





Ecdotica

9
(2012)

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

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

 **Carocci editore**

Comitato direttivo

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

Comitato scientifico

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

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

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

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

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

On line:

<http://ecdótica.org>

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

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

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



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

INDICE

Saggi

- PETER ROBINSON, *The textual tradition of Dante's *Commedia* and the «Barbi loci»* 7
- ALBERTO CADIOLI, *Dare una cronologia alle carte del *Giorno di Parini*. Una riflessione metodologica* 39
- DOLORES TRONCOSO, *Los dos textos de los *Episodios nacionales** 69
- PAUL EGGERT, *Anglo-American critical editing. Concepts, terms and methodologies* 113
- PAOLO CHERCHI, *Filologia in pericolo. Considerazioni di un *outsider** 125
- Foro. *Ecdotica dell'errore. In onore di Michael Reeve***
- FRANCISCO RICO, *Presentazione* 149
- MICHAEL REEVE, *More on maps* 150
- PAOLO CHIESA, *Una letteratura «sbagliata». I testi mediolatini e gli errori* 151
- PIETRO G. BELTRAMI, *A proposito di errori nella critica del testo romanza* 162
- GIULIA RABONI, *Per una filologia d'autore meno bedieriana* 171
- ### Testi
- MATTEO VENIER, *Francesco Robortello: *Discorso sull'arte ovvero sul metodo di correggere gli autori antichi** 183

Questioni

- PAOLA ITALIA, Libri che parlano di libri: dentro e fuori 219
- ROBERTA COLBERTALDO, *La historisch-kritische Franz Kafka-Ausgabe* 238
- ANDREA SEVERI, Se la lezione giusta è quella sbagliata
(*Love's Labour's Lost* IV, 2, 92-93) 253
- FRANCESCA TOMASI, L'edizione digitale e la rappresentazione della conoscenza. Un esempio: Vespasiano da Bisticci e le sue lettere 264

Rassegne

Érasme de Rotterdam, *Les Adages* (I. DIONIGI-F. CITTI), p. 287 · *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 50 anni della Commissione per i testi di lingua* (S. ALBONICO), p. 297 · Alberto Varvaro, *Prime lezioni di filologia* (LUCA MORLINO), p. 312 · *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale. Atti del convegno internazionale. Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009*, a cura di L. Leonardi (S. MARTÍ), p. 319 · Antony Grafton, *The Culture of Correction in Renaissance Europe* (G. PONTÓN), p. 325 · A. Corveto, *Tipos de imprenta en España* (D. CRUIKSHANK), p. 332 · Fernando Bouza, *Hétérographies. Formes de l'écrit au Siècle d'Or espagnol* (MARTA LATORRE), p. 336 · Maria Gioia Tavoni, *Circumnavigare il testo. Gli indici in età moderna* (ALBERTA PETTOELLO), p. 341 · François Déroche y Valentina Sagaria Rossi, *I manoscritti in caratteri arabi* (NURIA M. DE CASTILLA), p. 345 · *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts* (MASSIMO RIVA), p. 350 · *Dieci anni di «Per leggere». I generi della lettura. Atti della giornata di studio all'Università Europea di Roma. Indici della prima serie (nn. 1-20)*, a cura di I. Becherucci (M.R. TRAINA), p. 364

Saggi

THE TEXTUAL TRADITION OF DANTE'S «*COMMEDIA*» AND THE «*BARBI LOCI*»

PETER ROBINSON

The textual problem with the *Commedia* is simply stated. As its most recent editor, Prue Shaw, puts it: «The first problem facing any editor of Dante's *Commedia* is the richness of the manuscript record – around 600 copies if we count only complete texts of the poem, more than 800 if we include partial and fragmentary copies». ¹ In terms of size: no editor, no team of editors working with the traditional methods of Italian philology could ever find the resources to look at every reading in every one of the 14233 lines of the *Commedia* in every one of the 800 plus manuscripts and significant early print editions of the poem.

Nor is the problem just the number of manuscripts. It is known that three early and very influential recensions of the whole text were made by Giovanni Boccaccio between 1355 and 1373, and that all three primary Boccaccio copies, though based on the still-extant Vatican manuscript known to *Commedia* editors as «Vat», introduced many readings from many other manuscripts: what editors know as «contamination». From that point on, the manuscripts show such a mixture of readings that standard stemmatic processes, depending on the orderly copying of

Earlier versions of this paper were read at meetings of the *Studia Stemmatologica* working group, convened between 2010 and 2012 by Tuomas Heikkilä of the University of Helsinki. I am grateful to members of the working group for their comments on the methodology of the paper, and especially to Steven J. Schwager and Teemu Roos for their detailed help with hypergeometric distribution. I am grateful also to Prue Shaw for her help with the discussion in the latter part of the paper of the influence of Contini on Italian textual scholarship – and, as always, for the privilege of working so closely and so long with her.

¹ «Introduction» in Prue Shaw, ed., *Dante Alighieri. Commedia. A Digital Edition*, Birmingham-Florence, Scholarly Digital Editions-SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2010.

readings from one manuscript into another, appear impossible.² Even if one could record every reading in every witness there is common agreement among many scholars that traditional stemmatic analysis, as identified with Lachmann and the followers of the method named for him, cannot deal with cases of contamination and hence it is impossible to construct a useful genetic hypothesis concerning the relations among the many manuscripts of the *Commedia*.³ It appears, then, that we are faced with an impossible situation. The fundamental importance of the *Commedia* to Italian and world literature makes it imperative that Dante's master-work be edited, and edited to the highest possible standard. Yet, either difficulty – the sheer size of the tradition or the prevalence of contamination – would on its own make it impossible to achieve what one could argue are the two minimal requirements of a scholarly edition: first, that it examine all the evidence in all the witnesses; second, that it derive from all this evidence an understanding of the whole tradition which can then be used by the editor to identify which manuscripts and which readings within them are most likely nearest to Dante's own text.⁴

Over the last centuries of Dante scholarship, scholars have tried several routes past this impossibility. Giorgio Petrocchi, editor of the most

² Indeed, manuscripts datable from before 1335 already show clear signs of contamination: that is, the import of readings from manuscripts other than the exemplar. The Landino manuscript (La), dated to 1336, has readings scraped away and others substituted across its whole length. The even earlier manuscript, not now extant, dated to 1330–1331 and used by Luca Martini in his collation of the 1515 Aldine text, also included readings from manuscripts other than the exemplar (Shaw, «Introduction: Overview»).

³ Among Middle English textual scholars, the view that no useful genetic hypotheses can be created for large manuscript traditions has become so widely accepted as to count as gospel: see George Kane's editions of *Piers Plowman* and his assault on John Manly and Edith Rickert (who did think they could disentangle the 80-plus manuscripts of the *Canterbury Tales*) in Paul Ruggiers, ed., *Editing Chaucer: the Great Tradition*, Norman, Oklahoma, Pilgrim Books, 1984.

⁴ This pessimistic view, that no genealogical representation of the relationships among the manuscripts of the *Commedia* is possible, was reached by the nineteenth-century English scholar Edward Moore, who examined hundreds of manuscripts of the *Commedia* only to conclude «My own belief would be that owing to the complicated intermixture of texts, such a genealogy never can be constructed.» (Edward Moore, *Contributions to the textual criticism of the Divina Commedia, including the complete collation throughout the Inferno of all the mss. at Oxford and Cambridge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1889, p. xxxi). Shaw cites the German scholar Witte as implicitly reaching the same conclusion in the Prolegomena to his 1862 edition of the poem, based on his own independent examination and collation of hundreds of manuscripts («Introduction», n. 22).

significant modern edition of the *Commedia*, addressed both problems with a single strategy: that of basing his edition of the *Commedia* «secondo l'antica vulgata» only on the 27 manuscripts (twenty-four complete, three fragmentary, and counting Martini's collation of the Aldine edition as a manuscript) accepted at the time of his edition as dating securely before 1355.⁵ This approach both reduced the number of manuscripts which he needed to examine to a manageable number, and also greatly reduced the problem of contaminated manuscripts by looking only at manuscripts written before Boccaccio started work on his recensions of the *Commedia*. Petrocchi stated very clearly that no edition based on such a small selection of manuscripts could claim to be «un'edizione critica», which must be based on all the manuscript evidence, not just some of it.⁶ Accordingly, he claimed only the more modest title of «La *Commedia* secondo l'antica vulgata» for his edition. Nonetheless, he also argued that even though his text was based only on this small fraction of the manuscripts, all the later manuscripts would not contribute a single reading not already present in or readily deducible from the *antica vulgata* manuscripts to a critical text. Therefore, he declared, a sound editorial text based only on the *antica vulgata* manuscripts would be identical to that based on the whole tradition, and so his text could stand for the whole tradition, despite the provisional status implied by the «secondo l'antica vulgata» qualification.

Petrocchi's approach evades, rather than satisfies, the need to form a view of the entire manuscript tradition. Indeed, his assertion that a sound edition could be based on these 27 manuscripts alone could only be validated by looking at all the evidence in all the manuscripts. But how can this be done, given over eight hundred manuscripts, more than 14000 lines of text and 100,000 words in a complete manuscript? Before Petrocchi, the Italian Dante scholar Michele Barbi, then at the beginning of a remarkable fifty-year philological career, and at the instigation of three senior Dante scholars associated with the newly-founded Soci-

⁵ Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, in *Le opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana*, VII, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll. Note that in this article all references to Martini, in terms of readings found and analysis based on those readings, are to the Martini collation except where otherwise specified.

⁶ «Ai fini di un'edizione critica, e perché tale veramente sia, si deve tuttora tener fede alla legge di partenza e di fondo d'ogni ricerca testuale: l'interrogazione integrale della tradizione.» Giorgio Petrocchi, «Proposte per un testo-base della *Divina Commedia*», *Filologia romanza*, II (1955), pp. 337-365 [p. 343], cited by Shaw, «Introduction: Overview».

età Dantesca Italiana, produced a list of lines in the *Commedia* which he judged critical for the establishment of manuscript relations across the whole text of the *Commedia* and all its manuscripts. These are known as the «400 loci»: in fact, there are 396 of them.⁷ Barbi explains in a later article that these *loci* were chosen on the basis of considerable experience working with *Commedia* manuscripts in the Florentine libraries, and on consideration of the significance of particular variant readings.⁸ As well as reducing the amount of effort required to survey the whole tradition (one need look at only 396 lines, not at 14233), this also offered the promise of a collaborative approach: the work could be divided among many scholars. Accordingly, special forms were printed off, to be distributed to scholars and so enable a complete survey of these key lines in every manuscript everywhere. As Shaw relates, the response was disappointing: some eleven scholars, including Barbi himself, examined a few manuscripts and reported their findings. Among these eleven were Giuseppe Vandelli and Mario Casella: yet when these two scholars came to produce their own editions of the *Commedia* in 1921 and 1923 respectively, neither used the collation of the Barbi *loci* as the base for an analysis of the whole tradition, and hence their edition.

As we have seen, the next great edition after Vandelli, that of Petrocchi in 1965, also made no use of the Barbi *loci*, choosing a different rationale for a selection of manuscripts on which to base the edition. Lanza's 1995 edition took an even more extreme approach to the problem of how to derive a single text from a vast number of manuscripts: he used just one manuscript, the Trivulziano 1080 («Triv»), one of the very earliest surviving Florentine manuscripts and long famous for the quality of its text and the beauty of its decoration. In this choice, Lanza was acting consciously in the tradition of «best-text editing» associated with Joseph Bédier. Following his work on *Le Lai de l'ombre*, Bédier asserted the impossibility of creating a useful genetic hypothesis about any large and complex manuscript tradition.⁹ In his view, Lachmannian stemmatics is an impossibil-

⁷ The three scholars were Adolfo Bartoli, Alessandro D'Ancona, Isidoro Del Lungo, writing in «Per l'edizione critica della *Divina Commedia*», *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, 5-6 (1891), pp. 25-27, and followed by Barbi's «Canone di luoghi scelti per lo spoglio dei mss. della *Divina Commedia*» on pages 28-38. All the Barbi *loci* are listed in Appendix A of Shaw's edition, with convenient hypertext links to the edition's collation of each line in the seven manuscripts and two editions included within it.

⁸ «Fu frutto di lunghi studi, e fissata quindi non a priori, cioè a caso ...»; Barbi, «Ancora sul testo della *Divina Commedia*», *Studi danteschi*, XVIII (1934), p. 56.

⁹ «La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre*», *Romania*, 54 (1928), pp. 161-296, 321-356; reprinted Paris, E. Champion, 1970.

ity in such circumstances. The only recourse then is to identify the best single witness to the text, by whatever criteria are available, and use that as the base for an edition. As Lanza also argued, such an edition can (if rigorously faithful to the source) present a text which actually existed at a single historic moment, unsullied by editorial impulse or linguistic revision. In fact, Lanza did permit emendations from other manuscripts into his edition, but only under stringent circumstances and from a very limited range of other Florentine manuscripts. Of course, this approach frees the editor completely from the need to survey the entire tradition, whether by using the Barbi *loci* or by any other means.

Around 1996, then, Barbi's *loci* looked like a road-not-taken in *Commedia* textual scholarship: an interesting idea but never implemented. However, in 2001 a new edition of the *Commedia* appeared, edited by Federico Sanguineti, in which the Barbi *loci* moved back to the centre stage of *Commedia* textual scholarship.¹⁰ This edition was startling for several reasons. First, where Petrocchi, Lanza and other editors agreed that it was impossible to form a useful genetic hypothesis of the entire tradition, Sanguineti claimed that it was possible to achieve this for the *Commedia*. In opposition to Bédier's gloomy pessimism about stemmatics, Sanguineti asserted that Lachmannian stemmatics could be practiced rigorously and usefully on the whole *Commedia* tradition. Second, Sanguineti declared that not only could traditional stemmatics be applied to the whole tradition, but he had done it. He had looked at all the Barbi *loci* in every one of the 800 manuscripts (so achieving on his own, with virtually no support, what scholars had failed to achieve in over a hundred years), and from analysis of the readings at these *loci* he had created a comprehensive account of the whole tradition, and isolated just seven manuscripts as necessary and sufficient for the creation of a critical text.

Sanguineti's identification of the «Sanguineti seven» was the starting point of Shaw's edition. It seemed possible to produce a digital edition which would do for these seven manuscripts what Shaw's edition of Dante's *Monarchia* had done for the manuscripts of that work: that is, offer full machine-readable transcripts of them, create an extremely precise collation of the transcripts, and then use various methods (including phylogenetic analysis, derived from evolutionary biology) to create a view of the relationships among the manuscripts.¹¹ At first, Shaw (and I) planned

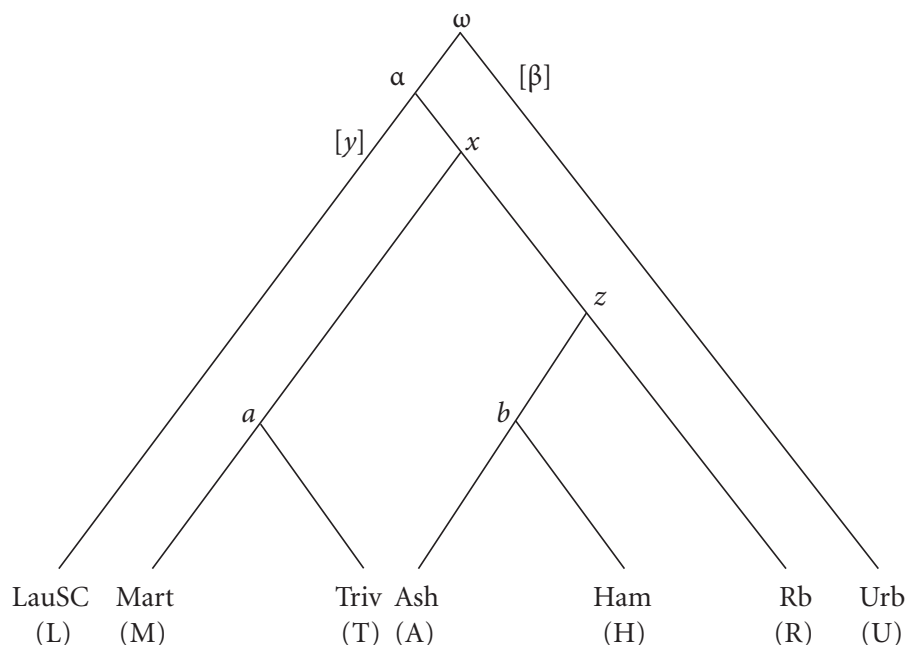
¹⁰ Dantis Alagherii *Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001.

¹¹ Prue Shaw, ed., Dante Alighieri, *Monarchia. A Digital Edition*, Birmingham-Florence, Scholarly Digital Editions-Società Dantesca Italiana, 2006. See the review article by Paolo

to work with Sanguineti in the making of this digital edition, and there were several substantive discussions towards this aim. However, Sanguineti left the partnership at an early stage, and almost all the work of the edition proceeded without his involvement. In turn, the aim of the edition changed: it became a test of Sanguineti's arguments about the relationships among these seven manuscripts. Shaw examines Sanguineti's claims in considerable detail, and there is no need here to do more than summarize her criticisms of them, both in terms of his conclusions and of his methodology. Briefly: it appears from her analysis, based not on any selection of variants but on the entire body of variation in the seven manuscripts, firstly that Sanguineti's key conclusion is wrong, and secondly that the methodology he used to reach this conclusion was flawed. Sanguineti's key conclusion is that one manuscript, and one manuscript alone – Vatican Library ms. Urbinate latino 366 (Urb) – represents a pure line of descent from Dante's original text independent of every other manuscript. Thus his stemma of the seven manuscripts (FIGURE 1):

FIGURE 1

Sanguineti's stemma of the «Sanguineti seven» manuscripts of the *Commedia*. Note the positioning of Rb as sharing an ancestor α with the five manuscripts LauSC Mart Triv Ash Ham, leaving «U» (Urb) as independent of Rb and all other manuscripts.

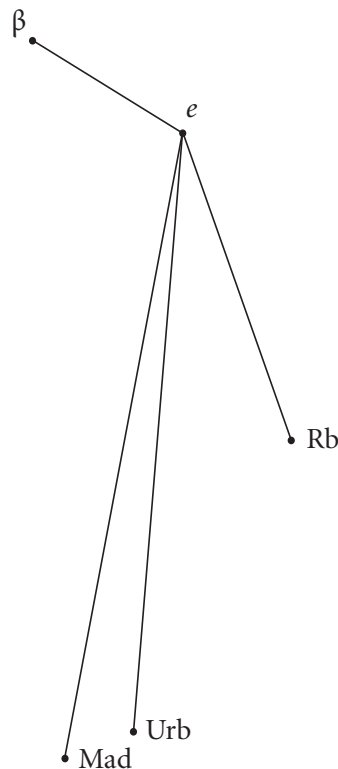


Trovato (with an appendix on the Shaw *Commedia* edition) in «La Doppia “Monarchia” di Prue Shaw (con una postilla sulla *Commedia*)», *Ecdotica*, 7 (2010), pp. 193-207.

Here, Dante's original is ω , and Sanguineti argues that six of the seven descend from a single copy of ω , labelled α , while Urb is on its own, descended independently from ω . Accordingly, the one manuscript Urb has the same authority as the other six combined. Where most editions have centred their text around the Florentine manuscripts in the α branch of this stemma (thus, Lanza used Triv as his base, Casella LauSC; Petrocchi often favoured readings in Triv and Mart ahead of those in Urb) Sanguineti based his entire edition on Urb. Sanguineti's argument depends on Urb sharing no ancestor below ω with any other manuscript, and so contradicts Petrocchi, who argued that Rb and Urb share an ancestor (his e) below the original (FIGURE 2). As Shaw asserts, «the position of ms. Rb in the stemma is critical for Sanguineti's argument:

FIGURE 2

Part of Petrocchi's stemma of the *antica vulgata* manuscripts of the *Commedia*. Note the positioning of Rb, as sharing an ancestor with Urb (and Mad).



if he is wrong about that, *tutto crolla* – the whole edifice collapses.» Her analysis, supported by phylogenetic analysis (see further below), is decisive: Petrocchi is right, Rb and Urb do share an ancestor, and Sanguineti is wrong. Further, one can trace Sanguineti's error directly to his meth-

odology. Although Sanguineti claimed that he based his analysis on the 396 Barbi *loci*, Shaw points out that he actually uses very few of them to support his conclusions. Sanguineti identifies over four hundred manuscripts as members of a single group («la cosiddetta “tradizione β”») on the basis of just four readings. Further, one of these readings (*Par.* xxiii 103, *spiro* for *giro*) has the character of a classic polygenetic error, which could readily occur independently in unconnected scribal copies. Elsewhere, he justifies discarding the evidence of this large group (expanded to over 600 manuscripts on the basis of a very few readings) because it is contaminated by readings drawn from the distinct traditions which he sees underlining the seven manuscripts: thus, the appearance of a single reading from Rb in some of these 600 manuscripts (*ale* for *aer* at *Purg.* ii 35) is used to argue that this group is contaminated from Rb or a manuscript closely related to it.

