonte, e l'episodio non ha alcuna giustificazione esterna, diciamo narrativa, mentre la sua violenza risulta ulteriormente amplificata; ma la scena è senza dubbio ricalcata su quella di Raffaele: non soltanto Rodamonte viene ucciso nello stesso modo, pezzo per pezzo, ma perfino la successione dei colpi e la sequenza degli arti mozzati (braccio, gamba, testa) coincidono.

La ripresa di tessere narrative da Raffaele da Verona testimonia con relativa sicurezza che non solo la stampa del *Quinto libro* di Agostini ma anche la sua scrittura è stata condotta a ritmi forzati dopo l'uscita del

³⁵ Si veda in proposito l'analisi condotta da E. Baruzzo, *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, nel capitolo «Topoi d'autore».

libro rivale. La congiuntura di elementi materiali e testuali fa sì che non sembri più sostenibile l'ipotesi di una composizione alta del poema; al contrario, sembra provato che esso sia stato scritto in quei sette mesi che lo separano dal *Quinto libro* di Raffaele. Il libro di Agostini non avrebbe avuto insomma il tempo per circolare oralmente, e, di conseguenza, non è possibile che Ariosto lo abbia conosciuto.

*L'innamoramento di Angelica in Ariosto e Agostini:
un'ipotesi alternativa*

Si torna a questo punto alla questione dalla quale si era partiti: la concordanza della storia dell'amore di Angelica nel *Furioso* e nel *Quinto libro*. Se non c'è bisogno di ricordare l'innamoramento della principessa del Catai per Medoro, la vicenda in Agostini si può riassumere nel modo seguente. In uno scontro tra pagani e cristiani, il giovane principe Dardinello viene attaccato da Rinaldo, è ferito, e perde i sensi; ma il suo volto è talmente avvenente che l'avversario si commuove e, invece di ucciderlo, gli presta soccorso. In seguito, Angelica incontra Dardinello; e, fin dal primo sguardo, la sua bellezza suscita in lei – solitamente dura e sdegnosa – un immediato quanto inedito interesse, che poi evolve in (corrisposto) innamoramento; infine si arriva alla dichiarazione d'amore, al matrimonio e all'unione carnale.

Come si vede, la vicenda, nelle sue tappe essenziali di ferimento (pietà dell'avversario, contemplazione e innamoramento) è sovrapponibile a quella di Ariosto. Certo, il protagonista non è un umile fante, ma un principe e un condottiero. Si tratta, però, di un personaggio che nel *Furioso* è strettamente legato a quello di Medoro (non si dimentichi che Dardinello è il suo signore); e in più tra i due personaggi maschili – il Medoro di Ariosto e il Dardinello di Agostini – si notano forti elementi di similarità: entrambi sono pagani, ma di animo nobile e generoso; entrambi sono giovani, biondi, bellissimi, e, nonostante dimostrino valore in battaglia, appaiono contraddistinti più dalla delicatezza e dall'avvenenza che dal vigore fisico.

Una convergenza casuale, naturalmente, non si può mai escludere, soprattutto in un settore, come quello dei romanzi cavallereschi, in cui i testi sono in un rapporto di costante dialogo, e stabilire parentele e riprese è un lavoro sempre soggetto a un alto rischio di sovrainterpretazione. In questo caso, tuttavia, gli elementi di concordanza nella caratterizzazione del personaggio maschile e nelle tappe della sequenza narrativa risul-

tano davvero notevoli. E lo sembrano ancora di più se si considera che l'innamoramento di Angelica non è un caso isolato: al contrario, appare assommabile ad altri episodi di forte somiglianza tra i due poemi, che non è il caso di trattare nel dettaglio in questa sede. L'insieme di questi fattori rende difficile credere alla possibilità di una coincidenza.

L'ipotesi più naturale era certamente che Ariosto, al pari di quanto fa in altre occasioni, avesse ripreso un elemento narrativo dal mediocre predecessore per rielaborarlo; ma, come si è visto, essa si può scartare con un ragionevole margine di certezza. Come si spiega, allora, questa concordanza?

Si sarebbe tentati di avanzare un'ipotesi alternativa. Se gli elementi raccolti sul poema di Agostini tendono ad escludere che questo possa essere stato il modello del *Furioso*, gli stessi elementi non impediscono di formulare l'ipotesi di un percorso inverso: che sia stato Agostini, cioè, a riprendere da Ariosto.

Ciò che sappiamo sui modi e i tempi della scrittura e della diffusione del *Furioso* rendono quest'ipotesi, a mio parere, più che sostenibile.³⁶ Già nel 1512, infatti, Ariosto definisce il proprio lavoro un *libro*, sebbene non ancora «limato né fornito»: come nota Marco Dorigatti, a quest'altezza cronologica il poeta sembra dunque aver grosso modo conclusa una prima redazione dell'opera, e star cominciando quel lavoro di sistemazione e riscrittura che lo caratterizza.³⁷ In particolare, la vicenda di cui ci stiamo occupando (l'amore di Angelica) risulta già definita, perché un'altra testimonianza dello stesso periodo parla del lamento di Orlando per Angelica, che si è innamorata di un «vil moro».³⁸ Per

³⁶ La storia della composizione del primo *Furioso* è stata brillantemente ricostruita da Marco Dorigatti attraverso l'uso congiunto di documenti esterni e riferimenti storici presenti all'interno del testo. Per i dati cui si fa cenno in questa sede si veda perciò M. Dorigatti, «Il manoscritto dell'«Orlando Furioso» (1505-1515)», in *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 2011, pp. 1-44.

³⁷ Ci si riferisce a una lettera del 1512 di Ariosto a Francesco Gonzaga, il quale aveva chiesto una copia del lavoro: Ariosto risponde che il suo *libro* è «anchora scritto per modo, con infinite chiose e liture e trasportato di qua e di là, che fora impossibile che altro che io lo legessi»; però promette di far trascrivere le parti migliori e di inviarle (Ariosto, *Lettere*, a cura di A. Stella, in Id., *Satire, Erbolato, Lettere*, Milano, Mondadori, 1984, p. 151). In generale bisogna rimarcare che, a differenza di Boiardo, Ariosto non lavorava seguendo un processo lineare, vale a dire licenziando un canto dopo l'altro e quindi diffondendo l'opera per 'dispense', bensì per «espansione e dilatazione dall'interno»: questo vuol dire che il disegno generale dell'opera dev'essere stato definito in una fase abbastanza alta della stesura. Cfr. M. Dorigatti, «Il manoscritto dell'«Orlando Furioso» (1505-1515)», p. 21.

³⁸ La testimonianza in questione proviene da Bartolomeo Tromboncino, musicista al servizio di Ippolito: tra la fine del 1511 e il giugno 1512 egli compone uno strambotto basato su un'ottava del *Furioso*, che narra – in una forma che presenta notevoli varianti

quanto riguarda poi la possibilità che Agostini sia venuto a conoscenza della storia, i documenti ci parlano anche di un'abbondante diffusione del *Furioso* prima della stampa, mentre la composizione era ancora *in itinere*.³⁹ E a questo si deve aggiungere che, nei primi dieci anni del Cinquecento, Agostini si era mosso intorno ad ambienti in cui il poema ariostesco aveva ampie possibilità di circolare: prima la corte di Mantova, strettamente legata a quella di Ferrara, e poi l'accademia Liviana, raccolta intorno a Bartolomeo d'Alviano, dedicatario del *Quinto libro*. Infine, sia detto per inciso, la tesi appare sostenibile anche da un punto di vista esclusivamente narrativo. Il raffronto tra i passi del *Furioso* e quelli del *Quinto libro* fa emergere lo stesso tipo di procedimento solitamente messo in atto da Agostini sui materiali altrui: un procedimento di semplificazione e impoverimento, ma soprattutto di normalizzazione, che attenua o elimina tutti gli elementi considerati non accettabili. Nel caso in questione, il matrimonio, che nel *Furioso* è celebrato tra due pagani, nel *Quinto libro* viene ricondotto all'interno della sfera cristiana, perché prima della cerimonia la coppia si battezza; e, soprattutto, l'umile compagno di Angelica nella versione di Agostini diventa un principe.

La possibilità di questo percorso di ripresa 'inverso' (non dal minore al maggiore ma dal maggiore al minore) è basata, si può dire, sui diversi mondi cui appartengono gli autori. Infatti, lasciando da parte l'ovvio giudizio qualitativo, Ariosto e Agostini incarnano di certo due tipologie opposte. Pur tutt'altro che estraneo al mondo tipografico, Ariosto è in

rispetto a quella definitiva – il lamento di Orlando dovuto all'amore di Angelica per un «vil moro». Cfr. M. Dorigatti, «Il manoscritto dell'«Orlando Furioso» (1505-1515)», pp. 23-26.

³⁹ Il 3 febbraio 1507 Isabella d'Este scrive al fratello Ippolito I, dicendo che Ariosto l'ha intrattenuta leggendole brani del poema che stava allora componendo; nello stesso 1507 Ariosto legge parti del poema anche ad Ottaviano Fregoso presso la corte di Urbino. Nel 1509 il duca Alfonso chiede a Ippolito una copia della «gionta che fece M. Lud.co Ariosto a lo Innamoramento de Orlando». Nel 1512 Francesco Gonzaga chiede una copia del manoscritto direttamente ad Ariosto. Nella risposta del poeta, di cui si è già parlato (è il luogo in cui definisce il suo lavoro un *libro*, cfr. nota 37), si fa cenno anche a una seconda lettura per Isabella d'Este, fatta recentemente. Infine, nel promemoria della sua vita in forma di lettera, del 1513, Agostino Mosti, all'epoca paggio di corte, ricorda come nella sua adolescenza a corte «v'era sempre trattenimento ... di musica e lezione de' Romanzi, sendo molto apprezzata la Poesia del Conte Matteo Maria Boiardo e la prima bozzatura di Orlando Furioso dell'Areosto». Cfr. M. Dorigatti, «Il manoscritto dell'«Orlando Furioso» (1505-1515)», pp. 6-8 e 34. Le lettere sono riportate in M. Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Firenze, Olschki, 1931, vol. II, pp. 78-79 e 93, e in Ariosto, *Lettere*, p. 159; la lettera di Mosti è invece in A. Solerti, «La vita ferrarese nella prima metà del secolo decimosesto descritta da Agostino Mosti», *Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le province di Romagna*, s. III, X (1892), pp. 164-203: 171.

primo luogo un autore di corte: il suo poema viene composto in tempi lunghi, con *labor limae*, modifiche e revisioni, e ha come primo contatto col pubblico le letture a corte, ben prima della conclusione dell'opera. Solo a questo punto subentra la fase del lavoro tipografico, nella quale, come non c'è bisogno di ricordare, Ariosto svolge un ruolo pionieristico.

Agostini, viceversa, è interamente immerso nella realtà dai tempi rapidi e tumultuosi dell'editoria veneziana: egli è, a tutti gli effetti, un autore tipografico.⁴⁰ Il suo successo si basa, da un lato, sulla sua rapidità di scrittura, per cui, guidato dalle direttive dell'editore, è in grado di far nascere in fretta nuove opere e anche di adattarsi a generi diversi; dall'altro lato, su una certa intuitività narrativa, che lo porta a cogliere rapidamente suggestioni e tendenze, e ad utilizzarle a proprio vantaggio: la capacità, insomma, di riprendere e sfruttare le invenzioni altrui.

Proprio in questa natura di autore tipografico risiede uno dei principali motivi di interesse di Agostini; ed è necessario tenerne conto in ogni giudizio sulla sua produzione. Nel caso specifico, essa lo porta a sfruttare la grande invenzione ariostesca per mandare avanti la propria narrazione e risolvere un problema assai spinoso: cosa fare di un personaggio portatore di disordine come Angelica e di un Orlando scomodamente innamorato. Ecco quindi che l'esame delle vicende editoriali e dei rapporti di rivalità tra autori minori, interessante di per sé, arriva talvolta fin dentro il testo, e fornisce spiegazioni, o almeno suggestioni, non raggiungibili per altre vie.

⁴⁰ Proprio in coincidenza col *Quinto libro*, Agostini sembra anzi adoperarsi con maggior decisione per farsi strada in questo ambiente, come dimostra la pubblicazione, subito dopo, di altre due sue opere, di cui almeno una auto-finanziata al pari del *Quinto libro*. Si tratta de *Il primo libro dello innamoramento de messer Tristano e di madonna Isotta*, edito nel 1515 presso Simone da Lovere, e di un'operetta di argomento storico di poche carte, *El triumpho et honore fatto al christianissimo re di Franza quando entro nella citta de Blessi*, edita probabilmente dallo stesso tipografo, e per la quale si rimanda a *Guerre in ottava rima*, Modena, Panini, 1988-1989, 4 voll., vol. I, n. 131.

THE SCRIBE AND THE ABACUS.
VARIANTS AND ERRORS IN THE COPYING OF
NUMERALS (MEDIEVAL ROMANCE TEXTS)*

CLAUDIO LAGOMARSINI

o. Introduction

In chapter iv of the first part of *Don Quixote*, the eponymous hero comes across a young labourer (Andrés) tied to a tree and whipped by his master, Juan Haldudo. The master explains that, being a carelees sheepherder, Andrés loses a sheep everyday. The boy accuses Juan of withholding his salary. But the boy lies (*miente*), says the master:¹

—¿«Miente» delante de mí, ruin villano? – dijo don Quijote –. Por el sol que nos alumbra, que estoy por pasaros de parte a parte con esta lanza. Pagadle luego sin más réplica; si no, por el Dios que nos rige, que os concluya y aniquile en este punto.

Desatadlo luego. El labrador bajó la cabeza y, sin responder palabra, desató a su criado, al cual preguntó don Quijote que cuánto le debía su amo. Él dijo que *nueve meses, a siete reales cada mes*. Hizo la cuenta don Quijote y halló que montaban *sesenta y tres reales*, y díjole al labrador que al momento los desembolsase, si no quería morir por ello.

In the *editio princeps*, the amount is not *sesenta y tres* but *setenta y tres*. Even if the calculation is quite simple, the ancient editions do not correct the error, that is very likely to be an authorial one.²

* This is the written and extended version of an oral Italian contribution presented at a seminar held in Florence, Fondazione Ezio Franceschini, on 13th January 2015. I wish to thank the seminar participants, who have provided me with interesting suggestions and observations. Special thanks go to Maria Careri, with whom I have discussed some theoretical aspects of this research, and who has provided me with useful bibliographical materials. Finally I express my gratitude to Blake Gutt for the revision of my English text.

¹ *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por F. Rico, con la colaboración de J. Forradellas, G. Pontón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, Real Academia Española, 2015, vol. 1, p. 69 (italics mine).

² See *ivi*, n. 24, as well as the philological commentary at p. 808 of vol. II.

This is just one of the many cases of slips, inconsistencies and errors concerning numbers in literary texts.³ When it comes to Ancient, Classical and Medieval works, whose originals we do not possess, it is often impossible to decide whether the anomalous reading that we find in a given passage is due to a scribal error or to an authorial (i.e. original) incongruity. Let us consider, for instance, the following biblical passages:

(2 Kings, 8, 25)

Ochoziah, son of Jehoram, king of Judah, became king in the *twelfth* year of Joram, son of Ahab, king of Israel.

[*Vulgate*: Anno duodecimo Ioram ... regnavit Ochozias ...].

(2 Kings, 9, 29)

Ochoziah had become king of Judah in the *eleventh* year of Joram, son of Ahab.

[*Vulgate*: Anno undecimo Ioram ... regnavit Ochozias ...].

It would be arduous work to conclude whether a problem occurred in textual transmission, or whether the biblical chronicler himself falls into contradiction. In trying to interpret such a textual inconsistency, some commentators have shown a very typical resistance – one that also affects the scholars and readers of secular texts – when confronted with a (possible) authorial mistake. They have tried to justify the apparent inconsistency by explaining the one year variance as an implicit reference to the period of coregency of Ochozia and his father Jehoram (in the eleventh year they reign together, in the twelfth Ochozia begins to reign alone), or by arguing that two different systems for dating Jehoram's accession to the throne are used by the same author.⁴

In the following pages I will discuss a representative set of numerical errors and variant readings in Medieval vernacular literature, concentrating on the Old French prose romances that I have studied most closely, and which can provide a critical mass of data. The research will be partially

³ For instance, another error concerning a calculation can be found in chapter xiv of Fyodor Dostoevsky's *The Gambler*: see F. Dostoevsky, *The Gambler and Other Stories*, in *The Novels of Fyodor Dostoevsky*, transl. by C. Garnett, Kingswood, The Windmill Press, 1957 [1914¹], vol. 9, p. 102.

⁴ Cf. L. McFall, «A Translation Guide to the Chronological Data in Kings and Chronicles», *Bibliotheca Sacra*, 148 (1991), pp. 3-45, and E.R. Thiele, «Coregencies and Overlapping Reigns among the Hebrew Kings», *Journal of Biblical Literature*, 93 / 2 (1974), pp. 174-200 (p. 183); E.R. Thiele, *The Mysterious Numbers of the Hebrew Kings*, New York, Macmillan, 1951, p. 58.

extended to other languages and literary genres. As I have demonstrated in the examples above, analogous observations could involve non-Romance areas, other ages and even non-manuscript traditions (i.e. texts transmitted in print or over the internet). Of course romances and other narrative works, in a broader acceptance that also includes epic and non-literary production (historiography, hagiography, etc.), are richer in occurrences of numbers within a verbal context. The study of texts witnessed by a number of consistent copies presents the possibility of comparing variants, an operation that is not possible for limited textual traditions. From this point of view, narrative works can provide us with a good number of occurrences witnessed by many manuscripts, which is not at all the case for other texts full of numbers, such as record books, which usually survive in a single manuscript directly compiled by a bookkeeper.

The particular phenomenon of the 'corruption' of numbers by scribes was already known to ancient and medieval scholars, such as Bede and Roger Bacon.⁵ Modern textual criticism has obviously focused its investigations on the categorization of 'verbal' errors and variants, offering persuasive explanations and aetiologies which work for both ancient and modern traditions.⁶ As for numbers, a few categories (for instance so-called 'palaeographical errors') can be borrowed from that model, but a complete and analytic inspection remains to be done.⁷ Before trying to

⁵ Bede remarks that, when a scribe meets a number within a text that he finds difficult to follow, series of figures are negligently copied and more negligently corrected: «et negligenter describuntur et negligentius emendantur» (cited by L. Havet, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, Paris, Hachette, 1911, §792, p. 186). An early philological discussion of number inconsistencies within the so-called 'Paris text' of the Bible was offered by Roger Bacon in his *Opus Majus*, pt. iv (see *The 'Opus Majus' of Roger Bacon*, ed. by J.H. Bridges, London, Williams & Norgate, 1900, 3 vols., vol 1, pp. 221-22): I thank Pietro G. Beltrami for signalling this latter passage to me.

⁶ See for instance L.D. Reynolds-N.G. Wilson, *Scribes and Scholars*, Oxford, Clarendon Press, 1968, chapter vi.8. For general aspects of the meaning of numbers in Medieval texts, with special consideration of symbology, see the monographical issue *Les nombres*, in *PRIS-MA*, VIII (1992-1993). For some palaeographical aspects of the problem, with particular attention to the resistance of *mercantesca* to the introduction of Hindu-Arabic numbers, see P. Cherubini, «Il numero come elemento di disturbo: ipotesi sull'evoluzione della mercantesca», in *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI)*, Atti del Convegno (Matera, 14-15 ott. 2004), ed. by R. Librandi and R. Piro, Firenze, SISMEL-Ed. del Galluzzo, 2006, pp. 313-39.

⁷ An outline for classification has been proposed by Havet, *Manuel*, (see especially §§792-96, pp. 186-87), who indicates a few major categories of errors concerning numbers in Latin texts: addition or omission of figures; numerals read as words; words read as numerals; errors in abbreviation.

supply an approximate classification and a few observations about factors at play in the scribal copying of numbers, I will present some case studies that offer an overview of the particular dynamics of textual transmission affecting numerals.

1. *The corpus*

When two or more copies of a given text are preserved, their comparison often reveals that numerical variants are frequent and, in some cases, pervasive. In collecting these kinds of variants during my personal experience both as an editor and as a reader of Medieval texts, I have decided to exclude from the following *corpus* insignificant – but very common – variants clearly dealing with rhetorical enunciations, such as hyperboles, e.g.: «Lancelot was as strong as 10 (variants: 1000, 45, etc.) knights». I believe that, in such a sentence, investigating the reason why a scribe read 10 in his exemplar and wrote 45 (or vice versa) would correspond to wondering why, in everyday spoken language, subject A says he is very worried because he has «800 things to do», while subject B says he has «2000 things to do». These verbal tics are simply irrational (motivated by personal or social factors) and their categorization would introduce background noise into the analysis of other instances of numerical variation that I find to be more significant. The following paragraphs are dedicated to the presentation and discussion of cases belonging to the latter set.⁸ For the moment, in establishing the *corpus*, I make no distinction between numbers expressed in figures (e.g. .vii.) and numbers expressed in words (e.g. *sept*, *set*, *sette*, etc.).⁹

1.1. *Guiron le Courtois*: the lady of Malohaut's bodyguard

At the beginning of the *Roman de Guiron*, the second branch of the *Guiron le Courtois* cycle (c. 1235-1240),¹⁰ Danain le Roux – the lord of Malohaut – and his companion Guiron are planning to take part to a tournament which is about to begin at the Castle of the Two Sisters. Danain's wife, the lady of Malohaut, is in love with Guiron, but, in

⁸ I enumerate each example of the *corpus* with the abbreviation «c.» followed by a progressive number.

⁹ See further, §2.1.

¹⁰ R. Lathuillère, '*Guiron le courtois*'. *Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966; see also N. Morato, *Il ciclo di 'Guiron le Courtois'. Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010.

respect of his friend, Guiron has already rejected her twice. Nonetheless, the lady of Malohaut (whose name is later revealed to be Bloie), wants to go to the tournament. Guiron and Danain leave secretly, so as not to be identified by other knights, and Bloie leaves alone, with a bodyguard of Malohaut knights chosen by her husband. The manuscripts do not agree about the number of guards:¹¹

[c.1] (Lath. 58)

(1) Après ce que Danayn le Rous ot ainsi parlé a la dame de Malohalt, si fist querre jusqu'a .xxvi. chevaliers de la contree, proudons et vaillans, qui conduiront la dame au tournoient moult honnourement comme si haute dame comme ele estoit. (2) Et moult tost furent trouvés les .xxvi. chevaliers.

—
(Pr Mar *lacking*) *rubr.*: Comment Guyron fist querre .xxv. chevaliers de la contree 356 1. .xxvi. 338 360 C 355 Vér] .xx. 350, .xxv. 356 A2 2. .xxvi. 338 A2 361 C 355 Vér] .xx. 350, .xxv. 356

In the first half of the romance, on the basis of several conjunctive (verbal) errors, the textual tradition is divided into two major families, called β^x (Mar 350) and β^y (Pr 338 356 A2 360 C 355 Vér).¹² In the absence of the original text, and lacking external evidence, it is impossible to establish the exact number of Malohaut guards. At this point, one might wonder why a scribe should have decided to modify a round number like 20 into 26, while the opposite normalization would be more predictable. However, let us follow the evolution of the story and observe whether one group or another falls into evident contradiction.

[c.2] (Lath. 59)

(1) Or saciés qu'ele vint bien noblement et si ricement com il apartient a si haute dame com el'est, car ele amena largement en sa compaignie dusc'a .xxvi. cevaliers...

¹¹ The *Guiron le Courtois* cycle is still unedited. The following citations are taken from my critical edition of the first part of the *Roman de Guiron*, a work in progress which is part of the collaborative research of the 'Guiron Group'. For an overview of this project see L. Leonardi and R. Trachsler, «L'édition critique des romans en prose: le cas de *Guiron le Courtois*», in *Editionsphilologie*, dir. D. Trotter, Berlin-New York, De Gruyter, 2015, pp. 44-80. The abbreviation 'Lath.' refers to the critical summary of Lathuillère, *Guiron le Courtois*.

¹² C. Lagomarsini, «Pour l'édition du *Roman de Guiron*. Classement des manuscrits», in *Le cycle de Guiron le Courtois. Prolégomènes à l'édition intégrale du corpus*, éd. par L. Cadioli et S. Lecomte, Paris, Classiques Garnier, [forthcoming].

- (2) ...se il fust de haute bonté, bien peust les .xxvi. chevaliers metre a desconfiture et gaaignier la dame.
- (3) ...et ele n'eüst en sa compaignie que .xxvi. cevaliers qui le conduisissent, se li cevalier n'estoient cevalier errant et je sour les .xxvi. cevaliers ne le pooie conquerre par force d'armes, je vaudroie que on ne me tenist puis pour cevalier.
- (4) ...en cele forest ou conduit des .xxvi. cevaliers.
- (5) ...si m'aït Dieux, .xxvi. cevalier ne le porroient deffendre encontre moi.
- (6) Pour ce est il orendroit courciés auques vers mesire Lac, et pour la grant parole qu'il avoit dit des .xxvi. cevaliers le connistroit il trois volentiers.
- (7) ...cuiderieés vous, si legierement desconfire .xxvi. chevaliers pour ceste dame de Maloaut que vous alés disant?».
- (8) Sire, fait Guron, vous deistes encore n'a gaires, que vous vaudrieés estre en l'espreuve de .xxvi. cevaliers.
- (9) ...se vous fuissiés uns des .xxvi. cevaliers qui la dame deussent deffendre encontre moi.
- (10) ...Et vous en volés outrer .xxvi. !
- (11) ...se je me sentisse a si pseudomme que je cuidasse par mon cors desconfire .xxvi. cevalier.

—
1-6, 8, 10-11. .xxvi. β^y] .xx. β^x

7. (*In the last sentence 350 omits the numeral*) 9. .xxvi. β] .xx. Pr+ β^x

In the sentences above, the opposition between the numbers twenty (β^x) and twenty-six (β^y) seems to be quite consistent, the only exception being the occurrence of sentence 9, where Pr (the oldest and most reliable witness of group β^y) agrees with group β^x against the subgroup β (which belongs to β^y together with Pr). I believe that this first anomaly can be explained as a polygenetic innovation of Pr, which could also confirm the tendency of scribes to simplify – either knowingly or unconsciously – complex numbers into simple ones (26 to 20).

In the following passage, the context is a little more complicated: the narrator describes the parade of guards and damsels marching with the lady of Malohaut. Some guards precede the lady, whilst others follow

her. Our number is thus split into two fractions, which require a simple calculation:

[c.3] (Lath. 60)

(1) Quant mesure Lac ot et entent que madame de Maloaut vient, il drece la teste esramment et regarde cele part et voit venir premierement dames et damoiseles, dont il y avoit beles assés. (2) Après cele compaignie vindrent jus-qu'a .xiiii. chevaliers armé mout bien et mout ricement, et menoient grant joie. (3) Après ce venoit la dame de Maloaut en la compaignie de .vi. dames, dont cascune estoit bele assés, mais cele par estoit tant bele estrangement que nus nel regarde gramment qu'il n'en deviegne tous esbahis de sa savoureuse, desmesuree, byauté; (4) après li venoient .xii. Autre chevalier appareillié de toutes armes, si ricement et si noblement comme je vous cont.

—
2. .xiiii. β^y (- δ^1)] .x. Mar; .xx. 350; .xxiiii. δ^1 4. .xii. β^y] .x. β^x

Group β^y divides the bodyguard of 26 knights into two uneven halves (14+12). According to β^x , whose reference number is twenty, the second grouping includes ten knights; as for the first set of knights, the manuscripts disagree: it is likely that the reading of β^x has been preserved by Mar only, while 350, by a sort of principle of inertia, continues to use the number twenty.

Up to this point in the story, everything is quite regular: two major groups disagree. Then we observe the first significant anomaly:

[c.4] (Lath. 61)

(1) ...orendroit li souvient del chevalier qui avoit dit que ja pour doutance de .xx. cevaliers ne remanroit, s'il trouvoit la dame de Malohaut fors du castel, qu'i ne se meist en aventure de gaaignier la.

(2) ...Et s'il avenoit adonc par aventure que li cevaliers fust si fols que il se meist en ceste espreuve et il peust les .xx. cevaliers desconfire qui le conduient, il vaudroit puis sauver sa dame et conquerer le sour celui par force d'armes.

—
rubr.: Comment Guiron le Courtois dist a soy mesmes que il yroit après la dame de Maloaut pour la doubte du chevalier qui dist qui la conquerroit encontre .xxvi. chevaliers se il onques pouoit C 1. .xx. β^y (- δ^1) + β^x] .xxvi. δ^1 3. .xx. β^y (- δ^1) + β^x] .xxvi. δ^1

The stemmatic majority of the manuscripts of β^y (Pr 338 357 361) agree about the number twenty. Is this proof that β^x (reading 'twenty')

was always right? Only a subgroup of β^y , called δ^1 (C L3 355 Vér), displays the reading ‘twenty-six’. The isolation of this subgroup versus the agreement of other independent groups (Pr and γ , belonging to β^y , and β^x) indicates that this is probably a standardizing intervention of δ^1 . Before reaching a conclusion, it is necessary to check all references to the Malohaut guards.

Some paragraphs further on in the text, all the manuscripts, with no exceptions, agree on the number twenty-six, being thus at odds with the last occurrence on which we have commented.

[c.5] (Lath. 63)

(1) Sire, or saciés tout certainement que madame vient a compaignie si noble de dames et de damoiseles et de cevaliers com il appartient a si haute dame com ele est, (2) car tout premierement ele ne mainne dame ne damoisele en sa compaignie qui ne soit gentieus feme et de haut lignage, (3) et de celes mainne ele bien jusqu’a .XL., et de chevaliers de lignage assés preudommes et de haut affaire mainne ele bien .xxvi. (4) Ensi com je vous ai conté vient orendroit madame par chi

—
3. .XL.] .LX. C \diamond .xxvi. $\beta^y + \beta^x$

Later, among the last mentions of the bodyguard, other anomalies arise:

[c.6] (Lath. 73)

Maintenant li commence a conter tout mot a mot comment mesure Lac avoit desconfi tous les cevalier de Maloaut qui estoient adonc .xxiiii. et plus.

—
.xxiiii. β^y (- δ^1) β^x] δ^1 : .xxiiii. 355 C, .xxvi. Vér; .xxx. 360

The stemmatic majority of manuscripts report that there were «more than twenty-four» guards, which would oppose the preceding reading of «twenty» and possibly confirm «twenty-six». Some manuscripts of the β^x family modify the figure («more than twenty-three» or «twenty-six» or «thirty»).

Finally, in the very last mentions, this new number, twenty-four, seems to have taken hold of the entire manuscript tradition, apart from Vér, which retains the number twenty-six:

[c.7] (Lath. 78)

(1) En non Dieu, sire, fait li vallés, or saciés tout vraiment que nouvelles sont orendroit aportees en cest castel que, la ou ele cevauchoit lui son cemin vers Maloalt et bien la conduisoient adont .xxiiii. cevalier de Maloaut, uns cevaliers sans nule compaignie sailli avant de l'autre part et courut sus a ciaus qui la conduisoient et tous .xxiiii. les desconfist par sa proeche. Ensi furent tourné a desconfiture li .xxiiii. cevalier qui lour dame voloient deffendre

(2) ...un seul cevalier qui par son cors tant seulement peüst metre a desconfiture teus .xx. et .iiii. cevaliers com estoient cil de Maloaut

—
2. .xx. et .iv.] .xxvi. Vér

It is worth noting that, in the last two sentences, the number is not reported by the usual omniscient narrator, but by a valet who tells Meliadus and Heryan the latest news from the kingdom of Malohaut. Should we believe that this is a deliberate mistake that, for some reason, the author attributes to a secondary, misinformed character? This would probably be as controversial as justifying Don Quixote's calculation mistake.

In the following paragraphs I will proceed to other errors concerning numbers, postponing general discussion until my conclusion (§3). Before so doing, it is worth a brief digression to point out that the anomalies in the number of Malohaut guards raise questions relating to different major problems: *a*) the stability of the *stemma codicum*; *b*) the aetiology of variants and errors concerning numbers; *c*) the reactions of scribes when confronted with numerical inconsistencies in their exemplars; *d*) editorial policy when dealing with these kinds of errors.

Regarding point *a*, it is not a case of invoking theories of “*mouvance*”¹³ and speculating about insoluble disturbances which affect the transmission of Medieval texts. After evaluating one hundred or so ‘verbal’ errors and variants, I have not found significant cases which contradict the structure of the *stemma codicum* briefly presented above. A reasonable hypothesis is that, firstly, contradictions relating to numbers

¹³ See P. Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972; B. Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989. For a rebuttal of the New Philology theories, see A. Varvaro, «The “New Philology” from an Italian Perspective», in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell’Europa Romanza*, Roma, Salerno Ed., 2004, pp. 613-22.

could already affect the original or the archetype and that, secondly, most variants and errors of this kind can be polygenetic, that is to say that two or more scribes, independently from one another, could have modified one or more numbers. It would be bizarre if a scribe contaminated his text only for numerical and not for verbal readings. Understanding or partially rationalising the reasons why a scribe modified – unconsciously and polygenetically or not – a figure that he found in his exemplar (point *b*) is the principal aim of this essay (see below). Moving straight to point *c*, we have seen above that some scribes are more reactive than others when it comes to inconsistencies in their exemplars. A similar attitude can be ascertained in copying ‘verbal’ readings and probably also depends on individual and incidental factors (concentration, tiredness, individual sensitivity). Some scribes – like, for instance, modern editors or proofreaders – are just more attentive than others.

Point *d* is a thorny one. In the particular case we have discussed, it seems impossible to come to any definite conclusion as to the original reading. At first «twenty-six» appeared to be a sort of *lectio difficilior*, but further elements have shown that this number is contradicted by passages where the majority of manuscripts agree on the numbers twenty and twenty-four. The most cautious solution is likely to be the retention of contradictions – rejecting of course isolated readings of singular manuscripts or subgroups –, to be accompanied by explanatory annotations.

Richard Trachsler, among other scholars, has recently pointed out that these massive romances, often characterized by convoluted plots, were difficult to supervise and to keep in mind for authors as well as for scribes.¹⁴ It would not be surprising if a romance, for lack of a last meticulous review, retained some authorial contradictions over a minor detail, such as the number of Malohaut guards. During the transmission of the text, some scribes could have noticed some contradictions, and thus tried to make everything conform. In copying several hundred pages, some passages may have been corrected whilst others may have been missed.

¹⁴ R. Trachsler, «Fatalement “mouvantes”: quelques observations sur les œuvres dites “cycliques”», in M. Mikhaïlova (ed.), *Mouvances et Jointures. Du manuscrit au texte médiéval*. Actes du Colloque international de Limoges, 21-22 novembre 2002, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 135-49.

1.2. Further numerical variants within the *Guiron le Courtois* cycle and other Old French texts

All the branches of the *Guiron le Courtois* cycle contain many numbers.¹⁵ In most cases manuscripts disagree, producing both divergent (but unverifiable) readings, and evident errors.¹⁶

In another episode of the *Roman de Guiron*, Henor de la Selve, a notoriously cowardly knight from Northumberland, is defeated by an old lady (*vieille dame*). From the author's perspective, this episode is likely to be a sort of hyperbolic confirmation of Henor's knightly ineptitude. In the following passage, the only one which indicates the lady's age, the two families of manuscripts that we already know disagree:

[c.8]

[β^y]

Mais ne place Dieu qu'ele eüst en sa compaignie fors un escuier et un nain, la plus petite creature de son aage que je onques veisse, et une dame vielle merueilleusement, bien de l'aage de .c. ans, et ce estoit la plus laide (vielle 356 A2) dame que je onques veisse en toute ma vie

[β^x]

Mais [ne place Dieu que] (*om.* Mar) ele n'ot en sa compaignie fors un seul escuier et un nain, la plus petite creature de son aage que jou onques veisce, et une vielle dame de .L. ans (et une dame vielle durement bien de .L. ans 350), qui estoit sans doute la plus laide (la p. vielle dame laide 350) que je onques veisce en toute ma vie

¹⁵ Of course this is not an exclusive feature of this cycle. See for instance R.L. Curtis, *Le Roman de Tristan en prose*, Leiden, Brill, 1976, vol. II, pp. 18 and 49, where numerical variants are listed.

¹⁶ Just consulting the footnotes of the summary of Lathuillère, *Guiron le Courtois*, I have collected the following examples (variants are given in square brackets; the abbreviation '*om.*' indicates that one or more manuscripts omit the numerical detail): §1: 300 [400, 3 hundred] years after Jesus Christ's Passion, the Roman Empire encompasses the whole world as far as India; §2: Esclabor is less than 30 [25] years old; §39: King Arthur's army has more than 5000 [40,000] knights; §40 n. 1: Palamedes is less than 3 [13, *om.*] years old; §40 n. 2: the first three battalions of Meliadus' army have 500 [4000, *om.*] soldiers, while the fourth has 1000 [4000, *om.*] men; §55: Lac cannot fight for 2 [3] months; §74: a knight says he has not fought for 14 [4] years; §75: Guiron has been a knight for 14 [2, *om.*] months; §77: a siege occurred 3 [2] years before the present time; §82: regarding a young knight: he is 14 [22, *om.*] years old; §89: a troop of 30 soldiers and 36 [35] knights parades; §110: Febus has inflicted 150 [150,000, 100, 500

Even if in such a context an ultimate resolution is impossible, it is likely that the reading «one hundred» reflects the author's intention: the two groups agree that the lady is old, very old (*merveilleusement/durement vieille*), so the reading «fifty» does not seem satisfactory. Of course perception of age was different for a Medieval person. But let us remember that, in the *Mort le roi Arthur*, Queen Guinevere is said to be one of the most beautiful ladies in the world, 'even if' she is fifty. This makes her a mature beauty (her looks are said to be extraordinary for her age), but she would probably not be considered a *vieille*:¹⁷

[c.9]

Et la roïne fu si bele que toz li monz s'en mervelloit, car a celui tens meïsmes qu'ele estoit bien de l'aage de .L. anz, estoit ele si bele dame que en tot le monde ne trovast l'en mie sa pareil...

This passage also allows us to consider another interesting error relating to the presence of a number within text. In the italicized phrase above, a group of manuscripts of the *Mort le roi Arthur* gives the following variant: «...qu'ele estoit bien de Lancelot». Jean Frappier explains this innovation as a misreading of *.L. anz*, which a scribe has interpreted as an abbreviation of *Lancelot/Lanselot (Lans)*.¹⁸

In the *Aventures des Bruns*, a late thirteenth-century compilation of *Guiron le Courtois* by Rustichello of Pisa that I have recently edited,¹⁹ there is a passage where the *Suite Guiron*, the direct source of the episode, gives information concerning the age and number of the young male and female captives (*damoisiaux/vallez* and *damoiseles*) taken by two savage giants:

plus 100] blows; §113: the army of Orcanie has more than 10,000 [1000, 11,000] units; §115: Guiron's ancestor relates an adventure from his youth, when he was 18 [20, 22] years old; §118: Galehaut smites 40 [10, 40,000] enemies; §128: on a bridge, more than 7 [8, 100] knight have already been defeated; §194: Guiron unhorses 12 [15] knights; §201: the lady of Malohaut is less than 18 [16] years old; §203: Uterpendragon's table accommodates the 49 [37] bravest knights in the world. Another 400 [200, 1000] sit at other tables.

¹⁷ Cf. *La Mort du roi Arthur*, éd. et trad. par D. Hult, Paris, Librairie générale française, 2009, §4, 12-16.

¹⁸ Cf. *La Mort le roi Artu. Roman du XIII^e siècle*, éd. par J. Frappier, Genève, Droz, 1964, p. xxxv, n. 1. For further discussion about this passage, see the Hult edition cited above, p. 125.

¹⁹ *Les aventures des Bruns. Compilazione guironiana attribuibile a Rustichello da Pisa*, ed. critica a cura di C. Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014.

[c.10]

(Suite Guiron)

...Chasqun an le premier jor de mai il venoient en cest chastel e couvenoit que touz les damoisiaux e toutes les damoiseles lor fussent amenees qi estoient entre vint anz e .xiiii. Il prenoient des damoiseles .lx. de celes qi mieuz lor entalentoient e des vallez .xl. e les enmenoient en lor chastel que vos enqore poez veoir sus en cele montaigne la devant.

(Aventures des Bruns, §173.3-4)

(3) Beaux seigneurs, fait le sire du chasteau, se sont deux freres geans les plus puissans hommes du monde, qui demeurent en la grant montaigne qui est a l'issue de Soroloys, lesquelz viennent chascun an le premier jour de may et font assembler les damoiseaulx et les damoyseles du chasteau qui entre vingt ans et quatorze estoient. (4) Ilz prennent [des damoiseles] .lx., de celles qui mieulx leur plaisent, [et des vallez .xl.], et les maynent avecques eulx en leur terre.

—
4. prennent des damoiseles .lx.] en prennent N; ne preinent jusqe a .xx. Fi; en prenoient .xl. 340; et il prenoient .lx. Be C ◇ et des vallez .xl.] *all manuscripts omit these words*

No witnesses of the compilation preserve a complete text corresponding to the source. Furthermore, several scribes have modified the numbers used by the source. In this passage, the most significant error (or innovation) of the *Aventures des Bruns* – or of their archetype, if we do not want to suppose an authorial mistake – consists in the fusion of the different numbers of *damoisiaux* and *damoiseles*, both of which are reduced to the first number mentioned (.lx.).

Another quite common numerical error concerns lists of elements. Consider the following excerpt taken once again from the *Aventures des Bruns*:

[c.11] *(Aventures des Bruns, §160.1)*

En ceste partie dit le compte que le roy Artus s'estoit allé esbatre dehors la ville de Kamaloth en la forest entre lui et .x. chevaliers de son hostel, lesquelz vous nommeray cy après par leurs noms...

—
.x. chevaliers Be] les neuff ch. N; .ix. ch. 340

The narrator keeps his promise and enumerates ten knights. What is relevant is the fact that two manuscripts belonging to different families (N and 340) share the erroneous reading «nine», which suggests at least two possibilities: 1) an authorial error corrected by Be on the basis of the list or 2) a polygenetic mistake of N and 340.

Errors in lists are not infrequent. In the *Chanson de Guillaume*, an epic poem from the first half of the twelfth century, we are told that fifteen (*quinze*) Saracen knights charge Guillaume, but, when the narrator recounts their names, only fourteen knights are mentioned:²⁰

[c.12] (*Chanson de Guillaume*, lines 2056-65)

Sur li corent Sarazin e Escler,
Tels quinze reis qui ben vus sai nomer;
Reis Mathamar e uns reis d'Aver,
E Bassumet e li reis Defamé,
Soldan d'Alfrike e li forz Eaduel,
E Aelran e sun fiz Aelred,
Li reis Sacealme, Alfamé e Desturbed,
E Goliass e Andafle e Wanibled.
Tuz quinze le ferent en sun escu boclé.
Pur un petit ne l'unt acraventé.

Andrea Fassò argues that it is probable that the author is knowingly omitting the name of a Saracen knight, Esmeré.²¹ But this is not the only case of a contradictory list within the *Guillaume*: in lines 1708-15 the narrator mentions fifteen knights, who are then revealed to be sixteen in number. «Fifteen» is often used as a sort of *passé-partout* number, standing for 'a remarkable number of' (see lines 705, 1993, 2014, 2089, 2289, 2347, 2548, 2662, 2918, 3162, 3266).²²

As a variant, the number fifteen also occurs in another epic poem, *Aliscans*, from the second half of the thirteenth century:²³

²⁰ *La Chanson de Guillaume*, ed. by F. Suard, Paris, Librairie générale française, 2008. I thank Giovanni Zagni for bringing this, and the following passage, to my attention.

²¹ «Che sia stato soppresso proprio Esmeré, il solo figlio sopravvissuto all'eccidio, con la sua imbarazzante accusa?» (*La Canzone di Guglielmo*, a cura di A. Fassò, Parma, Pratiche, 1995, p. 46, n. 28).

²² I once again thank Giovanni Zagni for his kind assistance.

²³ *Aliscans*, éd. par C. Régner, présentation et notes de J. Subrenat, Paris, Champion, 2007.

[c.13] (*Aliscans*, lines 2670-71)

.xxx. chaitis sont avec remasu
que je rescous a un roi mescreüs

—
2670 .xxx. S] .xv. A¹ A² A³ A⁴

(*Aliscans*, lines 3635)

[c.14] Jeunes estoit, n'avoit pas .xx. anz passé

—
xx. S] .xv. A² A³ A⁴

In both contexts, the number fifteen is a verifiable error: in the first case, some hundred lines above, all manuscripts agree that there are thirty slaves:

(*Aliscans*, lines 2088-89)

Par ex fesoit Desramé presenter
.xxx. chaitis qui tuit sont bacheler

In the second case, further on in the *chanson*, Rainouart's age is said to be twenty, with all manuscripts in agreement («guernons li poignant, n'ot pas .xx. anz passez», line 4322).

Remarkably, incorrect numbers are often found within the same group of manuscripts, which show that awareness is frequently lacking when it comes to copying numbers. Here is another example:

[c.15] (*Aliscans*, lines 3372-75)

Por la roine a mout tost envoie
.ii. chevaliers qui sont de sa mesnie,
et s'i ala li dus de Normandie
ensemble o lui Garins de la Gastie

—
3373. .ii. S] .v. A¹ A³ A⁴

The second pair of lines reveals that there are two knights, but it does not prevent three manuscripts from copying “five”, which was probably an innovative reading of their common exemplar.

Another interesting case concerning Old French epics can be found in the Franco-Venetian version of the *Chanson d'Aspremont*:²⁴

[c.16] (Fr.-Ven. *Chanson d'Aspremont*, lines 704-5)

Devien sis home, nen poi far autrement,
Por la corone ùnça diner li rent

In line 705 of ms. V6, *ùnça* is likely to be a Franco-Venetian form of *onze*, 'eleven'. In other manuscripts, where this same verse is present, one can find the variant readings *quarante* (L3) / *.XL*. (P3) and *quatre* (Ch). The editor of this version concludes that *quarante* is «la leçon la plus logique et probablement l'originale»²⁵ and that *ùnça* hints at a misreading of *.XL*. as *.XI*.²⁶

Moving on to another literary genre, I would like to briefly discuss a numerical error in the Anglo-Norman *Voyage of Saint Brendan* by Benedeit, a hagiographic poem in octosyllabic verse dating from the beginning of the twelfth century. In the manuscript tradition of the *St. Brendan*, two main families are in opposition, A B vs. D E.²⁷ The first family preserves a particular metre, an archaic *octosyllabe* in which both masculine and feminine lines have eight syllables (the feminine ones being stressed on the seventh), according to the principle of Latin *paritas syllabarum*. On the other hand, the second family adjusts this particular versification to the standard of later 'classical' *octosyllabe* (feminine lines of eight syllables, the last stress falling on the eighth). The only strong conjunctive error of A and B, among several minor variants and polygenetic slips listed by Edwin G.R. Waters, seems to occur in the following lines:

²⁴ A. Constantinidis, *La 'Chanson d'Aspremont' entre France et Italie. Étude et édition critique partielle des versions franco-italiennes*, PhD Diss., Université de Namur, 2015. I thank Anna Constantinidis for pointing out this passage and for allowing me to consult her work.

²⁵ *Ivi*, note to line 705.

²⁶ In her commentary (*ibid.*), A. Constantinidis points out that a similar Franco-Venetian form for *onze* can be found in the *Pharsale* (*unçe*, line 1097); in that passage too – which the author has borrowed from the *Faits des Romains* – the numeral is the result of a misunderstanding (the source reads *.IX.*).

²⁷ Cf. *The Anglo-Norman Voyage of St. Brendan by Benedeit. A Poem of the Early Twelfth Century*, ed. by E.G.R. Waters, Oxford, Clarendon Press, 1928, pp. LVIII-LXXX. The excerpt below is taken from the same edition. I have dedicated some notes to Waters' classification: see C. Lagomarsini, «Appunti sul testo del *Voyage de Saint Brendan* di Benedeit», *Studi mediolatini e volgari*, 55 (2009), pp. 65-95 (especially pp. 91-94).

[c.17] (*Voyage of St. Brendan*, lines 863-70)

Dist lur: 'Ci streiz del tens un poi.
 A voz cungez jo m'en revoi.
 Ici mandrez, e sanz custe,
 Desque uitaves Pentecuste.
 Ne dutez rien, ne demurai;
 Quant mesters ert, vus succurrai?
 Ferment lur nef od chaeines,
 E sunt iloec uit semaines.

—
 870. uit D E F (oet D; .VIII. E; oit F)²⁸] set A B

The passage takes place on Easter Day (*Le di paschur*, line 845). And «from Easter Day to the octave of Pentecost is eight weeks»,²⁹ not seven, that is to say exactly two months, as the author remarks elsewhere (*dous meis*, lines 590 and 1630).

1.3. A few examples from other Romance traditions

Of course, numerical variation does not only affect Old French manuscript traditions, and similar cases of errors and variants can be observed in other languages and other ages. As for the Romance domain, Medieval French literature is richer in narrative texts, especially epic poems and romances, witnessed by a large number of manuscripts, and thus represents a notable source of data for our purpose.

It is less common to chance upon numbers, for instance, in lyric poetry, which makes up the majority of Old Occitan literature. It is sufficient to consult the *COM2* database³⁰ to verify that numbers are quite rare in the Old Occitan lyrical tradition, and that most cases occur in narrative verse texts, which are often witnessed by only one manuscript, or a handful at most, so that it is often impossible to collect significant variants. I will present just one example from this area, from *Farai un*

²⁸ F is a fragment (Cognoy-Genève, Fondation M. Bodmer, 17) later edited by F. Vieliard, *Bibliotheca Bodmeriana. Manuscrits français du Moyen Âge*, Cognoy-Genève, Fondation Martin Bodmer, 1975, pp. 167-70. The fragment is now digitized, see www.e-codices.unifr.ch.

²⁹ Waters, in *The Anglo-Norman Voyage*, p. LIX.

³⁰ *Concordance de l'Occitan Médiéval - The Concordance of Medieval Occitan (COM2): Les Troubadours. Les Textes Narratifs en vers - The Troubadours. Narrative Verse*, dir. P.T. Ricketts, CD-ROM, Turnhout, Brepols, 2005.

vers pos mi sonelh (*BdT* 183,12), by the troubadour William IX of Aquitaine. In the thirteenth *cobla* (lines 77-78), the fictional autobiographical voice says:³¹

[c.18]

[N N²]

.VIII. jorn ez ancar men estei
en aquel sotorn

[V]

.XLI. jorn estei
az aqel torn

Niccolò Pasero follows the text of N, just emending its adverb («Ueit jorn ez ancar *mais* estei»).³² For our purposes it is interesting to remark that his editorial choice probably depends on a misreading of ms. V («*eli* iorn estei» instead of «*xli*. iorn estei»), that would produce an hypometrical line. Other editors have preferred the numeral copied by the scribe of V. Among others, Alfonso D'Agostino prefers N's reading³³ and explains that the number 41 is equal to 40 days – recalling, for instance, the duration of the Biblical Flood, Moses' stay on Mount Sinai or the time spent by Jesus in the desert) – plus one, a number constructed similarly to the *One Thousand and One Nights*; but D'Agostino, who does not comment on the numerical variant of N, also points out as an oddity the fact that two married ladies (those with whom the pilgrim stays) are left alone by their husbands for so many days.³⁴

When it comes to numbers involving a complex calculation, problems in manuscript transmission are very commonly discovered. It is well known that the dating of the Spanish *Libro de Alexandre* depends on the interpretation of *copla* 1799, involving a complex calculation about which scribes (and modern scholars) disagree:³⁵

³¹ Parallel editions of the witnesses are given by A. D'Agostino, «Farai un vèrs pòs mi sonelh». *Materiali per un'edizione plurima*, *La parola del testo*, 9 / 1 (2005), pp. 29-78: 63. Manuscript C, which gives a different redaction of the text, does not give a number in the corresponding *cobla*.

³² Guglielmo IX, *Poesie*, ed. critica a cura di N. Pasero, Modena, Mucchi, 1973 (n. V).

³³ Cfr. D'Agostino, «Farai un vèrs pòs mi sonelh», p. 73.

³⁴ «No so quanti si siano chiesti che fine abbiano fatto messer Guarino e messer Bernardo, che lasciano le consorti in libera uscita per tanto tempo; comunque i quarantuno di rappresentano uno in più dei biblici giorni del diluvio...» (*ivi*, p. 43 and note 38).

³⁵ Quotations are from the *Libro de Alexandre*, ed. by J. Casas Rigall, Madrid, Real Academia Española, 2014, pp. 566-569 and 958.

[c.19]

[ms. O = Madrid, BNE, Vit. 5-10]

[ms. P = Paris, BnF, esp. 488]

Escrevuo la cuenta ca de cor la sabia
 El mundo quando fue fecho e quantos
 [annos avia
 de tres mil e nueveçientos doze les tollia
 agora .iiii^o. mil e trezientos e quinze
 [prendia.

Allj escriuio la cuenta que de coraçon
 [la sabie
 el mundo quando fue fecho quantos
 [años avie
 de tres mjll e nueveçientos e dose non
 [tolljé
 agora quatrocientos e seys mjll
 [emprendié.

The direct source of this *copla* is to be found in Gautier of Châtillon's *Alexandreis*, in a passage where the author describes Apelles building Darius' sepulchre and noting the date of his death on it (VII 429-30):

In summa annorum bis milia bina leguntur
 Bisque quadringenti decies sex bisque quaterni

According to Gautier, Darius's death occurred in year 4868 ($2 \times 2000 + 2 \times 400 + 10 \times 6 + 2 \times 4$) after the Creation (5198 B.C. in Isidore's *Etymologiae*), corresponding to 330 B.C. Here I will not dwell on the long-standing problem of the date of the *Libro de Alexandre*, but there are two interesting observations to be made: 1) in the third line of *copla* 1799, manuscripts O and P agree about the numbers involved (the date of Darius' death), but not about the syntax. In any case, the number 3912 does not seem to make any sense here; 2) in the last line O and P disagree, showing that at least one scribe has tried to manipulate the numbers.

Among other scholars,³⁶ Arthur Dana Nelson has proposed the following emendation:³⁷

de [quatro] mill nue[f] cientos [treinta e dos] tollié

³⁶ For a summary of interpretations of this passage, see the *Libro de Alexandre*, ed. by J. Casas Rigall, pp. 28-30.

³⁷ Gonzalo de Berceo, *El Libro de Alexandre. Reconstrucción crítica*, by A. Dana Nelson, Madrid, Gredos, 1978.

The calculation should involve the subtraction $4900 - 32$ (giving 4868, that is, the year of Darius' death in *Alexandreis*)³⁸ and suggests that 6400 should be considered as the present date: that is, 1202 A.D. But it is not clear how the manuscript tradition has passed from the original reading to the number 3912.³⁹ Francisco Marcos Marín, supposing an inversion of figures in the first hemistichs, has proposed to take the reading of manuscript O and restore the supposedly original order:⁴⁰

de [quatro] mill nueue cientos e doze les tollia
 agora [tres] mill e trezientos e quinze prendia

This emendation involves the following calculation: $4000 - 912$ (first verse) + 3315 (second verse) = 6403, corresponding to 1205 A.D., but this does not concern Darius' year of death.

Whilst it is clear why such a complex passage has triggered the manipulations of scribes (and the discussion of scholars),⁴¹ similar problems may also occur for simple calculations. The short Catalan version of the *Navigatio sancti Brendani* (fifteenth century) contains a series of numerical inconsistencies. Consider for instance the following passage:⁴²

[c.20] (*Vida de sent Brenda*, p. 252)

E [lo abat] tria amb ell .XIIII. frares. ... E vengueren a ells .III. frares qui estaven en aquella illa e digueren que ells volien anar ab ells en lo pelerinatge. E sent Brenda reeb els e foren ab aquests be .XVIII. frares.

³⁸ See also N.J. Ware, «The Date of Composition of the *Libro de Alexandre*: A Re-examination of Stanza 1799», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42 / 4 (1965), pp. 251-55.

³⁹ In the second hemistich of the third verse, the reading *e doze le(s) tollia* (= *e XII le tollia*) could be the result of a misreading (*xxx II > XII le*).

⁴⁰ See the *Libro de Alexandre. Estudio y edición*, by F. Marcos Marín, Madrid, Alianza Editorial, 1987, especially pp. 24-26. On the same passage see also F. Marcos Marín, «La fecha del *Libro de Alexandre* y la confusión de los nombres del número», *Incipit*, 12 (1992), pp. 171-80; Id., «Etimologías engañosas y sus consecuencias: los numerales y el *Libro de Alexandre*», *La Corónica*, 26 / 1 (1997), pp. 87-103.

⁴¹ A further hypothesis for the date of composition of the *Alexandre* (year 1223) has been proposed by L. Lazzarini, «El *Libro de Alexandre* y sus (presuntos) enigmas: nuevas propuestas», *Cultura Neolatina*, 65 (2005), pp. 99-152.

⁴² See *The Voyage of St. Brendan. Representative Versions of the Legend in English Translation*, ed. by W.R.J. Barron and G.S. Burgess, Exeter, University of Exeter Press, 2002, pp. 249-63 (the edition of this version is by M. Burrell).

...E sent Brenda dix als seus frares: «Guardats-vos que Satanas no us engan, car veig que dels .iiii. frares qui apres nos vengueren ja la hu ha mengat hun fruyt mala als seus ops».

As the last editor of the text has remarked,⁴³ the first passage of the Catalan version of the legend (of which there is one extant manuscript) is erroneous. Firstly, the calculation seems to be wrong ($14+3\neq 18$), because abbot Brendan should not be counted as a friar, and, secondly, four intruding monks (not three) are mentioned in the second passage. We can add that in the Latin *Navigatio* only three intruding monks are received on Brendan's ship.

Let us move on to another linguistic area. In the Old Italian *Novellino* we find a very interesting example of the fictional representation of a scribal mistake in copying numbers:⁴⁴

[c.21] (*Novellino*, xxv)

Saladino fu soldano, nobilissimo signore, prode e largo. Un giorno donava a uno dugento marchi, che li avea presentato uno paniere di rose di verno a una stufa. E 'l tesoriere suo dinanzi da lui li scrivea ad uscita: scorseli la penna, e scrisse .ccc. Disse il Saladino: — Che fai? — Disse il tesoriere: — Messere, errava —; e volle dannare il sopra piú. Allora il Saladino parlò: — Non dannare; scrivi .cccc. Per mala ventura se una tua penna sarà piú larga di me.

«Woe betide your pen, if it is more generous than me», says Saladin in the final line. Since his treasurer has written «.ccc.» marks instead of «.cc.», then realizing his mistake and starting to emend («dannare») the register, Saladin stops him and orders him to add another hundred to the gift.

Finally, a considerable series of numerical errors and innovations can be found in the *Lancillotto*, a Tuscan translation of the French prose *Lancelot* surviving in a single manuscript.⁴⁵ Here are some examples, compared with the French text:

⁴³ See *ivi*, p. 355.

⁴⁴ See *Il Novellino*, ed. a cura di A. Conte, Roma, Salerno Ed., 2001, pp. 49-50. This passage is discussed by A. D'Agostino, *Capitoli di filologia testuale. Testi italiani e romanzi*, Seconda edizione corretta e accresciuta, Milano, CUEM, 2006, p. 114, who explains this error as «an interference of the endophasic discourse» (the translation is mine).

⁴⁵ I thank Luca Cadioli, who is currently editing the text, for drawing my attention to a significant series of passages involving numbers. For further information about this unedited version, see L. Cadioli, «A New Arthurian Text: the Tuscan translation of the *Lancelot en prose*», *Journal of the International Arthurian Society*, 2 (2014), pp. 63-69.

[c.22]

(1) Allora se ne va l'uno delli scudieri nel chastello (*Fr.*: Lors s'en vont .IIII. escuier el chastel)

(2) E sì ce n'è elli onite più di sessanta (*Fr.* .XL.)

(3) Sì furono stimati da .LX. chr [=cavalieri] (*Fr.*: si furent esmé de .XL. chevaliers)

(4) ...sì vo' dirò chome i' vidi già fare una festa per liui, ov'egli ebbe insino a *quindici* chr [=cavalieri] (*Fr.*: je vi ja faire .I. queste por lui ou il ot deci a .LXV. chevaliers)

All these variants and errors (where 'error' here means a likely misreading of the original French text) can be ascribed: (a) to the (lost) French exemplar used by the Italian translator; (b) to the translator himself; or (c) to the scribe who copied the translation in the extant manuscript in the mid-fourteenth century. Regarding the first type of error (confusion of .IIII. And *un*), I can provide another example, taken from the *Roman de Guiron*:

[c.23] (*Roman de Guiron*, Lath. 160)

Il regardent avant e voient adonc venir tout le chemin qu'i estoient venuz davant *un chevalier* armez de toutes armes qui menoit en sa compagnie un escuier...

—
un chevalier ... compagnie L2 L4 V1] .IIII. chevaliers armés d. t. A., qui menoient en leur c. 355 Vér C 357* A2*

As for the second and the third sentences of [c.22], they show the very common confusion between .LX. And .XL.⁴⁶ In the last example, the number from the French text (.LXV.) has been translated as *quindici* (that is, .xv., with the loss of the first figure).

⁴⁶ Another example of this kind can be seen in the apparatus of [c.10]. The same inversion in epic manuscript traditions (with a list of other number variants) is recorded by M. Careri-P. Rinoldi, «Copisti e varianti: codici gemelli nella tradizione manoscritta della "Geste de Guillaume d'Orange" e della "Geste des Loherains"», *Critica del Testo*, 7 / 1 (2004), pp. 41-104.

2. Factors at play in the copying of numerals

2.1. Cognitive and linguistic factors

The branch of cognitive science that studies the perception of numbers by the human brain, referred to as ‘numerical cognition’, involves above all the question of ‘numerosity’, the ability to perceive – and competence in perceiving – discrete quantities.⁴⁷ Cognitive psychologists mainly study children or adults affected by dyscalculia, dyslexia and similar dysfunctions. Both the scientific approach and its expected output are obviously focused on understanding and taking care of patients. It is natural that this perspective, when compared to the questions that affect philology, is rather different from ours. But some of the theoretical findings of cognitive science are also important for studying numerical variation in textual transmission. For instance, Heike Wiese observes that numerical words «do not refer to numbers, they serve as numbers»,⁴⁸ a remark that is particularly important for negotiating one of the obstacles that we met when approaching the *corpus* (see §1).

Another observation concerns the fact that Medieval Romance texts (including, *grosso modo*, the whole of the fourteenth and part of the fifteenth century) used Roman figures (i.e. Latin characters with numerical value) to represent numbers. In the process of writing, reading and copying, authors, readers and scribes were of course perfectly aware that some letters formed words, with their particular phonetic performance, while other letters (marked by punctuation) represented numbers, with a conventional and arbitrary phonetic output. Sometimes this feature – the intrinsic ambiguity between Roman numerals and letters – was exploited by Medieval authors in an expressive way. Recall, for instance, the famous lines of the *Divine Comedy* (*Purgatorio* xxxiii, 43-44), where Dante refers to a nameless character, enigmatically called «un cinquecento diece e cinque, / messo di Dio» (“a five hundred, ten and five, messenger of God”). Most critics agree that this line is to be

⁴⁷ See for instance R.S. Siegler-J.E. Opfer, «The development of numerical estimation: Evidence for multiple representations of numerical quantity», *Psychological Science*, 14 (2003), pp. 237-43; M. Zorzi-I. Stoianov-C. Umiltà, «Computational modeling of numerical cognition», *Handbook of mathematical cognition*, ed. by J. Campbell, New York, Psychology Press, 2004, pp. 67-83.

⁴⁸ H. Wiese, *Numbers, Language, and the Human Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 5; see also pp. 79-84.

explained as a numerical/alphabetical anagram: number 515, written «DXV» in Roman numerals, should be read as «DVX», Latin for 'leader'.

The interference between these two systems (alphabetical and numerical) can be observed in striking cases of mistakes that affect both ancient scribes and modern readers. For instance, in a manuscript of Bernat Metge's *Lo somni*, we find a mysterious "Ylix", the son of Danaus: «Ipòlit, Agamenon e Ylix, fill de Danaus». In this passage the original reading is supposed to be «e .XLIX. fills de Danaus».⁴⁹

In September 2014, the international press widely reported the case of an Indian newsreader who was sacked after mistaking the Chinese president's name, Xi Jinping, for the Roman numeral XI, referring to him as «Eleven Jinping» live on air.⁵⁰

In most languages with a written form, the sub-system dedicated to numerals is minimally 'transparent' (that is, it is mostly conventional), when numerals are expressed by symbols. The equivalence between a sign (symbol) and its spoken performance is totally arbitrary and does not depend on the value of the single sign but on its position in relation to other adjacent signs, both in positional systems of numeration (Hindu-Arabic numbers) and in additive ones (Roman numerals).

Experiments with school-age children have shown that longer series of symbols cause an increase in the frequency of errors in dictation, in reading aloud, and in silent transcription of numbers, as well as an increase in the frequency of glances towards the sheet (i.e. the exemplar) containing the written numbers to be transcribed or read aloud.⁵¹ Unfamiliar series of figures consistently result in a high 'cognitive cost' for self-repetition and self-dictation.⁵²

Given these premises, we can argue that Medieval scribes would also have experienced 'performance breakdowns' in normal cognition, especially when copying complex numbers within a verbal context.⁵³

⁴⁹ See F. Rico, *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1982, p. 111.

⁵⁰ See <http://www.bbc.com/news/world-asia-india-29274792>.

⁵¹ F. Bagard-R. Charlot, *La copie de nombres comme méthode d'évaluation des difficultés de transcodage. Observations auprès d'enfants tout-venant et d'enfants dyslexiques en début de CE2, en cours d'apprentissage de la numérotation écrite*, Mémoire de maîtrise, Université Claude Bernard Lyon-1, 2006.

⁵² *Ivi*, p. 18.

⁵³ Cognitive experiments about typos have recently been performed by Ç. Kalfaoğlu-T. Stafford, «Performance breakdown effects dissociate from error detection effects in typing», *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 67 / 3 (2014), pp. 508-24.

2.2. Psychoanalytic factors

In his renowned *Psychopathology of Everyday Life*, Sigmund Freud discusses a slip in reading that involves the dating of a text.⁵⁴ In the nineteenth-century copy of the main manuscript of a Middle High German *Book of Martyrs* (known as ms. C), one can read a *colophon* signed by «Hartmanu[s] de Krasna», which dates the modern manuscript to 1850 («Anno Domini MDCCCL»). Joseph Haupt, a scholar who studied the *Book of Martyrs*, believed this date to be a mistake by the modern scribe, thus dating ms. C back to 1350. A later scholar, M. Eibenschütz, verified that no colophon was written in ms. C by the medieval scribe. The addition in the modern copy was to be attributed to Hartman Zeibig (born in Krasna), choirmaster and treasurer of Klosterneuburg (where ms. C was conserved) during the nineteenth century. Presumably, Haupt's wish to date the medieval model precisely – a difficult operation, when no *colophon* is given – introduced a numerical innovation into the scholarly tradition. The presumption of correcting a reading that seems to be erroneous, bizarre, illogical or inconsistent can be the reason for many variants – and for many philological misinterpretations – concerning numbers, and words as well.

2.3. Pragmatic factors

We have seen above that, in Medieval texts (and especially in epics), the number fifteen is rather frequent both as a common variant and as an ostensible error (cfr. c.12, c.13 and c.14). But when it comes to lists (for instance when fifteen knights are announced, and then turn out to number fourteen or sixteen), is fifteen to be considered an effective scribal mistake? Or is fifteen to be interpreted as 'a certain number of'? Pragmatics teaches us that numbers can be used both as cardinal and as vague quantities.⁵⁵ If someone says that he has already told us *one thousand* times not to do a certain thing, this person does not, of course, mean to invoke the cardinal/discrete quantity '1000'. Such idiomatic expressions concerning numbers are often untranslatable: Italian does

⁵⁴ S. Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*, Berlin, S. Karger Verlag, 1917⁵ [1904], pp. 90-91.

⁵⁵ This feature of language is also evident in nouns such as 'dozen' (set of about twelve), that are more or less rich in different languages (English does not have a noun for the French *quinzaine*, *dizaine*, *trentaine*, etc.).

not have an expression for ‘to have forty winks’, whilst English cannot directly translate the Italian expression ‘fare quattro chiacchiere’ (literally ‘to have four chats’, i.e. to shoot the breeze). As for the number fifteen in Medieval French, we can observe that it appears in several literary titles involving lists: *Les quinze joies de mariage*, *Les quinze signes du Jugement dernier*, *Les quinze joies Nostre Dame*.⁵⁶ Of course, these idiomatic acceptations are subject to diachronical changes and losses, so that, for instance, the number fifteen is not used as a vague quantity in modern French (which is the case, on the contrary, with the number twelve, and its corresponding noun *douzaine*, ‘dozen’); the same phenomenon can be observed with the number thirty, which modern Italian generally uses as a discrete quantity, while an acceptation of indeterminateness could perhaps be assigned to it during the Middle Ages.⁵⁷

2.4. Palaeographical and philological factors

Most of the numerical variants, innovations and errors that we have observed in our *corpus* seem to fall into the large and familiar category of palaeographical errors, which also corrupt common ‘verbal’ readings. For instance, [c.8] could be explained as a pedestrian ‘visual’ misunderstanding of the number .c., which a family of manuscripts has misread as an .L., without realizing that such a numeral would be unsatisfactory in that particular context; another case of confusion between roman numerals and alphabetical letters (involving an abbreviation) has been pointed out for [c.9]. Similarly, in the case of [c.22] (the first sentence) and [c.23], the graphic string .IIII. has been misread as the pronoun or indefinite article *un*, the written form of which, in *littera textualis*, is very near to a sequence of four vertical bars. Passing to [c.15], the error .v. for .II. probably depends on the fact that the last vertical bar in the numbers .II., .III. and .IIII. was usually written as a .j. by Medieval scribes, so that the curve of .IJ. probably caused a later scribe to misread that sequence as the number .v. Other phenomena observed in our *corpus* can be classified according to categories commonly used to

⁵⁶ W.W. Heist, «Four Old French versions of the “Fifteen Signs Before the Judgement”», *Mediaeval Studies*, 15 (1953), pp. 187-93; A. de la Sale, *Les quinze joyes de mariage*, éd. par F. Tulou, Paris, Classiques Garnier, 2010; Christine de Pizan, *Les xv joyes nostre Dame rimees*, éd. par J.-F. Kosta-Théfaïne, Clermont-Ferrand, Paleo, 2010.

⁵⁷ Concerning this aspect, see R. Manetti, «Dall’edizione di Francesco di Vannozzo (con una postilla su trenta come numero indeterminato)», *Studi di filologia italiana*, 54 (2006), pp. 51-64.

describe verbal errors:⁵⁸ this is the case with inversions of figures ([c.10], variant reading of Be C; [c.22], second sentence), omissions or haplographies (c.17), and reduplications or dittographies (c.21).

Why are numerical inconsistencies so frequent? From a philological perspective, we could answer that they appear more frequent because they are less evident in the context, and thus less amendable by scribes themselves. If a first scribe wrote a sentence such as the following: «The lady of Malohaut had a *boly* guard of 27 knights», it would have been easy for a later scribe, copying that erroneous exemplar, to correct the senseless word *boly* into *body*. As for the number 27 (assuming that it was not the original reading), it does not represent an error in itself (only a minority of numbers are manifestly wrong)⁵⁹ and only an evident contradiction could show its contingent wrongness. On the other hand, many sequences of alphabetical characters are clearly ungrammatical and senseless in themselves or in a close-range context (one or two sentences). That seems to be the reason why a major and systematic change that implies further inconsistencies, such as the variation of 26 vs. 20 observed above (cfr. [c.1-c.7]), has been ‘corrected’ or ‘normalised’ only by a few attentive later scribes who detected a contradiction in the wider context. Perhaps, in most copies, numerical inconsistencies were maintained just because scribes were not able to detect and amend them.

3. Conclusions

In the paragraphs above we have analysed a representative set of variants and errors concerning the transmission of numbers in Medieval Romance manuscript traditions. Some general and provisional conclusions can be made here.

Numbers seem to represent a dynamic factor, that is, an element of disturbance, during the process of reading and copying texts. In some cases it is reasonable to suppose that they represented a problem for authors themselves, who could fall into contradictions when a number referred to an element of the story that occurred in distant sections of their texts and narratives. Confronted with manifest inconsistencies,

⁵⁸ See note 6 above.

⁵⁹ This applies above all to additive numerical systems. For instance, the sequence .vx. would be wrong in the standard Roman numerical system, and in such a case a later scribe could argue that it was an inversion of .xv.

some scribes might react by trying to normalise the contradictions, but these corrective operations could also generate further inconsistencies. From a strictly philological perspective, most cases of number errors should be treated as polygenetic variants, not to be used as significant elements to structure (or to destabilize) genetic hypothesis about manuscript transmission.

Some phenomena related to the scribal copying of numbers can be classified according to the categories already established by philological tradition: slips of the pen such as haplographies, dittographies, inversions of adjacent signs. Other phenomena are specific to numbers and in most cases seem to involve the fact that, in Medieval manuscripts, numbers were written as letters, that is using the additive system of Roman numerals. With regard to these latter phenomena, there seems to be a significant factor in play in the cognitive sphere: the ambiguity between sequences of letters to be read, self-dictated, copied and interpreted as words, and sequences of other letters, to be read, self-dictated, copied and interpreted as numbers, is likely to be at the origin of most disturbances in the copying process.

Other factors could be in play simultaneously; their influence would contribute to the 'performance breakdown' of cognition just discussed. Some cases observed in our corpus are likely to have to do with a major pragmatic aspect of language: the ambiguity between numbers used to represent cardinal versus vague quantities. Other scribal (or philological) interventions on original readings can be explained as conscious or unconscious attempts to normalise an apparent numerical inconsistency (or an ostensible calculation error), thus leading to the emendation of the reading transmitted by the exemplar.

As in the case of 'verbal' variants and errors, it does not seem reasonable to offer a unique general reason for the multifaceted set of phenomena that we have just started to analyse. It is probable that a deeper interaction between philology and cognitive science⁶⁰ will disclose more sophisticated explanations for this specific problem of the transmission of texts through time.

⁶⁰ With regard to this interdisciplinary approach, I would like draw attention to the existence of the open-access journal *Cognitive Philology* (<http://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil>), directed by Professor Paolo Canettieri (Università "La Sapienza", Rome).

ESPERIENZE ECDOTICHE SUL METODO DEL LACHMANN. IN MARGINE ALL'EDIZIONE DELL'«IWEIN» DI HARTMANN VON AUE

MARIA RITA DIGILIO

A dispetto della scia polemica che si sviluppò all'indomani della sua pubblicazione, e nonostante alcune successive rielaborazioni, il testo dell'*Iwein* di Hartmann von Aue stabilito dal Lachmann continua a costituire l'edizione di riferimento del capolavoro del poeta tedesco. Il romanzo in versi, composto tra il 1193 e il 1204 sulla falsariga dell'*Yvain* di Chrétien de Troyes, rappresentò per il grande filologo il primo tentativo di edizione critica di un testo tedesco medievale.¹ Lachmann, ponendosi alla non facile impresa su impulso del lavoro preliminare di Friedrich Benecke,² aveva curato nel 1827 una prima edizione dell'opera, alla quale ne seguì una seconda, radicalmente mutata, nel 1843. Quest'ultima è alla base delle successive edizioni (1868³, 1877⁴, 1926⁵), ivi compresa la sesta (1959⁶), curata da Wolff, che di lì a qualche anno ne approntò una ulteriore (1968⁷), diventata poi standard.³

¹ *Iwein, Der riter mit dem lewen*, getihtet von dem hern Hartman dienstman ze Ouwe, hrsg. von G.F. Benecke und K. Lachmann, Berlin, Reimer, 1827. *L'Iwein* non rappresenta tuttavia la prima opera tedesca medievale alla quale Lachmann si interessò per curarne l'edizione, avendo già esplicitato importanti considerazioni ecdotiche in merito al *Nibelungenlied* (*Über die ursprüngliche Gestalt von der Nibelungen Noth*, Berlin, Dümmler, 1816).

² Il quale aveva raccolto una mole considerevole di appunti, poi confluiti nelle note esplicative. La suddivisione del lavoro di Benecke e Lachmann nelle prime edizioni dell'*Iwein* è stata ricostruita da M. Lutz-Hensel, *Prinzipien der ersten textkritischen Editionen mittelhochdeutscher Dichtung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1975, pp. 337-342.

³ *Iwein. Eine Erzählung von Hartmann von Aue*, hrsg. von G.F. Benecke und K. Lachmann. Neu bearbeitet von L. Wolff, Siebente Ausgabe, Bd. 1, («Text»), Bd. 2 («Hanschriftenübersicht, Anmerkungen und Lesarten, Berlin, de Gruyter»), 1968. L'edizione a cui si fa oggi abitualmente riferimento è: Hartmann von Aue, *Iwein*, 4., überarbeitete Auflage.

Non è questa la sede per deplorare ancora una volta l'operato di Wolff, il cui limite più grave, al di là delle singole scelte editoriali, consiste nell'assenza di una chiara esplicitazione dei criteri adottati, da cui deriva una sorta di guazzabuglio – non da ultimo tipografico – che ostacola e a tratti impedisce la fruizione scientifica del testo, senza che la *Nachlese* pubblicata postuma a cura di Schröder, nel 1992, riesca a porre rimedio a una situazione di sostanziale incertezza metodologica.⁴ D'altra parte, una causa non piccola dell'imprecisa *Bearbeitung* del Wolff derivò certamente dalle modifiche intercorse tra la prima (1827) e la seconda (1843) edizione del Lachmann, il quale proprio negli anni che le separano affinò il suo concetto di un'edizione 'critica' e s'inoltrò con sempre crescente convinzione lungo un percorso che, come oggi pare evidente, lo condusse ad atteggiamenti che potremmo definire paradossalmente béderiani *ante litteram*.⁵

Al Lachmann era chiara l'impossibilità di ricondurre a rappresentazione stemmatica tradizioni manoscritte non chiuse e/o nelle quali i testimoni non si ponevano tra loro in relazione di esclusiva verticalità:⁶ difatti non lo considerò necessario, non lo teorizzò né, per esempio, fece alcuna proposta in merito alla ricostruzione dei rapporti tra i manoscritti allora conosciuti dell'*Iwein*.⁷ Inoltre, erigendo a sistema la sua diffidenza verso i copisti, dei quali nel corso dei suoi studi aveva dovuto troppe volte constatare l'imperizia e la superficialità, Lachmann si convinse che fosse non solo giustificato, ma moralmente obbligato, ogni intervento volto a ripristinare il volto originale e originario della creazione poetica, perfino se finiva col contraddire la prova documentaria.

Nella congerie culturale nella quale visse e operò,⁸ d'altra parte, Lachmann non poteva che considerare l'esercizio 'critico' come un impe-

Text der siebenten Ausgabe von G.F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff. Übersetzung und Nachwort von T. Cramer, Berlin-New York, de Gruyter, 2001.

⁴ W. Schröder, *Ludwig Wolffs Nachlese zu seiner 'Iwein'-Ausgabe von 1968*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1992.

⁵ Così anche G. Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2000, in part. pp. 269-354, qui p. 302.

⁶ Secondo la definizione di K. Stackmann, «Mittelalterliche Texte als Aufgabe», in *Festschrift Jost Trier zum 70. Geburtstag*, hrsg. von W. Foerste und K.H. Bock, Köln-Graz, Böhlau, 1964, pp. 240-267, qui pp. 246-247.

⁷ Una bozza di albero genealogico dedotto dalle scelte del Lachmann è proposta da P.F. Ganz, «Lachmann as an Editor of Middle High German Texts», in *Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik*, Oxford Colloquium 1966, hrsg. von P.F. Ganz und W. Schröder, Berlin, Erich Schmidt Verlag, pp. 12-30, qui p. 23.

⁸ Si veda in proposito l'ampia e dettagliata monografia di M. Lutz-Hensel, *Prinzipien der ersten textkritischen Editionen mittelhochdeutscher Dichtung*.

gno spirituale ed etico, funzionale alla celebrazione della poesia tedesca medievale e, nello specifico, di una delle più eleganti figure di artista di quell'epoca. E, in nome di questa più alta finalità, il grande filologo si arrogò il diritto di intervenire pesantemente sul testo tràdito,⁹ in ogni caso in cui «widersetzt sich das urtheil der überlieferung» (“il giudizio contraddice la tradizione”),¹⁰ esternando la sua convinzione col consueto tono di oracolare laconicità¹¹ nell'introduzione alla seconda edizione dell'*Iwein*:¹²

Ich habe, überzeugt von der sorgfalt des dichters, mich bestrebt dem leser überall das anmutigste und befriedigendste zu geben. Möglich dass ich zuweilen, wo das überlieferte zu verwerfen war, das ursprünglich nicht gefunden habe: wahrscheinlicher und minder willkürlich als die besserungen der schreiber wird man die meinigen immer finden.

(“Mi sono sforzato, convinto dall'accuratezza del poeta, di offrire sempre al lettore la versione più elegante e soddisfacente. È possibile che a tratti, dove le lezioni tramandate erano da rigettare, io non abbia trovato quella originale: in ogni caso si troveranno le mie correzioni più vicine al vero e meno arbitrarie di quelle dei copisti”).

Il filologo dunque poco si cura di sottoporre il suo giudizio critico alla prova documentaria, se il suo intervento è volto a restituire all'autore la dignità macchiata dai successivi interventi scribali. Il disinteresse

⁹ Nell'introduzione alla seconda edizione dell'*Iwein* (1843²) Lachmann riporta le parole di Benecke (p. iv): «Was Hartmann von Ouwe als dichter war, sagen seine werke so wie die zeugnisse seiner zeitgenossen; was er als mensch war, können wir nur aus äusserungen in seinen gedichten schliessen: aber sicher gebürt ihm ein hoher rang auch in dieser hinsicht. schon seine erzählenden gedichten und noch mehr seine lieder zeigen den gebildeten, liebenswürdigen, biedern mann, dessen freundschaft von mitlebenden gewis um so eifriger gesucht wurde ie mehr sie selbst edel und bieder waren». (“Chi fosse Hartmann von Aue come poeta ce lo dicono le sue opere così come le testimonianze dei suoi contemporanei; chi fosse come uomo, possiamo dedurlo soltanto dalle asserzioni presenti nelle sue composizioni poetiche: ma certamente gli compete un rango alto anche sotto quest'aspetto. Già i suoi poemi narrativi e ancor più le sue poesie mostrano l'uomo colto, gentile e probro, la cui amicizia fu certamente cercata dai suoi contemporanei con tanto maggior zelo quanto più essi stessi erano nobili e onesti”).

¹⁰ *Iwein* 1843², p. 364.

¹¹ Così Ganz, «Lachmann as an Editor of Middle High German Texts», p. 13: «His laconic, sometimes oracular foot notes and his ruthless reviews give a superficial impression of austere arrogance and infallibility...».