Manifestly, arguments based on just a few readings in a text of over 100,000 words will lack conviction: a reason why Barbi suggested analysis of some 400 lines of text, not just twenty or so. Ideally, one would base analysis on the whole text, on every variant at every word in every line. To do this for all 800 manuscripts would be impossible with the resources available to any current project; but one could do it for a smaller number: indeed, for the seven manuscripts identified by Sanguineti, and this was what Shaw did. The base of her edition was a complete transcription of the seven manuscripts, and creation of a very precise collation of every word of every one of these seven with each other, and with two major edited texts: those of Petrocchi and Sanguineti. While the edition's eventual aim was to use this collation and the analysis built on it to explore Sanguineti's hypothesis, as explained in the last paragraphs, this same collation can be used for another purpose: to test the efficacy of the Barbi *loci* for their declared aim (as accepted by Sanguineti), as a base for an analysis of the entire tradition. Of course, in this edition we have only seven manuscripts. However, the key place in the tradition of at least six of these, accepted by every scholar in the last century, makes these manuscripts a good place to start. Moreover, as we have seen, Sanguineti based his identification of these seven manuscripts as critical to the understanding of the whole tradition of the *Commedia* on his collation of these 396 lines. Accordingly, one should expect that these *loci* should be pre-eminently informative in the analysis of these seven manuscripts.

Shaw's edition proceeded as follows. First, an exact word-by-word collation of the whole text in the seven manuscripts was created as follows:

1. All seven manuscripts were transcribed in full, word by word and line by line, into machine-readable form.

2. The transcription recorded layers of scribal revision in each manuscript, so that one could distinguish at any point what was written by the original scribe, changed by him or her, then changed again by later scribes. This is particularly useful with respect to Mart, where it is actually the readings recorded by Luca Martini from a now-lost manuscript as alterations to the Aldine edition which are of primary interest. Thus, in *Purg.* vii. 51, where the Aldine edition prints «o pur sarria», Martini writes «o non saria» in the right margin (FIGURE 3), both readings are recorded in our transcription. Further, the layers of readings are marked so they can be compared separately.

FIGURE 3

Martini's annotations to the Aldine edition at *Purg.* vii. 51.

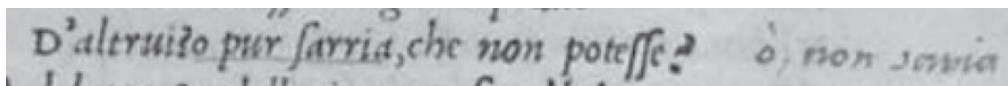


FIGURE 4

The «Literal» view of the transcription, showing both the original text and Martini's annotations as marked in the right margin.

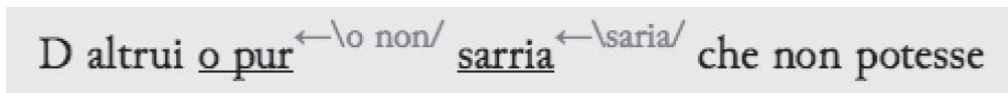


FIGURE 5

The «Aldine Original» view of the transcript, showing the text as originally printed.

D altrui o pur sarria che non potesse

FIGURE 6

The «Martini's Collation» view, showing the text with Martini's annotations applied.

D altrui o non saria che non potesse

3. The transcripts were then compared with one another, and with the texts of the Petrocchi and Sanguineti, by Shaw and her team, using the computer program *Collate*. The collation removed orthographic and spelling variants, as can be seen in this collation of the second word of the first line of the *Inferno* canto 1 shown in FIGURE 3:

FIGURE 7

Collation of *mezzo*, *Inf.* i. 1.

mezzo Mart PET (mezzo), LauSC (MEZZO), Rb (μεζο), Ham (μεçço), Ash (μεço), FS (mezzo), Urb (meggio), Triv (MEÇIÇO)

Here, the eight different spellings of *mezzo* in the nine witnesses (seven manuscripts plus Sanguineti [FS] and Petrocchi [PET]) are regularized to *mezzo*, so that no variant shows in this line.

The collation also preserved information about the layers of scribal revision, so that one could compare the different states of the text within a manuscript, and between that manuscript and others. Thus, the collation at *Purg.* vii. 51 in FIGURE 8 distinguishes the Aldine text («Mart-orig») and Martini's collation («Mart-c2»), and shows too that the reading «o pur» is found in Urb, and hence in Sanguineti («FS»), while four other manuscripts (Ash Ham Rb Triv) have the same reading as Martini (this is also the reading of Petrocchi) and LauSC alone reads «o uer.»

FIGURE 8

The collation of «o non» in *Purg.* vii. 51.

o non	Ash, Ham, Mart-c2, Rb, Triv, PET
o uer	LauSC
o pur	Mart-orig, Urb, FS

At the end of this process, a complete record of every significant variant at every word of the *Commedia* at every layer of writing in these seven manuscripts was available.

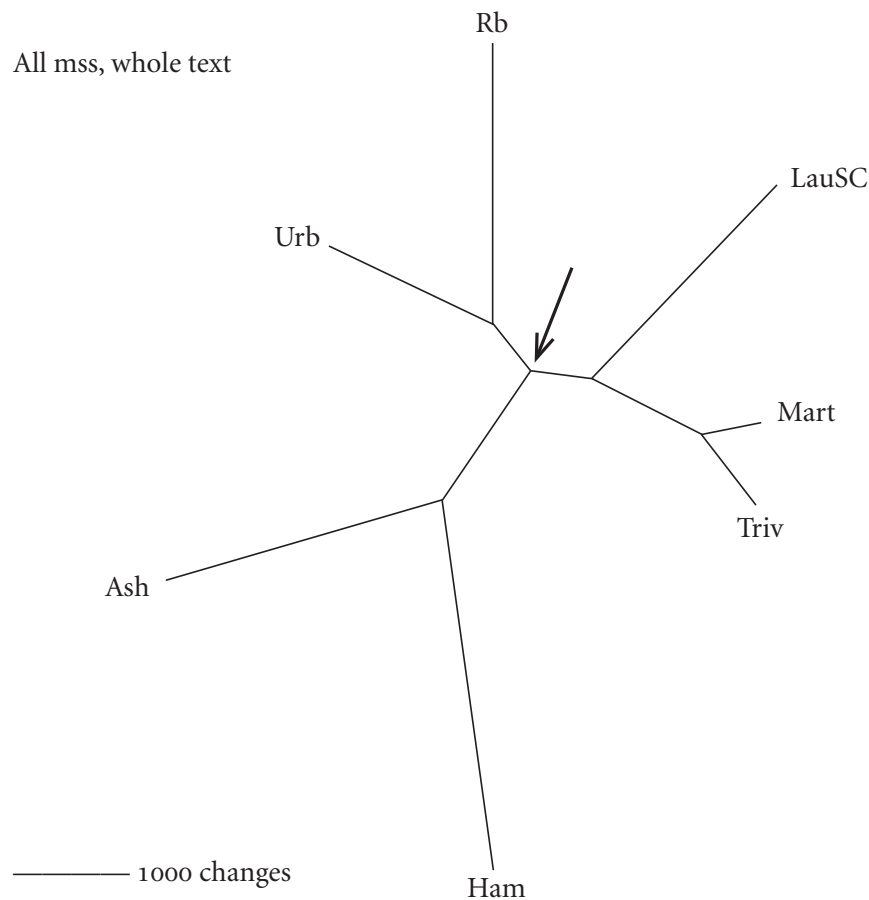
The next step was to analyze this record of variation to see what could be deduced about the manuscript relations. Our analysis followed two paths. First, Shaw used the traditional means of philology, scrutinizing all the variants bearing on her argument, categorizing them, and seeking explanations which take account of the full range of variants. Thus, in the key section «The position of Rb» she looks at twenty-eight variants

discussed by Petrocchi, and then supplements her discussion of these by examination of a further 76 variants. Her argument hinges not only on the nature of the variants in themselves, but also in the consistent agreement of Urb and Rb against all, or nearly all, the other manuscripts:

Some of these categories are not especially significant in themselves (many of them are included in Brandoli's categories of polygenetic error). Singly, they mean next to nothing. But it is the presence of a long series of them uniformly right across the text in a very small number of manuscripts which is striking (and this is surely what Petrocchi's phrase «foltezza di statistica» refers to at least in part). It is simply impossible to imagine that copyists working independently would make precisely these small changes at precisely these same points right across a text of this length. The most economical hypothesis is that they are working from a common exemplar and inherit these readings from that exemplar.

FIGURE 9

The unrooted phylogram for the seven manuscripts, from the Shaw edition. The arrow pointing to the node linking all of Ash/Ham, Urb/Triv, LauSC and Mart/Triv has been added to this figure.



In the second path of analysis, I took the complete record of variation created by the collation and submitted that to analysis by the program PAUP («Phylogenetic Analysis Using Parsimony»), used by evolutionary biologists to create hypotheses about the genetic relationships of organisms based on the characteristics they share and do not share. A full account of how phylogenetic analysis works, and why and how it is suited to the analysis of textual traditions, with evidence of its successful use in many contexts (including on artificial traditions specially devised to test its adequacy) may be found elsewhere.¹² FIGURE 9 gives the «phylogram» for the whole *Commedia* generated by PAUP based on some 94,000 places of variation (typically a single word; but also phrases) in the seven manuscripts.

This representation of manuscript relations differs from a traditional stemma (as for example, that given by Petrocchi). Firstly, it is «unrooted»: that is, it represents the groupings of the manuscripts without any presumption as to originality, or the direction of variation. Secondly, the manuscripts are shown as related to one another through shared nodes, with three pairs each sharing a common node (Mart/Triv; Urb/Rb; Ash/Ham, and the seventh manuscript (LauSC) descending from a node on the line between Mart/Triv and the arrowed node linking the other four manuscripts. The relative lengths of the lines between nodes, and between nodes and manuscripts, are significant, and one can measure approximately the differences between the manuscripts using the scale «1000 changes» (or, ten changes per canto, one every 14.23 lines) on the bottom left. Thus: the line between the node joining Ash/Ham up to the arrowed node which links to the other five manuscripts is about the same length as the scale line (thus, c.1000 changes), and approximately double the length of the line from the arrowed node to the shared ancestor of Urb/Rb (thus, c.500 changes), and approximately the same as from the arrowed node to the ancestor of Mart/Triv (thus, c.1000 changes again).

Experience using these phylograms has taught us to be careful. This phylogenetic analysis appears to suggest that Sanguineti is wrong: Urb and Rb do indeed share a common ancestor, as both Petrocchi and Shaw assert. However, the software, left to itself, will always place a manuscript somewhere on the phylogram: sometimes this can suggest a rela-

¹² See, for example, the publications listed at <http://www.textualscholarship.org/news-temmatics/bibliography/index.html>; notably the collection of articles in Pieter van Reenen, August den Hollander and Margot van Mulken, eds., *Studies in Stemmatology II*, Amsterdam, John Benjamins, 2004.

tionship which in fact does not exist. Also, these phylograms cannot represent contamination. Therefore, we have to turn to other methods to confirm, deny, or qualify the relationships suggested by the phylogenetic analysis.

In our analysis of the tradition of the *Commedia*, one of the «other methods» Shaw and I used was database analysis of the distribution of variants across the manuscripts and across the whole length of the tradition.¹³ Our hypothesis is this: consider the manuscripts descending directly from a single node (for example, Urb and Rb). If the manuscripts descended directly from this single node really share a common ancestor below the archetype, then one should be able to identify a set of variants likely to have been introduced into that shared ancestor, and then descending to those manuscripts. Thus, there should be variants which satisfy the following four conditions:

1. They should be present in the manuscripts descended directly from the shared ancestor (thus, in both Urb and Rb);
2. They should be likely not to have been present in the archetype;
3. They should be found rarely in other manuscripts outside those descended from the shared ancestor (thus, rarely in any of Ash Ham LauSC Mart Triv);
4. There should be a significant number of such variants.

We used a database-like search tool, «VBase», to find the variants which satisfied these conditions. This tool is available on the DVD publication, where it is pre-supplied with key searches we found useful in the course of our analysis. Here is our search for variants likely to have been introduced by the joint ancestor of Urb/Rb, and whose existence therefore supports Petrocchi's view that Urb and Rb share an ancestor below the archetype, and contradicts Sanguineti's view that they do not (FIGURE 10).

¹³ The database analysis was carried out by myself, employing all the data generated by the transcription and collation directed by Shaw and using the criteria based on the Shaw analysis. Shaw and I discussed and reviewed the results, and jointly wrote an article «Phylogenetic Analysis», included in the Shaw edition, drawing heavily on the database analysis. Henceforth, this database analysis is described as the «Shaw/Robinson» analysis, and the variant lists produced by it of the distinct groups as the «Shaw/Robinson» lists.

FIGURE 10

VBase search for variants evidencing a common ancestor below the archetype for Urb Rb.

Results of Vbase search for variants in **Urb/Rb** About VBase; VBase help

From: Cantica IN Canto 1 Line 1 To: PA 33 145 Start at hit 1 Return 50 hits

Not in <input type="checkbox"/>	(< or > <input type="text"/> of)	Urb Rb
Not in <input type="checkbox"/>	(< or > <5 of)	\all
Not in <input type="checkbox"/>	(< or > <input type="text"/> of)	
Not in <input type="checkbox"/>	(< or > <input type="text"/> of)	
Not in <input type="checkbox"/>	(< or > <input type="text"/> of)	
Not in <input type="checkbox"/>	(< or > <input type="text"/> of)	
Not in <input type="checkbox"/>	(< or > <input type="text"/> of)	
Not in <input type="checkbox"/>	(< or > <input type="text"/> of)	

Count the hits in every witness (don't use last input row) Check to clear all Press to search

Make Variant Group Profile for Make Outline Variant Group Profiles

Get variants for: [Ash/Ham](#) [Mart/Triv](#) [Alpha Urb/Rb](#) [Martini's collation](#) [Editions](#)

Search for preset variant set "Urb/Rb": in Urb Rb, in <5 of \all

50 of total 308 hits

IN1-28: Poi ch' èi posato un poco il corpo lasso, Variant map

Poi ch' ebbi	3	Rb Urb FS
Poi ch' ei	3	Ash-orig Mart-orig PET
Poi che	3	Ash-c1 Ham LauSC
Com io	2	Mart-c2 Triv

IN1-89: aiutami da lei, famoso saggio, Variant map

famoso e saggio	4	LauSC Rb Urb FS
famoso saggio	5	Ash Ham Mart Triv PET

IN1-116: vedrai li antichi spiriti dolenti, Variant map

spirti	3	Rb Urb FS
spirti	6	Ash Ham LauSC Mart Triv PET

The first line of this search requests variants only present in both Rb and Urb, and hence likely to have been present in their common ancestor (condition 1, above). The next line asks only to see those variants present in fewer than five (that is, in Urb Rb and no more than two other) witnesses, and hence not likely to have been present in the ancestor of the whole tradition (condition 2). The likelihood is that if a variant is present in three or more other witnesses besides Urb and Rb, then that variant would very probably have been present in the archetype. Indeed, if one increases the number from <5 to <6, or more, we see the search returning more and more variants, as it catches readings likely present in the archetype (thus: 488 readings <6; 806 readings <7; 1881 readings <8; 6109 <9). Accordingly, this restriction (returning only read-

ings in fewer than five witnesses) satisfies the second condition given above. Note that because we include the Sanguineti edition («FS») in our collation, and Sanguineti frequently chooses the Urb reading over that of other manuscripts, as in all three cases from *Inferno* 1 given here, the restriction to five is effectively Urb + RB + FS plus one other manuscript only (in fact, fully 247 of these 308 readings returned by this search are present in FS).

The next condition (condition 3) is that the readings evidencing an exclusive common ancestor for Urb and Rb should be rarely found in any other manuscript. This table gives the number of occurrences of any of these 308 readings across all the witnesses here collated:

TABLE 1
Occurrence of Urb/Rb readings in all witnesses.

Manuscript	Number of Urb/Rb readings (max. 308)	Percent of Urb/Rb readings present
Ash	40	13
Ham	46	15
LauSC	11	4
Mart	4	1
Rb	308	100
Triv	9	3
Urb	308	100
FS	247	80
PET	19	6

Because of the operation of co-incident (or convergent) variation, it is to be expected that by simple chance, a proportion of readings introduced by one scribe in one copying might be found in a quite unrelated copy made by a different scribe. One might hypothesize that in any two acts of copying, the different scribes might introduce the same mistake some ten percent of the time, or in one in ten variants. On this calculation, the incidence of the 308 Urb/Rb in all except FS Ash Ham can be explained as simple coincidence – and the high number of Urb/Rb variants present in FS results from Sanguineti's decision to base his edition

on Urb. The number of Urb/Rb variants in Ash and Ham is marginally higher than one might expect, and this may be the result of contamination between the Urb/Rb and Ash/Ham groups (see below). Accordingly, this group of variants satisfies the third condition given above: readings from this group are rarely found in other manuscripts.

The last condition is that the number of variants should be «significant»: that is, not just a random agreement between these two witnesses but the likely result of shared descent from a single ancestor containing these readings. Again, one can use VBase searches to explore what levels of agreement between any two witnesses might be the result of co-incident variation. From the phylogram given in FIGURE 9, one may hypothesize that the following pairs of manuscripts do not share a common ancestor below the archetype: Rb/Mart, Rb/Triv, Urb/Mart, Urb/Triv, Urb/LauSC, Rb/LauSC, Rb/Ham, Urb/Ham, Rb/Ash, Urb/Ash, Ash/LauSC, Ham/LauSC, Mart/Ash, Mart/Ham, Triv/Ash, Triv/Ham, Mart/LauSC, Triv/LauSc. Here are the results of VBase searches on these pairs of manuscripts, using the same criteria employed for the search given in FIGURE 10:

TABLE 2

Number of readings found in hypothetically unrelated witness pairs, likely to be the result of chance agreement. All searches were for: witness pair + <4 of all witnesses, i.e. witness pair + one other, except for pairs including Urb (marked *), where searches were for witness pair + <5 of all witnesses, i.e. witness pair + FS + one other.

Witness Pair	Number of readings found by Vbase
Rb/Mart	37
Rb/Triv	91
Urb/Mart*	28
Urb/Triv*	58
Urb/LauSC*	99
Rb/LauSC	70
Rb/Ham	219
Urb/Ham*	203
Rb/Ash	201

Urb/Ash*	167
Ash/LauSC	103
Ham/LauSC	91
Mart/Ash	45
Mart/Ham	57
Triv/Ash	102
Triv/Ham	123
Mart/LauSC	35
Triv/LauSc	107

For all except the pairings involving Urb/Rb/Ash/Ham, these searches typically return fewer than one hundred variants (ranging from 35 for Mart/LauSC up to 123 for Triv/Ham). One may infer from this that for this text, any two witnesses may happen to share up to around 100 readings (or one a canto) and it will mean nothing whatever: the agreement is just chance. Conversely, one may deduce that chance cannot explain two witnesses sharing 308 variants (or three a canto): this is likely to be the result of shared descent from a common ancestor. Thus, these 308 readings may satisfy the fourth condition: their number is significant of more than chance agreement.

I except here the pairings involving Urb/Rb with Ash/Ham. The number of agreements between any two of these ranges from 167 (Urb/Ash) to 219 (Rb/Ham). This seems higher than one might expect from random agreement, and we recall that the number of Urb/Rb readings found in Ash and Ham given in Table 1 was also rather higher than one might expect from random agreement. Shaw and I examine this question in our «Phylogenetic analysis» argument and suggest that this agreement across the pairs Ash/Ham and Urb/Rb is likely to be the result of contamination, particularly in *Inferno* 1-7 and the last thirteen *canti* of *Paradiso*.

To summarize: by this process of VBase searching, built upon the results of the phylogenetic analysis, we isolated a list of 308 variants which we believe are evidence of a family relationship between the two manuscripts Rb and Urb. The phylogram (FIGURE 9) suggests that there are two other manuscript pairs among the seven: Ash/Ham and Mart/Triv. Further, it may be that the five witnesses Ash/Ham/Mart/Triv/

LauSC (that is, the two pairs Ash/Ham and Mart/Triv plus LauSC) may also descend from a single copy below the archetype, and therefore also form a family grouping within the tradition. Following Petrocchi, we call this group α . For all these groupings, we carried out similar VBase searches to that we described above for Urb/Rb, identifying for each a set of variants characteristic of each group and likely to have been introduced by the exclusive common ancestor of each. The groups (hereafter, the Shaw/Robinson lists), the number of variants we found for each group, and the number of lines in which these variants occur (rather fewer than the number of variants, as some lines have more than one variant) are given in TABLE 3.

TABLE 3

Numbers of variants evidencing hypothetical manuscript groups, and numbers of lines in which they occur.

Group	No. Variants	No. Lines
Urb/Rb	308	297
Mart/Triv	874	842
Ash/Ham	770	722
α	327	314
TOTAL		1885

Taken together, this gives a total number of 1885 lines containing variants which our analysis indicates are significant for establishing family relationships among these seven witnesses.¹⁴ That is: of the 14233 lines in the whole *Commedia*, it appears that 1885 give evidence of family relationships. Earlier in this essay I described the Barbi *loci*: his list of 396 lines which he chose as indicative for the establishment of manuscript relations across the whole 14223 lines of the *Commedia*. We have 1885 lines which we find are indicative; Barbi suggests 396 which he believed to be indicative.

This gives us a standpoint from which we can assess Barbi's choice of lines. Both Barbi and ourselves (Shaw and myself) were seeking the same thing. Accordingly, one would expect a high degree of correspond-

¹⁴ If one adds the numbers of lines (297+842+722+314) the sum is 2175, not 1885. This is because 290 lines contain variants from more than one group.

ence between the two lists of lines: say, with very many of Barbi's 396 lines appearing in our larger list of 1885 lines. Of course, the same lines might appear on both lists and mean nothing more than chance agreement. In fact, there are well-known probabilistic methods for estimating in a case such as this what proportion of agreement between the lists might be simple chance, and what more than chance.

Consider that we have an urn containing 14233 balls, each with a number from 1 to 14233 drawn on it: our 14233 lines of the *Commedia*.¹⁵ We choose, purely at random, 1885 balls from the urn: this is the Shaw/Robinson list. We put all 1885 balls back, and we choose, purely at random, 396 balls from the urn: this is the Barbi list. Now, for any one ball that we happen to choose, the chance that it is on the Shaw/Robinson list is:

$$1885 / 14233 (=0.13244 \text{ approx})$$

So if we choose 396 balls from the urn, then by simple chance the number of balls we are likely to get which are on the Shaw/Robinson list will be:

$$396 \times 1885 / 14233 (=396 \times 0.13244) = 52.446$$

That is: by simple chance agreement, if we chose 396 lines at random several times over (taking care to put back all the balls back in the urn between choices) we would expect the average number of lines chosen to approximate to 52.446. Say we did this exercise of choosing two sets of balls (one, 1885 balls, another 396 balls) a hundred times, two hundred times, each time noting down the number of balls in common between the two choices. Sometimes there would be 45 in common, sometimes 59, sometimes 49, sometimes 55 etc.: but the more times we chose the two sets of balls, the more the average number of lines in both lists would approach 52.446. Hence, 52.466 is the «mean number».

Probability can do even more for us. The «mean number» is useful, as we can presume that if we find that the number of lines in common on the two lists is close to this number, it is mere random chance. Thus,

¹⁵ For the discussion that follows, with the analogy of the urn containing 14233 balls, the explanation of hypergeometric distribution, and many of the calculations of probabilities here given, I am deeply indebted to Steven J. Schwager, now Professor Emeritus in the Departments of Biological Statistics and Computational Biology, and of Statistical Science, at Cornell University. I have taken over much of his phrasing, and his key statistical results. I am grateful also to Teemu Roos of the University of Helsinki for his corrections and suggestions.

if we find 52 lines in common between the two lists, this is just chance. But what if we find 51 lines, or 53? Instinctively, we will think this is likely to be chance too. But what of 70 lines, or 100, or 30? At what point does it become highly unlikely that a given number of lines will occur on both lists by chance? Probability can give us answers to these questions too. This situation, where we can assign statistical probabilities to the range of numbers of possible lines in common between the two lists (between 0, for no numbers in common, and 396, with every number on the Barbi list appearing on our list) is an instance of what statisticians call a «hypergeometric distribution», and it is possible to calculate various probabilities for each number of lines between 0 and 396, thus:

1. The probability that exactly this number of lines should be in common in the two lists. For 52 lines, that is 0.0599, or slightly better than one chance in twenty (for 51 it is 0.0592, for 53 0.0594)
2. The probability that there should be this number of lines or fewer in common in the two lists. For 52 lines, that is 0.5102, or just better than one chance in two – the equivalent of tossing a coin and getting heads.
3. The probability that there should be this number of lines or more in common in the two lists. For 52 lines, that is 0.5498, or just better than one chance in two – again, the equivalent of tossing a coin and getting heads.

We can use these figures to tell us, for any given number of lines, not just what the chances are of exactly that number of lines occurring in both lists, but also what are the chances of a lesser or greater number of lines occurring. That is: we can use the hypergeometric distribution table to tell us (say) what are the chances of there being 30 or less lines in common in the two lists (the number is 0.0002, or around 2 chances in 10,000), or of 70 lines or more in the two lists (the number is 0.0066, or six chances in 1000).

Even more usefully: we can examine the hypergeometric distribution to assign «upper» and «lower» bounds. In statistical terms, anything with a less than 0.05 probability, that is less than one in twenty, may be regarded as unlikely. The «upper» bound will be the lowest value with a probability of less than 0.025 that there will be so many lines in common between the two lists; the «lower» bound will be the highest value with a probability of less than 0.025 that there will be so many lines in common between the two lists. For the Barbi list of 396 lines, the probability of there being 66 or more lines in common with the Shaw/Robinson list of 1885 lines is 0.0275 (for 67 lines or more, it is 0.020): this gives an «upper bound» of 66. The probability of there being 39 or less lines in common with the Shaw/Robinson list is 0.023 (for 40 lines or less, it is 0.039): this gives a «lower bound» of 39. Hence one can declare that the

chances are around 19 in 20 that by simple chance, there will be between 39 and 66 lines in common on the two lists. Correspondingly, if we find the number of lines in common is outside the range 39 to 66, then it is unlikely that this is simple chance; and the further outside this range is the number of lines in common, the more unlikely it is that this is simple chance.

Armed with these formulae, we may look at the correspondences between the Barbi *loci* and the Shaw/Robinson lists of lines we found significant for the stemmatic analysis of the *Commedia* (Table 4).

TABLE 4

Numbers of lines on both the Shaw/Robinson and Barbi lists (second last column), compared to the number expected by simple chance (third column), the upper and lower numbers consistent with chance (<0.05 , or one in twenty), and the probability of that number of lines or greater in common (last column).

Group	Shaw	Barbi and Shaw/Rob. Mean	Lower bound	Upper bound	Barbi and Shaw/Rob. actual ¹⁶	Probability (\geq)
Urb/Rb	297	8	3	14	15 (6)	0.019 (0.838)
Mart/Triv	842	23	14	34	64 (64)	$<1 \times 10^{-12}$
Ash/Ham	722	20	11	30	49 (37)	$<1 \times 10^{-10}$ (0.00025)
α	314	9	3	16	19 (14)	0.0013 (0.0566)
TOTALS	1885	52	39	66	121	$<1 \times 10^{-13}$

¹⁶ Many of the Barbi lines correspond with more than one group in the Shaw/Robinson analysis. That is: while a total of 121 lines from the Barbi lists appear among the 1885 lines identified in the Shaw analysis, 26 of the 121 lines appear in more than one of the Shaw/Robinson lists. Accordingly, one should adjust the count of corresponding lines for each group to take account of this overlap: the adjusted line counts are given in parentheses in this column, and the corresponding probability in parentheses in the last column. To explain: presuming, as I argue, that Barbi's choice of lines was conditioned by his awareness of Triv, then lines which evidence both Mart/Triv and another grouping should not be counted among lines found by Barbi for that other grouping. Therefore, one should remove from the Urb/Rb count of 15 the four lines also found in the Mart/Triv grouping, hence 11. Triv is also a prime witness for variants found in the hypothetical α group, and so one should also remove the five lines shared by Rb/Urb with α : hence, six variants (15-4-5), as given in parentheses. Similarly, one

Look first at the bottom «Totals» line in TABLE 4. This suggests that given the Shaw/Robinson list of 1885 lines and the Barbi list of 396 lines, both drawn from the 14233 lines of the *Commedia*, one would expect that by simple chance alone between 39 and 66 lines might appear on both lists. The last column tells us that Barbi in fact has 121 of the Shaw/Robinson list, considerably higher than one might expect from simple chance. Indeed, the chance of there being 121 (or more) lines in common is 0 to twelve decimal places; or, to put it another way, roughly equal to the chance of throwing a coin forty times and getting heads each time. It cannot be chance that there are so many lines appearing on both lists. It must be because both lists seek to represent the same phenomena, in this case: lines useful for genetic reconstruction of the tradition. For these 121 lines, then, Barbi's hypothesis that these lines would be useful for genetic reconstruction appears justified by our analysis. Accordingly, an analysis based on the 396 lines selected by Barbi will give a better picture of the manuscript relations than (say) just choosing any 396 lines. To that extent, one might indeed use the Barbi *loci* towards a genetic reconstruction of the history of the tradition, as Barbi planned and as Sanguineti attempted.

However, not all genetic reconstructions are equal. A closer look at Table 4 shows some problems. Consider the numbers of variants found in the Barbi list which also appear on the Shaw/Robinson lists for each of the four groups. The number of lines for the Mart/Triv group found on the Barbi list is much higher than one would expect by simple chance: 64, over double the number which could be reasonably explained by chance alone (taking the upper bound of 34 as the most chance might reasonably give). For Ash/Ham, the number is significantly higher than chance might give (though less so than for the Mart/Triv). But for α the number is only marginally higher than chance might suggest (19, compared to an upper limit of 16) and for the crucial pair Urb/Rb the number of 15 lines is only just higher than chance would explain.

It seems then that analysis based on the Barbi *loci* will be very effective at revealing the Mart/Triv and Ash/Ham pairs, but much less effective for α and for Urb/Rb. The prominence of Mart/Triv in the Barbi *loci* is likely to be no accident. The Trivulziano 1080 manuscript – exceptional for the extraordinary beauty of its script, with page after page free from

should discount the 49 Ash/Ham lines by the 10 lines found in Mart/Triv and the two found in α , hence 12; and discount also the 19 α lines by the three found in Mart/Triv and the two found in Ash/Ham, hence 14.

any blemish, and famous for its scribe Francesco di Ser Nardo, its age, the consistency of its language (see the description in Shaw) – was already well-known to Barbi. It is reasonable to assume that Barbi's knowledge of Triv was a factor in his choice of *loci*; hence the high number of Mart/Triv lines found in the Barbi list. Accordingly, we should discount the numbers of lines given in the second-last column of TABLE 4 as suggested in the footnote to the table, and use the numbers given in brackets as the base for our assessment. This (of course) has no effect on the efficacy of the Barbi list as far as Mart/Triv is concerned, and the Ash/Ham count (37 adjusted variants against an upper chance bound of 30) is also still beyond what could be explained by chance. But the number of Urb/Rb lines on the Barbi list now falls to six: lower even than the expected number which simple chance would give.

Sanguineti, as we have seen, based his entire stemmatic analysis on the Barbi *loci*. Accordingly, he would have collated just six lines which (in the Shaw analysis) alone contain readings likely to have been introduced by the common ancestor of Urb/Rb. Indeed, in his analysis he refers to only four of these lines.¹⁷ Shaw is able to base her assertion that Rb and Urb share a common ancestor below the archetype on the 308 variant readings, found in 297 lines, identified by VBase working on the results of the phylogenetic analysis. Sanguineti, it appears, following Barbi, examined only a handful of lines likely to contain readings which evidence common descent of Urb and Rb from an ancestor below the archetype (Petrocchi's β). Hence, his argument that Urb and Rb do not share any such ancestor, that Urb descends directly from the archetype, sharing no intermediate ancestor with any other extant manuscript. This gives Urb, in his analysis, extraordinary and unique status:

¹⁷ The four are: *Inf.* xi 84 *men Dio offende e men biasimo accatta*; *Inf.* xiii 63 *tanto ch' i' ne perde' li sonni e' polsi*; *Purg.* iv 72 *che mal non seppe carregar Fetòn*; *Purg.* xvi 145. *Così tornò, e più non volle udirmi*. The two he appears not to have used are *Inf.* xxvi 15 *rimontò 'l duca mio e trasse mee* and *Purg.* v 88 *Io fui di Montefeltro, io son Bonconte*. Another two appear in Mart/Triv as well as in Urb/Rb, and are used by Sanguineti: *Inf.* i 28 *Poi ch' èi posato un poco il corpo lasso*; *Purg.* xviii 57 *e de' primi appetibili l'affetto*; two appear in Mart/Triv but are not used by Sanguineti: *Purg.* xviii 58 *che sono in voi sì come studio in ape*; *Purg.* xxiv 61 *e qual più a gradire oltre si mette*; two appear in α and are used by Sanguineti: *Inf.* xvii 50 *or col ceffo or col piè, quando son morsi*; *Purg.* xiii 121 *tanto ch' io volsi in sù l'ardita faccia*; three appear in α and are not used by Sanguineti: *Inf.* i 116 *vedrai li antichi spiriti dolenti*; *Purg.* xxiii 2 *ficcava iò sì come far suole*; *Par.* i 54 *e fissi li occhi al sole oltre nostr' uso*. It should be noted that Sanguineti also does not use another line on the Barbi list, *Par.* I 25, which both Petrocchi and Shaw regard as significant for analysis of Urb/Rb.

indeed, the authority of this one manuscript Urb is equivalent to that of all the other 800-plus manuscripts of the *Commedia* put together. Accordingly, Sanguineti consistently prefers the readings of Urb to those of other manuscripts, accepting the Urb reading in every case except where there is clear error.

Sanguineti's assertion of the unique authority of Urb affects his text significantly. In some 1406 places, he accepts the reading of Urb over that found in other manuscripts and accepted by Petrocchi. If you read the *Commedia* in Sanguineti's edition, about one line in ten will be different from that given in the widely-accepted Petrocchi text (or, indeed, from any edition based on Triv or other manuscripts from the Florentine tradition). All this follows from his assertion that Urb is not genetically related to Rb, which itself can be traced to his apparent examination of just a handful of the many variants which in Shaw's analysis (as in Petrocchi's) evidence this relationship.

How did this situation arise? It appears that Sanguineti put all his trust in the Barbi *loci*, as the basis for a complete account of the entire tradition. However, the Barbi *loci* include very few of the variants identified by the VBase analysis as evidence for the genetic relationship of Urb and Rb. Accordingly, he failed to see this relationship, and this led directly to his hypothesis of the unique authority of Urb. It can be argued that this failure is exacerbated because it appears Sanguineti did not use all the Barbi *loci*: he used only four of the six lines given by Barbi which in our analysis evidence the Urb/Rb relationship alone, and also used only four of the nine lines given by Barbi which evidence Urb/Rb and also either or both of Mart/Triv and α . The Barbi *loci* contain a total of fifteen lines which evidence Urb/Rb, either on its own (six lines) or in combination with other groups (nine lines); Sanguineti uses only eight of these. One is reminded that key parts of Sanguineti's argument rest on a very few readings: he uses just four to eliminate more than four hundred manuscripts from consideration (see Shaw's discussion, «Introduction – Sanguineti: The Tradition»). Yet, even if Sanguineti had used all the Urb/Rb variants included in the Barbi *loci*, it is still likely that he would have reached the same conclusion.

Indeed, Petrocchi warned explicitly against use of the Barbi *loci* as a base for the textual reconstruction of the whole tradition. In his «Proposte per un testo-base della *Divina Commedia*», *Filologia Romanza*, II (1955), pp. 337-365, he argues that while Barbi's hypothesis (that a genetic reconstruction of the tradition is possible on the basis of a small number of chosen lines) was plausible in 1890, research into the tradi-

tion in the years since Barbi's article showed that the complexities in the tradition are of such a nature that any such partial analysis can yield only «un primo e generico orientamento nel fitto dei rapporti tra i codici»: «a preliminary and general sense of direction within the thicket of relationships among the manuscripts». The analysis in this article suggests that Petrocchi is exactly right. Analysis based on the Barbi *loci* shows the broadest features of the tradition: thus the clearly marked pairs Ash/Ham and Mart/Triv. But it fails to show more elusive, yet real, relationships, as we have seen for Urb/Rb. Such maps are dangerous. As we noted earlier, Petrocchi accordingly took a quite different direction. Rather than sample a few readings across very many manuscripts, as Barbi suggests, he chose to limit the number of manuscripts surveyed and examined all the readings in those manuscripts. The Shaw edition follows this path, narrowing the number of manuscripts still further to just seven (including one, LauSC, not among the *antica vulgata* manuscripts used by Petrocchi), and using an array of analytic techniques not available to Petrocchi. The close agreement between Shaw and Petrocchi on almost all points may be seen as a vindication of Petrocchi's method.¹⁸

It could be argued that it is no surprise that Sanguineti failed to create an adequate account of the manuscript relations on the basis of the Barbi *loci*. One might question (as Petrocchi did) the fundamental methodology, of trying to create a manuscript stemma of so vast a tradition, and so long a text, on a sample of less than 3% of the material. One might also point to weaknesses in Sanguineti's use of the *loci*: his dependence on a very few readings to classify very many manuscripts; his apparent failure to use all the *loci*. But there is one aspect of this comparison of the Shaw results with the Barbi *loci* which might be surprising. I noted above that Barbi designated 396 of the 14233 lines of the *Commedia* as most likely to be useful for tracing the textual families to the original («rintracciare le famiglie dei testi a penna»). The Shaw/Robinson analysis identified 1885 lines as containing variants distinctive of family groupings. One might expect that a high proportion of Barbi's 396 lines would be among the 1885 identified in the Shaw analysis: in fact, there are 121 lines in common. While this is far more than simple chance might predict (as explained above), it seems lower than one might expect. Barbi has a near-legendary status among Italian philologists. He was in his early 20s at the

¹⁸ But not on all points: Petrocchi argues that Ham is a descendant of Ash; Shaw shows that Ash and Ham are both independently descended from the same ancestor within the tradition.

time of publication of the *loci* article, at the beginning of an illustrious career as editor, philologist and Dante scholar, in which he came to know the business of editing and the manuscripts and text of the *Commedia* as few have ever done or will do. If one were to choose any one person to select a group of lines most likely to be useful for stemmatic analysis, Barbi would be the choice of many scholars. Yet, less than a third of the lines he selected appear in the list of 1185 lines identified by the Shaw analysis. That is: some two thirds of the lines he chose (275 of 396) turned out not to be productive for Shaw's analysis. One could make some allowance, that some of these 275 lines might be revelatory of relations among manuscripts not studied by Shaw, but the fundamental position of six of the seven Shaw manuscripts in Petrocchi's account of the early history of the tradition (the area of most concern to Barbi, as for any editor) make this a difficult argument to sustain.¹⁹

Why, then, does Barbi manage to identify so few lines which are actually productive for phylogenetic analysis? Barbi's account of the principles on which he chose these lines is highly compressed, just a few sentences. He remarks that it would be «inutile affatto» to set out the reasons for the choice verse by verse, and states the general principle

¹⁹ Petrocchi divides the manuscripts of the *antica vulgata* into two major groups: α and β . He divides β into two groups, d and e , with Rb and Urb as two of the three representatives of e . He divides α into three groupings: $a b c$. Mart and Triv are the sole representatives of a ; Ash and Ham represent two (in Shaw's analysis; Petrocchi sees Ham as descended from Ash) of some five branches of b ; the original text of Mart («Mo» in Shaw) is close to Vat, a primary representative of Petrocchi's c . Thus, both primary and all three secondary branches of the tradition defined by Petrocchi are represented in the six manuscripts Ash Ham Mart Triv Urb Rb studied by Shaw. The only branch of Petrocchi's stemma (if it is a branch) not represented is that of the anomalous Landino manuscript, which Petrocchi places as a blend of readings drawn from c (via «c1») and β (via «d»). It should be noted that Shaw's study also shows that the Laurenziano Santa Croce manuscript, much favoured by early editors of the *Commedia* (Witte thought it the best surviving manuscript and usually chose its readings ahead of those of other manuscripts for his 1862 edition; Moore and Casella also rated it highly; see Shaw «Introduction», notes 31 and 47) and chosen by Sanguineti as one of his seven, is actually a classically contaminated manuscript, combining readings in its original text drawn from four of the five sub-archetypes identified by Petrocchi (that is: $a b c e$), and the contamination is compounded by the corrections introduced into the manuscript, with the «c2» corrector apparently introducing readings from another witness which appears to combine readings from Petrocchi's c and e branches (Robinson and Shaw «Phylogenetic Analysis», in Shaw *Commedia*.) This analysis of LauSC accordingly confirms Petrocchi's argument: that manuscripts written after 1355 are likely to contain such mixes of readings drawn from multiple branches as to be of no value towards reconstruction of the earliest phases of the tradition.

guiding the choice: there should be two or more variants present, each in several manuscripts. Beyond this, he sets out the readings which he excluded: readings which show transcribers and commentators exhibiting critical judgement; and those where separate scribes are highly likely to introduce the same reading for reasons of «eufonia, sinonimia, correlazione grammaticale», and notes that he paid special attention to the help which major errors can afford towards the classification of manuscripts («Abbiamo anche pensato all'aiuto che porgono per la classificazione dei manoscritti, gli errori grossolani di lezione»).