¹² *Iwein* 1843², pp. 364-65.

del Lachmann verso la disamina delle singole varianti¹³ non costituisce perciò una debolezza nel suo *modus operandi*¹⁴ nella misura in cui il grande filologo non fa mistero di non considerarla dirimente. Piuttosto, ha certamente ragione chi s'interroga sull'adeguatezza, quanto meno in merito all'epica cortese tedesca, di una prassi ecdotica che ha finito col lasciare «dem Ermessen des Herausgebers einen so weiten Spielraum» («alla discrezione dell'editore un margine di azione così ampio»),¹⁵ tanto più che il Lachmann aveva forgiato alla lima di anni di studio e lavoro un canone poetico sulla cui rispondenza alla realtà linguistica e letteraria della Germania medievale si nutre oggi più d'un dubbio.

La trasmissione manoscritta dell'*Iwein* di Hartmann von Aue annovera 23 testimoni pergamenei e 10 cartacei. All'atto della sua edizione del 1827 Lachmann si basò su 9 testimoni, su 10 nel 1843. I due manoscritti unanimemente considerati più affidabili in sede di ricostruzione del testo sono A (Heidelberg, Universitätsbibliothek, cod. pal. germ. 397) e B (Giessen, Universitätsbibliothek, Hs. 97). Essi, di poco posteriori al presunto originale,¹⁶ sono anche i più antichi, eppure parvero a

¹³ Disinteresse che a maggior ragione riguardò la registrazione delle lezioni (*Iwein* 1843², p. 365): «Dass ein herausgeber mittelhochdeutscher erzählungen alle lesarten aller handschriften angeben solle, wird wer die sache versteht selten begehren. Die arbeit wird durch die masse fehlervoll und für den leser unübersichtlich: das auffinden der echten überlieferung wird nicht gefördert: dass jeder was er eben will beizu lernen könne, dafür zu sorgen ist nicht des kritiklers aufgabe» («Che un editore di testi narrativi in alto-tedesco medio possa dare tutte le lezioni di tutti i manoscritti è cosa che chi conosce la materia difficilmente può desiderare. Il lavoro diventerebbe a causa del loro gran numero pieno di errori e per il lettore incontrollabile; non si richiede il rinvenimento della tradizione pura: non è compito del critico preoccuparsi di ciò che ciascun lettore vuole imparare da essa”).

¹⁴ Forse è dunque opportuno mitigare il giudizio di Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, p. 360: «È all'atto pratico, ossia nella classificazione delle testimonianze e nella cernita delle varianti, che il Lachmann delude; o per meglio dire, è proprio allora che il nostro filologo si comporta addirittura in modo 'antilachmanniano', in taluni casi perfino paradossalmente bédieriano». Si veda anche la sintesi curata da L. Castaldi, P. Chiesa, G. Gorni, «Teoria e storia del lachmannismo», *Ecdotica* 5 (2008), pp. 55-81, in part. p. 64.

¹⁵ J. Bumke, *Die vier Fassungen der 'Nibelungenklage'. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, Berlin-New York, de Gruyter, 1996, p. 8.

¹⁶ In realtà i due testimoni sono pressoché coevi. Secondo P.J. Becker, *Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen*. “Eneide”, “Tristrant”, “Tristan”, “Erec”, “Iwein”, “Parzival”, “Willehalm”, “Jüngeres Titurel”, “Nibelungenlied” und ihre Reproduktion und Rezeption im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, Wiesbaden, Reichert, 1977, pp. 54-55, A è databile al secondo quarto del XIII sec. e B al primo terzo dello

Lachmann inspiegabilmente corrotti e, come lo studioso scrisse nell'introduzione, pieni di 'sviste' (*Versehen*).¹⁷

Nessuno dubita più del fatto che la tradizione manoscritta dell'*Iwein* di Hartmann von Aue sia irriducibile a unità, non tanto perché i testimoni che tramandano l'opera si contaminano nella più intricata delle tradizioni aperte, e neppure per le dinamiche di produzione e diffusione del testo poetico medievale, descritti oggi nei termini di *mouvance* e *variance*, ma soprattutto in ragione del fatto che del romanzo dovettero esistere fin da subito due redazioni, cristallizzatesi nei codici A e B, sensibilmente diverse tra loro ma forse entrambe attribuibili ad Hartmann, sicché parrebbe confermata la conclusione del Henrici, a sua volta editore dell'*Iwein*, quando scriveva che esistono «mehrere echte Iweine» («più di un autentico *Iwein*»)¹⁸.

Negli ultimi anni la disperante tradizione manoscritta dell'*Iwein* di Hartmann ha indotto a rinunciare all'elaborazione di un testo critico nel senso lachmanniano,¹⁹ al quale si preferiscono edizioni del testimone di Giessen (B),²⁰ ciascuna delle quali offre il pretesto per traduzioni dell'opera di Hartmann nelle lingue dei rispettivi curatori (tedesco, inglese, francese). La preferenza accordata oggi al testimone di Giessen, cui già agli albori della ricerca hartmanniana si riconosceva l'eccellenza in virtù della sua regolarità ortografica e grammaticale,²¹ parrebbe determinata anche dal fatto che esso tramanda un numero maggiore di versi rispetto ad A, in particolare nell'ultimo quarto del-

stesso secolo. K. Schneider, *Gotische Schriften in deutscher Sprache. I. vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300*, Wiesbaden, Reichert, 1987, pp. 156-158, ritiene invece che A sia databile all'inizio del secondo quarto e B (pp. 147-149) al secondo quarto del XIII sec.

¹⁷ *Iwein* 1843², p. 361.

¹⁸ Hartmann von Aue, *Iwein der Ritter mit dem Löwen*. hrsg. von E. Henrici, T. 1 («Text»), T. 2 («Anmerkungen»), Halle, Buchhandlung des Waisenhauses, 1891-93, qui T. 2, p. xxxii.

¹⁹ Sulle diverse tipologie editoriali, in particolare riguardo alla lirica tedesca medievale, è fondamentale il tentativo di sintesi di T. Bein, «Walther edieren: zwischen Handschriftennähe und Rekonstruktion», in *Deutsche Texte des Mittelalters zwischen Handschriftennähe und Rekonstruktion*, hrsg. von M. Schubert, Tübingen, Niemeyer, 2005, pp. 133-142.

²⁰ Rispettivamente: Hartmann von Aue, *Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein*, hrsg. und übersetzt von V. Mertens, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 2004; Hartmann von Aue, *Iwein or The Knight with the Lion*, edited from Manuscript B. Gießen, Universitätsbibliothek Codex Nr. 97 and translated by C. Edwards («German Romance», III), Cambridge, D.S. Brewer, 2007; Hartmann von Aue, *Iwein*. Texte présenté, établi, traduit et annoté par P. del Duca, Turnhout, Brepols, 2014.

²¹ Cfr. Lutz-Hensel, *Prinzipien der ersten textkritischen Editionen mittelhochdeutscher Dichtung*, in part. pp. 342-350.

l'opera;²² tra essi, sulla fine del romanzo, quelli che incorniciano il celeberrimo *Kniefall* di Laudine.²³

B non fu tuttavia la *Leithandschrift* in nessuna delle edizioni di Lachmann, che si mantenne accosto ad A, erroneamente considerandolo il manoscritto più antico. Nell'edizione del 1827 il filologo esplicitò la sua preferenza per il codice di Heidelberg con l'abituale sicurezza:²⁴

die älteste Handschrift A ist mit keiner der anderen näher verwandt: veränderungen, die erkennbar absichtlich sind, hat sie niemahls gemein mit einer anderen. so ergab sich von selbst die regel, ihr zu folgen wo sie nicht allein steht. die regel konnte nur dann nicht gelten, wenn A nur durch zufall mit einer andern stimmt, oder wenn sich die echte lesart in keiner andern als A erhalten hat.

(“Il più antico manoscritto A non è strettamente imparentato con nessuno degli altri. Modifiche chiaramente intenzionali esso non le condivide mai con nessun altro. Ne è così conseguita la regola di seguirlo dove non sia isolato. La regola ha potuto non valere solo quando A coincide con un altro manoscritto per caso, o quando la lezione autentica non è contenuta altri che in A”)

Nel tentativo di motivare le sue scelte, Lachmann ribadì la sua impostazione, arricchendola, nell'edizione successiva, di più spiegazioni, che finiscono tuttavia per accentuare l'arbitrarietà del giudizio. La regola di seguire A diventa così «die kritische regel», imposta dalla (presunta) maggiore vicinanza del manoscritto alla prima fonte («quelle») della tradizione.²⁵ Sopra ogni altra valutazione, e perfino al di là della prova documentaria, si erge il *iudicium* del filologo: la congettura costituì dunque sempre di più l'unica via di uscita,²⁶ non solamente nei casi di tradizione difforme, ma anche qualora quest'ultima compattamente riflettesse, in particolare nell'assetto metrico, una formulazione che al Lachmann non pareva all'altezza del poeta.

Il manoscritto fiorentino dell'*Iwein* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, B. R. 226 = D) che, alla data della sua prima edizione, gli era

²² Per un totale di 136 versi, distribuiti in otto gruppi; cfr. Bumke, *Die vier Fassungen der 'Nibelungenklage'*, pp. 36-37.

²³ Si tratta dei vv. 8121-36. I vv. 8121-32 sono tramandati solo in Bad, quelli fino a 8136 soltanto in Ba (a = Dresden, Landesbibliothek, Mscr. M 175; d = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. ser. nova 2663).

²⁴ *Iwein* 1827, p. 4.

²⁵ *Iwein* 1843², p. 364.

²⁶ Cfr. Lutz-Hensel, *Prinzipien der ersten textkritischen Editionen mittelhochdeutscher Dichtung*, in part. pp. 424-432.

noto nella trascrizione spesso mendace del Myller,²⁷ parve al Lachmann estremamente corrotto. Egli dunque non attribuì al tardo codice boemo (prima metà del XIV sec.)²⁸ una grande rilevanza in sede di ricostruzione del testo, perché lo considerò, tra gli altri testimoni di cui aveva conoscenza, quello che «ändert von allen am meisten mit der absicht des verbesserns» («quello che cambia più di tutti con lo scopo di migliorare»)²⁹. Benché fosse convinto della scarsa rilevanza testuale di D, Lachmann non disdegnò però di accoglierne alcune lezioni, seppure isolate (v. 948)³⁰ o anche, paradossalmente, di considerarle migliori di quelle di A rifiutandosi tuttavia, senza spiegazioni di sorta, di metterle a testo (v. 5089).³¹

D'altra parte, se nell'espressione spesso frettolosa e trivializzante del testimone fiorentino i versi cristallini di Hartmann finivano con l'essere irrimediabilmente inquinati, il peso di quelle lezioni non poteva che essere scarso all'interno di una prassi ecdotica in buona parte fondata sul principio della *lectio difficilior*.

Posta la severa banalizzazione metrica ed espressiva dell'*Iwein* del manoscritto di Firenze, non stupisce che esso sia significativamente coinvolto nel fenomeno – per il vero non estraneo agli altri codici che tramandano l'opera – delle cosiddette *Reminiscenzlesarten*, termine col quale si **definiscono le lezioni e i versi reiterati all'interno del romanzo. Lach-**

²⁷ *Iwein. Ein Rittergedicht aus dem XIII. Jahrhundert von Hartman von Ouwe. Zum ersten Mal aus der Handschrift abgedruckt*, hrsg. von C.H. Myller, Berlin, Sammlung deutscher Gedichte aus dem XII. XIII. und XIV. Jahrhundert, Bd. 2, Berlin 1784-1785, pp. 1-59. Di recente pubblicazione una nuova edizione del manoscritto fiorentino: Hartmann von Aue, *Iwein, nel manoscritto B. R. 226 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di M.R. Digilio, Roma, Artemide, 2015.

²⁸ La datazione è di Schneider, *Gotische Schriften in deutscher Sprache*, p. 92.

²⁹ *Iwein* 1843², p. 364.

³⁰ D «chvnde gevristen» A «kundir ir werben.vñ geuriften» B «kunde gewinnen unde fristen». Le lezioni di D sono riportate secondo l'edizione a cura di Digilio *Iwein, nel manoscritto B.R. 226 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*; la trascrizione di A, a cura di E. Mejer, è rintracciabile al sito: <http://www.fgu.edu/eboggs/hartmann/Iwein/IwMain/IwHome.htm>. Le lezioni di B sono riportate secondo l'edizione a cura di Edwards, *Iwein or the Knight with the dion*. Lachmann maturò all'atto della seconda edizione una decisione diversa da quella dell'edizione precedente: «Kunde gewinnen unde gevristen» (1827); «kunde gevristen» (1843²), così scrivendo in quest'ultima, a p. 406: «offenbar ist in D das echte hergestellt oder erhalten. kein geschickter dichter paart mit einem auffallend kurzen verse einen auffallend langen ohne besondern grund» («Evidentemente in D è stabilita o conservata la lezione autentica. Nessun poeta abile accoppia un verso vistosamente breve con uno lungo senza una ragione particolare»).

³¹ D «An ir beherten wolte» A «An ir be halten wolde» B «an ir bestaeten wolde». Lachmann confermò nella seconda edizione la decisione del 1827 («An ir behalten wolde»), così osservando (*Iwein* 1843², p. 498): «ich bin geneigt, "beherten" für die echte Lesart su

mann non si espresse in maniera organica sull'argomento, ma era convinto che un poeta del genio di Hartmann avesse senz'altro evitato ogni possibile ripetizione letterale, premurandosi, in caso di versi ricorrenti, di introdurre nella seconda occorrenza un qualche elemento di diversificazione rispetto alla precedente.³²

La presunta volontà del poeta di evitare tali ripetizioni, tuttavia, non è uniformemente riflessa nei manoscritti, e ciò, a parere del Lachmann, per chiara ed esclusiva responsabilità dei copisti, i quali si sarebbero allontanati dalla lezione originale riproducendo in più occorrenze versi che erano rimasti impressi nella loro memoria da altri *loci* dell'opera di Hartmann, e dunque sovrapponendo la loro volontà banalizzante a formulazioni verbali che il poeta aveva voluto di volta in volta rendere diverse, pur se simili o assonanti.

Lachmann dunque non credeva all'autenticità dei versi reiterati all'interno dell'opera di Hartmann, e di questa diffidenza fece uno dei pilastri del suo edificio critico, ponendolo a corollario della legge della *lectio difficilior*. Come sempre lo studioso non si preoccupò di motivare il suo giudizio né di estrinsecarlo a chiare lettere,³³ sicché per avere una sintesi del suo pensiero in merito conviene affidarci alle parole di Zwierżina: «bei unsicherheit der überlieferung die la., die die stärkere divergenz bringt, das prestige der echtheit für sich hat» (“nell'incertezza della tradizione la lezione che porta la maggiore divergenza ha dalla sua il prestigio dell'autenticità”).³⁴

In virtù della sua conoscenza del poeta tedesco e forte del concetto da lui stesso forgiato di un'attività critica più spirituale e morale che oggettiva e documentale, Lachmann forzò in più punti la testimonianza dei manoscritti, con una disinvoltura che lo stesso Zwierżina cautamente gli rimproverò per due ordini di motivi:³⁵ il rifiuto di lezioni univocamente attestate nei testimoni dell'*Iwein* e il convincimento, a sua volta contraddetto dai documenti, che la pratica dell'autocitazione fosse sconosciuta

halten» (“sono incline a considerare ‘beherten’ la lezione migliore”). Si vedano H. Paul, «Ueber das gegenseitige Verhältnis der Handschriften von Hartmanns *Iwein*», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 1 (1874), pp. 288-401, qui p. 345 e Wolff, *Iwein*, Bd. II, p. 146.

³² *Iwein* 1843³, p. 371 (in corrispondenza del v. 42) «und zwar, wie gewöhnlich im *Iwein*, mit veränderung eines wortes» (“cioè, come di consueto nell'*Iwein*, con la modifica di una parola”).

³³ Anche secondo H. Sparnaay, *Karl Lachmann als Germanist*, Bern, Francke, 1948, p. 85: «Lachmann ... verschmähete die Begründung» (“L. disdegnò la motivazione”).

³⁴ K. Zwierżina, «Allerlei Iweinkritik», *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 40 (1896), pp. 225-242, qui p. 225.

³⁵ Zwierżina, «Allerlei Iweinkritik», in part. pp. 225-226.

ad Hartmann.³⁶ Ritenendo la ripetizione letterale di un verso un atteggiamento poco consono al genio del poeta, Lachmann aveva infatti dedotto non solo di dover considerare come autentici quei versi che, benché simili ad altri precedentemente attestati all'interno del romanzo, presentassero rispetto a essi delle variazioni d'ordine lessicale o frastico,³⁷ ma in alcuni casi era giunto al paradosso di ampliare o stabilire *ex novo* delle variazioni che la tradizione manoscritta, talvolta compattamente, non attestava.³⁸

Il giudizio che conseguì a un atteggiamento talmente disinvolto nei confronti della testimonianza documentaria da risultare in larga parte preconcepito fu estremamente aspro, in particolare da parte del Paul, che non fece mistero – anche in merito alla valutazione delle *Reminiscenzlesarten* – di ritenere necessario riequilibrare in termini generali un approccio metodologico e, nel dettaglio, di smantellare una *restitutio*

³⁶ Così ai vv. 21-22: D (con Jbc: J = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2779; b = Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 391; c = Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 316) presenta «so» (“così”) invece di «der» (Bd “quello”, “il quale”), in analogia all'incipit del *Armer Heinrich* («Ein ritter sô gelêret was / daz er an den buochen las / swaz er dar an geschriben vant» (“Un cavaliere era così colto / che leggeva nei libri / tutto ciò che vi trovava scritto»). Lachmann ritenne la forma con «so» meno complessa e dunque anteriore a quella con «der» (cfr. Sparnaay, *Karl Lachmann*, pp. 82-84), dal che correttamente concluse che l'*Armer Heinrich* fosse stato composto prima dell'*Iwein*. Lo studioso stabilì dunque (1843², p. 369): «die handschriften B und d bewähren sich hier im anfang des gedichts überhaupt am besten, und die andern schreiben aus dem armen Heinrich ab, dessen zwei ersten verse Hartmann, wenn ich ihn recht kenne, nicht wörtlich wiederholt haben würde» (“i manoscritti B e d mostrano qui, all'inizio del poema, tutto il loro valore e gli altri copiano dall'*Armen Heinrich*, i cui due primi versi Hartmann, se lo conosco bene, non avrebbe ripetuto alla lettera”).

³⁷ Benché, come osserva Zwierżina, «Allerlei Iweinkritik», p. 226, Lachmann sapesse «dass sich in den werken Hartm.s eine ziemliche anzahl von ganz gleichen versen finden ...; aber die anzahl der gleich und die der ... variiert widerholten zeilen stehn in keinem verhältnis» (“che nelle opere di Hartmann ricorre un buon numero di versi assolutamente uguali ...; ma il numero dei versi uguali non è in alcun modo confrontabile con quello dei versi ripetuti con variazioni”).

³⁸ Mi sembrerebbe, con Lutz-Hensel, *Prinzipien der ersten textkritischen Editionen mittelhochdeutscher Dichtung*, p. 394, il caso dei vv. 1287 e 1367. In corrispondenza del v. 1287 nell'edizione del 1827 si ha: «In winkeln unde under benken» (“negli angoli e sotto le panche”); in quella del 1843: «in winkeln und under benken». In corrispondenza del v. 1376 l'edizione del 1827 ha: «In winkeln [unde] under benken»; in quella del 1843: «in winkeln, under benken». In quest'ultima edizione, nella nota relativa al v. 1376, Lachmann scrive (p. 414): «und war oben 1287 richtig, wo der vers vier füsse haben muss: hier ist es zu streichen» (“ed era giusto al v. 1287, dove il verso deve avere quattro piedi: qui va espunto”). La *Dreihebigkeit* del v. 1376 è imposta secondo Lachmann dall'eguale misura al verso precedente; diversamente, la *Vierhebigkeit* del v. 1287 è corretta, perché coincide con la quantità metrica del verso precedente.

nella quale il peso del *iudicium* dell'editore era esorbitante rispetto alla valutazione oggettiva dei dati emersi in fase di *recensio*.³⁹

L'atteggiamento critico del Lachmann presupponeva una concezione dell'opera d'arte per la quale non poteva darsi alcun dubbio che 'il più bello' coincidesse con 'l'originale',⁴⁰ sicché è perfettamente legittimo il dubbio che lo studioso abbia finito con l'attribuire al poeta una regolarità di atteggiamenti e, in fin dei conti, l'adesione a un canone estetico che in realtà non gli appartenevano. Proprio in merito alle *Reminiscenzlesarten*, Lutz-Hensel si chiede in quale misura il fatto che Hartmann parrebbe avere evitato la ripresa letterale di alcuni versi nella sua opera sia da considerare come un tratto della poesia medievale piuttosto che il prodotto di un modo di ragionare del XIX secolo,⁴¹ tanto più che taluni irrigidimenti e automatismi nella prassi ecdotica che prende il nome del grande filologo sono piuttosto da ascrivere ai suoi ammiratori ed emuli, in fase di costituzione del cosiddetto 'metodo'.⁴² Nel caso specifico delle *Reminiscenzlesarten*, Lachmann era certamente convinto che Hartmann tendesse a non ripetere alla lettera per due o tre volte il medesimo verso, ma si guardò bene dall'erigere questo principio a sistema, limitandosi in talune circostanze a segnalare come un determinato verso fosse reiterato nel romanzo con alcune variazioni, secondo il costume del poeta.

Un caso esemplare ai fini della rappresentatività del problema è offerto dalla coincidenza, sebbene con qualche alterazione, dei vv. 141, 2489 e 2777. In merito al primo di essi, Lachmann scrive: «dieser vers wiederholt sich zwei mahl, 2489.2777, immer etwas verändert, das letzte mahl auch mit veränderung des sinnes, so dass "dehein" negativ ist» ("questo verso si ripete due volte, 2489 e 2777, sempre con qualche variazione; l'ultima volta anche con un cambiamento di senso, cosicché 'dehein' è negativo").⁴³ Si veda innanzi tutto il confronto tra i vv. 141 e 2489:

³⁹ Paul, «Ueber das gegenseitige Verhältnis der handschriften von Hartmann Iwein».

⁴⁰ Ovvero, che è lo stesso, con Lutz-Hensel, *Prinzipien der ersten textkritischen Editionen mittelhochdeutscher Dichtung*, p. 429, «Daß das Echte auch das Richtige sei...» ("che la forma autentica sia anche quella corretta").

⁴¹ Ivi, p. 432.

⁴² Sulla nascita del 'metodo del Lachmann' si vedano Lutz-Hensel, *Prinzipien der ersten textkritischen Editionen mittelhochdeutscher Dichtung*; H. Weigel, "Nur was du nie gesehen wird ewig dauern". *Carl Lachmann und die Entstehung der wissenschaftlichen Edition*, Freiburg, Rombach, 1989; Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, in part. l'ultimo capitolo.

⁴³ *Iwein* 1843², p. 375.

v. 141⁴⁴D Dem dehein er<e> gefchiht⁴⁵

A deme fo hein ere gefciht

B dem dehein ère geschiht

Ed. 1827 Deme dehein ère geschiht

Ed. 1843 deme dehein ère geschiht

("al quale accade un onore")⁴⁶

v. 2489

D Swem deheín {h}ere gefchiht

A Sweme fo hein ere gefciht

B swem dehein ère geschiht

Ed. 1827 Sweme dehein ère geschiht

Ed. 1843 sweme dehein ère geschiht

("a chiunque accada un onore")⁴⁷

Pare fuor di dubbio, e certo non poteva essere sfuggito al Lachmann, il fatto che la seconda coppia di versi (2488-89) costituisca la ripresa letterale del rimprovero che la regina aveva rivolto a Keiû all'inizio del romanzo (vv. 140-41). Di quelle parole l'odioso siniscalco si serve dunque per ribaltare a sua volta su Iwein, con la prima occasione, l'infamia di un'infrazione alla norma cavalleresca.⁴⁸ La leggera variazione del v. 2489 rispetto al v. 141 non sembra dunque riconducibile alla volontà del poeta di non ripetersi, proprio perché il suo interesse sarebbe stato in questo caso esattamente opposto. Al contrario, la modifica pare imposta dall'esigenza di articolare, nella seconda coppia di versi, relazioni morfo-sintattiche alterate rispetto alla prima occorrenza: laddove (vv. 140-41) Keiû è accusato di odiare "sempre" («iemer») "colui al quale" («deme») capita un onore, egli (vv. 2488-89) accusa Iwein di patire, "a chiunque" («sweme») capiti un onore.⁴⁹

⁴⁴ In questo e nei casi che seguiranno si dà la traduzione del testo dell'edizione del 1843². Viene sottolineato il verso completamente o in parte ripetuto. La traduzione è di chi scrive.

⁴⁵ Qui e più avanti le lezioni di D e le eventuali proposte di emendamento sono tratte da Digilio, *Iwein, nel manoscritto B. R. 226 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*.

⁴⁶ *Iwein* 1843², vv. 140-41: «daz dû den iemer hazzen muost / deme dehein ère geschiht» («che tu devi sempre odiare quello / al quale accade un onore»).

⁴⁷ *Iwein* 1843², vv. 2488-89: «und ist im gar ein herzeleit / sweme dehein ère geschiht» («ed è per lui un dolore, / a chiunque accada un onore»).

⁴⁸ Keiû si rivolge a Kâlogrenant, ma il destinatario del suo diletto è certamente Iwein. Ai vv. 2488-89 l'accusa mossa a Iwein riguarda la sua lontananza dalla corte nel momento del bisogno; in corrispondenza dei vv. 140-41 il rimprovero era stato determinato dall'alzarsi del solo Kâlogrenant alla vista della regina.

⁴⁹ Il sintagma «ere geschehen», col significato di «ottenere l'onore» è attestato ancora, nell'*Iwein* (qui e più avanti si continua a citare secondo l'edizione del 1843²), ai vv. 752 («dô ime diu ère was geschehn», «quando gli fu accaduto l'onore [della vittoria]») e 789 («wære mir diu ère gefchehn», «mi fosse accaduto l'onore [della vittoria]»). Nel codice fiorentino (con Jap; p = Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Allemand 115; r = Rostock, Universitätsbibliothek, Ms. philol. 81) il sostantivo «ere» in luogo di «zuht» («modo appropriato»), all'interno del sintagma, è presente per errore anche al v. 130 («im ware di felbe ere gefchehen», «gli fosse accaduto lo stesso onore»; in luogo di «avesse dimostrato le stesse maniere appropriate»).

La ripresa letterale del v. 141 sarebbe poi stata del tutto impossibile al v. 2777 dove, come lo stesso Lachmann osserva, il poeta deve esprimere un significato negativo:

v. 2777

D Dem doch dehein ere gefiht
 A deme doh ne hein ere ne sciet
 B dem doch dehein ère geschiht
 Ed. 1827 Deme doch dehein ère geschiht
 Ed. 1843 deme doch dehein ère geschiht
 (“al quale tuttavia non accade alcun onore”)

Stante la polivalenza semantica del pronome indefinito *dehein*, che in tedesco medio poteva assumere tanto il significato di “un qualche”, “qualcuno” che il suo contrario (“nessuno”), l’avverbio avversativo «*doch*» (“tuttavia”), che qui costituisce l’elemento variato rispetto al v. 141, svolge una necessaria funzione disambiguante.

Probabilmente una causa non secondaria di fraintendimento e forzatura delle parole del Lachmann, favorita anche dalla laconicità delle sue esternazioni, fu costituita dalla tendenza dello studioso a parlare di ‘ripetizione’ di versi anche nei casi in cui con tutta evidenza la definizione non è appropriata. Si considerino i vv. 4741, 4957 e 5079:

v. 4741

D Den ritter der des lewen phlach
 A Den riter der def lewen plah
 B den riter der des lewen pflac
 Ed. 1827 Dem riter der des lewen pflac
 Ed. 1843 den riter der des lewen pflac
 (“il cavaliere che aveva cura del leone”)

v. 4957

D Der ritter der des lewen phlach
 A Der riter der des lewen plah
 B der riter, der des leun pflac
 Ed. 1827 Der riter der des lewen pflac
 Ed. 1843 Der riter der des lewen pflac

v. 5079

D Den ritter der des lewen phlach
 A Den riter der des lewen plah
 B den riter der des leun pflac
 Ed. 1827 Den riter der des lewen pflac
 Ed. 1843 den riter der des lewen pflac

In corrispondenza della prima attestazione del verso Lachmann scrive: «*der vers kommt noch zwei mahl vor, 4957.5079, ohne wesentliche veränderung*» (“il verso ricorre ancora due volte, 4957 e 5079, senza modifiche”)

sostanziali”).⁵⁰ L’osservazione pianamente descrittiva del Lachmann non lascia emergere con la necessaria limpidezza il fatto che il perimetro del verso sia circoscritto quasi integralmente da un sintagma che oltre tutto, col determinare un elemento denominativo, proprio nella reiterazione trova la sua ragion d’essere: la relazione col fiero animale, nel momento in cui Iwein ha smarrito la propria identità, offre all’uomo un motivo di rigenerazione psichica e morale tale da giustificare la sua scelta di essere individuato e riconosciuto come ‘il cavaliere col leone’.

Com’è naturale, Lachmann non sembra aver prestato particolare attenzione al gioco di rimandi e riferimenti testuali e in generale a tutti quegli elementi strutturali che, in particolare in opere raffinatamente complesse come l’*Iwein*, ne determinano e garantiscono l’omeostasi. Del pari lo studioso è sempre concentrato a privilegiare le infinite possibilità dell’espressione poetica, perfino in quelle che nitidamente costituiscono delle costruzioni sintagmatiche (o un loro abbozzo), raramente contemplando la possibilità che nelle fasi di più antica attestazione della lingua tedesca si andasse costituendo un repertorio fraseologico.⁵¹ Si vedano i vv. 5350, 6636 e 4329:

5350

D wan zwene sint éines her
 A wan zwene sin imer einef here
 B wan zwêne wâren ie eins her
 Ed. 1827 Wan zwêne sint immer eines her
 Ed. 1843 wan zwên sint immer eines her
 (“infatti due son sempre un esercito
 rispetto a uno”)

v. 6636

D wan zwene sint eines her
 A wande zwene sint iemir einef her
 B wan zwêne wâren ie eins her
 Ed. 1827 Wan zwêne sint eines her
 Ed. 1843 wan zwêne sint eines her
 (“infatti due sono un esercito
 rispetto a uno”)⁵²

v. 4329

D Da3 zwen fin éines her
 A daz zwene fin einef her
 B daz zwêne man sîn eines her
 Ed. 1827 Daz zwêne sîn eines her
 Ed. 1843 daz zwêne sîn eines her
 (“che due sono un esercito
 rispetto a uno”)⁵³

⁵⁰ *Iwein* 1843², p. 491. L’unica differenza è rappresentata dall’accusativo del pronome «den» (“il”, ai vv. 4741 e 5059) invece del nominativo «der» (al v. 4957).

⁵¹ Cfr. J. Friedrich, *Phraseologisches Wörterbuch des Mittelhochdeutschen*, Tübingen, Niemeyer, 2006.

⁵² “Infatti due erano sempre un esercito rispetto a uno” (B).

⁵³ “che due uomini sono un esercito rispetto a uno” (B).

La questione filologica fu qui per Lachmann duplice: non solo stabilire, sulla base di una tradizione manoscritta difforme, la lezione dei vv. 5350 e 6636, ma anche determinarne le relazioni reciproche. In corrispondenza del v. 5350 A, con la sola convergenza dell'*Ambraser Heldenbuch* (= d), si discosta dal resto dei testimoni per la presenza dell'avverbio «imer» (“sempre”), reiterato (nella forma «iemer») al v. 6636. In corrispondenza di entrambi i versi B ricorre alla voce verbale di preterito («waren», “erano”, in luogo di «sint», “sono”) e presenta una forma avverbiale diversa da «imer / iemer», benché sinonimica («ie»). I due testimoni principali, in questo modo, ripetono ciascuno lo stesso verso, ma in maniera diversa l'uno dall'altro.

In corrispondenza del v. 5350 la ‘regola critica’ impose al Lachmann di aderire ad A, a maggior ragione perché la sua testimonianza era confortata da un altro manoscritto, ma in corrispondenza del v. 6636 la lezione di A, questa volta isolata, non venne messa a testo. Lachmann non spiegò le ragioni della sua decisione ed evidentemente non stimò rilevante il fatto che, benché diversa, una forma avverbiale («ie») per “sempre” era attestata anche in B.⁵⁴ L'opportunità di differenziare il v. 6636 dal v. 5350 dovette dunque sembrare al filologo ragione sufficiente per non accogliere la lezione del manoscritto che egli stesso ritenne migliore. A proposito del v. 5350 egli scrive infatti: «wie eigentlich diese zeile sich von 6636 unterscheidet (denn verschieden lauteten sie gewiss, und beide anders als 4329), ist aus der schwankenden überlieferung nicht sicher zu erkennen: doch hat hier das aufgenommene einige wahrscheinlichkeit, weil nach der allgemeinen kritischen regel entschieden ist» (“in che modo precisamente questo verso si distingue dal 6636 [poiché certamente essi suonavano in modo diverso, ed entrambi diversamente dal 4329] non è riconoscibile con sicurezza a causa della tradizione oscillante: tuttavia quel che qui si accoglie ha una qualche probabilità, perché è stato deciso secondo la generale regola critica”).⁵⁵

La formulazione del v. 4329 non costituì invece un problema nella misura in cui, al di là delle altre divergenze, il verso ha nella congiunzione iniziale «daz» (“che”) un elemento di variazione rispetto all'avverbio «wan» (“infatti”).

Lo studioso applicò dunque la regola critica da lui stesso determinata e, come aveva sottaciuto la pur evidente volontà del poeta di ripe-

⁵⁴ Oltre che in ac. La lezione è inoltre attestata nei manoscritti (non noti al Lachmann) JMf (M = Kassel, Landes- und Murhardsche Bibliothek, 2° Ms. philol. 28, Nr. 3; f = Dresden, Landesbibliothek, Mscr. M 65).

⁵⁵ *Iwein* 1843², p. 503.

tere il medesimo sintagma ai vv. 4741, 4957 e 5079, in questo caso non tenne in conto la possibilità che la frase “due sono [sempre] un esercito” potesse essere assimilabile, ciò che pure sembra evidente, a un detto proverbiale, come oggi si assume.⁵⁶

Il rilievo dato dal Lachmann a D, nel quale i tre versi coinvolti sostanzialmente coincidono in merito alla formulazione sintagmatica in questione, fu dunque pressoché nullo: quasi certamente a ragione. In generale, infatti, il manoscritto fiorentino si caratterizza per la predilezione di schemi sintattici e sintagmatici semplici e poco articolati, che in taluni casi si reiterano con una certa regolarità. D'altra parte, posta anche la recenziarietà del testimone, inevitabili effetti di banalizzazione del discorso poetico dovettero derivare dal disfacimento dell'espressione cortese e di un genere letterario che lentamente andava degenerando nei rifacimenti in prosa a cui la materia arturiana diede vita a cominciare dal tardo Medioevo.⁵⁷

Sebbene siano per così dire nascosti nelle pieghe di un discorso poetico degradato e trivializzato, alcuni casi apparenti di *Reminiszenzlesarten* del manoscritto fiorentino possono dare origine ad alcune osservazioni più generali. Si propongono qui di seguito alcuni casi esemplari tratti da D, estrapolati dall'elenco redatto dallo Zwierżina⁵⁸ e ordinati in maniera che sia possibile circoscriverne la casistica, in primo luogo tentando di sceverare i casi in cui sia ipotizzabile un banale incidente della trasmissione manoscritta da quelli in cui un peso maggiore devono averlo considerazioni d'ordine semantico e stilistico.

È dunque il caso di cominciare da due versi la cui ripetizione, all'interno del manoscritto fiorentino, sembrerebbe imputabile a ragioni diverse da quelle ipotizzate dallo Zwierżina. Essa riguarda i vv. 4086 e 4104 ed è attestata, oltre che nel manoscritto fiorentino, in un tardo codice (I = London, British Library, Ms Add. 19554, xv sec.), col quale D non ha stretti legami di parentela.

⁵⁶ Cfr. Friederich, *Phraseologisches Wörterbuch des Mittelhochdeutschen*, p. 209. Nella documentazione dell'alto-tedesco medio l'espressione senza avverbio è dominante.

⁵⁷ Si veda C. Krusenbaum-Verheuge, C. Seebald, «Der höfische Roman im Schreibprozess. Zu den 'Kurzfassungen' von Hartmann Iwein», *Wolfram-Studien*, 22 (2012), pp. 357-409.

⁵⁸ Zwierżina, «Allerlei Iweinkritik», pp. 227-228.

v. 4086

D dí mich mit champfe sprechent an

A die mih alle sprechent an

B die mich alle sprechent an

Ed. 1827 Die mich alle sprechent an

Ed. 1843 die mich alle sprechent an

(vv. 4085-86 “Infatti sono tre uomini forti / che [tutti] mi accusano”)

v. 4104

D dí vch mit champfe sprechent an

A die uh mit kamphe sprechen an

B Die iuch mit kampfe sprechent an

Ed. 1827 Die iuch mit kampfe sprechent an

Ed. 1843 die iuch mit kampfe sprechent an

(vv. 4103-04 “Ditemi ora il nome dei tre / che vi sfidano a duello”)

Il contesto nel quale si situano i due versi è lo stesso: l'ancella Lunete è accusata di tradimento e di aver consigliato per il peggio la sua signora, Laudine. Ella è chiamata dunque dai suoi tre accusatori a difendersi, trovando un campione che ne risarcisca l'onore.

Insieme al testimone I, il codice fiorentino presenta al v. 4086 un sintagma preposizionale che i restanti testimoni (e lo stesso D) attestano compattamente al v. 4104. L'espressione «mit champfe ane sprechen» ha il significato di “sfidare a duello”,⁵⁹ mentre il verbo «ane sprechen» indica genericamente l'attività di “accusare”, “incolpare”. La lezione di D (con I) in corrispondenza del verso in questione non è necessariamente erronea, come lo stesso Lachmann ammise,⁶⁰ ed è possibile che tale peculiare formulazione rappresenti una *Reminiscenzlesart* rispetto a un verso attestato invero poco più avanti nel testo, forse noto al copista per la sua consuetudine con l'opera di Hartmann.

D'altra parte proprio la prossimità delle due occorrenze, poste a meno di 20 versi l'uno dall'altro, obbliga a considerare anche la possibilità di un errore meccanico, un salto di rigo all'atto della trascrizione. Né si deve sottacere l'attitudine del testimone fiorentino a moderare o eliminare *tout court* ogni sfumatura o effetto allusivo e di sospensione narrativa, correndo veloce a esplicitare ciò che Hartmann, con ogni probabilità, aveva saputo gestire con ben altra perizia poetica. Ecco dunque che nel testo originale si arriva progressivamente alla descrizione della distretta di Lunete, prima “accusata” dai tre cortigiani («ane sprechen»),

⁵⁹ Il sintagma è attestato nel tedesco medio accanto a formulazioni che sfruttano preposizioni diverse. Cfr. *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, hrsg. von K. Gärtner, K. Grubmüller, K. Stackmann, Erster Band – Lieferungen 1-8 (CD-Rom), Stuttgart, Hirzel Verlag, 2012, col. 284.

⁶⁰ *Iwein* 1843³, p. 474: «“mit champfe” D allein. “Alle” scheint mir nicht unrichtig: sonst könnte man “einen” vermuten» (““mit champhe” D soltanto. ‘Alle’ non mi sembra sbagliato: altrimenti si potrebbe supporre ‘einen’ [da solo]”).

e solo più avanti concretamente “sfidata a duello” («mit champhe ane sprechen»), laddove il testo di D approda fin da subito, secondo una sua caratteristica, al *climax* della vicenda.

L'esempio che segue, riguardante i vv. 1858 e 1824, offre l'occasione per osservare alcuni sviluppi intercorsi tra la prima e la seconda edizione lachmanniana. La lezione di D al v. 1858 coincide con quella di un altro testimone tardo, c (finito di scrivere nel 1477) col quale esso non ha particolari vincoli di parentela, e sembra costituire una *Reminiscenzlesart* del v. 1824.

v. 1824	v. 1858
D irn wellet brvnnen vnde lant	D welt ir brvnnen vnde lant
A Ir ne willet uuern brunnen vñ daz lant	A Ne wildir den brunnen uñ daz lant
B irn welt iuuern brunnen und daz lant	B welt ir den brunnen und daz lant
Ed. 1827 Irn wellet [iuuern] brunnen unt daz lant	Ed. 1827 Welt ir den brunnen unt daz lant
Ed. 1843 irn wellet brunnen und daz lant	Ed. 1843 welt ir den brunnen und daz lant
(vv. 1824-25 “ <u>se non volete [la] fonte e la terra</u> ”) ⁶¹	(vv. 1858-59 “ <u>se non volete la fonte e la terra</u> ”) ⁶²

In entrambe le occorrenze, il manoscritto fiorentino fa ricorso a un sintagma privo di elementi deittici («brvnnen unde lant», “fonte e terra”). Già nell'edizione del 1827 il Lachmann, in riferimento al v. 1824, aveva tenuto ferma la presenza (stante anche la concordanza di AB) del pronome «daz» davanti a «lant» (“la terra”), ma aveva dubitato dell'attestazione del possessivo «iuuern» (“vostro”), che peraltro occorre nei restanti testimoni, davanti a «brunnen» (“fonte”) ed estrinsecò quest'incertezza, come sua prassi, inserendo la parola tra parentesi quadre. Nell'edizione successiva l'atteggiamento del Lachmann diventa più sicuro e maggiormente intrusivo, sicché egli espunge il possessivo⁶³ riportando alcune

⁶¹ *Iwein* 1843², vv. 1824-25: «irn wellet brunnen und daz lant / und iuwer êre verliesen» (“Se non volete [la] fonte e la terra / e il vostro onore perdere”). Si noti che Wolff, nella settima edizione del romanzo, ha accolto il possessivo: «irn wellet iuuern brunnen und daz lant / und iuwer êre verliesen».

⁶² *Iwein* 1843², vv. 1858-59: «welt ir den brunnen und daz lant / niht verliesen âne strit» (“se non volete la fonte e la terra / perdere senza combattere”).

⁶³ Forse non è da condividere l'espressione di Wolff, *Iwein*, Bd. II, p. 67, che parla dell'espunzione del possessivo «unter Berufung auf D» (“appellandosi a D”) visto che Lachmann non riteneva che il testimone fiorentino conservasse la lezione migliore, ma bensì che l'avesse aggiunta per migliorare l'espressione.

significative considerazioni riguardanti anche il manoscritto fiorentino nelle note, nelle quali osserva due cose.⁶⁴ In relazione all'assenza del possessivo lo studioso scrive: «D hat augenscheinlich richtig gebessert» (“palesemente D ha migliorato in modo corretto”). In ordine all'assenza del pronome articolo «daz» davanti a «lant» egli scrive invece: «hier geht aber D zu weit, nach einem dunkeln gefühl dem auch der richtige sprachgebrauch leicht verdächtig wird» (“ma qui D va troppo oltre, sulla base di una sensazione oscura per la quale diventa un po' sospetto anche il corretto uso linguistico”).⁶⁵

Al v. 1858 D (con c) ripete lo stesso sintagma del v. 1824, dunque senza i pronomi «den»⁶⁶ davanti a «brvnnen» (“fonte”) e «daz» prima di «lant» (“terra”). La scelta del Lachmann, in questo caso, è più semplice, stante la concordanza dei due testimoni principali (AB), che oltretutto gli offre il destro per evitare una ripetizione. Anche in questo caso la lezione di D può essere ascritta a un dato circostanziale (la vicinanza dei due versi, sebbene essi non rientrano sullo stesso foglio), attribuita a un fenomeno di ‘reminiscenza’ o infine, come è forse più probabile, trovare in una descrizione fraseologica la sua ragion d'essere più plausibile.

Si considerino anche i vv. 693 e 3101, condivisi dai manoscritti Dalpr:

v. 693

D Mîr nahete lafter vñ leit
A Mîr nahete lafter vñ leit
B Mîr nâhte laster unde leit
Ed. 1827 Mîr nâhte laster unde leit
Ed. 1843 Mîr nâhte laster unde leit
(“Mi si approssimarono angoscia e dolore”)

v. 3101

D Svs nah{n}te<n> ym lafter vnde leit
A Sus na heteme fin leit
B alsus nâhte im sîn leit
Ed. 1827 Sus nâhet ime sîn leit
Ed. 1843 sus nâht ime sîn leit
(“Così gli si approssimò il suo dolore”)

Il sintagma «laster unde leid» (“angoscia e dolore”) è presente nei testimoni sopra indicati sia al v. 693 che al v. 3101. Esso, benché preceduto

⁶⁴ Iwein 1843², p. 427.

⁶⁵ Lutz-Hensel, *Prinzipien der ersten textkritischen Editionen mittelhochdeutscher Dichtung*, osserva giustamente, a p. 382: «Daß D isoliert steht und zuviel, d. h. für die Alternation Notwendiges, streicht, hat Lachmann gehindert, die D-Lesart für echt zu halten. “Augenscheinlich richtig” bedeutet dabei soviel wie: dem alternierenden Metrum entsprechenden und infolgedessen richtig» (“Il fatto che D sia isolato e che espunga troppo, cioè quanto è necessario per l'alternanza, ha impedito al Lachmann di considerare genuina la lezione di D. ‘Palesemente corretto’ significa qualcosa come: corrispondente al metro alternato e conseguentemente corretto”).

⁶⁶ In AB il pronome «den» costituisce l'elemento variato rispetto al possessivo del v. 1824.

dall'aggettivo «beide» (“entrambi”) è attestato nella gran parte dei testimoni e accolto nell'edizione critica anche in corrispondenza del v. 1007.⁶⁷ Al v. 714, inoltre, il manoscritto fiorentino (con b) sdoppia nella medesima endiadi il sintagma agg. + sost. «lasterlîches leit» (“dolore angoscioso”), a quanto pare accentuando quella che sembra una disposizione del sostantivo «laster» alla costituzione di coppie sinonimiche, ben attestate nell'opera di Hartmann e in particolare nel suo ultimo romanzo.⁶⁸

Anche i vv. 3138 e 1926 coincidono nel manoscritto fiorentino, che in tali occorrenze è vicino a uno dei testimoni con cui sembrerebbe più strettamente imparentato, b, come segnalato dallo Zwierżina,⁶⁹ oltre che, parzialmente, al codice r:

v. 3138

D gebvrt richeit vñ tvgnt

A Schone richeit. vñ irre tugit

B ir schoene ir rîcheit und ir tugent

Ed. 1827 [Ir] schoene, [ir] rîcheit undir tugent

Ed. 1843 schoene, rîcheit, unde ir tugent

(vv. 3137-39: “Messer Iwein, se la mia signora dalla sua gioventù, / bellezza, ricchezza e virtù / non trae alcun giovamento dalla vostra persona”)

v. 1926

D gebvrt richeit vnde tvgnt

A Geburt . richeit. vñ tûgent

B geburt, rîcheit unde tugent

Ed. 1827 Geburt, rîcheit unde tugent

Ed. 1843 geburt rîcheit unde tugent

(vv. 1925-26 “ma voi avete pur sempre bellezza e gioventù, / natali, ricchezza e virtù”)

In corrispondenza del v. 3138, più che sulla questione lessicale – la presenza in Dbr del sostantivo «geburt», “natali”, in luogo di «schoene», “bellezza” –,⁷⁰ per la quale non nutrì alcun dubbio, Lachmann si interrogò sulla presenza o meno, davanti a ciascun sostantivo, del rispettivo

⁶⁷ Per la disamina delle singole varianti si rimanda a Wollf, *Iwein*, Bd. II, p. 46.

⁶⁸ Ancora nell'*Iwein*: 1769 «laster unde unêre» (“dolore e disonore”); 4460 «ich lîde laster unde nôt» (“patisco dolore e angustia”); 4682 «laster unde arbeit» (“dolore e affanno”, D «beidev lafter vnd arbeit», “entrambi dolore e affanno”); 5165 «ir laster und ir arbeit» (“il suo dolore e il suo affanno”); 5527 «daz laster unt tie schande» (“il dolore e la vergogna”); 7452 «ich vûrhte laster ode den tôt» (“temevo il dolore o la morte”, D «ich vurhte lafter vnd den tot», “temevo il dolore e la morte”). Ma si vedano anche: *Erec* 8978 «schade und laster hie geschehen»; *Gregorius* 1453 «vür laster und vür spot erkorn»; *Der arme Heinrich* 1351 «niuwan laster unde spot». Cfr. R.A. Boggs, *Hartmann von Auelemmatisierte Konkordanz zum Gesamtwerk*, Bd. 1-2, Nendeln, KTO Press, 1979 e il sito dedicato ad Hartmann <http://www.hva.uni-trier.de/>

⁶⁹ Zwierżina, «Allerlei Iweinkritik», p. 227.

⁷⁰ La lezione di r è una sorta di ibrido («ir geburt»).

possessivo,⁷¹ visto che la tradizione è difforme al punto che B ne presentava tre, A uno soltanto, e D nessuno, quest'ultimo ripetendo dunque la sequenza del v. 1926. Nell'edizione del 1827 Lachmann, prudentemente, non esclude la possibilità che ciascuno dei tre sostantivi fosse preceduto dai possessivi e inserì questi ultimi tra parentesi quadre davanti a «schoene» e a «richeit», non dubitando della lezione relativa alla parola per «virtù». Nell'edizione successiva lo studioso maturò una decisione definitiva e aderì senz'altro alla lezione di A, che presenta il pronome solo davanti al terzo sostantivo («tugit», «virtù») osservando: «das possessivum im letzten gliede, nach einer sehr gewöhnlichen sprechgebrauch, die auch schon alt ist» («il possessivo davanti al terzo elemento, secondo un uso linguistico molto abituale e già antico»)⁷².

Il Wolff, ultimo curatore dell'edizione lachmanniana, pur confermando la scelta del grande filologo, determinata principalmente dal fatto che A ha la lezione meno prevedibile (e dunque la *lectio difficilior*), sottolineò la difficoltà di sciogliere il nodo di una trasmissione manoscritta nella quale le lezioni di ciascun testimone potevano a ragion veduta essere considerate parimenti plausibili.⁷³

In merito alle divergenze del codice fiorentino nel verso in questione, la scelta editoriale del Lachmann è incontestabile per quanto riguarda la questione lessicale e metrica, ma va segnalato come la lezione di D rappresenti una variante adiafora, poiché non costituisce un errore né dal punto di vista linguistico né da quello contenutistico, posta anche la convenzionalità del contesto, che è costituito da un'elencazione delle qualifiche della protagonista del romanzo, Laudine.

Un ragionamento più articolato è invece richiesto dalla mancata attestazione in D, nei versi in esame, dei possessivi. Teso unicamente a stabilire il testo critico, non c'è da stupirsi che Lachmann non si pronunciasse esplicitamente sulla lezione del codice fiorentino, nel quale la sequenza per così dire semplificata dei tre sostantivi, privi dei rispettivi possessivi, può bensì rappresentare una *Reminiscenzlesart* rispetto al v. 1926. Tale 'reminiscenza' fu però senz'altro favorita, in un codice tardo e oltretutto proveniente da una zona liminare del dominio linguistico tedesco, dal deterioramento dell'espressione cortese, che procede in quella fase linguistica e letteraria verso un inesorabile appiattimento, oltre che, per

⁷¹ Per le diverse lezioni si rimanda a Wolff, *Iwein*, Bd. II, pp. 100-101.

⁷² *Iwein* 1843², p. 454.

⁷³ Wolff, *Iwein*, Bd. II, p. 101: «Die Überlieferung gibt freilich keinen sicheren Hinweis» («La tradizione non dà però alcuna indicazione certa»).

così dire, da mutati scenari di convenzionalità.⁷⁴ In altre parole, la costituzione di un repertorio fraseologico,⁷⁵ nella fase evolutiva della lingua tedesca in cui D si colloca, sembra favorire la conformazione irrimediabilmente sciatta e trivializzante dei versi dell'*Iwein* fiorentino.

L'eziologia delle *Reminiscentesarten* non coincide e talvolta contraddice il principio formale unitario che in origine ne ha determinato l'individuazione. Posti anche i pur innegabili fattori di banalizzazione legati alla sciattezza dei copisti, alle realizzazioni epigonali di un genere letterario o all'evoluzione fraseologica della lingua, resta impossibile da scartare l'ipotesi che la *Reminiszenzlesart* possa costituire per gli scrivani una sorta di ancora di salvataggio in casi in cui la tradizione manoscritta, in un dato punto, sia corrotta. Al v. 8097, per esempio, il codice fiorentino ripete l'identica formulazione del v. 855:

v. 855

D Her Iwan lachete vñ sƿrach

A Der herre ywein lachete vñ sƿrach

B Der herre Îwein lachte und sprach

Ed. 1827 Der herre Îwein lachete unde sprach

Ed. 1843 her Îwein lachet unde sprach
("Messer Iwein rise e disse")

v. 8097

D Her Jweín lacht vnde sƿrach

A Der here ywein vroliche sƿrach

B Der herre Iwein frœlîchen sprach

Ed. 1827 Der herre Îwein vroelîchen sprach

Ed. 1843 der herre Îwein vroelîchen sprach

("Il messer Iwein rise e disse")

D è il solo testimone a far ricorso in corrispondenza del v. 8097 a una lezione attestata molto prima, nel romanzo, non solo nella ripetizione del sintagma "rise e parlò" in luogo di "lietamente parlò", ma anche per l'assenza del pronome «der» ("il") all'inizio del verso.⁷⁶ La tradizione in cor-

⁷⁴ La mancanza del possessivo in sintagmi analoghi a quello appena descritto è frequente nel manoscritto fiorentino, così come l'espunzione di molti elementi deittici.

⁷⁵ Friederich, *Phraseologisches Wörterbuch des Mittelhochdeutschen*, p. 26 fa notare come la presenza di possessivi ed elementi deittici variabili è compatibile con la determinazione di frasi fatte, che proprio per questa caratteristica si distinguono dai proverbi.

⁷⁶ Si noti che in corrispondenza del v. 855 Lachmann accolse nel 1827 il pronome, espungendolo però, nell'edizione successiva, con le parole: «"her" Dad, "der herre" ABb. Diese zwei bezeichnungen vor dem namen, und noch die dritte "mîn her", schwanken so in den handschriften dass hier spuren einer uralten willkür zu sein scheinen, etwa liebhaberei für eine redeweise. Ich habe setzen müssen was der vers begehrte: sehr oft aber ist mehreres möglich. Zuweilen kann man auch zweifeln ob nicht der name zu streichen sei» ("her" Dad, 'der herre' ABb. Queste due indicazioni prima del nome, e anche la terza, 'mîn her' ['mio signore'] oscillano nei manoscritti in una tal maniera,

rispondenza del v. 8097 non è omogenea e, in particolare per due manoscritti vicini a D,⁷⁷ è ipotizzabile un fenomeno di diffrazione.⁷⁸ Rispetto a una difficoltà di lettura, è possibile che il copista del manoscritto fiorentino si sia rifugiato in una lezione che gli era familiare o che ricordava a mente, non già per una volontà trivializzante ma, al contrario, per tentare di mantenersi vicino all'autore, ricorrendo perciò a un verso appartenente per così dire al repertorio di Hartmann, a maggior ragione se in esso era contenuto un sintagma in qualche modo standardizzato nell'uso letterario.⁷⁹

Sembra trovare cause analoghe la presenza del sintagma «si rovftē sich sere» («si strappava a forza i capelli») seguito dalla congiunzione «vnd(e)» e dal preterito del verbo per «parlare», «dire», al v. 1366. L'analogia struttura sintagmatica è attestata ai vv. 1339 e 1477 che presentano, dopo la congiunzione, rispettivamente la forma preterita dei verbi per «batter(si)» / «percuoter(si)» e «strappars(si) i vestiti»:

v. 1366

D fī rovftē sich sere vnde fprach
 A Sie rief sere vñ fprah
 B si ruofte sere unde sprach
 Ed. 1827 Sī ruofte sere unde sprach
 Ed. 1843 sī rief sere unde sprach
 («ella gridava forte e diceva»)

v. 1339

D So fī sich rovftē vnde 3lvch
 A So fie fih roufte vñ flōh
 B sō sī sich roufte unde sluoc
 Ed. 1827 Sō sī sich roufte unde sluoc
 Ed. 1843 sō sī sich roufte unde sluoc
 («come ella si strappava i capelli e si batteva»)

v. 1477

D Da3 fī sich rovftē vnd zebrach
 A Daz fie fih roufte. vñ zebrach
 B daz sī sich roufte und zebrach
 Ed. 1827 Daz sī sich roufte unt zebrach
 Ed. 1843 daz sī sich roufte und zebrach
 («che ella si strappava i capelli e i vestiti»)

che qui sembrano esserci tracce di un arbitrio antichissimo, un debole per un modo di dire. Ho dovuto mettere quello che il verso richiedeva: molto spesso però è possibile più d'una soluzione. Talvolta si può anche dubitare se non sia il caso di espungere il nome»).

⁷⁷ Cfr. L. Okken, *Hartmann von Aue, "Iwein". Ausgewählte Abbildungen und Materialien zur handschriftlichen Überlieferung*, Göppingen, Verlag Alfred Kümmerle, 1974, p. xxv.

⁷⁸ Si vedano J «Der ritter mit dem lewen fprach» («il cavaliere col leone disse»), f «do ze der frawē sprach» («allora alla donna parlò»).

⁷⁹ Tale sintagma è peraltro ben attestato nel tedesco medio; cfr. la risorsa online <http://www.mhdwb-online.de>.

La lezione del manoscritto fiorentino al v. 1366 (“si strappava a forza i capelli” in luogo di “gridava forte”) è unica e quasi certamente essa è indotta da un fraintendimento dello scrivano, non disgiunto però da un meccanismo psicologico assimilabile a quello che è alla base delle *Reminiscenzlesarten*. Lachmann accolse nella sua prima edizione la lezione col verbo al preterito debole «ruofte» (da «ruofen», “chiamare”, “gridare”), cambiando idea e mettendo a testo l’esito forte («rief») in quella successiva.⁸⁰ Il Wolff ristabilì invece il preterito debole, osservando che tale esito è ben attestato nella tradizione manoscritta dell’*Iwein* in quel dato verso, ed è oltretutto confortato dalla lezione di D, che presenterebbe in questo caso una forma corrotta: «rovfte» in luogo di «ruofte».⁸¹ In realtà, la ricostruzione del Wolff non tiene nel dovuto conto la presenza in D del pronome riflessivo «sich» che, fuori luogo accanto al verbo “per gridare” «ruofen», è invece elemento fondamentale del sintagma verbale per “strapparsi i capelli”. È senz’altro possibile che in questo punto D abbia mal interpretato la lezione del suo antigrafo, fraintendendo l’esito «rvofte» con «rovfte», ma l’aggiunta del riflessivo è probabilmente riconducibile a una *Reminiscenzlesart* o comunque indotta da una struttura sintagmatica, attestata ai vv. 1339 e 1447, nota allo scrivano.

Benché riflettano con ogni probabilità un’attitudine scribale (sia che si tratti di errori meccanici, di banalizzazioni se non piuttosto di un *escamotage* in caso di distretta per una tradizione corrotta in un dato punto), le *Reminiscenzlesarten* costituiscono in ogni caso una spia da non sottovalutare in sede di ricostruzione del testo. Il sostanziale disinteresse del Lachmann per le attestazioni dei singoli testimoni non desta stupore e va senz’altro riconosciuto che le sue valutazioni, benché spesso parziali e basate su una sorta di *petitio principii*, raramente non colgono nel segno. Quel che le attuali conoscenze sulla natura della

⁸⁰ Per la ragione che, come osserva Lutz-Hensel, *Prinzipien der ersten textkritischen Editionen mittelhochdeutscher Dichtung*, p. 362, la lezione «ruofte» accolta nell’edizione del 1827 sulla base di BDa venne rimossa a favore di «rief» (Abc), secondo l’uso nell’*Iwein*.

⁸¹ La motivazione del ripristino del preterito debole è che non solo la forma «ruofte» è ben attestata (BEJrdlz: E = Berlin, Staatsbibliothek, mgf. 1062; R = Meiningen, Staatsarchiv, HAV Nr. 478; z = Nelahozeves, Lobkoviczká Knihovna, Cod. R VI Fc 26) ma che la forma «rovfte» di D parrebbe una *Entstellung* (“travisamento”, “alterazione”) causata da un antigrafo che presentava in quel punto l’esito «rvofte» (Wolff, *Iwein*, p. 56). Si ricordi che Lachmann 1843² poteva contare su un numero ridotto di manoscritti, riportanti le lezioni: «rief» (Abc), «ruofte» (Bea), «roufte sich» (D). Si consideri inoltre che al v. 710 D presenta la lezione «lvte rvft er vnde fprach» (“gridò forte e disse”), col preterito debole, laddove la lezione forte («rief») è stata messa a testo perché presente in tutti i manoscritti, con l’eccezione appunto di DJdlrz e b («rufft»).

lirica tedesca medievale rendono invece ineludibile è una considerazione più globale dell'opera letteraria che, anche nelle varianti adiafore dei suoi testimoni meno affidabili – come è il caso delle *Reminiscenzsarten* in D –, in ogni caso offre un'occasione di riflessione sulla genesi e la diffusione del testo.



Foro

L'EDIZIONE PERFETTA. TRA STUDIO E LETTURA (Bologna, 15 maggio 2015)

ROBERTO ANTONELLI, NATASCIA TONELLI
E MICHELANGELO ZACCARELLO

Premessa

Con la parola *provocazione* ha inizio la serie delle domande poste in questo foro da Paola Italia e Francisco Rico: il *la* è dato, e varrà un po' da chiave di lettura di tutte quante le questioni, ancorché serissime. O almeno io così ho inteso e ho di conseguenza risposto. A partire dallo schermirmi a voce, cosa che ripeto per iscritto, del lusinghiero epiteto di 'filologa': *non sum digna*, certamente filologa non sono, e in particolare non la sono secondo il senso tecnico che assume in questa sede. Rivendico così per me un diritto di minoranza: sorvolare su qualche domanda alla quale, lo confesso, non saprei bene come rispondere. Non sono filologa tra i filologi; e però filologa sono considerata fra i profani, per i quali il senso del termine non è detto che sia lusinghiero: anche su questo credo sarebbe opportuno riflettere. E cioè sull'idea che il mondo dei lettori, dei lettori colti in genere, ma anche di lettori speciali quali sono gli studenti, e poi anche il mondo degli studi umani in generale ha della filologia (e dei filologi), al di fuori della cerchia più o meno stretta di chi la pratica. Per quanto riguarda me qui oggi, vivo dunque una contraddizione: di conseguenza la mia condizione non è delle più confortevoli. Mi ritengo una lettrice di testi filologicamente attenta, 'avvertita', come si usa dire; provengo da una scuola filologica, alla quale sono per lo più debitrice dei casi che farò; sono filologicamente esigente eccetera. Filologa in quanto abitante di questo mondo e interessata filologicamente a questo mondo e ai suoi testi, di qualsiasi natura essi siano, se, con Auerbach, e transitivizzandolo, «il nostro domicilio filologico è la Terra».

NATASCIA TONELLI

1. *Provocazioni. Si può dire che l'edizione critica non è un'edizione, ma uno studio?*

TONELLI: Certo che lo si può dire, salvo il fatto che bisogna poi intendersi su molte cose. Ad esempio la si può dire uno *studio* perché a volte, o spesso, lo è: se cioè non è riuscita, se non ha adempiuto al suo mandato. Quando la si consideri un'«ipotesi di lavoro», secondo la definizione, cui in genere ci si richiama, già del ventiseienne Contini a commemorare Bédier («un'edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro, la più soddisfacente [ossia economica] che colleghi un sistema di dati», 1939), sarà tale solo in virtù di quella provvisorietà che contraddistingue i risultati di *ogni atto scientifico*, che l'emergere di nuovi dati o di nuove, più affidabili metodologie d'analisi applicabili a quegli stessi dati possano mettere in crisi o modificare.

Se i dati utili (intesi come *indispensabili*: su questo tornerò con un esempio illustre e recente) sono tutti a disposizione, se la documentazione è completa ed è stata correttamente utilizzata, se è resa bene, l'edizione è fatta, è un'edizione; è, con la cautela di cui sopra, richiesta da *ogni atto scientifico*, definitiva. D'altra parte un'edizione critica non necessariamente è un blocco unico, prendere o buttare. È un edificio alla cui architettura complessiva concorrono più aree, più strutture che possono risultare più o meno efficaci alla riuscita del tutto in quanto più o meno portate a perfetto compimento. Si prenda ad esempio il caso dell'edizione critica dell'*Adelchi* fornita per la Crusca da Isabella Becherucci (1998): sul fronte dei manoscritti l'edizione, con le sue novità relative alla «prima forma» e poi al passaggio «verso la seconda forma», risulta un'acquisizione solida. Sul fronte delle stampe, in seguito all'emersione della seconda copia conforme fatta tirare da Manzoni da un copista dilettante per servir di base alla traduzione pressoché contemporanea di Claude Fauriel, l'editrice ha ora invece provveduto a formulare un apparato esaustivo delle varianti al testo della «Seconda forma», dove della copia per la Censura erano state registrate le sole varianti accolte dal Manzoni. Il nuovo apparato integrale (in corso di stampa sul prossimo numero degli SFI, 2016) registra sullo stesso piano le lezioni della copia a pulito autografa e quelle dei due copisti (copia per la Censura; Copia per la stampa Bossange) accolte o tralasciate, che vengono ad acquistare un peso maggiore e devono essere documentate, essendo passate due volte sotto gli occhi attenti dell'autore che momentaneamente le approvò. La storia del testo conosce quindi ora, in seguito a tale ritrovamento, un divenire diverso.

O, per restare col Manzoni tragico e coi suoi principali e più recenti registi, riguardo all'edizione del *Carmagnola* curata da Giovanni Bardazzi (Milano 1985) emerge ora una soluzione più economica, e sempre relativamente alla sezione 'stampe': ancora Becherucci razionalizza lo schema delle supposte due copie perdute fatte preparare prima della partenza parigina di Manzoni, da una delle quali (B') discenderebbe la copia per la Censura ugualmente perduta, e sulla quale fu esemplata la stampa Ferrario 1820, individuando una sola copia a monte della copia per la Censura. E questa viene inoltre riconosciuta come eseguita dall'amico Ermes Visconti, cui sono da attribuire alcune varianti anticipatrici delle correzioni manzoniane sul manoscritto della seconda stesura B: di fatto si tratta di una collaborazione del Visconti alla realizzazione della versione definitiva della tragedia (cfr. *Per leggere*, 29, autunno 2015).

Se i dati *indispensabili* alla realizzazione dell'edizione sono invece tutti a conoscenza e sono stati correttamente fatti interagire, l'edizione tiene: anche nell'eventualità dell'emersione di nuovi testimoni. Nonostante il cinquantennale censimento operato da Domenico De Robertis per la recente edizione nazionale delle *Rime* di Dante (2002), edizione 'monumentale' ormai per antonomasia, sono emersi alcuni ulteriori testimoni. Giuseppe Marrani ha ricordato l'esistenza del già peraltro noto codice di Speyer, Pfälzische Landesbibliothek, Rara A. D. 4, del sec. xv, testimone, in particolare, delle canzoni giusto in quella serie ordinata la cui riproposizione a testo critico da parte di De Robertis tanto ha fatto discutere. La *recensio*, per quanto riguarda le canzoni, ne esce confermata. Così come la classificazione della lezione regge alla perfezione alla prova del ritrovamento di due nuovi e indipendenti testimoni del sonetto dubbio *Molti volendo dir che fosse Amore* (uno a Parigi e uno a Modena: su cui è in corso di stampa ne *L'Alighieri* un articolo di Claudio Lagomarsini e Giuseppe Marrani).

ZACCARELLO: Per rispondere a questa domanda è d'obbligo partire dalla cautela continiana, che definisce il punto d'arrivo di ogni attività editoriale un'«ipotesi di lavoro», la più razionale ed economica sistemazione dei dati disponibili: essa, per ciò stesso, non può che essere un punto di partenza per successive verifiche e integrazioni. Ma anche in un contesto di consapevole provvisorietà, occorre ribadire anche una *teleologia* dell'edizione, l'esigenza di accedere alla pluralità della tradizione per approdare – mediante una *reductio ad unum* – a un testo di arrivo che può e deve fungere da riferimento anche per i non addetti ai lavori. Tra i compiti istituzionali del filologo vedrei appunto quello di approntare, al netto di introduzioni e apparati testuali o eruditi, un *testo immedia-*

tamente fruibile, cui si possa ricorrere per commenti, antologie, traduzioni ecc. Ciò evidenzia la distanza dall'orizzonte delle edizioni digitali, che si presentano spesso come dossier, come archivio in cui il mezzo elettronico esime dalla scelta finale, e si possono far convivere più versioni d'autore o più redazioni ritenute importanti, col risultato di promuovere una sorta di 'edizione liquida' che delega all'utente decisioni cruciali riguardo – per fare l'esempio più comune – varianti adiafore d'autore o di copia. L'edizione digitale è uno strumento importantissimo, beninteso, ma non assolve a questo compito che definirei 'sociale' di proporre un testo di lettura, aspetto che benissimo ha sottolineato McGann nel suo ultimo libro; anzi, in certa misura, esso si contrappone a un concetto chiave di *A New Republic of Letters*, quello dello spessore sociale e storico del testo (*social text*), che secondo la formulazione di D.F. McKenzie (*Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge University Press, 1999) deve essere misurato nella sua concrezione materiale e al netto di moderne astrazioni editoriali o interpretative.

ANTONELLI: Quando ho letto questa domanda mi è venuta in mente quella storiella in cui un giovane chiede a un gesuita: «“Padre, perché i gesuiti rispondono ad una domanda sempre con un'altra domanda?”»; e il gesuita: “E perché no?”». Cito questa storiella perché ho la tentazione di rispondere a questa domanda con un'altra domanda: cosa si intende per *studio* e cosa per *edizione critica*? La domanda può essere intesa in due modi apparentati ma distinti, il primo ristretto, il secondo estensivo. Se devo giudicare dallo spirito di chi l'ha formulata, mi pare che dietro ci sia un problema molto rilevante: la domanda pare suggerire che le vere edizioni critiche non sono vere e proprie edizioni, cioè non sono testi commestibili in una filologia 'del lettore'. L'edizione critica è uno studio – sembrerebbe voler dire questa domanda – e va distinta dalle edizioni vere e proprie. Io su questo non sarei molto d'accordo. Contini, in quella splendida voce *Filologia* pubblicata inizialmente nell'enciclopedia del Novecento e poi ripubblicata in volume (un vero e proprio capolavoro in cui – a leggerla bene – c'è tutto), usa due sintagmi collegati da una lineetta: uno è il «testo-nel tempo» e l'altro è «l'edizione-nel tempo». Ogni edizione critica è anch'essa nel tempo, cioè presuppone uno studio, e in questo senso io potrei capovolgere – condividendola peraltro – la proposizione di Natascia Tonelli («se è riuscita, un'edizione critica è un'edizione»), in quanto si potrebbe porre il problema anche del punto di vista opposto. Un'edizione critica è comunque un'edizione e si colloca nel tempo, quindi è soggetta alle stesse dinamiche storiche del testo stesso. Prendiamo un esempio illustre nella lirica trobadorica,

uno degli autori più fortunati o sfortunati, a seconda dei punti di vista: Jaufré Rudel. Ha un *corpus* di sole sei canzoni, ma ha avuto qualcosa come 8-9 edizioni critiche, con uno stemma a due rami e un andamento ondulatorio: l'edizione A prende un ramo, quella B il secondo ramo, l'edizione C prende di nuovo il ramo di A, poi è arrivata l'edizione critica che ha preteso di risalire all'archetipo. Rudel è un autore basico, su cui si sono costruiti capolavori critici come quello di Spitzer. Quindi l'edizione critica è uno studio ma si colloca anch'esso nel tempo e produce un'edizione che circola e ha una produttività semiotica e critica che genera a sua volta altre edizioni. La questione del testo nel tempo è fondamentale perché si colloca in qualche modo nella questione del rapporto del testo tra autore e lettore. Il problema di fondo (che nei manuali non viene mai adombrato) è semmai a chi l'edizione è destinata. L'edizione critica è rivolta alla punta della piramide ermeneutica, vale a dire a un pubblico selezionato, un pubblico di specialisti, ed è il testo che viene poi trasferito nelle edizioni anche senza apparato, per il largo pubblico.

2. Principi. Nelle edizioni critiche e in quelle 'di lettura', quando regge il principio dell'ultima volontà dell'autore?

TONELLI: Su questo argomento la nostra coordinatrice [Paola Italia] si è interrogata e ha dato risposte e informazioni a noi tutti assai per tempo, a partire dai suoi interventi sui numeri 8 e 9 di *Per leggere* dedicati all'«Ultima volontà del curatore», perlomeno per quel che riguarda il rapporto volontà d'autore-volontà d'editore (inteso anche come curatore, eventualmente postumo) nel Novecento. Ma il problema esiste ben da prima, e basterebbe considerare casi paradigmatici quale quello delle due *Gerusalemme* per rendere lampante, ovvia, la necessità di aggiungere alla dialettica fra autore e editore critico un terzo polo: quello dell'affermazione, del successo nel tempo di un determinato testo; la necessità di tener presenti le ragioni della ricezione storica di quel testo, dei suoi lettori nel tempo. Nel caso di Tasso, evidentemente, il principio dell'«ultima volontà dell'autore» non regge, né mai ha retto: vuoi per i motivi intrinseci di valore (affatto estetici) di un testo che ha corrisposto solo per una certa fase alla volontà del suo autore, e che poi, successivamente, per ragioni ideologiche o altro, non lo soddisfa, non lo rappresenta più, vuoi perché per quegli stessi (o per altri, o congiuntamente ad altri) motivi, quella determinata fase della vita del testo ha incontrato una sua realtà di successo che offusca l'altra sua versione.

Il testo in quanto volontà d'autore è, io credo fermamente, un valore, *il* valore che dev'essere perseguito da parte di chi abbia da ricostruirlo, un testo: l'Originale è pur sempre l'obiettivo primario del lavoro filologico inteso in senso tecnico e tradizionale. Non dimentichiamo che la filologia è nata con e per questo scopo, ancorché oggi temperato dal riconoscimento di altre istanze imprescindibili: da quella del lettore, innanzitutto; dei vari lettori che hanno depositato nel tempo la loro riappropriazione del testo.

Quello di cui si sta parlando ora è qualcosa di un po' diverso, che riguarda il lavoro filologico in presenza di un'accertata, conosciuta ultima volontà d'autore ... La risposta alla domanda numero due dunque dipenderà da quale operazione, con un'edizione, si voglia realizzare, per quale lettore, in quale sede editoriale, a quali fini. L'edizione dei *Canti* di Leopardi procurata da De Robertis (Il Polifilo, 1984), offre, da un lato, lo studio più approfondito che si possiede degli autografi leopardiani (le cui varianti non vengono però messe a frutto negli apparati), aggiunti quale 'appendice', in volume a sé, in sola riproduzione fotografica; dall'altro è un'edizione critica relativa alle sole stampe, a partire dalla prima, e con apparato esclusivamente evolutivo. Con scelta ardita, il testo non vuole rappresentare «l'ultima lezione/edizione voluta dall'autore», bensì si intende fermare il testo, anzi, i singoli testi, nel momento in cui le singole liriche, separatesi dall'autore, con la prima stampa divengono patrimonio collettivo e 'impattano' nella storia: il «testo-nel-tempo», per dirlo col Contini appena richiamato da Antonelli. Allo stesso principio, seguendo la determinazione di conferire rilievo al momento preciso di inaugurazione di «un capitolo nuovo nella storia della poesia italiana del Novecento», si ispira l'edizione critica dell'*Allegria di naufragi* (Vallecchi, 1919) di Cristiana Maggi Romano (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1982): doppio l'apparato, genetico e evolutivo, a favore della «prima e fondamentale sistemazione della giovanile ricerca poetica ungarettiana».

Per ricollegarmi alla prima domanda, anche relativamente a queste tipologie di lavoro penso si possa tranquillamente dire che un'edizione critica, che sia inoltre specificamente rivolta a un pubblico assai individuato, per sedi editoriali estremamente specializzate, è sia un'edizione critica che uno 'studio'.

ZACCARELLO: L'ultima volontà dell'autore è certo il parametro più importante, ma non certo l'unico da tenere presente: se così fosse, com'è noto, dovremmo leggere tutti la *Gerusalemme Conquistata* del Tasso, che è oggi appannaggio di pochi specialisti, mentre la *Liberata*

venne pubblicata a dispetto dell'autore da un concorso di stampatori attratti dalle prospettive commerciali del volume. Imprigionato in un moto perpetuo di correzione del suo testo, per cui ogni stesura in bella diventa occasione di nuovi ripensamenti, l'autore spesso non sa risolversi a licenziare il suo testo, finendo per lasciarlo incompiuto o privo dell'ultima revisione. Inoltre, com'è noto, l'autore è spesso oggetto di costrizioni esterne, o opera con motivazioni non sempre compatibili con il percorso creativo: ad esempio, Verga operò tardive revisioni di varie sue opere per interessi in gran parte economici, su impulso dell'editore milanese Treves. E la compianta Rosanna Bettarini ebbe il suo daffare a tenere a bada le correzioni 'fuori tempo massimo' di Eugenio Montale alle sue liriche in vista dell'edizione della einaudiana *Opera in versi* (1980). Una nozione utile a bilanciare quella di *ultima volontà dell'autore* è quella di *prestigio storico* del testo, perché l'opera funziona solo quando incontra il suo pubblico, e si attiva il circuito della sua più fortunata ricezione: non bastano le sue vicende private, documentate da scartafacci abbondanti ma spesso contraddittori. In altre parole, in molti casi conviene rappresentare, citando un bell'articolo dell'amico Claudio Giunta (*AnticoModerno*, III [1997], pp. 169-198), «l'impatto dell'opera in quella tale forma nel sistema letterario coevo, il suo valore di testimone storico», piuttosto che ulteriori, tardive evoluzioni, specie se rimaste nel cassetto dell'autore. Come in più larga misura avviene nel mondo anglo-americano, occorre tenere la barra del timone dritta verso il momento cruciale della *licenza di stampa*, in cui l'autore si congeda – anche dolorosamente – dal suo testo per immetterlo in un circuito di fruizione e diffusione che gli è in larga parte estraneo, e sul quale solo raramente egli può esercitare un influsso decisivo. Ma naturalmente la documentazione superstita non consente sempre di stabilire il valore da dare ai successivi passaggi, e talvolta l'applicazione di un siffatto criterio porta a decisioni difficili, ad esempio per *Il Giorno* di Giuseppe Parini, solo da pochi anni conosciuto nella sua forma originaria, ma letto dai contemporanei, Foscolo *in primis*, in una forma notevolmente diversa.

ANTONELLI: Da tutti i manuali di critica del testo dovremmo togliere «secondo l'ultima volontà dell'autore». Mi ricordo che Roncaglia ricordava a lezione che l'ultima volontà di Virgilio era che l'*Eneide* fosse bruciata. Ma non è l'unico caso. Si arriva fino a Kafka e Musil, forse lo stesso Pasolini di *Petrolio*. Penso che sia proprio una formulazione profondamente erronea. Già da questi esempi si vede quale articolazione casistica molto interessante si può addurre al riguardo. Devo dire che io sono rimasto molto colpito quando negli Stati Uniti fu pub-

blicata la scoperta di un giovane studioso a proposito di *Jungle* di Upton Sinclair, un best seller straordinario pubblicato dall'autore stesso, prima che in volume, in capitoli su una rivista socialista. La rivista andò a finire male e la pubblicazione del romanzo si interruppe. Sinclair tentò di pubblicare questo libro presso vari editori ma, siccome si trattava di un romanzo molto crudo sulla condizione degli operai dei macelli di Chicago, nessuno glielo voleva pubblicare. Quindi si potrebbe dire: dovette sottostare a censure, ma alla fine trovò un editore coraggioso, il volume uscì e fu un successo straordinario. Successivamente gli chiesero se lui si riconosceva in questa edizione e lui rispose affermativamente (come il Beccaria *Dei delitti e delle pene*). Quando questo studente è andato ad analizzare i pezzetti di carta avanzati della copia presso la rivista, si è accorto però che il testo originale era profondamente diverso. Che fare in questi casi? Qui vale il principio della fortuna dell'opera, il fatto che quell'opera ha segnato un'epoca storica. Questa stessa problematica si potrebbe addurre anche in altri casi. Si entra così in una tematica molto più generale, quella del rapporto tra autore e lettore, tra crisi dell'*authorship*, dell'autorità e dell'*auctor* in quanto tale connessa alla crisi della cultura europea degli inizi del '900 e si torna al senso profondo dell'iniziativa di Bedier, cioè dell'autore che ha fatto a pezzi l'edizione neolachmanniana. Quale fu il senso dell'operazione di Bedier? Non voglio entrare nel merito, ma con lui per la prima volta, per ragioni squisitamente tecniche, si riconosce che il testo del copista è una nuova edizione. Contini lo vide benissimo nel necrologio di Bedier, quando disse che per il copista romanzo ogni copia è una nuova edizione e questo costituisce il principio fondamentale della filologia romanza. Di più: questa è la filologia romanza. Il testo romanzo è un testo che viene continuamente riscritto dai copisti, per ragioni storico-culturali, politiche o semplicemente per adattamento linguistico. Quindi la questione dell'ultima volontà dell'autore nel periodo anteriore alla stampa pone dei problemi enormi, ma il problema si presenta anche nei testi a stampa: anche quando l'autore riconosce l'opera che circola, come nel caso di Cesare Beccaria, che diventa celebre per una riduzione della sua opera fatta in Francia, da lui riconosciuta. Non vorrei dire che, come diceva Barbi, «ogni testo ha il suo problema». Se questo è sicuramente sacrosanto, è però anche un'affermazione un po' pericolosa, perché dietro questa non c'è stata un'adeguata riflessione in termini ermeneutici, come è avvenuto negli ultimi anni, sul senso dell'edizione critica e di una sua collocazione in una teoria più generale dell'interpretazione e della lettura.

3. Ope ingenii. *Per scegliere tra due varianti equipollenti si può pensare al lettore e non all'autore?*

TONELLI: Sì, ai lettori nella storia, considerando quindi la storia della ricezione del testo, o, in altri termini, la tradizione del testo (e dunque, eventualmente, anche al lettore di oggi). Sono presenti qui dei maestri di un'impostazione filologica innovativa, che, sulla scorta di intuizioni già di Roncaglia e Avalle, mira a tener conto, accanto alla tradizionale "filologia dell'autore", anche della posizione di rilievo del lettore nella storia. È evidente che le cose non sono né semplici né semplificanti o tanto meno banalizzanti, e hanno dietro di sé una lunga vicenda che parte dalla valorizzazione bédieriana del *bon manuscrit* e che passa attraverso la teoria della ricezione per cumulare, accanto e vicino al punto di vista del lettore (e del copista, e dei vari 'attualizzatori' del testo che nella storia del testo medesimo si sono succeduti), anche le 'filologie del manoscritto'. Mi limito quindi a rinviare all'intervista a Francisco Rico che, col titolo parlante di «Una filologia per il lettore», avevo pubblicato sul numero 4 di *Per leggere* (2004), e all'intervento 'quadro' di Roberto Antonelli «Il testo fra Autore e Lettore» (*Critica del testo* XV / 3 [2012]). Aggiungo solo che le conseguenze 'pratiche' di questo orientamento ci sono, si vedono, e danno a mio parere risultati anche straordinari, portando alla considerazione e al coinvolgimento di elementi nuovi rispetto a quelli tradizionalmente ritenuti fondamentali per la costituzione del testo. Penso al caso di rime in assenza, o in presunta assenza, di ordinamento d'autore, che possono esser però tradite per sequenze, sia nel caso di testimoni di riferimento prioritario o unico, come per la raccolta Bartoliniana delle *Rime* di Boccaccio, recentemente valorizzata per questo aspetto nell'edizione critica curata da Roberto Loporatti (Sismel- ed. del Galluzzo, 2013), sia nel caso in cui la serie ordinata venga trasmessa con coerenza e continuità nella storia della tradizione manoscritta e poi a stampa fino alla fine del diciannovesimo secolo. È il caso delle *Rime* di Dante, per le quali De Robertis ha proposto la seriazione tradizionale – relativamente al genere principale, le canzoni –, rispettoso di una ulteriore 'branca' di sicuro impatto della "filologia della ricezione", quella della "filologia delle strutture" (o macrostrutture, o sequenze).

ZACCARELLO: Occorre ricordare che qualunque iniziativa editoriale rappresenta prima di tutto *una mediazione culturale fra due diversi sistemi referenziali*: da un lato, il sistema originario del testo, con le sue difficoltà e un orizzonte non sempre interessante per lettori di aree ed epoche diverse; dall'altro, il pubblico che deve leggere, e soprattutto ha

il diritto di capire, perché in molti casi è quello che finanzia l'operazione: pagando i copisti ieri, comprando i libri oggi. Ciò pone il testo al centro di istanze culturali diverse – talora opposte: nel Medioevo, non era raro il caso di opere didascaliche lette come raccolte narrative, o viceversa – e mutevoli nel tempo, di cui l'edizione dovrebbe dare conto almeno in modo sommario, alla stregua di altri dati di storia della tradizione. Ne consegue una maggiore attenzione al contesto materiale delle testimonianze: in un recentissimo saggio, Lino Leonardi ha auspicato una *filologia della ricezione* che unisca le risultanze del metodo stemmatico all'approfondimento interpretativo dei manufatti invalso in ambito romanzo («Filologia della ricezione: i copisti come attori della tradizione», *Medioevo romanzo*, XXXVIII / 1 [2014], pp. 5-27). Ma anche l'edizione critica vive nella sua transeunte storicità: fatti non automatici quali l'interpretazione della *scriptio continua* o l'inserzione della punteggiatura risentono inevitabilmente della conoscenza tanto delle diverse fasi di tradizione del testo, quanto delle rispettive coordinate linguistiche e culturali: l'atto interpretativo sotteso a ogni edizione rischia, in ogni sua fase, di tradire le coordinate originarie del testo, specie in mancanza di un'adeguata ricognizione dell'uso linguistico autoriale o almeno del sistema originario da cui quello scaturì. Un esempio: dopo gli studi di Arrigo Castellani, restiamo perplessi di fronte alle molte autorevoli edizioni che ci presentano la scrizione *se'* per la II persona singolare del verbo *essere*, adombrando l'assorbimento di una *-i* finale che è invece frutto seriore di livellamento analogico («Da sè a sei», *Studi linguistici italiani*, XXXV [1999], pp. 3-15). Per la vasta incidenza – culturale e interpretativa – di tali fattori di trascrizione e resa editoriale, occorre dubitare della 'oggettività' di edizioni e archivi digitali, che sembrano spesso rappresentare una fonte di neutrale rispecchiamento della documentazione disponibile. Dal momento che le singole trascrizioni dei testimoni sono opera – quantomai soggettiva – di collaboratori umani (per giunta non sempre preparati sul piano storico-linguistico né ben coordinati fra loro), anche una trascrizione semi-diplomatica di un manufatto d'epoca andrà trattata alla stregua di una resa interpretativa, improntata alla stessa finalità di *mediazione* che animava gli antichi copisti, esacerbata dalla necessità di rivolgersi a un pubblico infinitamente più lontano dall'orizzonte – linguistico e culturale – in cui quel testo era stato formulato.

ANTONELLI: Non so che rispondere. Non credo all'*emendatio ope ingenii*, anche se ce ne sono diversi esempi: c'è la *divinatio*, che presuppone un filologo-dio, ma ci può essere anche un'*emendatio ope inge-*

nii, intesa come competenza o come possibilità che l'informatica oggi ci offre. Francisco Rico ha fatto delle ottime emendazioni al *Chisciotte* di Cervantes che non sono *ope ingenii*, perché si è andato a rivedere tutte le edizioni del *Chisciotte*, quale era la reazione di ogni editore, la sua competenza della lingua, ed è riuscito a correggere errori utilizzando edizioni successive. La sua è un'*emendatio* che tiene conto dei lettori, ma è un'*emendatio* che va a ricostruire la volontà dell'autore.

4. Traduzioni. Per le edizioni, scientifiche e critiche, può valere la regola delle traduzioni: meglio una brutta fedele che una bella infedele?

TONELLI: Non riconosco la validità di questa regola, anzi, per quanto attiene alle traduzioni, mi dichiaro apertamente a favore della bellezza di queste, bellezza quasi a qualsiasi costo... Naturalmente anche in questo campo vanno operati dei distinguo, il cui rigore però rischia di trasformarsi nella moltiplicazione potenzialmente infinita delle posizioni, delle soggettività. Pensiamo, ad esempio, alla grande narrativa russa. Chi di noi, che pure rappresentiamo un settore particolarmente colto fra i lettori, ha le competenze linguistiche per leggerla e apprezzarla in lingua? E chi di noi rinunciarebbe a cuor leggero a quell'esperienza di lettura che immagino per tutti, come lo è stata per me, fondamentale nella e per la vita, tale anche in quanto esperienza estetica, mediata da *belle* traduzioni? Il punto varrà anche e a maggior ragione per la poesia, per il Majakovskij di Ripellino, per il Puškin di Giudici: non so, non posso (non voglio) saperlo, se e quanto siano *fedeli* queste traduzioni. Al limite, non mi interessa. So per certo che sono *belle*: e le amo (le *leggo*) per questo. Se invece *studio* la presenza del *Libro della Scala* nella *Commedia* di Dante, esigo una traduzione d'ineccepibile fedeltà, non mi importa se bella o brutta. E torniamo così al punto, per le edizioni, della diversificazione: relativamente alla loro fruizione in primo luogo, cui dovranno conformarsi sede editoriale, cura editoriale, squadernamento o meno del percorso ecdotico, fedeltà o tollerabile infedeltà.

ZACCARELLO: Se dell'edizione si valuta l'equilibrio e la coerenza interna, ad esempio a prezzo di una drastica semplificazione del testimoniale, direi di sì. Edizioni e traduzioni condividono una piattaforma comune: la necessità di attivare un circolo virtuoso d'interpretazione fra il dato puntuale e il sistema complessivo. Tramontata ogni lachmanniana illusione di edizione *sine interpretando*, occorre prendere coscienza che ogni singola scelta – in sé pienamente legittima a lume di *iudicium*, ad esempio fra varianti adiafore – si ripercuote sull'interpretazione dell'in-

sieme, e al contempo l'imbastitura interpretativa – specie se consolidata da molti studi precedenti – non può non condizionare e 'direzionare' tali scelte puntuali. Per uscire dall'*impasse* di una simile contraddizione, occorre mantenere ben aperto il cantiere dell'edizione: fino alle ultime fasi, la strumentazione digitale agevola la circolazione di dati puntuali e sistemici, ad esempio per la definizione dell'*usus scribendi* o delle abitudini metriche che vigono nel testo. Oppure, per converso, le concordanze possono rivelare che uno dei due termini in gioco è influenzato da un passo vicino, o concettualmente collegato a quello in questione. Mi spiego con un esempio dal cantiere per eccellenza, quello infinito della *Commedia*: a *Purg.* XXII 104-105 «spesse fiate ragioniam del monte / che sempre ha le nutrice nostre seco» (testo Petrocchi), un folto gruppo di codici ha «le *mitrie* nostre». Al discorso fra Virgilio e Stazio – che poi verte, com'è noto, su poesia e poeti – non credo possa essere estranea la celebre metafora del canto precedente (XXI 97-98: «de l'Eneida dico, la qual mamma / fummi, e fummi *nutrice*, poetando»), specie in presenza di una metafora indigesta quale le 'mitrie', non a caso fraintesa dal berlinese Hamilton 203 (il ben noto Ham, redatto a Pisa nel 1347). Se riabilitiamo – quale *lectio difficilior* – la diffusa variante *mitrie*, la lezione *nutrice* messa a testo da Petrocchi potrebbe spiegarsi come eco di precedente occorrenza, facilitata tanto dalla stravagante metafora dei copricapo vescovili quanto dalla somiglianza paleografica fra i due termini (verso questa soluzione inclina Luigi Spagnolo, sulla scorta dell'Ottimo, nel suo «La tradizione della *Commedia* [I]», *Studi e problemi di critica testuale*, LXXX [2010], pp. 9-90: alle pp. 18-19).

Del resto, a fronte della mole spesso imponente di dati che emergono durante le ardue fasi istruttorie della *recensio*, si affaccia sempre la tentazione di semplificare, o almeno di interpretare a senso unico le indicazioni spesso contraddittorie dei testimoni. Ritengo che un buon editore critico debba essere anzitutto disponibile ad accantonare le proprie convinzioni sull'articolazione (stemmatica o non) della tradizione, e a *ricominciare da capo*, senza infatuarsi delle proprie idee e interpretazioni. In questa capacità di offrire l'immagine più complessa e aggiornata possibile della *recensio*, sta la reale fruibilità del testo critico, che deve offrire materiali per interpretazioni anche notevolmente diverse dei fatti testuali; ed è in questo che vedrei la sua longevità, proprio in termini di futura utilità a chi debba accostarsi alla trasmissione di quel testo: senza esimere dalla verifica puntuale, la possibilità di accedere a un regesto scrupoloso e ordinato di dati testuali è un valore in sé, e consente un dibattito più franco e produttivo sulle soluzioni editoriali da impiegare.

ANTONELLI: Nel campo delle traduzioni valgono entrambi i criteri. Anche qui dipende da cosa vuole fare uno studioso e dal genere letterario. Una cosa è la poesia, dove abbiamo a che fare con testi brevi, in cui è facile mettere il testo a fronte: qui ha un senso mettere a fianco una traduzione brutta e fedele, che è una guida a leggere il testo originale a fianco. Siccome, come sappiamo, la poesia da Dante in poi è «fictio retorica musicaque poita», quel vincolo non può essere sciolto nella traduzione, dunque sicuramente nella traduzione c'è un'entropia e molto viene perduto. Su questo aspetto Francesco Orlando anni fa scrisse un articolo molto bello distinguendo bene tra genere letterario e genere letterario. Quello che vale per la poesia non vale per il romanzo. Tra le tre grandi categorie retoriche (*inventio, dispositio, elocutio*), nella traduzione, quale delle tre si perde nel romanzo? Si perde l'*elocutio*, come in poesia, ma in poesia si perde anche la *dispositio*. La seconda distinzione da fare è che anch'io credo che le belle e infedeli siano importanti. A Roma da Roncaglia in poi si sono fatti diversi corsi su poeti che traducono poeti (è un esercizio molto bello): le belle e infedeli non rispettano necessariamente il testo, ma sono importanti sia per l'autore di provenienza che per l'autore d'arrivo, quindi io le considero valide. Se oltre a questo c'è una sorta di comparazione, nel senso che la brutta e fedele è quella critica e quella bella e infedele è quella destinata al lettore, secondo me vale lo stesso principio di prima: entrambe hanno una loro ragione. Per me vige poi un principio basilare, riassumibile in una formula di Amedeo Modigliani: «La vita è un dono, dei pochi ai molti, di coloro che sanno e che hanno a coloro che non sanno e che non hanno». Brutta formula, perché esprime una piramide molto chiusa. Però l'idea che il filologo sia responsabile, dai primi testi scritti a quelli medievali e oltre, di una trasposizione dai pochi ai molti è una formula che definisce molto bene il nostro mestiere. Noi usiamo i testi in vario modo, ma siamo responsabili di renderli commestibili. Per chi e per come? Qui può intervenire il principio barbiano: dipende dal testo e dalle finalità dell'occasione.

5. *Grafie. Come fare con le grafie del Medioevo, del Rinascimento e quelle moderne?*

TONELLI: Mi sembra assolutamente opportuna non solo la riflessione su questo punto, ma la distinzione che avete proposto. È molto diversa la consapevolezza in questo ambito da parte di un autore moderno, l'uso stilistico che possa fare delle scelte in materia di grafia, così come la sua ansia di controllo su ogni aspetto del proprio testo, rispetto alla sublime

indifferenza di un autore antico. Ce ne racconta un caso paradigmatico proprio Rico nell'intervista che orsono alcuni anni gli avevo fatto, in cui toccava molti degli aspetti che sono oggi sul tappeto. *Cervantes* si firma, in autografia, *Cerbantes*, mentre le stampe della sua opera (che lui controlla) lo indicano come *Cervantes*: se l'alternarsi delle forme è tollerata dall'autore addirittura quando riguarda il suo stesso nome, figuriamoci in quale conto dovesse tenere altre varianti meramente grafiche. E non è cosa verificabile solo per la tipologia dell'autore di prosa. Si pensi all'esigentissimo Petrarca, e alla sua maniacale sorveglianza del testo, per il quale tuttavia nel codice dei *Rerum vulgarium fragmenta* il suo *usus scribendi*, che pure contempla varianti che gli sono con ogni evidenza indifferenti quanto alla morfologia, convive pacificamente con il – a tratti – diverso *usus scribendi* del pur da lui sorvegliato copista. Codice rimasto poi alla mercé di Petrarca, il quale per quasi dieci anni ha continuato a perlustrarne e modificarne le carte: e però i suoi interventi mai riguardano aspetti di grafia.

E, proprio a proposito di Petrarca e del *Canzoniere*, viceversa nel testo critico, utilizzato poi in ogni sede, fino alla più divulgativa, la fedeltà fetichistica all'autografo (così come all'idiografo, rispondente a istanze grafiche diverse), oltre che ingenerare errori di lettura, di esecuzione persino nei più colti (proverbiale il caso dell'*et*, che corrisponde sia agli «et» dell'autografo sia alla nota tironiana che in tal modo viene sciolta), produce, nel senso comune, una lontananza e un effetto esasperato di arcaicità della sua lingua. Soprattutto perché la ben diversa situazione testimoniale dell'opera di Dante, della *Commedia* primariamente, ha fatto sì che i suoi editori optassero per una veste linguistica più neutra e priva di arcaismi, percepita alla fine come ben più moderna. È in fondo un risultato piuttosto aberrante della scienza filologica, indotto da diversi, ma certo non conflittuali criteri editoriali, tutti assai autorevoli e con ragioni che sono state storicamente, e forse sono tuttavia assai forti, e che però determinano effetti prospettici distorsivi nei lettori, mietendo vittime soprattutto fra i banchi di scuola (e del triennio universitario). Di nuovo si torna a dover riflettere su quali siano le sedi editoriali adeguate a determinate operazioni: benvenuta la revisione «energica» del testo del *Canzoniere* operata da Sabrina Stroppa, poi ripresa e proseguita da Paola Vecchi Galli («i tempi paiono maturi per prendere le distanze dal gusto “antiquario” della vulgata di Contini, ormai quasi ingestibile da parte di un pubblico di non specialisti») per le loro edizioni commentate in collane con scopo di alta divulgazione (rispettivamente Einaudi, 2011 e BUR-Adi, 2012).

ZACCARELLO: Si tratta di uno dei punti più spinosi, molto difficile da affrontare astraendo dal caso concreto, che impone di volta in volta soluzioni calibrate – ad esempio – sulla lingua del testo, sulle sue coordinate storico-tradizionali, sul pubblico della collana ecc. Ad ogni modo, ritengo che si debba partire dal *mandato sociale* di cui parlavo prima per l'editore critico, quello cioè di svolgere un ruolo primario di mediazione culturale fra il sistema culturale d'origine del testo, nella sua complessità anche linguistica, e quello d'arrivo, l'orizzonte culturale del lettore di oggi, magari colto ma non necessariamente in possesso di nozioni storico-linguistiche. Specie per la prosa, l'obiettivo dev'essere un testo che scorre senza intoppi alla lettura, e soprattutto non ingenera dubbi troppo frequenti quanto alla pronuncia, perché se vado a sentire un attore famoso che legge Petrarca e lo sento pronunciare latinamente *facto* e *nocte*, la colpa non è sua: non è infatti tenuto a sapere che si tratta di *mere grafie*, prive oltretutto della connotazione culturale che avrebbero ad esempio parole culte quali *tyranno*, o nomi propri del tipo *Orpheo*, che si trova raramente con *-f-* durante tutto il Medioevo e Rinascimento. D'altra parte – com'è noto – esistono parole in cui il latinismo grafico, poi canonizzato dalla stampa, era usato di proposito per evitare dubbi imbarazzanti nella rappresentazione del rapporto grafia-pronuncia: con buona pace del pragmatismo di Michele Barbi, come potremmo modernizzare una parola come *sententia*, che poteva valere come *sentenzia* o *sentenza* (e per *valentia*, si aggiunge la lettura *valentia!*); oppure *triumpho*, che mediava accortamente fra il vocalismo latino e quello volgare *trionfo*? Insomma, tanto la conservazione quanto l'ammodernamento non sono formule che possono applicarsi in modo automatico, senza un'attenta ponderazione del singolo passo e delle voci coinvolte. Non può esserci conservazione feticistica, ma nemmeno ammodernamento arbitrario: ne è prova l'esperienza, pur fondata su forme disponibili nella *varia lectio* dell'opera, del *Cortigiano* linguisticamente modernizzato da Amedeo Quondam, che ha suscitato un fervido dibattito scientifico (ospitato fra l'altro dal primo numero di questa rivista) ma non ha sostanzialmente rivoluzionato il moderno accesso al testo. Credo che la soluzione sia empirica, non teorica: occorre escogitare *caso per caso* soluzioni che vadano incontro alle particolari coordinate culturali che caratterizzano la *scripta* oggetto di *recensio* ed edizione, senza perdere di vista il moderno circuito di fruizione definito dalla collana di destinazione. Ove l'editore abbia assunto un testo-base per conferire omogeneità e coerenza ai connotati formali dell'edizione, anche le edizioni successive dovrebbero rispettarne la particolare patina

linguistica, se ritenuta rilevante per l'interpretazione del testo e del suo contesto di circolazione.

ANTONELLI: Qualche anni fa ci fu un bellissimo dibattito in occasione del primo foro di Ecdotica sul *Cortigiano* – anzi, *Cortegiano*, così si vede subito da che parte sto – curato da Amedeo Quondam. Alfredo Stussi non partecipò al dibattito ma alla fine diede un testo secondo me perfetto. Io mi sono confrontato con la posizione conservativa di molti linguisti nell'edizione dei *Poeti siciliani* per i Meridiani Mondadori. È facile vedere che il primo volume (Giacomo da Lentini) è diverso dagli altri due, anche se alla fine abbiamo trovato un compromesso perché loro volevano pubblicare gli altri testi secondo la veste grafica del Vaticano Latino 3793 (stampando ad esempio *volglio* e non *voglio*). Io credo che noi abbiamo una grande responsabilità etica in quanto esperti nell'assicurare, dove si può, come diceva Barbi – cioè nei fatti grafici – la trasposizione dal sistema grafico desueto per i nostri lettori moderni ad un sistema grafico consueto. Anzi, io vado più in là di Stussi, che limitava questo principio ai testi pluritestimoniali, dove bisognerebbe scegliere un testo base. Io credo che a seconda dello scopo per cui è fatta l'edizione questo valga anche per i testi a tradizione monotestimoniale. Naturalmente qui si pone il problema: quando un fatto è solo grafico e quando, invece, coinvolge il sistema fonemico dell'originale? Distinguere è compito nostro, e deve essere compito nostro, in un'edizione critica, anche fornire tutte le coordinate per capire fin dove abbiamo fatto bene e dove abbiamo fatto male. Nell'edizione del 1979 di Giacomo da Lentini io davo una tabella completa di riferimento con tutte le grafie dei codici: quella adottata era moderna, ma era possibile risalire, codice per codice, alla grafia originaria. Lo stesso vale per un'edizione critica di un testo a testimone unico. La prima edizione dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* curata da Gianfranco Contini uscì per i tipi di Tallone e fu un'edizione di lusso, di cui rimangono poche copie in giro, e che contiene una bellissima introduzione dove Contini spiega i motivi della sua scelta di rispettare il testo; l'errore è stato semmai quello di inserire il testo di Contini in una collana a larga diffusione (da cui l'«et» che alcuni lettori pronunciano così come è scritto). Contemporaneamente, però, per la Bur usciva l'edizione di Chiari, in cui tutto era modernizzato. D'altronde ancora qualche anno fa Franco Suitner ha pubblicato un articolo in cui sosteneva che in Petrarca la congiunzione «et» si dovesse leggere così come è scritta. Secondo me invece ci sono documenti incontrovertibili in Petrarca dai quali possiamo evincere bene quando bisogna leggere «et» e quando «e» (su questo ho fatto un seminario in Svizzera, ma è uno studio che

non ho mai pubblicato). Io sono però contrario a una modernizzazione come quella del *Cortegiano* di Quondam, e condivido in pieno quanto ha detto Stussi, che ha spiegato punto per punto perché quell'edizione fosse profondamente contraddittoria al suo interno e sbagliata, anche se considerata secondo i criteri generali esposti da Quondam. Si può insomma lavorare sulle grafie, ma non si può lavorare sulla lingua: se il testo reca «aveano», io non posso cambiarlo in «avevano», perché, come giustamente rilevava Stussi, se io faccio la stessa operazione in Dante, non mi tornano i versi. In un testo in prosa io posso anche fare questa operazione, ma con che guadagno?

6. *Filologia materiale. In che misura gli aspetti materiali dell'edizione (mise en page, confezione editoriale, copertina, ecc.) incidono sull'edizione stessa?*

TONELLI: Moltissimo. E aggiungerei, a prima integrazione di questa minima lista di elementi condizionatori, e con almeno medesimo peso, anche la sede editoriale. Faccio subito un esempio. Per la Società Dantesca Italiana, che vuol dire per la sede che promuove e sovrintende scientificamente all'edizione nazionale delle opere di Dante, e quindi presso l'ente cui si fa, viene fatto (non dico necessariamente dagli studiosi, ma dal resto del mondo sì...) riferimento per il testo di Dante, è uscita da poco la nuova edizione del *Fiore e Detto d'Amore* curata da Paola Allegretti (VIII vol., Casa Editrice Le Lettere, 2012). L'attenzione dell'editrice alla *mise en page* del testimone unico è innovativa: assai decisa la sua volontà di riprodurre (o perlomeno di suggerire per quanto possibile) il susseguirsi incolonnato dei sonetti che il codice H 438 della Biblioteca interuniversitaria di Montpellier a sua volta aveva singolarmente prescelto, probabilmente ispirandosi all'impaginazione del testo di partenza, il *Roman de la Rose*. Con tale decisione viene sottolineata, fra le altre cose, anche la continuità narrativa del testo. La copertina del volume (e il suo formato e consistenza) di fatto però ripropone quella stessa realizzata nel 1984 per il medesimo VIII vol. delle Opere di Dante Alighieri, e sempre per la Società Dantesca Italiana, da Gianfranco Contini, con un effetto stupefacente di sovrapposibilità, all'apparenza, totale. Ma la differenza è sostanziale, giacché alla celebre formula che ipotizzava l'attribuibilità dei due poemetti a Dante (*Il Fiore e Il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*) è sostituito un inappellabile «Dante Alighieri, *Fiore, Detto d'Amore*» che, al di là dei convincimenti personali dei singoli, viene a significare, in virtù di quella sede editoriale, di fatto l'estensione oggettiva e presumibilmente dure-

vole nel tempo del corpus dantesco a *Fiore e Detto*. Non che la schietta attribuzione di paternità costituisca una novità editoriale, non è questo il punto. Nella collana degli Oscar Mondadori, ad esempio, con il commento di Luca Carlo Rossi, il *Fiore e Il Detto* erano già stati pubblicati come di Dante nel 1996 (col testo base stabilito da Contini, salvo opportune correzioni e discussioni); ma, nonostante il potenziale divulgativo di quella collana, e la diffusione che la collana ha certamente garantito al testo, anche in quanto dichiarato dantesco (e quanto l'attribuzione a un "Dante" cui in copertina nemmeno si aggiungeva il patronimico – a far leva sulla condivisione nazionalpopolare del mito dell'autore: «Dante, *Il Fiore. Detto d'Amore*» – sarà stato viceversa condizionato dagli obiettivi della sede editoriale?), gli effetti culturali e scientifici dell'edizione nazionale sono evidentemente di tutt'altra portata.

Sede editoriale vuol dire soprattutto pubblico cui è destinata l'edizione. «Perché possa servire a un vasto pubblico», scriveva Emilio Peruzzi introducendo la sua 'limpida' edizione critica dei *Canti* di Leopardi per Rizzoli (1981), «si è contenuta l'opera in un solo volume, maneggevole e non troppo costoso, rinunciando a tutto quanto non era indispensabile»: anche questi sono criteri decisivi. Inoltre, se il pubblico di un'edizione critica è previsto ampio, tendenzialmente si tratta dell'edizione di un grande classico; dunque, e continuo a servirmi di Peruzzi, «l'edizione critica deve essere leggibile. Dovrebbe esserlo sempre, perché la chiarezza è il primo requisito dell'espressione; ma tanto più deve riuscire facilmente leggibile nel caso di un autore la cui opera è patrimonio spirituale di tutti, e perciò non si può irretire in un complesso meccanismo di sigle, segni convenzionali e termini tecnici riservato a una ristretta cerchia di specialisti».

ZACCARELLO: Ci sono *due aspetti principali* da considerare: in presenza di edizione da testimone unico o da testimonianza 'forte', nel senso dell'autorialità e/o dell'autorevolezza ecdotica, credo che l'edizione debba dar conto non solo del testo ma anche della *mise en texte* che i copisti/editori antichi hanno ritenuto utile a dar conto della complessità dell'opera, e delle coordinate in cui questa è stata pubblicata e letta nel suo contesto d'origine. Mi riferisco soprattutto all'apparato paragrafematico, con la scansione delle unità elementari del testo, eventualmente sottolineate da rubriche esplicative. In un recente saggio, Stefano Carrai ha mostrato quanto importante per il *Corbaccio* sia la scansione 'trattatistica' trādita dal codice Mannelli, che lo sottolinea con rubriche latine obliterate dalla maggior parte dei codici («Per il testo del *Corbaccio*: la vulgata e la testimonianza del codice Mannelli», *Filo-*

logia italiana, III [2006], pp. 23-29); io stesso, ho ritenuto di reinserire nelle novelle sacchettiane il segno di paragrafo con cui ambedue i principali filoni della tradizione manoscritta contraddistinguono la 'morale', ossia la *riflessione gnomica* che ne accompagna la maggior parte (Franco Sacchetti, *Le Trecento Novelle*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014). In secondo luogo, va considerata la veste moderna, di impaginazione e resa editoriale, ma anche di legatura e *marketing*, dell'edizione: non ho preferenze assolute, ma ritengo che l'apparato – per non essere una feticistica camera ardente di binari morti testuali – debba intensamente dialogare col testo, anche attraverso una specifica fascia di motivazione delle scelte testuali, come benissimo ha fatto Giorgio Petrocchi – con la supervisione di Gianfranco Contini – per la sua notissima edizione della *Commedia* dantesca. Ma a questo servono benissimo, se la collana lo permette, gli *apparati interlineari* o '*veriticali*', che consentano di individuare immediatamente l'attacco della variante (riducendo il contesto della variante, e dunque lo spazio necessario per riportarla) e ne rendano chiare le valenze logiche e semantiche in rapporto al passo. Di grande importanza è, ove possibile, spiegare l'eziologia della variante scelta a testo, e in che modo essa può dar conto di successive manipolazioni o fraintendimenti: anche in contesti di irriducibile adiaforia, direzionare il rapporto fra due varianti può essere l'unico modo di attribuire la priorità più plausibile. Per dare un esempio, si può attingere ancora all'immenso serbatoio variantistico della *Commedia*: a *Par. V 34* Petrocchi mette a testo «Tu se' omai del maggior punto certo», pur ammettendo che «è impossibile preferire una variante all'altra» (I, p. 228). Ma la variante concorrente, *del primo punto* (diffusissima a partire dal nutrito gruppo del Cento) appare influenzata dal contesto del 'primo giro' (*Par. IV 36*) o Cielo della Luna (con enfasi sull'aggettivo *primo* che continua ai vv. 96 e 118 di quest'ultimo canto: *primo vero; primo amante*). Non può dunque essere sottovalutato l'effetto eco, che attribuirebbe a *maggior* un lieve status di *difficilior*, sia pure in contesto marcatamente adiaforo. Simili ragionamenti rivestono grande importanza anche e soprattutto in testi con attestazione di varianti autoriali; non è insolito che l'autore, e ancor più spesso l'editore moderno, non abbia le idee chiare su cosa mettere a testo e cosa lasciare da parte: ricostruire la successione cronologica della revisione autoriale, ed esprimerla al lettore attraverso una vitale interazione fra testo e variante conferisce all'edizione una rappresentazione più onesta e veritiera del testo in tutte le sue parti, oltre che mettere a disposizione un bagaglio importantissimo di varianti esplicative (è ben noto, ad esempio dagli studi leo-

pardiani di Luigi Blasucci, l'apporto esegetico che può venire da varianti d'autore rifiutate).

ANTONELLI: Me la potrei cavare citando McLuhan, come in Ecdotica qualcun altro ha fatto in occasioni simili, dicendo che «il medium è il messaggio». Questo vale non solo per i media, ma anche per la stampa e per i manoscritti. La *mise en page*, la struttura, la pergamena, la carta, la copertina, la collana editoriale forniscono informazioni che indirizzano la lettura e sono assolutamente fondamentali. Uno dei fondatori della Filologia Romanza in Italia, Ernesto Monaci, ha scritto su questo delle cose molto belle. Quando tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento aveva promosso la bellissima edizione diplomatica dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, che si deve alla Società Filologica Romana, Monaci insisteva per avere i colori originali del manoscritto e fece fondere per l'edizione diplomatica del Vaticano latino 3793 alcuni caratteri per rappresentare i segni particolari del manoscritto fra cui la "esse lunga" oppure quel "ricetto" che indica nel codice vaticano la distinzione tra fronte e sirma. Credo che la lezione di Monaci in tempi neolachmanniani sia stata messa da parte un po' troppo frettolosamente, perché le sue attenzioni vennero poi considerate come fissazioni da parte di un signore non aggiornato sulla moderna filologia che veniva dalla Germania. Invece recentemente tutti questi aspetti sono stati riconsiderati nella loro dovuta centralità. Naturalmente questo non esaurisce il problema per quanto riguarda il rapporto tra la filologia materiale, i manoscritti e la loro rappresentazione moderna: si torna sempre alla questione dello scopo a cui è indirizzata un'edizione. C'è un fatto però di cui io sono fermamente convinto, ossia che il passaggio dal manoscritto alla stampa comporti sempre un'entropia. Basti pensare per esempio al caso di Petrarca che è stato evocato adesso: come ha chiarito anni fa Furio Brugnolo in un articolo, la *mise en page* di Petrarca è un fatto assolutamente non trascurabile. Petrarca organizzava la scrittura del sonetto affiancando due endecasillabi in un rigo. Questo significa che in un sonetto di schema ABAB ABAB poneva in verticale come paradigma tutte le rime A e tutte le rime B. Pensiamo a quello che significa jakobsonianamente il rapporto tra asse paradigmatico e asse sintagmatico: questa disposizione orizzontale del testo ci dà una modalità di lettura dei sonetti diversissima da quella che avviene in verticale. Dobbiamo noi ripetere la stessa disposizione? Io credo di no. Naturalmente qui basta avere ben chiaro a chi ci rivolgiamo: se facciamo un'edizione diplomatica, ad esempio, sarà necessario. Se pensiamo alle varie tipologie di edizione che si praticano in ecdotica ci rendiamo conto ancora una volta

che, a seconda del pubblico di riferimento, sarà più indicato un tipo di edizione anziché un altro. È evidente che le edizioni fotografiche o diplomatiche ci dicono molte più cose. L'andare a capo del manoscritto in certe condizioni ci rivela cose straordinarie. È il caso di una canzone importantissima di Guittone d'Arezzo, *Amor tanto altamente*: pubblicata da Egidi e poi da Minetti come canzone a cinque stanze, ad un certo punto nella tornata Guittone entra in polemica con Giacomo da Lentini. Se noi andiamo a leggere questa canzone nei manoscritti (Vaticano latino 3793 e Laurenziano Rediano 9) vediamo che nel manoscritto più autorevole della tradizione di Guittone, il Laurenziano, a questa canzone manca una strofa, tra l'altro proprio quella in cui il poeta entra in polemica con Giacomo da Lentini. Nel Vaticano invece ci sono tutte e cinque le strofe. Tuttavia, se noi leggiamo l'edizione critica di tutto ciò non c'è traccia. Eppure se andiamo a vedere il manoscritto ci rendiamo conto che su quella strofa, che è stata segnata come mancante, era stata compiuta invece un'operazione di *maquillage*, di riscrittura e di trasposizione di metà della penultima strofa come tornata, e ciò implica una volontà molto forte. Rimane dunque aperto un problema interpretativo: a chi risale questo? Probabilmente non a Guittone, anche se sappiamo che quel manoscritto è stato scritto in ambiente guittoniano da qualcuno a lui molto vicino. Questo caso ci conferma che la filologia materiale ci fornisce delle notizie che, se noi guardiamo solamente all'edizione critica, non sono disponibili; non siamo dunque messi in grado di comprendere pienamente il testo. Io penso che filologia materiale e stemmatica debbano andare assolutamente insieme. Pensiamo al caso della *scriptio* continua: il caso «Laura» dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* è eclatante. Petrarca scrive «laura» costantemente in minuscolo e tutto attaccato per tutto il *Canzoniere* tranne che per la terza sestina doppia in morte di Laura dove usa la maiuscola poiché vuol far sapere esattamente di chi si parla. Se noi andiamo a vedere tutti i casi che Contini nella sua edizione ha risolto o con «Laura» con la maiuscola o con «l'aura» e ci rendiamo conto che in tutti quei casi possiamo tranquillamente interpretare sia Laura come nome della donna sia «l'aura». Questo significa che nella traslitterazione c'è un'entropia fortissima. Come si fa in queste situazioni? Questo è veramente un caso quasi irrisolvibile. Probabilmente dobbiamo prenderci la responsabilità di distinguere ma è un caso che va segnalato perché il lettore non può trovare risolto qualcosa che non è stato risolto volutamente dallo stesso Petrarca. Di questi casi se ne possono trovare tanti. Ancora da Petrarca, ad esempio. Gli ultimi sedici componimenti dei *RVF* hanno un certo ordine che corrisponde

a quello della lezione dello *status* Malatesta. Se qualcuno non si fosse preso la briga di controllare il manoscritto e di vedere che c'erano dei numeretti di mano di Petrarca che cambiavano l'ordine di quei sedici componimenti, noi li stamperemmo ancora secondo la penultima volontà dell'autore, non l'ultima. Ma vedete dunque che il manoscritto ci testimonia un travaglio fondamentale dell'autore, necessario per la comprensione dei *RVF*, perché quell'ordinamento ci dà due versioni completamente diverse dell'idea del *Canzoniere* e di quello che Petrarca pensava fosse il suo *Canzoniere*. Noi questo lo vediamo solo nel manoscritto e questo andrebbe registrato in un'edizione ponendo però non soltanto i numeri. Il lettore che si trova i numeretti o un apparato negativo, non ricostruisce automaticamente il testo originale: siamo noi che dovremmo farlo ragionare. Paolo Cherchi ha scritto un bellissimo libro sulla conclusione del *Canzoniere* secondo quell'ordine. Ma c'è anche un altro ordine, ed è quello che risale agli ultimi giorni di vita del Petrarca, quando lui stesso ha cambiato di nuovo l'ordine dei componimenti. Questo è un dato assolutamente fondamentale. Scusate la lunghezza ma ogni tanto mi appassionano su questi aspetti che possiamo ritenere minimali ma allo stesso tempo importanti.

7. *Il commento. Esiste una teoria dell'annotazione?*

TONELLI: Le cose sono piuttosto cambiate da quando negli anni Ottanta l'uscita della *Letteratura Italiana* Einaudi sollevava qualche borbottio fra i cultori del commento, i quali non vi trovavano riservata sufficiente attenzione al genere. Il seminario di Ascona del 1989, coi suoi atti dedicati al *Commento ai testi* (1992, a cura di Ottavio Besomi e di Carlo Caruso), nei fatti è stato anche una risposta a quell'assenza; cui sono seguiti ulteriori, vari momenti di riflessione, da ultimo nell'ottobre 2014 presso l'Università per stranieri di Siena con un convegno dedicato a *La pratica del commento* (ora in stampa gli atti a cura di D. Brogi, T. de Rogatis, G. Marrani). Ma il punto è proprio quello ben sottolineato da tale titolo: come diceva De Robertis, nel seminario succitato, «quello del commento» è «un atto essenzialmente pratico»; ovvero, secondo Giovanni Pozzi (ivi), che al più persegue «strategie» di realizzazione «fra teoria e pratica». Senza necessariamente adire a una sorta di determinismo empirico per il quale ogni testo richiederebbe il suo proprio commento (ma, e *converso*, ogni commento esige il suo proprio testo! o perlomeno lo esige il lettore, che si ribella a una logica del 'commento-mondo', addirittura sostitutivo del testo che lo ha generato: mi

riferisco alla recentissima edizione Carocci che pubblica il solo commento al *Pasticciaccio* curato da Maria Antonietta Terzoli, due generosissimi, sovrabbondanti volumi che nessuna ostativa e pur comprensibile ragione di 'diritti' compensa però del *manque*), non credo comunque si possa parlare di una "teoria dell'annotazione". La rivista che condirigo (con I. Becherucci, S. Giusti, F. Latini, R. Leporatti) è nata appunto con l'intento di dare voce e spazio alle varie tipologie possibili di lettura dei testi («i generi della lettura» ne è il sottotitolo), di cui il commento rappresenta il genere di lettura che è insieme più al servizio di, di servizio e, a mio parere, anche più nobile quanto a obiettivi. E nel titolo *Per leggere* volutamente richiama alla tradizione poi continiana della 'esecuzione' del testo, tradizione che viene però da più lontano, appunto dal *Saper leggere* di Prezzolini e De Robertis senior secondo una professione di impegno che ha le sue radici moderne nel commento come fu realizzato (e, nella forma che sarà poi continiana, e dunque quella ora normalmente in uso, anche inventato) da Giosue Carducci (particolarmente il Carducci commentatore del *Canzoniere* insieme con Severino Ferrari).

La pratica del commento contempla infatti da sempre, costitutivamente, un'istanza pedagogica estremamente forte, etica. Tralasciando dunque le tante questioni su cui potremmo disquisire (a partire da cosa e quanto commentare; quale sia la distinzione fra commentare la poesia e commentare la prosa; sulla funzione e la liceità della parafrasi o, al limite, della traduzione integrale; sull'uso delle banche dati e la conseguente superfetazione dell'intertestualità; su quale uso fare della variantistica; ecc. ecc.), vorrei introdurre invece un minimo spunto di riflessione su questo ambito originario e primario del commento. E quel che mi sembra piuttosto 'pericoloso' appunto in campo pedagogico, dove il commento ai testi ha la sua massima diffusione e ragion d'essere, è la posizione contraria, quella che davvero poggia su una teoria, ma opposta, la teoria della 'non' annotazione. La linea decostruzionista dei teorici dell'assenza di mediazione fra testo e lettore, che va da Steiner all'ultimo Todorov a Schaeffer passando per Calvino («introduzione, apparato critico, bibliografia sono usati come cortina fumogena per nascondere quel che il testo ha da dire e che può dire solo se lo si lascia parlare senza intermediari che pretendano di saperne più di lui») promuove l'incontro diretto del testo per un'ermeneutica della riappropriazione personale. Che dire? Contro questo la mia versione 'filologa' è pronta ad una lotta senza quartiere, tanto più dopo aver partecipato negli ultimi anni al dibattito intorno alle modalità e potenzialità didattiche della letteratura nelle ultime classi delle scuole superiori (semplificando una que-

stione davvero primaria e complessa: come e cosa insegnare del nostro patrimonio letterario, affinché la letteratura, nello specifico italiana, possa avere un senso forte nella formazione alla vita degli studenti delle scuole superiori?). Il rischio concreto a scuola è evidentemente la deriva di questo atteggiamento, che è nei suoi promotori e sostenitori atteggiamento coltissimo e molto aristocratico, verso uno spontaneismo delle letture interpretative, verso l'appropriazione indebita del testo, la legittimazione all'impressionismo selvaggio dopo decenni di impostazione di segno opposto, tutta formalista e tendenzialmente piuttosto arida e inaridente: i cui effetti negativi a scuola sono peraltro innegabili. Sia chiaro che non mi indigno puristicamente a favore di un sacro canone rigorosamente tradito. Al contrario, credo che il focus, anche in ambito educativo, vada spostato sul lettore. La letteratura nella sua dimensione sia linguistica sia culturale svolge una funzione unica e fondamentale (rispetto alle altre materie d'insegnamento) nel promuovere la capacità critica: l'interpretazione corretta del testo divenendo capacità di orientamento nel mondo, la lettura essendo simulazione d'esperienza. Ma sviluppare spirito critico per far sì che gli studenti-lettori-cittadini sappiano muoversi con occhio smagato attraverso l'«impero dei segni», e farlo attraverso la letteratura, significa fornire agli studenti le chiavi, gli strumenti, i modelli dell'interpretazione per attingere all'oggettività del significato, di un significato: non unico, univoco, è ovvio, ma ogni volta plausibile e corretto in quanto necessitato dal testo.

Diciamo allora che una teoria no, non si può dire che ci sia (e potrebbe davvero darsi?), e però esistono delle «buone pratiche» e dei modelli cui rifarsi. Anche per quanto riguarda il commento se ne potrà, *dovrà* parlare a partire dalla considerazione dell'obiettivo che si prefigge (scientifico? scolastico? questa una prima, fra le molte, distinzioni), e dunque ancora una volta a partire dal lettore/utente cui è indirizzato, nonché dalla condizione specifica del testo di partenza (vanta un commento secolare? è commentato per la prima volta? e via dicendo).

ZACCARELLO: Avendo pubblicato solo un commento «di sopravvivenza» ai *Sonetti* del Burchiello, diciamo anche *minimal* rispetto alla vertiginosa complessità del testo, non credo di avere sufficienti esperienze o competenze specifiche sull'argomento. Vorrei ribadire che, specie in presenza di tradizioni folte e di un atteggiamento spregiudicato e «attivo» da parte dei copisti, il primo commento ai testi sono le *varianti offerte dal testimoniale*, spesso segnale del disagio di chi non comprendeva il testo nelle sue originali motivazioni, ancor più spesso espressione di chi – come i *copisti per passione* – non si accontentava di

passare sotto silenzio un luogo difficoltoso, ma assolveva fino in fondo il suo compito di mediatore culturale, che deve offrire ai suoi lettori un testo scorrevole, a costo di banalizzarlo. Ad esempio, nei *Sonetti iocosi & da ridere* di Matteo Franco e Luigi Pulci – in corso di stampa presso l'editore fiorentino Franco Cesati per le cure di Alessio Decaria e mie –, la variante incipitaria del son. XLIX «Tanti sonetti: che sarà, tristizia?», che compare nell'*editio princeps* (Firenze c. 1490, in posizione 52) e nelle stampe derivate con incipit *Tu ne mandasti dodici, tristizia*, può essere considerata alla stregua di una glossa subentrata al testo: essa intende infatti integrare il significato del v. 1 riprendendo un'indicazione che precede il son. XV (primo della serie), unanime nelle rubriche manoscritte: «Lui(gi) Pul(ci) a S(er) Matheo Franco manda Sonetti XII» (Trivulziano 965, c. 10v), «R(isposta) di L(uigi) Pulci al Franco, (et) fanne XII» (Vat. Barberiniano 3912, c. 7r) ecc. Ma le varianti sono sempre leggibili, per questo motivo, alla stregua di un *commento interlineare*, di annotazioni marginali che sempre e comunque dialogano col testo, cercando di ricollegarlo a un contesto situazionale che tendeva a scomparire nei passaggi di copia. Credo che – per questo motivo – da una parte ogni commento debba dialogare con l'apparato delle varianti e utilizzarlo a scopo esegetico, dall'altro all'editore incomba l'obbligo di argomentare e motivare le sue scelte in modo disteso e discorsivo, non laconico e algebrico come in edizioni critiche che esibiscono magari un gran numero di sigle e abbreviazioni in apparato, quasi che la densità di queste fosse sinonimo di oggettività e scientificità, e non invece fattore di scoraggiamento e alienazione dell'utente.

ANTONELLI: Natascia ha evocato il convegno di Ascona. Ho qui una fotocopia dell'intervento di Segre: «il commento è un apparato di illustrazioni verbali destinato a rendere più comprensibile un testo. È l'espli-citazione di un tipo di lettura del testo. Se invece consideriamo il testo come un apparato di produzione semiotica, allora il commento si rivela come un tramite o un risultato di questa produttività». Evidentemente c'è spazio per vari tipi di commenti e non mi dilungo su tale aspetto più di tanto. Non esiste una teoria del commento e non può esistere per i motivi che sono risultati da tutte le domande precedenti. Vorrei dire però che, per la mia esperienza, non credo che al giorno d'oggi si possano più pubblicare testi del Duecento senza un commento o con un commento non finalizzato, prolisso o “megagalattico”. Dunque io direi che non c'è la teoria, ma i modelli ci sono. C'è il modello delle *Rime* di Contini, che secondo me resta a tutt'oggi di gran lunga il migliore ed esiste il modello dei *Poeti del Duecento* che dà spazio sia alla parafrasi nel

senso in cui diceva Segre sia a quelle connessioni che poi si sono chiamate intertestuali e che aiutano a capire. Ma non si può più pubblicare un testo del Duecento che non tenti di risolvere per il fruitore sia specialistico che secondario tutte quelle questioni che un editore di un testo si trova ad affrontare ed ha il dovere di spiegare, altrimenti il testo nell'edizione critica rimane muto su troppi fronti.

8. *Futuro. Vantaggi e svantaggi dell'edizione cartacea?*

TONELLI: Sono molto tradizionalista e con capacità di memorizzazione e assimilazione dipendente in toto dalla materialità, fisicità, tridimensionalità, esistenza continua (e rassicurante) del testo nella presenza fisica del libro. Gli svantaggi per me sono (forse) meramente economici.

ZACCARELLO: Bisogna innanzitutto intendersi su cosa chiamiamo edizione digitale, oggetto di un dibattito – specie oltreoceano – vivace e diversificato, ma lontano dall'approdare a soluzioni condivise: da un lato, c'è ciò che Elena Pierazzo ha chiamato, in modo non ambiguo, *digital documentary edition*: «the recoding 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» («A Rationale of Digital Editions», *Linguistic and Literary Computing*, XXVI [2011], pp. 463-477: 475), uno splendido esempio della quale è il sito web *Bichitra, editio variorum* dell'opera del Nobel indiano Rabindranath Tagore, coordinata da Sukanta Chaudhuri della *School of Cultural Texts and Records* (al link: <http://bichitra.jdvu.ac.in/index.php>), caratterizzata da un software di collazione dedicato (*Prabhed*), che – oltre ad evidenziare le lezioni divergenti – consente la determinazione quantitativa di indici di varianza, legati non solo a generici aspetti quantitativi, ma anche a scelte lessicali o a coordinate strutturali. Dall'altro lato, ci sono edizioni digitali che offrono, al pari di quelle che propriamente possono definirsi *critiche*, una versione unica ricostruita dell'opera quale ipotesi di arrivo (e ferma restando, come nelle tradizionali edizioni cartacee, la disponibilità dei dati di partenza, facilitata dall'interfaccia digitale): in queste, la tecnologia può determinare tanto la metodologia di raccolta dei dati quanto la loro rappresentazione all'utente. Un esempio del primo caso si ha quando la *recensio* si avvale di un software di collazione specifico, quale *Collate* (sviluppato da Peter Robinson, e dal 2010 aggiornato in *CollateX*: <http://collatex.net>) o *Iuxta* (sviluppato da Jerome McGann: <http://www.juxtasoftware.org>). Al contrario,

anche edizioni allestite con metodologie più tradizionali possono adottare una rappresentazione ipertestuale del prodotto finale, nell'esempio più semplice usando vari linguaggi di *textual encoding* per associare al testo i metadati filologici o interpretativi. E ancora, per converso, si possono avere edizioni cartacee allestite con metodi *computer-assisted*, quale l'edizione dei *Cantari della Reina d'Oriente* di Antonio Pucci, che William Robins ha curato – classificando i molti testimoni con un software di tipo cladistico – per la collezione maggiore della Commissione per i Testi di Lingua (Bologna, 2007): con il suo elevato prezzo di copertina, l'esempio è eloquente di quanto una prestigiosa collocazione editoriale, che rimane legata al tradizionale supporto cartaceo, continui a svolgere un ruolo fondamentale per avviare l'edizione critica nel giusto alveo di discussione di metodo e ricezione specialistica. Ma il punto su cui vorrei insistere è un altro: sull'onda delle nuove possibilità informatiche, il modello ipertestuale odierno si pone spesso in aperto conflitto con l'illustre tradizione metodologica della disciplina, sostituendo all'unità la molteplicità, alla diacronia la simultaneità, allo *iudicium* dell'editore la possibilità di lasciare aperta ogni scelta, quasi delegandola agli utenti. Ma – quale che sia la soluzione escogitata – la straordinaria dilatazione degli strumenti disponibili non può allontanare dalla continuità degli obiettivi, specie in relazione alla perdurante necessità di definire testi di riconosciuta autorevolezza, che possano costituire un valido punto di riferimento, e alimentare così un *circuito virtuoso* di (ri)edizioni, traduzioni e adattamenti (chiarissimo, in tal senso, il recente rapporto del *Committee for Scholarly Editions* statunitense, al link: <https://scholarlyeditions.commons.mla.org/2015/09/02/cse-white-paper>). Quest'ultimo – allo stato attuale – può difficilmente scaturire da una pubblicazione elettronica, priva di tale contesto 'istituzionale' di ricezione e fruizione, da cui possano scaturire i dibattiti e le verifiche essenziali per determinarne lo *status* di affidabilità scientifica.

ANTONELLI: Io sarò telegrafico anche se ci sarebbero molte cose da dire. Dirò solo che l'edizione cartacea mantiene una sua forza, non soltanto fascinosa, capace di fissare la memoria. C'è una raccolta di saggi degli anni Novanta curata da Tullio Gregory presso Laterza intitolata *L'oblio della memoria*. Già allora si vide chiaramente come, a causa del progresso tecnologico, con le edizioni informatiche almeno i privati (e a me è capitato) avrebbero rischiato di perdere integralmente dati salvati su dischetti non più leggibili in futuro. Adesso ci sono nuovi sistemi: "nuvole" e altre cose con cui si pensa di poterli avere per sempre ma io ne dubito. E sono d'accordo con Zaccarello per quello che riguarda

l'attività di Google. Io non sono molto popolare tra i miei colleghi più giovani perché come presidente della Società Filologica Romana mi sto opponendo al fatto di regalare a Google la biblioteca Monaci da scansionare. Io credo fortemente che sia molto comodo avere i libri a casa propria senza dover andare in Biblioteca ma questo pone dei problemi di altro tipo veramente rilevanti, come quelli che ha citato Zaccarello, oltre al fatto che si rovinano i libri. Per quello che riguarda l'edizione elettronica ci sono enormi vantaggi ... ma anche svantaggi. Gli svantaggi li ho detti, i vantaggi sono enormi. La possibilità di avere sul *desktop* sia la fotografia, sia l'edizione diplomatica, sia l'edizione critica, sia il commento ed altro ancora è qualcosa di impensabile fino a qualche anno fa. Ma non ideologizzerei troppo l'edizione elettronica come ha fatto a suo tempo Cerquiglini.

9. *Qualche esempio della vostra edizione perfetta...*

TONELLI: Come lettrice, quella che non lascia traccia di sé nel testo (critico e commentato) e che mi consente, grazie a poche note basiche, non invadenti, di avere in contiguità immediata, sulla stessa pagina del testo, il significato di quel che non so (di fatto, con una 'banale' esplicazione dei *realia* o di eventuale lessico tecnico); come studiosa, quella che mi mette a disposizione tutti i materiali utilizzati per la realizzazione del testo (edizione critica), che mi sciorina tutta quanta la sua elaborazione (anche in funzione del commento al testo).

ZACCARELLO: Se parliamo di edizioni critiche, siamo di fronte a un ossimoro... Delle due l'una: se un'edizione perfetta deve riposare su scelte testuali sicure e non lasciare spazio a dubbi di sorta, allora non può essere critica, per il fatto che un fattore caratterizzante di quest'ultima è appunto lasciare margini di dubbio agli utenti, offrendo gli elementi per motivare soluzioni anche diverse da quelle adottate a testo. Così come la filologia testuale non è una scienza ma – secondo la brillante definizione di Alfredo Stussi – un'*alta forma di artigianato intellettuale*, l'edizione critica è un edificio di mirabile provvisorietà, imperfetto anche etimologicamente, poiché non lo si potrebbe mai dire concluso: il recupero di un nuove testimonianze, la migliore lettura di quelle note (grazie a restauri o a nuove tecnologie d'ispezione: su tutte, quelle d'indagine multispettrale), le ulteriori acquisizioni storiche, letterarie e linguistiche sul contesto dell'opera sono elementi che si affiancano alla naturale provvisorietà del giudizio umano per escludere la possibilità, anche teorica, di un'edizione *ne varietur*. La più alta ambizione dell'edizione critica dovrebbe essere invece, a mio parere, quella di stabilire

standard metodologici di più larga applicazione, che vengano incontro a chi si confronta con tradizioni testuali di analoga problematicità: e in questo senso si potrebbero citare molti esempi, su tradizioni diversissime per cronologia e numerosità: dal Saviozzo di Pasquini al Guittone di Leonardi, dai *Frammenti* ariosteschi di Debenedetti al *Fiore* di Contini (al cui valore di paradigma metodologico poco o nulla tolgono le fondate riserve attributive oggi espresse – fra gli altri – da Pasquale Stoppelli: *Dante e la paternità del Fiore*, Roma, Salerno Ed., 2011). Ma per rispondere sinteticamente alla domanda, dirò semplicemente che l'edizione perfetta è quella che ancora non c'è: già saldamente fondata su una scrupolosa *recensio* delle testimonianze, è ancora di là da venire quanto a definitive scelte testuali, e come esempio posso citare l'imminente edizione delle *Stanze* poliziane ad opera dell'amico Francesco Bausi (alcuni materiali introduttivi sono anticipati nell'ampio articolo «Testo, tradizione ed esegesi delle *Stanze* del Poliziano», *Studi di Filologia Italiana*, LXIX [2011], pp. 293-374).

ANTONELLI: ovviamente quella mia di Giacomo da Lentini, anzi quella composta dall'edizione 1979 di Giacomo (fu definita il "formato Antonelli" in una recensione d'Oltreoceano per il suo carattere innovativo) e da quella del 2008, col commento. Fuor di battuta, credo che per la prosa si possa tranquillamente indicare l'edizione del *Quijote* di Rico e per la poesia quella della *Chanson de Roland* di Segre o quella della *Vita nuova* di Barbi, ma l'elenco potrebbe esser lungo e si ricadrebbe su quanto dicevo in risposta alla prima domanda: l'edizione è nel-tempo e dunque come tale va giudicata, non in assoluto. Al riguardo, per quanto non sia a rigore un'edizione critica, se si pensa al valore modellizzante e innovativo, occorre sempre e prima di tutto ricordare i *Poeti del Duecento* di Contini.

10. *E infine un invito a rispondere ad alcune citazioni. Per esempio questa: «Textual criticism is founded upon a 'mistrust of texts'» (Eugène Vinaver)...*

ZACCARELLO: Rispondo con un'associazione d'idee: ero ancora al liceo classico quando, leggendo la bella traduzione di Luciano Canfora del classico libretto di Hermann Frankel (*Testo critico e critica del testo*, Firenze, Sansoni, 1969: a p. 45), apprendevo il savio ammonimento secondo cui occorre sempre nutrire una *vigile diffidenza*, un dubbio sistematico nei confronti del testo tradito. In tutte le questioni ecdottiche che mi sono trovato a studiare, ho cercato di non dimenticarlo mai; ritengo questo *mistrust* il marchio di fabbrica del critico testuale,

specie laddove questi riesca ad applicarlo in primo luogo alle proprie soluzioni editoriali: adottare una sorta di dubbio metodico per approdare alla sistemazione più razionale ed economica della *recensio* può essere l'unico antidoto a una eccessiva fiducia – a cantiere ancora aperto – nelle soluzioni interpretative adottate, che diventano in certo modo dei postulati anziché degli oggetti di dimostrazione. Bene lo ha detto Paolo Trovato: «se nei casi più semplici le soluzioni, in un certo senso, si impongono da sole, in situazioni ingarbugliate finiamo per farci guidare, dopo un certo numero di verifiche, da una sorta di “giudizio globale” (la formula è di Francisco Rico)» («Un problema editoriale: il colorito linguistico della *Commedia*», in *Storia della lingua italiana e filologia. Atti del VII Convegno ASLI* [Pisa-Firenze, 18-20 dicembre 2008], a c. di C. Ciociola, Firenze, Cesati, 2010, pp. 73-96: a p. 95). E se nell'esercizio della critica testuale – lontana comunque da ogni pretesa oggettività – possono intervenire fattori tanto soggettivi e, per così dire, ideologici, si potrà immaginare il mio stato d'animo quando, anni fa, ho letto la massima pirandelliana espressa dal Dottore nell'*Enrico IV* «Tutti i pazzi sono sempre armati d'una continua vigile diffidenza» (Atto II, Scena 1). Da allora, non ho perso il mio *mistrust of texts*, ma mi sono fatto qualche domanda, tanto sul mio lavoro quanto sulla categoria in generale!

ANTONELLI: Ho già risposto, se si rilegge, in relazione alle domande precedenti, in particolare alla prima.

...«*Forms affect meaning*» (D.F. McKenzie).

ZACCARELLO: Detta dal grande professore oxoniense di bibliografia analitica e critica testuale, la frase fa ancora più effetto: nella tradizione italiana, siamo abituati alle straordinarie implicazioni semantiche e letterarie di ogni dato formale anche minimo, specie in poesia. Cito solo di passata il classico caso della virgola nel *Mottetto II* di Montale, vv. 7-8: «e per te scendere / in un gorgo di fedeltà, immortale», dove tale interpunzione (erroneamente inserita nell'edizione mondadoriana di *Tutte le poesie*, p. 140) spezzava l'unità del sintagma finale, facendo di *immortale* un attributo del soggetto di *scendere*, o addirittura dell'interlocutrice. Ma in Italia, già il grande Graziadio Isaia Ascoli lamentava – com'è noto – l'*eccessiva preoccupazione della forma* come ostacolo all'unità linguistica d'Italia e – in definitiva, per un goriziano proiettato sull'orizzonte mitteleuropeo – come tara di provincialismo. Senza che la sede permetta alcun approfondimento, bisogna pur dire che oggi è d'obbligo tenere conto del dibattito in lingua inglese, che distingue con

attenzione il *text*, saldamente ancorato alle sue concrezioni documentarie (e dunque a una varianza formale anche notevole: autoriale, volontaria o accidentale), dal *work*, l'opera nel suo profilo e significato generale quale viene percepita dal suo pubblico: sulle pagine di questa rivista, lo ha sottolineato da ultimo Bàrbara Bordalejo, partendo da fondamentali acquisizioni di George T. Tanselle («The Texts We See, The Works We Imagine: The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age», *Ecdotica*, 10 [2013], pp. 64-75).

ANTONELLI: Ho ricordato prima McLuhan: vale a maggior ragione qui.

...«*Il lachmannismo* (al. 'lachmannite') è una malattia di trasmissione testuale» (Popolare).

TONELLI: Se fossi filologa, cosa che non sono, adoperando tutto l'armamentario, specioso e meno, superato e meno, del metodo lachmanniano, credo fermamente che mi proporrei di fare chiarezza sulla sedicente origine popolare della citazione cui scelgo di rispondere. E son convinta che, risalendo per li rami stemmatici, mi sarebbe possibile financo individuarne, nonché l'archetipo (e niente di bifido troveremmo in su la cima), addirittura l'Originale, anzi l'*Original* (*spagnolo*); e infine, esercitando una *divinatio* nemmeno troppo azzardata, anzi, con presunzione di oggettività assoluta, confido sarebbe agevole stringere l'Autore, autore in carne e ossa e qui presente, *deus ex machina* di questa giornata, alla responsabilità autoriale che gli compete. Sia che la provocatoria citazione a testo sia ultima o provvisoria espressione della sua volontà.

ZACCARELLO: Indubbio, e ne deve conseguire un appello generale alla vaccinazione!

ANTONELLI: Ma, questa è un po' una fissazione di Paco, che io condivido solo in parte: per la necessità di ragionare sull'edizione critica non solo in termini pratici (come Barbi in qualche modo ha indotto a fare). Ho tentato di rispondere a queste problematiche già nel 1992 (nella *Letteratura italiana* Einaudi, con «Interpretazione e critica del testo»), mostrando appunto come tutto vada riferito (lo diceva già Roncaglia) al fine dell'edizione, cui aggiungevo la necessità di lavorare più intensamente sui principi teorici ed epistemologici, oltre che storico-culturali, che un'edizione critica lachmanniana necessariamente richiama, a volte senza nessuna coscienza del suo senso profondo da parte degli operatori, che anzi spesso guardano alla teoria con malcelata ma ridicola ironia.



Testi

ALBERTO VARVARO E L'ECDOTICA: PER UN GLOSSARIO ANTOLOGICO

GIOVANNI PALUMBO

Nel settore romanistico è agevole distinguere almeno tre specializzazioni scientifiche. Accade cioè che uno studioso si occupi di lingue o di edizioni di testi o di letteratura; se, come spesso avviene, lo stesso studioso domina due di queste specializzazioni, è molto raro che una delle due sia la linguistica. Tanto più ciò accade in Italia, dove il sopravvivere, certamente positivo, della specifica tradizione della glottologia spinge il linguista verso lo studio di lingue non romanze piuttosto che verso l'ecdotica o le letterature romanze.

A ben guardare, non credo che questo tipo di preferenze, accentuato dalla circostanza che i filologi sono in buona parte specialisti di italiano o di francese o di spagnolo, ecc., cioè assai più nettamente specializzati che i linguisti, non credo dunque che ciò sia dovuto al progressivo accentuarsi della specializzazione, lungo una traiettoria che ci avrebbe condotto dallo studioso ottocentesco in grado di dominare intero il campo delle lingue e delle letterature romanze antiche e moderne fino all'attuale cultore di Italo Svevo o del dialetto di Grottaminarda o dell'italiano regionale della Sabina.

... Si tratta di un mutamento, del tutto analogo a quello vissuto da tutta la scienza moderna, che non merita affatto, né giustifica, commenti nostalgici o moralistici. Ma è opportuno non dimenticare che anche in passato, come oggi, ben pochi sono stati gli studiosi in grado di dominare veramente tutto il campo sterminato della romanistica. Già negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi del Novecento, in quella che ci appare come l'età dell'oro delle competenze enciclopediche, Gaston Paris era solo un francesista, con dosi forti di filologia e letteratura medievale e modeste di linguistica, Graziadio Isaia Ascoli e Hugo Schuchardt e Wilhelm Meyer-Lübke, con tutte le differenze tra di loro, soltanto linguisti, anche se con competenze in tutta la gamma della linguistica romanza e i primi due ben oltre di essa, Joseph Bédier un letterato e filologo, e così via. Nella stessa epoca c'erano sì, ognuno con la propria e ben individuabile personalità scientifica, i Gustav Gröber, gli Adolf Tobler, gli

Heinrich Morf, gli Adolfo Mussafia, ma le vere eccezioni sono costoro, non gli altri.¹

Cadetto di quella straordinaria leva di filologi romanzi italiani addestrati negli anni del secondo dopoguerra, Alberto Varvaro, palermitano, classe 1934, faceva parte delle «vere eccezioni», ossia di quegli «studiosi in grado di dominare veramente tutto il campo sterminato della romanistica», attrezzati con «competenze enciclopediche», capaci di coniugare le tre «specializzazioni scientifiche» (senza dimenticare la storia), nonché di spaziare con uguale agio nei principali domini linguistici della Romània (italiano, francese, provenzale e spagnolo). Con la sua scomparsa, sopravvenuta il 22 ottobre 2014, a non molta distanza da quella di Cesare Segre, è inevitabile il sentimento che un'altra «età dell'oro» della disciplina sia irrimediabilmente finita.

Nella ricchissima bibliografia di Alberto Varvaro, ripartita in modo sostanzialmente equilibrato tra filologia, letteratura e linguistica, l'ampia produzione nel campo dell'ecdotica si stende da un capo cronologico all'altro e lambisce le boe estreme della sua carriera scientifica.² Il rapporto con la critica testuale dura infatti poco meno di sessant'anni: è inaugurato dall'edizione del *Libro di varie storie* di Antonio Pucci (1957)³ e si chiude simbolicamente con la pubblicazione postuma dell'edizione del libro IV delle *Chroniques* di Froissart (2015).⁴ Tra questi due estremi si collocano le edizioni delle liriche di Rigaut de Berbezilh (1960)⁵ e del teatro dialettale di Pirandello (2007),⁶ oltre a numerosi

¹ A. Varvaro, «Linguistica e filologia romanza» (1987), in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004, pp. 5-27: 7-8.

² Per una presentazione dei vari aspetti della produzione di Varvaro, cfr. almeno L. Minervini-G. Palumbo «Alberto Varvaro (1934-2014)», *Revue de linguistique romane*, 78 (2014), pp. 607-617, e il numero monografico *Studi sull'opera di Alberto Varvaro* del *Bollettino [del] Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 26 (2015), cui si rinvia anche per la bibliografia. Nelle presenti pagine, che intendono principalmente contestualizzare le voci del glossario antologico a cui fungono da introduzione, mi servo con libertà del lavoro «Teoria e prassi ecdotica», in *Studi sull'opera di Alberto Varvaro*, pp. 19-56.

³ Che è preceduto solo da due recensioni: ai *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1956; e ai *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a cura di M. Vitale, Torino, Utet, 1956, in *Estudis Romànics*, 5 (1955-1956), pp. 237-239.

⁴ Jean Froissart, *Chroniques de France et Angleterre. Livre quatrième*, éd. par A. Varvaro, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2015. Varvaro ha fatto in tempo a correggere le prime bozze di questo lavoro, ma purtroppo non a vederlo pubblicato.

⁵ Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, a cura di A. Varvaro, Bari, Adriatica, 1960.

⁶ L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico – *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. Varvaro, con un saggio introduttivo di A. Camilleri, Milano, Mondadori, 2007.

studi che spaziano dalla tradizione delle liriche di Juan de Mena (1964)⁷ e del libro I delle *Chroniques* di Froissart (1994)⁸ ai problemi d'edizione del *Libro de buen amor* (1968, 2002)⁹ e delle *Grazie* di Foscolo (1987)¹⁰ o ancora ai poemi popolari sul caso della baronessa di Carini (2010),¹¹ senza dimenticare le cretomazie della letteratura spagnola¹² e francese,¹³ né i numerosi interventi a carattere più sistematico sulla filologia,¹⁴ né le ricerche sulla storia della disciplina e i suoi protagonisti.

⁷ A. Varvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964.

⁸ A. Varvaro, «Il libro I delle *Chroniques* de Jean Froissart. Per una filologia integrata dei testi e delle immagini», *Medioevo romanzo*, 19 (1994), pp. 3-36.

⁹ A. Varvaro, «Nuovi studi sul *Libro de buen amor*», *Romance Philology*, 22 (1968-1969), pp. 133-157; Id., «Manuscritos, ediciones y problemas textuales del *Libro de buen amor* de Juan Ruiz», *Medioevo romanzo*, 26 (2002), pp. 413-475.

¹⁰ A. Varvaro, «La nuova edizione delle *Grazie* e l'ordinamento interno delle varianti» (1987), in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, pp. 646-663.

¹¹ A. Varvaro, *Adulteri, delitti e filologia. Il caso della baronessa di Carini*, Bologna, Il Mulino, 2010.

¹² A. Varvaro, *Filologia spagnola medievale*, I: *Linguistica*, II: *Letteratura*, III: *Antologia*, Napoli, Liguori, 1965 (dispense); poi Id., *Manuale di filologia spagnola medievale*, II: *Letteratura*, III: *Antologia*, Napoli, Liguori, 1969 e 1971.

¹³ A. Varvaro, *Avviamento alla filologia francese medievale*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993.

¹⁴ Ci limitiamo qui a ricordare, in ordine di pubblicazione, i saggi cui si farà riferimento più di frequente in seguito: A. Varvaro, «Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse» (1970), in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, pp. 567-612; Id., «La filologia», in *L'italianistica. Introduzione allo studio della letteratura e della lingua italiana*, a cura di G. Barberi Squarotti et al., Torino, Utet Libreria, 1992, pp. 260-288; Id., «La edición de textos literarios», in *Actas del Congreso de la lengua española*, Madrid, Instituto Cervantes, 1994, pp. 620-629 (la versione digitale, da cui si cita, è disponibile in linea nel *Centro virtual Cervantes*); Id., «La *New Philology* nella prospettiva italiana», in *Alte und neue Philologie*, hrsg. von M.-D. Gleßgen und F. Lebsanft, Tübingen, Niemeyer, 1997, pp. 35-42 (da cui si cita; trad. ingl.: «The "New Philology" from an Italian Perspective» (1999), in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, pp. 613-622); Id., «Elogio della copia» (1998), in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, pp. 623-635; Id., «Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza», in *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto*. Atti del convegno (Roma 25-27 maggio 1995), a cura di A. Ferrari, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1999, pp. 11-26; Id., «Gianfranco Contini e l'antico francese», in *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*. Atti del convegno di studio (Napoli, 2-4 dicembre 2002), a cura di A.R. Pupino, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 305-320; Id., «Considerazioni sulla contaminazione, sulle varianti adiafore e sullo stemma codicum», in *Storia della lingua e filologia*, a cura di C. Ciociola, Firenze, Cesati, 2010, pp. 191-196; Id., *Prima lezione di filologia*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

Pur nell'ambito di un rapporto di lunga fedeltà, gli studi più propriamente ecdotici si concentrano, con minimi sforamenti, in due periodi di durata comparabile, separati da un ventennio dominato dall'interesse per la (socio)linguistica: 1) dal 1957 al 1970; e 2) dal 1990 al 2014. Malgrado lo iato cronologico, nella riflessione le costanti sono più forti degli scarti, che sono assai ridotti e nascono da approfondimenti piuttosto che da ripensamenti. A voler indicare da subito due linee forti di continuità, si può sottolineare, da una parte, che l'operatore ecdotico non dismette mai i panni dello studioso della letteratura e della lingua, ma al contrario confabula con loro in modo costante e sempre più fitto col passar del tempo; dall'altra, che la teoria è accesa soprattutto dalla pratica o, meglio ancora, dal confronto tra pratiche diverse.

Dalla prima di queste costanti consegue una visione forte e inglobante della filologia, il cui compito precipuo consiste nell'affrontare l'insieme di problemi insiti nella trasmissione del testo in quanto messaggio (scritto o orale, documentario o letterario) attraverso il tempo, dal suo concepimento fino al lettore attuale:

Lo specifico della filologia è infatti proprio la coscienza del testo come problema, a tutti i livelli, a cominciare da quelli della sua storia e della sua costituzione. ... Il genio del filologo non risiede (soltanto) nella capacità di divinare il testo nella sua superficie linguistica ma nel dono di ricostruirne lo spessore, di recuperarne il senso più pieno, il valore come messaggio del tempo, del luogo e dell'individuo. La filologia testuale non ha senso se non si risolve in ermeneutica.¹⁵

Risulta invece come conseguenza della seconda costante la ferma «convinzione che la critica del testo debba limitarsi ad una teorizzazione molto generale, che ne fissi i principi e le finalità, senza pretesa di stabilire in ogni loro particolare le procedure. Il metodo per raggiungere i fini va invece ... accertato volta per volta, in rapporto alla situazione specifica, con criteri che possono anche essere diversi da un caso all'altro, pur obbedendo a principi costanti».¹⁶

L'allestimento del testo critico non costituisce dunque né il fine ultimo, né la conclusione del lavoro filologico, che deve comprendere tutti i necessari «soccorsi ermeneutici, a cominciare da glossari e indici, per non dire di un commento»;¹⁷ ma sì il primo, indispensabile grado dell'indagine, perché nessuna interpretazione seria può evitare di porsi

¹⁵ Varvaro, «La filologia», pp. 269 e 285.

¹⁶ Varvaro, «Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza», p. 12.

¹⁷ Varvaro, «La filologia», p. 283.

in modo scientifico il problema del testo. Lo studio della storia della tradizione di ogni opera, e non l'adesione all'uno o all'altro dogma metodologico, determina quali siano il metodo e le procedure di volta in volta più consoni a trattare il caso specifico, naturalmente anche in funzione della finalità stessa dell'edizione e del pubblico cui essa intende rivolgersi. Il rapporto di Varvaro con la critica testuale riposa su questi architravi. E veniamo ai particolari.

Il primo periodo (1957-1970) prende l'abbrivio, come detto, dall'edizione critica del trecentesco *Libro di varie storie* di Antonio Pucci.¹⁸ Nato come tesi di laurea sotto la direzione di Ettore Li Gotti, questo lavoro, nonostante il soggetto, partecipa del fermento culturale suscitato a Palermo dalla creazione del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani (1951). Varvaro vi si confronta con i problemi posti, da una parte, dall'edizione di un manoscritto autografo, i cui guasti non rendono però superfluo il ricorso agli apografi, e, dall'altra, da un'opera letteraria a basso grado di autorialità, che integra e riutilizza materiali di varia provenienza.

La seconda prova ecdotica segue a ruota e offre un banco di prova diverso: la tradizione delle liriche di Rigaut de Berbezilh, pluritestimoniata, intricata e non esente da contaminazioni.¹⁹ L'edizione, che nasce questa volta come tesi di perfezionamento alla Normale di Pisa, sotto la direzione di Silvio Pellegrini, è corredata da un ampio commento, oltre che dalla traduzione dei poemi, e discute in profondità anche le questioni biografiche, cronologiche, storiche, a riprova della forte solidarietà tra l'atto ecdotico e quello ermeneutico. Negli stessi anni, alla scuola di Gianfranco Contini, Mauro Braccini allestisce a sua volta un'edizione dello stesso trovatore, apparsa anch'essa a stampa nel 1960.²⁰ Ignari l'uno dell'esistenza dell'altro, i due lavori si trovano così in diretta concorrenza. Dal punto di vista accademico, «poteva essere un *casus belli*, che avrebbe distrutto almeno uno dei rivali (e non è improbabile che qualcuno ci contasse). Ciò non accadde perché, contro l'attesa generale, i due testi critici risultarono identici, tanto che anni dopo D'Arco Silvio Avalle ne fece una prova della validità del metodo lachmanniano che entrambi avevamo applicato».²¹ Il riconoscimento delle

¹⁸ Antonio Pucci, *Libro di varie storie*.

¹⁹ Rigaut de Berbezilh, *Liriche*.

²⁰ Rigaut de Barbezieux, *Le canzoni*, a cura di M. Braccini, Firenze, Olschki, 1960.

²¹ A. Varvaro, «Due scritti autobiografici. Il complesso rapporto tra maestri e discepoli [2010]. Riflessioni sul proprio lavoro [2011]», *Medioevo romanzo*, 39 (2015), pp. 7-19: 12. Vd. Anche Id., «Tra Piazza dei Cavalieri e Palazzo Ricci, quarantacinque anni

notevoli convergenze tra le due edizioni e della loro comune impronta lachmanniana non deve però far trascurare gli accenti diversi con cui il metodo è declinato.

In fase di *examinatio*, si osserva che Braccini, anche di fronte a situazioni che rendono malcerta una sistemazione stemmatica compiuta, non ha rinunciato a tracciare, per ogni componimento, le *lignes de faite du schéma*, laddove Varvaro, in mancanza di elementi a suo parere sufficientemente solidi (cfr. le canzoni I, II, III, IV, IX), si è limitato «a classificare, come si suol dire, i manoscritti in famiglie, più o meno numerose a seconda dei risultati ottenuti nello studio dei rapporti nei piani alti della trasmissione». ²² In sede editoriale ne risultano due atteggiamenti diversi: se «Braccini se montre en général plus sûr dans la démonstration de l'archétype, qu'il a tendance à reconstruire», ²³ Varvaro è invece programmaticamente più prudente: «Quanto al testo in genere si tenta la ricostruzione di quello originario della famiglia cui *I* appartiene, poiché non è risultato possibile risalire più in alto». ²⁴ Confrontato ad una tradizione in parte attiva, in parte quiescente, Varvaro ha dunque scelto di ricostruire il capostipite del ramo tradizionale quiescente, «sfuggendo alle sabbie mobili del settore tradizionale contaminato o comunque non razionalizzabile nei suoi rapporti» (→ *Tradizione attiva e quiescente*, n° 2). ²⁵

Negli anni seguenti, fatta salva la pur relevantissima eccezione dell'indagine sull'archetipo tristaniano – in cui all'ipotesi di ricostruzione 'lachmanniana' avanzata da Bédier si oppone con successo, grazie ad una profonda conoscenza dei meccanismi della narrativa popolare acquisita alla scuola di Cocchiara, una visione dinamica e sfaccettata dell'interazione tra la leggenda e i testi conservati –, l'attenzione di Varvaro in campo ecdotico si rivolge soprattutto all'ambito iberoromanzo. Lo studio dedicato alle poesie minori di Juan de Mena fornisce un contributo essenziale alla ricostruzione dei capostipiti dei «tre filoni tradizionali che, trascurando poche eccezioni, forniscono tutto il materiale di ben sette canzonieri». ²⁶ Il lavoro risulta esemplare tanto per il modo

fa», in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P.G. Beltrami et al., 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, vol. II, pp. 1559-1566.

²² D'A.S. Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1993, p. 89.

²³ F. Carapezza, «Entre théorie et pratique en ecdotique galloromane», in *Manuel de la philologie de l'édition*, édité par D. Trotter, Berlin-Boston, de Gruyter, 2015, pp. 21-43: 37.

²⁴ Rigaut de Berbezilh, *Liriche*, pp. 70-71.

²⁵ I rinvii introdotti dalla freccia → sono alle entrate del Glossario antologico.

²⁶ Varvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, p. 46.

in cui incrocia la critica esterna (studio della struttura dei singoli canzonieri, ordine dei poeti, ordine dei loro componimenti, ecc.) con la critica interna (*recensio* condotta sulla *varia lectio* dei poemi), quanto per la capacità d'immergere i risultati della *recensio* nel tempo e nello spazio, ricostruendo così l'intero capitolo di storia della cultura che confluisce nel ramo aragonese-napoletano della tradizione delle liriche del poeta spagnolo. Al *Libro de buen amor* è invece dedicato un *review article* che esamina da vicino le edizioni pubblicate a breve distanza, e con metodologie diverse, da Giorgio Chiarini (Milano-Napoli, Ricciardi, 1964), Manuel Criado de Val e Eric W. Naylor (Madrid, C.S.I.C., 1965), Joan Corominas (Madrid, Gredos, 1967).²⁷ Il confronto è condotto a tutto tondo, dalla descrizione dei manoscritti fornita da ogni edizione fino alla presentazione stessa delle edizioni e degli apparati (→ *Apparato critico*, n° 1), e pullula di osservazioni preziose, nate dal caso specifico ma di portata generale. In particolare, due ordini di considerazioni meritano di essere sottolineati per il loro interesse metodologico.

Attraverso la ricostruzione della fascicolazione originaria dei mss. siglati S e G,²⁸ Varvaro offre una dimostrazione luminosa di quanto possa essere vano speculare sulla natura di un testo senza avere studiato a fondo tutti gli aspetti, anche materiali, della sua tradizione: solo l'ispezione accurata dei codici, del tutto trascurata dalle tre edizioni apparse negli anni '60, permette infatti di fondare su una base di dati oggettiva il discorso critico sulla consistenza, la natura e le cause delle lacune testuali che affliggono S, G e T; e questo discorso è a sua volta propedeutico ad ogni riflessione sulla possibile esistenza di una duplice redazione autoriale. In modo analogo pochi anni prima, a proposito delle indagini sui canzonieri che hanno conservato le poesie minori di Juan de Mena, Varvaro aveva osservato: «si è trascurato il lato codicologico, gli indizi che possono fornire la grafia, la decorazione, la qualità della carta e così via e non s'è pensato che soltanto l'inserimento del codice nell'insieme della tradizione manoscritta di cui fa parte permette una valutazione del margine di indipendenza e di originalità e perciò di individualità che può essergli riconosciuto, ed è quindi premessa necessaria all'esame del canzoniere come opera compiuta».²⁹ In tempi in cui l'avvento della 'filologia materiale' è ancora di là da venire, la precoce attenzione per i manoscritti non

²⁷ Varvaro, «Nuovi studi sul *Libro de buen amor*».

²⁸ A quest'ultimo è dedicato uno specifico supplemento d'indagine: A. Varvaro, «Lo stato originale del ms. G del *Libro de buen amor* di Juan Ruiz», *Romance Philology*, 23 (1969-1970), pp. 549-556.

²⁹ Varvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, p. 43.

solo in quanto «sigle», ossia latori di varianti, ma anche in quanto «enti culturali», dotati di corporeità materiale e storica oltre che linguistica, merita di essere sottolineata (→ *Manoscritti*).

D'importanza nevralgica è anche la seconda questione metodologica, che tocca un punto capitale del metodo lachmanniano: la problematicità del concetto di errore. Dall'esame minuzioso dei risultati ottenuti in fase di *examinatio* da Chiarini, Corominas e, prima di loro, Félix Lecoy emerge infatti una significativa fluttuazione nell'identificazione delle lezioni problematiche e nella loro valutazione: lezioni considerate erronee e finanche congiuntive dall'uno, non lo sono per l'altro; lezioni condannate dall'uno sono pacificamente accolte nel testo dell'altro: «non è dunque che i due studiosi [= in questo caso, Chiarini e Lecoy] pongano diversamente il punto in cui dall'adiaforia si passa all'errore; è che essi stabiliscono diversamente la gamma dalla correttezza all'errore; non cambia il margine di tolleranza, ma il principio di valutazione».³⁰ Varvaro trae spunto da questa esperienza per sottolineare la necessità d'applicare il metodo degli errori comuni con maggiore discernimento e severità: solo dopo aver difeso ad oltranza il testo tramandato è possibile infatti identificare il «reale, irriducibile residuo di errori su cui si possono fondare le nostre argomentazioni», che dovranno essere esposte in modo esplicito e completo, soppesando anche, a fianco degli errori, l'apporto che possono fornire le serie di lezioni adiafore condivise da due o più testimoni (→ *Examinatio (problemi dell')* e → *Lezioni adiafore*).