We may compare these criteria with some of the readings identified by the Shaw/Robinson analysis as indicative of family relations. Here are five of the 308 readings identified as likely to have been introduced by the common ancestor of Urb/Rb; none of these five lines appear among the Barbi *loci*.

Inf. i 89: aiutami da lei, **famoso saggio**,

famoso e saggio	LauSC Rb Urb FS
famoso saggio	Ash Ham Mart Triv PET

Inf. ii 71: vegno **del** loco ove tornar disio;

di	LauSC Rb Urb FS
del	Ash Mart Triv PET
dal	Ham

Inf. ii 110: a far lor **pro o** a fuggir lor danno,

pro e a	Mart-orig Rb Urb FS
pro ne a	Ash LauSC-c2 Triv
<i>prode et a</i>	Ham
pro ... a	LauSC-orig
pro o a	Mart-c2 PET

Inf. iii 3: per me si va **tra la** perdita gente.

ne la	Rb Urb FS
tra la	Ash Ham LauSC Mart Triv-c1 PET
tra	Triv-orig

Inf. iii 22: Quivi sospiri, pianti e **alti** guai

altri	Ash-orig Rb Urb
alti	Ash-c2 Ham LauSC Mart Triv FS PET

We can see why Barbi would not have chosen these readings. All have the slight character of variants which might have appeared readily at any point of the tradition, and hence are likely (to use the term employed by Petrocchi and Shaw) to be «polygenetic»; in Shaw's definition «an error liable to arise independently in independent manuscripts». One can imagine that no textual scholar, educated to reject errors likely to be polygenetic as indicative of anything, would select these as the basis for any kind of argument: indeed, only one, *tra la/ne la Inf. iii 3*, is used by Shaw in her account of Rb/Urb. Yet the Shaw/Robinson analysis of the distribution of the variants across 94779 distinct sites of readings (usually, one word, but often a phrase) over the 14233 lines of the *Commedia* suggests that the appearance of these five readings in Urb/Rb results from their introduction into an ancestor copy shared by Urb and Rb. That two of these five (*Inf. i 89* and *ii 71*) appear also in LauSC is likely to be the result of contamination in that manuscript (see footnote 20). This leaves only *Inf. ii 110* «pro e a» in the Aldine text which is the base of the Martini collation (itself derived from Vat) and *Inf. iii 22* «altri» in the original text of Ash as likely polygenetic errors, if not deriving from contamination.

To sum up: a high proportion of the 1885 lines identified by the Shaw/Robinson analysis as indicative of manuscript relations contain variants which would not satisfy Barbi's criteria as being unlikely *a priori* to have arisen in independent copies. Yet, these same variants are useful for our analysis, precisely because as a group they did not arise in independent copies. The key phrase here is «as a group»: individual variants among them (say, among the 308 Urb/Rb variants) did appear in other manuscripts, sometimes perhaps by contamination, sometimes by polygenesis. But other manuscripts outside each group appear alongside the members of the group in a scattered, random fashion, as we see in these five variants: Urb/Rb agree in all five, once with no other manuscript (*iii 3*), twice with LauSC (*I 89*, *ii 71*), once with the original text of Mart (*ii 110*), once with the original text of Ash (*iii 22*). This is exactly as we should expect in a real manuscript tradition: that the scribe of the common ancestor of Urb/Rb introduced some 308 readings into the copy, which then descended into Urb/Rb. Of those readings, we should expect a few of them to appear in other manuscripts, by contamination or by polygenesis: thus, we find 40 of the 308 in Ash (also, 2 Ash-orig), 11 in LauSC (11 LauSC-orig, 4 LauSC-c1, 5 LauSC-c2, 4 in Mart (Mart-orig 13), 9 in Triv, 46 in Ham, while all 308 appear in both Urb and Rb.

This suggests that one cannot determine whether a particular variant is monogenetic (as, ideally, we would want all variants to be) or polygenetic purely on the basis of the variant itself, as Barbi suggests we do. One must also take into account both the actual distribution of manuscripts which have the variant, and the consistency of this manuscript distribution across many other variants. When we see the pair Urb/Rb appear over and over, sometimes on their own, sometimes with a varying cast of other manuscripts, then we are entitled to presume that this consistency of distribution itself may suggest a genetic relationship between the manuscripts. Although both Petrocchi and Shaw pay close attention to variants which they regard as likely to be monogenetic, on the basis of the variant itself (as Barbi does), they also are aware of the significance of a consistent pattern of agreements, found in variant after variant. Shaw cites Petrocchi's argument that the trio Urb/Rb/Mad have a closeness «nettamente superiore per foltezza di statistica e natura dei casi a qualsiasi affinità tra il testimone urbinate e gli altri» (Introduction, citing Petrocchi *Introduzione* 334-389), and points out the significance of the phrase «foltezza di statistica»: «statistical density». As I noted earlier, Shaw expands on Petrocchi's perception, as she discusses a number of readings supporting the genetic relationship of Urb/Rb which, she concedes, are each individually possibly polygenetic, but which taken together evidence a genetic relationship. Thus her conclusion:

These are of course small errors, possibly polygenetic. Each one in itself would count for very little. But it is the cumulative picture built up of a whole series of such small errors right across the text and shared with no or very few other manuscripts which is significant and suggests a common exemplar.

Seen this way, Petrocchi and Shaw's use of «foltezza di statistica» alongside consideration of the monogenetic or polygenetic character of each variant is an extension of Barbi's method, not a repudiation of it. Barbi, Petrocchi and Shaw all agree that it is unsafe to rely on certain individual variants, considered on their own, as indicative of relations across the whole tradition. Indeed, Shaw criticizes Sanguineti (as I note above) for basing his analysis on a few variants. However, both Petrocchi and Shaw are able to use «foltezza di statistica» because they do take into account every variant, every reading, in the manuscripts they survey – an approach only possible because they choose not to base their analysis on a sample of readings from a great many manuscripts (the Barbi *loci* methodology, followed by Sanguineti) but on all the readings from a small number of manuscripts.

Barbi; Petrocchi; Shaw: more than a century of Dante textual scholarship, a century which saw Italian textual scholarship absorb, and then reshape itself in reaction to, the impact of Lachmannian methods and the opposition to these methods led by Bédier and others; a scholarly tradition which is now reckoning with the first impact of another revolution, as digital methods open up new ways of approaching large textual traditions. We should mention two more names: Giorgio Pasquali, whose *Storia della tradizione e critica del testo* (Florence, Le Monnier, 1934) repudiated the rigid methodology outlined in Maas's *Textkritik* (Leipzig, Teubner, 1927), without rejecting, as Bédier did, the possibility of making sense of large and complex traditions; and Gianfranco Contini. In 1935, when Contini reviewed Pasquali's book, he was around the same age as Barbi when he was compiling the list of *loci*. Barbi's own *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni* (Florence, Sansoni, 1938) follows Pasquali in advocating what Pugliatti describes as a «virtuous middle way» between Lachmann and Bédier.²⁰ Contini follows this «middle way», asserting throughout his career that intelligent use of every available method, including stemmatics where appropriate, joined with deep knowledge of the manuscripts and the texts they carry, would permit a useful understanding of whole manuscript traditions. Shaw studied with Contini, first as a post-graduate from 1962 to 1964, and then from 1966 as she wrote her Dott. Lett. dissertation, an edition of the earliest Italian translation of the *Monarchia*, with Contini as her supervisor, thus bracketing the appearance of Petrocchi's great edition in 1966. With Contini's encouragement, she then edited Marsilio Ficino's translation of the *Monarchia*. Again with Contini's encouragement, in 1981 she wrote an article critical of some aspects of Ricci's edition of the *Monarchia*.²¹ After the article was published, Contini suggested to Shaw that she undertake an edition of the *Monarchia*. Shaw hesitated at first: she was aware that a factor in the problems of Ricci's edition of the *Monarchia* was the amount of data generated by a text in many versions, and Ricci's inability to manage all this data. It was only when she undertook an introductory course in computing at the Cambridge University Computing Centre in October 1985 and saw the possibility of using a computer to record and

²⁰ Paola Pugliatti, «Textual Perspectives in Italy: from Pasquali's Historicism to the Challenge of "Variantistica" (and Beyond)», *Text*, 11 (1998), pp. 155-188 [p. 162].

²¹ Shaw's doctoral dissertation was published as «Il volgarizzamento inedito della *Monarchia*», *Studi danteschi*, XLVII (1970), pp. 59-224; the edition of the Ficino translation as «La versione ficiniana della *Monarchia*», *Studi danteschi*, LI (1978), pp. 289-407; the article on Ricci in «Sul testo della *Monarchia*», *Studi danteschi*, LIII (1981), pp. 187-217.

explore all the data generated by full transcripts of each manuscript that she committed herself to making the edition – and, to using computer methods to do so.²²

Shaw discussed this new methodology with Contini, and he encouraged her in this path. She described her work in a paper at the conference in Florence in 1988, convened to celebrate the centenary of the founding of the Società Dantesca Italiana in 1888.²³ Her decision, to base the edition on full-text transcripts of the manuscripts looks back to Petrocchi, just as her decision that the transcripts be made in machine-readable form looks forward to the development of computer-based systems for comparison and analysis. In 1991, Shaw had completed the first transcripts of the *Monarchia* manuscripts and was exploring how these transcripts might be used to make an edition.²⁴ I was starting work on what became the *Collate* suite of software tools for creating editions from multiple transcripts of works, and also discovering how tools from evolutionary biology could be used to advance understanding of large textual traditions. Shaw came to see me (it is a fortunate chance that her dentist was based in Oxford, where I was then working), and this began a two-decade collaboration which issued in her editions of the *Monarchia* and *Commedia*.

Barbi, Pasquali, Petrocchi, Contini, Shaw. These scholars are joined in a common belief: sense can be made of large manuscript traditions using good method and expert philological knowledge, and useful edi-

²² As an index of the difficulty of this work, in those days before computers became portable and personal: Shaw transcribed the manuscripts onto paper from a microfilm reader at the University library; then carried the transcripts across the Cam to the computing centre, when she entered them into the Cambridge mainframe using the «Zed» line editor.

²³ Published, including some printouts of her transcripts, in «Per un nuovo testo critico della *Monarchia*», in *La Società Dantesca Italiana 1888-1988. Atti del Convegno Internazionale di Studi Danteschi tenuto a Firenze nel novembre 1988*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. 435-444.

²⁴ Other scholars at this time were coming to the view that full-text computer-readable transcripts were the way forward for textual scholarship applied to large manuscript traditions. In particular, Francesco Mazzoni, Contini's successor as President of the Società Dantesca Italiana, encouraged his students to make full-text transcripts of *Commedia* manuscripts, and developed a set of transcription guidelines for this work. These «principi di trascrizione» may be found at <http://www.danteonline.it/italiano/risorse.htm> (with an English translation by Shaw). Transcriptions of several manuscripts are available on the danteonline site. Mazzoni himself, and other associates of the SDI (particularly Paula Laurella), were extremely supportive of Shaw's continuing work on the *Monarchia* (her print edition was published in the SDI's Edizione Nazionale series; the SDI co-published the DVD version) and on the *Commedia*.

tions of works can be founded on that sense. Full-text machine readable transcripts of whole manuscripts, passed through an array of computer-based methods, are now part of a philologist's armory, to be used in conjunction with (and not in opposition to) knowledge of the manuscripts, of the text itself and its contexts, and with editorial intuition. This seems a useful starting-point for further explorations into the *Commedia* tradition.

University of Saskatchewan

DARE UNA CRONOLOGIA ALLE CARTE
DEL «GIORNO» DI PARINI.
UNA RIFLESSIONE METODOLOGICA

ALBERTO CADIOLI

1

Dante Isella, proponendo, al grande convegno sulla critica del testo tenutosi a Lecce nel 1984, una riflessione sulle «testimonianze autografe plurime»,¹ indicava nella ricostruzione «con appagante certezza» della «consecuzione oggettiva dei documenti (e dunque dei momenti) dell'elaborazione di un testo» uno dei compiti del «critico-filologo» (Isella 2009:35).

È quanto lo stesso Isella ha perseguito esaminando gli autografi di Giuseppe Parini, in primo luogo quelli del *Giorno* (conservati, come la maggior parte delle carte pariniane, alla Biblioteca Ambrosiana di Milano²), da lui descritti e studiati in funzione dell'edizione critica pubblicata nel 1969 dall'editore Ricciardi (*Giorno* 1969), ripresa, con varie modifiche, nel 1996, nella collana Biblioteca di scrittori italiani della Fondazione Bembo (*Giorno* 1996).

¹ Dante Isella, «Le testimonianze autografe plurime», in *La critica del testo. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Roma, Salerno, 1985, poi raccolto in Isella 1987, e ora in Isella 2009:29-50. Andrà fin d'ora segnalato che gli scritti di *Le carte mescolate* (Isella 1987) saranno qui citati dalla nuova edizione del 2009, *Le carte mescolate vecchie e nuove* (Isella 2009), poiché, sebbene postuma, per quello che riguarda gli scritti già raccolti nel 1987 si limita a una riproduzione meccanica, ma è più facilmente reperibile. (Silvia Isella Brusamolino, nella «Nota introduttiva» a Isella 2009:x, parla dell'indice predisposto dall'autore per la nuova edizione, con il «primo nucleo invariato» che ripropone l'edizione precedente.)

² Le carte di Parini, appartenenti all'archivio di Felice Bellotti, donato alla Biblioteca Ambrosiana nel 1910, sono state ordinate negli anni Dieci da Guido Mazzoni e poi inventariate nel vol. 84 degli *Inventari dei manoscritti della Biblioteca Ambrosiana*. Rimandando per l'elenco completo delle segnature a Carnazzi 1999, si precisano qui solo le segnature delle poesie, così come riportate nell'inventario: S.P.N.6/1 (I Odi e Rime varie, a stampa, II), S.P.N.6/2 (III Odi e Rime varie), S.P.N.6/3 (IV «Il Giorno»). Tutti i riferimenti agli autografi del *Giorno* saranno richiamati con la sigla IV seguita dallo specifico numero arabo del testimone.

L'edizione di Isella ha avuto una funzione fondamentale, accogliendo per la prima volta proposte ecdotiche che, pur circolanti da tempo,³ non avevano avuto alcuna realizzazione editoriale, sebbene riguardassero, in particolare, la necessità di un complessivo ripensamento delle scelte compiute in oltre un secolo e mezzo dagli editori del *Giorno*. La prima e discussa edizione, nel primo volume delle *Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina* (pubblicato, con data 1801, ma in realtà 1802, per i tipi della Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico di Milano),⁴ era rimasta di fatto l'unico punto di riferimento editoriale. Isella, riproponendo autonomamente le stampe del *Mattino* (1763) e del *Mezzogiorno* (1765) e i versi degli autografi con i loro rifacimenti e con i nuovi testi del *Vespro* e della *Notte*, elimina finalmente il *pastiche* delle edizioni precedenti:

Un *pastiche*, dove i raccordi interni divengono necessariamente precari, dal momento che la struttura delle ultime due parti presuppone il testo delle prime due, come esso appare rielaborato nei manoscritti, e non quello primitivo delle stampe (Caretti 1976:218).

Non è il caso di soffermarsi qui sull'edizione Isella, che, nonostante gli indiscussi meriti ecdotici, avrebbe tuttavia bisogno, a distanza di oltre cinquant'anni dalla prima edizione e di venticinque dalla seconda, di essere rivista con l'*emendatio* di errori vari, sia nel testo sia nell'apparato, rimasti nonostante la revisione per l'edizione del 1996.

Per quanto riguarda il testo, infatti, anche una superficiale collazione dell'edizione critica con gli autografi permetterebbe di rilevare, per esempio, la non sempre corretta trascrizione dei segni di punteggiatura, le

³ Si potevano trovare alcuni spunti di riflessione in Bellorini 1915 e Bellorini 1916, poi non pienamente raccolti dallo stesso Bellorini nella sua edizione del *Giorno* negli Scrittori d'Italia (*Poesie* 1929). Osservazioni importanti sono state successivamente introdotte da Lanfranco Caretti nello scritto «Nota sul testo del *Giorno* del Parini» (pubblicato nel 1951 in *Studi di filologia italiana*, IX, 1951, poi in Id., *Filologia e critica. Studi di letteratura italiana*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955 e infine, con il titolo «Sul testo del *Giorno*», in Caretti 1976: qui una nota tra parentesi quadra, in calce al saggio, a p. 222, precisa: «Adesso l'edizione curata da Dante Isella ... risolve completamente il problema filologico qui prospettato») e da Pietro Citati (Citati 1954).

⁴ *Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, I, Milano, Presso la Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico, Vendemmiatore anno X. 1801 [ma 1802]. Sull'edizione di Reina non si può che rimandare al saggio di William Spaggiari, «Francesco Reina editore del Parini», uscito per la prima volta in *Interpretazioni e letture del Giorno. Atti del Convegno su Giuseppe Parini, Gargnano del Garda, 24 ottobre 1997*, a cura di G. Barbarisi e E. Esposito, Bologna, Cisalpino-Monduzzi, 1998, e ora raccolto in Spaggiari 2000.

cui frequenti varianti da un testimone all'altro, così come le oscillazioni sulle iniziali maiuscole, non sono segnalate in apparato. Le modifiche potrebbero invece fornire alcune interessanti indicazioni, tenuto conto anche dell'importanza attribuita agli aspetti interpuntori ed ortografici da Parini, che, nel «Piano per la riforma dei libri elementari scolastici» (del 1774), dichiarava esplicitamente la necessità di

un trattatino ad uso comune, in cui brevemente e chiaramente siano comprese le avvertenze sopra l'italiana ortografia per tutto ciò che riguarda e le lettere in particolare, e il raddoppiamento delle consonanti, e gli accenti, e l'apostrofo, e il troncamento o l'accrescimento delle parole, e la divisione di esse in fin di linea, e finalmente la punteggiatura.⁵

Per quanto riguarda l'apparato, invece, anche nella stampa del 1996 dell'edizione critica, come ha segnalato Roberto Leporatti,⁶ resta lo scambio di segnature che aveva portato, nell'edizione del 1969, alla confusione tra due testimoni autografi, con la conseguenza di attribuire all'uno le lezioni dell'altro e dunque di dar vita a una scorretta ricostruzione delle fasi della scrittura.⁷

In questa sede non si vuole affrontare, tuttavia, il problema del necessario controllo del testo del *Giorno* fissato dall'edizione critica,⁸ quanto

⁵ Lo si legge in *Prose II*:335. I cambiamenti introdotti da Parini nell'uso della punteggiatura erano già riconosciuti in una nota dell'edizione Reina: «Avendo l'autore in varj tempi seguito diversi metodi di ortografia, si danno i Poemetti colla varia punteggiatura, spezzatura di parole, e simili, siccome fece egli tanto nel testo, quanto ne' pentimenti, perché meglio si scorga in qual guisa la rendette per gradi sì semplice nella *Notte*» ([F. Reina], «Avvertimento», in *Opere 1801*:LXVII). Su questo punto ci si riserva di tornare in altra occasione: qui basti segnalare la presenza, nella biblioteca di Parini, di vari titoli di grammatica e di ortografia, tra i quali la terza edizione di *Regole ed osservazioni della lingua toscana ridotte a metodo ... da Salvatore Corticelli*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1775. L'inventario dei libri della biblioteca pariniana è in *Prose II*:742-750.

⁶ «Contrariamente a quanto Dante Isella dichiara nella *Nota alla presente edizione ... del Giorno* per la Fondazione Bembo, e cioè di avere posto rimedio allo scambio accidentale tra le segnature di due autografi ..., le lezioni dei due autografi Ambr. IV 5 e IV 5/1, in apparato *d e*, risultano ancora una volta invertite» (Leporatti 1998:91).