Per completezza e sistematicità, così come per l'apertura verso questioni generali, l'articolo sulle edizioni del *Libro de buen amor* appare come una sorta di prologo al più ampio confronto tra la critica dei testi classica e romanza, apparso nel 1970.³¹ In questo studio, che converrà ora leggere insieme al *sequel* pubblicato nel 1999,³² confluiscono, trovandovi una prima sistemazione organica, le esperienze accumulate fino ad allora da Varvaro nelle due vesti di editore di testi e lettore di edizioni. Il discorso spazia a largo raggio e si sostanzia di esempi tratti dalla lirica provenzale, dalla letteratura spagnola (*Libro de buen amor*, Juan de Mena, ma anche il *Caballero Zifar*), italiana (Dante, Boiardo, Parini), francese (soprattutto le poesie di Charles d'Orléans e i *fabliaux*) o classica (con un affondo sui papiri). Non va però dimenticato che il confronto tra le 'due filologie' non tende ad ipostatizzare la loro differenza,

³⁰ Varvaro, «Nuovi studi sul *Libro de buen amor*», p. 142.

³¹ Varvaro, «Critica dei testi classica e romanza».

³² Varvaro, «Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza».

ma nasce come discussione puntuale della traduzione italiana, parziale, del volume *Einleitung zur kritischen Ausgabe der «Argonautika» des Apollonios* di Hermann Fränkel.³³

Stimolato dal taglio didattico del libro di Fränkel, Varvaro affronta anche aspetti pratici, ma non secondari, del lavoro ecdotico. Si terranno a mente, per esempio, il monito sulla necessità di procedere sempre a una consultazione autoptica dei manoscritti, i consigli avveduti sul buon uso delle collazioni e sul vantaggio di disporre di trascrizioni complete di ogni codice, le avvertenze sulle strategie più adatte per evitare ogni forma di sudditanza, che sia verso una trascrizione altrui oppure verso il codice che l'editore usa come base per la collazione, ecc. Importanti osservazioni riguardano anche la presentazione del lavoro editoriale e l'allestimento dell'apparato critico (→ *Apparato critico*, n° 2).

A rendere il lavoro giustamente celebre sono però soprattutto due coppie di nuovo conio. La prima è entrata ormai a far parte del lessico filologico internazionale:³⁴ si tratta della distinzione tra una «tradizione attiva», tipica dei testi volgari medievali, caratterizzata da una forte variazione testuale e dalla tendenza dei copisti a rielaborare il loro modello fino ad erigersi, nei casi più spinti, a veri e propri *editors* o co-autori dell'opera; e una «tradizione quiescente», tipica dei testi classici latini e greci, caratterizzata al contrario da una più bassa variazione testuale e dalla tendenza dei copisti a trattare il loro modello con un più alto rispetto e con una passività più meccanica (→ *Tradizione attiva e tradizione quiescente*).

Altrettanto fondamentale è la seconda coppia, «competenza» e «plausibilità», che esplicita i criteri supplementari di cui bisogna tenere conto nella valutazione globale di un testimone, accanto alla 'rendita di posizione' che gli viene dalla sua collocazione nello stemma. Il primo termine, «competenza», designa infatti la qualità della tradizione da cui una copia discende; il secondo, «plausibilità», il modo in cui un copista ha utilizzato la tradizione a sua disposizione. Nei prodotti storici, questi due parametri si possono combinare nei modi più vari. Per esempio, un testimone che discende da un'ottima tradizione, ma che dà un testo in più luoghi corrotto e incomprensibile oppure visibilmente rimaneggiato, avrà un'alta competenza, in ragione della sua origine, ma spesso

³³ H. Fränkel, *Testo critico e critica del testo*, trad. dal tedesco di L. Canfora, Nota di C.F. Russo, Firenze, Le Monnier, 1969.

³⁴ Cfr. F. Duval, *Les mots de l'édition de textes*, Paris, École nationale des chartes, 2015, pp. 252-253 e 255.

lezioni di bassa plausibilità (alto «lignaggio», ma scarsa «virtù»); viceversa, un testimone che discende da una tradizione mediocre, ma dà comunque un testo corretto in seguito ai felici interventi (rimaneggiamenti discreti, congetture, restauri per contaminazione, ecc.) del copista avrà una bassa competenza, ma lezioni con alta plausibilità (basso «lignaggio», ma alta «virtù»); e così via. Proiettati sugli stemmi, questi due parametri permettono di apprezzare meglio, su un piano qualitativo, il valore delle linee di filiazione che uniscono i punti dello schema genealogico e di valutare appieno cosa valgano le fonti di cui disponiamo (→ *Competenza e plausibilità*).

L'attenzione riservata al carattere «attivo» delle tradizioni romanze, la consapevolezza che il metodo lachmanniano non è applicabile a tutti i casi e le riflessioni su «competenza» e «plausibilità» appena ricordate permettono a Varvaro di approdare ad una griglia editoriale a maglie larghe, efficacemente sintetizzata in tre tipologie principali che sono distinte secondo la natura della tradizione del testo da pubblicare e che sono da questa determinate (→ *Strategie editoriali*). Interiorizzata nel metodo degli errori comuni e innestata sulle acquisizioni della scuola italiana di critica testuale («attenzione concentrata sulla storia della tradizione; diffidenza verso la valutazione dei codici solo per la loro antichità e per la qualità apparente; abitudine a mettere in conto l'esistenza di varianti d'autore e di redazioni plurime; sfruttamento dei criteri geografici, e così via»),³⁵ la lezione di Bédier si traduce in una più grande apertura di credito verso il testo tradito e in un'accresciuta esigenza di prudenza in tutte le fasi del processo ecdotico, prudenza da esercitare attraverso un controllo più ferreo dell'inevitabile soggettività di giudizio dell'editore in fase di *examinatio* e attraverso una perimetrazione più stretta della libertà a lui concessa al momento della costituzione del testo critico. Per Varvaro, insomma, l'ipotesi di lavoro che sottende ogni edizione critica va fondata sulla presunzione di non colpevolezza del documentato, mentre il ricostruito, che ha una verità diversa ed è legittimo solo entro certi limiti, porta interamente a suo carico l'onere della prova di necessità. In questo quadro, non sorprende la profonda sfiducia nutrita verso le congetture degli editori moderni e la loro capacità di cogliere davvero nel segno: «fra il feticismo acritico per un ms. o per tutti i mss. ... e la fiducia di poter divinare liberamente il testo originale al di là della lezione tradita, c'è, ci deve essere, una via di mezzo suggerita volta per volta dallo studio della tradizione» (→ *Congettura*). Proprio la ricerca di una prudente «via di mezzo», da raggiungere, testo per testo e lezione per

³⁵ Varvaro, «La *New Philology* nella prospettiva italiana», p. 36.

lezione, attraverso lo studio approfondito della tradizione, aiuta a caratterizzare la voce individuale di Varvaro nel ricco e polifonico coro dell'ecdotica romanza italiana, orchestrato all'epoca da Gianfranco Contini. Con il saggio «Critica dei testi classica e romanza», diventato ben presto un classico della letteratura filologica, si chiude, anche simbolicamente, il primo periodo del rapporto con la critica testuale.

Nel secondo periodo (1990-2014) spiccano le già ricordate edizioni del teatro dialettale di Pirandello e del Libro IV delle *Chroniques* di Froisart. Con Pirandello, Varvaro ritorna ad un interesse giovanile: sia perché a *Liolà* è dedicato uno dei suoi primi articoli;³⁶ sia perché, come era già avvenuto con Pucci e poi, in altro modo, con Juan Ruiz, egli si confronta di nuovo, in modo diretto, con i problemi posti dalla filologia d'autore. Ma il caso di Pirandello è naturalmente ben diverso. Con perfetta onestà, Varvaro riconosce che «una edizione veramente scientifica delle opere teatrali in dialetto di Luigi Pirandello non è ancora possibile».³⁷ I testi ci sono infatti pervenuti per lo più sotto forma di copioni (dattiloscritti e manoscritti, qualche volta autografi) che sono stati spesso conservati con scarsa cura, non sono stati ancora sottoposti ad un censimento sistematico e risultano talvolta inaccessibili anche quando il luogo di conservazione è noto. Altrettanto serio è il problema metodologico: in più occasioni, i copioni documentano gli aggiustamenti introdotti durante le prove o in vista delle rappresentazioni e permettono così di osservare il movimento diacronico del testo; ma non è sempre possibile stabilire quali interventi corrispondano all'ultima volontà dell'autore e quali invece no. Anche quando questo accertamento è possibile, capita che l'aggiustamento approvato dall'autore sia assente nel copione autografo e figuri solo in un testimone allografo: sul piano editoriale, bisognerebbe dunque rinunciare a pubblicare l'autografo oppure rassegnarsi a mescolarlo con l'allografo. Di fronte a questa situazione, Varvaro ha scelto di stampare sempre a testo la versione originale del copione, privilegiando, quando conservati, i testimoni autografi. Quale che sia il loro statuto, le eventuali alterazioni subite dal testo nel corso del tempo sono documentate nella sezione «Note ai testi e varianti»³⁸ che ricostruisce con la massima cura la storia genetica e redazionale di ogni opera, risolve molte

³⁶ A. Varvaro, «*Liolà* di Luigi Pirandello fra il dialetto e la lingua», *Bollettino [del] Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 5 (1957), pp. 346-351, rist. in *Lingue e culture in Sicilia*, a cura di G. Ruffino, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2013, vol. II, pp. 1330-1335.

³⁷ Pirandello, *Opere teatrali in dialetto*, p. 1295.

³⁸ *Ibid.*, pp. 1793-1892.

delle controversie suscitate dall'ordinamento dei testi grazie al ricorso ad informazioni esterne (tratte soprattutto dalle lettere) o interne (analisi delle varianti), studia in quale modo Pirandello, nell'arco di alcuni decenni, sia passato dalla prosa novellistica al testo teatrale siciliano e italiano. Collocati correttamente nella catena genetica, i testi teatrali in dialetto diventano così un momento cruciale del farsi di molte opere, tra cui alcuni capolavori. Ne risulta amplificato anche il valore linguistico: Pirandello usa «un dialetto ricchissimo a livello lessicale e idiomatico»³⁹ e Varvaro dedica pagine importanti alla sua capacità di riprodurre con estrema finezza la realtà e gli usi linguistici della Sicilia intorno al 1910.

Il lavoro su Pirandello, da cui nascono anche alcuni studi laterali,⁴⁰ s'intreccia con il cantiere filologico, di lunga durata, incentrato su Froissart. L'inaugurazione risale infatti ai primi anni novanta ed è sancita da una ricerca sulla tradizione manoscritta del libro I delle *Chroniques* (1994) in cui si propone suggestivamente «una filologia integrata dei testi e delle immagini».⁴¹ Dopo aver individuato la presenza di un programma illustrativo comune ad alcuni codici delle *Chroniques*, Varvaro conclude infatti che «il nesso tra testo e immagine deve essere posto, almeno in origine e in notevole parte, a carico dell'autore»: si aprono così «problemi appassionanti» che possono essere affrontati solo «coniugando assieme adeguatamente critica storica, critica letteraria e critica figurativa» e facendo «convergere competenze diverse sia per una adeguata ermeneutica delle *Chroniques* che per avviare a soluzione i gravi problemi filologici della costituzione del testo».⁴²

L'attenzione di Varvaro si focalizza tuttavia soprattutto sul libro IV delle *Chroniques*, cui dedica una monografia fondamentale,⁴³ oltre a numerosi articoli, e di cui propone l'edizione critica, prima antologica, poi integrale.⁴⁴ In questo caso, ad ostacolare l'applicazione delle pro-

³⁹ Ibid., p. 1309.

⁴⁰ A. Varvaro «Un dramma giovanile di Luigi Pirandello?», *Filologia e critica*, 31 (2006), pp. 401-418; Id., «Le poesie di Liolà di Luigi Pirandello», *Filologia e critica*, 34 (2009), pp. 432-435. Per rigore, concisione ed efficacia, il primo studio, che si occupa del frammento di un dramma teatrale di Pirandello sulla rivoluzione palermitana del 1860 non incluso nel volume dei *Meridiani*, potrebbe essere additato come esempio a tutti gli aspiranti filologi attratti dalla critica delle varianti.

⁴¹ Varvaro, «Il libro I delle *Chroniques* de Jean Froissart».

⁴² Ibid., pp. 35-36.

⁴³ A. Varvaro, *La tragédie de l'histoire. La dernière œuvre de Jean Froissart*, trad. par A. Hanus, Paris, Classiques Garnier, 2011.

⁴⁴ Ricordiamo qui solo gli studi più propriamente filologici: Jean Froissart, *Chroniques. Livres III et IV*, Texte présenté, établi et commenté par P. Ainsworth et A. Varvaro,

cedure filologiche canoniche nello studio della tradizione sono l'elevato numero di testimoni (ventuno, senza contare i testimoni ridotti o derivati) e la notevole lunghezza del testo. Varvaro è costretto perciò a optare per «una procedura abbreviata»⁴⁵ e, per certi aspetti, sperimentale, di cui non nasconde né il rischio né gli inconvenienti, e che consiste nel sottomettere ad un'analisi filologica estensiva una porzione assai ridotta di testo (all'incirca, l'1,5% dell'opera). Questa procedura gli consente di effettuare una prima sgrossatura della tradizione, che si riduce di fatto «a 11 testimoni: i dieci codici di λ più l'archetipo della famiglia α . La tradizione ne viene così limitata ma essa non è razionalizzabile ...; non è dunque possibile decidere sul grado di prossimità all'originale che ci permetterebbe di scegliere la base della nostra edizione».⁴⁶ Di fronte a questa *impasse*, la via d'uscita prescelta consiste nell'assumere come manoscritto di base per l'edizione il testimone che presenta il minor numero di lezioni singolari e appare dunque come poco tendente all'innovazione. Si tratta del ms. B67 (= Bruxelles, KBR, IV 467), che è depurato dagli errori e dalle lacune sulla base del controllo di due testimoni: l'uno appartenente, come B67, a λ ; l'altro situato ai piani alti della famiglia α . In questo caso, l'editore ha dunque considerato l'ascendente ricostruito α «come uno dei testi del settore attivo della tradizione, ponendolo sullo stesso piano dei diretti rappresentanti di tale fase e scegliendo la soluzione editoriale più conveniente» (\rightarrow *Tradizione attiva e quiescente*, n° 2).

A rendere la situazione ancora più complessa interviene poi lo stato stesso del testo. La data di morte di Froissart ci è ignota. Facendo interagire indizi che vengono dalla tradizione diretta e indiretta, Varvaro conclude che il cronista è verosimilmente morto nei primi mesi del 1404, senza riuscire a completare la sua opera. La presenza nella tradizione di alcuni possibili 'materiali da lavoro' corrobora il sospetto e apre uno spiraglio sul laboratorio dell'autore. Essi fanno infatti pensare che Frois-

Paris, *Le livre de poche*, 2004; A. Varvaro, «Problemi filologici del libro IV delle *Chroniques* di Jean Froissart», *Medioevo romanzo* 28 (2004), pp. 254-281 (= «Problèmes philologiques du Livre IV des *Chroniques* de Jean Froissart», in *Patrons, Authors and Workshops: Books and Book Production in Paris Around 1400*, edited by G. Croenen and P. Ainsworth, Louvain-Paris, Dudley-Peters, 2006, pp. 255-277); Id., «Jean Froissart, la déposition et la mort de Richard II. La construction du récit historique», *Romania*, 124 (2006), pp. 112-161; Id., «Un nuovo studio sulla tradizione delle *Chroniques* di Jean Froissart», *Medioevo romanzo*, 34 (2010), pp. 145-152 (cfr. anche Id., «Postilla», ivi, p. 426); Jean Froissart, *Chroniques de France et Angleterre. Livre quatrième*.

⁴⁵ Varvaro, «Problemi filologici del libro IV delle *Chroniques* di Jean Froissart», p. 259.

⁴⁶ Ibid., p. 273.

sart dapprima componesse e rifinisse i singoli episodi, poi si occupasse del loro montaggio e della costruzione del racconto. La dimostrazione, altamente suggestiva, illustra in modo esemplare come possano saldarsi, formando un circolo ermeneutico, lo studio della tradizione, l'edizione e la valutazione storico-letteraria di un'opera.⁴⁷

C'è poi un altro aspetto, assai impegnativo, dell'edizione di Froissart che non va sottovalutato. Come Varvaro ha a più riprese sottolineato, non ha senso che un filologo pubblichi un'opera storica «senza note storiche, come un romanzo»,⁴⁸ senza fornire perciò al lettore i chiarimenti necessari su persone, luoghi ed eventi. Queste informazioni sono indispensabili anche per valutare correttamente la qualità e il senso del racconto fornito dall'autore.⁴⁹ Ora, nel caso di Froissart, proprio il peso considerevole raggiunto dall'ampio commento storico nell'edizione delle *Chroniques* promossa dalla Société d'Histoire de France ha contribuito ad arenare la pubblicazione, che si è interrotta al libro III. Da «storico possibile»,⁵⁰ Varvaro fornisce nella sua edizione un'annotazione di alta qualità, fitta ma essenziale, che dosa felicemente forze e ambizioni.

Insieme alla pratica filologica, Varvaro continua a coltivare anche la riflessione teorica. Nel ventennio 1970-1990, il panorama della critica testuale medievale ha conosciuto non pochi sussulti. Per limitarci a rievocare speditamente alcuni fatti salienti: in questi anni «Contini teorizza il lavoro sino a allora svolto prevalentemente in sede applicativa»⁵¹ e pubblica il *Breviario di ecdotica* (1986); il neo-lachmannismo si apre a ventaglio e produce edizioni assai diverse tra loro: dalla *Chanson de Roland* di C. Segre (1971) alle *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO) dirette da D'A.S. Avalle, passando per le *Canzoni* di Arnaut Daniel pubblicate da M. Perugi (1978); il dibattito tra bédieristi e (neo-)lachmanniani conosce una delle sue punte più accese ed alte in occasione della tavola rotonda nel congresso napoletano della *Société de Linguistique Romane* (1974), organizzato proprio da Varvaro; la pubblicazione dell'*Éloge de la variante* di Bernard Cerquiglini (1989) apre

⁴⁷ Cfr. Anche Varvaro, *Prima lezione di filologia*, p. 20.

⁴⁸ Varvaro, «Due scritti autobiografici», p. 19.

⁴⁹ Sulla necessità di prevedere sussidi esegetici adatti al pubblico di riferimento, cfr. anche A. Varvaro, «La circolazione dei classici italiani: tra edizioni critiche e edizioni d'uso», in *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità*. Atti del Congresso internazionale di Napoli, 26-29 ottobre 2009, Roma, Salerno, 2011, pp. 47-63 (→ *Edizioni d'uso*).

⁵⁰ Varvaro, «Due scritti autobiografici», p. 16.

⁵¹ C. Segre, «Contini e la critica testuale», *Filologia e critica*, 15 (Su / per Gianfranco Contini) (1990), pp. 217-229: 227.

il confronto tra la *New Philology* e la *Old Philology*. Quando riprende a scrivere di critica testuale, Varvaro fa i conti con questo ventennio. In una serie di contributi apparentemente occasionali ma che finiscono per fare sistema, egli via via ridimensiona con serenità l'importanza della *New Philology*, opponendo l'elogio della copia all'elogio della variante (→ *New and Old Philology* e → *Copia (elogio della)*); archivia con toni leggeri il dibattito tra bédieristi e lachmanniani (→ *Bédieristi e Lachmanniani*); sconfessa l'equivalenza frettolosa secondo cui tutti i filologi italiani sono etichettabili come neo-lachmanniani (→ *Neo-lachmannismo*); discute in modo critico «il contributo teorico più importante di Contini» in materia di critica testuale (→ *Diffrazione in assenza (istituto della)*). Ad una visione dell'edizione critica come ricostruzione del testo, Varvaro oppone, con una polarizzazione efficace, l'idea dell'edizione come restauro del testo: operazione da condurre con prudenza, entro limiti d'intervento precisi, tenendo ogni volta in conto i condizionamenti imposti dallo stato della tradizione e distinguendo chiaramente il documentato dal ricostruito (→ *Restauro (teoria del)*).

Se non sono messe all'indice le «edizioni a forte tasso ricostruttivo ..., fintanto che esse sono documentate e controllabili: nel lavoro scientifico, pretendere o imporre un'ortodossia è sempre dannoso»,⁵² la preferenza di Varvaro si orienta tuttavia sempre più verso le edizioni a tasso ricostruttivo basso o comunque moderato, sulla scia di quanto già affermato nel 1970. Più elementi intervengono in favore di questa opzione. Il primo è la consapevolezza che un alto tasso di 'ricostruttività' altera inevitabilmente, in modo più o meno grave a seconda dei casi, l'assetto linguistico del testo; ed è interessante notare che, nell'intervento più organico dedicato alla questione,⁵³ la necessità di rispettare la grafia del codice assunto come base dell'edizione è argomentata da Varvaro con gli strumenti concettuali della sociolinguistica e sulla base di esempi tratti dallo studio di testi documentari (→ *Assetto linguistico del testo*). Il filologo dialoga qui fittamente con il linguista.

In secondo luogo, l'opzione va messa in rapporto con l'esigenza di rendere conto al meglio di tutta la complessità della vita letteraria medievale, che deve la sua ricchezza proprio al fatto di essere popolata da autori e scribi, da testi originali, copie e rimaneggiamenti. E qui il filologo va di

⁵² Varvaro, «La filologia», p. 281.

⁵³ A. Varvaro, «Autografi non letterari e lingua dei testi (sulla presunta omogeneità linguistica dei testi)», in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno, 1985, pp. 255-267.

concerto con lo storico della letteratura. La riflessione sulla «tradizione attiva» dei testi romanzi avviata negli anni Settanta, infatti, si prolunga e si amplia attraverso nuove indagini filologiche fino a investire e rivisitare il concetto stesso di testo letterario medievale, analizzato in funzione dei suoi bassi parametri di «coesione», «coerenza» e «costanza» e alla luce dei dati che provengono dell'osservazione della tradizione manoscritta.⁵⁴ Ne risulta così evidenziata tutta la complessità morfologica della testualità medievale, che può transitare, senza mutamenti bruschi ma attraverso una gamma articolata di sfumature, dalle collezioni disordinate di testi eterogenei ai *testi unitari a campitura grossa* (→ s.v.) e ai *testi a campitura fine* (→ s.v.) fino ai testi unitari, dalle copie fedeli, eventualmente caratterizzate solo da fenomeni di microvarianza, ai rimaneggiamenti più innovativi, che comprendono una notevole dose di macrovarianza (→ *Microvarianza e macrovarianza*). L'opposizione autore vs copista, che si tramuta spesso in un rapporto di collaborazione, può essere così rivista prendendo in considerazione il gradiente di autorialità proprio ad ogni testimone di un'opera. Se infatti «pare inevitabile dire che il copista a volte si comporta come un *artifex additus artificii*»⁵⁵ e che le copie si presentano sovente come «individui con un calcolabile (e volta a volta diverso) livello di identità»,⁵⁶ non meno complessi sono l'atteggiamento e lo statuto dell'autore:

Da una parte, è evidente che ci sono autori che si considerano tali anche se il loro lavoro non va al di là della combinazione, giustapposizione e adattamento superficiale di materiale letterario già esistente e per lo più di altra mano; da questo punto di vista è significativa la dimensione dei blocchi di materiale di riuso. Dall'altra, va considerata caso per caso la profondità della operazione di riscrittura, che si può misurare come distanza dal testo di partenza.⁵⁷

Slegate da ogni rapporto deterministico con la pretesa oralità di alcuni generi, la *mouvance* e la *variance* finiscono così per lanciare al filologo nuove sfide che, in sede editoriale, possono essere affrontate correttamente solo facendo interagire l'*author-centered model* e il *manuscript-centered model*

⁵⁴ A. Varvaro, «Il testo letterario», in *Lo spazio letterario del medioevo. 2: Il medioevo volgare, I: La produzione del testo*, I, a cura di P. Boitani, M. Mancini e A. Varvaro, Roma, Salerno, 1999, pp. 387-422; Id., «Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale» (2001), in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, pp. 285-355.

⁵⁵ Varvaro, «Il testo letterario», p. 413.

⁵⁶ Varvaro, «Elogio della copia», p. 635.

⁵⁷ Varvaro, «Il testo letterario», p. 402.

attraverso lo studio approfondito della storia della tradizione, tappa indispensabile per ricongiungere i punti del sistema e per apprezzare ogni elemento nel suo giusto valore (→ *Author- and manuscript-centered models*).

Insomma, «quello che deve accomunare tutti i filologi non è un metodo, è un problema: la ricezione scientifica del testo, ogni volta condizionata in modo specifico dalle circostanze della sua tradizione»,⁵⁸ perché, come Varvaro ricordava ai filologi nel 1970: «There are more things in the heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy».⁵⁹ E ad Alberto Varvaro siamo debitori non solo di concetti e parole che ci permettono di avventurarci nel variegato universo della filologia senza superstizioni, ma anche di una lezione indimenticabile sul perché abbia ancora senso, e sia importante, continuare ad abitare e coltivare questo universo [→ *Filologo (responsabilità del)*]. Ora che la sua voce non c'è più, abbiamo tentato di rispondere al gentile invito della direzione di Ecdotica ad approntare una breve antologia dei suoi scritti provando a imprigionare alcune delle sue *paroles gelées* – frammenti di una prosa incisiva e argomentativa, mai grigia, talvolta iconoclasta e oraleggiante – nella griglia di un minimo e rudimentale glossario, necessariamente ristretto tanto per il numero che per la lunghezza delle voci, in cui i brani scelti vogliono essere innanzitutto uno stimolo a leggere o rileggere anche quelli che non sono stati riprodotti.⁶⁰ Perché quando le sue parole fondono, il maestro ancora parla, ancora insegna:

Lors nous jecta sus le tillac plenes mains de parolles gelées, et sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz d'orez. Les quelz estre quelque peu eschauffez entre nos mains fondoient, comme neiges, et les oyons realement. ... Croyez que nous y eusmez du passetemps beaucoup. Je vouloys quelques motz de gueule mettre en reserve dedans de l'huile comme l'on garde la neige et la glace, et entre du feurre bien nect.⁶¹

⁵⁸ Varvaro, «Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza», p. 12.

⁵⁹ Varvaro, «Critica dei testi classica e romanza», p. 56.

⁶⁰ Salvo indicazioni contrarie, le citazioni sono riprodotte senza le note originali.

⁶¹ Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. établie, présentée et annotée par M. Huchon, avec la collaboration de Fr. Moreau, Paris, Gallimard, 1994 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 670. Al celebre episodio del *Quart livre* di Rabelais, Varvaro ha dedicato la sua ultima conferenza, la prima in quanto socio dell'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres: «Rabelais, la Sibérie et la longue durée des mythes» (testo letto da M. Zink nella séance del 7 novembre 2014 e ora pubblicato nei CRAIBL 2014, fasc. IV, pp. 1373-1382). Cfr. anche Id., «Le parole gelate. Letteratura medievale e lettori moderni», in Università degli studi di Catania. Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, *Profusioni anno accademico 1999-2000*, Catania, 2001, pp. 3-24.

GLOSSARIO ANTOLOGICO

Apparato critico: 1. «Quanto a Chi[arini] faremmo qualche riserva sulla distinzione dell'apparato, impostato in forma negativa, in due diverse fasce, destinate ad accogliere ... la prima le varianti potenzialmente equipollenti alla lezione accolta nel testo, la seconda gli errori; si aggiunga che le varianti grafiche sono stampate in fondo al libro. In questo modo chi vuole rendersi conto della reale lezione di un verso in uno dei mss. deve incomodamente integrare dati dispersi in tre luoghi diversi (due se si trascurano le varianti grafiche) più il testo. Anche ad ammettere che sia sempre facile ed oggettivamente valida la discriminazione fra varianti equipollenti ed errori ..., sembra più comodo un diverso tipo di distinzione, ad esempio per mezzo di caratteri tipografici diversi all'interno di un apparato unico» («Nuovi studi sul *Libro de buen amor*», p. 156).

2. «Fränkel considera a ragione come problema serio quello della sistemazione dell'apparato e si ferma a difenderne la forma positiva e a descriverne i criteri selettivi (sempre più energici quanto più si va dal ms. dell'autore ai testimoni primari, mentre sono del tutto esclusi quelli non primari). La prassi degli editori di testi romanzi è spesso diversa e vale la pena di chiedersi perché (nei limiti, ovviamente, in cui è ragionata). Intanto accade spesso che gli apparati romanzi non siano selettivi ma integrali, con la sola eccezione, e neppure sempre, delle varianti grafiche; non si tratta in ogni caso di una irragionevole farragine di materiale inutile: l'editore non parte dal presupposto che la sistemazione stemmatica che egli ha elaborato, o che ha ereditato con qualche ritocco, sia incontestabile e perciò considera: 1) che possa accadere che l'utente voglia controllare a fondo o addirittura rifare il suo lavoro, e abbia perciò bisogno di poter ricostruire tramite l'apparato la lezione dei testimoni ...; 2) che un giorno o l'altro possa saltar fuori un nuovo testimone, la cui posizione stemmatica potrà essere definita in ogni particolare senza nuove indagini sui mss. solo quando si disponga di un apparato completo o almeno non troppo parco. Ambedue queste ragioni possono ridursi ad una sola: l'editore di testi romanzi, spesso e non a torto, considera la sua opera assai più provvisoria e soggetta a revisione di quanto non faccia il suo collega classicista. Se si aggiunge che assai spesso la tradizione medievale è più feconda di varianti di quanto non avvenga pei classici, ne consegue che i nostri apparati, seppur privi o quasi di quelle congetture che tanta parte occupano negli apparati di testi classici, e anche in quello di Apollonio, sono molto complessi e pesanti, il che spiega come si rinunci spesso alla forma posi-

tiva per quella negativa [in nota: «Il ricorso a caratteri o corpi tipografici diversi per distinguere varianti di diseguale valore critico è comodo ma costoso; la divisione dell'apparato in due fasce unisce i difetti dei due tipi (selettivo e integrale) senza avere pregi specifici»]. Il difetto indicato dal Fränkel è veramente grave: spesso si finisce col non capire se non a fatica quale fonte abbia la lezione accolta dall'editore. Fränkel non menziona però un ausilio che l'editore può offrire ai suoi lettori: l'inserimento in ogni pagina, in testa all'apparato, della lista delle sigle dei mss. volta a volta adoperati. C'è anche il pericolo che l'apparato negativo diventi equivoco, cioè lasci in dubbio sulla sede a cui riferire, all'interno di un verso o di una linea di prosa, la variante indicata o, più facilmente, sulle parole del testo critico cui la variante va sostituita (può accadere che una variante di una sola parola corrisponda a due o più nel testo, e viceversa); a ciò si suole porre riparo o con un apparato misto, che ricorra cioè alla forma positiva solo dove è necessario, oppure riportando, anche in forma abbreviata, il contesto in cui si inserisce la variante. Tutto sommato, però, credo abbia ragione Fränkel: un apparato positivo è poco più ingombrante e costoso e molto più chiaro» («Critica dei testi classica e romanza», pp. 610-611).

Assetto linguistico dei testi: 1. «Quali che siano le obiezioni metodologiche cui può offrire il fianco, un testo fondato su un ms. di base riesce, da questo punto di vista, unitario, o meglio comporta sì una stratificazione di elementi eterogenei, ma è un'eterogeneità corrispondente ad una precisa situazione storica, non ottenuta per sintesi di laboratorio e, in genere, sulla base di un qualche pregiudizio» («Critica dei testi classica e romanza», p. 600). 2. «Quel che mi preme è la dimostrazione che qualsiasi tradizione espressiva, scritta o parlata, formale o informale, tende ad essere non omogenea, o almeno che è necessario dimostrare la sua eventuale omogeneità, che non può essere assunta come ovvia, fino a prova contraria. L'onere della prova passa dunque da chi postula la mancanza di omogeneità linguistica a chi ne asserisce l'esistenza. Se tale dimostrazione, che è stata volutamente condotta sui testi meno sospettabili di adulterazione, è valida, le conseguenze per la prassi ecdotica sono evidenti e valgono tanto per chi si accinge a pubblicare testi letterari che per qualsiasi altro tipo di testi. In primo luogo è indispensabile rinunciare a emendare le forme che, con la loro inopportuna presenza, vengano ad incrinare una supposta regolarità linguistica del testo da pubblicare. Che si tratti in qualche caso di forme non accettabili è certo possibile, ma va dimostrato volta per volta con argomentazioni specifiche e non soltanto in base alla presunzione generale che la struttura

linguistica del testo debba essere priva di variazione. In secondo luogo abbiamo sottratto qualsiasi plausibilità teorica alla prassi, oggi meno frequente, della ricostruzione linguistica sulla base della distribuzione stemmatica delle forme, perché tale pratica produce sì un assetto non omogeneo, ma in base ad occorrenze assolutamente casuali, che non possono dunque realizzare quel tipo di sistematicità debole nell'incoerenza che abbiamo visto essere caratteristico della variazione reale, sistematicità debole che qualsiasi testimone antico, per quanto coperto di patine spurie e senza dubbio in modo volta a volta diverso, pur sempre possiede in un grado che i falsi moderni non riusciranno mai ad avere. La nostra forse troppo lunga e superflua argomentazione porta dunque a consolidare le ragioni di un metodo ecdotico che è facile trovare formulato nei manuali ma che troppo spesso è smentito dalla prassi: 1) non è giustificata nessuna ricostruzione dell'assetto linguistico di un testo in base alla distribuzione stemmatica delle forme, e 2) è opportuno rispettare al massimo, salvo prova contraria, le anomalie presenti nel manoscritto che lo scrutinio della tradizione ci ha indotto ragionevolmente a prescegliere come testo-base per l'assetto linguistico» («Autografi non letterari e lingua dei testi (sulla presunta omogeneità linguistica dei testi)», pp. 266-267).

Author- and manuscript-centered models: «On se demandera si les idées développées jusqu'ici n'ont pas pour conséquence, lors de l'édition des textes, l'adoption d'une rigide orthodoxie bédérienne ou, mieux encore, de cette récente tendance à publier sans discernement des textes parallèles sous forme semi-diplomatique. Bernadette A. Masters écrivait il y a quelques années: «the two forms of creativity represented by author- and manuscript-centered models are in conflict and cannot coexist: they need to be firmly and permanently dissociated from each other». ⁶² Je suis pour ma part d'un avis totalement différent. Le «manuscript-centered model», dont nous ne pouvons pas ne pas tenir compte à partir du moment où nous nous apercevons qu'il correspond à la vie réelle de la littérature du XII^e siècle (et du suivant au moins), nous impose d'accorder la plus grande attention à l'individualité de chaque manuscrit, dans son ensemble et pour chacun des textes qui y sont contenus. Cependant, puisque, sauf éventuelles exceptions à venir, nous restons de façon certaine dans la sphère d'une tradition écrite, puisque le texte ne se dissout en rien dans la variabilité continue et automati-

⁶² B.A. Masters, «Anglo-Norman in Context: The Case for the Scribes», *Exemplaria*, 6 (1994), pp. 167-203: 169.

que de la récréation orale, puisque cette tradition textuelle que nous étudions a de toute façon pour origine un autre texte, et très souvent le texte d'un auteur (Chrétien de Troyes, Gautier d'Arras ou d'autres) avec un nom, une personnalité, une intention littéraire; le «manuscript-centered model» doit trouver le moyen de s'intégrer à l'«author-centered model». Il serait paradoxal que nous accordions toute notre attention à la physionomie textuelle et littéraire de chacun des manuscrits qui nous sont parvenus et que nous oublions de nous intéresser à celle des textes perdus, et en premier lieu à celle du texte qui est à l'origine de la tradition. Cela ne signifie pas revenir à l'illusion d'un travail, confortable et aisé, de restauration de l'original. Il se peut au contraire qu'une grande partie des originaux nous restent inaccessibles, hors de notre portée et impossibles à récupérer. Cela ne nous dispense cependant pas d'essayer avec tous les moyens possibles de reconstruire le rapport historique (philologique et littéraire) qui lie les différents manuscrits qui nous sont parvenus. En premier lieu, l'étude de la personnalité littéraire de chaque copie (qui, il ne faut pas l'oublier, n'est rien de plus qu'une copie, dans un certain nombre de cas), n'exclut en rien l'étude de la concaténation historique de l'ensemble des copies, elle en constitue même la base indispensable. En second lieu, elle permet réellement de construire une histoire de la tradition textuelle – oubliée par l'école bédérienne –, sans laquelle il demeurera toujours impossible de savoir si l'on peut licitement dire quelque chose de ses origines. ... Dans tous les cas, une étude de la tradition ainsi conçue ne conduit pas à l'idolâtrie de la copie et ne mène pas à l'édition semi-diplomatique. Il paraît évident qu'une intervention corrective modérée, contrôlée et documentée peut être pleinement justifiée par les circonstances, même en renonçant au prétexte de reconstruire les 'originaux'. Mais il est tout aussi clair que, même en s'écartant du texte véritable, on peut, sous forme d'apparat ou de notes, donner de précieuses indications sur les stades antérieurs de la tradition, en les tirant de l'examen comparatif de tous les témoins. Sur le plan de l'édition, donc, nos observations ne conduisent pas à une exaltation mystique de chaque texte particulier ou de chaque variante particulière, mais engagent à leur rendre leur place et leur juste valeur. La solution ne sera ni aisée ni confortable, mais elle sera peut-être plus réaliste que d'autres» («Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale», pp. 344-346).

Bédieristi e lachmanniani: 1. «Il nostro campo di studi è già abbastanza intristito dalla ormai stantia contrapposizione tra seguaci di Lachmann e seguaci di Bédier, una contrapposizione da tempo insterilita in formule e riti, infecunda di risultati, da non aver bisogno di

altri schieramenti pregiudiziali. Queste beghe finiscono per somigliare sempre di più pateticamente a contrapposizioni di tifoserie, salvo che i campioni idolatrati sono campioni del passato, ormai da tempo in disarmo, diciamo Binda e Girardengo, per intenderci. Ancor peggio è che l'opposizione Lachmann vs. Bédier si tinga di coloriture nazionali e divenga contrapposizione, poniamo, tra scuola italiana e scuola francese: ognuno dei due partiti giudica l'altro una strampalata congrega di adepti di pratiche irrazionali e fallaci, ognuno ritiene di poter trascurare, magari irridendole, le ragioni dell'altro. Orbene, io vorrei rivendicare subito una discussione senza alcun preconetto, che non faccia riferimento a nessuna verità acquisita per sempre. Quello che deve accomunare tutti i filologi non è un metodo, è un problema: la ricezione scientifica del testo, ogni volta condizionata in modo specifico dalle circostanze della sua tradizione» («Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza», pp. 11-12). 2. «Orbene, mi pare che non si possa mettere in dubbio che in campo romanistico, come in molti altri settori della filologia moderna, la migliore produzione scientifica degli ultimi decenni, al di là di qualsiasi discussione teorica e metodologica, al di là di tutte le controversie e le distinzioni, si sia mossa verso un sempre più accentuato rispetto del testo tradito. ... Il fine non è (soltanto) una maggiore fedeltà, ma una più profonda comprensione. Se questo indica una tendenza generale, ciò non può essere salutato che con profonda soddisfazione, perché tale è stato sempre il fine della filologia. Che sia una tendenza a-lachmanniana o anti-lachmanniana mi importa assai meno. Se c'è ancora chi crede che si possa realizzare una edizione che sia degna di esser detta critica grazie allo scrupoloso rispetto di una metodologia ma senza uno sforzo esegetico, costui certamente si inganna. Senza interpretazione non c'è edizione critica, perché nessun editore può illudersi di essere illuminato dal Paraclito» («Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza», pp. 16-17). 3. «So bene che, in quanto italiano, sono esposto al sospetto di avere una posizione preconetta. Non c'è dubbio infatti che, almeno dopo il 1945, noi italiani ci siamo fatti la fama di incrollabili credenti del neo-lachmannismo. Questa fama ci fa considerare dalla maggior parte dei colleghi stranieri come dei pazzi irrecuperabili, in quanto seguaci di una forma astratta ed irragionevole di integralismo; ma, nello stesso tempo (e molte volte presso le stesse persone), ci dà anche il vantaggio di cui godono tutti i fedeli di una religione non condivisa: il sospetto che potrebbero anche avere ragione loro. La famosa ed accesa discussione tra Félix Lecoy ed Aurelio Roncaglia, che proprio io organizzai a Napoli 21 anni fa, è stata probabilmente del tutto inu-

tile per il progresso della scienza, ma è diventata addirittura oggetto di studio allo stesso titolo dei dibattiti tra i dotti cristiani e quelli ebrei nel medioevo, dibattiti che peraltro non portavano neanche essi a qualche conclusione» («La *New Philology* nella prospettiva italiana», pp. 35-36).

Competenza e plausibilità: 1. «Ogni lezione dei nostri testimoni ha un duplice tipo di validità: da un lato c'è quella che si determina in ragione della posizione stemmatica del ms. rispetto al complesso della tradizione, dall'altro c'è la validità che dipende dalla qualità intrinseca della lezione nel suo contesto. Chiamerei la prima, che è propria del testimone nella tradizione, competenza e la seconda, che è della lezione nel contesto, plausibilità. Le due cose stanno su piani diversi. Un ms. primario può essere scorrettissimo, proprio come un testimone oculare può risultare inattendibile per le più varie ragioni; viceversa un ms. tardo può non solo riprodurre accuratamente quel tanto di tradizione autentica cui è in grado di attingere, ma anche rimediare in modo convincente ai difetti del suo antgrafo. Anche fra i mss. virtù e lignaggio non vanno sempre d'accordo, e i due fattori di competenza e plausibilità si possono combinare fra loro nei quattro modi possibili e con tutte le gradazioni pensabili» («Critica dei testi classica e romanza», pp. 590-591). 2. «Orbene, l'editore deve saper manovrare accortamente sui due piani della competenza e della plausibilità. Nel classico stemma a due rami e tre testimoni (cfr. sopra [=A vs B C]) non c'è plausibilità che autorizzi una lezione di B contro l'accordo A C in lezione non apertamente guasta, e anche se A C coincidessero in corruzione, la lezione di B è accettabile solo a titolo di congettura antica, interna alla tradizione e per questo spesso preferibile ad una nostra congettura. In questo caso, dunque, la somma delle competenze di A e C annulla la plausibilità di B. Se invece i tre mss. divergono, recupera valore la loro individuale plausibilità. ... Insomma, se la competenza impone chiaramente la sua legge, ogni considerazione di plausibilità deve cedere il campo, a meno che invocando la competenza non si pretenda di difendere una indubbia corruzione; se invece sul piano della competenza viene a mancare ogni sicurezza, assume carattere dirimente la plausibilità. ... Sarebbe comunque bene che gli editori assegnassero alle lezioni concorrenti esplicitamente e distintamente, nei casi in cui ciò è necessario, sia il valore di competenza che quello di plausibilità» («Critica dei testi classica e romanza», pp. 593-595). 3. «Lo scrutinio della *varia lectio* permette di individuare un certo numero di errori chiaramente congiuntivi a carico di due o più testimoni; è sulla base di questi errori che noi costruiamo un'ipotesi sulla posizione reciproca dei mss., traducendola sotto forma

di stemma; successivamente l'esame delle *lectiones singulares* (indifferenti e guaste) di ogni testimone ci fornisce un indice della sua "deriva" rispetto alla tradizione attingibile al suo ramo tradizionale e quindi della intrinseca qualità del testimone; in modo analogo, l'analisi delle *lectiones singulares* degli interposti (cioè delle varianti che sono esclusive dei discendenti di tali interposti) permette di farsi un'idea anche della qualità di tali mss. perduti. La somma di queste osservazioni costituisce la base documentaria della storia interna della tradizione e serve a definire ... la competenza come era stata da noi definita» («Critica dei testi classica e romanza», p. 597). 3. «... il migliore dei copisti non può andare al di là della qualità del proprio antigrafo, sicché si deve distinguere tra qualità della singola copia (plausibilità) e qualità della tradizione (competenza)» («La filologia», p. 275).

Congettura: 1. «... non è lecito affrettarsi a condannare una lezione come corruzione paleografica o come congettura dello scriba, se essa ha senso e se non si hanno ragioni gravissime; non si dimentichi che in tal caso anche l'imputazione di errore non è che un'ipotesi e che l'esperienza ha sempre mostrato, là dove s'è avuta riprova, che le nostre congetture raramente colgono nel segno. Fra il feticismo acritico per un ms. o per tutti i mss. ... e la fiducia di poter divinare liberamente il testo originale al di là della lezione tradita, c'è, ci deve essere, una via di mezzo suggerita volta per volta dallo studio della tradizione» («Nuovi studi sul *Libro de buen amor*», pp. 155-156). 2. «L'esperienza ci fa prudenti: i casi di lezioni condannate come guaste dagli editori moderni e che poi si rivelano perfettamente corrette ad un più attento scrutinio sono innumerevoli. ... Non ci si può allora stupire se il filologo romanzo preferisce a volte conservare un testo su cui ha dubbi piuttosto che avventare una congettura. ... Fränkel afferma che è meglio intervenire a torto che rinunciarvi per timidezza, perché una congettura infondata si confuta facilmente e invece un sospetto taciuto può non riaffiorare mai più; il che sarà anche giusto, ma è quanto mai pericoloso: un testo costellato di congetture poco fondate diventa praticamente inutilizzabile come base di un lavoro letterario e soprattutto linguistico e finisce per servire soprattutto per esercitazioni di controcritica testuale ... Siamo d'accordo che il critico *deve* dubitare sempre e rendersi ragione di tutto, ma prima di condannare il testo tradito farà bene a soppesare tutto quanto può essere detto in suo favore e prima di proporre una congettura farà bene a ricordare queste parole del Bédier: "en matière de critique de textes, il ne faut pas se faire un point d'honneur d'avoir réponse à tout". ... è opportuno che non ci sia un rapporto quasi automatico di con-

sequenza fra individuazione della corruttela e restauro congetturale; le due operazioni vanno distinte perché possono avere gradi di verificabilità del tutto diversi ... quel che importa è che la congettura non solo *non deve* avere frequenza zero anche nella tradizione anteriore all'archetipo (che è quanto risulta provato quando si ritrova nei papiri una congettura moderna), ma deve essere *la lezione del ms. d'autore*, altrimenti è un errore non meno di tutte le altre varianti subarchetipali. È chiaro che il margine di sicurezza del congetturare si riduce così di molto. Una volta individuate le corrottele dell'archetipo al di là di ogni ragionevole dubbio, non si discute il nostro dovere di sanarle; ma ritengo preferibile in molti casi una *crux* e una nota che chiarisca i termini del problema e vagli le proposte vecchie e nuove, piuttosto che la pretenziosa e illusoria sicurezza della congettura inserita senz'altro nel testo» («Critica dei testi classica e romanza», pp. 604-607).

Copia (elogio della): «Credo che vada sottolineato con forza il punto chiave: tutti siamo disposti ad ammettere che la copia artistica possa avere valore per sé, mentre siamo meno disponibili a fare la stessa concessione alla copia di un testo. Ma se la fenomenologia dei due processi è analoga, se chi copia un testo si ritiene autorizzato a mutarlo tanto quanto chi copia un'immagine, se questo è vero, analoga deve essere la posizione dello studioso. Il copista di immagini non rispetta lo stile esattamente come il copista di testi non rispetta le particolarità grafiche e linguistiche, ma il primo modifica tranquillamente il testo, aggiunge e toglie, esattamente come il secondo interviene sulla stessa iconografia. ... Il mercato era dominato esclusivamente dalla copia, di cui l'originale potrebbe essere definito una sottospecie eccezionale (e magari poco soddisfacente); la copia è invece disponibile in più luoghi, a più persone, in forma volta a volta adeguata al gusto corrente. Essa mantiene con l'utente un rapporto vivo, adatta a lui l'opera, la rende trasferibile, la comunica. Da questo punto di vista, la copia è portatrice di valori positivi, ha una dignità che noi filologi abbiamo il torto di ignorare, anzi di negare. In una cultura che conosce solo copie, repliche, è l'originale ad avere scarso senso, non è la «verità nascosta» di Avalle ma una sorta di ente superfluo e comunque ignoto. Sarebbe bene che la critica del testo se ne accorgesse e ne sapesse ricavare le dovute conseguenze, naturalmente là, e solo là, dove i copisti si comportano in questo modo. Non intendo affatto dire che la teoria della critica testuale sia inadeguata: anzi, è proprio la teoria tradizionale, che riconosciamo valida, che esige da noi che le tradizioni non meccaniche vadano considerate in modo ben diverso da quelle meccaniche. Quel che è indispensabile è

che le copie “attive” siano considerate per quel che sono, come individui con un calcolabile (e volta a volta diverso) livello di identità, e non come semplici portatrici di varianti, da cannibalizzare per ricostruire un originale (che esse hanno coscientemente modificato) e per infoltirne l’apparato» («Elogio della copia», pp. 633-635).

Diffrazione in assenza (istituto della): «Basti ricordare qui il punto di partenza di tutta l’argomentazione e quello che dovrebbe essere l’esempio principe della diffrazione in assenza, che è poi – senza dubbio – il contributo teorico più importante di Contini. La congettura di Adolf Tobler a 31e (“tu pur tun [per], jol f<e>rai pur mun filz”), là dove i codici danno: L *tu de tun seinur*, A *tu pur tun sire*, P *tu por tun seignor*, S *l’une son fil*, è ipotesi certamente brillante, ma francamente inadatta a diventare la pietra angolare su cui impostare un nuovo concetto metodologico. Senza pretendere di caricare questo singolo passo di implicazioni troppo ingombranti (che è poi addebito che vorremmo semmai fare a Contini), possiamo però usarlo per illuminare quello che a mio parere è il problema fondamentale. Ci aiuta il fatto stesso che Contini abbia sviluppato a fondo le implicazioni del suo procedimento. Ecco come egli qualifica, limpidamente, l’intervento del Tobler: “Quella invece avanzata dal Tobler è una *lectio difficilior* congetturale, assente dalla tradizione. Con essa egli risponde alla domanda: quale può essere un sinonimo di *seignor* che sia in caso obliquo un monosillabo ossitono o un bisillabo parossitono?” (*Breviario*, p. 101). Il fatto è che la domanda, a sua volta, presuppone una identificazione e localizzazione dell’errore che è tutt’altro che certa: la logica si applica sì implacabilmente, ma su un fondamento malsicuro. Anche se ciò non può avere un peso eccessivo, va detto che la congettura è accettata naturalmente da Perugi, ma ignorata dal bistrattato Storey e respinta ora anche da Eusebi, che stampa anche lui, come il suo predecessore, “tu tun seinur”. Il che significa, se non erro, che Eusebi, come altri, individua diversamente il luogo stesso dell’errore, e quindi naturalmente anche il modo per sanarlo» («Gianfranco Contini e l’antico francese», p. 316).

Edizioni d’uso: «La conseguenza di quanto ho detto è che la necessità di disporre di edizioni critiche affidabili dei classici è assoluta, ma che le edizioni critiche non sono destinate ai lettori ma ai filologi. Chi prepara una edizione per il cosiddetto “pubblico colto”, studiosi di letteratura compresi, deve usare, se c’è, un testo critico, ma rispettandolo fino alle virgole. Nelle edizioni critiche il livello di sofisticazione può essere massimo, nelle altre deve essere minimo. Nelle prime l’introduzione deve giustificare tutto, nelle altre deve solo dire quale sia la fonte

del testo. ... Insomma, sarebbe – credo – opportuno stilare in Italia, un secolo dopo quello degli “Scrittori d’Italia”, il programma di una collezione dei classici destinata al numero maggiore possibile di lettori e che abbia almeno le caratteristiche seguenti: – selezione dei testi autonoma rispetto ai canoni tradizionali, per fare un solo esempio molto più aperta ai viaggiatori, che in altri paesi sono letti da tutti mentre noi ci fermiamo al *Milione* o poco più, pur avendo scrittori di viaggi di grande fascino; – cura massima del testo, ma nel senso di riprodurne accuratamente il testo più affidabile, senza la pretesa di stabilire nuovi testi critici, la cui preparazione nel migliore dei casi allunga molto i tempi e aumenta molto i costi; – paratesti a servizio del lettore, con le informazioni essenziali distribuite tra una breve introduzione e le asciutte note a piede di pagina; – rigorosissima attenzione, come alla esattezza del testo, così alla adeguatezza delle note; – grafica accurata ma allettante, che non dia il senso del vecchio; – costo alla portata delle tasche dei lettori» («La circolazione dei classici italiani», pp. 52-53 e 62-63).

Examinatio (problemi dell’): 1. «Tropo spesso le prove addotte dagli edd. sono risultate invalide, troppo spesso essi abbandonano o addirittura condannano lezioni perfettamente difendibili. ... Queste constatazioni non autorizzano certo a mettere in questione il metodo, che come ogni criterio di accertamento storico va messo in opera con discrezione; ma si deve sottolineare che i principi (neo-)lachmanniani di esame della tradizione si possono applicare fecondamente solo dopo aver difeso ad oltranza il testo tramandato, cercando di giustificarlo con ogni argomento. Infatti solo allora si individuerà il reale, irriducibile residuo di errori su cui si possono fondare le nostre argomentazioni. È chiaro inoltre che questa necessità del conservatorismo (da non confondere col feticismo dei mss.) ed il margine di ipoteticità intrinsecamente insito in tali ricerche rendono necessari esami minuziosi, esaustivi ed espliciti... Solo un discorso che soppesi il pro ed il contro potrà discriminare adeguatamente fra errori, concordanze significative, liste quantitativamente notevoli di varianti qualitativamente prive di peso, evitando l’illusoria nettezza di procedimenti più veloci o l’*understatement* di chi considera ovvio ed evidente ciò che ha invece urgente necessità di prova» («Nuovi studi sul *Libro de buen amor*», pp. 146-147). 2. «La rivendicazione [da parte di H. Fränkel] del *iudicium* e della responsabilità dell’editore ... è certamente giusta e più realistica, oltre tutto, del preteso oggettivismo di altri studiosi. Credo però che, in armonia con quanto si diceva prima, sia necessario aggiungere l’istanza a considerare indispensabile la distinzione, nella *varia lectio*, dei casi la cui interpretazione è ragionevolmente

univoca da quelli il cui margine di opinabilità supera un prudente livello di guardia. Lacune, trasposizioni, interpolazioni, ripetizioni – purché accertate –, cioè tutto quanto è meccanico (intesa questa parola con discrezione), nonché corrottele gravi e indiscutibili, sono tutti indizi che devono essere isolati perché costituiscono la struttura portante del nostro studio della tradizione. Tutto il resto, tutto ciò che è opinabile, tutto ciò – ed è moltissimo – che può essere spiegato in più di un modo, non è lecito collocarlo sullo stesso piano e sarà forse meglio escluderlo dove è possibile dall'analisi della tradizione e valutarlo nel rapporto fra caso singolo e situazione globale, senza dimenticare l'indispensabile omogeneità di cui abbiamo già parlato» («Critica dei testi classica e romanza», pp. 609-610). 3. «L'esperienza insegna che è opportuno essere prudentissimi e dichiarare erroneo solo ciò che veramente appare ingiustificabile. È meglio individuare un piccolo o piccolissimo numero di errori sicuri che lavorare su un cospicuo numero di errori di scarso rilievo o che tali non sono» («Filologia», p. 277). 4. «Puesto que la noción de error está en la base de los procedimientos de la crítica del texto, resulta imprescindible que el juicio de error sea claro y motivado, y lo menos subjetivo posible. Un procedimiento desenfadado en este punto pone en crisis todo el método e invalida sus resultados» («Manuscritos, ediciones y problemas textuales del *Libro de buen amor* de Juan Ruiz», p. 446). 5. «Bisogna dunque essere estremamente prudenti nell'attribuire alle varianti la qualifica di errori, grazie ad un attento sforzo di ridurre al massimo la soggettività inevitabile del giudizio di erroneità» (*Prima lezione di filologia*, p. 84).

Filologo (responsabilità del): «Ho scritto all'inizio di questo libretto che spesso, soprattutto fuori d'Italia, la filologia e i filologi non godono di molta considerazione. Siamo accusati di occuparci di argomenti ammuffiti e di problemi che non interessano a nessuno, perché hanno scarsa o nessuna rilevanza per la cultura di oggi e nessun peso nella vita moderna. In effetti non sarebbe facile sostenere che sia proficuo dedicare anni di lavoro a stabilire il testo di una cronaca francese di sette secoli fa o spremersi le meningi per intendere correttamente il *Detto del gatto lupe-sco*. In questi termini, però, il problema è posto male. Ciò che è in gioco nel nostro caso non sono le singole nozioni. Anche i filologi, come tutti, hanno delle responsabilità verso la società in cui vivono e sono all'altezza di queste responsabilità se assolvono a due compiti ... In primo luogo il filologo insegna (dovrebbe insegnare) ad avere la massima cura per la trasmissione dei testi, orali o scritti che siano; in secondo luogo insegna (dovrebbe insegnare) quanto sia delicato e complesso interpretarli

correttamente. ... La vita quotidiana ci fornisce innumerevoli esempi di testi, soprattutto orali (ma a volte anche scritti), che sono trasmessi in modo incredibilmente approssimativo. La frequenza delle rettifiche, soprattutto a proposito di dichiarazioni politiche, non è soltanto prova di volute ambiguità o di incoscienti approssimazioni o di frettolose correzioni di rotta: spesso si tratta proprio di ristabilire più o meno integralmente un testo che è stato sensibilmente e pericolosamente storpiato. Il rispetto del testo quale esso è stato emesso implica rispetto per la verità e per colui che ne è l'autore, ed anche rispetto per noi ascoltatori o lettori, insomma pubblico, che dovremmo avere cara l'integrità di ciò che ascoltiamo o leggiamo. Che il testo ci piaccia o meno, che noi lo si condivida o meno, è moralmente e praticamente importante che sia trasmesso a noi e ad altri nella sua forma più esatta. Ancora più gravida di conseguenze è la superficialità e la trascuratezza con cui spesso si affronta l'interpretazione di un testo (non parlo della distorsione voluta, che almeno ha un fine). ... Negli anni del mio insegnamento, io non ho mai considerato importante che gli studenti apprendessero chi era e cosa aveva scritto Juan Ruiz, arciprete di Hita, o qualsiasi altro scrittore del medioevo romanzo. Né mi è parso essenziale che essi ricordassero in futuro cosa fosse la lenizione delle consonanti intervocaliche in alcune lingue romanze. Sapere queste cose può essere opportuno e apprezzabile, ma molto più importante è che ci si renda conto che un testo, qualsiasi testo, chiude in sé un problema interpretativo e che, prima ancora, esso va stabilito nella sua forma corretta. La coscienza di questi due problemi è essenziale per un buon funzionamento della società umana, che è fondata appunto sulla trasmissione di testi, ed è questo, a mio parere, che giustifica l'esistenza stessa della filologia e la sua rilevanza culturale e sociale» (*Prima lezione di filologia*, pp. 142-144).

Lezioni adiafore: «Molte volte è lecito stupirsi del numero estremamente limitato degli errori in base ai quali si costruiscono ai piani alti gli stemmi di testi anche molto lunghi, come ad esempio la *Commedia*. A rigore, tutte le deviazioni dal testo dell'originale sono da considerarsi erronee, se il nostro fine è proprio quello di restituire la lezione di tale originale; ma il guaio è che la maggior parte di tali deviazioni rientrano in due tipologie: o sono sviste facilmente individuabili e correttamente sanabili da qualsiasi successivo copista oppure sono lezioni adiafore, che nessuno, né allora né oggi, sarebbe capace di identificare come errori. Per noi sono erronee sole le lezioni manifestamente tali. Il progredire degli studi dimostra di solito che molte lezioni considerate erronee dagli editori risultano poi corrette o almeno accettabili (e dunque non mani-

festamente erronee). Il caso contrario è assai più raro. Direi che, a parte le sviste minori o minime, l'errore più frequente è l'omoteleuto, che non sempre è sufficientemente probante. Per il resto, molti testi sono apparentemente poco degradati in buona parte della loro tradizione manoscritta. In tali casi bisogna rassegnarsi: gli errori utilizzabili sono poco numerosi, il che però è pericoloso ... Esiste un rimedio a questa circostanza? Penso che sia opportuno o necessario riconsiderare le lezioni adiafore. Appunto per la loro natura, si tratta di lezioni che non danno nell'occhio, sulle quali nessun copista desideroso di presentare un testo scorrevole e decente penserebbe di intervenire. Orbene, le lezioni adiafore si presentano in due modi diversi: o come *lectiones singulares* o come uno sciame di lezioni condivise da due o più testimoni. Mi pare del tutto lecito considerare che, se un gruppo di manoscritti può essere ricondotto, diciamo, alla famiglia γ in ragione di tre errori congiuntivi manifesti e condivide poi trenta o meglio ancora trecento varianti adiafore esclusive, tali lezioni abbiano un peso complementare ma analogo a quello dei pochi errori. Nei casi più complessi non mi scandalizzerei se, in assenza di errori congiuntivi manifesti, l'editore affermasse l'esistenza di una famiglia, e quindi di un interposto, sulla base di una costellazione particolarmente nutrita di varianti adiafore esclusive» («Considerazioni sulla contaminazione, sulle varianti adiafore e sullo *stemma codicum*», pp. 193-194).

Manoscritti: «Abbiamo ... alcune centinaia di manoscritti della storia della tradizione vera e propria [della *Commedia* di Dante]. Orbene, noi possiamo studiare questi manoscritti al fine di cercare di ricostruire il loro stemma, vale a dire le loro relazioni genetiche, in modo da poter risalire ai capostipiti delle diverse famiglie e ricostruire attraverso di loro l'originale dantesco, che non possediamo. Al di là della sua realizzabilità, questo progetto considera i manoscritti semplicemente come uno strumento per ricostruire ciò che è perduto. Ma ogni manoscritto nasce da un'operazione culturale specifica, perché in un dato ambiente e in un dato momento qualcuno lo copiò perché desiderava possederlo o perché qualcun altro era disposto a comprarlo; poi il manoscritto ha avuto una serie di proprietari ed una serie di lettori e la sua esistenza ha giocato una parte nella cultura di qualcuno; esso ha magari suscitato altre copie; e così via. In una storia del genere i dati sono in astratto gli stessi della storia ricostruttiva, ma acquistano una valenza del tutto diversa, perché non sono letti in relazione a ciò che non è più, ma in primo luogo per se stessi, non entrano in un processo *à rebours*, ma in una storia vera e propria, che va dall'opera fino a noi. Orbene, solo

questa storia – in quanto valorizza la personalità di ciascun testimone – ci permette di valutare in maniera non meccanica cosa sono e cosa valgono le fonti di cui disponiamo. I manoscritti e le stampe, che nell'altra prospettiva si riducono a sigle, recuperano qui sostanza di enti culturali» («La filologia», p. 273).

Microvarianza e macrovarianza: «Intanto conviene distinguere tra due tipi di varianza: quella micro, che investe la parola, l'emistichio, al massimo il verso, e quella macro, che coinvolge interi momenti narrativi, dalla decina alle centinaia di versi. Per quanto anche qui esistano molti casi limite, la microvarianza pertiene ai meccanismi in parte automatici dell'operazione di copia, si fonda spesso sulle sinonimie o comunque sulle sostituibilità di parole o formule, e non ha sostanziale incidenza sull'andamento della linea narrativa. La macrovarianza, al contrario, modifica sostanzialmente la *fabula* e spesso anche l'intreccio e quindi non può essere in nessun caso il risultato di automatismi professionali; essa inoltre costringe ad aggiustamenti sia nel testo che precede che in quello che segue, e quindi deve essere prevista prima e ricordata dopo. Se alterno *ville* con *cit * non si producono conseguenze di rilievo, ma se elimino o aggiungo un particolare, un personaggio, un episodio,   molto probabile che si determinino conseguenze a catena all'interno del testo. Orbene, la micro- e soprattutto la macrovarianza si riscontrano in tutti i generi della letteratura volgare medievale, e non solo in alcuni, anche se la loro incidenza quantitativa (oltre che qualitativa) pu  essere molto variabile e le relative caratteristiche essere non poco diverse. ... Non ci sono differenze qualitative tali da opporre seriamente una letteratura "orale" a varianza ed una letteratura "scritta" senza varianza» («Il testo letterario», p. 419).

Neo-lachmannismo: «... con le scuole scientifiche, come con le sette e con i partiti totalitari, c'  anche un altro problema: all'esterno si   convinti che tutti gli adepti la pensino allo stesso modo. Cos , basta essere un filologo italiano per essere ascritto d'ufficio alla setta neo-lachmanniana. Ed invece non   cos . Oggi la maggior parte di noi, per una ragione o per l'altra, non si riconosce in siffatta etichetta. Per  se io confesso che non mi considero neo-lachmanniano mi sento guardato come quando dico a Napoli che, nel calcio, sono tifoso della Juventus di Torino e non del Napoli: un Giuda, un traditore. Invoco dunque il diritto di difesa dall'accusa di fellonia. Premetto che Lachmann aveva stabilito dei principi teorici e metodologici che, se si verificano le premesse postulate, sono incontestabili, n  del resto li contestava J. Bédier. Ma, in primo luogo, bisogna dire che l'applicazione di questi principi non   uniforme da studioso a stu-

dioso e neanche nello stesso studioso. Del resto anche Bédier era meno bédieriano di quanto ci si attenderebbe. In secondo luogo, non possiamo fermarci solo a discutere i principi: il nostro compito è applicarli. Per applicarli dobbiamo senza dubbio conoscere a fondo il caso specifico di cui ci occupiamo: il che, per i filologi seri, ha significato e significa che dobbiamo conoscere nel miglior modo possibile la storia della tradizione, non solo dall'originale fino a noi ma (dove è possibile, come ci insegna la letteratura moderna) anche dai primi abbozzi al testo. Ed in questo siamo tutti certamente lontani dalla teoria, e soprattutto dalla prassi, dei seguaci di Bédier, che se ne preoccupano poco o nulla» («La *New Philology* nella prospettiva italiana», pp. 39-40).

New Philology: «Non sono convinto che sia il caso di dare eccessiva importanza alla pubblicazione, nel 1989, del volume *Eloge de la variante* di Bernard Cerquiglini e celebrare la conseguente nascita di una *New Philology*. ... il presunto fondatore, forse involontario, di questa 'nuova filologia' non ha mai fatto, propriamente, l'editore di testi. Né hanno mai pubblicato un testo i suoi sostenitori più convinti, come S. Fleischman, valente linguista. Né, d'altra parte, essi ci hanno mai spiegato, se non attraverso la pratica personale almeno con la teoria, come le edizioni si dovrebbero fare. Ci si è limitati ad esprimere la certezza che il computer, con le sue infinite potenzialità, risolverà tutto: il che suona quasi come l'auspicio della prossima, risolutiva, venuta del Messia. E che fare, intanto? ... Se ... in altri paesi la filologia è stata in genere considerata, nell'ultimo mezzo secolo, una sorta di relitto archeologico estraneo alla cultura moderna ed ha dovuto escogitare trovate ad effetto per scrollarsi di dosso le pericolose muffe della vecchiaia, accade che in Italia essa goda invece di un prestigio generale ed altissimo. ... Chiarito questo, si spiega meglio come mai, dopo decenni di polemiche anti-bédieriane, il libro di Cerquiglini sia stato accolto in Italia tutto sommato con simpatia, ma come una sorta di farfalla: variopinta, piacevole ma inconsistente. Perché entusiasmarsene? ma anche perché temerlo e finanche perché prenderlo sul serio? In particolare, non sentivamo alcun bisogno di una filologia 'nuova', che ci servisse come il *lifting* alle signore di una certa età, per rimetterci sul mercato culturale in concorrenza con discipline più giovani e attraenti. ... Più in generale, nessuna persona seria, tra di noi, direbbe oggi che l'unica cosa che ci interessa è l'inattingibile originale. Non per questo, però, ci iscriviamo *joyeux*, come suol dire Cerquiglini, alla scuola dell'elogio della variante o ci facciamo apostoli di una nuova filologia. In primo luogo, noi siamo molto più guardinghi rispetto a Foucault e Derrida e, a differenza dagli americani, non siamo rimasti

abbagliati dal decostruzionismo. Abbiamo un timore non irragionevole che questa specie di 'Selbstbedienung' del testo dallo schermo del computer, auspicata da Cerquiglini, finisca per dar luogo al trionfo dell'incompetenza ed alla creazione, sia pur effimera, di innumerevoli falsi. La creazione di banche dati testuali avrà presumibilmente un effetto opposto a quello previsto da Cerquiglini: creerà nuove vulgate informatiche e farà dimenticare i manoscritti, le stampe e le varianti, almeno quelle che nelle banche dati non entreranno. Ogni eventuale selezione o errore si perpetuerà a lungo. La storia millenaria dei testi greci illustra bene fenomeni del genere. La coscienza della fertilissima variabilità del testo medievale ed anche moderno non comporta affatto entusiasmo per la variabilità in quanto tale. Intanto, la variabilità medievale (la *variance*) non è mai compresenza di varianti ma instabilità del testo in luoghi, ambienti, tempi diversi. Non è mai esistita una contemporaneità concorrenziale delle varianti, se non nei margini delle *editiones variorum*. Inoltre né la variabilità né la sua assenza sono valori, ma solo circostanze. Noi invece, in quanto filologi, cerchiamo significati e valori; e per fare questo ci vuole competenza, preparazione, cultura. Gli adepti della *New Philology* di solito accusano di ingenuità la *Old Philology*. Cerquiglini è storico troppo disinformato e/o disinvolto per essere credibile; Bloch è molto più acuto e pertinente nelle sue critiche ai padri della filologia moderna, ma è volutamente (ed esplicitamente) tendenzioso. Se è vero che G. Paris e J. Bédier si nutrivano dei pregiudizi del loro tempo, è indubbio (e Bloch lo sa) che noi siamo prigionieri di quelli del nostro. I filologi sono sempre in una posizione difficile. Come studiosi di testi di ieri, devono avere piena coscienza che questi testi sono 'altri'. Ma come intellettuali di oggi non possono non partecipare alla cultura di oggi, rispondere alle domande di oggi, parlare ai giovani di oggi: inscindibilità di *Alterität und Modernität*, echeggiando H.R. Jauss. Ma questo difficile compito si può fare bene o male, con superficialità e faciloneria o con sensibilità e coscienza. Una filologia nuova non è quella che si propone la modernità in quanto tale: è quella che raggiunge risultati nuovi, che il futuro dimostrerà durevoli» («La *New Philology* nella prospettiva italiana», pp. 35, 38, 41-42).

Restauro (teoria del): 1. «Ogni problema ecdotico, pur andando inquadrato in una teoria generale o in una omogenea metodologia, è – in quanto problema storico – un problema specifico che va risolto secondo una ricetta specifica, che discenda da principi generali ma sia adatta al caso singolo. Utilizzando ancora questa metafora medica, se la nostra anamnesi è del tutto astratta, la terapia che saremo in grado di proporre

sarà altrettanto meccanica e impropria; solo una accurata valutazione dei dati in tutto il loro spessore ci permette di avere un quadro concretamente realistico della situazione e di scegliere la più opportuna strategia per una soluzione, che sarà sempre storicamente approssimativa, del nostro problema. ... La storia del restauro artistico può indicare una via d'uscita decorosa. Intanto, anche da questo lato, ci viene un forte invito ad intervenire il meno possibile; chi, oggi, ridipingerebbe un Raffaello danneggiato? L'intervento, dove è necessario, deve essere individuabile come tale, deve essere quindi controllabile. Nel caso nostro ciò comporta un ritorno al rispetto massimo per la fisionomia propria del testimone, una cautela estrema nell'intervento e il ricorso a procedure evidenti di distinzione tra testo trädito e testo restaurato» («La filologia», pp. 273 e 282).

2. « ... limitémonos a considerar la tradición en función del propio proceso de edición: en rigor, cualquier tradición textual resulta diferente a cualquier otra, pues es el medio a través del que se destaca la problemática específica de un texto. Dado que el trabajo del editor es fundamentalmente una restauración, sólo la verificación de su historia particular le permite intervenir en él, encontrar y aplicar una fórmula única que se adapta a ese texto pero que puede no adaptarse a otros: exactamente lo mismo que sucede con un edificio o con un cuadro. Cualquiera de los presentes recordará, por citar un ejemplo concreto, cómo la reciente restauración de *Las Meninas* ha ido acompañada de un profundo estudio de la historia del cuadro, documentado por una excelente exposición en el Prado. Análogo debe ser el modo de proceder del editor de textos» («La edición de textos literarios»).

3. «È proprio la specificità dei testi, di tutti i testi, a rendere necessario il confronto tra i filologi di diversa estrazione. Ma il fine della critica del testo è il restauro del testo, la sua teoria è una teoria del restauro. Pertanto non sarebbe certo inutile confrontare la teoria e la pratica di questa operazione nel campo artistico con quelle del campo letterario. Mi rendo ben conto che una cosa è restaurare un testo, un'altra restaurare un edificio o un quadro, non foss'altro per il fatto, non trascurabile, che il restauro del secondo tipo modifica irreversibilmente lo stato del manufatto, mentre noi (in generale) ci limitiamo ad usare i testimoni senza alterarli. Abbiamo dunque il sollievo di pensare che non c'è danno che possa fare un editore cattivo che non possa essere risarcito da uno migliore. Ma, anche così, non è privo di interesse chiedersi se i margini di intervento concessi agli editori di testi ed ai restauratori di quadri siano gli stessi, e perché. ... la critica testuale è un campo in cui è importante che filologi e restauratori tengano conto gli uni delle teorie e delle pratiche degli altri.

Se è essenziale che la filologia testuale sia una, quale che sia il tipo di testi che studia (classici o moderni, orientali o occidentali, etc.), altrettanto utile è recuperare l'unità di una teoria e di una pratica del restauro che, al di là delle evidenti differenze, non può divergere senza danno per tutti» («Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza», pp. 12-13, 26).

4. «Contini, come si sa, non manca di insistere sul fondamento di logica formale delle sue argomentazioni e ripete di continuo, con esemplare chiarezza, che l'edizione critica è per lui una ipotesi di lavoro, ipotesi che si realizza nella ricostruzione dell'archetipo (e, se possibile, dell'originale) in forza di procedimenti logicamente ineccepibili. Mi pare superfluo citare i passi da cui si deduce l'uso costante del termine *ricostruzione*. Si ricorderà che per Contini "Il ricostruito è più vero del documento" (*Breviario*, p. 22). ... Le osservazioni critiche che Contini fa alla opzione bédieriana a vantaggio del 'miglior manoscritto' si fondano tutte sullo stesso principio. Se il fine del lavoro ecdotico è la ricostruzione di una realtà logicamente costruita, tali riserve sono perfettamente convincenti ... Per uscire da questa logica bisogna dunque affrontare il problema alla radice: compito dell'editore critico è veramente quello di costruire e fare funzionare la macchina, sia pure "fatta dall'uomo per l'uomo", di cui Contini parla alla fine della prolusione fiorentina? ... Per quanto questa impostazione abbia affascinato generazioni di studiosi, mi permetto di osservare che essa oggi appare chiaramente datata. Molto più modestamente io ricorrerei alla concorrente metafora del restauro: il filologo è colui che, nei limiti ed a partire da ciò che la tradizione volta a volta gli mette a disposizione, si sforza per quanto è nelle sue capacità di restaurare il testo su cui lavora. Per quanto la metafora del restauro sia almeno altrettanto antica di quella della ricostruzione, essa implica presupposti e conseguenze del tutto diversi. Rimane pienamente in vigore il concetto dell'edizione come ipotesi di lavoro ma, se non erro, viene a mancare il fondamento stesso per cui l'operazione filologica possa essere concepita in termini di logica formale. Ancora più in profondità, cambia l'atteggiamento verso la tradizione» («Gianfranco Contini e l'antico francese», pp. 316-318).

5. «Sappiamo tutti che i teorici dell'ecdotica sono stati più volte tentati di formulare i loro discorsi in termini di logica formale, termini nei quali anche lo stemma diventa un concetto del tutto astratto. ... Io confesso di essere debolissimo (e quindi diffidente) in logica formale e di essere rimasto pervicacemente attardato nella convinzione che l'ecdotica sia una scienza storica, con la particolarità che essa ripercorre *à rebours* il corso del tempo, nell'impervio tentativo di attingere al testo originale»

(«Considerazioni sulla contaminazione, sulle varianti adiafore e sullo *stemma codicum*», p. 194).

Strategie editoriali: 1. « ... la stragrande maggioranza delle varianti dei testi che noi pubblichiamo sono accettabili, più o meno sullo stesso piano. ... Che deve fare l'editore in questi casi? ... Io cercherei di distinguere almeno tre eventualità: a) può darsi che la tradizione sia così profondamente contaminata da escludere la possibilità di ricostruire l'archetipo, oppure che la tradizione comporti una tale incidenza di interventi attivi (ad es., ma non esclusivamente, a causa di tramiti orali) da rendere vani i concetti stessi di stemma e archetipo. Non ci rimarrà allora che da stampare uno o più o al limite tutti i testimoni, limitando il nostro intervento ad una parca e prudente utilizzazione dei passi paralleli per sanare le corrottele intollerabili ... ; b) se lo studio della tradizione permette di fissare i rapporti reciproci fra i testimoni senza però mostrare una tale omogeneità fra di loro od offrire tali indizi da guidare con sicurezza nella ricostruzione dell'archetipo (o dell'autografo), converrà scegliere come base il ms. più autorevole dal punto di vista della competenza, intervenendo sul piano della plausibilità ogni volta che la situazione lo imponga. Accadrà dunque che nel caso di varianti equipollenti la preferenza andrà sempre al ms. di base; perché prevalga la lezione degli altri mss. sarà necessaria la presenza di espliciti indizi contro la lezione del ms. di base ... ; c) se lo stemma è stabilito con sicurezza e permette una ricostruzione dell'archetipo (o dell'autografo) senza lasciare adito a riserve serie, è nostro dovere procedere a tale ricostruzione. Mi pare che la posizione qui esposta si stacchi da quella degli ortodossi seguaci del Bédier almeno per tre punti: 1) si ammette che possa verificarsi il caso c), di fatto escluso da costoro; 2) si ritiene che la scelta del ms. di base sia il punto di arrivo di un esame minuzioso e complesso di tutta la tradizione e la si condiziona alla posizione stemmatica, o meglio alla competenza; 3) si richiede quindi lo studio integrale della tradizione, che invece passa in secondo piano, per ragioni diverse, ... per i bédieriani» («Critica dei testi classica e romanza», pp. 601-603).

2. «Sarebbe oggi difficile indicare procedure univoche e vincolanti per la confezione di edizioni critiche in filologia italiana. Quello che invece è possibile dare sono i principi di fondo, le condizioni minime, necessarie ma non sufficienti: 1) l'esame scrupoloso di tutta la tradizione che sia nota allo studioso; 2) la proposta argomentata di una ricostruzione della storia di questa tradizione; 3) la conseguente attribuzione a ciascun testimone di un ragionevole grado di competenza e di plausibilità; 4) la decisione di fondare il testo sul gruppo di testimoni più com-

petenti e in particolare su quello tra di loro che sia più plausibile; 5) il rispetto, nelle procedure editoriali, della coerenza interna del testimone ragionevolmente assunto come base» («Filologia», p. 280). 3. «... alla ricostruzione stemmatica della storia della tradizione manoscritta possiamo adattare quello che Winston Churchill disse della democrazia: la stemmatica è un sistema pessimo, ma è il migliore tra quelli che conosciamo. Bisogna accontentarsi e vedere cosa se ne può ricavare. ... Lo studio della tradizione non ci ha mostrato solo quali siano i rapporti tra i testimoni dimostrabili grazie agli errori comuni. Abbiamo anche potuto valutare la qualità della lezione trädita da ciascuno di essi. Sulla base dello stemma disegnato sopra [$\beta = A B$ vs C], C dovrebbe essere il codice più vicino a ω , ma tra ω e C possono esserci state innumerevoli copie, poi perdute, e il nostro esame può averci dato motivo di credere che il suo testo sia assai meno affidabile di quello di A . Potremo allora adottare come testo-base appunto il testo di A , riparando solo le corrottele di cui si possa mostrare che provengono da β e gli errori di archetipo, nonché gli errori manifesti del solo A . Questo procedimento evita, o riduce, gli effetti della ricostruzione meccanica sull'assetto grafico del testo. ... Il manoscritto di base non sarà seguito ciecamente, perché esso, come tutti gli altri, non sarà privo di errori. Ma lo studio della tradizione ci avrà indicato anche quali siano i testimoni, quanto più possibile a lui affini, che possono fornire lezioni corrette da sostituire a quelle erronee. Se non possiamo attingere l'originale, almeno dobbiamo risalire ad una forma testuale depurata dalle corrottele» (*Prima lezione di filologia*, pp. 87-89).

Testi a campitura fine e testi unitari: «Negli esempi che ho fatto or ora ho scelto volutamente testi costituiti da blocchi di grossa dimensione ed il cui tasso di riscrittura è presumibilmente basso, o almeno lo era in una prima fase del lavoro [\rightarrow *Testi unitari a campitura grossa*]. Se assumiamo il concetto di gradiente di autorialità, è chiaro che esso aumenta con il ridursi della dimensione dei materiali di riuso e soprattutto con la crescita del tasso di riscrittura. Questo è naturalmente vero in ogni caso di lavoro letterario basato su una fonte chiaramente individuabile. I romanzi volgari ricavati dai classici antichi o dalle loro rielaborazioni medievali, come *Thèbes* o *Eneas*, mostrano una tale autonomia di riscrittura, anzi di radicale reinterpretazione della fonte, da raggiungere senza dubbio un livello di autorialità del tutto analogo, diciamo, a quello di *Erec et Enide*, quale che ne sia la fonte. Lo stesso è vero per il *Roman de Troie* e per molti rifacimenti della materia troiana, dove le innovazioni sostanziali sono minime o nulle, ma la riscrittura è totale e

la materia viene radicalmente ri-ideologizzata, il che ha un'importanza non certo minore. *Troie* può servirci a definire una modalità del tutto diversa di riuso della fonte, o delle fonti. Benoît de Sainte-Maure non le assume nel suo testo a blocchi, appena modificati per stare decentemente l'uno accanto all'altro, ma in primo luogo le ordina secondo una gerarchia d'importanza, per cui la fonte principale suggerisce lo sviluppo della linea narrativa ma non è escluso che altre fonti siano adibite là dove all'autore sembra opportuno: egli le varia e le sfrutta nella misura, spesso assai ridotta, che ritiene necessaria. Con lui siamo dunque dinanzi al normale lavoro intertestuale di un autore il quale, nella composizione del proprio testo, mette a frutto tutte le risorse della propria conoscenza di opere precedenti, proprie o altrui, senza legarsi per una parte ad una sola fonte, assunta integralmente (o quasi), poi ad un'altra, e così via. Insomma, tra i testi a campitura fine ed i testi unitari, per non usare la parola "originali", che risulterebbe equivoca, la differenza finisce per essere inavvertibile, in specie quando abbiamo a che fare con la pratica compositiva di un'epoca, come il Medioevo volgare, che per lo più non sembra attribuire alcun valore all'originalità» («Il testo letterario», pp. 402-403).

Testi unitari a campitura grossa: «... un testo che si presenta relativamente unitario ad opera di un editore che ha riutilizzato in tutto o in parte materiali preesistenti, contentandosi di un grado di omogeneità tanto superficiale da lasciare trasparire, più o meno, l'eterogeneità delle fonti» («Il testo letterario», p. 400).

Testo letterario: «I testi letterari del Medioevo volgare pongono il lettore moderno dinanzi a fenomeni ai quali non siamo abituati e che devono trovare la loro spiegazione in una diversa concezione di cosa sia un testo, di quali siano le caratteristiche intrinseche che appunto lo qualificano come testo letterario. Per noi, un testo letterario è caratterizzato da un alto grado di coerenza e di coesione ed è ovvio che abbia una sostanziale stabilità. Ciò, invece, non è affatto ovvio per un testo medievale in lingua volgare, sicché appare chiaro che negli ambienti in cui si producevano e si leggevano tali opere il concetto stesso di testo letterario dovesse essere diverso. Poiché è difficile trovare enunciati teorici medievali sul testo, almeno in riferimento alla produzione volgare, in quanto la teorizzazione dell'epoca riguarda quasi esclusivamente la letteratura in latino, converrà partire da una verifica della concreta tipologia dei testi volgari per cercarne successivamente la giustificazione in un concetto di testo diverso da quello che diamo oggi per scontato. ... Non ci resta dunque che cercare una via diversa per proporre una spiegazione della situazione dei

testi che ci risulta in base allo studio delle tradizioni manoscritte, vale a dire la rarità di tradizioni quiescenti, la personalizzazione delle copie, il ricorso frequentissimo tanto alla micro- che alla macrovarianza. Dalle osservazioni che abbiamo fatto sulle copie di cui disponiamo risulta evidente che lo scriba di quest'epoca (e di questi testi) non dà per scontato che il suo compito si limiti alla riproduzione quanto più fedele possibile dell'antigrafo di cui dispone (e che chi ordina o comunque compra il libro non si aspetta che così sia accaduto). ... Ben più rilevante è che il testo stesso possa essere, senza scandalo per nessuno, il risultato di un vero e proprio negoziato tra copista ed antigrafo, quando non lo è tra librario, copista, antigrafo e committente della copia in questione. Se dunque per Juan Ruiz e per parecchi altri (sia pure nell'ambito di un *topos* di modestia) il testo, il loro testo, è il supporto non imm modificabile di infiniti sensi possibili, per gli utenti il testo è, può lecitamente essere, una base di senso modificabile in ragione di una intenzione particolare o di un gusto diverso. I testi volgari medievali non sono *prêts à lire*, sono piuttosto su misura. Beninteso, questa modificabilità varia da caso a caso. Un testo a forte tasso semantico ed ideologico, come tutti quelli teologici o dottrinali, può essere aperto ad una pluralità, alternativa od anche cumulativa, di interpretazioni (quindi di significati assunti) senza però essere disponibile a modifiche testuali: massimo esempio la Scrittura per eccellenza. Se un testo ha, invece, una bassa densità semantica, come nella narrativa, una analogica elasticità ermeneutica si recupera mediante la diretta modifica testuale. La prassi che sto descrivendo può sembrare inammissibile, ma essa è il risultato di una serie di circostanze che sono tutte solidali tra di loro. Intanto, la modalità di lenta lettura ad alta voce per episodi indoboliva i vincoli di coerenza macrotestuale: l'autore si poteva permettere impunemente contraddizioni o imperfezioni che non sarebbero sfuggite ad un lettore in grado di ripensare al testo, di sfogliare il libro all'indietro, di controllare. In secondo luogo questo tipo di lettura rendeva del tutto inavvertita la microvarianza, purché essa non violasse i condizionamenti metrici. L'indiscutibile debolezza del ruolo dell'autore, della funzione-autore, non può non lasciare campo libero al copista ed al lettore. Non va comunque dimenticato che con la letteratura volgare restiamo a lungo ed in qualche caso sempre, nel Medioevo, ad un livello socioculturale basso, comunque ritenuto inferiore a quello della produzione latina, nella quale rimaneva vivissimo il concetto di *auctor* e quindi il senso dell'intangibilità del testo classico. In una gerarchia cosciente, o anche incosciente, il testo letterario volgare era altra cosa: se non proprio *res nullius*, il testo volgare era una cosa per cui solo in pochi casi valeva la pena di preoc-

cuparsi della fedeltà del testo ad un originale che nessuno avrebbe mai potuto avere in mano. Sarebbe dunque errato pensare che sia stata l'oralità a provocare un concetto "debole" di testo e di testualità. Al contrario, è la debolezza di questi concetti, e prima ancora di quello di autore, ad autorizzare una gestione del testo, anche nella sua forma scritta, assai meno rispettosa di quanto a noi appaia doveroso. Per questa via, e non nella direzione inversa, la varianza dei testi letterari scritti volgari, quale che sia il loro genere, tende ad avvicinarsi alla varianza che è intrinsecamente propria dei testi per loro natura orali, come ad esempio le fiabe, i quali non a caso presuppongono concetti altrettanto "deboli" di autore e di testo. La debole coesione e coerenza di molti testi è solo un'altra faccia della debolissima costanza del testo di molte opere. Questa situazione è una sfida per lo storico della letteratura, come lo è per il filologo. Quell'acutissimo studioso che è stato Daniel Poirion, non certo sospetto di affiliazioni oraliste, ha scritto: "Le variazioni apportate ad un testo attraverso delle varianti di dettaglio o delle versioni nettamente divergenti hanno esse stesse un senso ed una storia che dobbiamo ritrovare".⁶³ Non avrebbe infatti senso che i testi del tipo che abbiamo illustrato fossero studiati come se dovessero avere la coesione e la coerenza che non hanno o che i testi senza costanza fossero pubblicati e studiati come se la possedessero» («Il testo letterario», pp. 387, 420-422).

Tradizione attiva e tradizione quiescente: 1. «Bisogna dire però che in problemi come questi quel che conta non è il lasso di tempo che intercorre fra autografo, archetipo e testimoni conservati ..., quanto il modo d'essere della tradizione. Quella di opere latine e greche è in genere una tradizione libraria poco folta nel settore fra archetipo e copie umanistiche, che è il settore decisivo per le nostre ricostruzioni critiche; è una tradizione di ambienti limitati, di professionisti (copisti o a volte studiosi) tendenzialmente rispettosi del testo tradito: una tradizione che chiamerei *quiescente*. Le tradizioni di testi romanzi sono già a prima vista assai diverse per la minima distanza che intercorre fra autografo e archetipo (se pur questo esiste) e per quella assai ridotta fra questo ed i testimoni conservati; ma ancor più rilevante è che esse non sono interamente condizionate da *scriptoria* professionali e quasi sempre sono anteriori all'affermazione di una vulgata, che è fenomeno lento e tardivo; anche prescindendo dalla problematica suscitata dagli interventi dell'autore, la posizione del copista rispetto al testo è infine assai meno rispettosa:

⁶³ D. Poirion, «Écriture et ré-écriture au Moyen Âge», *Littérature*, 41 (1981), pp. 109-118: 114.

un tipo di tradizione che chiamerei *attiva*. Si tratta ovviamente di una schematizzazione polarizzante che non esclude affatto la convivenza, in tempi e ambienti diversi, di ambedue i tipi. Per opere a larga diffusione anche in campo romanzo conosciamo tradizioni che sono in parte attive e in parte quiescenti. ... Vorrei tornare a sottolineare l'importanza relativamente scarsa del dato cronologico ... Forse non ha molta importanza neanche che un codice esca da uno *scriptorium* piuttosto che essere il risultato di un esercizio non professionale. L'elemento determinante pare l'atteggiamento dello scriba rispetto al testo: nella tradizione quiescente il copista si sente in qualche modo estraneo al testo su cui lavora e ne ha rispetto; sbaglia, magari azzarda congetture, ma sempre al fine di un restauro conservativo. Nella tradizione attiva, invece, il copista ricrea il suo testo considerandolo attuale ed "aperto", sicché – oltre a cadere nelle corruttele cui nessuno sfugge – opera interventi di un tipo alquanto diverso da quello consueto nella tradizione quiescente: soprattutto innovazioni che a suo parere incrementano il testo, ad es. rendendolo più piano o più "contemporaneo", e che quindi non obbediscono ad intenti di restauro» («Critica dei testi classica e romanza», pp. 580-582). 2. «Gli editori che si sono occupati di testi a tradizione interamente o parzialmente attiva si sono ritrovati in gravi difficoltà al momento di stabilire la situazione dei piani alti dei loro stemmi, e a volte non sono riusciti ad andar oltre la constatazione di particolari affinità fra singoli mss. più evidentemente apparentati. ... Invece, ripeto, è generalmente facile individuare con precisione i rapporti interni in tradizioni quiescenti. ... L'editore, posto dinanzi al problema di ridurre ad un denominatore unico una tradizione costitutivamente eterogenea, spesso ha ceduto alla sfiducia ed ha rifiutato ogni credito a qualsiasi ipotesi stemmatica. È opportuno, invece, che egli sfrutti a fondo il contrasto fra i diversi settori: se decide di ricostruire il capostipite di un ramo tradizionale quiescente, e in genere è in grado di farlo con un alto margine di sicurezza, può scegliere fra tre procedimenti: 1) limitarsi prudentemente a questo testo sicuramente accertabile, sfuggendo alle sabbie mobili del settore tradizionale contaminato o comunque non razionalizzabile nei suoi rapporti; 2) considerare l'ascendente ricostruito come uno dei testi del settore attivo della tradizione, ponendolo sullo stesso piano dei diretti rappresentanti di tale fase e scegliendo la soluzione editoriale più conveniente; 3) approfondire l'esame dei piani alti per elaborare criteri atti a precisare la posizione relativa dei testi attivi e/o contaminati» («Critica dei testi classica e romanza», pp. 582-584).



Questioni

LO STRAORDINARIO, FEROCO BENTLEY

GLEN W. BOWERSOCK

Tra i giganti della letteratura dell'Inghilterra settecentesca, Richard Bentley è meno noto al giorno d'oggi di Alexander Pope, Samuel Johnson o Richard Gibbon, ma la sua fama al tempo era grande. Gibbon parlava di lui come dello «straordinario Bentley». Ancor prima del 1700, quando assunse, all'età di trentotto anni, un turbolento incarico come professore del Trinity College a Cambridge, aveva già ottenuto pubblico riconoscimento sia nel campo degli studi classici sia nel dibattito teologico, e la sua reputazione continuò a crescere fino alla sua morte, nel 1742.

Nel *Dunciad* (“Zucconata”) Pope derise senza pietà i successi di Bentley come critico, ma Gibbon trovò nello stile polemico di Bentley un modello per la sua *Confutazione* dei famosi capitoli quindicesimo e sedicesimo del *Declino e caduta dell'Impero romano*, inerenti all'epoca paleocristiana. Attraverso la sua abilità di editore e critico di testi greci e latini, Bentley non solo raggiunse il livello eccelso degli studiosi del secolo precedente, primo tra tutti Giuseppe Scaligero, ma ci riuscì pubblicando la sua analisi più mordace in inglese piuttosto che in latino, nonostante la sua impeccabile padronanza del latino. Il suo acume critico e il suo stile feroce, nella critica, nei sermoni e nei *pamphlets*, sopravvissero al suo secolo e ispirarono da ultimo Alfred Edward Housman nel Novecento, che assunse il ruolo straordinario di Bentley nell'allestire le sue edizioni magistrali degli autori latini.

Bentley, nato nel 1662, prese i voti nel 1690, dopo essere stato per sette anni precettore del figlio del Reverendo Edward Stillingfleet a Londra. Fin da allora si era avventurato in un programma audace di ricerca erudita su alcuni dei testi più difficili e oscuri dell'Antichità classica – il lessico greco di Esichio, il poema astronomico latino in cinque libri di

Manilio e i libri greci di Filostrato, inclusa la biografia del taumaturgo Apollonio di Tiana. Una volta divenuto diacono della Chiesa anglicana, Bentley diventò ben presto un rappresentante eloquente dell'ortodossia in opposizione a un coro crescente di dissidenti e pensatori radicali, e ciò portò al suo insediamento come Regio Professore di Teologia a Cambridge nel 1717.

Nella sua nuova biografia di Bentley, Kristine Louise Haugen¹ non è affatto la prima a soffermarsi sull'apparente incongruità tra le carriere di Bentley come ecclesiastico e come studioso. Per lei, «l'ecclesiastico Bentley e lo studioso Bentley erano due creature diverse e ben distinguibili». Ella ha fondato il suo lavoro, come riconosce apertamente, sulla eccezionale biografia di Bentley pubblicata da James Henry Monk nel 1830, e dire che il suo accurato e ben documentato resoconto integra quello di quest'ultimo senza sostituirlo è già un grande complimento.

Il maggior punto di forza del libro della Haugen è la sua grande attenzione ai successi di studioso di Bentley. Tuttavia, ella avrebbe potuto prestare più attenzione ai grandiosi progetti che Bentley aveva in corso intorno agli anni Ottanta del Seicento, quando aveva ancora una ventina d'anni e non aveva ancora debuttato in pubblico con la *Lettera a Mill* del 1691, un monumento di erudizione pionieristico pubblicato in appendice a un'edizione del lavoro dello storico bizantino del sesto secolo dopo Cristo Giovanni Malalas e indirizzato al giovane studioso John Mill, che allestì il testo. La nuova edizione di Filostrato che Bentley stava preparando in quel periodo sembra essere completamente sfuggita alla Haugen, nonostante rimangano le sue abbondanti annotazioni accompagnate da pagine 'campione' di una proposta di testo da stampare. La sua copia annotata del lessico dell'erudito alessandrino del quinto secolo dopo Cristo Esichio si trova, come la Haugen ben sa, al Trinity College, a Cambridge. Le annotazioni della mano del giovane Bentley mostrano soltanto quanto lontano fosse arrivato nel suo lavoro su questo difficile lessico greco, sul quale ritornò anni dopo.

Per quanto riguarda il poeta latino del primo secolo dopo Cristo Marco Manilio, la corrispondenza di Bentley e le sue pubbliche osservazioni nel decennio successivo mostrano che egli stava valutando l'idea di pubblicarne una nuova edizione. L'effettiva pubblicazione dovette aspettare circa cinque decenni, ma, come osservò nel 1963 G.P. Goold, il miglior editore di Manilio in tempi recenti, «molti indizi sembrano

¹ K. Louise Haugen, *Richard Bentley: Poetry and Enlightenment*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2011.

suggerire che la parte più cospicua delle note fu eseguita in quei primi anni». È difficile comprendere come la Haugen possa affermare, dopo aver esaminato il suo lavoro giovanile su Esichio, che Bentley «non aveva intrapreso alcuna edizione di poesia latina fino al suo Orazio, cominciato nel 1702».

La *Lettera a Mill* ebbe un impatto così vasto in quanto attinse a tutto il sapere che Bentley aveva accumulato nel decennio precedente, in particolare a uno studio in corso sui frammenti della poesia greca, alcuni dei quali erano conservati nella *Cronografia* di Malalas, che era l'argomento principale della *Lettera a Mill*. Alcuni anni dopo Bentley presentò, in due versioni (una corta e una molto lunga), la sua celebre dimostrazione che le apprezzate lettere di un sovrano siciliano del sesto secolo avanti Cristo di nome Falaride non erano né autentiche né antiche. Questa *Dissertazione sulle Epistole di Falaride*, nella sua seconda e più lunga versione del 1699, rimane tanto impressionante ora quanto quando fu scritta, anche se Bentley, pronto sempre a infervorarsi per la polemica, non riuscì a trattenersi dall'esagerazione. Gibbon osservò sarcasticamente: «Le Epistole di Falaride sono state dichiarate spurie dopo un dibattito molto più ampio di quanto meritassero».

La Haugen continua il resoconto dei successi di Bentley citando un'ampia gamma di testi, inclusa la sua leggendaria edizione delle poesie di Orazio pubblicata nel 1712 e una scrupolosa analisi dell'influsso della lettera arcaica greca digamma (*F*) sull'esametro di Omero. Talvolta si attribuisce erroneamente a Bentley la scoperta del digamma, che era scomparso dalla maggior parte dei dialetti greci poco prima della stesura dei poemi epici di Omero nel settimo secolo avanti Cristo, ma le sue intuizioni sul suo effetto sulla poesia omerica furono senza dubbio originali. Bentley scoprì che il digamma, qualora ripristinato in alcune porzioni del testo di Omero, consentirebbe una corretta scansione metrica in versi che precedentemente non erano stati scanditi correttamente. Egli diede avvio inoltre a un progetto volto a produrre una nuova edizione del Nuovo Testamento. Infine pubblicò, nel 1739, pochi anni prima di morire, l'edizione del poema di Manilio, gli *Astronomica*, che era stato prossimo a pubblicare più di quarant'anni prima.

Come editore di un autore antico, Bentley era consapevole della necessità di consultare i manoscritti superstiti su cui il testo doveva fissarsi come anche le edizioni a stampa precedenti recanti congetture sui passi che erano corrotti – cioè, che erano stati alterati in maniera scorretta. Tuttavia, oggi egli è conosciuto soprattutto per la sua irremovibile convinzione che uno studioso veramente dotato, come era lui stesso, potesse

rintracciare corruzioni anche in una lezione recata in maniera concorde dai manoscritti, e potesse intuire la lezione corretta sia in base al contesto sia – dato, questo, forse ancora più importante – in base a un talento innato per la *divinatio*. La sua dottrina è nota soprattutto grazie alla sua edizione di Orazio, in cui egli si appella alla *ratio et res ipsa* come fondamento del lavoro filologico. Questa *ratio*, scrisse, «conta di più di un centinaio di manoscritti, soprattutto quando l'antico manoscritto Vaticano è d'accordo con me». La Haugen ha certamente ragione nel dire che «ci è lecito sospettare che, entro i limiti della retorica, la *ratio* di Bentley conti di più dei manoscritti, prima di tutto perché è la *ratio di Bentley*».

Nel suo *Orazio* Bentley introdusse correzioni al testo di un poeta il cui lavoro era ben noto agli studenti e ai lettori colti dell'epoca. La Haugen pensa che la familiarità con Orazio fosse «un marchio di distinzione sociale», e forse lo era, ma ciò non giustifica la definizione del poeta come «maestro per eccellenza del luogo comune espresso ad arte». W.H. Auden è noto per aver detto che di tutti i poeti latini dell'Antichità Orazio era l'unico che gli piacesse veramente, e Auden non era uno sprovvisto in fatto di poesia lirica.

Ciò che fece Bentley per le poesie di Orazio fu eccezionale, se non sempre convincente, e un famoso esempio basterà a illustrare ciò. Nel terzo componimento del primo libro delle *Odi*, il poeta elogia il coraggio del primo marinaio del mondo, che affrontò forti venti, mari burrascosi e spaventosi mostri marini con equanimità – *siccis oculis* (“con gli occhi asciutti”). Bentley sostenne in maniera esauriente che verosimilmente nessun essere umano avrebbe pianto di fronte al pericolo e che, dunque, gli occhi asciutti del primitivo marinaio fossero assurdi. Il testo doveva essere emendato in *rectis oculis* (“con sguardo fermo”), per il quale Bentley fornì abbondanti *loci paralleli*.

Le argomentazioni contro l'emendazione di Bentley sono state quasi tanto bizzarre quanto la sua in sostegno a essa. Nel commento delle *Odi* in uso attualmente leggiamo, in riferimento a questo passo, «Gli antichi uomini del Sud mostravano le loro emozioni molto più liberamente degli Inglesi moderni (gli Elisabettiani erano diversi). In particolare, erano più pronti a urlare durante una tempesta».² Ma l'ombra di Bentley chiederebbe anche ora: «Sì, ma erano più pronti a piangere?».

La Haugen inserisce nella sua storia una conclusione tragica con la catastrofica edizione di Bentley del 1732 del *Paradiso Perduto* di Milton,

² R.G.M. Nisbet e M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book 1*, Clarendon Press / Oxford University Press, 1970, pp. 51-52.

nella quale i metodi e il giudizio critico che furono a lui tanto di aiuto nell'affrontare i testi classici si rivelarono in ultimo disastrosi nell'edizione di un capolavoro nella sua lingua materna.

Partendo dall'assunto che Milton, cieco, sarebbe stato tradito da un editore ignorante e invadente che avrebbe corrotto il testo dettato dal poeta, Bentley impose alterazioni grottesche all'epopea di Milton, come la critica immediatamente notò. Fece una delle sue correzioni più famigerate, emendando le parole «darkness visible» («oscurità visibile», I.63), che «serv'd only to discover sights of woe» («serviva solo a rivelare visioni di dolore»), perché trovò impossibile che l'oscurità rivelasse visioni di dolore piuttosto che coprirle e nasconderle. Così, l'immortale oscurità visibile di Milton fu rimpiazzata dall'assurda lezione di Bentley, «a transpicuous gloom» («un buio trasparente»).

Rimane a oggi un mistero come Bentley abbia potuto sbagliare in questo modo. La semplicistica soluzione di George Gould fu che Bentley non sapesse la lingua e la metrica dell'inglese così bene come il latino, ma tale risposta è chiaramente inadeguata, come dimostrano gli esempi precedenti. La Haugen tenta di affrontare questo dilemma valutando le edizioni di Milton e Manilio in parallelo: «Ho letto il Manilio di Bentley e il suo *Paradiso Perduto* in maniera contrastiva... in quanto le due edizioni funsero da molteplici e correlati atti di posizionamento per Bentley come studioso». Tuttavia, ciò non è d'aiuto. Il *Paradiso Perduto* fu un totale fallimento. Al contrario, l'edizione di Manilio è un lavoro geniale, come ammetterebbe ogni latinista dal Settecento fino ad oggi, e il suo influsso sui più grandi studiosi di critica testuale in tempi moderni è stato enorme. Scrivendo di Bentley, Housman asserì senza esitazione: «Il suo Manilio è un lavoro più grande sia dell'Orazio sia del Falaride»; e, paragonando Bentley a Scaligero, suo predecessore nell'edizione di Manilio, scrisse: «Scaligero accanto a Bentley non è niente di più di un ragazzo prodigio». Sottolineò la «lucidità» di Bentley, «il suo buonsenso, il suo unico, semplice e inequivocabile fascino di pensiero». L'editore del *Paradiso Perduto* è qui irricognoscibile.

Per comprendere cosa sia successo, dobbiamo ricordarci che l'edizione di Manilio era pronta per le stampe prima del 1700. Ancora nel 1724 Thomas, il nipote di Bentley, scriveva allo zio da Roma che stava aspettando con impazienza la pubblicazione del Manilio prima dell'uscita del suo Nuovo Testamento. Nel frattempo, un altro nipote, Richard, figlio del fratello di Bentley, Joseph, stava leggendo le bozze dell'edizione di Milton nel 1731 e saggiamente sollecitava un'interruzione della pubblicazione. È suggestivo pensare che la ricezione del suo *Paradiso Perduto* avesse fatto capire a Bentley quanto fosse stato perspicace il giovane Richard.

In ogni caso, Bentley si rivolse a quello stesso nipote infine per dare alle stampe il suo Manilio e per scrivere una prefazione a esso. Ciò significa che un lavoro preparato decine di anni prima del Milton di Bentley uscì sette anni dopo esso. Avendo lasciato il suo Manilio inedito per più di cinquant'anni – forse con qualche aggiustamento in quel lasso di tempo –, Bentley potrebbe semplicemente aver voluto farlo uscire, una volta trovato in Henry Woodfall un editore che avrebbe prodotto un bellissimo volume con splendidi caratteri. Dopotutto, Bentley aveva, per sua stessa ammissione, interrotto la pubblicazione del suo Manilio negli ultimi anni Ottanta del Seicento, poiché aveva disapprovato la veste tipografica data dal suo editore al tempo. Pertanto, l'intera carriera di Bentley come ecclesiastico, come docente del suo college e come professore corse tra il suo lavoro su Manilio e la sua pubblicazione.

Nonostante la sua dedizione alla teologia e il suo controverso coinvolgimento negli affari ecclesiastici e universitari, il Bentley ecclesiastico rimane in ombra nella biografia della Haugen. Eppure, le sue radicate convinzioni, che lo spinsero alla controversia religiosa, sono comparabili alle sue esplosive reazioni all'erudizione superficiale o irrazionale. Già nel 1692 aveva pronunciato una serie di sermoni a Londra, ora a Santa Maria dell'Arco, ora a San Martino nei Campi, dietro sovvenzione di Robert Boyle, che morì nel 1691. Il primo, sulla "Follia dell'Ateismo", proclama, dopo un omaggio agli amministratori fiduciari della proprietà di Boyle, che i sermoni sovvenzionati hanno lo scopo di «dimostrare la validità della religione cristiana contro i famigerati Infedeli, vale a dire *Atei, Deisti, Pagani, Ebrei e Musulmani*, che non si abbassano a nessuna Controversia, i quali si trovano tra i Cristiani stessi».

I sermoni di Boyle mostrano un Bentley pienamente padrone dello stile polemico e aggressivo che avrebbe caratterizzato la *Dissertazione sulle Epistole di Falaride* più tardi nello stesso decennio. Cominciando dal Salmo 14 («Dice lo stolto nel suo cuore: Non c'è Dio»), riconosce, con meticolosità erudita, che questo testo riappare nel Salmo 53, ma rifiuta di considerare impropria la ripetizione, quando si è sul punto di discutere con persone che non riconoscono alcuna Autorità Divina al nostro Testo; e professano non maggiore o – direbbero loro – minore Venerazione per questi Inni Sacri che per i Canti profani di Anacreonte o Orazio.

Bentley si scalda ben presto su questo tema, quando identifica gli stolti nel suo testo come «indocili, intrattabili stolti, la cui stoltezza può confondere tutti gli Argomenti, ed essere una prova contro la Dimostrazione stessa...».

Quando si volge verso «una confutazione dell’Ateismo dall’Origine e dalla Struttura del Mondo», Bentley si mostra amico e discepolo di Isaac Newton, «alla cui assai ammirevole sagacia e industriosità siamo spesso obbligati in questo e nel successivo Discorso». Un elaborato resoconto sulla gravità conduce a una presentazione dei pianeti e della meccanica celeste che porta la teologia in una direzione che Newton stesso, come possiamo vedere dalla sua corrispondenza con Bentley, avrebbe approvato. La relazione tra il sole e i pianeti «non penso sia esplicabile», scrisse Newton, «attraverso mere cause naturali, ma sono costretto ad attribuir-la al disegno e al congegno di un Agente volontario». Newton sembrava meno certo della causa della gravità («che non pretendo di sapere»), ma era chiaramente a proprio agio nell’essere chiamato in causa dal giovane Bentley nella sua veste teologica.

L’uso della fisica newtoniana per sostenere l’esistenza di Dio sulla base dell’«origine e struttura del mondo» potrebbe sembrar riflettere in maniera superficiale il lato ecclesiastico di Bentley piuttosto che quello classico e filologico. Tuttavia, il grande poema di Manilio funge qui da prezioso collegamento tra i due. Questo lavoro di densa cultura matematica e astrologica, in cinque libri di esametri latini, era, per la difficoltà del suo testo e l’ancora maggior difficoltà del suo contenuto, un Everest che solo i più grandi latinisti dei tempi moderni hanno osato scalare. Persino il giudizioso biografo di Bentley, James Henry Monk, scrisse «nessuna grande conquista di fama poteva essere ottenuta attraverso un’edizione di Manilio; dal momento che è un poeta presumibilmente non letto in generale». Tuttavia, Monk, nel suo libro pubblicato nel 1830, si sbagliava sulla fama, anche se aveva ragione sul pubblico di lettori comuni. Giuseppe Scaligero aveva curato l’edizione e aveva ampiamente migliorato il testo di Manilio, dispiegando il suo istinto critico (la *ratio* di Bentley) insieme a una profonda conoscenza dell’astronomia (il principale dominio di quest’autore), e il suo lavoro aveva ampiamente accresciuto la sua fama.

Bentley ritenne di poter superare Scaligero nella lettura di Manilio. Dovremmo ricordarci di quanto egli riverisse il suo predecessore, nonostante qualche volta provasse piacere nell’essere in disaccordo con lui. Il testamento di Bentley lasciò in eredità al Trinity College cinque suoi quadri. Oltre ad immagini di sé e di sua moglie, vi erano ritratti di Isaac Newton e Giuseppe Scaligero. Il quinto era il ritratto di Ezechiel Spanheim, un diplomatico prussiano nato in Svizzera, studioso di numismatica, che aveva riconosciuto entusiasticamente il genio di Bentley negli anni Novanta del Seicento. Il piccolo pantheon di Bentley mostra

quanto fosse per lui importante l'esempio di Scaligero. Se Newton ispirò la sua teologia, Scaligero ispirò i suoi studi classici. La disposizione e il movimento dei corpi celesti erano temi comuni a entrambi. Il lavoro di Bentley fu la diretta fonte d'ispirazione per l'edizione degli *Astronomica* di Manilio curata da Housman all'inizio del Novecento. Quest'ultima portò a sua volta a una nuova, anche se più modesta, edizione di Manilio a opera di Goold per la Loeb Classical Library, con note e tavole eccellenti, così come a una rinascita degli studi maniliani che continua fino a oggi.³

Curiosamente, i due maggiori editori di questo poeta, Bentley e Housman, erano entrambi uomini dalla personalità apparentemente scissa. Il teologo Bentley e l'editore di classici Bentley ovviamente andarono di pari passo in alcuni progetti, come nell'edizione interrotta del Nuovo Testamento, ma, come ha notato la Haugen, sembrano fundamentalmente due esseri diversi. Con Housman, la separazione dei ruoli fu ancor più marcata. È davvero difficile riconciliare l'autore delle liriche sentimentali e struggenti di *A Shropshire Lad* con il critico caustico e a volte feroce che curò l'edizione di Manilio e di altri poeti latini. Questo paradosso è alla base della commedia di Tom Stoppard, *The Invention of Love*, che, pur teatralizzandolo molto bene, non riesce veramente a spiegarlo. È difficile immaginare una commedia sulla personalità scissa di Bentley, forse perché nessuno dei suoi lati sembra particolarmente caloroso o umano, eppure i suoi nipoti, a quanto pare, lo trovarono amorevole e disponibile.

La polemica di Bentley, dalla quale sia Gibbon sia Housman impararono tanto, poté talvolta diventare infinitamente più feroce di qualsiasi altra essi scrissero. Quando il sacerdote Conyers Middleton pubblicò un anonimo attacco alla proposta di Bentley di un'edizione del Nuovo Testamento, la sua risposta vulcanica, uscita anonimamente nel 1721, andò molto al di là delle norme accettabili, anche per il Settecento, e Monk dovette ammettere che Bentley non era «più ora la stessa persona di prima». Bentley si riferisce al *pamphlet* che lo attaccava come alla «più grande malizia e impudenza che ogni scribacchino di una qualche notorietà abbia affidato alla carta» e marchiò il suo autore come testa di rapa, insetto, verme, baco, carogna e ratto roditore. «Questo fece Bentley», sospira Monk, «...suscitare con la sua risposta un pregiudizio uni-

³ Manilius, *Astronomica*, with an English translation by G.P. Goold, Harvard, Harvard University Press, 1977; cfr. K. Volk, *Manilius and His Intellectual Background*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

versale contro se stesso, che né il suo attento e polemico raziocinio, né gli occasionali lampi di genio, degni dei suoi giorni migliori, poterono controbilanciare».

Gibbon, avendo assorbito da Bentley gli elementi di uno stile polemico, come ha mostrato lo studioso oxfordiano David Womersley,⁴ applicò questo stile inizialmente in un attacco al vescovo assai influente William Warburton nel 1770, attraverso una critica a un passo del sesto libro dell'*Eneide*. In quest'opuscolo Gibbon fece notare esplicitamente che Warburton aveva sfidato Bentley su diversi punti nella sua demolizione delle lettere presumibilmente scritte dal tiranno siciliano Falaride; ma, scrisse Gibbon, «Bentley non c'è più, e Warburton può riposare in pace». Le lame che Gibbon affilò contro Warburton gli tornarono a molto maggior vantaggio più tardi nella *Confutazione* dei suoi controversi capitoli sulla Cristianità, e inoltre, col tempo, l'anziano Gibbon si pentì di essere stato così brutale con Warburton: «Non posso perdonare a me stesso l'aver trattato in modo sprezzante un uomo che, pur con tutte le sue colpe, aveva diritto alla mia stima». Sembra quasi che egli avesse scimmiettato lo stile di Bentley un po' troppo bene.

Housman non scrisse mai una polemica così offensiva come Bentley fece al culmine della sua irascibilità, ma vi arrivò vicino, come fece il suo brillante ammiratore, il defunto D.R. Shackleton Bailey, che in effetti sentì la conferenza di Housman nel 1936 pochi giorni prima della morte di Housman. L'elogio profuso da Shackleton Bailey all'edizione di Manilio per la Loeb curata da Goold fu una sorta di benedizione secolare proveniente da un alto prelato della critica testuale.⁵ La linea accademica che va da Bentley a Housman, e da lì a Shackleton Bailey e Goold, è inconfondibile e ininterrotta. Tuttavia, la critica basata sulla *ratio et res ipsa* rimane a rischio costante di condurre nella direzione sbagliata, come aveva dimostrato il *Paradiso Perduto* di Bentley tempo prima. Resta ancora una questione aperta: il motivo per cui il lascito di Bentley si sia rivelato così fruttuoso tra i classicisti, mentre i suoi scritti teologici, che rivaleggiarono o addirittura eclissarono i suoi lavori classici ai tempi, siano per lo più diventati note a piè di pagina negli studi illuministici.

Una questione ben più seria rimane da trattare. Come può chi ha letto Orazio e Manilio in maniera così acuta come Bentley mancare comple-

⁴ D. Womersley, *Gibbon and the "Watchmen of the Holy City": The Historian and His Reputation. 1776-1815*, Oxford, Clarendon Press / Oxford University Press, 2002, cap. 2.

⁵ D.R. Shackleton Bailey, «The Loeb Manilius», *Classical Philology*, 74 / 2 (April 1979), pp. 158-169.

tamente di tale acume nel leggere Milton? Alla fine della sua lunga vita Bentley non perse mai la sua energia intellettuale, la sua erudizione, o la sua arroganza, ma, come acutamente intuì Monk nel riferire la polemica del 1721, la sua acribia si stava ottundendo già allora, ed egli non era più l'uomo che era stato una volta. Monk credeva che egli non avesse mai più fatto niente di uguale o simile al suo Falaride, la cui edizione più estesa uscì nel suo trentottesimo anno di vita. Eppure l'edizione di Manilio era presumibilmente pronta molto prima di questa, o almeno era già molto ben avviata. Perciò la ragione per cui essa è infinitamente superiore a livello qualitativo al suo lavoro su Milton deve semplicemente essere che veniva da molto tempo prima, quando Bentley stava lavorando al culmine delle sue capacità intellettuali. Il suo genio, a dispetto della sua energia, perse vigore negli anni successivi, e ci si può concedere il dubbio che l'ossessivo coinvolgimento di Bentley nelle dispute amministrative ed ecclesiastiche abbia avuto una qualche influenza su tutto ciò. La pubblicazione del Milton nel 1732 e del Manilio nel 1739 suggerisce un'evoluzione che è esattamente il contrario della realtà.

«Lo straordinario Bentley», secondo la formula di Gibbon, continua ad aleggare sugli studi classici anche se il suo ruolo nel dibattito religioso del Settecento sembra ora essere stato ampiamente ridimensionato. Verosimilmente Manilio, col cui oscuro e difficile poema egli convisse per la maggior parte della sua vita, fornisce una chiave interpretativa per quest'uomo sorprendente. Shackleton Bailey scrisse, nella recensione all'edizione Loeb di Goold: «È triste che così pochi classicisti conoscano il commento di Housman o abbiano idea di ciò che si perdono ... leggerlo in maniera attenta, intelligente e completa è qualcosa di più di un'esperienza intellettuale unica». Egli suggerisce che vi è un piacere estetico che deriva dal grande lavoro tecnico su un testo così difficile. Un lavoro di questo calibro possiede «la bellezza di una dimostrazione matematica». Ho il sospetto che sia questo il motivo per cui Scaligero, Bentley, Housman ed una manciata di altri grandi classicisti si siano dedicati così appassionatamente a un oscuro poema latino in cinque libri che tratta, tra l'altro, di astronomia e astrologia. È stata questa bellezza sfuggente a unire, a distanza di duecento anni, il Regio Professore di Teologia al poeta di *A Shropshire Lad*.*

* From *The New York Review of Books*, November 24, 2011. Copyright © 2011 by G.W. Bowersock. Traduzione dall'inglese di Benedetta De Bonis.

ARE TYPOGRAPHICAL DIFFERENCES
VARIANTS? CONSIDERATIONS BASED ON
E.T.A. HOFFMANN

KALTËRINA LATIFI

1.

It is common sense in editorial Philology that discrepancies between authorised testimonies (*Zeugen*) assigned to a specific work (*Werk*) are variants which are to be listed in the critical apparatus. If we follow Siegfried Scheibe's thesis,¹ we will say that variants neither belong to a given text nor produce various texts. They are deviations of a certain text in relation to other texts of the same work. From this point of view, E.T.A. Hoffmann's *Ritter Gluck* (the work) would find its explicit but still partial expression in the three editions published during the author's lifetime, from 1809, 1814 and 1819 respectively: Hoffmann's *Ritter Gluck* was first published in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*² (= AMZ), the text was then republished in 1814 with some minor changes in the first volume of the *Fantasiestücke in Callot's Manier*³ (= FS¹), and finally it was re-printed for the second edition of the

¹ Cf. Siegfried Scheibe's definition: «Varianten heißen Abweichungen in und zwischen autorisierten Zeugen bzw. zwischen diesen Zeugen und dem Edierten Text», in «Editorische Grundmodelle», in S. Scheibe, C. Laufer (ed.), *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, Berlin, Akademie Verlag, 1991, pp. 23-48: 27. Regarding the concept of versions (*Fassungskonzept*): S. Scheibe, «Zu einigen Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe», in G. Martens, H. Zeller (ed.), *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, München, C.H. Beck, 1971, pp. 1-44, cf. also: S. Scheibe, «Zum editorischen Problem des Textes», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 101 (1982), special issue *Probleme der neugermanistischen Edition*, pp. 12-29.

² *Ritter Gluck*, in *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 20 (15. Februar 1809), pp. 305-319.

³ *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul*, Bamberg, 1814, I, pp. 9-46.

*Fantasiestücke*⁴ (= FS²) in 1819 which was proof-read by Hoffmann himself.

Consequently, the three authorised editions would have to be considered as autonomous testimonies but not as three different texts expressive in their own right and through their respective dynamics; they would simply be ‘versions’ (*Fassungen*) of the work – or the (ideal) text called *Ritter Gluck*:⁵ an ideal text containing all *actually* existing texts (testimonies) without being handed down itself. Scheibe champions the doubtful principle of a text being «a complex of all versions and variations belonging to one and the same work».⁶ Hence, all three Hoffmann printings would stand in a reciprocal relation to each other, but in none of them the *Ritter Gluck* in itself would be realized; none of them could rightly be described as the text *per se* since every single edition would only be a partial realization of the work in its genesis. A text would have to be considered as an aggregate, in which all ‘versions and variations’ interact additively. Behind such a concept of text or work lies the notion of an ideal text beyond which all materially existing impressions and manuscripts have to step back. In this sense, each individual testimony (be it print or manuscript) can be comprehended only within the horizon of a universal concept of work, a sort of Platonic idea.

He who subscribes to this view of the work as a conglomerate of versions that have no intrinsic value in themselves but obtain meaning only in relation to each other – and ultimately to the work comprising them all, is forced to construct ‘the work’ instead of editing the particular text. For instance, in 1988 Ulrich Hohoff presented an edition of Hoffmann’s *Der Sandmann* committed to exactly this ideal.⁷ Apart from

⁴ *Fantasiestücke in Callot’s Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul. Zweite, durchgesehene Auflage in zwei Theilen*, Bamberg, 1819, I, pp. 7-28.

⁵ This is exactly what Roland Reuß criticizes in his essay on H.V. Kleist’s *Kohlhaas*: «Das Wort ‘Fassung’ impliziert jedoch nicht allein ein identisches Etwas, von dem die ‘Fassungen’ Fassungen sind. Weitaus fragwürdiger ist, daß der Gebrauch dieses Wortes die Annahme voraussetzt, keine einzelne ‘Fassung’ könne jemals dieses Etwas wirklich erschöpfen. Das, was je und je ‘gefaßt’ ist, erscheint nur in verschiedenen Außenseiten; daß es tatsächlich realisiert sein könnte, ist qua Begriff ausgeschlossen – eine Nachwirkung neuplatonischer Gedanken», cf. R. Reuß, *Michael Kohlhaas* und *Michael Kohlhaas*, Zwei deutsche Texte, eine Konjektur und das Stigma der Zeit, in Id., «*Im Freien*»? Frankfurt am Main-Basel, Kleist-Versuche, 2010, pp. 157-202: p. 162.

⁶ S. Scheibe, *Editorische Grundmodelle*, p. 27 (fn. 1): «ein Komplex aller zu einem Werk gehörenden Fassungen und Abweichungen».

⁷ U. Hohoff, *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann, Textkritik, Edition, Kommentar*, Berlin, de Gruyter, 1988.

the first edition of 1816 / 17 of Hoffmann's *Sandmann* a holograph draft manuscript of 1815 is preserved.⁸ Hohoff puts them in relation to each other through a synoptic presentation: the respective texts of the manuscript and the first edition run parallel to each other line by line, one below the other. To allow such a comparative juxtaposition, the editor was forced to bring both testimonies into line, which means that he was obliged to convert the handwriting into a linearity specific to printing. This interference contradicts the dynamic constitution of a draft manuscript, alleging implicitly that one can clearly identify the various states in the production of the manuscript (Scheibe would call them the various 'versions'); but a draft manuscript is something dynamic, which means that what is contained in it cannot be readily extracted and placed into another linear context. The removal of the handwriting from the manuscript context distorts the appearance of the handwriting.⁹ With the draft manuscript and the first edition, Hohoff states in his preface, «starting point and end point of the textual genesis» are handed down; which in his case means that the work to be interpreted is a third one, which only emerges as a result of relating both 'textual states' (*Textstufen*) to each other.

This devotion to the work degrades the existing testimonies to a 'means to an end'. Although the various editions and manuscripts represent the indispensable (work) material, they are in themselves subordinate to the overarching virtual work and of importance only in relation to it. The «superposition» of the textual testimonies gives the impression that one could «glimpse into the closed realm of the underlying idea using the concrete 'versions', which yet remain deficient in comparison with the origin».¹⁰ The following examples are intended to show that testimonies of the same work are absolutely to be regarded as independent, self-contained units expressive in and of themselves – regardless of the amount of variants to be found in the process of comparison. The «idea that is constellated in the text», is completely realized within an authorised poetic text, there is «no reason to doubt this».¹¹

⁸ E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, Historisch-kritische Edition, ed. by K. Latifi, Frankfurt am Main-Basel, Stroemfeld, 2011, manuscript: pp. 10-82; first edition: pp. 83-118.

⁹ Cf. W. Groddeck, «Werkkomposition und Textgenese. Betrachtungen zur 'Varianz' von Nietzsches Nachlaß», in C. Jansohn, B. Plachta (ed.), *Varianten – Variants – Varianten*, Tübingen, M. Niemeyer («Beihefte zu edition», 22), 2005, pp. 189-199.

¹⁰ R. Reuß, *Michael Kohlhaas* und *Michael Kohlhaas*, p. 162 (fn. 5).

¹¹ *Ibid.*, p. 163, his further explanations: «Keineswegs liegt sie in einem Jenseits seiner. Der Text ist demnach so was wie ein σύνολον».

I have specifically focussed on differences that are usually, and particularly in the Hoffmann philology, considered as external to literary texts: they concern typography and therefore appear irrelevant at first blush; it seems as though they would not contribute to the syntactic-semantic individuality of the text, to its poeticity. It can however be shown that what is considered as something purely external, the typographic 'exterior', can be essential for a text since there is no «change in its exterior which would not at the same time change its substance; or to put it even more radically: the distinction between accidental exterior and substance cannot claim any validity here».¹²

2.

A comparison of the three editions of *Ritter Gluck* reveals a striking difference in their respective structure. While the *Ritter Gluck* of 1809 in the AMZ runs in several blocks (consisting of one or more paragraphs) separated by blank lines, the 1814 and 1819 editions do not exhibit these blanks; instead, they are divided into two by a caesura represented by what we call in German a: *Spiegelstrich* (non-decorative straight ligne). Hoffmann philology has considered these blank lines as a purely typographical and therefore irrelevant or arbitrary variants. They are mentioned in no critical apparatus, let alone integrated in the edited text.¹³ A closer examination reveals, however, that none of these blank lines follows a typographical need, for example to avoid so-called widows or orphans. Rather, they are built into the text in a very precise fashion.¹⁴ By virtue of their semantic coding they are part of the textual logic.

A reader of the text from 1809 has to jump from one paragraph unit into the next in order to proceed in the text. The blank line is to be experienced in its full force as an aesthetic event: as a rift that needs to be crossed. Only the 1809 edition exhibits this structural feature. The careful positioning of blank lines creates a reflexive factor absent from the two later occurrences in the *Fantasiestücke*. As one of many examples, I would like to quote the transition in column 311 (FIG. 1). Here the para-

¹² *Ibid.*

¹³ Cf. the edition published in Deutscher Klassiker Verlag (DKV): E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, VI books, ed. by H. Steinecke, W. Segebrect, G. Allroggen a.o., Frankfurt am Main, Dt. Klassiker-Verl, 1985-2004, I, pp. 500-512.

¹⁴ K. Latifi, «Zur Problematik der Absatzeinteilung im Erstdruck von E.T.A. Hoffmanns *Ritter Gluck*», *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 21 (2013), pp. 55-70.

FIGURE 1

Blanc line in *Ritter Gluck* (1809).

**lichen! — Schaut die Sonne an; sie ist der
Dreyklang, aus dem die Accorde, Sternen gleich,
herabschiessen und euch mit Feuerfaden um-
spinnen — Verpuppt im Feuer liegt ihr da,
bis sich Psyche emporschwingt in die Sonne. —**

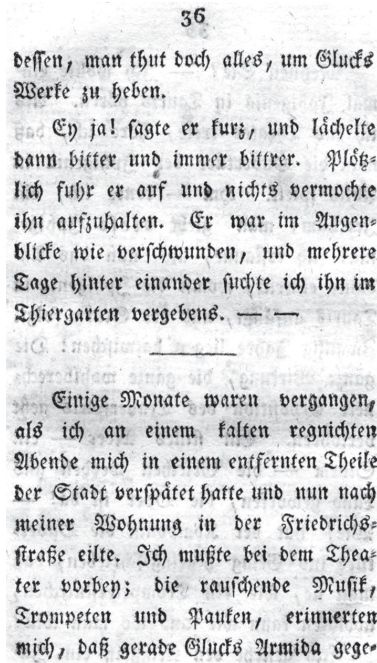
**Bey den letzten Worten war er aufge-
sprungen, warf den Blick, warf die Hand
in die Höhe. Dann setzte er sich wieder
und leerte schnell das ihm eingeschenkte Glas.**

graph ends with the words of the «Sonderling» (“strange person”, who later reveals himself as «Ritter Gluck»), he reports on the «Reich der Träume» (“land of dreams”) and concludes his speech with the words: «bis sich Psyche emporschwingt in die Sonne» (“until Psyche soars up into the sun”). A blank line follows. The following unit begins with the narrator (who was listening to the words of the «Sonderling») saying: «Bey den letzten Worten war er aufgesprungen» (“he had jumped up at his last words”). I hence read the last words of the unit and am then forced to jump the blank line to reach the next paragraph. Here I read, with retroactive effect (and consequently, the pluperfect is used), that something I did not noticed occurred during my reading, something I was not able to perceive – but now I experience it as an event that took place; it pushes into my earlier reading, as it were. I am thrown back to the “last words” of the «Sonderling» as these “last words” are precisely the last ones I read right before my jumping and I, now that I have jumped it, understand that not only did the one who spoke perform what he uttered on a material level of his speech (Psyche moves up into the air), but that this movement continued in my act of reading – which in turn I was only able to learn by leaping myself. This reflexive moment is an aesthetic experience offered only by the *Ritter Gluck* of 1809.

The two later editions also show characteristics significant for the interpretation which they have only by virtue of the explicit caesura and which are not present in the text of the 1809 (FIG. 2). The transition from the first to the second part is accompanied not only by a leap in time: «Einige Monate waren vergangen» (“a few months had passed”)

FIGURE 2

Spiegelstrich (straight dividing line) in *Ritter Gluck* of 1814.



– the resulting gap is never closed – but also by a change of location: the first part takes place outside of Berlin in the Tiergarten, in the second part we find ourselves in the city. The *Spiegelstrich* has a purely typographical character at first. On closer inspection it turns out, however, that it is actually an internal feature of the text: literally, it is the place of a reflection (*Spiegelung*). Not only does it fulfil the function of dividing (separating part one and two) but on the contrary it is the incision that makes reflexivity possible in the first place and so puts each part in a relation of reflectivity to the other.

In retrospect and with the transition to the second part, the possibility opens up of a reflective comparison between the respective beginnings of the two parts. Various motifs of the ‘first beginning’ are repeated at the ‘second beginning’ – but in a new constellation, such as, to mention just one example, the mentioning of the «Spätherbst» (“late autumn”) (first part) and the explicit reference to the delay of the narrator, («mich

in einem entfernten Theile der Stadt *verspätet* hatte», “I was late because I had been held up in a distant part of the city”) with which the second part begins.¹⁵ The fairly obvious parallel between the two beginnings is strictly speaking asymmetrical if the macro level is considered. The first beginning is also the beginning of the whole narration and therefore superior to the second one. These observations can now be correlatively mirrored as the same applies to the two endings. The first part ends with the «Sonderling» who “had disappeared” («wie verschwunden war»), the end of the second part continues this theme: He was «mit dem Lichte durch die Thüre entwichen» (“he vanished through the door with the light”). While the beginning of the first part, as the beginning of the whole text, had precedence over the beginning of the second part, it is now exactly reversed: the end of the second part has precedence over the end of the first part as it represents the end of the whole story.

Within the texts of 1814 / 19, the long dash represents a textual pan-reflection; both texts are to be recognized as self-contained units worked out systematically. This also applies to the text of 1809 the blank lines of which assume the function of the *Spiegelstrich*. They create transitions that readers are able to cross by leaping ahead from the end of one unit to the beginning of the next, reflectively going back, however, in the process by virtue of leaping: now able to read with different eyes.

3.

A similar problem that has to do with the textual structure generated by typographical punctuation is found in *Der Sandmann* published in 1817 (1816),¹⁶ although in this case we are faced with a different situation regarding its transmission. Only one edition was published during the author’s lifetime; we accordingly have to treat it as the one and only printed text testimony. The collation of multiple copies makes it clear however that the first edition contains internal differences itself; variants – to use the wording of Scheibe’s definition – do not only exist «between», but also «within» authorised testimonies.¹⁷

¹⁵ Cf. A detailed interpretation of these similarities in my dissertation (University of Heidelberg), to be published in autumn 2016 by Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main-Basel: K. Latifi, «Mit Glück». E.T.A. Hoffmanns Poetik (eine Untersuchung), 81ff.

¹⁶ *Der Sandmann*, in *Nachtstücke herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier. Erster Theil*. Berlin, 1817 [1816], pp. 1-82.

¹⁷ Cf. S. Scheibe, «Editorische Grundmodelle», p. 27 (fn. 1).

Some copies contain mistakes that are not found in others. The 'corrected' copies in turn contain new mistakes. The copies can be divided chronologically into (at least) three printing groups (D¹, D², D³).¹⁸ The changes were made on the standing type, so that the resulting differences can be considered as intra-type variants or so-called stop-press corrections.¹⁹

In all copies, the basic structure of the text is maintained: after the title of the narration «a type-ornament (*Taille*) follows, the story begins. Within the narrative, the three letters (the first part) are then separated from each other by a dividing line, as is the transition from the third letter to the 'narrator's part' (the second part, in which the narrator appears) and from the second to the third and last 'Olimpiapart'. The end is also marked by a tail-piece».²⁰ All the copies of the first edition used for collation are similar in that regard, but not in the dividing lines used within the text (FIG. 3). In D¹ / D² the straight dividing line (*Spiegelstrich*) occurs as a dividing element only once, while in D³ this has been changed: the decorative (rising and falling) vignette clearly fulfils a paratextual function, whereas the first mentioned is used to outline the internal structure of the text. The change in the treatment of the lines has implications for their meaning: the type-ornaments fulfil a purely ornamental function, marking the beginning and ending of the text. The non-decorative vignette on the other hand is meaningful by virtue of being exclusively responsible for the internal structural division: it is semantically coded.

The *Spiegelstriche* are reflective interfaces which divide the text in three parts (macrostructure), within which the first part (the three letters) is again divided into three parts by long dashes and thus represents the intrinsic reflection of the whole text in its microstructure. The three parts can therefore not be read as discrete units following each other linearly but represent stages «of a reflexive continuum ... in which each of the following reflection tries to explicate the prerequisite of the preced-

¹⁸ Cf. E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*. Historisch-kritische Edition, ed. by K. Latifi, p. 132.

¹⁹ Cf. *ibid.*, p. 133 and particularly M. Boghardt, *Archäologie des gedruckten Buches*, ed. by P. Needham and J. Boghardt, Wiesbaden, Harrassowitz, 2008, p. 142. Whether it is possible that the copies of groupe D³ are to be considered as reprints (*Doppeldrucke*) or as simple stop-press corrections cf. K. Latifi, in E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*. Historisch-kritische Edition, p. 133.

²⁰ K. Latifi, in E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*. Historisch-kritische Edition, p. 136 (fn. 18).

ing stage».²¹ Thus, omitting the dividing lines in an edition of the *Sandmann*²² is to deprive the text of an essential component.²³

ILLUSTRATION 3

Extracted from: E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*. Historisch-kritische Edition, ed. by Kaltërina Latifi (Stroemfeld-Verlag: Frankfurt am Main / Basel, 2011), p. 138.

D _{1/2} :	D ₃ :
Der Sandmann (Titel)	Der Sandmann (Titel)
Teil 1	Teil 1
Brief 1	Brief 1
Brief 2	Brief 2
Brief 3	Brief 3
Teil 2	Teil 2
Teil 3	Teil 3

4.

Another typographical or text-external variance occurs as a result of different fonts in the various editions. All texts by E.T.A. Hoffmann published in the AMZ are set in a Roman font (as is the entire magazine), the stories later recorded in the *Fantasiestücke*, like *Ritter Gluck* or *Kreisler's ... musikalische Leiden*, on the other hand are set in German fraktur. Nonetheless, the consequential variance, which seems to be arbitrary and irrelevant for the text's internal stringency, may be significant for the

²¹ *Ibid.*, p. 152.

²² Instead using blank lines, such as the editors of the DKV have done in DKV III, pp. 11-49 (fn. 13).

²³ Perhaps Scheibe's view is most likely to take effect in a case like this, in which we are in fact faced with a single text/work that changes in the process of being created: the results are not different texts but only one (the first edition), which changes in the process of printing (the three groups would then be versions in Scheibe's sense).

interpretation. In the *Kreisler* text, which was first published in 1810 in the AMZ,²⁴ it says in column 826: «geleitet von dem grossen lateinischen *Verte*, (ich schreib' es gleich hin, wenn meine Klageschrift zu Ende ist) das Blatt umwenden und lesen» (“led by the great Latin *Verte* [I'll write it down as soon as I have ended my complaint], they turn the page and read”). Because of the Antiqua font used for the text the typesetter was not able, as it was usually done, to use a Roman type to emphasize the Latin word. The italics must serve as a differentiation of the Latin «*Verte*». (FIG. 4) In the later printings of *Kreisler* set in Gothic the «*Verte*» is actually set in an Antiqua font, which is based on the Latin alphabet, thereby distinguishing it within the (German)²⁵ Gothic letters (FIG. 5). One might dismiss as marginal that the «Latin *Verte*» is set in italics in the Antiqua text (AMZ) and in Latin letters in the editions set in Gothic²⁶ – after all, there is no divergence in the wording, so that an identity in content – if it can be locally determined – would be guaranteed.

A more detailed analysis of the text which is not only based on its purely material side (the narrated story), but which acknowledges that the authentic literary communication emerges only in the reciprocal relation of the linguistic form and the subject matter, in fact allows for (exactly) the opposite conclusion. The turn(ing point) – the «*Verte*» – not only pervades the entire narrative but the latter itself structurally corresponds to the turning of a page and the concomitant relation of front and back (page). As I turn the page in my reading (the text forcing me, as it were, to change the perspective) and experience a turning point, which is also to be taken in the sense of a bend (which is the reflection), I bring into the *recto*, which until then was at work in the *verso*. The said «*Verte*» passage is therefore not only to be read as a speaking of a turn, but itself as a factor of turning – mainly because the author plays with the interconnection between ‘signifié’ / ‘signifiant’. The text not only *signifies* a «*Verte*», it is the «*Verte*», the one actually written there before our very eyes. This self-reflexivity appears in FS¹ / FS² because the local «*Verte*» is, as is said in the text, truly a Latin one set in an Antiqua font used for Latin letters. This is an aesthetic experience the reader of the AMZ-edition is unable to make.

²⁴ *Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*, in *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 52, 26. September 1810, col. 825-833.

²⁵ Jacob Grimm criticizes the Gothic type, calling it a «misshapen and ugly font... Unfortunately, this corrupted and tasteless scripture is even called a German one» (Jacob Grimm's *preface*, in *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig, 1854, I, p. 19).

²⁶ FS¹, I, pp. 56-77, and FS², I, pp. 35-46.

FIGURE 4

Kreisler's ... musikalische Leiden in AMZ, set in a Roman font.

das Klavier, erschienen bey Naegeli in Zürich, ergötzen und erbauen, bey dem Schluss der 3osten Variation meine Ziffern finden, und, geleitet von dem grossen lateinischen Verte, (ich schreib' es gleich hin, wenn meine Klageschrift zu Ende ist) das Blatt umwenden und lesen. Diese errathen gleich den wahren Zusammenhang; sie wissen, dass der geheime

FIGURE 5

Kreisler's ... musikalische Leiden within the *Fantasiestücke* (1814), set in Gothic type.

Ziffern finden, und, geleitet von dem großen lateinischen Verte, (ich schreib' es gleich hin, wenn meine Klageschrift zu Ende ist) das Blatt umwenden und lesen. Diese errathen gleich den wahren Zusammenhang; sie wissen, daß

5.

Different fonts are, at least in regard to texts in German, responsible for another variance, which can be described as text-external. Due to the Antiqua used in the AMZ, which is based on the Latin semiotic system, the German 'ß' (sharp s) is reproduced as a 'ss', so that 'daß' is written 'dass' etc. These variations between printings are of a typographical kind, which means that unlike the previous examples in *Ritter Gluck* or *Sandmann*, they do not contribute to the immanent text logic. They are therefore not relevant for the interpretation: they exist, but have no meaning.

It would not be entirely wrong to include an editorial note drawing the reader's attention to the fact that every word in the Gothic type containing a 'ß' is reproduced in AMZ with a 'ss' – ergo: readers have to visualize this themselves constantly – rather than to list every single variant in the critical apparatus. The reverse however does not apply: words that contain a 'ss' in the AMZ edition do not in every case exhibit a 'ß' in the texts in the *Fantasiestücke*. Hence, such an undifferentiated indication would be possible only in one case, namely when a print in Gothic type is the basis of the edited text. According to today's rule, the sharp-s, a voiceless s-sound, is used, in contrast to the double-s, after a long vowel or diphthong; this rule, however, only applies if the s-sound remains voiceless in all its inflections and if no other consonant follows in the stem.²⁷ The sharp-s is not to be equated with the 'ss'. We are dealing with two different sounds, which are assimilated for typographical reasons; because «the long lat. s disappeared and was gradually replaced by the [round-]s, the remedy of the [long-]s and [round-]s [i.e. for a sharp s] failed and the typesetter resorted to ss», which, however, as Jacob Grimm explained, was «intolerable in an initial sound as well as in a medial one following a long vowel».²⁸ Typesetters of German texts (containing the ß character) using Latin letters found themselves in this predicament: «Since then, depending on whether German or Latin letters were used, setting was done in one of two ways», as if both spellings – 'dass' or 'daß' for example – would be «all the same», which, as Grimm said, «is obviously untrue».²⁹

However, in what cases a sharp-s instead of a double-s – or inversely – had to be used was in Hoffmann's time equally «controversial, for almost everyone used the four figures [long-]s, s, ß and ss differently».³⁰ Consequently, there is no guarantee that 'ss' / 'ß' are congruent in their application within the different Gothic printings. *Kreisler's ... musikalische Leiden* gives us an example of this: while in the AMZ it says: «Schlüsse

²⁷ Duden, rule 159: <http://www.duden.de/sprachwissen/rechtschreibregeln/doppel-s-und-scharfes-s>.

²⁸ Jacob Grimm's *preface* (1854) in *Deutsches Wörterbuch*, I, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, LX. In contrast to Grimm cf. Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig, 1798, III, col. 1227: «The ß (sharp s) of course is, from the point of view of its figure, nothing other than a double ss, because the z, which makes up its latter half, often used to represent the s. It has also been used constantly as a ss, as if there were no distinction between them and only in this century has one begun to distinguish it from the same».

³⁰ Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch*, III 1227, s.v. (the letter) S.

er die Augen» (“if he closed his eyes”), FS¹, as would be expected, has «Schlöße er die Augen»: a (minor) typographical variant. But one would assume that in the second edition of the *Fantasiestücke* (FS²) it says «Schlöße» (with sharp-s) as well, instead we read, as in the Antiqua printing, «Schlösse» (with double-s). This is a variant, which in any case has to be explicitly recorded in the apparatus, while the variance between FS¹ and AMZ is a typographical one and therefore only plays a subordinate role. In order to avoid that such a variance phenomenon is missed, it is helpful not to designate these so-called variants of ‘second-class’, but incorporate them individually into the apparatus. They can be distinguished from the other (priority) variants, for example, by gray color. In this very special case we are dealing with both an external as well as internal variation; the lemma must remain black (FIG. 6).

FIGURE 6

Extracted from: E.T.A. Hoffmann, Kreisler. Berganza. Magnetiseur. Autographe der Bibliotheca Bodmeriana, ed. by Kaltërina Latifi (Stroemfeld-Verlag: Frankfurt am Main / Basel, 2014), p. 33.

1	Maaß] Maas <i>J</i>	euch,) Euch <i>F</i> ²	13	daß] dass <i>J</i>
2	euch] Euch <i>F</i> ²		14	ist,)] ist,) <i>J</i>
2-3	Andere] andere <i>J</i>		15	11] eilf <i>F</i> ²
4	vollenden:] vollenden; <i>F</i> ²		16	ruhiger:] ruhiger; <i>F</i> ²
5	beym] beim <i>F</i> ²			ohnedieß] ohnedies <i>J</i>
	Oberjägermeister] Oberjägermeister			weißes] weisses <i>J</i>
	Katzentreffer <i>J</i>		17	genieße] genisse <i>J</i>
6	schreyen] schreien <i>F</i> ²		20	Componisten] Komponisten <i>F</i> ²
8	Straße] Strasse <i>J</i>			Begeisterung] Begeistrung <i>J</i>
9	dabey] dabei <i>F</i> ²		22	Schreyhåse] Schreihåse <i>F</i> ²
12	süße] süsse <i>J</i>		25	Schlöße] Schlösse <i>J F</i> ²

L'EDIZIONE SCIENTIFICA AL TEMPO DELL'EDITORIA DIGITALE

ELENA PIERAZZO E ÉLISE LECLERC¹

Non vi è dubbio che questo sia un periodo di profondi cambiamenti per quello che riguarda la comunicazione scientifica, e non solo. L'avvento del digitale ha gradualmente investito molti dei settori della vita di tutti i giorni e quindi non stupisce che questo abbia anche riguardato il mondo accademico e il modo che quest'ultimo usa per disseminare i risultati della ricerca, vale a dire le riviste, le monografie e le edizioni scientifiche. In più la rivoluzione digitale ha creato altri sistemi di distribuzione sconosciuti prima, vale a dire gli archivi aperti istituzionali o privati di *pre-print*,² per non parlare della moltiplicazione dei formati di distribuzione digitale (PDF, e-book, web).

Questo cambiamento si presume avrà conseguenze a lungo termine, se non permanenti, sul modo in cui usufruiremo dei risultati della ricerca e di conseguenza influirà sul modo stesso di fare ricerca e sui suoi risultati negli anni a venire. La riflessione accademica sull'argomento ha per lo più affrontato la questione dell'Open Access come risposta all'esosità di alcune case editrici di riviste scientifiche i cui margini di profitto e impatto sui fondi di ricerca sono ormai famigerati.³ Per il settore umani-

¹ Per quanto sia difficile separare i contributi individuali in uno sforzo collaborativo, ci pare comunque utile indicare che le parti 1, 2 e 3 sono principalmente ascrivibili a Elena Pierazzo e la parte 4 a Élise Leclerc.

² Fra i primi ricordiamo per esempio gli archivi comuni a tutte le istituzioni di ricerca francesi HAL (<https://hal.archives-ouvertes.fr>) e fra gli archivi privati iniziative di successo come Academia (<https://www.academia.edu>) e Research Gate (<http://www.researchgate.net>).

³ Cfr. per esempio R. Van Norden, «Open Access: The true cost of science publishing», *Nature* 495 / 7442 (2013), pp. 426-29, doi:10.1038 / 495426a; B.-C. Björk e D. Solomon, *Developing an Effective Market for Open Access Article Processing Charges*, Well-

stico, il problema della ri-codificazione del sapere accademico in formato elettronico assume caratteristiche specifiche e spesso sottovalutate nelle sue varie diramazioni; in particolare la digitalizzazione delle edizioni scientifiche di testi potrebbe avere conseguenze devastanti per gli editori e il loro lavoro. Il presente intervento propone quindi una valutazione della situazione attuale, alla luce di una giornata di studio svoltasi a Grenoble nel gennaio 2015 e che ha visto un certo numero di editori scientifici confrontarsi con le case editrici, sia commerciali sia legate alle università, alla ricerca di un terreno comune di discussione e collaborazione.⁴

1. *Filologi e case editrici: una collaborazione secolare*

Prima di entrare nel merito della discussione, è importante chiarire alcune questioni terminologiche. La lingua italiana (come del resto quella francese e la maggior parte delle lingue neolatine) presenta un'ambiguità di fondo relativamente al significato del termine 'editore', che, a seconda dei contesti, può significare 'editore/curatore scientifico', e quindi riferirsi a un contributo intellettuale all'edizione di un testo antico e/o a una raccolta di saggi prodotti da altri studiosi, oppure può anche significare 'casa editrice'. Tale ambiguità, assente dalla lingua inglese che riserva *editor* al primo di questi due significati e usa *publisher* per il secondo, rappresenta la più viva testimonianza di un passato non troppo lontano in cui i ruoli di editore scientifico e produttore di libri si confondevano in collaborazioni che hanno avuto un ruolo fondamentale non solo per lo stabilirsi della stampa in Italia, ma anche per la nascita della moderna ecdotica. Il riferimento è ovviamente alle collaborazioni fra Aldo Manuzio ed Erasmo, Aldo Manuzio e Pietro Bembo, ma anche al ruolo dei cosiddetti poligrafi (Doni, Domenichi, Sansovino, Dolce, Ruscelli, ecc.) che a metà Cinquecento lavoravano nelle stamperie veneziane.⁵ A livello europeo il fondamentale lavoro di Anthony Grafton sul ruolo dei cor-

come Trust Publishing, 2014 (http://www.wellcome.ac.uk/stellent/groups/corporatesite/@policy_communications/documents/web_document/wtp055910.pdf); in Italia, Claudio Giunta si è occupato della cosa a più riprese, si veda per esempio C. Giunta, «Una rivista accademica non dovrebbe costare ottocento euro a numero», *Le parole e le cose*, 1 feb. 2013, online <http://www.leparoleelecose.it/?p=8545>.

⁴ Per un resoconto più dettagliato della giornata di studi, cfr. *infra*.

⁵ Cfr., per esempio, P. Grendler, *Critics of the Italian World, 1530–1560: Anton Francesco Doni, Nicolò Franco and Ortensio Lando*, University of Wisconsin Press, Madison, 1969; P. Cherchi, *Polimatia di riuso: mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Bulzoni, Roma,

rettori nelle stamperie ci presenta un mondo dove la funzione editoriale viene distribuita variamente fra i vari impiegati della stamperia, che gradualmente viene a configurarsi nella moderna casa editrice;⁶ una situazione del tutto simile ci è presentata da Francisco Rico per l'edizione del Chisciotte.⁷ È importante qui ricordare la fase della codificazione culturale che avvenne durante il primo secolo della neonata industria della stampa⁸ perché essa presenta non pochi parallelismi con la presente situazione culturale, come si vedrà. In effetti, l'ambiguità lessicale menzionata prima è la rappresentazione iconica di una collaborazione instauratasi per secoli fra le case editrici e gli editori scientifici, una collaborazione che sembra però essersi incrinata negli ultimi decenni. Infatti, una delle ragioni che storicamente hanno spinto gli editori critici a rivolgersi al digitale è stata il bisogno di affrancarsi dalla supposta tirannia delle case editrici, che, guidate dalle mutate e difficili condizioni economiche di un mercato sempre più competitivo e specializzato, hanno limitato sempre più l'autonomia dell'editore scientifico con l'imposizione di criteri editoriali e formati di pubblicazioni standardizzati, dove l'apparato critico ha la tendenza a diventare sempre meno invasivo (relegato in molti casi alla fine del volume) se non addirittura a sparire del tutto, e la richiesta di sussidi per la pubblicazione sempre più onerosi.⁹ Il digitale, con la promessa di spazio illimitato e la possibilità di accedere al web in modo non mediato e diretto, ha quindi attirato molti editori che negli ultimi vent'anni hanno creato edizioni sofisticate e innovative. È il caso del "Whitman Archive", del "Samuel Beckett Digital Manuscript Project" e del "Jane Austen Fiction Manuscript", per non nominarne che alcuni.¹⁰

1998; P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, Unifeppress, 2009.

⁶ A. Grafton, *The Culture of Correction in Renaissance Europe (Panizzi Lectures)*, London, British Library, 2011.

⁷ F. Rico, *El texto del "Quijote". Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona-Valladolid, Ediciones Destino-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005.

⁸ La 'galassia Gutenberg' per dirla con McLuhan (M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2011 [1^a ed. 1962]).

⁹ Cfr., per esempio, M. Sperberg-McQueen, «Text in Electronic Age: Textual Study and Text Encoding, with Examples from Medieval Texts», *Literary and Linguistic Computing*, 6 / 1 (1991), pp. 34-46; R. Finneran (ed.), *The literary text in the digital age*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996; P. Robinson, «Where we are with Electronic Scholarly Editions, and where we want to be», *Computerphilologie*, 5 (2003) (<http://computerphilologie.tu-darmstadt.de/jg03/robinson.html>).

¹⁰ Cfr. rispettivamente: <http://whitmanarchive.org>; <http://www.beckettarchive.org>; e <http://www.janeaugen.ac.uk>.

Questo nuovo modello editoriale che vede l'editore scientifico prendere in prima persona la responsabilità anche per la pubblicazione e la disseminazione dell'edizione ha molti vantaggi, non ultimo quello di poter perseguire analisi e ricerche innovative, se non addirittura impossibili sulla carta stampata.¹¹ D'altra parte però, questo nuovo modello presenta diversi problemi, come il costo eccessivo, abbordabile solo per i possessori di un generoso finanziamento, o la sostenibilità sul lungo periodo. Ma forse il problema principale di questo modello è dato dal suo dubbio status accademico: se l'editore diventa *publisher*, e quindi sottrae l'edizione dal circuito della valutazione *inter pares* (*peer review*), attività svolta tradizionalmente dalle case editrici che quindi si fanno garanti della qualità accademica della pubblicazione, chi garantisce la qualità e il livello scientifico di tale pubblicazione?¹²

2. Formati: edizioni digitalizzate e edizioni digitali sullo schermo

A questo punto è forse opportuno introdurre, sulle orme di Patrick Sahle, una distinzione fra edizioni digitali ed edizioni digitalizzate.¹³ Le edizioni digitalizzate sono la versione digitale di edizioni stampate o stampabili, vale a dire la versione PDF/e-book di un libro pubblicato (o pubblicabile) in formato codice; Sahle considera questo tipo di edizione solo marginalmente interessante rispetto alla teorizzazione digitale, affermando che queste rientrano a malapena all'interno di ciò che oggi chiamiamo le *Digital Humanities*; secondo lo studioso, la digitalizzazione di edizioni stampabili non rappresenta infatti un'attività intellettuale, ma meccanica e commerciale, e che quindi non aggiunge nulla rispetto alla versione su carta. Le edizioni digitali, al contrario, sono edizioni che per definizione non si possono stampare senza perdita di informazione, vale a dire che sono basate su un livello di ipertestualità, dinamicità e interattività irriproducibile a stampa e che sono quindi il solo tipo di edizione che, secondo Sahle e altri studiosi, merita di essere considerato come un

¹¹ Per un'analisi d'insieme delle edizioni digitali e dei problemi collegati si veda E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Aldershot, Ashgate, 2015.

¹² La comunità delle *Digital Humanities* ha ormai da qualche anno promosso lo sviluppo di un sistema di *peer review* per le risorse digitali; si veda a questo proposito il progetto NINES (Nineteenth Century Scholarship Online: <http://www.nines.org>) e la rivista online specializzata nella valutazione delle edizioni digitali RIDE (<http://ride.i-d-e.de>).

¹³ P. Sahle, *Digitale Editionsformen, Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels*, 3 voll., Norderstedt, Books on Demand, 2013.

prodotto scientifico-digitale. Tale distinzione, per altro molto utile e proficuamente adottata in altra sede per l'analisi delle implicazioni scientifiche legate a ciascun modello,¹⁴ può essere qui utile per esaminare i problemi di fruizione specifici di ciascuna di queste due tipologie.

Le edizioni digitalizzate, come si presentano oggi, sono praticamente impossibili da usare e leggere su supporto digitale, e questo perché il modello dominante di rappresentazione digitale, vale a dire la pagina virtuale, mal si adatta al testo scientifico e soprattutto all'edizione scientifica. Per i formati PDF il problema è dato dalla forma e dalla dimensione degli schermi. Infatti, la forma dello schermo della maggior parte dei computer non consente la visualizzazione di una pagina intera senza scorrimento, questo ovviamente se si vuole visualizzare detta pagina a un livello di ingrandimento tale da rendere la lettura confortevole; questo fatto impedisce, per esempio, in molti casi di visualizzare il corpo del testo e le note a piè di pagina sulla stessa schermata, forzando il lettore a 'srotolare' la pagina digitale prima verso il basso e quindi a scorrere con lo sguardo alla ricerca della nota desiderata, e successivamente ri-srotolare la pagina verso l'alto, scorrendo con lo sguardo il corpo del testo per ritornare al punto di 'ancoraggio' della nota. Il problema è particolarmente sentito nel caso di un'edizione critica dove a piè di pagina si trova l'apparato critico, e quindi lo scorrimento impedisce di fatto la lettura del testo e delle sue varianti allo stesso tempo, rendendo l'apparato pressoché inutile.¹⁵ Chiaramente questo problema dipende dalla dimensione dello schermo dell'utente finale, e l'accesso al testo tramite uno schermo di grandi dimensioni, potrebbe risolvere la difficoltà; tuttavia questi ultimi anni mostrano una tendenza all'uso di computer portatili ultraleggeri e di *tablet* per l'accesso internet, per non parlare degli *smartphone*, i cui schermi sempre più piccoli rendono questo problema vieppiù sostanziale.¹⁶ Ancora più gravosa è la situazione nel

¹⁴ Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, pp. 103-25.

¹⁵ Il fatto che alcune versioni più recenti del software di lettura dei PDF più diffuso (Adobe) consentano di dividere la pagina in due sezioni e quindi di visualizzare l'alto e il basso della pagina sulla medesima schermata non può nascondere il fatto che il formato non è adatto alla lettura su schermo, dato che l'espedito forza il lettore ad aggiornare autonomamente la sincronizzazione delle due parti dello schermo; il lettore quindi si ritrova a dover srotolare due finestre e non una.

¹⁶ Secondo i dati Audiweb (<http://www.audiweb.it>) dal marzo 2014 gli italiani accedono a internet di preferenza da dispositivi mobili (*smartphone* e *tablet*): <http://fr.slideshare.net/Audiweb/la-total-digital-audience-in-italia-novembre-2015>; dati simili riguardano il popolo francese.

caso delle note finali: la maggior parte dei file PDF, infatti, non offrono il richiamo alle note come collegamento ipertestuale che consentirebbe di andare automaticamente al punto in cui si trova la nota finale, e quando lo fanno, ancor più raramente offrono la possibilità di tornare al testo principale dopo aver letto la nota; la situazione è ancora più disperata nel caso l'apparato si trovi in fondo al volume, visto che la convenzione editoriale vuole che non ci sia alcuna forma di ancoraggio visibile fra testo e apparato, e dove il legame è dato dal numero di riga del testo; a meno di avere la versione PDF dell'edizione aperta in due finestre diverse, è quasi impossibile leggere l'apparato assieme al testo; l'unica soluzione è stampare su carta. Tale misura è però indisponibile per i formati e-book (ePub e Mobi, per lo più) che offrono una paginazione dinamica, collegata alle dimensioni dello schermo dell'utente finale e alle sue preferenze relativamente alla forma e alla dimensione dei caratteri; per questo tipo di pubblicazioni il concetto di piè di pagina semplicemente non esiste e a conoscenza di chi scrive, per quanto possibile, non esiste alcuna edizione in e-book che colleghi in modo ipertestuale e in entrambe le direzioni¹⁷ le note finali.

3. *Modelli di pubblicazione digitali*

Chiaramente i modelli di pubblicazione digitali sviluppati finora si dimostrano inadeguati per l'adeguata rappresentazione delle edizioni critiche, e non solo: simili considerazioni si potrebbero fare per traduzioni con il testo a fronte e per molte altre tipologie di pubblicazione specializzate. Tale conclusione non può sorprendere: i modelli di pubblicazione disponibili oggi sul mercato sono stati sviluppati a partire da condizioni socio-economiche che li rendono remunerativi, avendo in mente due casi d'uso specifici: il lavoro d'ufficio da un lato e il romanzo di svago dall'altro.

Il primo modello ci viene dalla convergenza dello sviluppo di programmi di video scrittura (Word Office di Microsoft per esempio), e dall'altra dal formato standard delle fotocopiatrici/stampanti prodotte inizialmente e principalmente dalla Xerox: la necessità di automatizzare il lavoro d'ufficio in modo da renderlo economicamente sfruttabile ha portato allo sviluppo di software e hardware pervasivi che sono stati poi adottati come modelli di lavoro in altri contesti. Tali modelli 'segreta-

¹⁷ Vale a dire dal testo alla nota e dalla nota al testo.

riali' hanno alla base una concezione testuale semplice, dove la lettura procede per lo più in modo lineare, dall'alto al basso, dall'inizio alla fine. Questo modello di pagina virtuale/pagina virtualizzata prelude a un unico uso finale: la stampa, preferibilmente in formato A4.

Per quanto riguarda invece lo sviluppo dell'e-book oggi prevalente, è il modello del romanzo *paperback* a trionfare: i libri che vendono e che fanno guadagnare sono i best-seller, che si leggono d'un fiato dall'inizio alla fine e che solo raramente offrono note e altri elementi paratestuali. Non a caso i rappresentanti delle case editrici nel corso del convegno ginevrino (e di cui si rende conto più in basso) lamentavano l'inadeguatezza dei modelli informatici a loro disposizione che ancora li obbligano a produrre le edizioni critiche in modo prevalentemente manuale; tale fatto rende le edizioni critiche molto costose da produrre, il che spiega come mai le case editrici hanno in misura crescente cercato di imporre agli editori critici una semplificazione dello spazio-pagina, spingendo l'apparato in appendice (e quindi trasformandolo in un testo continuo) o addirittura invitando gli autori a pubblicarlo su rivista.

Il modello dell'edizione critica digitale, prodotta cioè avendo come obiettivo la pubblicazione su Web, e non la carta, presenta problemi diversi ma altrettanto spinosi per la sopravvivenza stessa della neonata metodologia della filologia digitale.

Il problema principale è dato dai costi di produzione e di mantenimento dopo la fine della produzione. Se è vero che pubblicare sul Web ha costi infinitamente più bassi rispetto alla pubblicazione su carta, la produzione delle edizioni digitali invece non può affidarsi a modelli e a divisioni del lavoro testati e stabili. Infatti, il metodo di produzione di tali risorse oggi prevalente si basa sulla codifica in XML (particolarmente secondo il formato TEI) del testo edito e la successiva produzione di formati di output tramite programmi sviluppati *ad hoc* per la gestione, la manipolazione e la pubblicazione dei dati; data l'alta specializzazione e personalizzazione dei dati che riflette i diversi interessi di ricerca dei filologi, nonché le particolarità dei testi in questione, è molto difficile se non impossibile creare degli strumenti informatici generici adatti per molte edizioni,¹⁸ il che comporta che ogni edizione deve sviluppare il proprio set di programmi, la propria visualizzazione e la pro-

¹⁸ T. Andrews, «The Third Way. Philology and Critical Edition in the Digital Age», *Variants* 10 (2013), pp. 61-76; E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, pp. 109-17.

pria architettura dei dati. Le competenze necessarie a queste operazioni sono varie ed eccedono quelle possedute dalla maggior parte dei filologi, oltre a rappresentare spesso un carico di lavoro enorme che distrae dal lavoro propriamente editoriale. Queste edizioni tendono infatti a essere il risultato di un lavoro collaborativo, che può essere reso possibile solo grazie all'esistenza di un'infrastruttura specializzata in questo tipo di tecnologie e di fondi sufficientemente generosi a finanziare l'impresa. Il costo, la necessità di reperire i fondi oltre all'accesso alle competenze tecniche richieste rendono la produzione di questo tipo di pubblicazioni praticamente inaccessibile a giovani ricercatori e in particolare ai dottorandi, il che rappresenta un doppio problema per lo stabilirsi stesso della filologia digitale come metodologia innovativa perché da un lato i ricercatori ai primi stadi della loro carriera sarebbero un gruppo particolarmente incline ad abbracciare le nuove tecnologie, se non altro per ragioni anagrafiche e per la predisposizione all'apprendimento di nuove tecniche, dall'altra rappresentano il vivaio delle discipline filologiche. Mancando il supporto tecnico (a oggi disponibile solo in una manciata di centri di ricerca) e finanziario per la creazione di edizioni digitali, i giovani ricercatori rischiano di rimanere ai margini dello sviluppo dei metodi più innovativi della disciplina. In aggiunta, rimane il problema dell'accettabilità accademica dei prodotti puramente digitali: la maggior parte delle edizioni digitali oggi prodotte sono il prodotto di centri di ricerca o di progetti finanziati *ad hoc* all'interno delle università, vale a dire che sono prodotti dai filologi stessi, senza il filtro di una casa editrice e che quindi sono tacciabili di essere delle *vanity publishing*.¹⁹ Infatti, è tristemente conosciuto il fenomeno per cui gli studiosi usano le risorse digitali per reperire l'informazione, ma poi citano le fonti a stampa, perché percepite come più stabili e degne di fede.²⁰

In tutto questo, dove si collocano le case editrici? Dopo un iniziale momento di entusiasmo per il digitale durante la breve stagione dei Cd-Rom, tale entusiasmo si è presto trasformato in diffidenza e scetticismo, sentimenti entrambi alimentati dalla rapida obsolescenza dei Cd-Rom stessi. Recentemente, l'avvento e il successo dei *tablet* ha ripor-

¹⁹ È chiaro che l'argomento è largamente ipocrita, nel senso che la maggior parte delle edizioni scientifiche sono di fatto sostenute dai fondi di ricerca raggranellati dagli studiosi stessi e che quindi anch'esse rasentano lo statuto di *vanity* (o *self*) *publishing*.