⁷ Lo stesso Isella, per altro, ripubblicando con il titolo «Il testo del *Giorno*» l'introduzione all'edizione critica (in Isella 1987), aveva riconosciuto l'errore segnalato da Edoardo Esposito in «Considerazioni sul testo del *Mattino*» (uscito in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, Giardini, 1983, poi, con ulteriori precisazioni e una *Postilla 1994*, in Esposito 1994:51-67). Come segnalato alla nota 1, anche le citazioni dell'introduzione all'edizione critica saranno tratte dalla sua riproposta in Isella 2009:115-191.

⁸ Alcune incongruenze dell'edizione Isella riguardano anche i testi a stampa: come ha già rilevato Giovanni Biancardi in *Per il testo della prima redazione del «Mattino»*:

porre in primo piano alcune osservazioni per un nuovo esame degli autografi, con l'obiettivo di contribuire a rivedere il problema, ancora aperto, della loro successione e di una loro possibile datazione. Va precisato subito che ci si limiterà ad alcune osservazioni metodologiche, cui sono aggiunti alcuni esempi per chiarire meglio quanto si sta dicendo. Questo scritto è il primo passo di un lavoro che, in corso, merita di essere sottoposto fin da subito alla verifica e alla prova dei dubbi.

La successione degli autografi pariniani ha sempre rappresentato un problema per gli editori, prima, per gli studiosi, poi, al punto che Guido Mazzoni ha ipotizzato l'impossibilità di darne «con certezza l'ordine cronologico».⁹ Reina, in un appunto manoscritto in preparazione dell'edizione delle *Opere* di Parini, aveva indicato nei due quaderni che portano il testo completo (quelli ora registrati con le signature IV 3 e IV 4) il risultato della prima revisione del *Mattino*, proponendo, per la loro stesura, una data compresa tra il 1770 e il 1780.¹⁰ Nello stesso appunto aveva aggiunto, ma senza ulteriori precisazioni, che, nel riportare in apparato le lezioni degli altri testimoni, avrebbe «cominciato sempre in regola a citare i codici ante[rriori]».¹¹ L'ordine seguito da Reina (che non sembra essere mai stato ricostruito) risulta essere, sulla base della successione delle lezioni diverse dalla stampa messe in apparato, e nonostante varie incongruenze e la non registrazione di tutte le varianti e di tutti i testimoni autografi, il seguente: IV 3-4, IV 5 (con la p. 5, della quale da nes-

appunti sulle stampe milanesi del 1763 (presentato in *Studi e problemi di critica testuale*, 55 (ottobre 1997), e ora, con titolo «Le prime edizioni milanesi del *Mattino*», in Biancardi 2011), i versi del *Mattino* 1763 propongono, mescolate tra loro, lezioni della prima e della seconda edizione, mentre, stando ai «Criteri di edizione» (Isella 1996:CXVII), dovrebbero esserci solo lezioni della prima: fatto che impone ulteriori approfondimenti, per verificare quanto meno se esistano alcuni esemplari della *princeps* con lezioni differenti (e «varianti di stato», secondo le indicazioni della filologia dei testi a stampa).

⁹ Mazzoni 1925:LXXXVI.

¹⁰ L'appunto di Reina è annotato su una carta raccolta alla Biblioteca Ambrosiana, in una cartella che porta la signature SP6/5.5 XII, IV (la carta è la n. 21). Trascritto da Bellowini, con scioglimento di una sigla e la trascrizione in lettere di un numero (Bellowini 1916:845-846), è da qui ripreso, nell'introduzione all'edizione critica, da Isella, che si interroga su quali potessero essere i tre codici «quasi interi» (poi corretti – in un secondo tempo, stando a Isella – in «due»), dei quali parla Reina (Isella 2009:137, n. 42). In realtà Reina aveva scritto «tre quasi interi», ma, con tutta probabilità subito, aveva corretto e messo in interlinea «due interi», non cancellando tuttavia il «quasi interi» (cui avrebbe forse dovuto associarsi, con correzione al singolare, un «uno»; si ricordi che si tratta di un appunto, scritto di getto).

¹¹ L'integrazione tra parentesi quadra si è resa necessaria per uno strappo della carta su quella parola.

suna parte si indica lo strappo), IV 6, IV 7 (non sono registrate le lezioni autonome del 7^{bis}).

Nei quaderni IV 3 e IV 4 Isella individua, invece, la redazione ultima del poemetto. Per quanto fondata su criteri del tutto differenti (l'editore moderno arriva alla sua conclusione confrontando le varianti linguistiche), l'opposta collocazione è emblematica delle difficoltà in cui si sono trovati gli studiosi.

Sebbene nel corso dell'Ottocento il problema dell'ultima volontà dell'autore non si ponesse con la stessa evidenza con cui è stato affrontato nel Novecento, il più noto traduttore di tragedie greche dell'epoca, Felice Bellotti, entrato in possesso degli autografi pariniani dopo la morte di Reina (1825), aveva intrapreso a metà degli anni Quaranta dell'Ottocento l'allestimento di un'edizione del *Giorno* fondata esclusivamente sull'«ultima volontà dell'autore», e quindi solo sugli autografi, come ricorda il suo biografo Giovanni Antonio Maggi.¹² Il progetto, abbandonato agli inizi degli anni Cinquanta, quasi certamente per le difficoltà incontrate nella definizione del testo della *Notte*, viene ripreso, utilizzando anche i materiali già predisposti da Bellotti, da Filippo Salveraglio, per un'edizione che, mai pubblicata, può tuttavia essere ricostruita sulle carte presenti alla Biblioteca Ambrosiana.¹³ Salveraglio, descrivendo con attenzione le carte pariniane, non ne indicava una precisa successione, e tuttavia annotava, per alcuni quaderni della *Notte* (oggi con segnatura IV 14 e 15): «Scrittura recente».¹⁴ L'appunto sulla grafia rimase tale, così come altri accenni sul *ductus* di Parini, sempre di tipo «impressionistico», sparsi in vari saggi novecenteschi, non vennero mai approfonditi, per cui la grafia dello scrittore necessita ancora di studi che potrebbero rivelarsi molto utili.

Un episodio significativo della difficoltà di sciogliere i dubbi sulla successione degli autografi è il mutamento di opinione di Egidio Bello-rini, che, nel giro di pochi mesi, passa dall'idea che IV 3-4 sia il codice

¹² Su Bellotti, sul suo progetto di edizione, sulle sue scelte ecdotiche (e sui riferimenti di Maggi) ci si permette di rimandare a Cadioli 2011. Sulla figura di Bellotti ci si permette di rimandare a Cadioli 2008.

¹³ In Biblioteca Ambrosiana sono conservati due esemplari del primo volume delle *Opere* di Parini nell'edizione Reina, postillati da Filippo Salveraglio (che, su sollecitazione di Carducci, del quale era allievo, aveva pubblicato a Bologna, per Zanichelli, nel 1881 *Le odi dell'abate Giuseppe Parini riscontrate su manoscritti e stampe*), con indicazioni precise delle lezioni da mettere a testo e delle varianti, e con richiami frequenti alle scelte di Bellotti (segnatura IV.Hie.AA.I.54 e IV.Hie.AA.I.62).

¹⁴ L'annotazione di Salveraglio si legge nel quinto foglio di un manello di fogli protocollo sciolti, inseriti in uno dei due esemplari del primo volume delle *Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, da lui postillati (IV.HIE.AA.I.54).

più tardo a quella che si tratti del primo. Nel suo scritto del 1915 sul *Giorno*, lo studioso afferma infatti: «Nessuno di questi manoscritti è datato, e dai loro caratteri esterni (carta, scrittura ecc.) credo sia difficile dedurne l'età rispettiva»; ricorrendo tuttavia all'«esame comparativo delle varianti», conclude che IV 3-4 «sia il più recente dei manoscritti» (Bellorini 1815:1488). L'anno successivo, nei «nuovi appunti» sul testo del *Mattino*, fondandosi sull'osservazione della grafia, della carta, delle copertine, della rigatura, lo studioso suggerisce invece che IV 3-4 sia stato «scritto, secondo ogni probabilità, o molto prima o molto dopo tutti gli altri mss.», e conclude: «il che s'accorda colla notizia dataci dal Reina che esso fu scritto dieci anni prima». E tuttavia non ci sono argomentazioni, e appunto il quaderno potrebbe essere anche redatto «molto dopo tutti gli altri mss.» (Bellorini 1916:847).

Non si può non notare come la nuova posizione di Bellorini proceda da una sostituzione dei dati utilizzati: le varianti linguistiche, prima, gli elementi materiali, poi; ma gli errori nella lettura dei dati materiali, come si vedrà, ne inficia la conclusione. L'«esame comparativo delle varianti», approfondito prima da Pietro Citati in «Per una storia del *Giorno*», e poi utilizzato da Dante Isella nell'edizione critica, ha dato invece un apporto significativo, anche se non definitivo, allo studio degli autografi. Isella, in particolare, suggeriva di non considerare ogni intervento nella sua singolarità, ma di inserirlo in un «sistema» in base al quale l'autore corregge; e, per quanto riguarda il *Mattino*, individuava due «chiavi» di indagine: l'«espunzione» (o l'«italianizzazione») delle voci straniere (Isella 2009:137) e l'«eliminazione ... di parole che ricorrono più volte sia in posizione ravvicinata, sia anche a distanza, in luoghi nettamente divaricati» (Isella 2009:139). Lo studio di Isella ha portato alla creazione di un sistema dentro il quale hanno dunque trovato un posto privilegiato le modifiche lessicali e gli abbassamenti, o viceversa gli innalzamenti, del registro linguistico e stilistico: dati da mettere in rapporto tra loro per raggiungere una possibile successione degli autografi.

Seguendo questa strada l'editore formula, nel 1969, una prima successione, che viene in seguito variamente modificata, senza che si arrivi a una precisa definizione, almeno sulla base delle pagine via via pubblicate. Qui ci si può limitare a porre in evidenza la discrepanza tra la successione indicata in *Le carte mescolate* (Isella 1987 e Isella 2009) e quella presentata nell'introduzione alla seconda edizione dell'edizione critica (Isella 1996). In quest'ultima Isella indica quest'ordine: «Ambr. IV 7^{bis}, IV 5/1 e IV 5/2 (portatori della prima lezione di IV 5 limita-

tamente ai vv. 1-30 e 412-437+458-484), IV 5 (vv- 1-484), IV 6, IV 7, IV 3-4» (Isella 1996:LXV, e nella tavola a p. CXXIX). E nelle *Carte mescolate*: «Ambr. IV 5/2, 5, 7^{bis}, 5/1, 6, 7, 3» (Isella 2009:147, e nella tabella p. 189).

L'incoerenza nasce dalla difficoltà di governare i dati linguistici, che richiedono un'interpretazione fondata su considerazioni non sempre pienamente dimostrabili, tanto più in un autore che non esita sia a sperimentare nuove strade sia a tornare alle prime lezioni. Non è un caso che, confrontandosi con le stesse «chiavi» di Isella, Edoardo Esposito ne contestasse le conclusioni, e, fornendo esempi diversi, mettesse in discussione l'altezza cronologica dell'italianizzazione dei forestierismi, suggerendo di collocare IV 3 e IV 4 dopo IV 5 (e dopo IV 7^{bis}), ma prima di IV 6 e IV 7.¹⁵ La seriorità di questi ultimi sarebbe confermata, per Esposito, dalla grafia di «una mano chiaramente senile» (Esposito 1994:64), ma quest'ultima osservazione, che avrebbe richiesto le verifiche auspicate dallo stesso studioso ma finora mai condotte, non sembra confermata da un confronto delle grafie.

A sua volta Roberto Leporatti metteva in luce come esempi contraddittori coinvolgano anche «la regola delle varianti su ripetizioni», aggiungendo: «ciò che lascia almeno aperta la questione, se non la risolve a favore della tesi avanzata dall'Esposito» (Leporatti 1998:98), cioè di una posterità dei quaderni IV 6 e IV 7, rispetto a IV 3-4.

Introducendo una nuova sollecitazione, Leporatti invitava invece a uscire dall'«ambito astratto della diacronia» e a cercare «più precisi appigli cronologici»: in questo senso poneva, come primo obiettivo, quello di «fissare gli snodi» del «lungo e complicato processo» di revisione dei pometti e definiva «indispensabile» il ricorso a «dati esterni, cioè ai rapporti tra le parti inedite del *Giorno* e la letteratura contemporanea» (Leporatti 1998:82). Sulla base del «criterio delle fonti esterne», ma pur sempre letterarie, lo studioso suggeriva dunque di concentrare «l'analisi sulla letteratura degli ultimi due decenni del secolo», per «stringere più da vicino la cronologia degli autografi», e aggiungeva che «Naturalmente solo quando si disporrà di una rete la più ampia possibile di tali riferimenti [cioè i rapporti tra Parini e i poeti della sua epoca] potremo ricavare conclusioni oggettive». A commento degli esempi riportati,

¹⁵ L'ipotesi di Esposito riceveva da Isella, nel 1987, una dura contestazione, che, affidata a una nota delle *Carte mescolate*, di fatto chiudeva ogni possibile dibattito (le osservazioni di Isella sono ora riproposte in Isella 2009:145, n. 57, ma una risposta a Esposito era anche nella «Nota alla presente edizione» di *Giorno* 1996: si veda Isella 1996:CXXII, n. 2).

Leporatti precisava di averli introdotti, «a titolo per il momento puramente sperimentale e dimostrativo dell'importanza e delicatezza delle questioni in gioco» (Leporatti 1998:85).

Gli stessi intenti e gli stessi limiti valgono per gli esempi che si introdurranno nelle pagine seguenti, avanzando la proposta di un'altra possibile via di ricerca, finora non pienamente o per nulla praticata, che potrebbe portare non solo a definire una successione, ma, come vuole Leporatti, a individuare una più stringente collocazione temporale. È la via di un più attento studio della materialità dei testimoni, che può produttivamente integrarsi con gli altri punti di vista sopra indicati.

L'esame degli elementi materiali di ogni singolo foglio o quaderno autografo – la coperta, la carta, la filigrana, l'inchiostro, la grafia e il *ductus*, la messa in pagina – potrebbe infatti mettere in risalto alcuni dati utili per una collocazione temporale; la ricerca, tuttavia, a differenza di quella a suo tempo proposta da Bellorini nei «nuovi appunti» sul *Mattino* (Bellorini 1916), deve introdurre criteri, per quanto possibile, documentabili e non impressionistici.

Utilizzati, in particolare, dalla filologia che si occupa dei codici manoscritti e dei libri dei primi secoli della stampa, questi elementi sembrano essere stati per lo più trascurati nelle indagini sui testi del XVIII e XIX secolo. In particolare occorrerebbe riportare al centro dell'attenzione la filigrana, il cui studio Roberto Ridolfi, in *Le filigrane dei paleotipi* (definito nel sottotitolo «saggio metodologico»), del 1957, indicava come un elemento di rilievo nella datazione delle stampe *sine anno*. Ridolfi, auspicando metodi più scientifici di quelli fino ad allora usati, affermava:

Nessun solido affidamento, nessuna sicurezza possono offrire circa il tempo e il luogo d'origine le filigrane trovate in un atto sciolto, come una lettera e simili, la cui carta poté essere troppo facilmente importata nel luogo dove l'atto fu scritto, oltreché per le solite vie battute dal commercio cartario, in molti altri modi accidentali, e ciò che è peggio, adoperata anche a più anni o addirittura a decenni di distanza dalla fabbricazione (Ridolfi 1957:13).

L'osservazione, tanto più vera per l'epoca cui si riferisce (Ridolfi fa riferimento in particolare al Quattrocento), soprattutto per i costi della carta e la limitatezza del suo uso, può essere messa in discussione per la seconda metà del Settecento nel Nord Italia, e forse abbandonata se si pensa non più alla datazione della carta in funzione della datazione dello scritto da essa trasmesso, quanto al periodo d'uso, da parte dello

stesso autore, di carte con identica dimensione, identica grammatura, identica qualità della pasta, identica filigrana, qualunque sia la provenienza geografica o il periodo della fabbricazione.

Carte identiche nel senso sopra detto (o carte identiche ma con filigrana di poco variata:¹⁶ per esempio, all'interno dello stesso disegno e in presenza delle stesse sigle, due cerchi al posto di uno), potrebbe favorire, per i secoli XVIII e XIX, l'individuazione della datazione, in rapporto al periodo del loro utilizzo. E questo, se vale senza ombra di dubbio per autori dall'intensa attività, che non lasciano a lungo bianchi i fogli nei loro casseti, vale, per lo più, anche per coloro (come Parini) che ricorrono al continuo riuso di carte già in parte utilizzate.

Purtroppo, sulle filigrane del XVIII secolo delle carte prodotte in Italia, o in uso nei diversi Stati italiani, non esistono repertori approfonditi.¹⁷

Ponendo di nuovo in primo piano gli interessi teorici e metodologici privilegiati in questo scritto, non si può dunque non rilevare come conservino la loro importanza, anche per i secoli XVIII e XIX, alcune riflessioni più generali proposte nelle pagine di studi dedicati alla filigrana dei secoli precedenti.¹⁸ La breve durata temporale di una filigrana, per esempio, può essere ancora un indizio prezioso, sebbene, come si è detto, in un'ottica modificata: se si possiede una carta la cui scrittura

¹⁶ A questo proposito si veda quanto scrive M.S., in «Le filigrane e le loro varianti», in Rückert 2007:34-35.

¹⁷ Anche le basi di dati dei progetti in corso di realizzazione per la classificazione delle filigrane europee – tra questi il grande progetto Bernstein «The memory of paper» (all'indirizzo <http://www.bernstein.oeaw.ac.at/>) – sono di scarsa importanza per i secoli più recenti e sono privi di riferimenti all'Italia. Nella seconda metà del Novecento hanno ottenuto particolare attenzione alcune importanti zone di produzione cartacea in territorio italiano, ma sempre per i secoli fino al XVII. Si veda, in particolare, per le cartiere di Fabriano, il terzo volume della grande collezione «Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia» (Zonghi 1953). Per i territori sotto l'Austria, il più interessante e ampio regesto, che comprende anche il secolo XVIII, è offerto dall'ottavo volume di «Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia» (Eineder 1960). In Gaudriault 1995:46, all'interno di una breve descrizione delle differenze tra le filigrane francesi e quelle italiane, si rileva, in Italia, una maggiore semplicità del disegno, almeno fino al 1750, e «l'emploi fréquent d'un cercle (ou ovale) à simple ou double trait, enfermant l'image».

¹⁸ Qui basti citare Charles-Moïse Briquet, vuoi per il suo ampio repertorio di filigrane, discutibile, secondo i giusti rilievi dello scritto sopra citato di Roberto Ridolfi, ma ancora interessante per l'impegno descrittivo (Briquet 1907, più volte riedito), vuoi per i suoi saggi (per esempio su come utilizzare la filigrana per la datazione delle carte: Briquet 1892).

ha una data, tutte le altre carte dello scrittore che si possono definire materialmente identiche (tanto più se si presentano nella loro integrità) potrebbero essere ricondotte, per quanto non datate, allo stesso periodo, o in un arco temporale di anni vicini.

A maggior ragione se le carte non sono fogli sciolti ma quaderni allestiti dalle cartolerie.¹⁹ Non è difficile immaginare che appartengano allo stesso periodo quaderni con carte provenienti dalla stessa risma, e dunque con la stessa qualità, la stessa dimensione, la stessa filigrana; quaderni con pagine che portano identiche righe di giustificazione, identica lineazione, a secco o con gli stessi lievi tratti di inchiostro, poste sotto una coperta identica per tipologia e per colore.

A Milano, negli ultimi decenni del Settecento, c'erano vari cartolai in Corsia dei Servi e nella zona di Piazza Mercanti: essendo prossime le Scuole Palatine (dove Parini insegnava) e molti studi notarili, lo smercio di carta doveva essere molto alto. La carta migliore proveniva dalle cartiere del Garda (in particolare da Toscolano) e dal territorio di Bergamo: da qui, nel 1782, secondo alcuni studi, veniva a Milano «ancora più del 66 per cento della carta bianca».²⁰

Si dovrebbe potere escludere che scrittori dall'intensa attività abbiano utilizzato quaderni identici in epoche tra loro lontane. Lo rivelano proprio alcuni autografi pariniani, sui quali vale la pena di anticipare qualche osservazione: il testimone con i versi completi del *Mattino* è rappresentato da due quaderni assolutamente identici per dati materiali e trascritti con identica grafia e identico inchiostro; lo stesso accade con i due quaderni che portano il *Meriggio* e, di nuovo, con i quattro fascicoli (di sette fogli piegati) di trascrizioni di poesie varie – Ambr. II 5-6-7-8 –

¹⁹ Nelle pause del lavoro, gli apprendisti dei cartolai allestivano i quaderni, piegando due volte i fogli con i quali creare i fascicoli, che poi cucivano, con un po' di filo, sotto una coperta di carta più consistente. Nel quaderno dell'archivio Parini con segnatura SP6/1.1, II, 1, c (Odi e rime varie), le ultime due carte intonse rivelano che un foglio sul quale era stata tracciata la rigatura veniva piegato due volte e poi tagliato. Nel caso specifico si tratta di un quaderno con carta rigata a secco.