²⁰ E. Pierazzo, «Filologia, storia della lingua e informatica umanistica: luci e ombre», in *Storia della lingua italiana e filologia*, a cura di C. Ciociola, M. Tavoni, A. Stussi, Firenze, F. Cesati Editore, 2011, pp. 129-153.

tato la questione del digitale all'ordine del giorno e molte case editrici hanno cominciato a convertirsi al digitale, ma solo nella misura in cui questo possa essere un prodotto collaterale dell'edizione principale, che rimane quella cartacea. Tale prodotto laterale non può che essere il formato PDF o e-book, entrambi facilmente producibili a partire dalla versione stampabile, che presenta però gli enormi limiti visti prima; le edizioni digitali propriamente dette rimangono completamente escluse da questa nuova fase.

È chiaro come questa situazione non sia soddisfacente da nessun punto di vista, e che quindi sia ormai imperativo che gli editori scientifici da un lato e le case editrici dall'altro si interrogino sul futuro editoriale delle edizioni critiche all'epoca del digitale.

4. *Verso un nuovo contratto sociale*

La giornata di studi *Toward a new social contract between publishers and editors* si è appunto proposta di discutere questo futuro, allo scopo di far emergere i possibili termini di un rinnovato contratto tra i Manuzio, i Bembo e gli Erasmo dell'era digitale.²¹ A testimoniare la voce delle case editrici sono stati Pierre-Yves Buard (Presses Universitaires de Caen), Rupert Gatti (Open Book Publishers), Pierre Mounier (Open Editions), Louise Schouten (Brill), Brad Scott (Brambletye publishing) mentre hanno dato voce agli editori scientifici Hilde Boe (Munch Museum, Oslo), Caroline Macé (Goethe Universität Frankfurt am Main), Cécile Meynard e Thomas Lebarbé (Université 'Stendhal' Grenoble 3), Espen Ore (University of Oslo) e Manuel Portela (University of Coimbra), oltre agli organizzatori Elena Pierazzo (Université Grenoble Alpes) e Matthew Driscoll (University of Copenhagen).

Tra i tanti spunti offerti alla riflessione dalle ricche presentazioni e discussioni della giornata, ne spiccano tre, che completano il quadro delineato finora. In primo luogo, appare necessario integrare alla riflessione sui rapporti tra case editrici e editori scientifici non solo la questione del pubblico, ma anche quella dello stato della disciplina filologica nei vari paesi. In secondo luogo, nel ripensare la collaborazione tra case editrici e filologi, il fatto che la rapida evoluzione delle tecnologie (che

²¹ La giornata si è svolta il 26 gennaio 2015 presso la Maison des Sciences de l'Homme di Grenoble, con il sostegno del programma NEDIMAH, dell'European Science Foundation, dell'Università Grenoble Alpes e del GERCI.

porta alla rapida obsolescenza dei prodotti non adeguatamente mantenuti) rappresenti un problema per ambedue le parti, diventa un invito a prendere in considerazione il fattore tempo sia per quanto riguarda la produzione che il mantenimento sul medio e lungo periodo. Infine, va presa in esame l'opportunità di affiancare delle collane, per così dire, *prêt-à-porter* ai prodotti *haute couture* dell'edizione critica digitale odierna, al fine di tenerne assieme gli imperativi tecnici, scientifici ed economici.

4.1. Un'equazione complessa: editori, case editrici, pubblico, filologia

Quali che siano le modalità tecniche adottate per la produzione di edizioni scientifiche digitali, alla loro base possiamo trovare sempre le stesse domande, quali, per esempio: a chi si rivolge l'edizione? Che uso ne sarà fatto? E quindi, quali funzionalità sono necessarie? Come produrla? Chi lo farà? Come renderla economicamente valida? Sono queste le conclusioni a cui è arrivato uno dei partecipanti al convegno, Brad Scott, un consulente editoriale con più di vent'anni di esperienza nel settore.²² Per qualunque casa editrice, è chiarissimo che senza un pubblico (ben identificato) e senza sostenibilità economica, un progetto non può andare avanti. L'esistenza di 'casi limite' come quello norvegese invita però a mettere in discussione questa regola e a voler integrare nell'equazione una considerazione circa lo status accademico della disciplina filologica, quale imprescindibile sfondo intellettuale e culturale e condizione essenziale per l'esistenza stessa di quel pubblico. Infatti, in Norvegia un vero e proprio mercato dell'edizione critica è praticamente assente, come hanno evidenziato Espen Ore e Hilde Boe. Una prima ragione va ricercata nel fatto che la filologia non è insegnata all'Università prima del livello Master (Laurea specialistica), il che fa sì che manchi il pubblico in grado – e desideroso – di beneficiare dei prodotti elaborati dagli editori scientifici e dalle case editrici. Una seconda ragione è data dal fatto che la stessa scuola filologica norvegese è giovanissima, essendo posteriore alla creazione nel 1911 della prima università del paese; di conseguenza la pratica dell'edizione critica è una specie di produzione di 'bottega' – ove vige l'antico rapporto di apprendistato di tipo maestro-discepolo –, con grappoli di studiosi isolati che lavorano a ridosso degli archivi dei massimi autori norvegesi; tali archivi

²² B. Scott parlava in rappresentanza di Brambletye Publishing (<http://www.brambletye-publishing.co.uk/index.html>).

sono in pratica le uniche istituzioni in grado di finanziare progetti di edizioni critiche. Analoghe, se non addirittura più critiche, sono le condizioni in cui si sviluppa la critica testuale islandese, dove il numero ridotto di parlanti rende qualsiasi impresa editoriale non sostenibile commercialmente, come testimoniato da Matthew Driscoll. Tale situazione è comunque generalizzabile: se l'editoria digitale è apparsa a più studiosi come una possibile risposta ai problemi tipici del settore quali l'accesso al finanziamento e l'accentramento attorno ai cosiddetti autori maggiori, questa appare come una soluzione del tutto provvisoria, dove i problemi non vengono risolti, ma solo spostati in avanti: perché se l'edizione digitale può sembrare meno costosa all'inizio (soprattutto se fatta 'in casa' da studiosi volontari), bisogna tenere presente la necessaria manutenzione post-pubblicazione del sito, il che si rivela molto complicato quando i pochi finanziamenti pubblici esistenti sono 'a progetto', e che quindi tendono a finire con la pubblicazione della risorsa, lasciando l'onere del suo mantenimento (auspicabilmente perpetuo) a istituzioni che mancano di infrastrutture per garantire la longevità dell'edizione digitale.

È quindi chiaro che, anche nell'era digitale, il criterio della sostenibilità economica non può essere eliminato dalla riflessione: se la scarsità – o l'assenza – di infrastrutture universitarie o pubbliche desiderose e capaci di finanziare e mantenere durevolmente progetti di questo tipo è un ostacolo spesso evidenziato, il caso limite norvegese consente di mettere a fuoco l'importanza a monte dello stato della disciplina filologica e dell'Università in generale, le quali hanno un ruolo imprescindibile nel creare e nel mantenere quel mercato, producendo alcuni editori scientifici e molti lettori 'critici'. Perché solo i lettori di oggi e di domani danno un senso alla produzione di quelle edizioni che, a differenza del libro cartaceo – capace, se stampato su e con materiali idonei e conservato in condizioni normali, di sfidare il tempo – hanno una durata di vita ridottissima senza manutenzione (in alcuni sfortunati casi la vita può ridursi a circa sei mesi, ha ricordato Matthew Driscoll). Tale manutenzione può solo essere concepita in un contesto ove l'interesse del pubblico giustifica un investimento continuo da parte di un'istituzione.

4.2. Sfidare il tempo: gli studiosi sulle spalle dei giganti dell'editoria?

Pensare la collaborazione tra filologi e case editrici nell'era del digitale presuppone quindi di integrare una dimensione temporale alla riflessione sui loro mutati rapporti. In effetti, ai tempi della produzione

e della diffusione delle edizioni si aggiungono quelli della loro manutenzione (ed eventualmente aggiornamento). Da questo punto di vista, l'apporto delle case editrici appare quasi imprescindibile; infatti queste ultime non si limitano solo a ristampare opere a distanza di anni, ma in alcuni casi posseggono l'esperienza e le risorse necessarie per rendere possibili alcuni progetti editoriali di lungo corso: Louise Schouten, rappresentante della casa editrice Brill, ha infatti ricordato che soltanto grandi case editrici si possono avventurare in progetti che si protraggono per vent'anni, perché hanno il giro d'affari e le infrastrutture necessarie.²³ Nell'era digitale invece, tale durata sembra chiamata a diventare tutt'altro che eccezionale, poiché il lavoro di post-pubblicazione è diventato molto lungo, complesso, e destinato a ripetersi nel tempo. Se si considera che bisogna pagare per anni delle persone dotate di determinate competenze tecniche per mantenere viva un'edizione, aggiornandola e adattando l'interfaccia ai nuovi standard tecnici, è quindi necessario ripensare non solo i termini della collaborazione tra case editrici e filologi, ma anche la sua durata.

Tale situazione di transizione, che presuppone l'invenzione di nuovi modelli tecnologici ed editoriali, è stata spesso paragonata al periodo degli incunaboli,²⁴ e se si pensa alla forma attuale di numerose edizioni critiche digitali, allora l'immagine appare ancora più adeguata. Il progetto presentato da Cécile Meynard e Thomas Lebarbé ne sembra una bella illustrazione:²⁵ sin dalla sua concezione, esso è stato pensato come prodotto ibrido, destinato a diversi utenti e quindi ad aver diversi modi di fruizione, volutamente complementari, tra cui uno in cui l'utente può creare il proprio percorso di lettura, diventandone attore (o addirittura autore). Per realizzarlo, sono stati elaborati apposta, 'su misura', non solo un'architettura, ma anche un linguaggio di codifica. La produzione dell'edizione digitale si fa quindi ricerca essa stessa, con risultati innovativi, esteticamente piacevoli, e unici, come gli incunaboli, o i vestiti di alta moda (*haute couture*) se vogliamo usare un'immagine moderna. È quindi questo il modello da promuovere e difendere, che per le risorse umane, temporali e tecniche richieste può essere considerato un prodotto di lusso? È possibile/auspicabile affiancar-

²³ È il caso, per esempio, della serie dell'*Encyclopaedia of Islam*, la cui pubblicazione ancora in corso è iniziata nel 2007, e di altre opere di riferimento.

²⁴ Per esempio: J. Cummings, «The Text Encoding Initiative and the Study of Literature», in *A Companion to Digital Literary Studies*, edited by R. Siemens, S. Schreibman, Oxford, Blackwell, 2008, pp. 451-76: 475.

²⁵ *Les manuscrits de Stendhal*: <http://manuscrits-de-stendhal.org>.

gli collane di edizioni critiche digitali *prêt-à-porter*, cioè destinate a un pubblico più vasto, semplici e accessibili, senza però rinunciare alla qualità scientifica?

4.3. Dall'edizione critica digitale 'haute couture' alle collane 'prêt-à-porter'?

Sembra esser questa la via scelta da alcune case editrici, universitarie e non; una via che sembra dover passare innanzitutto dall'elaborazione di un *work flow* sostenibile e adattabile a diversi progetti di ricerca. Sotto questo aspetto, il funzionamento e le realizzazioni delle Presses universitaires de Caen presentate da Pierre-Yves Buard,²⁶ appaiono particolarmente convincenti. Secondo i principi del *single source publishing*, un unico flusso d'informazione centrale, strutturato in più 'unità di lettura', sta alla base del loro *work flow*. Gli editori traggono da questo file, di volta in volta, le informazioni necessarie per i diversi formati di lettura dell'edizione. Il pregio di questo sistema è che si possono aggiungere molteplici strati di codifica conservando l'unità del file: per la visualizzazione, la casa editrice userà soltanto alcune etichette (o tag), che gli consentiranno, per esempio, di mettere le note filologiche da un lato, quelle sulle fonti dall'altro, ecc., mentre lo studioso potrà usarne altre per la propria ricerca. La forma 'stampa' è in questo caso soltanto una delle visualizzazioni complementari – ma sentita come assolutamente necessaria, anche per la valorizzazione della ricerca in ambito accademico, come detto in precedenza –, rese tutte possibili a partire da un unico prodotto della ricerca opportunamente formalizzato e incarnato dal prezioso *file* che contiene tutte le informazioni.

Corollario di questo processo di razionalizzazione della produzione delle edizioni critiche digitali è l'emergere di un'odierna 'questione della lingua' – ovvero, del linguaggio di codifica. Tra i professionisti, hanno ricordato Pierre-Yves Buard e Pierre Mounier, la scelta dello standard XML-TEI è ancora molto minoritaria: gli sono preferiti gli standard tradizionali dell'editoria, come lo JATS, perché meglio conosciuti, nonostante essi non siano adeguati alle vere e proprie edizioni digitali, per le ragioni sopra spiegate. Tuttavia, le ragioni che hanno portato alcune case editrici a riunirsi in un'associazione per comunicare e lavorare

²⁶ Cfr. per esempio: C. Jacquemard, B. Gauvin, M.-A. Lucas-Avenel (éds.), *Hortus sanitatis*, livre IV, *Les Poissons*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2013 (<http://www.unicaen.fr/puc/sources/depiscibus/accueil>).

meglio tra di loro²⁷ – elaborando per esempio delle soluzioni per rendere l'uso del formato XML-TEI più facile, tramite interfacce, e facilitarne così la diffusione nel mondo dell'editoria – hanno precisamente a che fare con la posta in gioco del convegno, cioè individuare i termini di un rinnovato contratto tra editori scientifici e case editrici. In effetti, scegliere il linguaggio di codifica XML-TEI traduce l'esplicita volontà di quelle case editrici di integrarsi nella comunità delle *Digital Humanities*: adottare un linguaggio al cui sviluppo partecipano numerosi studiosi internazionali è un passo nella direzione degli editori scientifici che da tempo adottano lo stesso formato, una mano tesa che si basa sulla convinzione che tale linguaggio possa rispondere alle speranze ed esigenze di ambedue le parti. L'individuazione di un terreno di incontro fra le due parti è il presupposto necessario per lo sviluppo di modelli sostenibili ed esportabili, adatti a essere insegnati alle nuove generazioni.

Il fatto che oggi – in un contesto di contrazione generale del mercato librario –, diverse case editrici affermino di essere disposte a mettere le loro infrastrutture al servizio degli studiosi impegnandosi in collane di edizioni critiche digitali di qualità, dimostra che esse credono ancora nella possibilità di un'associazione proficua con i filologi. Alcuni decenni furono necessari agli umanisti e alle prime case editrici per concepire e mettere alla prova delle norme che hanno poi modellato il pensiero occidentale per secoli. Responsabilità degli odierni studiosi è dunque afferrare la mano tesa dalle case editrici, approfittando anche dei fondi pubblici assegnati alle *Digital Humanities* per elaborare metodi di lavoro e di comunicazione adeguati ai tempi digitali, destinati forse a diventare fra qualche decennio – e chissà per quanto tempo? – la norma. È chiaro che se queste iniziative non troveranno gli editori scientifici, i filologi, pronti a rispondere con il loro apporto di competenze testuali e di ricerca, le case editrici si rivolgeranno ad altri interlocutori commerciali con conseguenze che potrebbero rivelarsi catastrofiche sul lungo periodo.

²⁷ Association des Éditeurs de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur (<http://www.aedres.fr>).



Rassegne

ANNE CAYUELA

POUR UNE NOUVELLE HISTOIRE DU LIVRE ET DES TEXTES: RETOUR SUR L'ŒUVRE DE ROGER CHARTIER

📖 Roger Chartier, *L'Œuvre, l'Atelier et la scène. Trois études de mobilité textuelle*, Paris, Classiques Garnier («fonds Paul-Zumthor», 2), 2014, pp. 146, € 19, ISBN 9782812435966

📖 Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Éditions Gallimard («Folio. Histoire», 243), 2015, pp. 406, € 7,50, ISBN 9782070462827

Revenir sur sa propre trajectoire de recherche et de réflexion n'est pas chose aisée. C'est un exercice auquel le chercheur est confronté lorsqu'il réunit, assemble, articule entre eux des fragments épars de son œuvre. Devenu lecteur de ses propres textes, il réalise une lecture en surplomb qui lui permet non seulement d'organiser cette matière diffuse mais également de révéler la cohérence globale de ses recherches. Roger Chartier s'est magistralement acquitté de cette tâche dans deux publications récentes. En effet, l'éminent spécialiste de l'histoire des textes, des livres et des lectures à l'époque moderne rassemble dans deux ouvrages une sélection d'articles et d'études réalisés au *xxi*^e siècle. Les pages de ces deux ouvrages confirment son rôle de «passeur d'historiographies»¹ et le caractère fortement interdisciplinaire de ses recherches, entre histoire socio-culturelle, critique textuelle et histoire littéraire.

La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur, publié aux éditions Gallimard (collection «Folio. Histoire») en 2015, est un livre composé de

¹ Voir «Roger Chartier: traces, pratiques de l'écrit, pratiques de l'histoire», *Circé*, n° 1 (2012). Consultable en ligne à l'adresse www.revue-circe.uvsq.fr

dix chapitres, fruit d'une réécriture d'articles dont la première version a vu le jour sous la forme de contributions à différents ouvrages collectifs publiés au cours des quinze dernières années, à l'exception du chapitre quatre qui contient une étude inédite. La réunion de ses travaux épars sur différents objets et pratiques de la culture écrite à l'époque moderne permet de prendre toute la mesure de l'amplitude du champ des recherches de Roger Chartier, de l'apport novateur et définitif de ses travaux et surtout de la cohérence globale de ses analyses, car les articles, extraits de leur environnement originel et assemblés dans la nouvelle 'architexture' de ce livre, composent un ouvrage fondamental tant pour l'histoire des formes imprimées que pour l'histoire des textes, des livres et des lectures dans l'Europe de la première modernité. Les chapitres s'enchaînent avec une remarquable continuité et une parfaite cohésion, formant un tout harmonieux et prodigieusement cohérent. L'historien pénètre dans les domaines français, espagnol, anglais, italien et portugais, faisant preuve d'une connaissance tout aussi fine du théâtre de Molière que des pièces de Shakespeare et parvient à mettre en perspective les régimes de publication propres aux différentes aires géographiques. L'histoire du livre dialogue avec la philosophie, avec la critique littéraire, avec les sciences sociales et à la lumière de ces différentes approches convoquées par l'auteur, surgit une interprétation nouvelle des textes et des livres. Comme le rappelle Roger Chartier dans son avant-propos «Certaines œuvres de fiction et la mémoire vive, collective ou individuelle, donnent ainsi au passé une présence souvent plus forte que celle proposée par les livres d'histoire». On ne sera donc pas étonné de trouver sous la plume d'un historien qui conjugue étroitement histoire culturelle et critique textuelle, des analyses magistrales de pages du *Quichotte*, d'*Hamlet*, ou de *Pierre Ménard auteur du Quichotte*. L'auteur de l'ouvrage n'impose nulle frontière à ses objets d'études: c'est précisément à la croisée des espaces, des méthodes et des concepts que se situe son approche de la culture écrite.

Dans le chapitre premier consacré aux 'Pouvoirs de l'imprimé' l'opposition fondamentale entre culture de l'imprimé et culture du manuscrit est battue en brèche. L'imprimerie a invité à de nouveaux usages de l'écriture à la main et le texte imprimé, loin d'être figé ou immuable, invite à la mobilité, à la flexibilité, à la variation. Se pose alors une question essentielle: faut-il attribuer les pouvoirs de l'imprimé «aux possibilités offertes par l'invention technique ou bien à la construction sociale et culturelle du crédit qui lui est accordé»? Roger Chartier aborde également la textualité numérique qui vient questionner «les catégories qui

ont constitué un ordre du discours fondé sur le nom d'auteur, l'identité des œuvres et la propriété intellectuelle», et montre que cette «écriture polyphonique et palimpseste, ouverte et malléable infinie et mouvante, bouscule les catégories qui, depuis le xviii^e siècle sont le fondement de la propriété littéraire et des habitudes de lecture» (p. 42). Il signale avec pertinence le défi que suppose le type de lecture qu'induit cette nouvelle textualité – le lecteur se voit assigné un rôle plus actif puisqu'il peut découper et recomposer à loisir – mais également le danger de mutilation que la lecture de fragments épars, disjoints et discontinus fait subir aux œuvres dont la cohérence démonstrative se trouve forcément anéantie. Roger Chartier replace cette innovation dans une chronologie longue (apparition du codex, invention de l'imprimerie) et rappelle que les mutations ont toujours été accompagnées d'une «coexistence entre les gestes du passé et les nouvelles techniques».

Dans le second chapitre, intitulé «La main de l'auteur», est abordée la notion d'«archives littéraires» et plus particulièrement la question de la conservation des manuscrits d'auteur. Soulignant les spécificités nationales, Roger Chartier met en relief le contraste entre la rareté des manuscrits d'auteurs antérieurs à la mi-xviii^e pour le cas français, et la conservation des manuscrits des pièces de théâtre, au temps de l'imprimé, si nombreux dans le cas espagnol, dans une moindre mesure dans le cas anglais, et avant l'âge de l'imprimé, dans le cas des manuscrits de Pétrarque. Les auteurs agissent souvent comme des copistes de leurs propres œuvres, ainsi leurs manuscrits autographes peuvent être situés parmi les copies écrites par les copistes professionnels (p. 57). Les manuscrits d'auteur n'étaient jamais utilisés par les typographes, et se trouvaient le plus souvent voués à la destruction une fois mis en forme par un copiste professionnel, puis préparés par un correcteur pour la composition et l'impression. Ainsi, les formes et les dispositions du texte imprimé ne dépendaient pas de l'auteur, non plus que les décisions concernant la ponctuation, l'accentuation, l'orthographe mais également la mise 'en formes' (composition des pages qui doivent être imprimées sur le même côté d'une feuille d'imprimerie). Ces copies, dans le cas espagnol, étaient conservées et collationnées avec le manuscrit par un secrétaire du Conseil Royal afin de vérifier qu'aucune modification n'avait été introduite par rapport au manuscrit examiné par les censeurs, dans le cadre de la procédure d'obtention de la licence et du privilège. Au xviii^e siècle, le statut du manuscrit autographe évolue, les auteurs se préoccupent davantage de la conservation de leurs manuscrits, qui deviennent alors une véritable marchandise. On invente de faux manuscrits d'auteurs et

la forte relation entre manuscrit autographe et authenticité de l'œuvre est intériorisée par les écrivains eux-mêmes qui composent leurs propres «archives littéraires». Roger Chartier aborde également la question de la relation entre la création esthétique et la vie de l'auteur pour montrer qu'à partir de la mi-xviii^e la notion d'originalité fait son apparition. C'est alors que surgit l'idée que les œuvres littéraires expriment les pensées et les sentiments les plus intimes de l'individu. En découlent deux mutations: le désir de publier les œuvres d'un même auteur en respectant la chronologie de leur composition, et l'écriture de biographies littéraires dont le matériau était souvent les œuvres elles-mêmes.

Le chapitre suivant aborde le statut du traducteur au xvi^e et xvii^e siècles, activité paradoxale qui permet une première professionnalisation mais ne jouit d'aucune considération dans la hiérarchie de l'écriture. A travers les traductions du *Quichotte* et des romans picaresques au xvii^e siècle, on perçoit l'importance des transferts culturels, les interprétations multiples auxquelles les textes sont soumis, ainsi que «la distance qui sépare les innovations esthétiques espagnoles et les répertoires de catégories et conventions propres aux littératures qui s'en emparent» (p. 87). Dans «Textes sans frontières», l'enquête porte sur les traductions la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Las Casas et met en lumière les différentes vies du traité afin de dégager les différentes interprétations en fonction du contexte historique dans lesquelles elles s'inscrivent. «La signification d'un texte ne dépend pas seulement de sa lettre. Elle est toujours construite par un double contexte: celui, historique, défini par les attentes de ses lecteurs, celui, matériel, donné par la présence dans le livre qui le publie de textes qui ne sont pas l'œuvre elle-même» (p. 143).

Roger Chartier passe ensuite au crible de son analyse l'espace paratextuel directement en lien avec les conditions techniques et sociales qui régissent la publication et l'appropriation des œuvres. L'analyse du paratexte des deux secondes parties du *Quichotte* (l'apocryphe et la véritable) révèle que les préliminaires d'un texte ancien énoncent et articulent un ensemble complexe de relations de pouvoir. Dans cette analyse, tous les éléments 'péritextuels' sont situés dans les relations multiples qui les lient les uns aux autres, afin de mettre en relief la cohérence de l'ensemble paratextuel. Ainsi affirme-t-il que «l'étude des textes doit suivre le même chemin que celle des sociétés, privilégiant aujourd'hui les relations plus que les taxinomies, les contextualisations dynamiques plus que les tableaux classificatoires» (p. 166-167).

Les métamorphoses des textes et les transferts d'un genre dans un autre sont le sujet du chapitre intitulé «Du livre à la scène». Parmi les

nombreuses adaptations théâtrales du *Quichotte* dans l'Europe des xvii^e et xviii^e siècles, Roger Chartier choisit de nous parler dans cette partie de la *Vida de Dom Quixote* (1733) d'Antonio José da Silva, composée pour le théâtre du Barrio Alto de Lisbonne. L'introduction de parties chantées, les effets spectaculaires, et les inventions originales répondaient aux attentes du public. Les persécutions dont fut victime cet auteur sont abordées dans une partie intitulée «La justice en peinture»: Antonio José da Silva fut-il condamné en raison des idées subversives de son théâtre? Son théâtre est-il le reflet de ses souffrances de juif persécuté par l'Inquisition? En revenant à la lettre du texte, Roger Chartier répond affirmativement à la seconde question et souligne la relation entre les expériences vécues et les œuvres elles-mêmes.

Dans «Le temps des œuvres» Roger Chartier aborde les multiples variations introduites par ceux qui interviennent sur les textes à travers l'étude minutieuse d'un exemplaire de l'édition de 1676 d'*Hamlet* conservé à la bibliothèque de l'université Johns Hopkins à Baltimore. En effet, les annotations manuscrites (indications marginales, contrôle de la représentation, indications destinées au régisseur du spectacle, découpage en scènes, indications destinées aux musiciens, mentions des lieux de l'action, indications de mise en scène), de même que les modifications sur le texte lui-même (vers entourés ou biffés, vers restitués, substitution d'une ponctuation manuscrite à la ponctuation donnée par l'exemplaire imprimé, destinée à préparer la déclamation) permettent d'appréhender son utilisation comme «*prompt book*» et de saisir les «temporalités multiples d'un même texte» (p. 216).

Ce chapitre rappelle une des idées-forces de l'ouvrage: «les œuvres doivent être comprises comme des productions collectives et comme le résultat de 'négociations' ..., qui sont aussi, fondamentalement, des 'transactions', toujours instables et renouvelées, entre l'œuvre en son identité perpétuée et les différentes formes de son édition de sa transmission et de ses représentations» (p. 215). Dans cette perspective, Roger Chartier présente plusieurs modalités de 'reconstruction': suivre les états successifs d'un même texte, suivre l'histoire de ses réceptions et interprétations, ou analyser les mutations de ses modalités de publication.

C'est à la tension entre deux fonctions distinctes de la ponctuation dans le texte ancien que s'intéresse le chapitre huit: transcription des manières de dire, tournée vers l'oralité, outil de la syntaxe, tournée vers l'écriture, elle est le fruit d'une série d'interventions de différents acteurs, en particulier des compositeurs, dont les décisions seront soumise en dernière instance au contrôle des correcteurs. Etienne Dolet,

imprimeur et auteur, donne dans *La ponctuation de la langue française* (1540) de nouvelles conventions typographiques autour de l'usage du «point à queue ou virgule», le «comma», le «point rond» en fonction des durée des pauses et des silences. Les points d'exclamation et d'interrogation ou la lettre capitale utilisés pour signaler au lecteur les phrases ou les mots qu'il lui faut accentuer. Les mains qui ponctuaient les textes tels qu'ils étaient imprimés étaient donc rarement celles des auteurs (p. 231). L'exemple des pièces de Molière et la comparaison des différentes éditions révèlent une forte relation de la ponctuation avec l'oralité, celle de la représentation ou de la lecture à haute voix.

Dans «De la scène au livre» Roger Chartier aborde le débat autour de la lecture du théâtre, et met en relief, à travers l'exemple du théâtre de Shakespeare, une question essentielle et polémique: la pertinence du concept d'un «*ideal copy text*» cher aux adeptes de la bibliographie matérielle, et à l'opposé, la conviction que les différentes existences matérielles d'un texte sont les conditions mêmes de sa signification. Il analyse en effet le processus de monumentalisation et de canonisation qu'opère le *First Folio* de 1623, et y relève la tension entre la revendication d'un texte idéal, parfaitement conforme à celui que l'auteur a conçu et écrit, et les variations introduites par la matérialité même de l'imprimé (p. 257). Roger Chartier signale les possibilités offertes par la textualité numérique qui permet la comparaison des éditions et des exemplaires d'une œuvre et se demande si cette nouvelle modalité d'inscription et de transmission des textes peut réconcilier la tradition 'platonicienne' qui considère que l'œuvre transcende toutes ses possibles incarnations matérielles et la tradition 'pragmatique' qui affirme qu'il n'est pas de texte en dehors des matérialités qui le donnent à lire ou à entendre (p. 263). Il revendique une théorie et une pratique de l'édition des textes anciens qui s'inscrit dans une perspective historique désignée par Francisco Rico comme une «Ecdotique du Siècle d'Or»: ainsi affirme-t-il qu'«Editer une œuvre n'est donc pas retrouver un texte idéal, mais expliciter la préférence donnée à l'un ou l'autre de ses états, ainsi que les choix faits quant aux divisions du texte, à sa ponctuation ou aux graphies de ses mots» (p. 265). La voie que propose Francisco Rico consiste à retrouver les différents états d'une même œuvre et à partir de ses différentes leçons, à en choisir la meilleure afin de restaurer un texte non fautif et lisible pour un lecteur contemporain, dans une parfaite connaissance des conditions historiques dans lesquelles s'inscrivent la composition, la transmission et la publication des textes.

La dernière étude du volume est consacrée à la «bibliothèque sans livres» qu'est la mémoire. Les catégories phénoménologiques ou hermé-

neutiques de l'étude de Paul Ricoeur *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli* y sont convoquées (en particulier la première partie «De la mémoire et de la réminiscence», et le troisième chapitre de la troisième partie «L'oubli») et constituent des clés de lecture des chapitres XXIII à XXX de la Première partie du *Quichotte*. Cervantès mobilise deux modalités de la mémoire: le surgissement du souvenir et le travail mémoriel, la *mnémé* et l'*anamnésis* aristotéliennes. Roger Chartier déchiffre le «*librillo de memoria*» de Cardenio ainsi que l'épisode la Sierra Morena à la lumière de *Funes ou la mémoire* de Borges, de Freud, de Derrida et de Ricoeur, et le lit comme «un parfait exemple de l'opposition entre la mémoire collective et la mémoire individuelle»; il voit en Sancho «un être de la mémoire partagée», et en Don Quichotte «un être de mémoires croisées» qui puise dans la mémoire de ses lectures la compréhension du monde.

L'épilogue intitulé «Cervantès, Menard, Borges», convoque le célèbre conte de Borges afin de faire retour sur «l'impossible rêve d'une œuvre toujours identique à elle-même». Cette belle formule qui clôt l'ouvrage condense et prolonge à la fois les enseignements de l'œuvre de Roger Chartier. Une œuvre fondamentale et incontournable qui prouve que lorsque l'historien du livre se risque en littérature, il parvient mieux que quiconque à déchiffrer les significations construites par les formes imprimées, à reconstituer la chaîne des interventions qui modèlent le texte, et à révéler les mutations de la culture écrite et la mobilité textuelle d'hier et de demain.

L'Œuvre, l'Atelier et la scène. Trois études de mobilité textuelle (Paris, Classiques Garnier, coll. fonds Paul-Zumthor, 2014; *La obra, el taller y el escenario. Tres estudios de movilidad textual*, trad. de J.M. Parra, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Almería, Editorial Confluencias, 2015) est un volume de 146 pages qui offre au lecteur la possibilité de lire trois conférences initialement prononcées par Roger Chartier à l'Université de Montréal en 2013 à l'invitation du fonds Paul-Zumthor. Comme le rappelle l'auteur en préambule, des réflexions suscitées par la lecture de textes fondamentaux de Paul Zumthor ont constitué un puissant ferment de ses propres analyses.

Les trois chapitres qui composent ce livre questionnent les formes spécifiques de la composition des textes et mettent au jour diverses modalités de leur transformation. Comme l'indique le sous-titre, il s'agit d'interroger la question de la mobilité textuelle. Ainsi, à travers l'étude de cas, Roger Chartier aborde la mutation de la forme des œuvres et les actes de création qui accompagnent ces «migrations»: du manuscrit à l'im-

primé, de la scène à la page lorsque le texte est mobilisé pour la représentation de théâtre, d'une langue à une autre dans le cas de la traduction. L'ouvrage fait la part belle aux compétences et aux décisions de tous ceux qui interviennent sur la matérialité du texte et donnent formes et sens aux œuvres. L'auteur du volume parvient à reconstruire, à partir de cas singuliers, une série d'opérations dont le texte imprimé est le produit.

Bien que Roger Chartier se revendique dans l'avant-propos comme «un historien qui n'est pas hispaniste», ses travaux sur la culture imprimée en Espagne à l'époque moderne font autorité et il évolue avec une aisance incontestable parmi les auteurs et œuvres du patrimoine littéraire du siècle d'or (Cervantès, Lope de Vega, Quevedo, Calderón). Il entretient en outre des liens privilégiés et un dialogue fécond non seulement avec les historiens modernistes espagnols spécialistes d'histoire du livre, de la lecture et de la culture parmi lesquels on peut citer Francisco Rico, Fernando Bouza, Antonio Castillo, Enrique Villalba, ou Manuel Peña, mais également avec l'hispanisme international.² Comme il le rappelle dans l'avant-propos, les textes espagnols du siècle d'or constituent l'essentiel du matériau sur lequel reposent les trois études. Dans cet ouvrage en français, la question de la 'mobilité textuelle' est cruciale non seulement comme sujet ou objet d'étude mais également comme 'acte d'écriture': les textes espagnols y sont cités en langue originale ou dans une traduction française.³ Cette question de la mobilité textuelle est particulièrement suggestive lorsqu'on compare l'ouvrage de Chartier – rédigé en français mais qui inclut des citations de textes espagnols traduits en français dans le corps du texte, et cités en langue originale en note – avec sa traduction espagnole (*La obra, el taller y el escenario. Tres estudios de movilidad textual*. Traducción de José Miguel Parra, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2015⁴). La version espagnole de l'ouvrage de Roger Chartier a supposé un travail de 'décomposition' et de 'recomposition' qui illustre à merveille la problématique centrale de cet ouvrage car elle est en soi un exemple de 'mobilité textuelle'.

Composer. L'écriture et l'atelier. Dans le premier chapitre de ce volume Roger Chartier revient sur une distinction, heureusement révolue, qui sépare l'étude de la genèse et des significations des œuvres, de l'étude des

² Comme en témoignent, en France, ses récentes interventions, en novembre 2015, lors des séminaires du CLEA (Université Paris IV) et de l'ED 122 de l'Université Sorbonne Nouvelle.

³ Lorsque le nom des traducteurs n'est pas précisé, on peut supposer que Roger Chartier a traduit ces passages.

⁴ Il existe également une co-édition avec la maison d'édition *Confluencias*.

modalités de publication et de la circulation des textes. Il interroge en effet l'opposition tranchée entre l'œuvre en sa pureté essentielle, «*ideal copy text*», et ses transformations, ses altérations accidentelles et corruptrices dues à des interventions extérieures pour revenir sur une idée-force de sa pensée: «la fabrique du livre est aussi fabrique de l'œuvre». Ainsi centré sur la matérialité du texte, les modalités d'inscription du texte dans le livre et sur les formes typographiques, le premier chapitre offre à travers l'exemple concret de la ponctuation une illustration des différentes interventions sur le texte, dans une perspective comparatiste: les cas anglais, français sont évoqués, mais le cas espagnol retient particulièrement l'attention de Roger Chartier, car la ponctuation y est du ressort des copistes ou des correcteurs et non de l'auteur du manuscrit original. Ce chapitre parvient à mettre en relief «la forte relation des textes imprimés avec l'oralité, celle de la représentation du théâtre ou celle de la lecture à haute voix» et fait la démonstration que les variations de ponctuation d'un même texte dépendent de leurs différents usages.

Représenter. *Fuenteovejuna*. Au gré des pages de ce second chapitre, le lecteur investit l'espace d'un autre atelier, celui de l'écriture et du travail de réélaboration littéraire qu'exerce Lope de Vega à partir d'une source principale historique: la chronique publiée à Tolède en 1572 par Francisco de Rades y Andrada. Roger Chartier souligne les interprétations très différentes que cette *comedia* a pu susciter au cours du temps.⁵ La «traduction» que donne Lope de Vega de la Chronique de Rades y Andrada s'efforce de nouer la juste défense de leur honneur par les habitants de la «*villa*» avec une idéologie monarchique qui ne justifie aucune rébellion contre l'autorité (p. 44). Après un bref rappel des faits historiques (à travers les principales chroniques qui les ont relatés) ainsi que des bases de la poétique théâtrale et des pratiques d'écriture de Lope de Vega, l'essentiel du chapitre s'attache à exposer avec différents exemples la relation particulière qu'entretient l'auteur de *Fuenteovejuna* avec l'imprimerie (p. 58-72). Roger Chartier montre enfin comment Lope de Vega se sépare de la chronique de Rades y Andrada lorsqu'il remplace la chronologie historique par une chronologie dramatique, lorsqu'il accorde aux femmes une importance inédite, ou lorsqu'il modifie le dénouement. Roger Chartier passe au crible de sa fine analyse le manuscrit autographe de la *comedia Carlos V en Francia* conservé à la

⁵ Lors d'une conférence donnée à la Fundación Juan March en 1992, l'historien Joseph Pérez se penchait également sur les différentes interprétations de la pièce de Lope. La conférence est accessible à l'adresse <http://recursos.march.es/multimedia/conferencias/mp3/2132.mp3>

Van Pelt Library de l'Université de Pennsylvanie et en reproduit la dernière page (Illustration 4, p. 86). Dans le commentaire qui accompagne cette illustration, il évoque la présence des autorisations épiscopales ou inquisitoriale permettant la représentation de la pièce. Nous signalons à ce propos le beau travail réalisé par l'équipe du CLEMIT (*Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*) dirigée par Héctor Urzáiz Tortajada⁶ sur les censures figurant sur le manuscrit autographe.⁷

Traduire. De l'*Oráculo manual* à l'Homme de cour (pp. 91-127). C'est un véritable talent de traductologue que révèle Roger Chartier dans la troisième partie de son ouvrage. Il y développe une fine analyse de l'activité traductrice d'Amelot de la Houssaye grâce à une étude comparée de l'original et de la traduction. Partant de l'affirmation de Paul Zumthor selon laquelle «la traduction révèle bien plus l'identité de celui qui la propose que la littéralité du texte qu'il traduit», il montre comment la traduction française de l'*oráculo manual y Arte de prudencia* constitue une parfaite illustration des excès et des «dérives» de la traduction lorsqu'elle détourne l'original du sens que l'auteur a patiemment élaboré. L'interprétation curiale et absolutiste du livre de Gracián, manifeste dans le changement de titre – de l'«*Oráculo manual y Arte de prudencia*» à «L'homme de cour» – est l'illustration parfaite de cette «dérive». Si cette signification curiale est manifeste dans toute l'Europe à travers ce changement de titre, le maintien du titre initial dans les rééditions espagnoles manifeste une sorte de «résistance» aux lectures étrangères.

La «mystérieuse façon» de dire les choses, propre au style de Gracián est magistralement déchiffrée par Roger Chartier dans la confrontation du texte du jésuite avec la traduction d'Amelot de la Houssaie (pp. 113-122).

Il met également au jour les additions du traducteur français au texte espagnol (numérotation des maximes, titres détachés en italique, instruments bibliographiques destinés à aider le lecteur dans son appréhension du texte). Roger Chartier parvient à démontrer que la mise en texte, la luxueuse matérialité du livre d'Amelot de la Houssaie, dans son format, sa typographie élégante, et par l'introduction de larges blancs, porte en elle la signification profonde et l'intentionnalité du traducteur français, et par conséquent le détournement des préceptes philosophiques de l'*Oráculo manual*.

La dernière partie de ce chapitre «De l'homme de cour à l'honnête

⁶ Voir le site <http://www.clemit.es/>

⁷ Le travail est consultable en ligne à l'adresse <http://buscador.clemit.es/ficheros/Carlos%20V%20en%20Francia.pdf>

homme» montre comment les traductions anglaises et françaises manifestent, dès la fin du xvii^e siècle, une volonté de 'décurialisation', marquant ainsi un retour vers l'original espagnol. Elle comporte également de très belles analyses traductologiques des choix du jésuite François de Courbeville dans sa traduction publiée en 1730.

Ces trois études de mobilité textuelle réunies dans ce volume constituent un apport considérable pour la connaissance des productions littéraires saisies dans leurs fluctuations et leurs déplacements, replacées dans leur contexte de production. L'analyse des formes et des dispositifs textuels et visuels du livre ancien se voit magnifiquement illustrée par les neuf reproductions de manuscrits ou d'imprimés conservés à la Van Pelt Library de l'Université de Pennsylvanie. Les commentaires qui les accompagnent mettent l'accent sur certains points essentiels de la démonstration de Roger Chartier dans cet ouvrage: l'intervention du compositeur et l'importance de la ponctuation dans le cas d'une édition du théâtre de Shakespeare (Londres, 1623), l'utilisation du manuscrit autographe de *Carlos V en Francia* de Lope de Vega comme livre de régie, les modifications profondes qu'introduisent la mise en page et divers dispositifs textuels et visuels dans la traduction d'Amelot de la Houssaie (Paris, 1684). L'ensemble de ces analyses contribue à éclairer et à révéler, sous les mouvements divers et les mutations des formes auxquelles les œuvres sont soumises au gré de leur existence, la signification profonde des textes.

ALBERT LLORET

RECENT ISSUES IN TEXTUAL SCHOLARSHIP
OF SPANISH LITERARY TEXTS

📖 Lola Pons Rodríguez (ed.), *Historia de la lengua y crítica textual*, Madrid- Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert («Lingüística iberoamericana», 29), 2006, pp. 334, € 36, ISBN 84-8489-263-8 / 3-86527-286-X.

📖 Ramon Santiago, Ana Valenciano and Silvia Iglesias (eds.), *Tradiciones discursivas: Edición de textos orales y escritos*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, pp. 302, € 20, ISBN 8474917883.

📖 Cristina Castillo Martínez and José Luis Ramírez Luengo (eds.), *Lecturas y textos en el siglo XXI: Nuevos caminos en la edición textual*, Lugo, Axac («Logophiles», 3), 2009, pp. 182, € 16, ISBN 9788492658022.

📖 Aurélie Arcocha-Scarcia, Javier Lluch-Prats and Mari Jose Olaziregi (eds.), *En el taller del escritor: Génesis textual y edición de textos*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua («Serie de Filología y Lingüística», 17), 2010, pp. 256, € 18, ISBN 9788490823521.

📖 Anne Cayuela (ed.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, postfacio de Roger Chartier, Saragossa, Prensas Universitarias de Zaragoza («Humanidades», 95), 2012, pp. 398, € 30, ISBN 9788415274834.

📖 Ermitas Penas (ed.), *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico («Clave», 1), 2013, pp. 415, € 28, ISBN 9788415876175.

This article seeks to reflect on recent approaches to scholarly editing and textual studies of Spanish literary texts by examining the work contained in six volumes of collected essays that have appeared over the last decade. What follows is not a series of consecutive reviews. In the first section, I introduce the general scope of each book by listing topics and approaches. In the second section, I offer a survey of issues and trends in textual scholarship of Spanish literature. Aiming to identify broader topics, I do not look at any of the contributions to these volumes by itself. I discuss some chapters in detail, mention others, and only make allusions to a few, perhaps unjustly – for which I apologize – but that is all a review essay allows for. Sifting through just 2,000 pages of scholarship, I cannot claim to offer a complete picture of the state of the field. If that had been my purpose, I also would have accounted for recent editions, ongoing editorial projects, monographs, and articles published in academic journals. The choice of publications examined here, nonetheless, should hopefully contribute a representative view of the state of textual scholarship of Spanish literature. I cite essays by date of publication and page numbers. See the Works Cited list at the end of the article for complete bibliographical references.

I. The Scholarship

In 2006 Lola Pons Rodríguez edited *Historia de la lengua y crítica textual* for Iberoamericana–Vervuert (2006a). This book contains seven papers and an introduction that explore issues related to the diachronic study of Castilian vis-à-vis textual editing and textual criticism. While the focus is on Spanish historical linguistics, the essays collected in this volume have important broad implications for textual scholars. In fact, the book's underlying claim is that textual critics and editors cannot afford to overlook the study of the text's language, as is often the case. The book is thus a persuasive reminder of best philological practices. Issues tackled here include: the study of linguistic features to edit classical thirteenth-century Castilian texts; a critique of the very limited corpora used in studies of fifteenth-century Castilian; the syntactic and prosodic role of sixteenth-century punctuation; variation within the transmission of a work as a source to document language change; editing linguistic historiographic texts; and the epistemological implications of the study of orality on the basis of either written corpora, oral recordings, or introspective surveys.

Also in 2006, Ramón Santiago, Ana Valenciano, and Silvia Iglesias published, with Editorial Complutense, *Tradiciones discursivas: Edición de textos orales y escritos* (2006b). The book is divided into ten chapters asymmetrically grouped in three sections. It includes a CD with an archive of ten *romances* collected in Salamanca and Zamora. The work gathered in this volume explores various issues pertaining to textual editing, but most of the essays concern the study and edition of orally produced and transmitted texts – or orally transmitted, at least, at some point in their history. While not a handbook, chapters complement each other and some synthesize the authors' previous work in remarkably comprehensive ways. Essays deal with topics such as the transcription of oral texts; the oral features of modern *romancero*; and editorial principles for editing *romances* in view of their transmission. Several essays cover the history of the collection and publication of *romances* – not only in Castilian, but also in Catalan and Portuguese – and the evolving editorial criteria of compilers and scholars. One work introduces, from a linguistic perspective, the problems of the representation and analysis of intonation in oral corpora. Three additional chapters do not strictly deal with oral texts, but contain many relevant insights: one, on the graphic representation of medieval Castilian texts, another on the

textual criticism of anonymous sixteenth-century Spanish dialogues, and a last one on the form and the quality of online textual repositories available by 2006.

In 2009, Cristina Castillo Martínez and José Luis Ramírez Luengo published *Lecturas y textos en el siglo XXI: Nuevos caminos en la edición textual* with Axac. Miscellaneous in nature, several papers gathered in this book center on the editing of documentary linguistic corpora and textual editing in online environments. The volume includes an overview of the transmission of a pastoral romance, presentations of electronic textual corpora, and personal narratives of editorial experience. It also features erudite notes on the lexical idiosyncrasies of medieval Hispanic Latin; reflections on editing premodern Spanish texts with an eye to the modern reader; criteria for the documentary editing of old Castilian texts and modern Spanish spoken in the Basque Country; and bibliographical essays on the study of Andalusian and Latin American Spanish.

En el taller del escritor: Génesis textual y edición de textos, edited by Aurélie Arcocha-Scarcia, Javier Lluch-Prats, and Mari Jose Olaziregi, was published in 2010 by the Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. This volume includes ten chapters devoted to genetic criticism. A few of the chapters survey the general problems and historical development of the discipline (including its confluences with Russian textology) as well as editorial and research projects on the writings of Spanish and Latin American authors. Other chapters in the book do not deal with Spanish works, and offer less introductory but equally illustrative perspectives on genetic criticism. Their subjects include considerations of accidental processes in the creation of a work; problems of TEI-encoding authorial manuscripts; and the insufficiencies of a traditional critical apparatus to represent variation in a genetic edition of modern texts. Two codicological studies of eighteenth-century Basque texts implicitly illustrate some of the shared concerns of scholars of genetic processes in both older and modern documents, although what mostly prominently emerges is the stark differences between codicology and the genetic study of modern texts.

In 2012 Anne Cayuela compiled and introduced *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, a volume published at Prensas Universitarias de Zaragoza. The book opens with Cayuela's programmatic remarks on the sociology of texts and the study of the material culture of the book as main paths towards an ecdotics of early modern textuality. The volume ends with a theoretical commentary on the collection by Roger

Chartier. In the sixteen chapters in between, this volume integrates two perspectives: (1) that of a philology of Golden Age works, transmitted both in manuscripts and in printed books, and (2) that of the history of the early modern Spanish book. Although both perspectives often intersect, each essay emphasizes one of these approaches. Thus, while some chapters are mostly devoted to the textual study of a given work or author, others examine the conditions of production and dissemination of written culture in sixteenth- and seventeenth-century Spain. The former include essays on the transmission of Alonso de Palencia's historiographical writings; the different motivations behind the publication of the editions of Teresa de Ávila's *Camino de perfección*; an editorial and censorial history of ejaculatory prayer collections; the authorial mark in the posthumous edition of Francisco de Aldana's poetry; Quevedo's involvement in the edition of his works; punctuation as a means for revealing the moral profile of the author in the *Guzmán de Alfarache*; the commercial rewriting and disappropriation of a novel originally by Lope de Vega; and Calderón's emendations to one of his own plays. Chapters in this volume more geared towards book history approaches include those on the competing Inquisitorial institutions of book expurgation; the process of first proof correction with the hand printing press; cases of printing samples for author approval prior to the actual printing of a work; and inventories as means of documenting the book trade in Madrid. The volume ends with four chapters touching on issues of contemporary textual editing: the scarce attention paid to oral sources of written works, a project of digital edition of late Baroque poetry, the ortho-typography of early modern texts, and a digital edition of *Don Quixote's editio princeps*.

The last volume considered here is *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*. Edited by Ermitas Penas, it was published in 2013 by the Servizo de Publicacións e Intercambio Científico of the Universidade de Santiago de Compostela. This book includes fourteen studies of Spanish literary texts from the Middle Ages to the twentieth century. The chapters are arranged following the chronological order of the works and authors considered in them. Four of the contributions are essentially methodological or theoretical. The first theoretical piece clarifies the notions of separative and conjunctive error as popularized in Spanish textual criticism by Alberto Blecuá's *Manual de crítica textual*. The second chapter argues for a study of Calderón's plays from a more textual, less stage-centered, point of view. A third essay examines the divergences in the editing of nineteenth-century Spanish

novels from the perspective of neo-Lachmannian textual criticism. The last methodological piece vindicates the need for critical editions of contemporary Spanish texts by exemplifying the editorial problems at stake in what is regarded as a much belated field in Spanish literary studies. Contributions to the textual study and edition of early modern works include an edition and intertextual analysis of an eclogue by Fernando de la Torre; a re-appraisal of Quevedo's *Execración por la fe católica* after the discovery of a new textual witness; Quevedo's authorial variants in *La culta latiniparla*; and a nuanced argument for identifying an authorial emendation in Calderón's play *Secreto a voces*. Chapters on modern and contemporary literature tackle Emilia Pardo Bazán's authorial variants in a collection of short stories; a genetic dossier of Pardo Bazán's prologue and epilogue to her novel *La tribuna*; Valle-Inclán's creative process and the problems of editing his works and their genetic dossiers; the genetic dossier of Valle-Inclán's *Ruedo Ibérico* cycle; an edition of a public lecture given by Valle-Inclán that can only be reconstructed from several reviews in periodicals; and an edition of the epistolary between Jorge Guillén and José Ángel Valente.

II. Problems, Practices, Trends

1.

Lachmannianism was not widely disseminated in Spanish philology until the appearance of Alberto Blecua's *Manual de crítica textual* in 1983. It still subtends much textual scholarship of Spanish literary texts. Three of the essays, by Daniel Sáez Rivera (2006a: pp. 265-300), Cristina Castillo Martínez (2009: pp. 95-103), and Antonio Azaustre (2013: pp. 85-114), make important points on the basis of a Lachmannian approach, respectively, on the transmission of Francisco Sobrino's *Nouvelle grammaire espagnole*, on the textual tradition of pastoral romance *El pastor Filida*, and on Quevedo's authorial variants in *La culta latiniparla*. Yet, Lachmannianism not only supplies textual scholars with a set of notions, theories, and procedures, it also seems to provide a heuristic apparatus for understanding the textual condition regardless of the critic's practices. This heuristic transcendence of Lachmannianism is a familiar situation in the modern history of textual criticism – for its role in the development of genetic criticism and authorial philology, see Lluch-Prats (2010: pp. 26-30). No essay exem-

plifies the heuristic quality of stemmatics as Ermitas Penas's (2013: pp. 191-208). Aiming for an all-encompassing critical and genetic edition (one that tracks not only errors and variation, but also the author's creative process), Penas studies the differences between editing medieval texts and editing nineteenth-century texts on the basis of the Lachmannian method. Following all the steps in the editing process as explained in Blecua's *Manual*, Penas identifies many crucial differences, from the weight of the manuscript tradition to the choice of a base text. The relevance of stemmatics in Spanish philology is also evident in the piece by Juan Casas Rigall (2013: pp. 17-34). Casas Rigall goes back to Paul Maas's distinction between separative and conjunctive errors to clarify each of these notions in Hispanic introductions to the stemmatic method. Casas Rigall corrects a confusing point in the terminology of Blecua's handbook and remarks how it was adopted by later Hispanists, such as Marcos Marín, Fradejas Rueda, or Lucía Mejías. Casas Rigall also looks into explanations of these concepts by scholars who did not follow Blecua, and provided more or less felicitous formulations (e.g., Ruiz, Bernabé, Pérez Priego, Martines, Orduna, Fernández Ordóñez).

2.

Although many of the essays recapitulate previous approaches to the issues studied in them, some are devoted in particular to historicizing problems, surveying critical traditions, or appraising the state of a field. For example, the essay by Olga Anokhina-Abeberry (2010: pp. 71-92) can be read as an introduction to Russian textology following Boris Tomashevski's works. The occasional overlap of Tomashevski's views with genetic criticism is just as interesting as his wider theoretical points. Another example can be found in the volume edited by Ramon Santiago, Ana Valenciano, and Silvia Iglesias. Parts of the essays by Pedro Piñero Ramírez (2006b: pp. 29-44), Valenciano (2006b: pp. 45-70), Salvador Rebés (2006b: pp. 71-86), and Pere Ferré (2006b: pp. 87-100) can generally be read as a synthesis of the history of the editorial practices of three Iberian balladistic traditions, Spanish, Catalan, and Portuguese. While the three traditions merge into a common flow, the comparative evolution in the editing of the three corpora also displays remarkable points of contact. Modern documentation of orally transmitted ballads originated with Romantic scholars like Agustín Durán, Marià Aguiló, and Almeida Garrett. But they edited texts eclectically (with strips of different sources), preferred linguistically adapted editions, and pub-

lished very selective compilations. Texts only began to be handled with philological methods by Manuel Milà i Fontanals, Ramón Menéndez Pidal, and Carolina Michäelis de Vasconcelos. Throughout the twentieth century, a variety of solutions were deployed to edit these corpora of ever-evolving texts. In the present, while an oral *romance* may still be regarded, as Joseph Grigely would have it, as an ongoing manifestation of its textual appearances, not all iterations are considered to have equal documentary value.

What is considered worthy of attention and what is overlooked, at least momentarily, ultimately affects the epistemology of any given field. This is especially the case when scholarly choices involve the very sources, the textual sources, that are being made available for study. Three essays appraise the state of the editorial field from different perspectives. The historical linguist Lola Pons Rodríguez (2006a: pp. 69-126) questions the actual range of our knowledge of fifteenth-century Castilian. Scholarship on historical linguistics of fifteenth-century Castilian texts happens to be based on a very limited corpus of texts, which are mostly literary. Pons Rodríguez surveys histories of the Spanish literature, histories of the language, and monographs on historical linguistics, and concludes that works with alleged 'colloquial' qualities, like *La Celestina* and the *Corbacho*, have enjoyed a great deal of attention, while most poetry, for instance, has been left aside. Pons Rodríguez naturally argues for opening the canon of sources to other corpora. The scholar of Golden Age literature Santiago Fernández Mosquera (2013: pp. 115-38) remarks on the attention given in the last decades to Calderón's works as texts for the stage. Unlike Shakespeare's plays, Calderón's printed works represent what the author had written, with very few stage directions, and not what had been represented. Fernández Mosquera thus argues for studying Calderón's plays as texts to be read, since that was the aim with which they were published. Finally, the scholar of modern literature Luis Iglesias Feijoo (2013: pp. 161-90) deplores the belatedness of editorial projects on contemporary Spanish authors by setting the modern editions of F. Scott Fitzgerald's works as a point of comparison. Iglesias Feijoo abundantly illustrates his claims for the need to critically edit and genetically document contemporary texts with examples from works by authors such as Galdós, Clarín, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Cela, and Juan Goytisolo. He also criticizes the canonization of texts based on the ideology of final intentions and enumerates cases in which the last text published with the author's consent may not be the best choice for the critic to monumentalize.

3.

In the last couple of decades, digital technology has disrupted and changed the ecology of textual production and distribution. Digital tools stand as the hegemonic means for creating, editing, and archiving published literary texts. Digital textuality has even changed how we think about analog texts. The confluence of textual scholarship and the digital is attended in the volumes surveyed here from significant standpoints. There is no discussion regarding the creation of new tools (to compare and represent texts), theoretical problems (what is meant by making editions or archives, using them as sources for research), or technical issues (related to coding). The exceptions do not actually deal with Spanish literary texts. David Ferrer (2010: pp. 55-70) exemplifies the insufficiencies of the critical apparatus of printed editions to offer a complete, reliable, and usable account of the genetic variation of contemporary texts. He then speculates about the potential of a digital text to represent this kind of minute but extensive variation. Ferrer makes his claim by remarking on non-mechanical, genetically meaningful, typographic changes in *Ulysses* and *Finnegans Wake* – the genetic dossiers of each of these novels were published in 18 and 36 volumes, respectively. Domenico Fiormonte and Valentina Martiradonna's chapter, also in the genetic volume (2010: pp. 147-76), discusses the problem of *overlapping hierarchies* in the TEI encoding of no Spanish work, but rather the genetic dossier of Italian poet Valerio Magrelli. Formally describing a text through TEI tags in view of both its material and intertextual dimensions requires the use of two different tag sets that cannot be combined: the textual contours that require tagging are different, tags overlap, and texts need to be represented twice.

The remaining work on digital textuality in these volumes presents or reviews existing electronic archives and editions, introduces projects, proposes transcription protocols, and speculates about the potential of digital environments to cope with editorial problems. Electronic textuality is presented here, for the most part, as instrumental to particular projects. There is no denying the value of this approach; it is a sign that the general take on digital textuality with regard to Spanish literary texts seems to be less centered on theories and technical structures and more on actual applicability. Similarly, the focus is less on particular works than on textual corpora. Suzanne H. Petersen (2006b: enclosed CD) presents a sample of her online ballad database by editing ten *romances*

documented in modern surveys. The edition includes a critical text with variants as one would find in a printed edition, as well as valuable recordings of recitations by modern informants. José Manuel Lucía Megías's contributions to three of the volumes are interrelated and offer general introductions to the digital humanities (in 2006, still widely referred to as *humanities computing*) along with reviews of a series of corpora and electronic editions of texts (2006b: pp. 251-302; 2009: pp. 11-74), and, finally, a presentation of the *Quijote interactivo* electronic edition of *Don Quijote's princeps* for the Biblioteca Nacional de España (2012: pp. 361-86). The careful examination of how texts were handled (particularly in 2006b and 2009) supplies critical snapshots of the state of many electronic archives of Spanish literature at the time when those essays were written. Less from the user perspective than from the creator's, Pedro Ruiz Pérez (2012: pp. 319-42) presents a project for the digital edition of late Baroque poetry, describing this little-known corpus of texts while laying out his theoretically informed views on the current editing of early modern Spanish literature.

Standards are indispensable to formally harmonize extensive amounts of texts that would otherwise be incomparable. The choice of transcription standards requires reflection on the scholarly purposes a given system would better serve, but also, and most crucially, academic consensus and widespread acceptance – as would be the case, for example, for the TEI mark-up language. Pedro Sánchez-Prieto Borja (2009: pp. 125-43) proposes a series of criteria for the graphic representation of Castilian texts of the twelfth through nineteenth centuries for the project CHARTA. This is the same system adopted in other digital corpora introduced in the 2009 volume, such as the Andrés Poza project for the electronic edition of texts in multiple versions (Isasi Martínez, 2009: pp. 75-90) and the *Documentos lingüísticos del País Vasco* project for the study Castilian documents in the Basque Country between 1550 and the eighteenth century (Gómez Seibane, 2009: pp. 145-54).

4.

The author is at the center of most essays, most particularly, though not solely, in the case of the genetic volume, which includes introductory surveys on the historical development of genetic criticism, on editorial projects for Spanish writers, such as Max Aub and Galdós (Lluch-Prats 2010: pp. 19-54 and pp. 111-146), and on the Archivos collection for Latin American writers (Colla 2009: pp. 93-110). The crux of

much textual scholarship of medieval through contemporary Spanish literature concerns, in fact, the authorial role in the inscription of texts. However, texts and documentation of the process leading to publication – the *avant-textes* in genetic criticism – are only easily found in the modern period. The abundance of such documents raises problems that are not particular to modern texts or genetic criticism, but are likely to be more visible through both. Such would be the role of accidents, whether endogenous or exogenous to the writing process. As David Ferrer argues (2010: pp. 55-70), accidents along the creative-publication process have lasting effects on the aesthetic being of a literary work. The evolving role of those accidents in the shaping of the material constitution and meaning of a work can notably be appreciated when its *avant-textes* are available for scrutiny. Researching this kind of documentation also helps pinpoint different stages in the creative process and illuminates the social logic of textual production. Margarita Santos Zas (2013: pp. 271-308) introduces the problems of editing and studying Valle-Inclán's complete works, a notorious conundrum given the multiple editions of his works, several editorial cycles, and revisions throughout the publication process. Santos Zas ponders the exciting consequences for the genetic study of Valle-Inclán's works following the appearance of new archival material of his works in 2008. Amparo de Juan Bolufer (2013: pp. 309-46) researches the genetic dossier of Valle-Inclán's novel series *El Ruedo Ibérico*. Even though just an estimated 10% of the materials related to the publication of *El Ruedo Ibérico* survives, this 10% supplies crucial documentation that illuminates the work's conception and composition: Valle-Inclán's preparatory readings, his writing and re-ordering of individual scenes, the clean transcriptions by his wife Josefina Blanco, or the proof prints of his works. Admittedly, less prolific archives can still yield significant insight on an author's creative process, as is the case of Emilia Pardo Bazán. Cristina Patiño Eirín (2013: pp. 233-70) edits and analyzes the genetic dossier of Pardo Bazán's prologue (and epilogue) to her novel *La tribuna*, whereas José Manuel González Herrán (2013: pp. 209-32) studies the authorial variants in Pardo Bazán's collection of short stories *En tranvía*, which first appeared in periodical publications. As is often the case with much older texts – but thanks to the assistance of the modern written record – the scarcity or lack of textual witnesses may not be an absolute impediment to textual reconstruction. Javier Serrano Alonso (2013: pp. 347-84) presents a model for studying and editing a public talk – in this case by Valle-Inclán – of which no transcription or recording has survived. A substantive

number of press reviews allows Serrano Alonso to restore the development of the lecture. Last, Claudio Rodríguez Fer's edition of the epistolary between Guillén and Valente (2013: pp. 385-415) is an example of documentary editing with the goal of understanding the biographical circumstances of both authors. The editor places their letters in contrast with documents of their intellectual and personal relationship and supplies valuable biographical commentary to accompany the text.

Textual studies of medieval and early modern texts often face unique challenges: fewer iterations and documentation of medieval and early modern works survive, while texts may be found in documents far removed from the original context of production. Determining their authorship may be a challenge, but given the conditions of manuscript and early print production, establishing the very material agency over the actual text in question is routinely impossible. Codicological studies may not be considered, *sensu stricto*, studies in textual genetics or exercises in *filologia d'autore*, but are indeed concerned with the general questions of establishing a context of material production and authorial agency. Koro Seguro, for instance, included in the genetic volume (2010: pp. 187-208), refutes the traditional attribution of a Basque manuscript to Father Larramendi to conclude that Larramendi only corrected the sermons the codex contains. In the same volume, Gidor Bilbao Telletxea (2010: pp. 209-38), lays out the making of two grammatical works copied in a single manuscript of the 1700s. Having to deal with the usually scant information about the author's education and intellectual profile, source work on premodern writers is an indispensable part of the paratextual apparatus of critical editions. Michel Moner (2012: pp. 303-18) vindicates the role of oral sources in Don Juan Manuel's *Conde Lucanor*, while, by thoroughly researching Francisco de la Torre's poetic sources, Soledad Pérez-Abadín Barro (2013: pp. 35-56) edits de la Torre's sixth eclogue and clarifies the puzzling meaning of its epigraph, which had brought previous editors to believe that the piece was incomplete.

Ana Vian's compendious chapter (2006b: pp. 163-202) on textual criticism of anonymous Renaissance dialogues exemplifies many of the problems related to editing early modern texts with attention to the author. *El Crotalón*, for one, survives in two textual witnesses, each featuring clearly distinct versions. The latter version modifies the earlier one with thorough interventions that one may attribute to the author of the work. Material similarities between both texts seem to confirm that those changes are indeed authorial. But the claim for the same author-

ship cannot be determined with the material and documentary markers one can expect in, say, Valle-Inclán's archives. Insofar as the same authorship for both versions seems most plausible, this pair becomes a unique source for other studies. The essay by Álvaro S. Octavio de Toledo (2006a: pp. 195-264) explores variation in textual transmission as illuminating the history of the Spanish language. For the most part, this study looks into the language of the two versions of *El Crotalón*. Linguistic changes in the two redactions can help document linguistic variation in the mid-sixteenth century. Focusing on changes in morphology and syntax, Octavio de Toledo argues that systematic modifications are the author's stylistic making, whereas linguistic features with a non-systematic variation coincide with fluctuations in the language of the period. To further prove that this linguistic fluctuation is not particular to the author of the work, the essay observes the same phenomena in other texts of the period: the *Segunda relación* and the *Tercera relación* by Hernán Cortés, and the sentimental romance *Arnalte y Lucenda*.

Notwithstanding frequent problems of attribution and authorial identity, Roger Chartier remarks (2012: pp. 390-93) that in comparison to French and English literatures, a good few authorial manuscripts have survived for the works of key figures of sixteenth- and seventeenth-century Spanish literature, such as Quevedo, Lope, and Calderón. Notable findings in these authorial manuscripts are also part of the essays collected in the volumes edited by Anne Cayuela and Ermitas Penas. It is remarkable, though, that these studies are not set out to research the author's creative process or the work's genesis (a version of it, at least) – *pace* Ana Vian's genetic perspective for the anonymous Renaissance dialogues (Vian 2006b: pp. 165-72). Instead, they place emphasis on the work's change and textual variation from an authorial perspective. Tatiana Alvarado Teodorika (2012: pp. 289-302) looks into the typology of authorial variants in Calderón's comedy *La dama y el galán Aquiles* – a title that the author himself emended to become *El monstruo de los jardines*. Antonio Azaustre (2013: pp. 85-114) examines Quevedo's authorial variants in *La culta latiniparla* as documented in a group of witnesses. The emended version corrects errors and, more importantly, performs a series of stylistic and poetic changes that are attributed to the author.

Unlike their modern counterparts, studies of authorial intervention in older texts often require laborious work to establish or at least argue for authorial agency over detected changes. José María Viña Liste's essay (2013: pp. 139-60) includes an epitome of the toils this sit-

uation presents. Viña Liste thoroughly researches a small emendation in Calderón's holograph of *El secreto a voces*: a change from 'cordobés' to 'portugués'. Considering whether the actual material change corresponds to Calderón's own handwriting, Viña Liste also proposes a date for the emendation, and its precise sense – which alludes to Góngora and echoes a passage from his *Firmezas de Isabela*. Even when variation is not necessarily authorial, the conditions of production and dissemination of a scarcely documented work make every new small piece of information meaningful for better editing and interpreting the text. María José Alonso Veloso (2013: pp. 57-84) studies a second (later) witness to Quevedo's *Execración por la fe católica*, a work that was unearthed only twenty years ago. After carefully collating variants, Alonso Veloso concedes that the manuscript discovered two decades ago still contains a better text. Nonetheless, this later manuscript makes more evident some of the errors in the tradition. It also justifies some of the corrections by former editors of Quevedo's work, and would back new emendations to the text of the older manuscript. Less centered on the texts than on several agents of production, Anne Cayuela's essay (2012: pp. 185-204) describes Quevedo's involvement with the publication of his works, which he strived to see printed in spite of cultivating a nonchalant attitude. Cayuela's work pays particular attention to Quevedo's relationships with book traders Pedro Coello and Alonso Pérez, or with Quevedo's own nephew, Pedro de Aldrete, who supervised the posthumous editions of his uncle's works.

5.

The genesis of a text, observed through its *avant-textes*, and the role of the author in textual production are irrelevant perspectives for editing and studying orally transmitted texts. This is not to say, for example, that all collected *romance* performances hold equal value. Some document better than others particular moments of enunciation, those that would create more widely transmitted versions of a ballad or a theme. The oral channel thus crucially mediates the actual form in which we may access those texts today. The same is true for written texts. Writing technologies both past and present shape the material conditions in which a work comes down to us. A work can be understood, phenomenically, as the sum of all of its iterations. The status of each of those iterations, particularly in the medieval and early modern periods, creates multiple obstacles to accessing a possible initial moment of autho-

rial enunciation. Along the way, many moments of re-enunciation, and agents other than the author, shape the work in textual utterances of intrinsic relevance over the original moment of enunciation. Understanding the different kinds of mediation that texts undergo (as material artifacts and linguistic utterances) and how these mediations create textual phenomenologies and hierarchies are both issues at the center of the current study of oral and premodern textuality.

5.1. In the introduction to her volume (2006a: pp. 9-18), Lola Pons Rodríguez highlights the role of mediation in the historical-linguistic use of texts. Pons Rodríguez understands mediation as the distance between the sources being studied and the theoretical constructions on the nature of those sources. Javier Rodríguez Molina's essay in the same collection (2006a: pp. 19-68) exemplifies various instances of mediation: Rodríguez Molina studies the variation between *ser* and *haber* in thirteenth-century Castilian. Later copies of thirteenth-century texts are doubtful sources to study the language of an earlier work. The value of individual witnesses needs to be judged independently in order to understand what kind of results a document can and cannot yield. In this case, fourteenth-century and, even more so, fifteenth-century texts tend to replace simple verb forms, or *ser* forms, with *haber*. In light of this, Rodríguez Molina discusses errant emendations in modern editions of the *Libro de Alexandre* and the *Poema del Mio Cid*, occasionally finding later and *a priori* inferior witnesses to be more valuable. He also demonstrates the need to refer to linguistic systems, as defined by other coeval texts, in order to reconstruct the original linguistic form that no surviving witness contains.

Textual sources for linguistic scholarship are the product of historical conditions that define their grammatical features. At the same time, these textual sources accumulate sedimentary phenomena that are ascribable to past agents, linguistic, and discursive systems. Historical linguistic research needs to be aware of such mediation in its sources, but it is equally essential for textual scholarship to do so as well. Reassessing his own earlier approaches to the same subject matter, Pedro Sánchez-Prieto Borja (2006b: pp. 117-62) discusses spelling problems that arise during the editing of medieval Castilian texts. The author, in fact, utilizes problems of graphic representation to meditate on key concepts in textual scholarship, such as work, version, copy, or variant. Drawing on a commendable range of sources, Sánchez-Prieto Borja reviews the difficulties of determining how much of the spelling of a text can be attributed to the author of the work, the manuscript's copyist, or a former

scribe. Further, he looks at what the implications of these agents are for the editor's spelling choices in cases when only one copy of the work survives, or when an authoritative manuscript is not in existence. Other essays remark specifically on the problems of not taking into account the mediated access to texts and to specific moments of textual inscription. For example, Raúl Manchón-López (2009: pp. 105-16) glosses several cases of *palabras trampa* in Hispanic Latin. Premodern notaries and scribes made mistakes that have been misinterpreted by modern editors, who often employed editorial and linguistic criteria related not to medieval Hispanic Latin, but rather to Classical Latin. José Manuel Lucía Mejías showcases instances of poor reliability of digital archives, due either to missing source credits, or to reproducing faulty modern editions (2006b: pp. 251-302 and 2009: pp. 11-74).

Punctuation is an aspect of editorial intervention for which a growing awareness has been developed. José Julio Martín Romero (2009: pp. 117-24) debates the problems and benefits of modernizing the punctuation of medieval and early modern texts for the sake of contemporary readers. While reproducing the original punctuation may clarify the text's prosody, it may also confuse the modern reader. In fact, a lack of punctuation in original documents often results in grammatically ambiguous texts, as Marta Fernández Alcaide demonstrates (2006a: pp. 181-94) with sixteenth-century private letters. María Elena Bédmar San Cristóbal (2006a: pp. 127-80) researches punctuation in sixteenth-century notarial documents. The author distinguishes between major and minor pauses, and many different actual uses of the period, colon, capital, or pilcrow. As a result of the highly contingent nature of premodern punctuation, particularly for minor pauses, the author proposes to preserve only major ones. Finally, Pierre Darnis looks into Mateo Alemán's use of colon and parentheses in three *novelle* of the *Guzmán de Alfarache* (2012: pp. 205-38). After comparing several editions of the work that were revised by the author himself, Darnis identifies several uses of colon and parenthesis. These punctuation marks were employed to distinguish, underscore, show reticence, or allegorize. What is more, Darnis argues that these unattended features are key to understanding the author's ethical stance, vis-à-vis the narrator's ambiguity.

5.2. In regard to oral texts, Araceli López Serena evinces (2006a: pp. 301-34) that the medium in which orality is studied raises a seminal epistemological problem. In accordance with the dimensions of oral language that are being studied, text-corpus linguists base their research either on

recordings or on transcriptions. The question that arises is, thus, how one can study orality through transcriptions, that is, through written language. López Serena argues that any research entails a theoretical stance that conditions what one is able to learn from the object under examination. Whatever technical means are employed, the goal for representing oral language is to rigorously serve the study of certain, predefined features of orality, and not to create an overly complex replica so perfectly equivalent to the actual oral utterance that what is looked at becomes impossible to grasp. Antonio Hidalgo Navarro's essay on the transcription and study of intonation amply illustrates this challenge (2006b: pp. 203-50).

Written representations of oral texts, such as the *romances*, can therefore be regarded as denaturalizations of the form in which ballads were created and circulated. As in oral linguistics, the changing scholarly purposes of transcribing and editing the balladistic corpus determine the formal criteria of the trans-mediation. Michelle Débax's essay (2006b: pp. 13-28) explains the theories developed by Vincent Ozanam in his doctoral dissertation and in a few publications deriving from it. Débax emphasizes orality as the destination of the text, the reason why it was composed. Lacking old contexts of reproduction, Ozanam's proposal is to make the present-day reader participate in a dynamic production of the text. The most original feature of this proposition may be that each page of the edition includes one verse only (i.e., on the first page of the edition, the poems' first lines; on the second page, their second lines, etc.). With the resulting prolonged reading time, as with a sung text, it is expected that more attention will be paid to the sound qualities of the verse. Of course, many difficulties emerge when one considers the use of these editorial criteria to edit the modern oral *romancero*, in which, for instance, there is variation not only in the lyrics, but also in the music.

As can be best appreciated in Pedro Piñero Ramírez's essay (2006b: pp. 29-44), the actual documentation of each *romance*, the balance between its oral and written transmission, conditions the editor's practices. Piñero Ramírez's essay touches on the evolution of the criteria to edit Spanish ballads – from the early sixteenth-century compilations to the nineteenth-century revival, and the origins of the modern academic editorial tradition. Its main focus, though, is establishing criteria for modern editors to edit *romances* in view of the textual tradition. One should take one approach, when only an old edition of the text survives, and another approach when several versions of the same theme exist, when both old and modern versions are available, or when only modern versions of old themes are extant. The discussion of crite-

ria for editing modern ballads shifts the focus from presentation to documentation, as is clear from Ana Valenciano's explanation of fieldwork practices and challenges (2006b: pp. 45-70). In the current state of preservation of the oral *romancero*, variants are normally found within one particular version of a text, a version that was memorized in order to be recalled – rather than re-enacted. Interferences in this kind of transmission are not only those typical of human memory and oral language. Local movements to preserve and disseminate an endangered heritage have made written transmission of oral texts, and memorization from the written documents, popular in some locations.

5.3. Ecdotica is a privileged venue for the study of the material conditions of textuality. Francisco Rico's editions of Cervantes's novel appeared since 1998, and his 2005 monograph in textual bibliography – *El texto del Quijote* – have catalyzed recent developments in the study and edition of Golden Age Spanish texts. The study of how the circumstances of production of the manuscript and, especially, the printed book *qua* objects shape their texts – or, as Chartier would have it (2012: p. 387), the study of the text as a social phenomenon of textual production tied to the publishing institutions – has also invigorated the study of the history of book production in Spain during the sixteenth and seventeenth centuries. To this end, several authors, particularly in Cayuela's volume, inspect textual artifacts and documents related to bookmaking and book trading in Golden Age Spain. Sonia Garza (2012: pp. 111-36), for one, publishes more results of her ground-breaking research on extant printer's copies. Her essay compares two proof prints – one of a book cover, the other of an epigram – with their extant printer's copies and with copies of the printed books. Garza's inferences reveal many facets of the process of proof correction and printing – from the similarities between the typography of the printed cover and that of the printer's copy, to the lack of marks in the proofs for the most salient corrections, to the compositors' updating of the printer's copy in view of their needs while typesetting. Víctor Infantes (2012: pp. 137-68) delves into two printing samples dating from the 1630s, which were approved, in contract, by the author of the works that were to be printed. Still on printing institutions, Trevor Dadson's essay (2012: 239-68) begins by explaining how the relocation of Philip III's court to Valladolid affected book trade in Madrid and, in particular, the printing of *Don Quijote's* *princeps* – which was completed in Juan de la Cuesta's workshop in Valladolid. Dadson then goes on to research the inventories of five notorious bookdealers

based in Madrid between the end of the sixteenth century and the first three decades of the seventeenth: Cristóbal López, Francisco López del Mozo, Sebastián de Robles, Damián Ruiz, and Miguel Martínez. These inventories attest to the dealers' trading activity, not only as sellers and importers, but also as editors. Dadson draws profiles of these booksellers paying attention to their specialization, business skills, and the ambiguity of the surviving information regarding their activities. Lastly, centered on the roles of institutions in the history of the printed book, the essay by Manuel Peña Díaz (2012: pp. 95-110) studies the competing practices of Inquisitorial expurgation between the Spanish and the Roman Inquisitions, a conflict begun in 1627. Memoranda of grievances related to this conflict allow Peña Díaz to spell out the consequences of different expurgation practices for the publishing business.

While these essays explore instances of institutional mediation and the importance of the material culture of the book, five other pieces put the stress on the implications of the changes in the context where texts are reproduced. Alice Carette (2012: pp. 17-40) looks into the textual transmission and editorial history of Alfonso de Palencia's *Gesta Hispaniensa*. Parts of Palencia's *Gesta* circulated fragmentarily, following the changing winds of the late fifteenth-century political climate. Véronique Jude (2012: pp. 41-58) offers a subtle analysis of the different motivations behind the three posthumous early modern editions of Teresa de Jesús's *Caminio de perfección*, particularly comparing Teresa's stated intentions with those of her first editor, Teutonio de Braganza, and those of Fray Luis de León. Hugo Lezcano Tosca (2012: pp. 59-94) investigates the changes imposed by censorship, over the course of the sixteenth century, on books containing ejaculatory prayers. Ignacio López Aguilar (2012: pp. 169-84) reflects on the edition of Francisco de Aldana's works by his brother Cosme. López Aguilar challenges the received idea that this edition simply was a cumulative collection with no editorial purpose. López Aguilar, instead, argues that in order to authorize his editorial practices, Cosme de Aldana aimed to publish his brother's poetry as a work-in-progress. Finally, Copello (2012: pp. 269-88) observes the editorial changes made on a reedition of an aristocratic novella originally by Lope de Vega (*La desdicha por la honra*, retitled *Los amantes sin fortuna*) to conform to conventional melodramatic patterns.

To conclude, the eclecticism reigning in textual scholarship of Spanish literary texts is among the most striking features arising from the issues just surveyed. This eclecticism goes hand in hand with a projected

incommensurability of textual phenomena. There is, in short, a general lack of comprehensive theoretical thought, as has traditionally been the case. Conversely, there is a notable awareness of, and reliance on, well formalized critical approaches. Scholars draw from several schools of textual studies that have coalesced more solidly around other literary traditions, or have been developed more vigorously in textual scholarship emerging from non-Spanish-speaking academies. Obvious efforts are made to cross over some of these disciplines: codicology and *filología d'autore*, Lachmannianism and genetic criticism, textual bibliography and book history, to name a few. The central status of the author's agency in scholarly editions and textual research remains robust, regardless of all the recent emphasis on the linguistic and material mediation in textual transmission. If critics are up to the challenge, textual bibliography and digital philology might be poised to continue to be particularly fruitful paths. The former demands a reassessment of a large portion of the works produced during the age of the hand press, which are also cornerstones of the Spanish literary canon. The latter is the consequence (and, at this point, a driving force) of larger changes in the technologies of knowledge and communication. Both could have the potential to shake the status of the Spanish author, as material studies of written culture open the door to social theories of the text, and the digital seems to be favoring sprawling archival practices rather than consolidating editorial impulses, as readers of this journal know well. But this only amounts to speculation. One can only hope for ten more years of equally fruitful studies of Spanish literary texts – a lot to hope for in this time of crises.

Works Cited

- [2010] Arcocha-Scarcia, Aurélie, Javier Lluch-Prats, and Mari Jose Olaziregi (eds.), *En el taller del escritor: Génesis textual y edición de textos*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2010;
- Bleuca, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983;
- [2009] Castillo Martínez, Cristina, and José Luis Ramírez Luengo (eds.), *Lecturas y textos en el siglo XXI: Nuevos caminos en la edición textual*, Lugo, Axac, 2009;
- [2012] Cayuela, Anne (ed.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012;
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Dir. Francisco Rico, 2 vols., Barcelona, Crítica, 1998;

- Id., *Don Quijote de la Mancha*, Dir. Francisco Rico, 2 vols., Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004;
- Id., *Don Quijote de la Mancha*, Dir. Francisco Rico, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, Círculo de Lectores, Espasa-Calpe, 2015;
- Grigely, Joseph, «The Textual Event», *Anglo-American Scholarly Editing, 1980-2005*. Ed. Paul Eggert and Peter Shillingsburg, special issue of *Ecdótica* 6 (2009), pp. 246-66;
- [2013] Penas, Ermitas (ed.), *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2013;
- [2006a] Pons Rodríguez, Lola (ed.), *Historia de la lengua y crítica textual*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2006;
- Rico, Francisco, *El texto del "Quijote": Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid – Barcelona, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Universidad de Valladolid – Destino, 2005;
- [2006b] Santiago, Ramon, Ana Valenciano, and Silvia Iglesias (eds.), *Tradiciones discursivas: Edición de textos orales y escritos*, Madrid, Editorial Complutense, 2006.

ELENA GATTI

📖 Lotte Hellinga, *Texts in transit. Manuscripts to Proof and Print in the Fifteenth Century*, Leiden-Boston, Brill («Library of the Written Word», 38 – «The Handpress World», 29), 2014, pp. xiv+452, € 149, ISBN 978-90-04-27716-8

A fine agosto del 2014 l'editore Brill ha pubblicato nella collana «Library of the Written World – The Handpress World» l'ultima corpora fatica di Lotte (Querido) Hellinga, una delle incunaboliste maggiormente attive a livello internazionale nonché ideatrice di ISTC (Incunabula Short-Title Catalogue), lo strumento bibliografico oggi più usato – nella sua attuale versione digitale *open access* – per muoversi nel mondo delle edizioni quattrocentesche. Il volume, *ça va sans dire*, ha catturato l'attenzione degli storici del libro e della tipografia, dei bibliologi così come dei filologi e ciò non solo perché la Hellinga è davvero, si perdoni il termine, un autentico “mostro sacro” della disciplina. Sfolgiando questo lavoro infatti – un'intelligente selezione di quindici saggi pubblicati fra il 1974 e il 2013, aggiornati ed ampliati dall'autrice per l'occasione – appare chiaro che si ha per le mani la sintesi del percorso di studiosa

di Lotte Hellinga e del suo metodo di indagine, a partire dall'impianto che ella ha scelto di dare all'opera. Tuttavia per comprendere appieno la genesi e soprattutto il senso di questo libro, e prima di addentrarsi nelle sue pagine, davvero densissime, occorre forse soffermarsi su alcuni momenti della formazione e della lunga carriera dell'autrice.

Lotte Hellinga inizia ad occuparsi di edizioni *in cuna* ad Amsterdam, tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta, subito prima, cioè, di approdare alla British Library. L'esito di quei primi anni di studio – spesso condotti assieme al marito, il filologo Wytze Hellinga (1908-1985), di cui ha assunto definitivamente il cognome – è una raccolta di lavori dedicati alla tipografia neerlandese del xv secolo, che non a caso costituisce da sempre, in vario modo, un elemento di interesse ricorrente in tutta la riflessione della studiosa (si vedano qui, per esempio, i saggi «The travels of Marco Polo and Gheraert Leeu», pp. 278-303 e «The History of Jason. From Manuscripts for the Burgundian Court to Printed Books for Readers in the Towns of Holland», pp. 304-365, che fu l'oggetto della tesi di dottorato dell'autrice). Il suo impegno appassionato nel mondo della ricerca storico-bibliografica e delle biblioteche – della British Library in particolare, dove fu Curator e più tardi Deputy Keeper per almeno un ventennio – le consente, negli anni, di sviluppare e di portare a maturazione molti dei temi già presenti nelle indagini sugli incunaboli neerlandesi, aprendo così i propri studi anche ai primordi della stampa e ai primi anni dell'attività tipografica in Europa. L'ampliamento della prospettiva di indagine, se da un lato si traduce in una riflessione sulla storia dell'incunabolistica ottocentesca – condotta prima assieme a Wytze Hellinga, con cui allestisce l'edizione commentata della corrispondenza fra Henry Bradshaw, Johan W. Holtrop e Marinus F.A.G. Campbell, e poi autonomamente, con un saggio sui rapporti fra Robert Proctor (BMC, *Catalogue of books printed in the xvth century now in the British Museum*) e Marie Pellechet (*Catalogue général des incunables des bibliothèques publiques de France*) – dall'altra non tarda a gemmare una serie di interventi nodali, anche dal punto di vista metodologico, dedicati alle prime realizzazioni dell'*ars artificialiter scribendi*. Osservando, infatti, con acribia ed intelligenza le tracce (indizi) che i sistemi di produzione del libro hanno lasciato sul prodotto stesso, la Hellinga giunge a risolvere intricatissime questioni di tecnica tipografica. L'elemento che arricchisce e in un certo senso distingue il metodo di indagine – disceso, anche nel lessico (le tracce sono, appunto, indizi), da quello pionieristico di Henry Bradshaw – è la capacità della studiosa di vedere oltre e di porre correttamente gli indizi in dialogo fra loro, collocandoli in un nuovo e ben preciso orizzonte di senso, anche

se (apparentemente) sparsi e dissonanti. Ecco, dunque, le coordinate su cui Lotte Hellinga ha fondato alcuni contributi dedicati a casi particolarmente ostici della stampa dei primordi. Solo per citare i più noti: quello incentrato sul *De civitate Dei* sublacense, riproposto, guarda caso, anche nel volume che qui si presenta («Augustinus, *De civitate Dei*, Printed at Subiaco in 1467», pp. 156-167), l'altro, celeberrimo, relativo al *Catholicon* di Magonza (presentato per la prima volta nel *Gutenberg Jahrbuch* 64 [1989], pp. 47-96) o, ancora, quello dedicato all'organizzazione e ai modi di produzione dell'officina di Peter Schoeffer il Vecchio a Magonza, applicazione lampante, quest'ultima, del metodo fondato sull'indizio (Henry Bradshaw infatti, pur omettendo l'indispensabile fase interpretativa dei dati, suggeriva di «arrange your facts vigorously and get them plainly before you, and let them speak for themselves, which they will always do...»). Originano esattamente da questo percorso di ricerca i due contributi forse più notevoli del pensiero della Hellinga, che per la loro capacità di esplorare il libro del Quattrocento «in tutti gli aspetti del suo ciclo vitale, esterni e interni», per dirla con Luigi Balsamo, informano anche larga parte dei saggi proposti in questa raccolta. Il riferimento è al volume del 2010 interamente dedicato a William Caxton e all'editoria inglese dei primordi,¹ ma prima, e più ancora, all'imprescindibile introduzione al tomo XI degli incunaboli della British Library, una monografia vera e propria sulla storia del libro tipografico inglese delle origini (BMC XI; d'obbligo citare la recensione di Balsamo, *La Bibliofilia*, CIX, 2007, pp. 191-196).

Se questo, per semplificare, è il retroterra su cui gli scritti raccolti in *Texts in transit. Manuscripts to Proof and Print in the Fifteenth Century* si sono sedimentati, la trama che li unisce va cercata nell'altro, e altrettanto decisivo, *côté* degli studi dell'autrice: quello più strettamente filologico. Da intendere in un'accezione particolare però: a Lotte Hellinga non interessa (ri)stabilire la lezione originaria dei testi di cui gli incunaboli sono latori, quanto, piuttosto, capire e fissare *come*, praticamente, quei testi siano stati trasmessi, collazionando, fin dove possibile, gli indizi a disposizione: l'originale di tipografia (di solito manoscritto a questa altezza cronologica), le bozze e la copia stampata. Spostando, in altre parole, il *focus* dal contenitore al suo contenuto, l'autrice studia da un lato le modalità di trasmissione del testo (risolvendo problemi concreti di tecnica tipografica quali l'allestimento dell'*exemplar*, il tipoconteggio sull'originale,

¹ L. Hellinga, *William Caxton and Early Printing in England*, London, The British Library, 2010.

l'organizzazione del testo/della pagina e così via) dall'altro i cambiamenti cui il nuovo *medium* lo ha costretto, in particolare, ma non solo, quello legato all'intervento certamente anche linguistico dei compositori. Perché un fatto è certo: i testi sono fluidi ed instabili lungo tutto il loro ciclo di produzione e fruizione. Sono, appunto, *texts in transit*. La silloge che costituisce il volume, s'è detto, è composta da saggi che la studiosa ha rivisto, aggiornato ed ampliato rispetto alle versioni originali, elencate negli «Acknowledgements» (pp. VII-IX). Preceduti da una «Introduction» (pp. 1-7) dove la stessa Hellinga illustra il contenuto e le motivazioni del libro, i contributi si presentano in una struttura fortemente unitaria, idealmente distinta, però, in due parti. La prima, cui appartengono i saggi «Press and text in the first decades of printing» (pp. 8-36) e «The text in the printing house: printer's copy» (pp. 37-66), risponde alla necessità di chiarire subito al lettore le modalità di produzione adottate nelle più antiche officine tipografiche, concentrandosi soprattutto sul trattamento dell'*exemplar* prima della stampa e sul ruolo-chiave dei compositori. Questa sorta di (inevitabile) premessa mette a fuoco anche tre questioni, fondamentali per comprendere lo sviluppo di tutta la riflessione che segue, vale a dire quali erano i vincoli cui i testi erano sottoposti una volta entrati in tipografia, in che modo le caratteristiche tecniche del torchio tipografico, nel corso della loro evoluzione, abbiano inciso sul trattamento dei testi, e infine il nesso inscindibile fra *exemplar* ed aspetti tecnici della trasmissione testuale. Il saggio successivo, «List of printer's copy used in the Fifteenth century» (pp. 67-101) – una ricognizione dei quaranta originali di tipografia quattrocenteschi a oggi identificati e studiati – è quasi un elemento di raccordo fra la prima e la seconda parte del volume, che squaderna una fitta serie di *case studies* a supporto dell'indagine. La lunga carrellata prende le mosse dalla vicenda del *Rationale divinatorum officiorum* di Guillaume Durand stampato nel 1459 nell'officina di Johann Fust e Peter Schoeffer («Proofreading and printing in Mainz 1459», pp. 102-155), le cui bozze, correttamente interpretate, forniscono un'idea esatta delle pratiche di stampa in uso nella tipografia magontina. Seguono in successione: la complessa storia dell'allestimento del *De civitate Dei* di sant'Agostino stampato a Subiaco nel 1467, sul cui *exemplar* si trovano delle annotazioni (un giorno della settimana seguito dall'abbreviazione *a.p.* cioè «ante prandium» o *p.p.* cioè «post prandium») che consentono di tracciare il lavoro dei compositori letteralmente in tempo reale («Augustinus, *De civitate Dei*, Printed at Subiaco in 1467», pp. 156-167); l'indagine sul processo di trasmissione della versione a stampa delle *Facetiae* di Poggio Bracciolini (rappresentato graficamente da un aggiorn-

natissimo *stemma codicum*, p. 183) e la ricostruzione della fortuna (a stampa) dell'opera lungo tutto il corso del xv secolo («Poggio's *Facetiae* in print», pp. 168-201); la spiegazione di come e perché il compositore della *Historia florentina* dello stesso Bracciolini non intervenne sul lessico del testo originale, ma ne modificò le caratteristiche ortografiche, contribuendo così a creare una specie di versione accettata del (volgare) fiorentino («Poggio Bracciolini's *Historia florentina* in manuscript and print», pp. 201-217); la ricostruzione delle vicende legate al primo libro a stampa impresso a Oxford, l'*Expositio in symbolum apostolorum* di Rufino, che offrono, in contrapposizione con il saggio precedente, un esempio estremo del ruolo del compositore nel riformulare, invece, un testo latino («The first book printed in Oxford», pp. 218-227); il caso di tre edizioni veneziane delle *Orationes* ciceroniane (Christoph Valdarfer 1471; Adam von Ambergau 1472; Niccolò Girardengo 1480), che dimostra come i tipografi, pur di mettere sul mercato la miglior versione (testuale) possibile, volentieri includessero, nelle edizioni dei classici, le chiose degli umanisti («Two editors, three printers: M.T. Cicero, *Orationes* printed in Venice, 1471-1480», pp. 228-253); le questioni testuali connesse alla traduzione caxtoniana di alcune *Facetiae* del Bracciolini tradotte e successivamente diffuse, prima che dal tipografo inglese, da Heinrich Steinhöwel e Julien Macho, i quali le proposero assieme ai loro volgarizzamenti delle favole di Esopo. Vale la pena di ricordare, tanto per complicare il quadro, che Caxton aggiunse la traduzione di altre quattro *facetiae* a quelle che aveva trovato nella versione del Macho, versione che il tipografo inglese, prendendo Poggio a modello, ampliò con due racconti scritti di proprio pugno («From Poggio to Caxton: early translations of some of Poggio's Latin *Facetiae*», pp. 254-277); il racconto delle peripezie, testuali e non, dell'edizione latina dei *Viaggi* di Marco Polo stampata a Gouda, in Olanda, da Gheraert Leeu nel 1483-1484, basata sul manoscritto – oggi Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. X. 73 (3445) – realizzato nel 1465 per il medico padovano Giovanni Marcanova («The travels of Marco Polo and Gheraert Leeu», pp. 278-303); la ricostruzione della tradizione manoscritta e a stampa dell'olandese *De Historie van Jason*, in cui le correzioni sul testo proseguirono *ad abundantiam* anche durante la stampa («The *History of Jason*: from manuscript for the Burgundian court to printed books for readers in the towns of Holland», pp. 304-365); una riflessione sulla versione inglese (*Mirror of the life of Christ*) che Nicholas Love fece delle *Meditationes vitae Christi* attribuite tanto a Giovanni de' Cauli che a san Bonaventura, e sui conseguenti problemi di stabilità del testo («Nicholas Love's *Mirror* in print»,

pp. 366-394); l'istruttiva vicenda di una ristampa fatta nel 1496 dal tipografo Wynkyn de Worde del *Book of hawking, hunting, and blasing of arms*, meglio noto come *The Book of Saint Albans*, in cui il compositore, senza che l'*exemplar* riportasse alcuna indicazione in merito, modernizzò di sua iniziativa l'ortografia di tutto il testo. Il che la dice lunga, ancora una volta, sulle interferenze di questi personaggi nella trasmissione dei testi («Wynkyn de Worde and *The Book of St Albans*», pp. 395-409); la storia dell'edizione de *Le morte d'Arthur* di Thomas Malory stampata da William Caxton nel 1485, e dell'unica versione manoscritta nota del romanzo arturiano, da connettere strettamente con l'officina tipografica dello stesso Caxton, non solo perché conserva tracce dei suoi caratteri tipografici (si tratta infatti di una contrastampa), ma anche perché presenta un frammento di un'indulgenza, stampato sempre da Caxton, che servì per rappazzare la rottura di una carta («William Caxton and the Malory manuscript», pp. 410-429).

Dal punto di vista tipografico-editoriale il volume si presenta in una veste sobria, con una *mise en page* piuttosto serrata che comunque non ne compromette la leggibilità. I saggi, oltre alle meticolose note a piè di pagina, sono corredati da un apparato illustrativo efficace ma certamente molto essenziale (sempre puntualissime, però, le didascalie), dalla lista delle illustrazioni (pp. x-xi) e delle abbreviazioni (pp. xii-xiv), nonché da un'utile serie di indici: quello tematico («Subject Index: Text in Printing Houses», pp. 431-435), dei manoscritti («Index of manuscripts», pp. 436-437), delle edizioni *pre-1501* ordinato secondo la successione di ISTC («Index of Books Printed Before 1501. Abbreviated short-titles, in ISTC order», pp. 438-441) e, da ultimo, l'indice alfabetico («Alphabetical Index», pp. 444-452).

LUCA D'ONGHIA

📖 *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Roma Bulzoni, 2014 («Studi (e testi) italiani. Semestrale del Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani, Scenico-Musicali», 33), pp. 194, € 23, ISSN 17243653.

Volume lodevolmente misurato e succoso, *Editori e filologi* raccoglie una serie di contributi in grado di mettere sul tappeto molti problemi cruciali, che in più d'un caso trascendono i singoli temi volta a volta toccati. Carico di significati è il titolo stesso del libro, che allude a un connubio

guardato talora con sospetto o perfino con insofferenza (mentre il sottotitolo auspica con franchezza una filologia che sappia farsi editoriale, cioè non iniziatica o gratuitamente rigida nell'applicazione dei propri protocolli). Quale che sia l'idea di ciascuno sulle nozze di editoria e filologia, è un fatto che mai come negli ultimi sessant'anni le due abbiano collaborato e convissuto: è ben vero, come osserva realisticamente Mauro Bersani («La pax del monopolio o il litigio dei filologi?», pp. 21-23: 21), che soprattutto per le opere ancora protette da diritto d'autore il filologo è l'ultima ruota del carro (una ruota sostituibile a piacimento da editori e/o eredi); ma è altrettanto vero che sempre più spesso l'editoria avverte l'esigenza di ricorrere al filologo, e insomma di ottenerne se non altro una patente di qualità. Se le cose stanno così molto si deve all'insegnamento di Gianfranco Contini e ad alcuni dei suoi allievi più importanti (Maria Corti, Dante Isella, Cesare Segre), che sono stati contemporaneamente filologi, critici e personalità attive nella maggiore editoria italiana: non è un caso che molte delle persone chiamate a collaborare a questo volume, dall'una e dall'altra 'sponda', si siano formate a Pavia.

A una pratica dell'editoria sempre più autoconsapevole – anche dal punto di vista storico – sono dedicati vari contributi afferenti al lato propriamente editoriale del volume, che rammenterò in maniera sintetica e che non discuterò nei dettagli per ragioni di competenza professionale. Luisa Finocchi riferisce circa lo sviluppo di alcune fondamentali iniziative di conservazione e archiviazione del lavoro editoriale fortunatamente moltiplicatesi in Italia a partire dagli anni Novanta («Per la memoria del lavoro editoriale», pp. 77-83); Lucio Felici tocca argomenti analoghi (come per esempio i primordi dell'archivio Garzanti) e traccia la storia dell'elegantissima Collezione di classici Giunti, fondata nel 1994 e chiusa precocemente nel 1998 («I classici e le carte d'archivio», pp. 67-76); Elisabetta Risari illustra la strategia culturale e commerciale adottata negli ultimi anni da Mondadori e fondata sull'intelligente differenziazione tra collane di *haute couture* come i Meridiani e collane *prêt-à-porter* come gli Oscar («Haute couture e prêt-à-porter. Cassola e altri scrittori italiani del secondo Novecento tra Meridiani e Oscar», pp. 103-109); Francesca Caputo ripercorre la carriera editoriale – da Feltrinelli a Rizzoli a Mondadori – di un autore rilevante come Meneghello («Le "interazioni" editoriali di Luigi Meneghello», pp. 33-41); in poche, appassionanti pagine Piero Gelli s'interroga invece sull'identità della vecchia editoria 'artigianale' negli anni Cinquanta-Sessanta e, bisogna dirlo, lascia il lettore con l'amaro in bocca e con un certo rimpianto dei *cavallieri antiqui* («L'editoria d'antan», pp. 85-89).

Molti degli articoli appena rammentati potrebbero far pensare che la fase attuale sia di *pax* filologico-editoriale. Ma non è esattamente così: perché proprio mentre la tecnica filologica ha fatto il suo ingresso nelle case editrici come mai prima, e proprio mentre un salutare tasso di specializzazione va imponendosi come *standard*, siamo anche di fronte a una incredibile esplosione quantitativa di testi disponibili in rete (ce lo ricorda subito Paola Italia: «Il doppio sguardo», pp. 9-14). Inutile dire che sono testi della più varia specie: trascrizioni più o meno affidabili, riproduzioni impeccabili di autorevoli edizioni critiche (spesso inserite nelle banche dati), fotografie di edizioni otto- o novecentesche testualmente infide o del tutto superate. Insomma c'è di tutto e capita spesso che classici anche venerabili vengano citati senza troppe preoccupazioni da edizioni obsolete o stravaganti o inaffidabili, promosse a maggior gloria dal fatto di essere scaricabili via Google Libri. Intendiamoci, Google Libri è uno strumento prezioso ed eccezionalmente potente, ma per maneggiarlo senza correre rischi ci vuole un po' di filologia, almeno nel senso lato anche recentemente ribadito da Pietro Beltrami: «La filologia ... è un abito mentale, lo stesso per il quale di ciò che ci viene detto o che ci viene fatto leggere ci domandiamo o dovremmo domandarci come l'abbia saputo chi ce lo dice ...; una specie di igiene mentale contro il pressapochismo e l'indifferenza per i fatti» (Pietro G. Beltrami, *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 12).

E così si torna al punto di partenza e addirittura al titolo del libro: solo una collaborazione efficace tra editoria e filologia potrà se non risolvere almeno impostare solidamente il problema di una «certificazione di garanzia» (Paola Italia, p. 14) dei testi in circolazione. Soprattutto, solo una collaborazione di questo genere potrà garantire la necessaria pluralità delle soluzioni filologiche e dei prodotti editoriali volta a volta più adatti al pubblico per il quale sono pensati, e volta a volta commercialmente spendibili e scientificamente fondati insieme. Bisognerebbe cioè cominciare a puntare alla differenziazione di compiti e livelli, a seconda delle collane e dei destinatari, e persino all'interno dello stesso libro. Per quanto ne so quest'ultima opzione in Italia non è stata mai praticata: ma altrove sì, e lo rammenta Giorgio Pinotti illustrando la confezione del *Lazarillo de Tormes* curato da Francisco Rico nel 2011 («L'“alberc de lonh”», pp. 14-19: 19); la formula era già stata sperimentata in una magnifica edizione della *Celestina* diretta dallo stesso Rico nel 2000 (Fernando de Rojas [y «Antiguo Autor»], *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Arzálluz, y Francisco Rico, Barce-

lona, Crítica, 2000): edizione che conta 874 pagine, di cui circa 150 dedicate all'apparato e circa 250 occupate da *Notas complementarias*, che integrano con un apposito sistema di rimandi quelle, essenziali e stampate su due colonne, al piede del testo. In entrambi i casi il filologo «arriva ... a sdoppiarsi: affabile critico ed esplanatore nella succinta *Presentación ...* e nelle note al piede ..., attrezzatissimo studioso nella sezione *Estudio y anexos*» (p. 19). Ecco una strada ancora da battere in Italia: credo che edizioni del genere avrebbero buon successo, soprattutto se ci si concentrasse su un canone relativamente ristretto di classici.

Da questo punto di vista, una delle iniziative più rilevanti degli ultimi anni è senz'altro la collana della Biblioteca Universale Rizzoli promossa e curata dall'Associazione degli italianisti, cui è dedicato in buona parte il contributo di Gino Ruozzi («Aforismi e classici: strutture e forme», pp. 123-135): la collana – ricorda Ruozzi – fu ideata nella primavera del 2007 da Amedeo Quondam, nell'intenzione di «arrivare con edizioni filologicamente corrette, aggiornate nel commento e disponibili sul mercato librario al centocinquantenario dell'unità italiana nel 2011» (p. 129). Mi fermerò un istante su tre casi emblematici che servono bene a illustrare sia l'importanza della collana sia le scelte diverse che si possono (e forse si devono) compiere al cospetto di testi diversi. In un caso come quello del Pontano curato da Lorenzo Geri (Giovanni Pontano, *Dialoghi*, a c. di Lorenzo Geri, Milano, Rizzoli, 2014) l'iniziativa della BUR-ADI colma una vera e propria lacuna critica, rimettendo finalmente in circolazione testi latini cruciali per l'Umanesimo italiano: qui è necessaria, va da sé, una traduzione a fronte; e qui anche si giustifica, dati il rilievo dell'oggetto e la sua complessiva sfortuna critica, una introduzione ampia e articolata (pp. 5-107). Secondo caso il Marino curato da Emilio Russo nel 2013 (Giovanni Battista Marino, *Adone*, a c. di Emilio Russo, Milano, Rizzoli, 2013, due voll.), che interviene invece a sanare un paradosso editoriale di lunga durata così riassumibile: per parecchi anni, chiunque volesse acquistare l'*Adone* – non precisamente un'opera minore o defilata della nostra tradizione classica – vedeva frustrato il proprio legittimo desiderio. Esaurite le edizioni di Pieri e Pozzi, era infatti semplicemente impossibile, per uno studente o uno studioso o un semplice 'lettore colto', comprarsi l'*Adone*. Grazie a Russo le cose sono finalmente cambiate: e se il suo testo si basa sostanzialmente, pur con una serie di meditati ritocchi, sull'edizione Pozzi (pp. 49-50), il suo commento ricco ed essenziale insieme fa tesoro dell'ampio dibattito critico degli ultimi venticinque anni e offre uno strumento indispensabile a lettori di tipo diverso, tanto studenti quanto studiosi.

Terzo caso il *Decameron* curato da Giancarlo Alfano, Maurizio Fiorilla e Amedeo Quondam sempre nel 2013 (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013). Qui siamo di fronte a una situazione ancora diversa: piuttosto numerose sono infatti le novità testuali (almeno un centinaio), dovute non a una semplice revisione dell'edizione Branca bensì al riesame, condotto da Fiorilla (Boccaccio, pp. 117-121), di alcuni testimoni particolarmente rilevanti (senza dire di piccole ma molto ben individuabili, e condivisibili, scelte diacritiche rammentate anche da Ruozzi [132]: come la decisione di stampare, *iuxta* Castellani, *sè* 'sei' invece di *se*'; o ancora quella di usare l'apostrofo dopo gli imperativi monosillabi di seconda persona: *sta'* e *va'* invece di *sta* e *va* [Boccaccio, 121]). Ma l'aspetto qualificante di questa edizione è costituito dall'annotazione di Quondam: un'annotazione che deliberatamente (e se si vuole persino provocatoriamente) si scrolla di dosso due *pièces de résistance* di qualunque commento al *Decameron* come l'individuazione delle fonti delle novelle e la segnalazione di fatti di portata inter- e intratestuale. L'annotazione di Quondam coincide di fatto con una lunga, minuziosa parafrasi, e presta particolare attenzione al lessico decameroniano segnalandone al lettore tutti gli hapax, contrassegnati da un cancelletto (#) nel corpo delle note. Un modo così radicale di intendere l'annotazione è reso possibile anche dal fatto che del *Decameron* esistono altre edizioni economiche dotate di commenti più 'tradizionali' (Einaudi, Garzanti); soprattutto, un'operazione come questa di Quondam presuppone – non a torto – che di fronte a un testo come il *Decameron* la vera urgenza di un pubblico inesperto (e anche studentesco) sia quella di comprenderne la lettera, e non quella di disporre d'un reticolo più o meno esaustivo di rinvii e fonti.

Proprio al problema, delicatissimo, dell'effettiva comprensibilità dei testi classici guarda anche il contributo di Pasquale Stoppelli («Tradurre i nostri classici in italiano di oggi», pp. 149-159), che esamina alcuni casi di 'traduzioni' in italiano contemporaneo di Machiavelli realizzate nel 2013; sebbene non ci sia troppo da stare allegri (la trascuratezza e la fretta la fanno da padrone nella maggior parte dei casi; e spicca l'infelice versione italiana della *Mandragola* confezionata da Davico Bonino: «come buttare un barattolo di vernice sulla tela di un grande capolavoro» [p. 157]), la morale è equilibrata: «non è del nuovo che bisogna pregiudizialmente diffidare, ma delle improvvisazioni, o peggio delle furbizie, che aspirano a passare per novità» (p. 158).

Ma, al di là di Machiavelli, le pagine di Stoppelli inducono a meditare su un aspetto che ha molte ricadute anche sulla pratica dell'inse-

gnamento (quello universitario compreso). Intanto, quando ha davvero senso dare una traduzione? Mi pare che il problema si debba porre anzitutto per un segmento tanto importante e al tempo stesso tanto trascurato della nostra tradizione, quello della letteratura dialettale riflessa: qui è sì il caso di dare sempre una traduzione (e si dovrebbe meditare attentamente – come lo stesso Stoppelli fa a p. 150 – sull’«opportunità di adottare una messa in pagina con la versione moderna a fronte»), e anche qui del resto non sono mancate operazioni traduttorie originali ma spericolate e antistoriche (penso ai due *Dialoghi* di Ruzante tradotti da Aldo Busi per Mondadori nel 2007: Aldo Busi, *I Dialoghi del Ruzante*, con una Premessa di Marco Cavalli, Milano, Mondadori, 2007). Ma poi (e soprattutto): dare sistematicamente una traduzione per qualunque testo non dichiarerebbe implicitamente defunta quella continuità linguistica – peculiarmente italiana – che ci consente di capire, magari non in tutti i dettagli ma comunque di capire, la *Commedia* o il *Canzoniere* ad apertura di pagina (ciò che non è possibile a un francese o a un tedesco di fronte a testi della stessa epoca)?

Il punto è delicato, e in merito ci sono posizioni anche lontanissime: quantomeno all’università, sembrerebbe essenziale salvaguardare il contatto dello studente con la diversità linguistica dei nostri classici. Tale diversità non può e non deve essere liquidata come un orpello: perché non è in gioco solo una difesa passatista di certi valori tradizionali (pur venerabili); è in gioco, con la percezione di questa diversità linguistica, la concomitante percezione della diacronia e della storicità della cultura, e si sa bene come proprio il senso e il concetto stesso della diacronia sia ceduto di schianto in sistemi scolastici come quelli anglosassoni (e non solo), che per altro ci sforziamo di scimmiettare con tutte le nostre forze residue. Basta leggere alcune pagine di un libro istruttivo e terribile come quello di Allan Bloom (*La chiusura della mente americana. I misfatti dell’istruzione contemporanea* [1987], trad. it. Milano, Lindau, 2009) per trovarsi al cospetto di una collezione di orrori: all’idea che esista una linea del tempo, chiamiamola così, si è sostituito un acronico guazzabuglio senza un prima e un dopo nel quale – è un esempio reale – si può parlare del «signor Aristotele» come fosse un contemporaneo (pp. 405-406). Ecco, mi sembra che alla corretta percezione di questo *prima* il contatto diretto con la lingua degli autori possa dare un contributo, magari modesto ma indiscutibile.

Allo stesso nucleo problematico si collega in buona parte anche l’articolo di Luca Zuliani («Ancora sulla grafia degli antichi e le edizioni dei moderni», pp. 171-179), che medita lucidamente su quale resa gra-

fica si debba adottare per i testi antichi nelle edizioni moderne. Caso-principe è quello del *Canzoniere* di Petrarca, su cui si osserva conclusivamente che, «in generale, la conservazione di alcuni tratti del sistema di scrittura medievale, trapiantati a forza in un sistema irrimediabilmente diverso, è senz'altro giustificabile dalla *pietas* umanistica indicata da Contini, quando il lettore conosce il particolare valore di tali segni. Ma sotto un altro aspetto è poco filologica, perché crea un ibrido artificiale tra due sistemi incompatibili, per conservare (e in qualche modo congelare) tratti che nei testi originari non erano concepiti come necessari» (p. 179). È una posizione comprensibile e in buona misura condivisibile: a tutti è capitato di sentire studenti usciti dal liceo o magari al secondo o terzo anno d'università che leggono gli *et* di Petrarca come fossero gli *et* di Cicerone, proprio perché non adeguatamente attrezzati sul piano storico e tratti in inganno da quell'«ibrido artificiale».

Anche qui, forse, l'unica via percorribile risiede nella pluralità di soluzioni editoriali di cui si parlava all'inizio: è giusto che ci siano edizioni aperte all'ammmodernamento della grafia (come per esempio quella di Paola Vecchi Galli per la BUR-ADI o ancor di più quella di Sabrina Stroppa per Einaudi), ma è opportuno che continuino a esistere anche edizioni capaci di preservare quanto più possibile la grafia di Petrarca: in fondo pochi casi sono paragonabili a questo, perché si hanno qui contemporaneamente un autore centrale nel canone scolastico, un autore tra i più antichi, un autore tra i più imitati e un autore di cui possediamo un autografo la cui storia basterebbe a disegnare da sola una intera linea della vicenda culturale italiana (anche qui insomma i fatti grafici sono carichi di cultura ed è bene che un segmento delle edizioni facilmente acquistabili preservi tutto questo patrimonio).

Le prime pagine dell'articolo di Zuliani (pp. 173-175) guardano al rapporto tra grafia antica e pronuncia effettiva anche sulla base di testi ben più umili del *Canzoniere*, come per esempio i versi devoti tre- e quattrocenteschi in cui capita – come dimostrò Migliorini – che a una frase scritta «David canta» debba corrispondere in forza di metro una pronuncia del tipo «Davidde canta» (p. 174). Siamo, con casi simili, nei pressi della filologia dell'esecuzione cui s'intitola il contributo di Claudio Vela («Oltre il Redattore, oltre il Filologo: quattro casi gaddiani di "filologia dell'esecuzione"», pp. 169-179): qui vengono discussi vari esempi gaddiani che dimostrano una volta di più quanto errori apparenti (la grafia *Fraülein*) e indicazioni d'autore anche minime (un accento posto sulla *ü* dallo stesso Gadda nel proprio esemplare della raccolta) meritino un vaglio meticoloso. Solo così si restituisce alla storia del testo (e alla

sua esecuzione) il *Frailein* che in un racconto dell'*Adalgisa* satireggia la pronuncia sbagliata, e meneghina, della parola tedesca. Tutti gli esempi addotti e discussi da Vela hanno a che fare con il dialetto, ossia con l'immissione di elementi passibili d'una pronuncia dialettale in un tessuto altrimenti italiano, che rischia perciò di farli passare inosservati. Certo non è sempre possibile decidere quale sia la pronuncia esatta, tanto che Vela conclude: «La “filologia dell'esecuzione” può e deve rilevare i termini del problema, ma non può risolverlo» (p. 169).

Problemi analoghi sono più diffusi di quanto non si creda, e le pagine di Vela hanno il merito di indurre alla riflessione su quest'aspetto: una prima generalizzazione che se ne potrebbe ricavare è che casi simili si diano soprattutto in testi costitutivamente aperti al mistilinguismo. Farò a tal proposito un altro esempio lombardo, più antico: di fronte a una forma come *mucchios* (Folengo, *Baldus* VI 83) e a decine di casi sovrapponibili non si sa bene che pesci prendere. Sono forme da pronunciare, saporosamente, in modo dialettale (*muccios*), o sono invece forme da leggere all'italiana (*mucchios*), tenuto anche conto del fatto che con le redazioni più tarde il *Baldus* si apre al toscano? Il problema non può essere risolto con assoluta certezza, ma la 'filologia dell'esecuzione' ha il merito di segnalarcelo e anche di farci meditare sul grado di profondità cui arriva la ricetta macaronica, i cui ingredienti si contendono lo spazio di poche lettere (ambigue di un'ambigua potenza anche da questo punto di vista, microscopico). Analogamente, per fare un solo altro esempio milanese (stavolta contemporaneo a Gadda), se non fosse per l'obbligo di rima, come faremmo a sapere con certezza che i femminili vezzeggiativi *Lily* e *Gaby* vanno pronunciati ossitoni? Ma Delio Tessa – perché è di lui che parliamo – li ha costretti nella strofa d'apertura di *El bell maghetta* e ci ha fornito un'indicazione non equivocabile: «Roston, Lily, / Rita, Gaby, / pittor de cà, / me sprusna ammi / de paciugà» (e si pensi pure all'esempio, certo più noto, dell'*Italy* pascoliano, in rima per esempio con *tossì*).

Di fronte a queste considerazioni qualcuno obietterà forse che *de minimis non curat praetor*, «ma è anche vero che a forza di trascurare minuzie si corre il rischio di produrre edizioni inaffidabili» (Alfredo Stussi, *Filologia e storia della lingua italiana*, in Id., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 214-234: 222): e certo non proprio affidabili sono molte delle edizioni esaminate nel contributo di Giulia Raboni («Filologismo e bulimia. Note sulle edizioni dei carteggi contemporanei (di Sereni in particolare)», pp. 91-102), contributo altamente istruttivo circa le storture e gli abbagli che un malinteso senso della filolo-

gia può produrre in chi non sappia maneggiarne gli strumenti basilari. Si va da un carteggio microscopico come quello tra Sereni e Celan inopinatamente tradotto dal francese con testo a fronte (e per di più mal tradotto) a quello Sereni-Gallo, afflitto da un apparato del tutto insoddisfacente, fino a quello Sereni-Anceschi, viziato da «una presenza del curatore direi ossedente» (p. 97). Tutti carteggi, si badi, pubblicati negli ultimissimi anni e talvolta presso editori di prim'ordine. Di là dall'esame particolareggiato di questi casi, la lezione che se ne ricava è triplice (p. 102): 1) siccome ci sono esempi di ottime edizioni di carteggi, tanto varrebbe imitarli (e qui spunta il demone dell'omogeneità, decisivo tanto per l'editore quanto per il filologo); 2) la scientificità apparente sfocia nel filologismo, ossia in una filologia d'accatto; 3) ogni commento o annotazione deve avere ben presente il pubblico cui si rivolge, ed essere il risultato di una gerarchizzazione dei contenuti.

La sola discussione dei punti 2) e 3) potrebbe essere ampia: il punto 2) mi sembra in particolare una testimonianza, paradossale quanto si vuole, del prestigio raggiunto dalla filologia in seno all'editoria: prestigio subito e nei casi esaminati dalla Raboni addirittura inseguito per mezzo di una goffa e superficiale parodia involontaria. Da questo punto di vista, 'filologi' simili non sono troppo diversi dai disinvolti tutto-fare che sovrintendevano al lavoro delle grandi tipografie cinquecentesche: «quasi tutti indossavano (dal Ruscelli al Dolce, dal Porcacchi al Sansovino) maschere accademicamente dignitose e si appellavano a referenti alti della filologia contemporanea», ma la realtà era ben diversa (Giancarlo Mazzacurati, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 132). Anche il punto 3), quello sui commenti, solleva un problema vasto: qui più che mai bisogna avere le idee chiare sul pubblico a cui ci si rivolge, e in specie per i testi letterari meno recenti occorrerà – almeno a mio avviso – dare sempre la precedenza all'illustrazione della lettera. Senza una comprensione non evasiva del significato letterale di un dato testo non si va da nessuna parte, e ogni indagine che prescindia dalla lettera rischierà di somigliare all'evangelica casa costruita sulla sabbia.

Solida roccia e assenza di qualunque improvvisazione fanno invece da fondamento all'esperienza di studiosi come Silvia De Laude e Paolo Squillacioti: entrambi filologi romanzi felicemente 'prestati' al nostro maggiore Novecento in prosa. La De Laude ripercorre, in un contributo appassionante anche dal punto di vista narrativo («“Se proprio Pasolini deve diventare un classico”», pp. 53-66), la genesi dei dieci «Meridiani» di Pasolini, impresa discussissima e in certo senso costitutiva-

mente discutibile, ma sorretta da un'idea critica molto precisa e molto forte dell'intera opera di Pasolini. La riassume una domanda centrale: «Poteva essere, la “compiutezza”, il parametro in base al quale valutare un'opera che ostinatamente, con tutte le sue forze, rifiuta di assestarsi e solidificarsi negli stampi di singoli testi chiusi una volta per sempre?» (p. 57). La risposta è no: e da qui discende la decisione di mettere gomito a gomito, in quei dieci volumi, opere compiute e opere incompiute, opere diffuse con il controllo dell'autore e opere che egli non avrebbe probabilmente mai stampato.

Discute anche questioni particolari Paolo Squillaciotti («Volontà testamentarie e ragioni della filologia. Sull'edizione dell'opera saggistica di Leonardo Sciascia», pp. 137-147): così, emblematici delle incrostazioni quasi impercettibili che possono depositarsi sui testi di edizione in edizione (talvolta anche in ragione di un lavoro editoriale troppo zelante) sono i destini toccati a forme d'autore quali *un'otre* (femminile, come in siciliano) e *diecina*, omogeneizzate in sede editoriale (*un'otre* > *un otre* e *diecina* > *decina*), ma meritevoli di essere recuperate una volta che si proceda a stabilire un testo critico. Del pari, là dove si può star certi che l'autore avrebbe approvato, è senz'altro il caso di intervenire per rimediare a lacune di vario genere (l'osservazione vale per esempio quanto al controllo scrupoloso delle citazioni all'interno de *La scomparsa di Majorana*). Quello di Squillaciotti è, per certi aspetti, un meditato elogio dell'imperfezione: «Ritengo che l'imperfezione, se fa parte della storia di un testo (e non è un mero refuso tipografico), vada mantenuta. E in edizioni fornite di apparati e note al testo, va commentata, possibilmente spiegata, ma va mantenuta» (p. 147).

Sono parole che rinviano a un aspetto decisivo tanto per il filologo quanto per l'editore, un aspetto evocato già da Pinotti nell'introduzione: «Il fatto è che la *lingua degli altri* ci mette regolarmente in crisi, perché collide con la nostra» (p. 17). Bisognerà allora mettersi in paziente, rispettoso ascolto di questa *lingua degli altri*: in ciò risiede del resto l'arte dell'editore e dell'editor, come mostrano efficacemente da due punti di vista molto diversi i contributi, assai stimolanti, di Maria Rosa Bricchi e Alberto Rollo («Congiuntivite e scrupoli editoriali», pp. 25-32 e «Il giudizio del complice», pp. 111-121); e al fondo anche il caso appassionante illustrato da Benedetta Centovalli («Alla ricerca della “cosa vera”. Note sulla riscrittura di testi letterari», pp. 43-51) origina da un conflitto tra *lingue* diverse (nella fattispecie quella di Lish contro quella di Carver). Ma nella capacità di ascolto risiede anche molta dell'arte del filologo (e del critico, e dello storico della lingua), che solo mettendosi appunto in

ascolto imparerà a dubitare per principio, a distinguere *frequenter* e a intervenire solo dov'è realmente necessario (lo stesso Contini parlava, definendo la propria pratica critica, di «auscultazione molto attenta» e di «auscultazione qualche volta al limite del penoso»: *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Miano, Mondadori, 1989, pp. 48-49). Anche qui, insomma, si nota che editori e filologi hanno qualcosa di non aneddótico in comune (fermo restando il molto che invece li differenzia): l'alleanza auspicata dal titolo del volume è dunque un fatto non solo naturale ma salutare, e c'è da augurarsi che sia destinata a diventare sempre più forte e sempre più lungimirante.

JULIÁN MARTÍN ABAD

📖 Jean-Paul Pittion, *Le livre à la Renaissance. Introduction à la bibliographie historique et matérielle*. Préface de Frédéric Barbier, Turnhout, Brepols («Nugae humanisticae sub signo Erasmi», 15), 2013, pp. xxxi+409, € 65, ISBN 978-2-503-53056-7.

Los objetivos perseguidos por el autor de esta obra, de título sugerente aunque no bien construida, los declara con gran detalle en su prefacio. Su propósito es describir las principales características del libro impreso en los siglos xv y xvi, para servir a un diversificado conjunto de lectores: para ayudar a los historiadores a valorar las fuentes impresas que han de utilizar; para refrescar conocimientos en el caso de los historiadores de la literatura respecto a las condiciones de la producción tipográfica de la época; y finalmente, para poner delante de los universitarios y jóvenes investigadores un manual en que se recojan los últimos avances de la *bibliographie historique* francesa (es decir los conocimientos relativos a la historia global de la imprenta y de la librería, atendiendo los aspectos económicos, sociales, culturales, etc.) y de la *analytical bibliography* anglosajona (que traduce por *bibliographie matérielle* y define como conjunto de procedimientos aplicados al análisis sistemático de las características materiales de los ejemplares concretos). Anuncia que la obra incorporará ilustraciones útiles para el mejor entendimiento de los diversos aspectos tratados en el texto, sin propósito decorativo alguno, y que incluirá igualmente un cuantioso conjunto de referencias bibliográficas para que el lector pueda profundizar, si lo desea, en aspectos concretos. Con este fin declara expresamente haber revisado la bibliografía de interés aparecida en los diez años anteriores y también

que las descripciones de ediciones que ofrece las ha realizado, siempre que le ha sido posible, con ejemplar a la vista, aunque señala expresamente que, en el caso de los libros impresos en el siglo xvi, en Alemania y en España, ha tenido que aprovechar las descripciones ajenas. Respecto a los impresos del siglo xv, su acceso directo a los ejemplares ha sido mínimo y por ello anuncia que dedicará un capítulo a presentar las características de los catálogos de incunables.

El autor presenta en su introducción el contenido de las sucesivas partes de la obra, que detallaré a continuación, incluyendo algunas breves observaciones. En una primera parte se ocupa de los ‘materiales del libro’: el papel (historia, fabricación, características y filigrana); los tipos de imprenta (breve presentación del proceso de fabricación e historia, más detallada, de los diseños de las letras); y un tercer capítulo que dedica a la identificación y datación de los primitivos impresos, en el que trata del método de identificación tipográfica Proctor-Haebler y justifica la utilidad del estudio de las filigranas con tales fines.

Ciertamente el papel es el soporte habitual, pero no exclusivo. El autor debió aludir al empleo, aunque sea excepcional, del pergamino como soporte, teniendo en cuenta que una parte de los ejemplares de una edición, generalmente el conjunto más cuantioso, pueden haberse impreso en papel, y otra parte en cambio, o incluso uno solo de los ejemplares de la tirada, en pergamino, ocasionando la existencia de dos ‘emisiones’, definidas por la voluntad de diferenciar dichos conjuntos – dato de interés desde la perspectiva de la bibliografía material –, y por lo mismo conviene descubrir el motivo – dato de interés desde la perspectiva de la bibliografía histórica. También debió recordar que existen ediciones que presentan en sus ejemplares los dos materiales aludidos como soporte, por razones puramente prácticas, es decir, para facilitar el uso más continuado de determinadas partes, como es el caso, por ejemplo, del *Ordinario de la misa* en ese tipo de impresos litúrgicos.

Está bien que continúe apreciándose la conocidísima obra de Charles M. Briquet sobre *Les Filigranes*, de 1904 (reeditada, con material suplementario, en 1968), pero hay que señalar que de poco sirve en el caso de los primitivos impresos. Sorprende, sin embargo, que el autor, que declara, como he recordado, haber revisado la bibliografía más reciente, no aluda, por ejemplo, a la importante aportación del recientemente fallecido Gerard van Thienen en relación con las filigranas de los incunables holandeses y españoles (véase el artículo de Paul Needham: «IDL, ILC, WILC: Gerard van Thienen’s contributions to the study of incunabula», *Quaerendo*, 36 (2006), 1, 3-24; y el artículo del gran incunabu-

lista holandés: «El papel y las filigranas de los incunables impresos en España a través de los diversos ejemplares conservados en las bibliotecas del mundo», *Syntagma*, 2 (2008), 239-259).

Las fuentes de información utilizadas por el autor son prioritariamente francesas. Por ello la desatención a lo foráneo es siempre manifiesta. Sirva de ejemplo el detalle siguiente: después de presentar la historia del diseño de las letras de imprenta, se ofrece en apéndice la denominación en francés (añadiendo en algún caso la denominación en inglés) de los cuerpos de los tipos de imprenta. Teniendo en cuenta el ámbito europeo que se pretende abarcar en la obra, sorprende que no se haya recurrido al apéndice sobre el mismo particular incluido por Harry Carter en *A View of Early Typography up to 1600*, de 1969 (reeditada en 2002 con una introducción de James Mosley), donde se ofrece dicha nomenclatura en inglés, francés, alemán y holandés (en mi edición anotada de la traducción de esa obra, *Orígenes de la tipografía: Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos xv y xvi)*, en 1999, incorporé los nombres en castellano). La ilustración de ambos capítulos es mínima y sin particular interés y, por supuesto, de ninguna utilidad para el mejor entendimiento de lo presentado en el texto. Habría que insistir capítulo a capítulo, inevitablemente, en la insuficiencia de la ilustración ofrecida en una obra que se presenta como introducción a la bibliografía material.

Como presentación del método de identificación Proctor-Haebler, precede una breve historia de la incunabulística que se cierra con la publicación del primer volumen del *Catalogue of Books Printed in the Fifteenth Century Now in the British Museum* (BMC) en 1908. Es cierto que el autor alude a los límites cronológicos del método, pero pierde, por ejemplo, las importantes aportaciones de H.D.L. Vevliet (*Sixteenth-Century Printing Types of the Low Countries*. Amsterdam, 1968, 1-19), al que sí cita, y de F.J. Norton («Typographical Evidence as an Aid to the Identification and Dating of Unsigned Spanish Books of the Sixteenth Century», *Iberoromania*, II, 1979, 96-103) quienes, con el propósito de considerar el examen de los tipos como un método aún válido para la identificación de las ediciones del siglo xvi sin indicaciones tipográficas, es decir, de su potencial utilidad metodológica en relación con la producción tipográfica en un momento en que ya estaba organizado el comercio internacional de matrices y tipos de imprenta, señalaron que había que sustituir el axioma de Haebler, que defendía en el siglo xv la exclusividad en la posesión y uso de los tipos de imprenta por parte de cada taller, por la utilidad del descubrimiento en determinado taller de la peculiaridad del uso de una determinada combinación de tipos en su producción impresa *sine*

notis. Ciertamente sorprende que no se cite el monumental repertorio del mismo Norton, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, de 1978, y sí, únicamente, su obra mucho más antigua *Italian Printers 1501-1520: An Annotated List*, de 1958.

Dedica su segunda parte a la 'fabricación del libro', pero sin diferenciar el resultado final como producto tipográfico, por un lado, y como producto editorial, por otro: en un primer capítulo se trata del proceso utilizado para obtener el producto tipográfico («composición, imposición, corrección y tirada», aunque la secuencia de breves apartados se refiere al taller de imprenta, al original de imprenta, al trabajo del cajista, a la prensa y al trabajo del prensista, y a las pruebas de imprenta); pero en un segundo capítulo dentro de esta misma parte, se ocupa del colofón y de la portada (lo que se ofrece realmente es una breve historia del nacimiento y evolución de los elementos que se incorporan a ésta), es decir, se atiende a elementos que corresponden al producto editorial; y lo que resulta aún más sorprendente, el tercer capítulo de esa misma parte se titula «Catalogar, describir, transcribir», en el que se incluyen algunas indicaciones sobre el contenido de una noticia catalográfica, y se ofrece un muestrario de dos noticias abreviadas y una 'completa', es decir más detallada, de impresos de la segunda mitad del siglo xvi.

No dejará de sorprender al lector que dedicándose el tercer capítulo de esta parte a la problemática de la catalogación, claramente fuera de lugar en el volumen, puesto que el autor no ha tratado aún de varios de los elementos – formato, signaturas tipográficas, foliación, etc. – que forman parte de una noticia bibliográfica de un impreso del siglo xvi, no se ofrezca ni la más mínima alusión a la problemática de la interpretación de la información que el catalogador ha de buscar en la portada y/o en el colofón. Por ejemplo, no deja de sorprender que ni siquiera se aluda al hecho de que en la data ofrecida en el colofón de una edición francesa anterior a 1564 puede indicarse el año de acuerdo con el 'estilo de Pascua' o 'francés' y, por supuesto, tampoco se alude a las modalidades de presentación tipográfica del año en portadas y colofones, siendo así que a veces el cajista recurrió a fórmulas infrecuentes o que incluyen signos no habituales hoy día, y que el catalogador debe interpretar con total seguridad.

La tercera parte se dedica a la 'estructura del libro' y el primer capítulo trata brevemente de la imposición (a ella se aludía en el título del capítulo primero de la segunda parte, aunque luego el texto en ningún caso se ocupaba de ese momento del proceso de fabricación del producto tipográfico), al formato y su identificación, y a presentar lige-

ramente las características históricas y regionales de la paginación, la foliación, las signaturas tipográficas y los reclamos. El segundo capítulo, bajo el título «Colacionar», mezcla el comentario sobre las fórmulas de colación bibliográfica con las definiciones del ‘ejemplar ideal’, ‘emisión’ y ‘estado’, devaluando realmente la utilidad de esos conceptos fundamentales de la bibliografía material. Por último (y sorprendentemente también), en el tercer capítulo de esta misma parte se pretende enseñar a leer un catálogo de incunables, pero lo que se ofrece es una brevísima relación de repertorios y catálogos, y un muestrario de cuatro noticias de la misma edición tomadas de M. Pellechet, del BMC, del CIBN y del GW, por supuesto, sin ofrecer un análisis y una valoración de cada modelo. Sorprenden ciertamente los llamativos silencios: no se ofrece, por ejemplo, el modelo de noticia del pionero *Repertorium bibliographicum* de L. Hain, de 1826-1838, cita todavía obligada en el caso de muchas ediciones y de interpretación ciertamente difícil salvo para incunabulistas; ni el modelo fijado por Frederick R. Goff en *Incunabula in American Libraries: A Third Census of Fifteenth-Century Books Recorded in North American Collections*, tan repetidamente imitado en posteriores catálogos colectivos y fuente de arranque de la base de datos *Incunabula Short-title Catalogue* (ISTC); ni tampoco se recurre al modelo de noticia utilizado en *A Catalogue of Books Printed in the Fifteenth Century Now in the Bodleian Library, Oxford*, de 2005, en el que la identificación del contenido textual de las ediciones es modélico. Invito al lector a comparar lo ofrecido en esta obra con el contenido del capítulo 2: («Las noticias bibliográficas de los incunables», en mi libro (en colaboración) *La descripción de impresos antiguos: Análisis y aplicación de la ISBD(A)* de 2008, redactado con ese mismo propósito de facilitar la consulta de los más importantes repertorios y catálogos de incunables.

En todos los capítulos de esta tercera parte se ofrece una información que puede tildarse de rudimentaria, como igualmente insuficiente resulta la ilustración del apéndice dedicado a las imposiciones más frecuentes. Sorprende, y mucho, cuando el autor cita realmente *A New Introduction to Bibliography* de Philip Gaskell, de 1974 (obra monumental, cuya traducción al español, publicada en 1998 con el título *Nueva introducción a la bibliografía material* es ciertamente desechable) en la que se muestran imágenes de las diversas modalidades; al igual que sorprende la ausencia del nombre de Giuseppina Zapella, que en su *Manuale del libro antico: Guida allo studio e alla catalogazione*, de 1996, se ocupa monográficamente del tema de las imposiciones, lo mismo que su obra *Il libro antico a stampa: Struttura, tecniche, tipologie, evo-*

luzione, de 2001-2004, ninguna de las cuales aparecen recogidas en la bibliografía.

La cuarta parte se ocupa de la ‘decoración del libro’ [sic], dedicando los dos primeros capítulos a las marcas tipográficas y a la ilustración propiamente dicha de los antiguos impresos, prestando prioritariamente atención a los elementos figurativos, y de nuevo sorprendentemente, dedicando un tercer capítulo dedicado a la encuadernación; y digo sorprendentemente porque la encuadernación por sí misma es elemento que el producto tipográfico incorpora a su personalidad al convertirse en producto histórico, algo que ocurre desde el momento mismo en que abandona el taller de imprenta para hacer su vida, y no es un elemento decorativo del libro impreso, del que se trata en esta parte de la obra, sino un elemento singularizador de un ejemplar concreto en cuanto producto tipográfico, editorial y además histórico. En el caso de las marcas tipográficas no se alude en ningún momento a la utilidad y limitaciones de los repertorios de marcas de impresores y librereros con los que podemos contar, en algún caso demasiado antiguos, aunque cite varios (no siempre en la bibliografía final) y en los que se incluyen muchas marcas ‘falsas’.

Se incluyen a continuación dos partes de interés eminentemente histórico, es decir, se trata de la parte de la obra en que el autor se propone introducir al lector en la *bibliographie historique*. En la parte quinta dedicada al ‘libro como producto comercial’, el primer capítulo presenta, bajo el título de «Espacio europeo del libro», una historia de la edición europea de los siglos xv y xvi, un tanto desigual en la atención prestada a los diversos ámbitos geográficos; el segundo capítulo atiende a la evolución de la reglamentación sobre el libro y a la censura; y el tercero a la figura del editor y al comercio librario. La última parte presenta al ‘libro como producto cultural’, dedicando un primer capítulo a la figura del autor y un segundo capítulo a los antiguos coleccionistas de libros, privados e institucionales. Debo señalar que estas partes son las más logradas de la obra, cumpliendo plenamente el objetivo perseguido por el autor, aunque, como era de esperar, con prioritaria atención a lo francés, una valoración positiva que no puedo hacer extensiva a las cuatro partes anteriores cuyo contenido textual he detallado.

Se cierra la obra con un capítulo dedicado a la vida, la muerte y la supervivencia de los libros impresos de los siglos xv y xvi, en cierto modo a la consideración de los mismos como productos históricos y bibliofílicos, atendiendo igualmente a los modos de conservación, en ocasiones insólitos, de los testimonios únicos o muy raros de las ediciones. Sorprende por lo mismo que también brillen por su ausencia en

la bibliografía obras como *Provenance Research in Book History: A Handbook*, de David Pearson, de 1998, y su *Books as History: The Importance of Books Beyond Their Texts* de 2008. La bibliografía final, en forma de simple lista en orden alfabético, no es la que se esperaría encontrar en una obra que quiere convertirse, en declaración expresa del autor, en un manual. Lo lógico es que esa secuencia de referencias bibliográficas se hubiera ofrecido estructurada y también debidamente anotada e incluso valorada. Es fácil descubrir los silencios manifiestamente llamativos; bastará, en relación con el siglo xv, con acudir a los dos volúmenes de la bibliografía fundamental de Severin Coster y Reimar Walter Fuchs, *Der Buchdruck im 15. Jahrhundert: Eine bibliographie*, de 1988-1993, para comprobarlo. La ausencia en la bibliografía de los nombres de Lucien Febvre o de Ferdinand Geldner o de James P.R. Lyell, por ejemplo, son llamativas, pero igualmente la ausencia de títulos imprescindibles en el caso de otros autores citados, como Conor Fahy, Albert Labarre, Jeanne Veyrin-Forrer o Brian Richardson. Aunque en el texto se citan algunas bases de datos, no siempre se recogen luego en la bibliografía, como puede comprobarse en el caso de EDIT16: *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*; otras ni siquiera se citan, como es el caso de USTC: *The Universal Short Title Catalogue*. Téngase en cuenta, además, que no se cierra la obra con ningún índice que facilite la consulta, ni onomástico ni temático.

Título y propósito ambiciosos, pero si bien se logra un resultado de interés y utilidad en forma de introducción a la bibliografía histórica, no ocurre lo mismo en forma de introducción a la bibliografía material. La formación del autor hacía esperar tal resultado.

PASQUALE STOPPELLI

📖 Susanna Villari, *Che cos'è la filologia dei testi a stampa*, Roma, Carocci Editore («Bussole», 500), 2014, pp. 128, € 12, ISBN 978-88-430-7418-1.

Nella primavera del 1985 Conor Fahy (1928-2009), allora professore di letteratura italiana al Birkbeck College dell'Università di Londra, tenne su mio invito al Dipartimento di Italianistica della Sapienza di Roma un seminario di bibliografia testuale il cui titolo apriva con «Il giallo del tarlo atletico». Si riferiva, come avremmo appreso, alla copia del *Furioso* del 1532 della John Rylands University Library di Manchester, che ha il particolare di presentare più carte non successive forate da un tarlo

tutte nello stesso punto della pagina. Come era potuto accadere? Il tarlo era forse entrato e uscito dal volume per bucare pagine a distanza regolare, dando in questo modo prova di apprezzabili doti atletiche oltre che di preciso orientamento? Non si trattava naturalmente di questo. Le pagine erano state forate consecutivamente dal tarlo quando la copia era ancora in fogli sciolti impilati, cioè prima della loro piegatura e legatura in volume. Dall'osservazione materiale di un particolare apparentemente insignificante di quella copia era stato dunque possibile acquisire informazioni sulla sua storia. Da questa curiosità Fahy prese le mosse per sottolineare le potenzialità conoscitive dell'analisi materiale del libro a fini sia bibliologici sia testuali. Fahy, che aveva origini irlandesi, parlava di sé con umorismo come di una sorta di san Patrizio che aveva fatto il cammino a ritroso: san Patrizio aveva portato il cristianesimo da Roma nelle terre d'Irlanda, lui portava dalle isole britanniche in Italia il verbo bibliografico. Della totale assenza della *Textual Bibliography* nella scena degli studi filologici italiani Fahy aveva già informato i suoi colleghi inglesi nel 1976 in una conferenza tenuta alla *Cecil Oldman Memorial Lecture in Bibliography and Textual Criticism* di Leeds dal titolo «The View from Another Planet: Textual Bibliography and the Editing of Sixteenth-Century Italian Texts» (pubblicata poi in *Italian Studies*, xxxiv, 1979, pp. 71-92).

Mi piacerebbe che quel seminario di Fahy alla Sapienza fosse considerato l'atto di nascita degli studi di bibliografia testuale in Italia. Anche da quel seminario sarebbe nata l'idea di un *reading* che raccogliesse alcuni dei testi teorici più significativi della *Textual Bibliography* anglo-americana. Il titolo dato al volume uscito presso il Mulino nel 1987 (*Filologia dei testi a stampa*) non voleva essere, come sarà interpretato, una variante italiana o addirittura un inutile doppione di «Bibliografia testuale». Giorgio Inglese avrebbe scritto al riguardo: «La formula enfatica *La filologia dei testi a stampa* mi sembra da posporre all'anglosassone *bibliografia testuale*» (*Come si legge un'edizione critica*, Roma Carocci, 1999, p. 29). In un convegno di studi in onore di Conor Fahy (Udine 24-26 febbraio 1997) la doppia dicitura aveva addirittura dato origine a un titolo dilemmatico: *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future* (gli atti sono pubblicati a cura di N. Harris nel 1999). Nelle mie intenzioni, allora colpevolmente non espresse, con «filologia dei testi a stampa» miravo a includere sotto un'unica etichetta da un lato la bibliografia testuale, dall'altro le indagini critiche sui condizionamenti che il testo subisce nel momento in cui viene messo a punto prima di andare sotto il torchio: sua organizzazione, revisione linguisti-

che, interventi censori, aggiunte paratestuali, insomma tutta la fase di pre-produzione del libro. Intendevo in altri termini sancire con quella formula, che avrebbe avuto in seguito una discreta fortuna, l'incontro tra bibliografia e filologia come presupposto dell'ecdotica del testo. Che i testi già in età incunabolistica ricevessero cure redazionali era già noto (Migliorini lo aveva sottolineato con grande lucidità già nel 1961 nella sua *Storia della lingua italiana*), ma la nuova attenzione alla filologia delle stampe determinò un fiorire di studi intorno a questo specifico aspetto, tra i quali il saggio di Paolo Trovato *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)* del 1991 merita la menzione d'onore.

Tornando all'altro pianeta raccontato da Fahy nella conferenza del 1976, questo non presenta già da tempo più la stessa faccia. Nella cultura filologica italiana la bibliografia testuale ha messo ormai stabilmente radici: intanto lo sviluppo di Internet ha permesso di unificare virtualmente il patrimonio librario italiano disseminato in centinaia di biblioteche di conservazione grandi medie e piccole, migliorando esponenzialmente lo stato della catalogazione bibliografica. Ma è anche accresciuta l'attenzione nei confronti del libro antico sia come oggetto materiale sia come elemento storicamente determinante nei processi di trasformazione socio-culturale. I manuali di filologia italiana oggi in uso riconoscono infatti la peculiarità della filologia dei testi a stampa e ne descrivono seppure sommariamente tecniche d'analisi e procedure. Gli studi sul libro a stampa antico e moderno hanno prodotto negli ultimi decenni strumenti di base essenziali per qualsiasi ricerca di tipo filologico.

Nel campo specifico della bibliografia testuale, l'agile libro che qui si presenta va a colmare una lacuna nella nostra manualistica accademica, fornendo a studenti universitari, dottorandi e giovani ricercatori uno strumento che consente loro di entrare più in profondità in una metodologia che contempera analisi bibliografica e critica del testo. Lo ha realizzato con competenza e, cosa non trascurabile, con grande chiarezza Susanna Villari, che nell'ambito degli studi filologici italiani ha già dato nel 2012 con l'edizione degli *Ecatommiti* di Giovan Battista Giraldo Cinzio uno dei migliori esempi di indagine di filologia delle stampe.

Nella «Premessa» sono esplicitati gli obbiettivi che l'autrice si pone: 1) riferire le elaborazioni teoriche di bibliografi e teorici anglo-americani relative a questa branca degli studi; 2) ripercorrere le tappe storiche attraverso cui la disciplina si è imposta in Italia; 3) riferire degli ambiti di intervento della filologia delle stampe; 4) presentare alcuni esempi di

edizioni di testi italiani realizzati col metodo bibliografico-testuale. I tre capitoli del libro sono organizzati con la finalità didatticamente efficace di guidare il lettore attraverso le tappe del percorso che porta all'edizione critica del testo quando la fonte da cui esso viene attinto è una stampa, specialmente se antica. Nel primo capitolo si comincia dalla *recensio*, ossia l'individuazione degli esemplari, operazione che richiede familiarità con gli strumenti dell'indagine bibliografica; segue la collazione, particolarmente onerosa se condotta con metodi tradizionali, ma altre metodiche (macchine ottiche, fotocopie su lucidi) sono anch'esse di non semplice praticabilità; infine, la descrizione dell'edizione quale risulta dal rilevamento delle particolarità delle singole copie. Questa fase richiede una capacità d'analisi che, per l'epoca della stampa a caratteri mobili, presuppone la conoscenza dei metodi di produzione del libro; ed è questa forse la competenza più nuova per chi ha una formazione filologica tradizionale, peraltro non favorita, come rileva la Villari, «da una perfetta sinergia tra l'ambito della catalogazione libraria e l'ambito della critica testuale».

Nel secondo capitolo si affrontano argomenti di interesse più specificamente filologico, ovvero i punti d'incrocio di analisi bibliografica e procedura ecdotica, che toccano il problema delle grafie con la relativa scelta del testo-base, la distinzione fra varianti di stato e varianti redazionali, la definizione dell'esemplare ideale (*l'ideal copy* dei critici anglosassoni), ossia la forma del testo al netto delle modifiche involontarie verificatesi durante la tiratura dei fogli. Infine l'ultima tappa, quella decisiva, il passaggio dall'esemplare ideale al testo critico. Particolare interesse ha in questo capitolo il rilevamento delle interferenze tra filologia delle stampe e filologia d'autore nei casi in cui l'autore introduce varianti durante la correzione delle bozze o addirittura in corso di tiratura. E qui il volumetto della Villari incrocia l'altra ottima «Bussola» dedicata da Paola Italia e Giulia Raboni nel 2010 proprio a questo argomento (*Che cos'è la filologia d'autore*).

Il terzo capitolo è dedicato alla descrizione di due casi classici e due recenti: i classici sono l'*Orlando furioso* del 1532 e la quarantana dei *Pro messi sposi*, dei quali rispettivamente Santorre Debenedetti e Michele Barbi colsero la specificità pur non avendo cognizione delle metodologie sviluppate dai critici inglesi; i due recenti: il *Furioso* del 1516 edito da Dorigatti e *Gli Ecatommitti* pubblicati dalla stessa Villari. Segue un glossario del lessico relativo alla filologia delle stampe e un'accurata bibliografia. In definitiva uno strumento che meriterebbe di entrare come libro di testo in tutti i corsi di filologia italiana delle nostre università.

SONIA GARZA

📖 Begoña Rodríguez Rodríguez, *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*, Madrid, Ollero & Ramos, 2014, pp. 534, € 35, ISBN 9788478952939.

El recorrido que lleva del *original de imprenta*, es decir, del manuscrito preparado con el propósito de servir de modelo a la hora de imprimir una obra, al libro impreso en el periodo de la imprenta manual, que para la península abarca desde pasada la mitad del siglo xv hasta principios del siglo xix, ha sido uno de los territorios prácticamente inexplorados por la filología española hasta hace poco más de veinte años. El interés por los originales y su aplicación al estudio de la transmisión de los textos constituye el fundamento de la *textual bibliography* (en Italia rebautizada *filologia dei testi a stampa* y, marginalmente, tipo *filologia*), de raíz anglosajona cuya historia germina en torno a 1900 aunando las investigaciones de excelentes incunabulistas, bibliógrafos y estudiosos de la literatura de los siglos xvi y xvii y centrada en especial en el *First Folio* (1623) de Shakespeare, con aportaciones posteriores tan esenciales como las que Lotte Hellinga ha reunido hace poco en *Texts in Transit* (Leyden-Boston, 2014).

En España, si bien la primera llamada de atención hacia la nueva dirección que estaban tomando los estudios bibliográficos anglosajones corresponde al maestro Jaime Moll, y puede fijarse en 1979, lo cierto es que el interés por los originales de imprenta comenzó en el año 1995 debido a la iniciativa de los profesores Pedro M. Cátedra y Fernando Bouza, y con ellos María Luisa López Vidriero, por recuperar un conjunto de manuscritos preparados para la imprenta que Antonio Paz y Mélia dio a conocer en 1914 y que había pasado prácticamente inadvertido y a cuyo estudio se aplicó un equipo de trabajo de la Real Biblioteca formado por Pablo Andrés Escapa, Elena Delgado Pascual, Arantxa Domingo Malvadi y José Luis Rodríguez Montederramo. En las mismas fechas, por comunicación de Julián Martín Abad, entonces director del Departamento de Manuscritos, Impresos y Raros de la Biblioteca Nacional, y de Jaime Moll, Francisco Rico había iniciado la observación de varios *originales* conservados en la Biblioteca Nacional, coincidiendo con su investigación sobre la gestación del *Quijote*. Fue entonces cuando Rico reconoció la trascendencia de estos testimonios en la transmisión textual de las obras impresas y cuando a instancias suyas me uní a la investigación sobre los originales de imprenta, materia de mi tesis doctoral presentada en 2005

y de mis investigaciones posteriores. (Así, últimamente, «La *Vida de San Gerónimo*. El texto en proceso de constitución» en *Imprenta manual y edición de textos áureos. Edad de Oro*, XXVIII, 2009, pp. 105-142, o «Imprenta manual y pruebas de imprenta» en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. A. Cayuela, Zaragoza, 2012, pp. 111-136.)

En general, se han ido aceptando y extendiendo las ventajas que los conocimientos de la *textual bibliography* pueden reportar en el estudio de los impresos y la edición de textos. No obstante, a lo largo de este tiempo no ha faltado quien pusiera de manifiesto su disconformidad con el nuevo horizonte proyectado por esta disciplina y cuestionara algunos de sus principios como intento de limitar su alcance. En última instancia, las reacciones contrarias, nacidas justamente a partir de la novedosa aplicación al *Quijote* por parte de Francisco Rico de la perspectiva de la bibliografía textual, son una defensa, tácita o expresa, del criterio predominante en el siglo pasado para editar la obra maestra de Cervantes: respeto absoluto al texto impreso de las primeras ediciones. Ése ha sido el planteamiento de Florencio Sevilla Arroyo (vid. las ocho referencias que recoge B. Rodríguez, p. 275), cuya sombra se extiende a lo largo de todo este libro.

En este sentido, uno de los puntos neurálgicos ha sido la *cuenta del original*, un aspecto antes desconocido por completo y que, sin embargo, constituye una de las operaciones más complejas y a la larga definitivas para la composición del texto y conformación de las planas del libro. La *cuenta del original* era una actividad realizada por el regente del taller o el maestro tipógrafo antes de iniciarse la composición con el fin de estimar las fracciones de *copia* que corresponderían a cada plana del libro en ciernes. Esta previsión era consecuencia del modo de composición e impresión *por formas*, es decir, alternado, y no seguido. Después de la estimación, ya en la práctica, para lograr un ajuste perfecto del texto a las dimensiones de la plana, los cajistas contaban con una serie de recursos tipográficos que les permitían ganar o perder espacio, según fuera necesario. Para un caso, se podía aumentar el número de blancos entre signos de puntuación o entre líneas, variar la grafía de algunas palabras, etc., o por el contrario, recurrirse a las abreviaturas, contracciones, cambios de mayúsculas por minúsculas, eliminación de espacios, y también se podía añadir o restar algún renglón en la plana, y en última instancia, para ambos fines, existía la posibilidad de intervenir añadiendo texto al del autor o quitándolo en la medida que conviniera.

El libro de B. Rodríguez se sitúa, precisamente, en esta línea contraria a la capacidad y utilidad de la bibliografía textual para la edición

de textos, posición que ya había adoptado en dos trabajos anteriores publicados en 2009. El volumen consiste, básicamente, en el estudio comparativo de un original de imprenta y de su edición: el *Tratado del cuidado que se debe tener de los presos pobres* de Bernardino de Sandoval, estampado en Toledo, en el taller de Miguel Ferrer, en 1564. Conviene recordar que la autora dedicó unas primeras páginas a este caso en el año 2009 en un artículo titulado «Del “original de imprenta” a la “edición príncipe”: el *Tratado* de Bernardino de Sandoval» (*Edad de Oro*, XXVII, 2009, pp. 341-357), donde, precisamente, cuestionaba las consecuencias de la *cuenta del original* en el texto, descartando por principio la intervención de la imprenta.

La noticia del *original* correspondiente a esta obra pertenece al conjunto documentado por A. Paz y Mélia en 1914. Posteriormente, ha sido recogida por P. Andrés *et alii* en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (CECE, Valladolid, 2000) así como en la elaboración del *corpus* incluido en mi tesis doctoral *El original de imprenta (1472-1685)*, en 2005. Se trata de un manuscrito cuyas características permiten llevar a cabo un examen general del texto y su configuración: estamos ante una copia en limpio hecha por un escribiente y revisada por el autor al menos en dos ocasiones, antes y después de la vista del manuscrito por el Consejo, con sus consiguientes evidencias físicas dejadas al paso, y por otra mano asimilada a la de un corrector. El manuscrito evidencia las marcas añadidas durante su manipulación en la imprenta. Es un texto de corta extensión, poco más de noventa páginas, detalle que asimismo favorece el estudio. La ubicación del manuscrito en la Biblioteca Nacional de España, signatura Ms. 19.205, donde también se halla el ejemplar impreso utilizado para el cotejo, R. 4.445, facilita el acceso directo a ambos testimonios así como su comparación en conjunto.

El artículo de B. Rodríguez en 2009 ha derivado en un análisis comparativo ampliado en todos los puntos, técnicamente exhaustivo y meticulosamente detallado; sin embargo, sorprende que aun conociendo los trabajos realizados en el ínterin, que han descubierto una realidad ciertamente interesante y nos van situando en una posición excepcional para el estudio de los textos, las conclusiones defendidas entonces no hayan sido prácticamente reformuladas, sino que abundan en la misma dirección.

En este libro, todas las variantes introducidas en el proceso de revisión del texto y de preparación del original son resaltadas y explicadas teniendo en cuenta que el foco de atención de la autora se dirige hacia la repercusión que las manipulaciones textuales pueden tener en la cuenta del original, y de ahí que le interese averiguar cómo los cajistas lograban

acomodar en el espacio de la página el contenido de la copia, con las singularidades propias de cada folio, para luego comprobar la distancia que se genera entre el original y el resultado impreso.

En sentido complementario, el impreso BNE R.4.445 es examinado a la luz del texto del original, si bien previamente la autora ha considerado todos los ejemplares conocidos de la edición (además del citado, también Biblioteca Universitaria de Salamanca, 364SAN, y Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, FLL 883 y FOA 5865), lo que le permite concluir, por un lado, que no existen diferencias textuales de importancia, y por otro, destacar algún dato peculiar como que los ejemplares BNE R. 4.445 y FOA 5865 han conservado el primer pliego del *Tratado* en dos estados diferentes (y como a menudo ocurre con los primeros pliegos), según pone de manifiesto el texto de la Dedicatoria de Sandoval, cuya composición revela detalles diferenciadores justificados por la producción.

La comparación del original con el ejemplar R.4445 ha dejado al descubierto numerosas variantes documentadas a lo largo del volumen y que se localizan tanto en el cuerpo del texto como en las notas marginales, la tabla de capítulos y la fe de erratas (véanse las pp. 209-219). Los rasgos lingüísticos y ortográficos, como en tantos otros casos, han alejado el resultado final del manuscrito a favor de unos usos que unas veces obedecerán a propuesta de un corrector, otras a los usos de los cajistas o las circunstancias de la composición e incluso puede que al autor.

B. Rodríguez razona las variantes procurando asignar la responsabilidad de cada una, aunque a veces resulte difícil discriminar si pertenecen al autor o a la imprenta. Las enmiendas y retoques textuales que se aprecian van encaminados a «mejorar tanto la sintaxis como la semántica del original manuscrito y no puede descartarse la intervención directa de la mano creadora... aunque algunas podrían obedecer a imposiciones tipográficas» (p. 210). También lo reconoce abiertamente cuando se refiere a las «cancelaciones esporádicas que aplica el texto impreso sobre el manuscrito, sin que resulte posible discernir, en algunas de ellas, si se deben – cosa poco probable – a la última voluntad del autor o si se trata de simples recortes para ajustar la letra manuscrita al espacio tipográfico» (p. 214). Ciertas variantes en la tabla de capítulos con respecto a la redacción de los títulos en el original y en el impreso «parecen testimoniar cierta autonomía en el acto de copia, aunque un par de ellas se explican por razones tipográficas» (p. 217). Queda claro, sin embargo, la intervención del autor en la multiplicación de anotaciones marginales por la competencia que suponen respecto al contenido y su ubicuidad. Estas adiciones, al no estar recogidas en el manuscrito, confirman

la vinculación del autor durante la elaboración del libro apuntando a su participación en la corrección de pruebas, como también lo podrían argumentar algunas enmiendas y cambios documentados en la fe de erratas aplicados al texto ya impreso (pág. 218).

Es precisamente en ese punto, en la atribución de responsabilidades, donde se pone en evidencia la contradicción de los hechos con la postura defendida por la autora. Aun reconociendo la existencia de lugares donde es posible apuntar a la intervención de la imprenta para ajustar el texto a las dimensiones de la plana, B. Rodríguez quita importancia a las desviaciones producidas por la cuenta del original aportando, básicamente, dos argumentos: por una parte que los cajistas tenían suficientes recursos como para evitar su intromisión en el texto alterando con su conducta la letra del autor y, de otra, que el texto del original se seguía fielmente. Así lo justifica en diferentes momentos: «...los cajistas recurren... a cuantas estrategias les permiten los mecanismos propios de la imprenta manual para lograr el deseado acoplamiento entre la letra manuscrita y su copia en tipos de molde» (pág. 221), y da por supuesto que los recursos tipográficos son suficientes para «absorber el texto original, con sus infinitas modificaciones y adendas, sin recurrir a los “medios feos” denunciados por Paredes; sin traicionar escandalosamente – creemos – los contenidos que sirvieron de modelo.» (págs. 222-223). Y subraya más adelante que «el texto manuscrito original... no ha sufrido ni una sola alteración sustancial, pese a la compleja coyuntura tipográfica por la que ha atravesado...» (p. 223).

Si bien es cierto que entre este original y su impreso no existen graves alteraciones textuales y que los cambios registrados aun estableciendo una distancia entre los dos testimonios parecen no alejarse del control del autor, no cabe suponer que así ocurriera en todos los casos: no es lo mismo un tratado religioso que una obra de entretenimiento ni un autor reconocido como uno recién llegado.

Una perspectiva errada graba todo el libro: el original elegido no es representativo del tratamiento común que pudiera recibir un original cualquiera en una imprenta. Hay que distinguir unos originales e impresos de otros porque no todos son iguales ni reciben el mismo tratamiento ni por parte de los autores ni de los correctores ni de la imprenta. La producción del *Tratado* de Sandoval está inmersa en los protocolos de actuación que eran comunes a las obras producidas por religiosos o en el ámbito eclesiástico. Es sabido que los escritores religiosos enviaban los originales al superior de su Orden quien los remitía a su vez a otro religioso para que los revisara y diera la aprobación para luego volver a

manos del superior quien emitía la licencia o permiso para la impresión de la obra, trayectoria que puede rastrearse en los textos preliminares de las obras. Las pruebas podían corregirse en la misma imprenta o fuera de ella. Para las obras de los religiosos, si no era el propio autor, regularmente había un delegado de la Orden encargado de velar por el original y mantenerse al tanto de la impresión. Los autores podían encargarse por sí mismos de la corrección pero también podían confiársela a alguien o dejarla en manos del corrector del taller. Cuando la corrección no es del autor, la intervención de la imprenta puede estar consentida por él o no, y entonces los cambios estarían autorizados o no.

Nada hace suponer que en el original de Bernardino de Sandoval no ocurriera otro tanto. Además de la firma de Juan Fernández de Herrera, al pie de folio hay otra rúbrica en las páginas impares no identificada que indica la revisión por parte de otro individuo. Como hemos visto, los indicios apuntan a que el autor se mantuvo muy próximo a la elaboración del original e intervino en su confección en diversos momentos de su trayectoria incluso pudo encargarse de la corrección de pruebas dentro o fuera de la imprenta.

En este sentido, el procedimiento pasa por examinar los textos, ver caso por caso, porque las circunstancias de uno no tuvieron por qué ser las de otro. Hay impresos en los que es evidente y palpable la fidelidad al texto origen y sabemos de otros plagados de accidentes que pueden reconocerse en los términos de la imprenta, y habrá otros textos estratégicamente intervenidos. La dificultad, y ahí está la clave de todo, es reconocer los lugares críticos cuando estos se esconden por estar hábilmente disfrazados.

Por otra parte, la intervención de los cajistas en el texto es un hecho. Es evidente en algunos sencillos cambios; así, en las variantes de la tabla de capítulos, el cambio de la expresión de la numeración para el capítulo cuarto *iiij*, por *quarto*, responde a las aperturas ya explicadas de la correspondiente plana de la príncipe (5v), y *qualesquier*, por *otros*, en el último epígrafe, parece llamado a cuadrar el pie de copa con el que se remata la relación de capítulos (pág. 217), como también parece clara en la eliminación de dos fragmentos de distinta extensión (p. 214).

Es imposible negar esta práctica por más que asegure B. Rodríguez que «los profesionales de la imprenta antigua – dejémoslo ya bien sentado – son perfectamente capaces de amoldarse a las irregularidades ofrecidas por los originales que reproducen sin que ello implique deturpación textual alguna, aunque sí provoquen visibles alteraciones tipográficas» (p. 153). La intervención de los cajistas en el original está documentada

en el tratado de Alonso V. de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, de 1680, y en otros textos y documentos de la época, así como en los mismos originales de imprenta. Francisco Rico ha dado ejemplos tan indiscutibles como los de las *Excelencias de la castidad* de fray José de Jesús María, donde se aprecia la participación efectiva de un corrector que con sus retoques alarga un fragmento del folio 237 para solucionar un problema de cuenta (*El texto del "Quijote"*, p. 187) o tan llamativos como el de una página de la Segunda parte del *Quijote* en la que se llega hasta la media docena de significativas intervenciones de la imprenta (en VV.AA., *Los textos de Cervantes*, CECE, Madrid, 2013, pp. 55-74). Pero otros casos seguros van desde *La Celestina* y el *Amadís de Gaula* hasta los *Sueños* y otras obras maestras del Siglo de Oro. En las ediciones sucesivas de esos libros se ve cómo trabajando sobre impresos los cajistas han tenido que cortar o añadir. Y si esto ha sido así partiendo de impresos, ¿cómo no iba a haber ocurrido partiendo de manuscritos? En un momento dado, el injerto o la poda de una o más palabras, breves o largas, de una línea o de un fragmento podía resolver de forma rápida la justificación de una línea o de una página sin tener que recorrer hacia atrás lo que ya se había compuesto para ir repartiendo nuevos blancos donde ya había o, al contrario, ir sacando tipos o sustituyendo unos por otros si tenía que acortar.