²⁰ Mattozzi 2005:190. Difficile dar conto delle cartiere bergamasche e delle loro filigrane, mancando studi specifici, anche se in Eineder 1960 sono numerose le filigrane con il nome intero BERGAMO, con BERMO, con la sigla BMO: le tre tipologie sono riportate nelle stesse pagine senza distinzione. Nei primi dell'Ottocento (e presumibilmente a fine Settecento) quattro cartiere erano collocate ad Alzano Maggiore (Stefanini, attiva dalla fine del Seicento, Ghisalberti, Milesi, Sonzogni). Sulla produzione della carta in alcune zone della Lombardia si vedano Carera 1992, Cani 2005, Mocarelli 2005 (quest'ultimo in particolare sulle cartiere gardesane). In nessuno di questi saggi si tocca tuttavia l'argomento delle filigrane (un accenno a proposito della doppia C nella filigrana della cartiera dei Caprani in Cani 2005:91).

identici nella dimensione, nella qualità della spessa carta, nella filigrana, dei quali II 6 è l'evidente continuazione di II 5 (mentre II 7 e II 8, scritti solo parzialmente, ripropongono versi dei precedenti fascicoli, a conferma dell'abitudine, frequente in Parini, di avviare trascrizioni in pulito e poi di abbandonarle per dubbi sul testo o altre ragioni).

In funzione di un esame approfondito sugli aspetti materiali delle carte che trasmettono il testo di uno scrittore sarebbe tuttavia necessario creare un sistema di dati comprendente la descrizione «materiale» (e in essa, in evidenza, la filigrana) anche delle carte di tutti gli altri suoi testi; e, per quanto possibile, di quelle di scrittori a lui contemporanei, dello stesso luogo o comunque a lui vicini. Anche in questo caso gli autografi di Parini sono emblematici: non si può esaminare dal punto di vista materiale i testimoni del *Giorno*, ignorando le carte delle odi e delle altre poesie, della corrispondenza e delle pagine in prosa. Si vedrà più oltre che quaderni del tutto identici sono stati utilizzati per la trascrizione di parti del *Giorno* e di poesie varie.

2

Con queste considerazioni si possono dunque rivedere i testimoni dell'archivio di Parini, tenendo presente che si tratta dei soli documenti rimasti dalla possibile dispersione (o addirittura distruzione) e che non necessariamente tutte le carte erano nello «scrittoio» del poeta: Reina le aveva infatti radunate acquistandole dagli eredi e ricevendole da amici cui lo scrittore poteva averle regalate in momenti diversi e con fasi diverse di stesura.²¹

Nel numero e nella presentazione gli autografi del *Giorno* sono comunque gli stessi sui quali ha lavorato Reina per la prima edizione delle opere complete di Parini; e si può presumere, con buona certezza, in questo caso, che si tratti delle carte conservate dal poeta. Ci si trova pressoché sempre di fronte a trascrizioni in bella copia, che, nel corso della copiatura, hanno a volte cambiato natura, diventando quaderni di lavoro, come suggeriscono le frequenti correzioni e l'abbandono di una grafia controllata. Occorre esserne consapevoli, perché, spesso, si è confusa la data di composizione con la data di trascrizione, facendo coincidere l'una con l'al-

²¹ L'osservazione è stata suggerita da Giovanni Biancardi, con il quale queste pagine sono state discusse e corrette. È dunque doveroso ringraziarlo, come è doveroso ringraziare Massimo Rodella, della Biblioteca Ambrosiana, che ha partecipato attivamente, con le sue puntuali osservazioni, le sue ricerche, la sua passione, alla stesura di questo scritto.

tra. E sarebbe da prestare attenzione alla tipologia dei testimoni: al fatto che alcune trascrizioni siano su quaderni e altre su fogli sparsi; e al perché alcuni fogli portino solo una porzione di testo breve (è per esempio il caso del primo foglio del discusso IV 10^{bis}), ipotizzando, per esempio, che siano stati conservati per non perdere alcune lezioni che non si voleva del tutto abbandonare.

Almeno sul piano teorico, e quindi della metodologia della ricerca, è necessario distinguere il periodo della scrittura, da un lato, quello della trascrizione in bella copia da stesure presumibilmente con molte correzioni (e non conservate dall'autore), dall'altro, e individuarne i termini cronologici: i momenti possono naturalmente coincidere, ma essere anche più o meno distanti. La conoscenza del periodo della trascrizione in bella copia non risolve la questione della datazione delle fasi di scrittura, ma potrebbe dire molto sul rapporto tra l'autore e il proprio testo (fino ad arrivare, quando possibile, a indicare l'ultima volontà autoriale).

Per offrire alcuni esempi di quanto si è detto finora è dunque necessario aggiungere, alla descrizione già nota dei testimoni autografi del *Giorno*²² che saranno qui presi in esame, alcuni elementi da ricondurre ad aspetti materiali trascurati precedentemente (in primo luogo le filigrane), o presentati parzialmente (l'inchiostro, la messa in pagina). Le nuove informazioni, che precisano ulteriormente la specifica identità di ogni testimone,²³ correggendo quando necessario gli errori, portano immediatamente con sé alcune osservazioni critiche, che tuttavia ci si limiterà a suggerire, senza gli approfondimenti che sarebbe necessario aggiungere, ma che, in questa sede, allontanerebbero dalla strada scelta.

Il Mattino

IV 3:²⁴ quaderno dalla coperta rosso vinaccia, di mm 225 x 175, che reca il titolo «Il Mattino.» di mano di Parini. Sempre di mano dell'autore, con medesimo inchiostro, sotto il titolo, il numero «1.».

²² Sarà tuttavia da richiamare, *in primis*, l'ampia descrizione del sottocapitolo «La seconda redazione», nell'introduzione di Dante Isella all'edizione critica, facendo riferimento, anche in questo caso, alla sua riproposta in Isella 2009:127-136, nella quale sono stati eliminati vari errori.

²³ Ciascun testimone ha ricevuto una sigla diversa dagli editori che se ne sono occupati, ma qui è preferibile fare diretto riferimento alle signature del catalogo della Biblioteca Ambrosiana, indicando le sigle in nota, con i nomi dei curatori delle diverse edizioni: Mazzoni (in *Poesie* 1925), Bellowini (in *Poesie* 1929), Isella (per gli errori e i cambiamenti di sigle, indicati ma non rispettati, nelle due edizioni critiche del *Giorno*, si preferisce dare qui le sigle che sono utilizzate in Isella 2009).

²⁴ Siglato (unito al quaderno IV 4) «A» in Mazzoni, «1» in Bellowini, «i» in Isella.

Sui 4 fogli piegati due volte a formare il quaderno di 16 carte ricorrono in filigrana²⁵ un alberello con foglie a palla su una base rettangolare (o grappolo rovesciato), cui si oppone una corona e uno scudo con inscritta la lettera B e un corno inglese sottostante. Le 32 pagine portano una lineazione a secco (definita da Salveraglio di uso «filosofia»²⁶), con 30 retrrici. Le prime due carte sono bianche e il testo (vv. 1-564), che incomincia sul recto della terza carta (p. 5) termina sul verso dell'ultima (p. 32).

L'inchiostro della scrittura è seppia scuro, omogeneo in tutte le pagine, e la trascrizione è in pulito, con poche correzioni; i versi sono rigorosamente 20 per pagina; a p. 31 sono stati aggiunti 4 versi, evidentemente omessi mentre il poeta copiava «in bella» da un antografo non conservatoci. La *mise en page* rispetta in modo sistematico e regolare l'allineamento a sinistra, e forse anche questo è un indice di bella copia di qualità superiore alle altre.

IV 4: fisionomia esterna e interna, per qualità della carta, tipologia della filigrana, rigatura, specchio e caratteristiche della scrittura, colore dell'inchiostro, del tutto identica a IV 3. Sulla coperta si legge «Il Mattino.», di mano di Parini, cui sottostà, sempre di mano dell'autore, e con medesimo inchiostro, il numero «2.».

Il testo (vv. 565-1166) inizia sul recto della prima carta (p. 1) e termina sul recto dell'ultima (p. 31).

I quaderni IV 3 e IV 4 sono stati sempre considerati, giustamente, un unico testimone, essendo il IV 4 il seguito di IV 3. Sulla base di versi presenti solo in IV 3 e IV 4, che descrivono aspetti della moda diffusi negli anni successivi alla Rivoluzione francese, Pietro Citati afferma che i due quaderni siano databili ai primi anni '90 (Citati 1954:5-6). L'osservazione è tuttavia contestata da Leporatti, che dimostra come in realtà la «nuova moda» fosse già segnalata in testi letterari degli anni Settanta (Leporatti 1998:83). Forse più interessante (ma non documentabile) un altro suggerimento delle pagine di Citati: l'«accrescimento» dei poemi, del quale parla Parini in una lettera a Giambattista Bodoni del 18 novembre 1791 (si legge ora in *Prose II*:651-652), si riferirebbe all'episodio della pettinatura, presente solo in questo testimone, ai vv. 439-458.

²⁵ Si è già detto che non ci sono repertori specifici sulle filigrane italiane del XVIII secolo, cui ricorrere per le descrizioni. In questo saggio ci si limita a dare alcune prime indicazioni, rimandando a un successivo scritto l'approfondimento.

²⁶ L'annotazione di Salveraglio si legge sul secondo foglio del manello citato supra (vedi n. 15).

Gli elementi materiali dei due quaderni non permettono, a tutt'oggi, di definirne con certezza la collocazione cronologica. C'è da chiedersi, tuttavia, come mai IV 3 sia l'unico quaderno di tutto l'archivio con due carte bianche prima dell'avvio della trascrizione: Parini era solito porre il titolo sulla prima carta (ed è così, come si vedrà, in tutti i quaderni dove un titolo compare), ma, in questo caso, è autografo il titolo sulla coperta, mentre le prime due carte interne sono lasciate bianche, come se l'autore si riservasse di scrivere l'intestazione in un secondo momento. Anche questa scelta potrebbe dunque essere un indizio della caratteristica di «bella copia definitiva» di questo quaderno, senza volersi spingere a un'ipotesi assolutamente non provabile, il fatto cioè che sulla prima pagina potesse esserci il titolo complessivo, secondo quanto indicato nella citata lettera a Bodoni del 1991: «tutti e quattro [i poemetti da pubblicare] verrebbero ad esser nuovi, e ridotti in un solo Poema, che avrebbe per titolo il *Giorno*» (*Prose II*:652). Riprendendo un'osservazione di Giovanni Biancardi (Biancardi 1998:170-171), si potrebbe anche ipotizzare che la seconda carta fosse destinata a ospitare la nuova dedica, adeguata «alla nuova funzione di prosa d'esordio dell'intero *Giorno*», o un nuovo proemio, «necessario», come sostiene Biancardi (e già Mazzoni, introducendo i versi del *Giorno* in *Poesie 1925* aveva sostenuto la necessità per il *Giorno* – che «simula le forme di un poemetto didascalico» – di «una dedica e una proposizione»). I cambiamenti strutturali messi in luce da Leporatti (in particolare in più luoghi di Leporatti 1990), modificando l'impianto del progetto pariniano e operando uno spostamento dal poema didascalico alla poesia narrativa, renderebbero il proemio non più funzionale al complesso dei versi: le pagine bianche avrebbero dunque un'altra destinazione.

IV 5: quaderno dalla coperta grigio-azzurra, di mm 210 x 174, che reca il titolo «Mattino» di mano di Felice Bellotti.²⁷ Sempre di Bellotti, con medesimo inchiostro, sotto il titolo, un numero «2» è ricalcato su un precedente «1.», di mano di Parini. Senz'altro di mano del Parini, con inchiostro seppia chiaro, è il titolo «Il Mattino.», sul recto della prima carta (p. 1).

Il quaderno è composto da 3 fogli piegati due volte (12 carte) che portano una filigrana caratterizzata dalla sigla «BM» e da un ovale di due linee, nel quale è inscritta una figura di leone coronato. In tutte le

²⁷ Isella parla di Reina, ma è piuttosto Bellotti a numerare i quaderni con la coperta dello stesso colore, anche se non perfettamente dello stesso formato, per potere più facilmente, e senza confondersi, passare da un testimone all'altro nel suo lavoro di edizione. Anche su questo ci si permette di rimandare a Cadioli 2011.

pagine ha una lineazione di 30 rettrici, tracciate in inchiostro leggero, con righe di giustificazione doppie (nel recto in chiusura delle rettrici, nel verso al loro inizio); la scrittura non tiene sempre conto delle linee di giustificazione a destra.

Due carte del quaderno (la n. 2 e la n. 10), staccate, sono state considerate a lungo come testimoni autonomi: fogli volanti inseriti nel quaderno. Sulla base della scelta di Mazzoni, che aveva indicato IV 5 con la sigla B e il primo foglio staccato «B bis», anche Bellorini distinse un 2 e 2 bis. Isella parlò invece di IV 5, IV 5/1, IV 5/2, ipotizzando che sul quaderno (IV 5) fossero stati trascritti i versi 1-30 e 61-484, rispettivamente delle pagine (numerata da Mazzoni) 3, 7-18, 21-22, mentre i fogli autonomi IV 5/1 e 5 IV/2 portassero, autonomamente, i versi 1-60 (pp. 5-6) e 412-484 (pp. 19-20). Anche i due fogli separati, per altro, nonostante sigle separate, erano stati numerati da Mazzoni come pagine 5-6 e 18-19 del quaderno.²⁸

In realtà già Filippo Salveraglio si era accorto che i fogli inseriti in IV 5 non erano «sciolti», ma il risultato di una lacerazione del quaderno, e aveva scritto nei suoi appunti:

Parini lacerò questa carta [la seconda, pp. 3-4] e quindi anche la terz'ultima [pp. 19-20], e riscrisse nella 2^a, ma riempì solo il recto, sino al verso: *Almo di semidei altro concesse* (il retro di questa carta 2^a resta bianco) – e riscrisse i versi *Gelosia n'è cagione. A questo arroege fino a Sbaragliando le schiere entra nel folto...*²⁹

Nella «Nota al testo» alla sua edizione del *Giorno* del 1961 (poi riproposta aggiornata in *Opere* 1989:59-66), Gianna Maria Zuradelli aveva indicato con precisione l'unitarietà del quaderno, poi confermata da Edoardo Esposito (Esposito 1994:53), e da Roberto Leporatti (Leporatti 1998:97).³⁰ Non è dunque plausibile distinguere tra «quaderno» e «fogli di quaderno», come se ci si trovasse davanti a testimoni autonomi: la distinzione porta Isella, a un certo punto del suo percorso, ad ipotizzare addirittura una successione che prevede l'inserimento di altri testimoni tra quelli ricondotti alla segnatura IV 5: IV 5/2, IV 5, 7^{bis}, IV 5/1 (Isella 2009:147).

²⁸ Isella indicò poi IV 5 con «f» nell'edizione critica e «d» in «Il testo del *Giorno*» (Isella 2009:147); IV 5/1 con «d» nell'edizione critica e «f» in «Il testo del *Giorno*» (Isella 2009:147); IV 5/2 con «e» nell'edizione critica e «c» in «Il testo del *Giorno*» (Isella 2009:147).

²⁹ L'annotazione di Salveraglio si legge sul secondo foglio del manello citato supra (vedi n. 15).

³⁰ In Leporatti 1998 viene riformulata la descrizione di IV 5, ed indicata con x^1 la p. 3, con x^2 le pagine 5-20 e con x^3 le pp. 21-22.

Rivendicata dunque l'unitarietà del quaderno, è stato per lo più sempre affermato che lo strappo sia avvenuto per eliminare la carta 10 (con le pagine 19-20) e che quest'atto abbia automaticamente staccato la carta antagonista 3 (con le pagine 5-6): da qui l'ipotesi che il poeta abbia incominciato a trascrivere i versi sulla carta 3, non andando tuttavia oltre il verso 30. Il fatto che sia stata staccata la c. 10 non impedisce di pensare, tuttavia, che i primi versi scritti sul quaderno siano quelli della seconda carta. L'ipotesi, avanzata sia da Edoardo Esposito (Esposito 1994:55), sia da Roberto Leporatti, che pure lascia aperta anche l'altra ipotesi (Leporatti 1998:96), può essere approfondita interrogandosi sul fatto che nei quaderni nei quali è stato scritto il titolo sulla prima carta, la trascrizione dei versi incominci sempre sul recto della carta 2 (p. 3), e che comunque, anche nei quaderni della *Notte*, come si vedrà, anche quando non c'è il titolo scritto sulla prima carta, questa è lasciata bianca e la trascrizione inizia sul recto della seconda.

L'ipotesi alternativa torna al suggerimento di considerare anche qui l'esistenza di uno spazio per la dedica o per il proemio, come in IV3, che aveva tuttavia due carte iniziali bianche e una differente disposizione del testo. Se fosse vera questa ipotesi, i versi sarebbero stati scritti dopo che il quaderno, da bella copia, era già diventato strumento di lavoro, per il quale era inutile tenere una pagina bianca.

Andrà per altro rilevato come l'inchiostro del titolo posto in frontespizio sia lo stesso dei versi 1-30 della seconda carta, cosa che porterebbe a confermare la loro contemporaneità con l'avvio della trascrizione, e suggerirebbe che la trascrizione, sospesa, sarebbe stata ripresa in un successivo momento ricominciando da capo.³¹ L'inchiostro dei versi che, a partire dal primo sul recto della terza carta (p. 5), proseguono (30 per pagina), con poche correzioni, fino alla riga 24 della carta 5r (p. 10), è invece di tono seppia più scuro e omogeneo. Dopo alcune pagine in colore grigio (fino alla carta 8v, p. 17) l'inchiostro torna seppia alle carte 9-10.

La carta 11 (pp. 21-22), che riprende i versi 412-484, è scritta con grafia diversa dalle precedenti, con un *ductus* più frettoloso, e con inchiostro nero che non appartiene a nessuna delle fasi descritte sopra. Si tratta di una scrittura molto probabilmente successiva, quando ormai il quaderno era diventato uno strumento di lavoro, per cui non sembra sottoscrivibile l'osservazione che «La nuova trascrizione dei vv. 412-484 alle

³¹ Si potrebbe anche ipotizzare che, scrivendo i primi versi corretti sulla seconda carta, dopo il distacco della terza, il poeta avesse deciso di aggiungere il titolo prima omissso: ma l'ipotesi sembra poco plausibile, essendo nel frattempo il quaderno diventato «di lavoro».

pp. 21-22 presenta un *ductus* e un inchiostro affini a quelli dei vv. 1-30 della p. 3, ciò che va a favore di un rapporto diretto fra i due interventi» (Leporatti 1998:96).

Anche la differenza di grafia e di inchiostro dell'ultima carta rivela che il quaderno era stato interrotto nel corso della trascrizione; non si giustificerebbe, del resto, perché sia rimasta comunque bianca l'ultima carta, dal momento che, nei casi in cui il testo prosegue su un secondo quaderno (come in IV 3-4 e in IV 8-9), la scrittura riempie tutte le carte del primo. Si può invece pensare che, avviato per una trascrizione in «bella copia» del *Mattino* (testimoniata anche dal numero 1 scritto dallo stesso autore sulla copertina) – e si potrebbe ipotizzare dal fatto che i 30 versi della carta 2 sono stati riscritti con le innovazioni sulla carta 3, pur di non intervenire con numerose correzioni – il quaderno IV 5 sia stato poi ricondotto al rango di «quaderno di lavoro», dopo che, insoddisfatto, Parini sospende la trascrizione dopo il verso 484. Una volta riscritti i versi 412-484, indipendentemente da quando avvenuto, la carta che li ospitava precedentemente sarebbe stata staccata (ma perché, allora, lasciare «viva» la carta 2?). Comunque sia andata, non è ipotizzabile l'esistenza di un secondo quaderno con il seguito, che sarebbe andato perduto: lo esclude la pagina lasciata bianca alla fine di IV 5.