En el apartado Análisis tipográfico (pp. 220-238) y en el Apéndice II (pp. 524-531) B. Rodríguez desgrana las características de la composición de cada cuaderno del *Tratado*, plana por plana. Según observa, el número habitual de líneas por plana es de 28, cada línea reúne una media de 40 caracteres y cada plana alrededor de 1.100, de tal modo que el número de caracteres por cuaderno está en torno a los 18.000 (desde los 17.688 del cuaderno A hasta los 18.287 del cuaderno C); y estos parámetros resultan ser de una «regularidad extraordinaria» (p. 220). El margen de diferencia que proporciona el espacio impreso, prácticamente 600 caracteres, una cantidad poco llamativa, es el espacio con el que cuenta el cajista para resolver situaciones de ajuste. Pero frente a estas constantes del impreso hay que tener presente que en el caso de los originales se cuentan los renglones de copia y no las letras y se establece como criterio una proporción entre el original y el impreso. Mientras los espacios son los mismos en cada plana del impreso, los renglones de la copia no siempre tienen la misma extensión, no contienen el mismo número de palabras y por tanto de letras, además de la diferente anchura del dibujo de cada letra. Teniendo en cuenta todos estos índices variables para cada copia, el cajista obtiene una unidad de medida de acuerdo con la adaptación

del texto en tipos y su equivalencia en líneas impresas. Esta unidad de medida que se toma como media, y que en el fondo es una medida artificial, se traduce en líneas de original (dos renglones, tres, cuatro, según cada caso) y se emplea para marcar la copia, pero es flexible y puede variar para adecuarse a las peculiaridades del modelo.

Está claro que los originales se contaban, y la prueba salta a la vista en las marcas trazadas entre los renglones de los originales; pero con todo la cuenta no evitaba la manipulación del texto. Para este y otros asuntos nos falta ver la imagen de los documentos en el volumen. Nos hallamos ante una de las más graves deficiencias del presente trabajo. La simulación informática de los dos textos (Apéndice I, pp. 281-520) es insuficiente puesto que elimina todos los detalles característicos de la materialidad de los documentos con lo que se pierden datos esenciales; ni siquiera se recoge la forma gráfica de las marcas de los cajistas en el original. La confrontación de plana manuscrita con plana impresa es forzada, porque se han creado unas secciones ficticias que no representan la realidad de los documentos. Si bien se facilita la lectura y la legibilidad de los textos, se hurta al lector, deliberadamente, el factor más decisivo para controlar la investigación. La alternativa justa hubiera sido respetar la realidad de la página, sin intervenciones que alteren la forma natural del folio, confrontando los testimonios, uno junto al otro, y sombreando las variantes o aquello que se quiera comentar y añadiendo si es preciso un cuerpo de variantes.

Además de las discrepancias en torno a la cuenta del original, también se ha especulado sin justificación – mas con el objetivo tácito de defender el viejo modo de editar el *Quijote* – que la existencia de los originales de imprenta o las herramientas que proporciona la bibliografía textual iban contra la importancia de la edición príncipe. A este respecto, las hipotéticas conclusiones que se derivan del *Tratado* de Sandoval son razonadas así: «No cabe la más mínima duda de que el paso del manuscrito original por el taller de imprenta lo altera seriamente tanto en lo accidental como en lo sustancial... Pero ello no significa, ni remotamente, que tales desviaciones y alteraciones terminen deturpando irremediamente la “última voluntad” del creador – como también se especula desde la disciplina aludida –, hasta el punto de desautorizar definitivamente a la copia impresa.» (p. 218). Y más adelante, se insiste en que «la edición príncipe – en nuestro caso, al menos – no desprecia ninguna enmienda relevante de las contenidas en el original de imprenta, pero sí recoge – hemos de insistir – numerosas “variantes de autor” no documentables en ningún otro lugar.» (p. 219) Según hemos dicho antes, no todos los textos son iguales,

pero en cualquier caso, la príncipe de una obra no puede dejar de ser la base de la mayoría de las ediciones de los textos clásicos, primero por lógica, porque de la mayoría de obras no se ha conservado el original de imprenta ni otro manuscrito anterior que sirva de referencia, y segundo porque lo normal es que la primera edición recoja, en conjunto y en su mayor parte, la obra tal y como la pensó el autor. Pero esto no quiere decir que la primera edición sea un texto incuestionable. Aun sin contar con el original, los libros impresos pueden poner en evidencia por sí mismos los lugares sospechosos de haber sido intervenidos con solo prestar atención al aspecto tipográfico que presenta una página y hacerse ampliamente familiar con las costumbres de un autor. Tal vez una de las aportaciones más valiosas del estudio de los originales sea la de afinarnos los sentidos para apreciar el texto impreso con el caudal de razones que han orientado su forma final. Andando este camino, y concretamente para el *Quijote*, el profesor Rico ha logrado desvelar un enjundioso conjunto de lecturas que contribuye a conseguir un texto más limpio de la obra, con una perspectiva de la que se obtienen incuestionables resultados de provecho.

Desde las primeras páginas del libro la autora establecía como objetivo «calibrar el alcance ecdótico de la denominada “bibliografía textual”, aplicada al establecimiento crítico de las obras impresas durante los Siglos de Oro». Y con este propósito, planteaba «someter al contraste práctico las atractivas categorías ecdóticas establecidas a partir del análisis material del libro antiguo (original de imprenta, cuenta del original, estados, etc.), antes de otorgarles validez absoluta» con la intención final de «sopesar los pros y los contras de la bibliografía material, como metodología ecdótica, siempre a partir de su aplicación práctica al texto señalado y sin mayores pretensiones de generalización» (Prefacio, pp. 10 y 11).

En efecto, las consecuencias que B. Rodríguez quiere extraer no pueden generalizarse a partir de este autor y de este texto, porque – insisto – no todos los libros son iguales, como no lo son todos los autores. Está claro que para *Las excelencias de la castidad* de fray José de Sigüenza, en la *Vida política de todos estados de mugeres* de fray Juan de la Cerda o del *Tratado de los presos pobres* de Bernardino de Sandoval, da relativamente lo mismo una variante localizada entre los ejemplares o una flagrante intervención de la imprenta, que sin embargo será muy importante en el caso de los grandes escritores clásicos, no digamos en el *Quijote*. Por ello mismo deberíamos continuar andando por todas las sendas de la bibliografía textual que nos lleven a alcanzar tal fin. Es no ya deseable, sino imprescindible contar con más estudios en tal línea, pero conducidos con superior solvencia.

PAOLA ITALIA

📖 G. Thomas Tanselle, *Portraits and Reviews*, Charlottesville, The Bibliographical Society of the University of Virginia, 2015, pp. 485, \$55.00, ISBN 9781883631161.



Se ci fosse un *award* delle *bookjackets* accademiche, quella di *Portraits and Reviews* di G.T. Tanselle, pubblicato nel 2015 per la Bibliographical Society dell'Università della Virginia, avrebbe facilmente stracciato ogni avversario.

Una scacchiera su tre file per tre colonne, in campo seppia e titolo blu notte con eleganti grazie, ritaglia nove caselle occupate da cinque ritratti, dei ventotto raccolti nella prima parte del volume e disposti ai vertici e al centro. Nelle altre caselle quattro copertine di settimanali e riviste che hanno ospitato alcune delle trentun recensioni pubblicate. Un solitario di carte vi-

venti, dove chi gioca dispone le tessere con pazienza, cura e attenzione al dettaglio. Come sa bene chi si diletta di giochi di carte, sono i dettagli a fare il giocatore. E la pazienza, la cura, l'attenzione.

Se qualcuno dei giovani lettori di *Ecdotica*, non ancora edotto di bibliografia testuale, volesse sapere qualcosa di più su G. Thomas Tanselle rimarrebbe deluso dalla scheda del risvolto di copertina. L'elegante professore classe 1934, dalla cinquantennale carriera accademica e dallo sguardo limpido e vivacissimo, si presenta con elegante *understatement*, con poche note di servizio: presidente della Bibliographical Society dell'Università della Virginia, dove ha insegnato per anni, co-curatore dell'opera di Melville, consigliere dal 1979 della Library of America, presidente della Società Bibliografica Americana e della Society for Textual Scholarship. Ma a indicare al neofita l'importanza della sua carriera intellettuale basterebbe l'elenco di alcuni dei suoi più celebri volumi pubblicati dal 1967 al 2013, tutte pietre miliari della bibliografia testuale, fino alla recente raccolta di *Essays in Bibliographical History* del 2013.

Neil Harris, nel primo numero di *Ecdotica* (2004, pp. 82-115), recensendo la traduzione italiana di *Literature and Artefacts*, aveva scritto un

bel profilo dell'autore di questi ritratti (liberamente scaricabile dal sito <http://www.ecdotica.org/numero-1/>), per presentare al pubblico italiano, allora ancora poco addentro le vicende della bibliografia testuale, uno dei suoi principali protagonisti. Sinteticamente, Harris aveva individuato il tratto costante del pensiero di Tanselle nel «desiderio di comunicare la percezione centrale della propria tradizione – cioè che il libro è un oggetto materiale testimone di un processo fabbricativo che ha influito sia sul testo in esso veicolato sia sulla ricezione di quel testo – fuori dall'ambito della filologia e della critica testuale anglosassone in cui tale percezione è nata» (p. 86). Con la stessa esemplare chiarezza riconosciuta da Harris, in questa ultima raccolta, la dimensione materiale della produzione editoriale viene estesa da Tanselle a chi dei libri è stato lettore, consultatore, studioso, ma anche custode, ordinatore, collezionista, venditore; e ai volumi, recensiti dal 1959, che ricostruiscono non solo una metodologia ecdotica, ma una parte della vita di chi quella metodologia ha messo in pratica.

Questa raccolta diventa quindi non solo un compendio di ciò che la bibliografia testuale è stata nella seconda metà del secolo scorso, ma anche di un metodo di lavoro che tiene conto del fattore umano, dell'elemento che unifica chi studia i testi *sub specie bibliographiae*; e di quanto continuo per le loro vite, le storie delle istituzioni che li hanno visti all'opera: Università, Biblioteche, Fondazioni, Centri di Studio.

Ma torniamo alla copertina. C'è una sapienza tipografica nell'editoria universitaria anglosassone che rende i libri accademici oggetti preziosi, difficilmente superabili dalla versione digitale. Il primo ritratto, in alto a sinistra, raffigura il maestro di Tanselle, Fredson Bowers, che egli presenta come successore e degno erede del triumvirato: A.W. Pollard, R.B. McKerrow e W.W. Greg (p. 29). A quest'ultimo, infatti, Bowers aveva dedicato, nel 1949, i *Principles of Bibliographical Description*, ma Tanselle si spinge oltre nell'indicare in questi due maestri i principali referenti degli studi per tutto il secolo scorso: «Just as Greg presided over the first half of the century (sharing the position with Pollard and McKerrow for three-quarters of the time), so Bowers has been the leading force in the second half of the century» (p. 89). Il racconto della sua storia accademica è anche quello delle radici della sua formazione, se è vero che con Bowers la bibliografia testuale si diffonde in America grazie alla forza argomentativa delle sue opere, e al carisma che esercitava sugli studenti e i colleghi dell'Università della Virginia dove, non a caso, nasce la Società di Studi Bibliografici poi presieduta dallo stesso Tanselle. E come *The Library* aveva rappresentato nella prima metà del

secolo l'organo principale degli studi bibliografici di scuola inglese, così i suoi *Studies in Bibliography* divengono, a partire dal 1949, il principale punto di riferimento della disciplina. Vale la pena di ricordare, con Neil Harris, il «primato straordinario» che vede Tanselle pubblicare sugli *SB*, a partire dal 1963, e con il peso di un vero e proprio editoriale, un saggio all'anno (Harris in *Ecdotica*, cit., p. 84). Non mancano, nella ricostruzione di questa biografia intellettuale, anche discussioni e polemiche, come quelle che opposero, sulle colonne degli stessi *SB*, contro la validità del metodo analitico di Bowers, la filologia di McKenzie. È tuttavia rappresentativo del metodo argomentativo di Tanselle, che marca le somiglianze piuttosto che enfatizzare le differenze, il riconoscimento in Bowers di una metodologia operativa (piuttosto che di una metodologia ecdotica), come un'acquisizione importante di per sé, per il consolidamento della disciplina grazie alla sua autorevolezza e alla sua eccezionale esperienza di editore critico di testi: «any serious conversation on a bibliographical theme ... cannot fail to involve issues on which he has taken an illuminating and provocative stand» (p. 40).

Sfuggire al magnetismo dello sguardo della figura in alto a destra è impossibile. Con una elegante e un po' retrò acconciatura, spinge lo sguardo al di fuori del riquadro di copertina Nancy Hale: giornalista del *New Yorker*, affermata scrittrice di racconti, ma soprattutto autrice di *The life in the studio*, una raccolta di pezzi brevi usciti proprio sul *New Yorker*, romanzo di formazione di una giovane rampolla dei circoli artistici newyorkesi (era figlia dei pittori americani impressionisti Philip Leslie Hale e Lilian Westcott Hale). Poco conosciuto in Italia (c'è ancora qualche editore curioso e temerario?), è in America un classico dei testi sulla memoria. Che Bowers fosse il suo terzo marito è fatto secondario, ma conferisce alla copertina – in un immaginario gioco di carte, i due coniugi sarebbero re e regina, di cuori – un fascino supplementare. Fascino che la Hale dovette esercitare su tutti i suoi ospiti, Tanselle compreso. E il suo libro, apparentemente così distante dagli studi di bibliografia testuale, diventa invece un viatico per capire la funzione degli editori critici dei testi: non solo meri custodi di una tradizione racchiusa nei forzieri delle edizioni critiche e dei loro inaccessibili apparati, ma tramiti per la ricreazione del passato: «with their instinct for making something, artists tends to respect the past as something also made» (p. 134). E per Tanselle, studiosi come Bowers e come Nancy Hale, diventano, nella loro capacità di ricreare il passato, artisti essi stessi.

Incorniciato dalle riviste su cui sono uscite le recensioni raccolte nella seconda parte del volume, spicca al centro delle nove carte della coper-

tina il dedicatario del volume, William Matheson, il cui ritratto è un inno a tutti i bibliofili e al collezionismo inteso come «an intellectual adventure and a contribution to knowledge» (p. 143). Una passione che il responsabile delle Collezioni dei Libri Rari della Library of Congress e della Columbia University, dove Tanselle ha insegnato per molti anni, aveva coltivato giovanissimo: «I wanted even then to own books and not to check them out from the local public library» (p. 144). Di lì a formarsi nelle biblioteche pubbliche, dove all'inizio si reca per controllare se quelle che aveva fortunatamente acquistato erano prime edizioni, il passo è stato breve. E oltre a capire di non essere tagliato per la carriera accademica, nella libreria dell'Università di Washington, dove frequenta la scuola superiore per bibliotecari, incontra la compagna della sua vita: Nina Woo, che sarebbe poi diventata responsabile di importanti biblioteche scientifiche e che avrebbe condiviso con lui la passione per i libri, ma anche per la buona musica, i vini, la buona cucina: «whenever he examined and read a book, or listened to a piece of music, or tasted a wine or a culinary creation, he gave his full concentration to the object of his attention, however exalted or commonplace, allowing it to reveal whatever it had to offer» (p. 147). La collezione dei Rare books della Library of Congress deve alle sue ricerche e acquisizioni la sua ricchezza: dalle carte di Abramo Lincoln alla collezione di oggetti appartenuti agli Zar, alla biblioteca personale di Adolf Hitler. Senza preclusioni, come tutti i veri collezionisti. E come tutti i veri eruditi, Matheson e sua moglie non esibiscono la propria cultura, semplicemente la condividono, in un circolo virtuoso continuato, dopo la scomparsa di Matheson, direttamente da Nina, grazie al loro sito web e alla regolare pubblicazione dei cataloghi della loro vastissima biblioteca personale (30.000 volumi prevalentemente di bibliografia testuale e poesia contemporanea).

Restano ancora due carte da voltare, quella del ritratto in basso a sinistra e la sua corrispondente a destra, specularmente un'altra donna e un uomo: Ruth Mortimer e Gordon Ray. Vale la pena spendere qualche parola in più per questa talentuosa ricercatrice dall'aria sbarazzina, che è stata la prima donna a ricoprire la carica di Presidente della Bibliographic Society of America, venuta a mancare a soli 62 anni ed efficacemente descritta come: «bibliographer, curator, medieval and renaissance scholar and trailblazer; teacher, mentor and role-model» (p. 80). Laureata e specializzata alla Columbia, prosegue poi la carriera nella sezione Rari della Houghton Library di Harvard, di cui nel 1964 cura il catalogo della collezione delle cinquecentine francesi. Traboccante di talenti e di interessi, dal pianoforte all'haiku, amante dei libri antichi

e dei cappelli d'alta moda, incurante degli incipienti diktat sul *multi-tasking*, che avrebbero rovinato generazioni di studiose, stabilisce che gli studenti ammessi alla Rare Books Room debbano avere «the ability to concentrate on just one thing at a time» (p. 87). E anche nella battaglia contro il cancro, che la colpisce nei primi anni Novanta, persevera in tenacia e fervore, fedele all'epigrafe posta in *exergo* a uno dei suoi saggi più celebri, *Dostoevski and the dream*: «I have my own idea of art, and it is this: What most people regard as fantastic and lacking in universality, I hold to be the inmost essence of truth». Tre mesi dopo la sua scomparsa, nel gennaio del 1994, davanti a più di 250 tra colleghi e allievi, le viene intitolata, raro privilegio, la Rare Book Room.

Basterebbe il titolo di uno dei più celebri tra i suoi volumi, *Books as a way of life* (introdotto da Tanselle nell'edizione del 1988), per presentare l'ultimo ritratto nella carta d'angolo in basso a destra: Gordon Norton Ray. Biografo di Thakeray, curatore del suo immenso epistolario, forse il maggiore esperto di collezioni illustrate vittoriane inglesi e francesi; un vero e proprio paladino dell'arte di vivere con i libri, tanto da sostenere che «a possibile connection between reading and marriage is that reading may serve “as one partner's refuge from the other”» (p. 62).

Le trentun recensioni (che Tanselle ha selezionato su un corpus di settanta articoli), disposte in rigoroso ordine cronologico, individuano le linee portanti della sua ricerca bibliografica e di una possibile storia della disciplina attraverso le sue principali stazioni: dai classici come *A new introduction to bibliography* di Gaskell, agli *Essay in Bibliography, Text and Editing* di Bowers, al *Galileo makes a book* di Needham, oltre ai volumi più recenti di studiosi come Roger Chartier (di cui si discute *Inscriptions and Erasure*, del 2010) o Robert Darnton (*The case of books*, del 2011). Capisaldi della bibliografia testuale, ma anche studi di biblioteconomia, o di storia del libro. Un volume sulla storia del mercato librario inglese (p. 422), e puntuali discussioni su singole edizioni di classici della letteratura anglosassone, da Hawthorne e Crane (Bowers, p. 210), da Sherwood Anderson (White, p. 224) al *Portrait* di Joyce (Gabler, p. 318) a *Jennie Gerhardt* di Dreiser (West, p. 338), ma anche puntuali interventi sulla filologia d'autore (la discussione dell'edizione di Ralph Franklin dei manoscritti di Emily Dickinson, p. 355) o sulla filologia del «rivoluzionario» McKenzie (p. 405). Non mancano anche, sviluppati con lucidità, eleganza e una straordinaria chiarezza, interventi-discussione, come quelli sui volumi di Sukanta Chaudhuri (*The Metaphysics of texts*, 2011, p. 430), che non affascina il robusto pragmatismo di Tan-

selle, o di Gaskelle (*From Writer to Reader*, 1980, p. 284), che delude il recensore per lo squilibrio tra la *pars destruens* e la *construens* («it seems aimed more at protesting certain recent trends in editing ... than at providing examples of balanced and careful thought about editorial problems»), tanto da spingerlo a una, invero piuttosto *british*, stroncatura («asking students to straighten out and clarify the issues that appear in confused form in these chapters would in fact be a valuable exercise, but it represent a sad fate for the book», p. 300).

Accanto alle recensioni vere e proprie trovano posto anche alcuni interventi che, pur non discutendo un volume o il metodo di uno studioso, affrontano argomenti legati ai temi cardine del volume: dalla storia dell'editoria digitale («Writing the history of Electronic Books», p. 445), ai criteri di edizione del testo elettronico («The Authenticity of Electronic Texts», p. 380), dallo statuto delle note al piede («The footnot demarginalized», p. 348), al concetto di Archivio, utilizzato tradizionalmente, e nella più moderna accezione di *repository* di testi elettronici («The World as Archive», p. 400). È questa una delle sezioni (virtuali, perché anche per questi testi l'ordine è cronologico) più interessanti e, a mio parere, più foriere di sviluppi in un possibile futuro della Textual Bibliography 2.0. Forte della lunga conoscenza dei problemi testuali procuratagli dal lavoro filologico e dalla passione per i libri che lo ha accompagnato tutta la vita, Tanselle ci consegna, tra le innumerevoli discussioni sui rapporti tra testi cartacei e informatici e sul ruolo dell'ecdotica nel nuovo ecosistema informatico (se ne è dibattuto al Foro di Ecdotica 2014, pp. 73-130), un punto di vista autorevole e lungimirante. Cosa cambierà e cosa rimarrà identico nel passaggio – già immediato (l'articolo «Foreword to Electronic textual editing» è del 2006) – al futuro libro elettronico? Tanselle risponde con un aneddoto raccontato da D.T. Max in un numero (del 2000) della rivista *The american scholar*: richiesta di spiegare se preferisse i libri cartacei o quelli elettronici, una scolara di sei anni, senza alcuna esitazione, aveva risposto che qualsiasi libro le era gradito. «Any book»: «Bits, atoms, papers, plastic are going to change Citizen X's life, but what's going to matter most is what she reads» (p. 416). Vi saranno procedure e *routine* differenti, ma non muteranno i concetti, i temi, e i problemi posti dai testi. Vi saranno cambiamenti inevitabili, ma «these desirable changes do not alter the questions we must ask about texts or guarente a greater amount of intelligent reading and textual study. We will be spared some drudgery and inconvenience, but we still have to confront the same issues that editors have struggled with for twenty-five hundreds years» (p. 421). Un punto

di vista di grande potenza euristica, in cui la forza della continuità è proporzionale alla fiducia nelle capacità degli individui di mettere a disposizione le loro comuni passioni per i testi, per affrontare, con metodologie nuove, antichi problemi. Con la stessa pazienza, cura, attenzione, dedicata per due secoli e mezzo alla creazione e produzione delle idee attraverso processi culturali collettivi, che si sono tradotti in libri, in imprese per la loro produzione e commercializzazione, in istituzioni per il loro studio e la loro conservazione.

È emozionante vedere come Tanselle, nei ritratti di cui qui abbiamo presentato solo un campione, e nelle recensioni e articoli, segua, oltre agli intrecci delle conoscenze personali (quasi tutti gli studiosi ritratti o recensiti sono stati suoi conoscenti o amici diretti) anche un altro filo rosso, quello del tessuto connettivo costituito da una società letteraria che ha rappresentato, almeno per la seconda metà del secolo scorso, un collante formidabile di principi democratici e di rispetto delle diversità intellettuali, e di quello straordinario meccanismo per cui l'attenzione alle idee degli altri è il più efficace strumento per la difesa (e lo sviluppo) delle proprie: «I believe they [my own reviews] do naturally reveal my attitudes and convictions. Writing with biographical focus, such as portraits and reviews, play a double role in the history of any field: life stories and critical assessments of those who have contributed to a field constitute a way of understanding its concerns and development» (p. xiv).

Dobbiamo essere grati a questo grande studioso, non solo per un volume che segna un'altra tappa negli studi sui testi e sulla loro tradizione, ma per averci ricordato ancora una volta – e mai come di questi tempi ne abbiamo bisogno – il valore sociale della ricerca, e la funzione civile degli istituti in cui essa si svolge: biblioteche e librerie, università e centri di studio. Per avere celebrato, con autorevolezza e amorevolezza la storia delle donne e degli uomini che vi hanno esercitato il loro mestiere, con il coraggio di vite apparentemente routinarie, fatte di semplici gesti, eroicamente naturali, vissute in difesa della memoria collettiva, in un manoscritto, una variante, un libro, un sedicesimo. L'“umana compagnia” raccontata in questo libro, continua, nonostante tutto, serenamente e determinatamente, a testimoniarcelo.

NICCOLÒ GENSINI

📖 Giovanni Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di Roberto Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, («Archivio romanzo», 26), 2013, pp. CCXCVI+426, € 95, ISBN 978-88-8450-508-8.

In una lettera inviata a Pietro da Monteforte, datata 5 aprile 1373, l'anziano Boccaccio raccontava il rogo da lui stesso appiccato ad alcune sue carte contenenti poesie giovanili in volgare: non potendo aspirare al primo posto nella graduatoria dei poeti del suo tempo, verosimilmente anche a causa dell'irraggiungibile superiorità di Petrarca, il più modesto poeta di Certaldo ricordava di aver distrutto le prove della sua precoce ispirazione, «ardens mea vulgaria et profecto iuvenilia nimis poemata». Il topos è già classico; tutt'altro che una notizia cui prestare fede documentaria. Se mai Boccaccio bruciò una parte della propria poesia in volgare, non tutte le carte dovettero perdersi o, meglio, l'atteggiato distruttore deve essersi ben presto ricreduto, continuando a comporre rime fino agli ultimi mesi di vita. Sia stato questo accenno contenuto nelle *Epistole* un'artefatta e consapevole emulazione del precedente virgiliano o un affettuoso sostegno all'amico Petrarca, le rime che ci sono state trasmesse dalla tradizione sotto il nome del Certaldese vanno a comporre un *corpus* niente affatto esile, la cui fortuna è stata a lungo sacrificata rispetto alle opere in ottave o in terza rima; ma la costanza con cui il suo autore vi si dedicò, per tutta la vita, tradisce da sola il ruolo che nell'immaginario creativo di Boccaccio il genere lirico dovette di fatto occupare. Passando dalla giovinezza 'angioina' fino alla vecchiaia, attraverso un ampio spettro di temi, ritmi e toni, l'insieme dei componimenti lirici di Giovanni Boccaccio è oggi riunito nella nuova edizione critica delle *Rime*, curata da Roberto Leporatti, coronamento di più di un secolo di studi ecdotici sui versi boccacciani e risultato di un modello di ricostruzione testuale felicemente impiegato e messo a frutto.

Gli anni che separano questa edizione – pubblicata nel 2013 con il patrocinio della Fondazione Ezio Franceschini – dalla prima pubblicazione sistematica e coerente della lirica boccacciana, apparsa nel 1914 per le cure di Aldo Francesco Massera (Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1914), sono stati ricchi di studi che, da differenti versanti di ricerca, hanno tentato una più chiara analisi di questo *corpus*, segno dell'interesse dimostrato dagli studiosi e dai filologi per un oggetto letterario complicato e

di difficile decifrazione. Il lavoro di Leporatti si inserisce dunque in una fortunata linea di ricerca, tracciata da autorevoli predecessori, dei quali vengono recuperati in modo sistematico i più interessanti e validi contributi (riassunti in un elenco bibliografico davvero esaustivo, pp. CCLXXX-CCLXXXI), privilegiando opportunamente l'interpretazione che della tradizione delle rime di Boccaccio aveva dato Domenico De Robertis. Il debito nei confronti del metodo di analisi e di studio del maestro – alla cui memoria il volume è dedicato in esergo – sono dichiarati in modo limpido, ed è anzi lo stesso Leporatti che propone questa sua edizione quale realizzazione omogenea di quella «ipotesi di lavoro» proposta a suo tempo proprio da De Robertis nel suo più avvertito contributo sulle rime boccacciane, ossia il saggio «A norma di stemma», apparso in *Studi di Filologia italiana* nel 1984. Dopo anni in cui gli studi si erano concentrati soprattutto sulla stilistica, nel suo contributo De Robertis ripresentava il problema squisitamente ecdotico della tradizione delle liriche, suggerendo la necessità di una nuova collazione sistematica dei testimoni. Né la meritoria edizione curata da Massèra, né le successive e più aggiornate procurate da Vittore Branca (Bari, Laterza, 1939; e poi, con qualche correzione, Padova, Liviana, 1958; Milano, Arnoldo Mondadori, 1992), avevano risolto in modo convincente il nodo centrale del problema: la tradizione testuale delle rime boccacciane è infatti caratterizzata da un lato dalla dispersione delle testimonianze in più di un centinaio di manoscritti, dall'altro dalla presenza di una compatta silloge, tradita dalla famosa Raccolta Bartoliniana, pensata come erudita integrazione alla *Giuntina di rime antiche* del 1527 e frutto dell'interesse di Lorenzo Bartolini per questi 'relitti' della poesia trecentesca. La condizione materiale della tradizione delle liriche aveva fortemente influenzato la pratica editoriale sia nella scelta delle *lectiones singulares* dei testi, sia nella pratica attributiva, privilegiando, nei casi in cui era possibile, sempre l'autorità della Raccolta rispetto agli altri testimoni. Neppure Branca, che pure aveva avanzato serissime riserve su molte delle scelte di Massèra, aveva saputo proporre soluzioni sempre valide e univoche: il peso della silloge del Bartolini faceva sempre propendere, se non più verso il riconoscimento di una sua presunta 'ottimalità', verso l'accoglimento a testo delle sue lezioni. Merito di De Robertis è stato dunque quello di aver riconosciuto come la natura policentrica della tradizione testuale delle rime imponesse la necessità di una riconsiderazione generale dell'intero caso critico, alla ricerca di un testo e di attribuzioni che tenessero conto della parità stemmatica tra la Raccolta Bartoliniana, in nulla privilegiata rispetto agli altri manoscritti, e il resto della tradizione.

Roberto Loporatti assume dunque tale impostazione come fondamento della sua edizione, riconsiderando «l'intero problema delle rime» alla luce di schietti e attendibili principi neolachmanniani.

La lunga e accuratissima introduzione permette di verificare ogni passaggio del lavoro dell'editore: l'edizione è aperta da un censimento minuzioso dell'intera tradizione manoscritta e a stampa (precedente la *princeps* delle *Rime di Messer Giovanni Boccacci*, a cura di Giovan Battista Baldelli, Livorno, Masi, 1802) che permette di misurare fisicamente la disomogeneità e la vastità delle attestazioni frammentarie cui sono condannati i versi boccacciani, dei quali viene annotata con cura la collocazione all'interno del manoscritto, l'attribuzione e i possibili legami con altre parti del codice latore («I testimoni», pp. XI-CLXVIII). Segue una «Nota al testo» (pp. CLXIX-CCLXXVIII) altrettanto precisa e puntuale: ad una presentazione generale dei debiti e dei principi ispiratori dell'operazione di critica del testo, segue un'analisi capillare dei rapporti dei vari testimoni, fra i quali si stabiliscono legami sulla base di errori congiuntivi che possano organizzare solidamente la tradizione in gruppi di componimenti, in «famiglie» omogenee. In questo modo Loporatti individua da una parte una «tradizione plurima» riconducibile alla Raccolta Bartoliniana, dall'altra una «tradizione dispersa e occasionale»: non soccorrono tuttavia dati che permettano la costruzione di uno stemma unitario, dimostrando così definitivamente «la natura policentrica della tradizione di queste rime, da valutare testo per testo o al massimo, per usare la metafora del De Robertis, “costellazione per costellazione”» (pp. CLXXXVII-CLXXXVIII). Dopo aver vagliato le caratteristiche delle varie famiglie di rime ad attestazione unica o plurima (a tradizione bartoliniana o extra-bartoliniana), dunque dopo aver accertato puntualmente i rapporti fra i testimoni, Loporatti procede con l'analisi delle questioni attributive, per le quali non viene utilizzato altro criterio di selezione se non quello propriamente stemmatico. Questa scelta metodologica è applicata per la prima volta in modo organico al *corpus* delle rime: un interesse specifico è da riconoscere proprio alle conseguenze che da tale impostazione lachmanniana derivano in sede attributiva, discusse con chiarezza e precisione dall'editore. Per Loporatti affidarsi alla tradizione significa infatti legare ogni deduzione ecdotica all'oggettività e alle condizioni materiali della tradizione stessa, rinunciando ad ogni zona d'ombra che possa essere illuminata da un'analisi stilistica interna, che, anche quando si riveli convincente, non può ambire a divenire veramente risolutiva. Così l'editore rinuncia ad allestire, come aveva invece fatto Branca, una sezione d'appendice nella quale relegare le rime 'attri-

buibili', e quelle di possibile 'atmosfera' o di più vago interesse boccacciani, ovvero niente di più che, a detta del curatore, «un contenitore in cui 'parcheggiare' testi» (p. CCLVI). Rispetto alla «Seconda parte» dell'edizione Branca del 1992 sono dunque sottratte alla possibile paternità boccacciana ben 46 rime su 49, mentre sono accolti a testo soltanto i componimenti che entro lo stemma dispongano di una attribuzione maggioritaria oppure, quando minoritaria, non concorrente. Alla discussione dei motivi delle esclusioni è dedicata un'intera sezione della «Nota al testo» (pp. CCXX-CCXLI), nella quale ogni poesia è sottoposta ad una puntigliosa analisi e verifica, cui fa spesso seguito la proposta di una assegnazione alternativa, quasi mai un *flatus vocis* – si contano infatti attribuzioni fra gli altri a Fazio degli Uberti e Matteo di Dino Frescobaldi. Infine è lo stesso Leporatti ad assicurare che espungere alcune rime dal *corpus* lirico di Boccaccio non deve significare la loro eliminazione dall'orizzonte storico e culturale della poesia del Trecento: un'attribuzione non impressionistica e che rifiuta l'analisi stilistica quale principale strumento di indagine non può essere che un elemento a favore, da un lato per un più convinto e non preconcelto avvicinamento alla produzione lirica di Boccaccio, dall'altro per un più avvertito e autonomo giudizio anche su tutta la gran mole di versi lirici tardo-trecenteschi, adespoti o di cui si può ipotizzare l'identità dell'autore, che condividono maniere e forme della poesia di Boccaccio e di Petrarca, pur non potendo ad essi essere direttamente ricondotti. Si tratta insomma di quel crogiolo di stilemi danteschi e petrarcheschi che costituisce il basso continuo del 'secolo senza poesia'; quella «zona d'ombra segnata dalla voce dei due poeti» di cui si è occupata anche Paola Vecchi Galli (soprattutto in P. Vecchi Galli, *Padri. Petrarca e Boccaccio nella poesia del Trecento*, Roma-Padova, Antenore, 2012), indagandone la tradizione a partire dall'annoso problema delle disperse di Petrarca. La scelta del curatore non può dunque essere biasimata: piuttosto che iscriversi nel novero di questo trecentesco 'manierismo petrarchista', le rime di Boccaccio appaiono infatti come il primo consapevole tentativo di proseguire la tradizione toscana dello stilnovismo di matrice dantesca, mesciandolo con le innovazioni stilistiche e formali della creatività di Petrarca, nel tentativo di creare una nuova voce che è stata poi assunta con successo da tutti quegli autori minori che animarono con la loro 'poesia artigianale' e formale gli ultimi decenni del Trecento e i primi anni del Quattrocento. Allestire un'edizione delle rime di Boccaccio non significava dunque preparare una miscellanea di poesia del tardo xiv secolo, bensì piuttosto consegnare al pubblico una raccolta che

con dignità reca impressi *in nuce* i caratteri che influenzeranno la poesia dell'intero Quattrocento toscano. La «Nota al testo» si conclude con la descrizione delle edizioni moderne (pp. CCLI-CCLXII), delle quali vengono messi in luce i lati più contestabili, e con alcune pagine dedicate al vaglio dei codici *descripti* e di alcune trascrizioni eseguite da vari eruditi fra il Cinquecento e il Settecento, che, seppure non fondamentali ai fini della ricostruzione del testo, hanno il merito di presentare i tratti principali della storia della ricezione delle rime di Boccaccio fino al Novecento (pp. CCXLI-CCLI).

In conclusione Leporatti promuove come genuinamente boccacciani i 102 testi della Raccolta Bartoliniana più altri 27 componimenti trasmessi da altri testimoni. Alle complessive 129 rime totali si aggiungono 2 dubbie, per le quali l'attribuzione a Boccaccio si oppone al silenzio delle altre fonti (il capitolo ternario *La dolce "Ave Maria" di gratia plena*, e l'oscura canzone *Nascosi son gli spirti e l'ombre tolte*): il novero delle attribuzioni risulta accresciuto sia rispetto all'edizione Branca (126 sicure, seguite da 49 dubbie), sia rispetto alla più recente edizione Lanza (nella quale i testi sicuramente boccacciani sono 127, 19 quelli dubbi e 28 spuri). Da segnalare alcune significative promozioni (precedentemente relegate nella «Seconda parte» dell'edizione Branca del 1992): oltre al sonetto *Disposto sum, fin che l'ontuosa morte* (114), omogeneo al gruppo cui appartiene entro la tradizione manoscritta, le anomale strofi decastiche (126^a e 126^b) che volgarizzano versificandolo uno scambio di battute fra Annibale e Scipione tratto dal testo di Livio, e il sonetto caudato, mutilo per alcuni versi, *Carissimi fratei, la forma oscura*, da sempre ritenuto troppo rozzo per la penna di Boccaccio.

I criteri di edizione con cui sono presentati i testi sono oggetto dell'ultima sezione delle pagine introduttive («Criteri di edizione», pp. CCLXIII-CCLXXVIII). L'ordinamento arbitrariamente cronologico e pseudo-biografico confezionato da Massèra e contestato da Branca e De Robertis, viene abbandonato del tutto in favore di una successione dei componimenti che trova nella tradizione stessa una qualche legittimità: viene assunto infatti quello della Raccolta Bartoliniana, anch'esso arbitrario, ma almeno attestato storicamente. Il coraggio nello sconvolgere una numerazione collaudata e che lo stesso Branca aveva rinunciato ad emendare – in virtù del suo «ordine ormai consacrato da tutta una tradizione di studi letterari» – dovrà scontare la difficoltà con cui d'ora in avanti gli studiosi di Boccaccio faranno i conti tutte le volte che vorranno citare un singolo componimento lirico: di qualche aiuto sarà allora l'aver posto fra parentesi quadre in apertura di ogni testo la nume-

razione anche secondo l'edizione Branca, seguita poi da due comode tavole riassuntive di concordanze (pp. 400-403). *L'emendatio ope codicum* cui Leporatti ha sottoposto di nuovo tutta la tradizione, dismettendo la pregiudiziale 'ottimalità' delle *lectiones* della Raccolta Bartoliniana, ha portato come ulteriore conseguenza la promozione a testo di lezioni il più delle volte relegate negli apparati delle precedenti edizioni: si attesta così l'alto tasso di intervento del Bartolini, che tende a regolarizzare i versi esemplati. Contro le lezioni minoritarie della cinquecentesca Raccolta si registra l'accordo riguardo numerosi *loci* del resto della tradizione, che vengono restituiti assumendo allora come riferimento quelle «soluzioni grafiche e formali» precedenti «all'affermazione di una norma petrarchesca» che si leggono nei testimoni «cronologicamente più vicini all'età in cui i testi furono composti» (pp. CCLXXIV-CCLXXV). Si impone così un cauto criterio di conservazione formale e grafica per la resa delle varianti indifferenti, che si accompagna al rispetto delle peculiarità grafiche del testimone manoscritto, nei casi di attestazioni uniche.

I testi delle rime si dispongono in una successione limpida e facilmente consultabile, distinte in «Rime a tradizione Bartoliniana» (pp. 3-268) con una numerazione in cifre romane (I-CII) e «Rime a tradizione extra-Bartoliniana» (pp. 269-360) con una numerazione a cifre arabe (103-129), seguite dal già ricordato dittico di «Rime dubbie» (pp. 361-380): ogni sezione di testi – che la *collatio* abbia stabilito accomunati da una medesima vicenda di trasmissione – è introdotta da un cappello esegetico in cui sono ampiamente discussi, tramite un'esposizione schematica e il più delle volte chiara e ben decifrabile, i problemi della tradizione e la discussione delle varianti, e nei quali è esposto ogni più minimo aspetto dell'intervento ecdotico. Seguono poi introduzioni preliminari ai singoli componimenti, in cui sono consegnati al lettore strumenti di interpretazione accurati e in grado di illuminare il più delle volte anche significativi rimandi intratestuali. Gli ampi commenti di natura filologica alle liriche sono seguiti da scarse e fondamentali indicazioni bibliografiche, che permettono di saggiarne la storia della critica e della ricostruzione testuale; le lezioni scartate sono registrate in un apparato critico positivo che permette una buona fruizione, senza appesantire la leggibilità dei testi e nel quale ogni caratteristica delle lezioni depositate sui manoscritti è facilmente ricostruibile. Ne deriva un'edizione che si distingue per la precisione e la meticolosità scientifica, per la ricchezza dell'analisi e per la completezza delle informazioni fornite, nella quale è registrato un lungo lavoro cui il curatore ha dedicato anni

della propria attività di ricerca. Un'edizione che registra uno stadio di ricostruzione testuale molto accurato per attendibilità e plausibilità dei testi, un vero 'restauro' cui ogni prossimo studio sulla lirica del Certaldese non potrà che fare riferimento (e che anzi si è già reso fecondo per contributi interessanti, ad esempio: G. Filocamo - D. Delcorno Branca, «Quattro sonetti di Boccaccio nel repertorio di un confortatore bolognese», *Studi sul Boccaccio*, XLIII [2015], pp. 29-52). Sono da segnalare soltanto alcuni aspetti negativi che, se non pregiudicano affatto la qualità dell'edizione, forse appannano l'autorevolezza del volume – e che si auspica possano essere corretti in una successiva ristampa. Ad alcuni piccoli refusi, che sarebbero da ignorare se il lettore non vi si imbattesse negli apparati critici – luoghi sensibilissimi e per i quali l'attenzione tipografica dovrebbe essere molto alta (noto soltanto il refuso «aquistar» stampato a testo nel primo verso del sonetto XXVII in luogo del corretto e tràdito «acquistar») – si aggiunge una certa imprecisione in quella parte 'strumentale' del volume, che rappresenta la sede privilegiata della sua fruibilità come oggetto di studio e di verifica saltuaria di alcune sue parti: l'«Indice dei nomi nelle rime» (pp. 414-416) rimanda in molti casi a punti errati del volume, rendendo la sua consultazione confusa, in alcuni casi addirittura impraticabile (indico soltanto alcuni esempi: le «Muse» non sono citate solo in «VII 1», ma anche in «VI 3», «XIX 7» e «LXXVI 6»; «Anfione VII 3» e «XXXVII 3» è da correggere con «XIX 3» e «XLIII 3»; «Ippocrate XXXIII 1» con «XXXIV 1»; «Argo XXXVII 2» con «XLIII 2»; «Partenope IV 5» con «V 5»; «Avicenna XXXIII 1» con «XXXIV 1»; «Ulisse XXXVII 6» con «XLIII 6»; «Orfeo VII 1» con «XIX 1»; ecc.).

Attraverso questa edizione uno dei *corpora* lirici meno conosciuti e più sfuggevoli della storia della nostra letteratura riacquista un dettato attendibile: i testi restituiscono appieno un io poetico inquieto e complesso, che utilizza la poesia come mezzo di osservazione di se stesso e che ne racconta i moti dell'animo, con una predilezione per un andamento narrativo tutta boccacciana. A differenza di quanto fece Branca per la sua ultima edizione delle *Rime* (Milano, Arnoldo Mondadori, 1992), non è obiettivo di Leporatti fornire un commento letterario ai testi, che dunque manca: alla luce dei progressi filologici che questa edizione registra, e proprio in virtù della sua vocazione 'strumentale', è auspicabile che essa stessa possa fornire la base per l'allestimento di un nuovo commento, che aggiorni il precedente e che forse potrà illuminare più diffusamente alcuni dei quesiti che restano irrisolti circa le rime di Boccaccio. Preme forse soprattutto comprendere le ragioni culturali profonde

per le quali l'autore di Certaldo non abbia raccolto in una silloge organizzata le sue prove liriche, a differenza di quanto andava facendo negli stessi anni l'amico Petrarca, e dunque quale valore egli stesso assegnasse a componimenti ai quali continuò a dedicarsi lungo tutto l'arco della propria esistenza sulla scia dei modelli di Cavalcanti, Dante e Cino da Pistoia. Insomma il problema delle rime boccacciane resta, come ogni problema critico, ancora aperto: l'edizione Leporatti consegna al lettore uno strumento maturo con il quale avvicinarsi ai testi e spingersi verso un loro riesame più consapevole e avvertito. Risultano pertanto ancora efficaci le parole di Aurelio Roncaglia, che, recensendo un'altra edizione critica delle medesime rime boccacciane, la prima confezionata da Vittore Branca (Bari, Laterza, 1939), scriveva: «Per un Petrarca le Rime son tutto o quasi; per un Boccaccio sono una singolare esperienza: che parte ha avuta questa esperienza, questo contatto diretto col mondo e con le forme della tradizione artistica più raffinata, nel determinarsi degli sviluppi entro la sua personalità fondamentali, nella formazione del suo gusto e della sua tecnica narrativa, nel confluire d'influssi ... alla creazione del racconto poetico e, per esso, della prosa letteraria? La risposta non potrà venire se non da un accurato studio complessivo di tutta la produzione ... boccacesca, cioè della formazione culturale ed artistica del Boccaccio ... Non è del resto un rinvio astratto, ma un preciso indirizzo, una concreta impostazione storica» (A. Roncaglia, «Per le Rime di Giovanni Boccaccio», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. II, VIII [1939], pp. 359-382: a p. 366).

ANTONIO CORSARO

📖 Franco Sacchetti, *Le Trecento Novelle*, edizione critica a cura di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini («Archivio Romanzo», 29), 2014, pp. ccx+649, € 95, ISBN 978-88-8450-574-3.

Significativa la modifica del titolo, che da *Il Trecentonovelle* passa a *Le Trecento Novelle*, allorché l'editore accantona la forma trasmessa dai codici di tradizione borghiniana (*Proemio del CCCnouelle composte per Franco Sacchetti...*), «evidentemente calcata sul titolo (il) *Centonovelle*, formula che si afferma solo nel pieno Rinascimento per indicare il capolavoro boccacciano» (p. xx). La nuova edizione critica del grande testo sacchetiano, adesso disponibile grazie alle fatiche di Michelangelo Zaccarello,

offre per altro un testo nuovamente fondato sulla completa rilettura dei testimoni a disposizione.

Provo a individuare la questione principale. Questo libro così famoso e così letto, paradigma insuperato della narrativa toscana trecentesca di ascendenza non boccacciana, ci arriva attraverso rami testimoniali agevolmente differenziabili quanto all'assemblaggio delle novelle, al rispetto dei (perduti) antigrafì, alla scelta delle lezioni; ma di fatto la filologia novecentesca, pur dedicandovi non poche attenzioni (a partire da Barbi) con diverse edizioni scientificamente fondate, ha finito per privilegiare la sola tradizione derivante dalle copie fatte allestire da Borghini, segnatamente il cod. B – attualmente smembrato in M (BNCF, Magl. VI 112) e L₁ (Firenze, BML, Pluteo XLII 12) – e L (Firenze, BML, Pluteo XLII 11). Fondamentalmente a B hanno fatto riferimento le edizioni di V. Pernicone (Firenze, 1946) e E. Li Gotti (Milano, 1946), la prima di esse a fondamento delle edizioni commentate di A. Borlenghi (Milano, 1957) e di E. Faccioli (Torino, 1970). Se poi l'ed. Lanza (Firenze, 1984) privilegiava il teste L, più leggibile di B, a quest'ultimo tornava l'ed. Marucci (Roma, 1996), dalla quale deriva la più recente di D. Puccini (Torino, 2004). Al netto di ammodernamenti e interventi emendatori di cui si parla più avanti, la ragione di queste scelte sostanzialmente univoche è semplice: la tradizione borghiniana contiene il maggior numero di novelle rispetto all'altro ramo facente capo al cod. N (BNCF, II I 25). In questa direzione a senso unico presa dagli studiosi influiva forse il nome illustre di Borghini: ma questo, più che un bene, si è rivelato alla fine un elemento fuorviante. Adesso, la recente scoperta del nuovo teste G (Oxford, Wadham College Lib., A. 21.24) da parte dello stesso Zaccarello apporta allo stemma un compagno importante di N, col quale è ora possibile un riscontro sistematico con la lezione di quest'ultimo: lezione «attiva e partecipe», nel complesso più affidabile rispetto alla «tipologia di copia ... professionale e distaccata ... commissionata dal Borghini» (p. LXXII), capace di intervenire sensatamente su un originale disastroso e di difficile lettura come dovette essere quello in oggetto.

Ripartendo dunque dal principale artefice del salvataggio dell'opera, fu Vincenzo Borghini, che possedeva il testo in un originale oggi perduto, a farlo copiare in quanto documento prezioso della buona lingua del secolo XIV, fonte su «costumi, abiti et molte usanze di que' tempi», oltre che repertorio di «buone voci assai et di que' modi di dire di quella età». Borghini avvertiva d'altronde che «bisognerebbe un testo più intero, che il nostro è lacero et appena vi sono mezze et quelle spesso interrotte

et spesso in parte spezzate, *né lo scritto ci par così sicuro come vorremo et con altri non s'è potuto riscontrare*» (cfr. p. XLIX). Da quel ms. furono tratti in fine sia B sia L per un totale di 223 novelle. Intorno al 1572 il Priore pensò di allestire anche una selezione di 133 novelle ritenute meno problematiche rispetto alle proibizioni controriformistiche: la cosiddetta *Scelta*, che però non vide le stampe, restando a tutt'oggi confinata nei mss. R (Firenze, BR, 2142, prima metà del sec. XVII), R₁ (Firenze, BR, 2143, sec. XVII), T (Milano, B Trivulziana, 192, sec. XVII). Altra vicenda, tutta secentesca, è quella dei codici di Antonio da Sangallo (C, M', R', Pal, V), non derivanti tutti dalla *Scelta* ma in alcuni casi esemplati su una selezione indipendente derivante dal canone completo (fra l'altro, col recupero di alcune novelle scabrose). Così configurato, questo insieme rappresenta una tradizione fortemente attiva, in ragione delle evidenti esigenze di sistemare un testo malconcio, nonché di censurarlo all'occorrenza, e di ciò sono testimonianza gli interventi correttori e emendatori che Borghini apportò su B. Quanto a L, l'altra copia da ricondurre all'iniziativa di Borghini, si tratta del «teste più completo e conservato, dal cui canone e ordinamento derivano anche le edizioni correnti, [che] non seguono B nella numerazione spesso fallace» (p. XIII). Non è facile stabilire l'esatto rapporto fra B e L: Barbi pensava che quest'ultimo fosse in definitiva un *descriptus* di B (e così adesso anche V. Marucci, «Sulla tradizione del testo del 'Trecentonovelle' del Sacchetti», *Humanistica*, VIII, 2013, pp. 55-70), tratto quando B era più leggibile di ora; mentre Zaccarello nega ora questa ipotesi, preferendo pensare che L (anch'esso sottoposto a correzioni nel laboratorio di Borghini) sia piuttosto un collaterale. Ciò che importa è il forte stato di contaminazione fra i due codd., che in sede filologica limita «la validità dell'accordo di B L: in altre parole, pur restando ferma la loro derivazione dal comune modello in due diverse e distinte tornate di copia, la costituzione del testo non può muovere in via automatica dal loro accordo contro la diramazione non borghiniana» (p. LI).

Quanto a quest'ultima tradizione non borghigiana, il noto cod. N (sec. XVIII prima metà), portatore di un canone di 201 novelle, si accompagna ora – come si è detto – al collaterale oxoniense G. I due codici sono tardi, ma gli errori comuni consentono all'editore di ipotizzare a monte un antecedente z, da collocare circa venti anni dopo le copie B e L, in una fase successiva alla morte di Borghini, in cui l'originale, vieppiù danneggiato, offriva un *corpus* ridotto di novelle. Certa casistica porta a ipotizzare forme di contaminazione (si veda a nov. 153, 11: «empiendosi il corpo come potéo» B L] «come porco» G N, ma in N compare «porco»

corretto su «potéo», evidentemente per influsso di G, mentre probabilmente z leggeva «potéo»); ma siamo in ogni caso di fronte a un vero e proprio ramo della tradizione, divergente da quello borghiniano fino dal secondo Cinquecento, e – va aggiunto – da ricondurre all’operato di copisti competenti e motivati, capaci di integrare e rettificare molti passi malcerti dell’altro ramo. La faccenda però non si ferma qui, dal momento che proprio la maggiore competenza e motivazione dei copisti di G e N induce a pensare a rielaborazioni arbitrarie e emendamenti non necessari. Viene in mente, al riguardo, un passo di Borghini medesimo, databile 1562, che colpisce per la sua ‘modernità’, laddove il canonico parlava dell’edizione del *Decameron* di Ruscelli (Valgrisi 1557):

Gli anni passati fu stampato un Boccaccio da un certo Ruscello, che è impossibile a dire quanto si storpiasse quello autore, con suoi capricci... Et per questo rispetto vi ho detto più volte che nelle cose dubbie si vadia adagio, perché è molto minore errore lasciare un luogo scorretto in uno autore, che impiastarlo che paia che gli stia bene, perché quando si fa così, si passa via, et non ci si pensa più, et però non si sana mai; dove, apparendo il male, viene delle occasioni di poterlo sanare. (BNCF, Filze Rinuccini, 21 II, cc. 12v bis-13r; cito da V. Borghini, *Lettera intorno a’ manoscritti antichi*, a cura di G. Belloni, Roma, Salerno, 1995, pp. 78-79).

Il che ci porta a riflettere sui meccanismi essenziali di interpolazione cui è soggetto anche il nostro testo a partire dal primo lavoro che vi fu effettuato intorno in antico. In epoca moderna era stato Barbi («Per una nuova edizione delle novelle del Sacchetti», [1927], ora in *La nuova filologia e l’edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, 1977³) a negare fundamentalmente valore a N, ritenendolo un manufatto fortemente sospetto in cui la più parte delle lezioni emendate sarebbero da valutare come iniziativa di copista. (Non si deve dimenticare, al proposito, che N è un ms. tardo). Diversamente, un intervento che Franca Ageno produsse nel 1958 («Per il testo del “Trecentonovelle”», *Studi di Filologia Italiana*, XVI, pp. 193-274) si appuntava alla mendacia del teste B, che, se pure capitale, è opera di un copista spesso inaffidabile in quanto poco capace di comprensione diretta del testo; e di seguito forniva una serie consistente di emendamenti, dalla medesima dichiarati per *ope ingenii*. In realtà, per la più parte, quegli emendamenti coincidono con lezioni riscontrabili nella tradizione (si veda ora quanto nell’ed. Zaccarello, p. xxxii), e in particolare in L e N, e adesso vengono confermati da G (che la Ageno ovviamente non conosceva: aveva però accesso a N). Si tratta, in effetti, dei due episodi principali – il ragguaglio di Barbi e lo studio della Ageno – che nel ’900 costellano la ricerca su

Sacchetti, dopo di che il lavoro critico sul testo sembra di fatto arenarsi, malgrado le diverse edizioni con pretese critiche che si sono succedute nel Novecento, e di cui ho già fatto menzione: talora finte edizioni critiche, direi, che, compresa quella di Marucci, non si peritano di esaminare l'intera tradizione dando fede in chiave evangelica a Barbi e al gruppo B e in genere ricorrendo alla *varia lectio* disponibile in modo desultorio.

Tornando adesso all'edizione presente, si dovrà riflettere in primo luogo sullo sforzo profuso da Zaccarello, forte di una collazione completa (il che avviene – sia detto chiaramente – per la prima volta), di 'ricostruire' il famoso originale perduto (se non, forse, l'archetipo, anche se su questo restano grandi incertezze a causa della scarsità di testimonianze). Si legga a p. LXXIII: la diffusione del testo muove secondo l'editore da un unico «manufatto con caratteri di copia, o quanto meno da trascrizione secondaria d'autore, esposta a fenomenologia di errori non dissimile da qualunque altro apografo». Zaccarello conferma così la «comune origine dell'intera tradizione pervenuta, e l'utilizzabilità della *varia lectio* a fini stemmatici». Per questo aspetto, ovvero sulla unicità del testimone sopravvissuto, Zaccarello è in pieno accordo coi predecessori, così come riguardo a un originale 'fortemente danneggiato', causa prima degli errori comuni della prima tradizione cinquecentesca (p. LXXVIII: «alcune varianti suggeriscono che gli amanuensi del Cinquecento avessero di fronte un manufatto antico, la cui lettura riusciva difficoltosa non solo per il pessimo stato di conservazione, ma anche per la tipologia grafica, ivi compreso l'impiego di abbreviazioni, l'espressione dei numerali arabi e/o romani ecc.»). È un approccio che, soprattutto nella sezione degli errori d'archetipo, si impegna a ricostruire finanche la configurazione materiale e la tipologia scrittoria del perduto codice trecentesco, rammentando qualcosa di 'lachmaniano', e ciò sia detto in accezione positiva, dal momento che oggi tutti si affannano a proclamarsi 'non-lachmaniani', spesso accennando a qualcosa di meglio, mentre in questo caso c'è un editore che non fa sforzi in tal senso. Quanto ai risultati, gli errori d'archetipo sono raccolti e commentati alle pp. LXXIII-LXXX: un parco complessivo forse un po' ridotto (se anche si considerano le aplografie ecc.), ma si tratta pur sempre di un risultato di qualche significato.

Quanto invece alle soluzioni ecdotiche, si parta dalla rivendicazione «alla *constitutio textus* del novelliere il contributo indispensabile della *varia lectio*: al semplice emendamento di un testo unico (essenzialmente quello di B) deve subentrare, in sintesi, la necessaria ricostruzione collatoria...» (p. LXXXIII). Questo è il principale elemento di novità del lavoro

di Zaccarello, e cioè l'utilizzo effettivo dell'intera tradizione (ora disponibile nel suo insieme) per la ricostruzione del testo, rifiutando la prevalenza tradizionale delle copie Borghini e riducendo del pari (se non altro in linea di principio) il ricorso all'emendamento *ope ingenii*. Spicca, in questa luce, la sezione quantitativamente (e anche qualitativamente) più notevole dell'«Introduzione», quella cioè (pp. xciv-cxc, un centinaio di pagine) intitolata «Discussione di passi che possono migliorare il *textus receptus*», dove l'editore esamina luoghi problematici apportando volta per volta miglioramenti significativi rispetto alle edd. precedenti. Si dirà, al proposito, che in questo lavoro finisce per risultare essenziale l'apporto del ramo G + N, capace di contribuire con eventuali migliorie al testo. I luoghi si presentano per lo più come adiafori, ma una volta discussi e 'sviscerati', l'adiaforia viene a ridursi per forza di cose, dal momento che Zaccarello dimostra il più delle volte la indiscutibile maggiore validità di una lezione piuttosto che di un'altra. Selezionando, di questo vastissimo lavoro, quelle varianti che ancora paiono adiafore, ci sarà da riflettere se dare sempre e comunque ragione al ramo G + N, non dimenticando che i copisti di G + N tendono spesso e volentieri alla soluzione 'personale' proprio perché lettori più attenti e motivati.

Resta da dire del testo base, che Zaccarello fonda su L (il teste più completo e meglio conservato) solo per quanto riguarda il canone, eleggendo invece G come testimone-base, e editando le novelle che lì mancano sul fondamento di L (con le varianti di B = M e L¹, il secondo lacerto di B). In relazione a questa opzione: «Ciò che conta a livello ecdotico è che la scelta di un testo base, latore degli aspetti formali delle *Trecento Novelle*, presuppone non solo un'attenta valutazione dei fattori di disturbo che operano nelle varie testimonianze (meccanicità della copia, invasività di tratti innovativi, condizionamento da parte di modelli letterari ecc.), ma implica necessariamente anche la formulazione di ipotesi specifiche sul sistema linguistico di partenza» (p. cxci). In buona sostanza, è la copia di G che maggiormente appare rispettosa della presumibile lingua originaria del testo, a seguito di uno spoglio comparato con l'autografo A di Sacchetti contenente le sue opere minori (per il quale si veda M. Zaccarello, «Il trattamento linguistico rinascimentale delle "Trecento novelle" di Franco Sacchetti e le relative implicazioni nella scelta del testo base», *Medioevo Romanzo*, XXXV, 2, 2012, pp. 348-382). E anche in questo Zaccarello si discosta da Marucci (e dalla edizione di quest'ultimo del 1996), il quale riteneva che B fosse portatore anche degli «usi grafici e dei caratteri morfosintattici e formali dell'autografo» (si veda ora Marucci, «Sulla tradizione del testo del "Trecentonovelle" del Sacchetti», cit.).

Come si vede bene, le soluzioni di Zaccarello non sono assolutamente scontate, e anzi è presumibile che possano produrre una discussione articolata. Quanto alla scelta di fondo, viene adesso invalidato il prestigio del gruppo B e L sulla base del lavoro qualitativamente migliore del copista di z (G + N). B e L sono testimoni più vicini all'originale, da esso derivanti per via diretta, mentre la coppia G + N prevede di necessità un interposito (z), e però il lavoro materiale di copia risulta viziato in B + L da una evidente passività e trasandatezza, mentre il confronto con G + N consente volta per volta di confermare o smentire i mss. borghiniani. Consente inoltre di confermare o smentire le emendazioni della Ageno, non più così necessarie dal momento che supplisce in maniera essenziale la rivalutazione medesima del ramo G + N, così che la «strenua difesa della lezione tràdita» (p. xxxii n.) è possibile col ricorso minimo alla congettura. Tutto ciò implica, a ben vedere, considerazioni generali sulle possibili condizioni dell'originale. Perché, in altre parole, le copie borghiniane e in generale l'insieme dei testimoni cinquecenteschi delle *Trecento novelle* si trovano in tale stato di provvisorietà e trasandatezza? Una possibile ragione è che le incertezze e le oscurità derivino dalle condizioni provvisorie dell'originale medesimo: forse un testo non perfettamente elaborato dall'autore (e infatti da lui mai diffuso). E in tal caso sarebbero proprio i testimoni più sconnessi e desultori a offrire la versione più 'fedele'. Argomento, questo, cui va in ogni caso affiancato l'altro dell'effettiva epoca tarda di tutti i testimoni, i quali pertanto debbono considerarsi di fatto soggetti a interpolazioni, fraintendimenti, adattamenti linguistici, censure, contaminazioni ecc. Al proposito, si dirà allora che il medesimo G finisce per essere oggetto di «intervento editoriale» laddove chiaramente non affidabile, nei quali casi Zaccarello preferisce ripristinare «la forma presumibilmente d'autore in corsivo a testo, *segnalando* la lezione di G in apparato» (p. cxlii).

Sarà il caso, infine, di ribadire la cifra qualitativamente innovativa dell'edizione in oggetto. Non è dubbio che, una volta fondato il lavoro su una collazione completa, torni possibile a Zaccarello sviscerare numerosi passi del testo che le precedenti edd. non toglievano dall'oscurità. È vero, d'altra parte, che la 'colta attenzione' caratterizzante il lavoro del copista di z finisce per prospettare una questione metodologica di non poco conto: se cioè sia meglio affidarsi a copie (per quanto trasandate) meno inclini all'intervento sul testo ovvero a copie che cercano di capire il testo e dunque di correggerlo nei passi dubbi o lacunosi. Zaccarello ammette correttamente, su questo punto, che il ramo proveniente da z presenta talora passi che danno chiaro sentore di interpolazione mora-

leggiante. Riporto qui il solo esempio (ma ce ne sono molti altri) della novella LXXXIX 8-9, dove il finale si trova letteralmente biforcuto:

LXXXIX 8 [BL]

Che diremo che fosse quella ostia da sì devoto cherico sacrata e portata? Io per me non credo che cattivo arbore possa fare buon frutto, e tutto il mondo n'è pieno di tali, che Dio 'l sa tra cui mani è venuto!

LXXXIX 9 [GN]

Ma non però questo indegno andò impunito de' suoi errori, perché, tornando a casa e riposto il santissimo nel ciborio, si levò una fierissima tempesta con gragnuola grossissima, la quale passando per lo scoperto tetto diede sopra alla testa all'indegno prete et ucciselo, sì come fece in campagna a colui che coglieva i fichi, il quale rimase anch'egli poco lontano di quivi ucciso dalla tempesta.

In questo caso entrambi i passi sono stati lasciati a testo (se pure il secondo opportunamente sistemato tra parr. quadre), ma lo stesso editore fa chiaro che il finale di G + N sa effettivamente di raccontino da post-controriforma (se non da catechismo) e dunque getta ragionevoli sospetti sull'intero insieme.

Certo, la tendenza prevalente di Zaccarello è di accogliere la lezione di G + N anche di fronte a ragionevoli sospetti di emendamento *ope ingenii* o aggiustamento congetturale: detto in altre parole, di optare per la lezione corretta anche di fronte al ragionevole dubbio che non si tratti di lezione autentica. Basta, al proposito, essere consapevoli che si sta parlando di un testo giunto agli scribi cinquecenteschi lacero e guasto in più punti, e che a tali carenze ogni editore è ben lontano da poter rimediare decentemente. L'alternativa sarebbe davvero quella di riempire il testo di zone vuote contrassegnate da asterischi, al modo in cui i restauri archeologici lasciano patine di cemento bianco evidente sugli antichi reperti. In conclusione: il recensore motivato dovrà analizzare tutte le soluzioni proposte da Zaccarello, eventualmente per provare a migliorare un lavoro che di per sé si presta a accogliere altre integrazioni. Ma non è questo il punto, o non solo questo. Si tratterà anche di riconoscere che questo modo di fare filologia (lavorando cioè sull'intera tradizione) permetterà finalmente un nuovo commento delle *Trecento Novelle*, ora con a disposizione un testo indagato e spiegato nei dettagli.

Cronaca

EDITORS AT WORK – EXPERIENCES
AND PROBLEMS WITH NEO-LATIN TEXTS.
NEULATEINISCHE EDITIONSARBEIT –
ERFAHRUNGEN UND PROBLEME
(Innsbruck, 4-5 december 2014)

CLEMENTINA MARSICO

Il Convegno *Editors at Work – Experiences and Problems with Neo-Latin Texts*, svoltosi a Innsbruck il 4 e 5 dicembre 2014, ha inteso stimolare la riflessione critica sulle metodologie ecdotiche impiegate per la pubblicazione di testi latini prodotti a partire dall'epoca tardoantica, con uno specifico interesse per il latino umanistico e moderno. È ormai noto che le tecniche editoriali applicate, ad esempio, ai testi medio-umanistici necessitano numerose modifiche rispetto a quelle specifiche della filologia classica, innanzi tutto perché molte situazioni testuali peculiari delle filologie moderne sono sconosciute all'epoca antica. Il Convegno ha messo a fuoco alcune specificità di queste discipline, ancorando la riflessione metodologica all'analisi di un cospicuo numero di casi concreti.

Le due giornate di studio, organizzate dai ricercatori del Ludwig Boltzmann Institute for Neo-Latin Studies di Innsbruck (LBI), sono state articolate in un programma di lavoro in cinque sessioni, durante le quali sono stati discussi alcuni specifici problemi editoriali di testi tardoantichi, medio-umanistici e moderni scritti in lingua latina. Ha aperto i lavori la *Keynote lecture* di Jason Harris (University College Cork) che ha introdotto vari argomenti concernenti la pratica filologica ampiamente ripresi negli interventi successivi. La sua relazione, dal titolo «From Syntax and Stylistics to Sociolinguistics: Some Thoughts for the Editor and Commentator of Neo-Latin Texts», ha illustrato alcune caratteristiche dei testi scritti in latino successivamente all'epoca classica, insistendo sulle specificità legate all'uso di questa lingua in un contesto di diglossia. Harris ha evidenziato l'urgenza di pubblicare i testi medioevali e moderni in edizioni critiche affidabili, che possano fungere da fondamenta per la ricostruzione delle diverse storie cultu-

rali. Inoltre, le peculiarità delle tradizioni medioevali e moderne (quali la possibilità di valutare il lavoro dell'autore nel tempo, i suoi ripensamenti, gli errori e le correzioni; la conoscenza della sua biblioteca; l'influenza delle lingue volgari sulla scrittura in latino) richiedono, secondo Harris, che gli editori si facciano carico anche di lavori esegetici di più ampio respiro, finalizzati a una migliore conoscenza degli ambienti e delle persone che hanno influito sulla tradizione, nonché della lingua latina impiegata nell'opera, aprendo la strada a future indagini sociolinguistiche e storiche.

La prima sessione ha preso in esame testi tardoantichi, per spostarsi successivamente verso l'ambito medioevale e preumanistico. Nel suo intervento «*The Pervigilium Veneris: A Case of Editing through the Scholarship*», William Barton (LBI, Innsbruck) ha analizzato le differenti ipotesi ecdotiche e interpretative avanzate dagli studiosi nel tempo a proposito di questo celebre componimento. La brevità dell'opera, la mancanza di informazioni sull'autore e sull'esatta cronologia del testo, l'esiguità della tradizione (che conta solo 4 manoscritti fortemente corrotti) sono alcuni dei motivi all'origine della pluralità di interpretazioni critiche, che hanno talvolta privilegiato criteri conservativi (ad esempio mantenendo lezioni 'problematiche' dei manoscritti) e talaltra hanno inclinato a favore di più spregiudicate emendazioni. Barton si è quindi interrogato su come il nuovo editore del *Pervigilium* debba confrontarsi con la ricezione moderna del testo e di conseguenza con i vari significati che si sono stratificati sul componimento.

La relazione di Maria Teresa Galli (LBI, Innsbruck), dal titolo «Problemi metodologici nell'allestimento dell'edizione di un testo centonario tardoantico: nel laboratorio dell'editore», ha preso in considerazione i problemi legati all'edizione dei *Vergiliocentones*. Dopo aver illustrato le specificità della composizione della poesia centonaria tardoantica – probabilmente opera di un *grammaticus* di notevole abilità mnemonica che rispetta precise regole combinatorie, la cui infrazione pregiudica la qualità del pezzo –, Galli ha analizzato alcune questioni cruciali relative alla *constitutio textus* della tragedia *Medea* di Osidio Geta. In particolare, l'intervento si è concentrato sulla valutazione degli 'errori' o presunti tali: la studiosa ha proposto alcune riflessioni circa le varianti rispetto all'ipotesi virgiliano attestata nella tradizione, che rappresentano il discrimine con cui misurare l'abilità del poeta centonario, per poi soffermarsi sugli errori metrico-prosodici (spesso determinati dalle difficoltà combinatorie di questo tipo di poesia) e sulla eventuale convenienza di mantenere o correggere tali imprecisioni.

La relazione di Angelo Piacentini (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), intitolata «L'edizione critica dei *Versus ad Affricam* di Giovanni Boccaccio», ha introdotto la serie di interventi dedicati a testi medio-umanistici. Il componimento, indirizzato direttamente all'*Africa* poco dopo la morte di Petrarca per esortarla a mostrarsi al mondo, è tramandato da due soli manoscritti. Nello specifico, Piacentini ha analizzato le alternative testuali presenti sul codice Oxford, Bodleian Library, Bodley 558, autografo di Domenico Silvestri, notaio e poeta fiorentino; tali lezioni sono state considerate varianti d'autore nell'edizione dei *Versus* curata da Massèra e Velli. Piacentini, invece, valuta queste varianti come 'innovazioni' di Silvestri, copista colto e cultore della poesia latina che talvolta cerca di porre rimedio ai versi di Boccaccio viziati da errori prosodici. Oltre che sull'analisi degli interventi autografi di Silvestri, la dimostrazione di Piacentini si fonda sulla conoscenza dell'opera del notaio, che si comporta allo stesso modo come copista del *Buccolicum carmen* boccacciano, incautamente 'migliorato' prosodicamente nella versione uscita dal suo scrittoio.

La seconda sessione è stata specificamente rivolta a testi umanistici. La relazione di Valerio Sanzotta (LBI, Innsbruck), dal titolo «Problemi di edizione delle *recollectae* umanistiche» ha illustrato una particolare tipologia di testi, le *recollectae* o – secondo la terminologia dello *Studium* romano – i *dictata*, vale a dire gli appunti presi dagli studenti dalla viva voce del professore a un corso universitario e conservati in un manoscritto. L'intervento si è concentrato in particolare sull'oralità, un elemento del quale l'editore deve tenere conto nello stabilire le proprie *Richtlinien* metodologiche, nel momento, cioè, in cui deve decidere cosa correggere e cosa e come conservare. Per via della forte fisionomia culturale di questo genere di testi, l'edizione delle *recollectae* deve essere improntata, secondo Sanzotta, a un criterio tendenzialmente conservativo; l'editore deve riservare particolare attenzione nel distinguere banali *lapsus calami* ed errori di tradizione da quelle deformazioni derivate dal profilo culturale, dalle abitudini grafiche o dalle incomprensioni dello studente-copista, che andranno assimilate a un errore d'autore e quindi in linea di massima conservate. L'intervento ha anche preso in considerazione casi in cui siano sopravvissuti più esemplari di *recollectae* dello stesso corso universitario e le metodologie editoriali da mettere in campo di fronte a questa situazione.

L'intervento di Annet den Haan (Rijksuniversiteit Groningen), «Editing a Translation in Progress: Giannozzo Manetti's New Testament», ha analizzato una situazione testuale particolarmente ricca: per l'indagine

sulla traduzione del Nuovo Testamento di Manetti gli studiosi hanno a disposizione, infatti, i manoscritti greci impiegati dall'autore, la sua copia della Vulgata, le copie della traduzione riviste dall'autore. Ciò ha consentito a den Haan di ricostruire in dettaglio il processo redazionale del testo e, nel contempo, di analizzare la pratica versoria di Manetti. Quanto al processo redazionale, le frequenti ripetizioni e gli errori grammaticali e sintattici presenti nella tradizione hanno spinto la studiosa a ritenere l'opera mai del tutto terminata. Relativamente alla traduzione, den Haan ha messo in rapporto le scelte linguistiche di Manetti con i manoscritti greci di cui si servì, evidenziando caso per caso le deliberate modifiche rispetto all'originale greco (probabilmente legate alla ricerca di una maggiore efficacia stilistica in latino) e gli errori di comprensione dell'autore.

Infine, Dennis Miedek (Universität Osnabrück), nel suo intervento intitolato «Überlegungen zu den herausforderungen und Leistungen neulateinischer Editionen samt eines Erfahrungsberichts zur Edition des Lehrgedichts *Urania* Giovanni Pontanos», dopo aver riflettuto sulla varietà di situazioni testuali con cui si confronta l'editore di testi medio-umanistici – che può avere a disposizione autografi o idiografi; tradizioni a testimone unico o, al contrario, tradizioni molto ampie; stampe non autorizzate o, viceversa, pubblicazioni seguite direttamente dall'autore –, si è concentrato sulle differenti tipologie di apparato critico impiegate dagli studiosi, evidenziando la necessità di fornire al lettore, soprattutto per situazioni ecdotiche complesse, indicazioni supplementari sulle scelte compiute. Miedek ha inoltre affrontato l'annosa questione dei criteri ortografici nelle edizioni dei testi medio-umanistici, soffermandosi, in particolare, sull'analisi di alcune ambiguità presenti nelle scritture degli umanisti. La riflessione è stata ancorata a esempi tratti dall'edizione critica del primo libro del poema *Urania* di Giovanni Pontano, a cui Miedek sta lavorando.

La giornata di venerdì 5 dicembre è stata aperta dall'intervento di Clementina Marsico (LBI, Innsbruck) dal titolo «Pubblicare le *Elegantie* di Lorenzo Valla: questioni di metodo». Partendo dallo studio dell'ampia tradizione manoscritta delle *Elegantie lingue latine*, la relazione si è concentrata sulla valutazione di alcune presunte varianti d'autore: interventi più o meno minuti che consentono all'umanista di attenuare precedenti affermazioni categoriche, di ampliare la casistica del discorso (anche attraverso l'inserzione di dubbi puntualmente registrati), o di modificare precedenti affermazioni in seguito a nuove letture dei Classici. La seconda parte dell'intervento è stata dedicata all'analisi di alcuni esempi

di errori d'autore che si riscontrano nella tradizione dell'opera, in particolare dei numerosi fraintendimenti nei nomi propri, degli scambi fra fatti storici diversi, delle numerose attribuzioni scorrette nelle citazioni dei Classici, forse legate a riferimenti fatti a memoria e quindi approssimativi.

La relazione di Benjamin Topp (Universität Osnabrück), intitolata «*Om-nigenae doctrinae placita in medium afferre volui ... – vom Umgang mit Vorbildern und Zitaten bei der Edition neulateinischer Texte am Beispiel der Disputationes adversus astrologiam* des Giovanni Pico della Mirandola», si è concentrata sul problema dell'intertestualità nelle opere umanistiche e ha evidenziato l'importanza di individuare in questi testi non soltanto i modelli classici di riferimento, ma anche le tracce di quelle opere coeve che gli autori lessero e da cui furono influenzati, utilizzandole alla stregua dei Classici. Secondo Topp, ciò si verifica costantemente nella letteratura scientifico-filosofica, ambito in cui spesso gli umanisti si servono degli autori contemporanei come mediatori e interpreti delle fonti originarie. Il caso studiato è quello delle *Disputationes adversus astrologiam* di Pico, che in un approccio sincretico combinano citazioni di Aristotele e Platone a numerosi altri modelli antichi, medioevali e coevi. Attraverso l'analisi di passi specifici delle *Disputationes*, Topp si è interrogato sull'eventuale apporto delle fonti individuate alla *constitutio textus*, in particolare per passi corrotti o problematici.

A un ambito di ricerca affine a quello di Topp è stato dedicato l'intervento di Theresa Rothfuß (Universität Innsbruck), dal titolo «Probleme beim Kommentieren – Auswahl, Umfang und Auslagerung», che ha chiuso la terza sessione del Convegno. Rothfuß ha analizzato varie strategie di commento ai testi letterari latini, interrogandosi circa la quantità e la tipologia di informazioni che lo studioso dovrebbe fornire al lettore, mettendo in relazione questa scelta con l'individuazione di un pubblico di riferimento e quindi di un peculiare orizzonte d'attesa, oltre che del genere di commento (storico, giuridico, istituzionale eccetera) che si intende allestire. Gli esempi presentati sono stati tratti dalla *De miseris studiosorum declamatio* di Lukas Geizkofler, pubblicata nel 1576.

Con la quarta e la quinta sessione la riflessione si è spostata verso ambiti cronologici successivi, analizzando testi molto diversi della letteratura del xviii secolo. La relazione di Nienke Tjoelker (LBI, Innsbruck), dal titolo «Editing Jesuit meditations», ha affrontato alcuni problemi relativi alla pubblicazione delle meditazioni gesuitiche, una specifica tipologia di teatro gesuitico che, nonostante l'indubitabile successo raggiunto nel corso del Settecento, non ha ricevuto una sufficiente

attenzione da parte della critica moderna. In particolare la relazione ha discusso le possibili modalità con cui dare conto di quegli elementi che accompagnano il testo teatrale (quali la musica, la danza, le indicazioni sceniche) in sede di edizione critica. A questo proposito sono state prospettate nuove soluzioni ecdotiche quali, ad esempio, differenti tipi di edizioni digitali.

L'intervento di Isabella Walser (LBI, Innsbruck), intitolato «Stilvorstellungen des 18. Jahrhunderts als Indizien für die Datierung von Manuskripten: Giovanni Battista Grasers *De praestantia logicae* (1756)», si è concentrato sul 'cantiere' editoriale del poema didascalico dedicato alla logica del teologo di Rovereto Giovanni Battista Graser, scritto in onore di Maria Teresa d'Austria. Il primo editore del poema, Franz Christoph di Scheyb, non apprezzando la poesia e le soluzioni prosodiche di Graser, intervenne liberamente sul testo, dando alle stampe un'opera diversa da quella che l'editore moderno può oggi ricostruire. Attraverso lo studio dei 6 manoscritti superstiti (di cui ben 3 sono autografi), oltre che di alcune testimonianze epistolari, Walser ha mostrato il percorso redazionale dell'opera dalle prime bozze alla versione definitiva.

La quinta sessione è stata aperta dalla relazione di Simon Wirthensohn (LBI, Innsbruck), dal titolo «Überlegungen zur Edition jesuitischer Dramenperioden». L'intervento ha preso in considerazione le collezioni di *periochae* del teatro gesuitico – vale a dire i riassunti delle opere teatrali che venivano stampati per il pubblico delle rappresentazioni –, e i numerosi problemi metodologici legati alle edizioni critiche di questi testi. Si tratta di un ambito di studio trascurato dalla critica (malgrado l'ampio studio di Elida Maria Szarota, manca, ad esempio, un'edizione sistematica delle *periochae* in lingua tedesca), nonostante tali materiali possano fornire importanti informazioni sulla storia del teatro gesuitico in Europa. Tenendo conto dell'elevato numero di *periochae* disponibili, pubblicate in varie lingue e in diverse regioni europee, Wirthensohn considera l'edizione digitale una valida soluzione ecdotica per questo tipo di testi, auspicando una futura realizzazione di un *corpus* sovranazionale che favorisca il confronto tra i materiali raccolti e consenta una rinnovata indagine sul teatro gesuitico europeo.

Ha chiuso il convegno la relazione di Johanna Luggin (LBI, Innsbruck) intitolata «Digital Humanities und Neulateinische Forschung: Methodische Überlegungen zur digitalen Edition am Beispiel der *Croatia et Tyrolensia*». Dopo aver fatto il punto sul panorama delle attuali iniziative di filologia digitale (edizioni non scientifiche e archivi testuali, basati sulla digitalizzazione di edizioni cartacee, con apparati multime-

diali; edizioni scientifiche condotte con metodologia tradizionale, i cui soli risultati sono presentati in formato digitale; edizioni scientifiche su testimonianze d'autore, anche su tradizioni pluritestimoniali), Luggin ha dettagliatamente presentato il progetto *Croatica et Tyrolensia – a digital comparison of Croatian and Tyrolean neo-Latin literature*, a cui collaborano l'Università di Zagreb, il LBI, l'Università di Pula e lo Split Literary Circle di Marulianum. Il progetto è specificamente dedicato alla digitalizzazione e allo studio comparato di un ampio numero di testi in lingua latina di autori tirolesi e croati.

Pur occupandosi di ambiti cronologici e geografici molto diversi, nel complesso gli interventi proposti nel Convegno hanno consentito un vivace confronto sui problemi comuni della disciplina filologica. Tutte le indagini hanno preso le mosse dall'analisi diretta dei testi e delle relative tradizioni, nella comune convinzione che una riflessione metodologica sulla filologia non sia redditizia se non muove dalla considerazione dei risultati raggiunti nel corso di indagini specifiche.

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1^a edizione, maggio 2016
© copyright 2016 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel aprile 2016
da Gráficas Gutiérrez Martín (Valladolid)

ISSN 1825-5361
DL VA 352-2014

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 e didattico.