IV 6:³² quaderno dalla coperta grigio-azzurra, di mm 230 x 175, che reca il titolo «Mattino» di mano di Felice Bellotti, cui sottostà il numero 3, sempre di mano di Bellotti.

I 3 fogli che lo compongono (12 carte, 24 pagine) recano tutti la filigrana, con l'aquila bicipite coronata dello stemma imperiale asburgico (con scettro e globo sormontato dalla croce) e, a parte, la sigla «FP»; le pagine hanno una lineazione di 30 rettrici a inchiostro leggero, e linee di giustificazione ai due margini. La prima carta è bianca, sul recto della seconda incomincia la trascrizione dei versi (che termina al v. 210, sul recto della quinta carta, a p. 9). Bianche tutte le carte successive. La scrittura, in inchiostro seppia scuro omogeneo e dal *ductus* non posato, non rispetta mai la riga giustificatrice a destra. Al piede della p. 9 è introdotta un'integrazione di due versi.

IV 7:³³ quaderno dalla coperta grigio-azzurra, che reca il titolo «Mattino» di mano di Felice Bellotti, cui sottostà il numero 4, sempre di mano di

³² Siglato «C» da Mazzoni, «3» da Bellorini, «g» da Isella.

³³ Siglato «D» da Mazzoni, «4» da Bellorini, «h» da Isella.

Bellotti. Le caratteristiche materiali (coperta, rigatura, filigrana), sono identiche a quelle di IV 6, ma le carte sono 10 e non 12 (con tutta probabilità ne è stata strappata una dall'autore, con il distacco dell'opponente).

La prima carta è bianca, sul recto della seconda incomincia la trascrizione dei versi (che termina al v. 150, sul recto della quarta carta, a p. 7). Le altre carte sono bianche.

IV 7^{bis}:³⁴ foglio sciolto piegato in due (2 carte) di mm 275 x 185; i versi (vv. 1-50^a) sono trascritti sul recto e sul verso della sola prima carta, che non presenta rigatura.

È interessante annotare che la filigrana – raffigurante un trifoglio che sovrasta un cerchio dentro il quale è inscritta la sigla «AS», e sotto il quale si legge la sigla «BMO» – ricorre, sebbene con varianti che non si allontanano dalla stessa figura (presentando per esempio due cerchi al posto di uno), sia in altre carte di Parini (ma mai nei quaderni), sia in carte di altri letterati, e in particolare nella corrispondenza spedita da Milano.³⁵

Una prima ricerca nelle carte di Parini – che, per quanto non sistematica e quindi passibile di correzioni e smentite, è tuttavia opportuno riportare anche solo come indicazione di metodo – non ha rilevato nessuna filigrana con il marchio BMO prima degli anni Settanta (è nella carta della lettera inviata al conte Firmian il 5 dicembre 1773), mentre, alla fine degli anni Ottanta e negli anni Novanta, si trovano ampie testimonianze di carte con trifoglio e cerchi, dentro i quali ricorrono le stesse lettere AS, soprastanti la sigla BMO.³⁶

Varrà la pena aggiungere, a questa altezza del discorso, altre osservazioni sulle filigrane, utili per quanto si dirà anche più avanti. Pur non potendo approfondire qui la necessaria ricerca sulla cartiera che ha riproposto

³⁴ Siglato «E» da Mazzoni, «2²» da Bellorini, «e» da Isella («c» nell'edizione critica).

³⁵ Anche in altri autori si trovano carte con filigrana dallo stesso disegno e stessa sigla. Per esempio la carta della lettera inviata a Isidoro Bianchi in data 11 febbraio 1792 (non si individua il nome del mittente), è identica, nella qualità nella carta e nella sigla BMO, alla carta di IV 7^{bis}, ma la filigrana presenta non uno ma due cerchi con inscritto AS. La lettera è raccolta alla Biblioteca Ambrosiana in T 152 Sup 234.

³⁶ Anche in una lettera di Gian Rinaldo Carli, indirizzata da Milano a Isidoro Bianchi il 30 giugno 1790, la filigrana porta, sotto un trifoglio arricchito, un doppio cerchio, con inscritto AS, cui sottostà la sigla BMO. La lettera è nel fondo «Notizie e documenti per una lunga serie di biografie d'italiani, raccolte dal padre [sic!] Custodi», della sezione Manoscritti della Bibliothèque Nationale de France (Italien, cote 1549, f. 180). La lettera al Firmian è alla Biblioteca Nazionale Braidense (Aut. B VI 23/1).

sistematicamente, nella filigrana, la sigla BMO,³⁷ e non essendo ancora in grado di documentare in quale data abbia cominciato a produrre, si può tuttavia ricordare che, nel repertorio sulle filigrane in area austro-ungarica, le prime filigrane con sigla BMO sono datate 1768 ed entrambe appartengono a documenti di area milanese, conservati nell'Hofkammer Archiv a Vienna (Eineder 1960, filigrane numero 1119 e 1147). Nella prima, il disegno riporta un trifoglio che sovrasta due cerchi, all'interno dei quali ci sono due triangoli, uno inscritto nell'altro; nella seconda, la figura richiama un giglio doppio e presenta le lettere «AC».

La primissima ricerca fuori dell'archivio di Parini (ancora una volta da considerare come indicazione metodologica) non ha dunque individuato alcuna carta con la filigrana siglata BMO prima della fine degli anni Sessanta. Da questa ricerca esce invece con chiarezza come si infittiscano le carte con questa sigla (presente sotto disegni diversi) negli ultimi due decenni del secolo (soprattutto nella corrispondenza in uscita da Milano); lo confermano gli autografi dello stesso Parini: BMO si ritrova, per esempio, in pressoché tutte le carte che costituiscono i dieci fascicoli delle trascrizioni delle rime condotta da Gambarelli (con interventi autografi del poeta), con tutta probabilità risalenti al 1791-1792.³⁸

Tornando alla carta IV 7^{bis}, si potrebbe dunque ipotizzare, sulla base della filigrana rilevata, che la sua stesura non sia precedente la metà degli anni Ottanta, e che quindi andrebbe collocata dopo IV 5, sebbene nella «Introduzione» alla sua edizione del *Giorno* Dante Isella la indichi come primo testimone del «Secondo Mattino» (Isella 1996:LXIII). Occorrerebbe per altro chiedersi perché sia questo l'unico testimone rimasto sotto forma di foglio, la cui scrittura è stata per altro pressoché subito interrotta (e a metà del verso). Il poeta, incominciata la trascrizione, era passato a un quaderno? (e aveva conservato il foglio per recuperare qualche lezione?) O, ancora, la sopravvivenza del foglio è, paradossalmente, accidentale? Non è ancora possibile dare alcuna risposta alle tante domande.

³⁷ Si è già ricordato la provenienza quasi certamente bergamasca: si veda nota 20 con il richiamo a Eineder 1960.

³⁸ Questa raccolta (conservata alla Biblioteca Ambrosiana, in «Odi e rime varie», SP 6/1 III, 4) presenta, sotto una legatura di cartone rigido, dieci fascicoli di diverso numero di carte, ma tutti di mm 200 x 289: la maggior parte di essi ha come filigrana varie tipologie di trifoglio che sormontano un cerchio con inscritto AS o anche GAS cui sottostà la sigla BMO. Su questo testimone, sulla sua data, sulla sua possibile destinazione come raccolta predisposta per la stampa, si veda Isella 2009:32-38 e Benvenuti 2009:73-86.

Il Meriggio

IV 8: quaderno dalla coperta grigio-azzurra, di mm 210 x 174, che reca, autografo, il numero «3.» e il titolo *Il Meriggio* di mano di Francesco Reina.

Le caratteristiche materiali del quaderno (formato, carta, coperta) sono identiche a quelle di IV 5. Anche i 6 fogli piegati a formare il quaderno (12 carte) portano la stessa filigrana di IV 5, con sigla «BM» e l'ovale di due linee nel quale è inscritta una figura di leone coronato. Identica a IV 5 anche la rigatura (con 30 rettrici per pagina, tracciate in inchiostro leggero, e con linee di giustificazione doppie, in posizione opposta sul recto e sul verso), identico lo specchio della scrittura, identica la scrittura.

Come in IV 5 sul recto della prima carta si legge il titolo, «Il Meriggio.», di mano di Parini; sul recto della seconda (p. 3) incomincia la trascrizione dei versi, che continua con inchiostro seppia scuro e scrittura omogenea, senza correzioni, fino al verso dell'ultima carta (p. 24: verso 658).

IV 9: del tutto identico al precedente quaderno, con coperta grigio-azzurra, di 210 x 174, che reca, autografo, il numero «4.» e, di mano di Francesco Reina, il titolo «Il Meriggio».

Identici a IV 8 (e a IV 5) tutti gli elementi materiali: coperta, carta, filigrana, rigatura, specchio e caratteristiche della scrittura.

Sul recto della prima carta la scrittura incomincia con il verso 659 e continua omogenea, con poche correzioni, fino al verso 1178, sul recto della nona carta (p. 18).

Il legame tra IV 5 e IV 8-9 messo in risalto dall'analisi degli aspetti materiali permette di suggerire che Parini, a un certo punto della revisione dei due primi poemetti – un punto che ancora non è possibile datare – incomincia a trascrivere (pressoché contemporaneamente) *Mattino* e *Meriggio*, con l'obiettivo di avere una copia in pulito. La serie numerica era avviata con l'«1.» scritto dall'autore sulla coperta di IV 5, ma viene interrotta poiché non c'è il quaderno che avrebbe dovuto portare, con il numero «2.», il seguito del *Mattino*.

L'impresa di trascrizione complessiva dei primi due poemetti corretti, all'altezza cronologica di questa serie, non arriva dunque a conclusione: se del *Meriggio*, con tutta probabilità, si può ritenere conclusa la revisione (e non si hanno altri e seriori testimoni), il cantiere del *Mattino* rimane aperto.

I numeri 3-4 posti da Parini sulla coperta di IV 8 e IV 9, nonostante l'evidente appartenenza dei quaderni alla stessa serie di IV 5 (sulla coperta

del quale, si è detto, compare un 1), sembrano scritti in un secondo momento, avendo la stessa grafia dei numeri 1 e 2 posti sulle coperte di IV 3 e IV 4, i due quaderni con *Il Mattino* completo.

Per quanto possa essere vero, come scrive Isella, riferendosi alla più volte citata lettera di Parini a Bodoni del 1791, che «siamo autorizzati a tenere per certo che alla fine del '91 il *Mattino* e il *Meriggio* erano ormai ridotti alla lezione definitiva», non è dunque rispondente a verità, come si è visto, quanto l'editore aggiunge: che cioè questa lezione definitiva sia «affidata ai quattro quaderni Ambrosiani IV 3-4, 8-9, identici nei loro connotati fisici e numerati in ordine progressivo» (Isella 2009:183). I quaderni, infatti, come si è documentato qui sopra, non sono affatto identici e non appartengono allo stesso tempo: i numeri in ordine progressivo potrebbero comunque essere stati posti sulle coperte nello stesso momento, per indicare la successione dei testi allora pronti per la stampa.

L'identità materiale tra i quaderni IV 5 e IV 8-9, suggerendo la vicinanza della loro scrittura, porta a riconsiderare la questione dell'italianizzazione dei nomi stranieri; Esposito, del resto, parlando proprio di IV 5, aveva già osservato come «il caso dell'antica *toilette trasformata in tavoletta*» offra «un indizio del fatto che la trasformazione non è avvenuta una volta per tutte, ma si è stabilita, come le altre correzioni, a poco a poco e non senza tentennamenti» (Esposito 1994:60). L'attenzione per i problemi della lingua italiana e della sua identità, ben individuabile nelle *Lezioni di belle lettere*, si è tuttavia accentuata negli ultimi anni, se, come rivela un altro appunto (inedito) di Reina, «Parini si rallegrò al venire della Rivoluz. in riguardo alla Lingua italiana, che prima piagneva quasi perduta», e questo perché, sempre stando a Reina, «se saremo veramente liberi avremo una lingua nostra, la quale se non sarà la primiera, sarà però robusta, dignitosa, propria, ed espressiva (introd.^{do} la Drammatica)». ³⁹

La serie IV 5 e IV 8-9, della quale si è appena detto, si arricchisce anche dei quaderni contrassegnati IV 13⁴⁰ e IV 14⁴¹ (che portano parte del testo della *Notte*), ad essa associabile per identità di dimensioni, di tipologia e numero di carte (12), di coperta, di filigrana (ovale di due linee, nel quale è inscritta una figura di leone coronato e sigla «BM»), di rigatura, di specchio e di caratteristiche della scrittura.

³⁹ Si veda la nota 11.

⁴⁰ Siglato «C» da Mazzoni, «2» da Bellorini, «e» da Isella.

⁴¹ Siglato «D» da Mazzoni, «3» da Bellorini, «c» da Isella.

Nel primo, IV 13 (con la coperta grigio-azzurra che reca, con tutta probabilità di mano di Bellotti sia il titolo «Notte» sia il numero «4.»), i versi iniziano sul recto della seconda carta (p. 3), mentre la prima è bianca, e la trascrizione continua, con scrittura omogenea e senza correzioni, fino al verso 142, sul recto della quarta carta (p. 7). Le successive pagine sono bianche. In particolare l'inchiostro è quello delle pagine 10-17 del quaderno IV 5.

Il secondo, IV 14 (dalla coperta grigio-azzurra, di nuovo con il titolo «Notte» e il numero «5» quasi certamente di mano di Felice Bellotti), porta sul recto della carta 1 il titolo autografo, «La Notte.». Sul recto della seconda carta (p. 3) incomincia la trascrizione dei versi, che continua, con scrittura omogenea e senza correzioni, fino al verso 90, sul recto della terza carta (p. 5). Le pagine successive sono bianche.

L'omogeneità degli elementi materiali sollecita comunque un'indagine più approfondita sulla collocazione temporale dei quaderni, non dimenticando, come si è già rilevato, che i testimoni disponibili sono sempre trascrizioni in pulito (per quanto abbandonate o trasformate a loro volta in testi di lavoro), dietro le quali ci sono minute eliminate o perdute. Ogni testimone esistente, per altro, può essere stato l'antigrafo di un altro.

In particolare, tutti gli editori collocano IV 14 prima di IV 13, e, da parte sua, Raffaele Amaturò tenta anche una possibile datazione, suggerendo per IV 14 (da lui considerato il più antico testimone della *Notte*), una redazione intorno al 1778 (Amaturò 1968:27 e 56-57). Qualora si accogliesse l'indicazione di Amaturò, l'intera serie dovrebbe essere collocata tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta: data plausibile in rapporto ad alcune testimonianze epistolari, e in particolare a quella di Gian Rinaldo Carli che, nel 1780, parla di una pubblicazione ormai vicina della *Sera* e della *Notte*, «unitamente al *Mattino* e al *Mezzogiorno* riveduti e corretti». ⁴²

La pubblicazione non è avvenuta, si potrebbe dire per i ripensamenti sul *Mattino* (la cui trascrizione non è stata completata) e sulla *Notte*. Ci si potrebbe anche chiedere come mai, nella serie, non entra alcun testimone del *Vespro* (da Carli per altro indicato ancora come *Sera*). L'unico quaderno del terzo possibile poemetto (IV 10), che reca il frontespizio autografo con il titolo «Il Vespro.» sul recto della prima carta, è una bella copia lasciata ancora una volta in sospeso, forse in attesa di una conclusione che non sarà mai aggiunta. Gli elementi materiali di IV 10

⁴² La lettera è richiamata da Mazzoni in *Poesie* 1925:1004.

– dimensioni (mm 225 x 175⁴³), coperta con motivi floreali gialli e viola, carta, filigrana (una croce che sormonta un cerchio nel quale è racchiusa la sigla GP), numero di pagine (7 fogli piegati, 14 carte, 28 pagine) – sono del tutto individuali. Non basta, come vorrebbe Amaturò,⁴⁴ la variegata coperta colorata ad apparentarlo con IV 11,⁴⁵ che reca un'ampia porzione del testo della *Notte* (vv. 1-545) e che a sua volta ha caratteristiche particolari sotto una variegata (ma diversa rispetto al *Vespro*) coperta.

Anche in rapporto a quanto detto a proposito di una possibile serie occorrerà riflettere su quanto ha scritto Leporatti:

all'epoca in cui fu condotta a termine la revisione del secondo poemetto, il *Vespro* doveva avere già raggiunto press'a poco le attuali dimensioni e magari essere trascritto nell'Ambr. IV 10 (Leporatti 1990:150).

3

Per la riflessione di tipo metodologico che si sta qui conducendo non è necessario introdurre la descrizione minuziosa degli altri autografi del *Giorno* (il IV 10^{bis} e i rimanenti testimoni della *Notte*): basterà limitarsi ad alcuni spunti, meritevoli di successivi approfondimenti.

Pur senza affrontare i problemi del testimone IV 10^{bis} – composto da un foglio (chiara sopravvivenza di un bifolio tagliato) e da un bifolio intero – sulla cui collocazione temporale gli studiosi rimangono divisi,⁴⁶ si può sottolineare come proprio la filigrana (che presenta due cerchi, uno dei quali con inscritta una stella, e la sigla BMO) potrebbe, una volta identificata anche in altre carte, risultare utile per la datazione. I dati attuali non permettono di dare una risposta certa, e tuttavia l'assenza di carte con filigrana siglata BMO prima del 1768, come si è detto sopra, toglierebbe valore all'ipotesi di Isella. Si avrebbe dunque una con-

⁴³ Isella, descrivendo IV 10 sia nell'introduzione all'edizione critica (Isella 1996:XLIII) sia nello scritto corretto di Isella 2009b (p. 131), indica erroneamente, come misura, «mm 270 x 175».

⁴⁴ Scrive Amaturò che IV 10 è con IV 11 «uno dei due fascicoli dalla coperta variegata» (Amaturò 1968:56), traendo ragioni per una loro vicinanza temporale.

⁴⁵ Siglato «A» da Mazzoni, «5» da Bellorini, «d» da Isella.

⁴⁶ Interessante il dibattito avviato da Bonora con una recensione all'edizione critica di Isella, nella quale si avanzavano dubbi sulla proposta di Isella, che risponde con una lettera a sua volta commentata da Bonora con l'accettazione delle posizioni iselliane. Recensione, lettera di Isella, risposta di Bonora sono nello scritto «A proposito dell'edizione del *Giorno*», in Appendice a Bonora 1982 (pp. 223-237).

ferma all'idea, sostenuta soprattutto da Roberto Leporatti,⁴⁷ che il testo di IV 10^{bis} sia da ricondurre a dopo la stampa.

È importante dire qualcosa anche sul quaderno IV 15,⁴⁸ dalla coperta grigio-azzurra, che reca il titolo «Notte» e il numero «6.», entrambi con tutta probabilità di mano di Felice Bellotti; il recto della sua prima carta reca il titolo «La Notte.» di mano del Parini, e la trascrizione dei versi inizia sul recto della seconda (p. 3), proseguendo fino al verso della terza (p. 6, v. 120). Le successive pagine sono bianche.

Il quaderno ha caratteristiche materiali – dimensione (mm 230 x 175), coperta, tipologia di carta, filigrana (aquila di piccole dimensioni, bicipite e coronata, e sigla FP), numero di carte (12), tipo di rigatura (con 30 rettrici a inchiostro leggero) – identiche a IV 6 e a IV 7.⁴⁹ È dunque possibile ipotizzare una seconda «serie» di quaderni, temporalmente molto vicini, che comprende IV 6, IV 7 (con porzioni di testo del *Mattino*) e IV 15 (con versi della *Notte*), ai quali si può aggiungere un quaderno raccolto nella cartella di «Odi e rime varie» (SP6/1 II, 1, e), scritto solo sul recto delle prime due carte (il resto delle carte è bianco), la prima con 12 versi barrati e ritrascritti subito sotto (primo verso: «Te di stirpe gentile»), la seconda con il testo di «Andavo a sorte, come spesso soglio».

Sulla base di questi dati potrebbe essere riaffrontata la successione proposta da Isella per i testimoni di «Mattino Secondo» e per quelli della *Notte*, questi ultimi così ordinati: IV 14, IV 11, IV 13, IV 16, IV 15, IV 17 (Isella 2009:167). Se, infatti, IV 15 appartiene a una fase tarda della redazione dell'ultimo poemetto, da collocare dentro gli anni Novanta, immediatamente precedente alla trascrizione del testimone della *Notte* con il maggior numero di versi (IV 17), allora, coerentemente con l'omogeneità delle caratteristiche materiali dei quaderni, a un periodo tardo dovrebbero appartenere anche IV 6 e IV 7. Spostandosi molto in avanti la cronologia, verrebbe messa in discussione l'affermazione di Isella di un'antiorità di IV 6 e IV 7 su IV 3 e IV 4, considerati come il testimone seriore e definitivo del *Mattino*.⁵⁰

⁴⁷ Leporatti riconduce IV 10^{bis} all'interesse suscitato in Parini da una lettura di Virgilio nella traduzione di Bondi, databile 1790: si veda Leporatti 1998:86-90 e 103-115.

⁴⁸ Siglato «F» da Mazzoni, «4» da Bellorini, «g» da Isella.

⁴⁹ Amaro scrive che la coperta di IV 15 è «grigio-celeste» come in IV 13 e in IV 14 e che per questo, soprattutto, il quaderno «sembrerebbe doversi ascrivere alla medesima area cronologica» (Amaro 1968:30): ma si è già visto che solo l'esame approfondito di tutti gli elementi materiali permette di parlare di identità. E, proprio esaminando questi, non si può non concludere che IV 15 non ha legami con IV 13 e IV 14.

⁵⁰ Se così fosse, sarebbe più economica l'ipotesi formulata, come si è detto, da Edoardo Esposito, di un'antiorità di IV 3 e IV 4 rispetto a IV 6 e IV 7. Giudicata da Leporatti,

La successione degli autografi del *Mattino* proposta da Isella sarebbe invece più plausibile se si collocasse IV 15 prima di IV 16, come indicava Amaturò, che tuttavia, pur sottolineando che «non è possibile per ora indicare con assoluta precisione la sua data di composizione», propendeva per «un momento ... forse di poco posteriore allo scoppio della rivoluzione» (Amaturò 1968:31).⁵¹

Non si può dire nulla di più e non si possono trarre conclusioni, anche se la collocazione di IV 15 alla fine degli anni Ottanta suggerirebbe che gli «esperimenti», non proseguiti, di IV 6 e di IV 7 potrebbero appartenere alla seconda metà del decennio.

Andrà però aggiunta un'ulteriore osservazione di Amaturò, secondo il quale IV 15, «al di fuori della linea di svolgimento della *Notte* e quasi del tutto privo di seguito», sembrerebbe rappresentare una «fase di iper-purismo» e «un momento di ripresa dei lavori della *Notte*, dopo una prolungata interruzione» (Amaturò 1968:30 e 31). È lo stesso giudizio dato da Isella ai versi dei quaderni IV 6 e IV 7 del *Mattino*, che

attestano, in accordo tra loro quasi continuo, una spinta particolarissima in direzione classicheggiante (ma di un classicismo che sa di maniera), sistematicamente riassorbita dall'ultimo Parini col recupero, per lo più, di lezioni anteriori (Isella 2009:143).

Proprio sulla base di queste considerazioni è da rivedere la collocazione assegnata da Isella o a IV 6 e IV 7 o a IV 15. I tre quaderni, infatti, propongono uguali tentativi di innovazione in quella direzione classicista e purista, che ha senz'altro caratterizzato una fase della revisione dei poemetti: non a caso, dunque, appartengono alla stessa «serie» individuabile con l'aiuto degli elementi materiali.

Un solo accenno per quanto riguarda altri due testimoni della *Notte*, con segnatura IV 16⁵² e IV 17.⁵³

I sei fascicoli di IV 16, accostati (ma non rilegati) sotto una coperta azzurro carta da zucchero, costituiscono un oggetto dotato di una ricercata eleganza formale: i sei fogli di color paglierino piegati in doppio, e numerati dallo stesso Parini, sono di qualità fine (vi si vedono bene

in un primo tempo, non persuasiva (Leporatti 1990:131), è stata poi definita «possibile» (Leporatti 1998:98).

⁵¹ Amaturò arriva a questa conclusione dopo avere valutato le possibilità che IV 15 sia da accostare a IV 13 e IV 14 o addirittura a IV 17 (Amaturò 1968:26-27 e 30-31).

⁵² Siglato «G» da Mazzoni, «f» da Isella.

⁵³ Siglato «H» da Mazzoni, «i» da Isella.

filoni e vergelle, ma non vi si individua la filigrana), e la scrittura è molto curata. Per la qualità complessiva si potrebbe pensare all'intento di allestire un quaderno da offrire in dono: potrebbe essere questa la «copia di dedica» che il poeta aveva cominciato a trascrivere, secondo l'ipotesi di Raffaele Amaturò (che individua addirittura l'anno: il 1792), per soddisfare la «richiesta finalmente esplicita dell'arciduchessa Maria Beatrice d'Este di leggere *La Notte*» (Amaturò 1968:66). Senza indicare date, Isella (come si è visto nella successione sopra riportata), colloca IV 16 prima di IV 15 e di IV 17, e questa disposizione, come si è detto, sposterebbe molto avanti la cronologia dei testimoni a noi pervenuti.

Conviene fermarsi qui, negli esempi, non senza aver prima sottolineato alcune caratteristiche materiali di IV 17 (cui si riconducono gli autografi di IV 17/I, IV 17/II, IV 17/III, qui non presi in esame). Si tratta di sei fogli di grande dimensione (mm 310 x 205), piegati in doppio, numerati dallo stesso autore sul recto della prima carta di ogni fascicolo, non rilegati. La filigrana (di ampie dimensioni: mm 110 x 130) presenta la grande aquila, bicipite e incoronata, dello stemma imperiale asburgico, con lo scettro in una zampa, il globo sormontato da una croce nell'altra, e, sul petto, la sigla GP.

Identica per qualità, grammatura, filigrana e rigatura è la carta di uno dei vari autografi che recano una trascrizione del «Parafoco»⁵⁴ e quella dell'autografo dei versi di «Oh gl'Insubri e l'Italia»;⁵⁵ ma, soprattutto, è identica la carta del foglio, in parte tagliato ma con la filigrana ben riconoscibile, dell'autografo con l'«epigrafe-ritratto» dell'incisore Pietro Martini, sicuramente databile dopo il 1797, anno della sua morte (vi si ricorda infatti che «Lasciò, morendo ... la consorte e gli amici in lutto e in danno»⁵⁶). Il ritaglio e il riuso di parti bianche di fogli utilizzati è frequente in Parini, e tuttavia non si ha motivo di credere che venisse ripresa una carta lontana nel tempo e non invece, piuttosto, un foglio sul quale erano stati scritti di recente appunti vari o i versi di una precedente redazione del testo su Martini, poi eliminati.⁵⁷

⁵⁴ Collocazione SP6/1. II 3, 33. Si tratta di una «tradizione autonoma» di «Stava un giorno Citerea», come ha mostrato Giovanni Biancardi (Biancardi 2002:98).

⁵⁵ Collocazione SP6/1. II 3, 73.

⁵⁶ Collocazione SP6/1. II 1, e.

⁵⁷ Pubblicato sotto il ritratto di Martini intagliato da Francesco Rosaspina su disegno di Moreau, con punteggiatura e maiuscole in parte diverse (dovuta forse alla trascrizione di Reina) e con il titolo *Il ritratto dell'incisore Pietro Martini*, in *Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, III, Milano, Presso la Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico, 1802, anno I della Repubblica Italiana, p. 243. I versi sono raccolti, con vari interventi nella punteggiatura e nella maiuscole, da Mazzoni, che in nota dice Martini nato a Tre Basali, mentre in realtà è Trecasali (*Poesie* 1925:492).

Sarebbe dunque possibile, in questa direzione, riconosciuta la piena identità della carta dell'epigrafe-ritratto e dei fascicoli di IV 17, riportare anche questi ultimi alla seconda metà degli anni Novanta, secondo le ipotesi di Amaturò e di Isella. Questa identità tra le carte può sembrare poca cosa, per sostenere da sola l'ipotesi della data di scrittura, ma in realtà è molto per confermare ipotesi già formulate.

Anche quest'ultima osservazione va registrata nel discorso di tipo metodologico qui condotto, che vuole invitare a prendere in considerazione tutti i dati possibili, nella speranza che dal raffronto tra alcuni di essi possano uscire informazioni proficue per spiegazioni che, per altre strade, non si è ancora riusciti a trovare o a confermare.

Non è del resto possibile spingersi oltre né nell'analisi né nelle congetture: dopo questi primi tentativi di studio degli autografi pariniani dal punto di vista degli elementi materiali, si conferma il suggerimento che il presente scritto voleva introdurre. Per quanto gli esempi riportati abbiano introdotto più domande che risposte, la strada indicata potrebbe essere utile per raggiungere nuove conoscenze del lavoro di Parini, e più in generale, di tutti gli scrittori dei quali abbiamo numerosi testimoni, ma non le necessarie informazioni sulla loro storia e sulle fasi della loro scrittura.

Università di Milano

Bibliografia

- Giorno 1969*: Giuseppe Parini, *Il Giorno*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, 2 voll.
- Giorno 1996*: Giuseppe Parini, *Il Giorno*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1996, 2 voll.
- Opere 1801*: *Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, I, Milano, Presso la Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico, Vendemmiatore anno X. 1801 [ma 1802].
- Opere 1989*: Giuseppe Parini, *Opere*, I, *Il giorno e le odi*, a cura di Gianna Maria Zuradelli, Torino, UTET, 1989².
- Poesie 1925*: Giuseppe Parini, *Tutte le opere edite e inedite*, raccolte da Guido Mazzoni, Firenze, Barbèra, 1925.
- Poesie 1929*: Giuseppe Parini, *Poesie*, I, *Poesie di Ripano Eupilino, Il Giorno, Le Odi*, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, 1929.
- Prose II*: Giuseppe Parini, *Prose II. Lettere e scritti vari*, edizione critica a cura di Gennaro Barbarisi e Paolo Bartesaghi, Milano, LED, 2005.
- Amaturò 1968: Raffaele Amaturò, *Congetture sulla «Notte» del Parini*, Torino, Einaudi, 1968.

- Bellorini 1915: Egidio Bellorini, «Intorno al testo del *Giorno*. Appunti», in *Atti del R. Istituto di scienze, lettere ed arti di Venezia*, LXXIV, p. II, 1914-1915, pp. 1481-1496.
- Bellorini 1916: Egidio Bellorini, «Intorno al testo del *Mattino*. Nuovi appunti», in *Atti del R. Istituto di scienze, lettere ed arti di Venezia*, LXXV:II, 1915-1916, pp. 846-847.
- Benvenuti 2009: Giovanna Benvenuti, «Due poesie e un manoscritto», in Ead., *Precettor d'amabil rito. Studi su Giuseppe Parini*, Milano, Franco Angeli, 2009.
- Biancardi 1998: Giovanni Biancardi, «Alcune osservazioni sulla dedica e sul proemio del primo *Mattino*», in *Interpretazioni e letture del Giorno*, a cura di Gennaro Barbarisi e Edoardo Esposito, Milano, Cisalpino Monduzzi, 1998, pp. 161-175.
- Biancardi 2002: Giovanni Biancardi, «Gli scherzi pariniani (*Il Parafoco - La Ventola - Il Ventaglio*)», *Acme*, LV:III (settembre-dicembre 2002), pp. 83-125.
- Biancardi 2011: Giovanni Biancardi, «Le prime edizioni milanesi del *Mattino*», in Id., *Dal primo Mattino al Mezzogiorno. Indagini sulle prime edizioni dei poemetti pariniani*, Milano, Unicopli, 2011, pp. 9-26.
- Bonora 1982: Ettore Bonora, *Parini e altro Settecento. Fra Classicismo e Illuminismo*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Briquet 1892: Charles-Moïse Briquet, *De la valeur des filigranes du papier comme moyen de déterminer l'âge et la provenance de documents non datés*, Genève, Romet, 1892.
- Briquet 1907: Charles-Moïse Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Genève-Paris, Picard, 1907.
- Cadioli 2008: Alberto Cadioli, «Le carte di Felice Bellotti», in *Tra i fondi dell'Ambrosiana: manoscritti italiani antichi e moderni, Milano 15-18 maggio 2007*, I, a cura di Marco Ballarini, Gennaro Barbarisi, Claudia Berra e Giuseppe Frasso, Milano, Cisalpino, 2008, pp. 457-478.
- Cadioli 2011: Alberto Cadioli, «Protofilologia d'autore in un progetto di edizione del *Giorno*», in *Studi ambrosiani di italianistica*, 2, a cura di Marco Ballarini e Paolo Bartesaghi, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 199-211.
- Cani 2005: Fabio Cani, «La manifattura della carta nel Comasco, tra Nesso e Mendrisio (xv-xx secolo)», in *Cinque secoli di carta nella «Regio Insubria» e in Lombardia dal Medioevo all'età contemporanea. Atti del Convegno, Varese, 21 aprile 2005*, a cura di Enzo P. Corritore e Luisa Piccinno, Varese, Insubria University Press, 2005, pp. 74-100.
- Carera 1992: Aldo Carera, «La produzione della carta in Lombardia nella seconda metà del xviii secolo», in *Produzione e commercio della carta e del libro. Secc. XIII-XVIII. Atti della «Ventitreesima Settimana di studi», 15-20 aprile 1991*, a cura di Simonetta Cavaciocchi, Firenze, Le Monnier, 1992, pp. 233-245.
- Caretti 1976: Lanfranco Caretti, «Sul testo del *Giorno*», in Id., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 213-222.

- Carnazzi 1999: «*Con dotte carte*». *L'Ambrosiana e Parini. Manoscritti e documenti sulla cultura milanese del Settecento*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 119-126.
- Citati 1954: «Per una storia del *Giorno*», *Paragone*, 60 (gennaio 1954), pp. 3-28.
- Eineder 1960: Georg Eineder, *The ancient paper-mills of the former Austro-Hungarian Empire and their watermarks*, Hilversum, Paper Publications Society, 1960.
- Esposito 1994: Edoardo Esposito, *Studi di critica militante*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.
- Gaudriault 1995: Raymond Gaudriault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux xvii^e et xviii^e siècle*, Paris, CNRS Editions-J. Telford, 1995.
- Isella 1987: Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987.
- Isella 1996: Dante Isella, «Introduzione», in Giuseppe Parini, *Il Giorno*, I, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1996, pp. xxiii-cxxxviii.
- Isella 2009: Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009.
- Leporatti 1990: Roberto Leporatti, *Per dar luogo alla Notte. Sull'elaborazione del Giorno del Parini*, Firenze, Le lettere, 1990.
- Leporatti 1998: Roberto Leporatti, «Sull'incompiutezza del *Giorno*», in *Interpretazioni e letture del Giorno*, a cura di Gennaro Barbarisi e Edoardo Esposito, Milano, Cisalpino Monduzzi, 1998, pp. 75-115.
- Mattozzi 2005: Ivo Mattozzi, «Alle soglie di una ricerca: il cilindro olandese fra cartiere pontificie, "venete", piemontesi e lombarde (secondo '700-primi '800)», in *Cinque secoli di carta nella «Regio Insubria» e in Lombardia dal Medioevo all'età contemporanea. Atti del Convegno, Varese, 21 aprile 2005*, a cura di Enzo P. Corritore e Luisa Piccinno, Varese, Insubria University Press, 2005, pp. 171-195.
- Mazzoni 1925: Guido Mazzoni, «Avvertenza», a Giuseppe Parini, *Tutte le opere edite e inedite*, raccolte da Guido Mazzoni, Firenze, Barbèra, 1925, pp. lvii-xciii.
- Mocarelli 2005: Luca Mocarelli, «La lavorazione della carta nella Magnifica Patria dal successo al declino (1650-1850)», in *Cinque secoli di carta nella «Regio Insubria» e in Lombardia dal Medioevo all'età contemporanea. Atti del Convegno, Varese, 21 aprile 2005*, a cura di Enzo P. Corritore e Luisa Piccinno, Varese, Insubria University Press, 2005, pp. 121-131.
- Ridolfi 1957: Roberto Ridolfi, *Le filigrane dei paleotipi*, Firenze, Tipografia Giuntina, 1957.
- Rückert 2007: *Testa di bue e sirena. La memoria della carta e delle filigrane dal medioevo al seicento*, a cura di Peter Rückert, ed. it., Stuttgart, Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv, 2007.

Spaggiari 2000: William Spaggiari, «Francesco Reina editore del Parini», in Id., *L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi di primo Ottocento*, Milano, Edizioni Unicopli, 2000, pp. 133-172.

Aurelio Zonghi, *Zonghi's Watermarks*, Hilversum, Paper Publications Society, 1953.

LOS DOS TEXTOS DE LOS «EPISODIOS NACIONALES»

DOLORES TRONCOSO

La antigua crítica textual, más o menos lachmanniana, ponía todo su empeño en recuperar un perdido original único, exento de los errores y las variantes de la transmisión posterior. El objetivo central de la ecdótica moderna es reconocer y valorar la multiplicidad de versiones en las que con grandísima frecuencia se encarna la que sin embargo es patentemente una misma obra literaria. La tal obra no tiene por qué proceder siempre de un original: en la tradición culta igual que en la folclórica, trátase de las canciones épicas yugoslavas o de la lírica española del Siglo de Oro, llega a ocurrir que el texto nace diverso cada vez que el juglar o el poeta lo enuncia, sin que su primera formulación en el tiempo deba considerarse «arquetipo» de las que vienen después. «El “arquetipo”, sencillamente, puede no existir».¹

Harto más común es el caso de las sucesivas redacciones que el autor va dando de un original con la intención de mejorarlo o emplearlo en uno u otro sentido. Dentro de ese ámbito, una categoría especial está integrada por obras la diferencia entre cuyas versiones depende de que cada una se adapta a las exigencias formales o materiales de un soporte o vehículo distinto. Las divergencias pueden ser entonces ligeras, como cuando el autor pone música a un poema propio, o de mucho peso, como cuando transforma un relato suyo en el guión de una película.

De todas esas posibilidades pueden hallarse ejemplos en la vasta producción de Benito Pérez Galdós (1843-1920), desde los artículos perio-

¹ La cita procede del *hand-out* de una lección de Francisco Rico en un cursillo sobre *La Celestina* (Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1999), que también he aprovechado en los dos primeros párrafos y en la conclusión del presente trabajo y que de hecho fue la que me sugirió redactarlo.

dísticos publicados en diversos medios hasta las novelas dialogadas reducidas a piezas teatrales que efectivamente se representaron. Pero don Benito es sobre todo el novelista más importante del siglo XIX español, probablemente el mayor después de Cervantes, y el campo en que con más pertinencia se ofrece a la observación a nuestros propósitos es sin duda el de su narrativa.

Antes de reflejar con mirada crítica la sociedad española contemporánea en su extensa obra propiamente novelística, Galdós comenzó a escribir los *Episodios nacionales*, cuarenta y seis narraciones divididas en cinco series en las que intentó reconstruir la historia de España desde la derrota de Trafalgar (1805) hasta bien entrada la restauración borbónica (1880). Convencido de que para entender a la España de su tiempo era necesario conocer sus raíces, emprendió esta magna obra en 1873, cuando el país atravesaba una época difícil tras haber expulsado a los Borbones con la Revolución del 68. Su objetivo era en parte patriótico – utilizar la historia como instrumento de educación política – y en parte artístico – popularizar en España ese tipo de novela histórica, de moda entonces en Europa –. En los *Episodios* la Historia se convierte en trama novelesca y sus grandes protagonistas viven y padecen junto a personajes ficticios que representan la vida cotidiana.

Los veinte primeros *Episodios nacionales* aparecen entre 1873 y 1879; en el último el autor asegura poner fin a su proyecto: «aquí concluyen definitivamente».² Pocos años más tarde, entre 1881 y 1885, Galdós decide volver a publicarlos en la tipografía La Guirnalda con ilustraciones, de acuerdo con la moda editorial que tanto contribuyó en la época a la popularización masiva de los principales narradores europeos.³ Don Benito estaba entonces convencido de que iba a ser la edición definitiva de la

² *Un faccioso más y algunos frailes menos*, Madrid, La Guirnalda, 1879, p. 115. Todas las citas de *Episodios* están tomadas de sus respectivas *princeps*, Madrid, Imprentas de J. Noguera, J.M. Pérez y La Guirnalda, 1873-1879; o de la edición ilustrada, Madrid, La Guirnalda, 1881-1885. Puede verse al respecto Pedro Pascual Martínez, «Pérez Galdós y el mundo editorial de su época», en *Actas del quinto Congreso Internacional Galdosiano*, II, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 1995, pp. 69-89.

³ En su biblioteca figuraba un tomo ilustrado (1865) de los *Roman nationaux* de Erckmann-Chatrian, pero las reediciones y las *opera omnia* con grabados fueron numerosas a lo largo de todo el siglo XIX: baste pensar en la edición de Furne, primera completa de *La comédie humaine* (1842-1848), o en *I promessi sposi* de 1840. Multitud de datos interesantes y paralelismos con el Galdós de los *Episodios* pueden encontrarse, por ejemplo, en J.R. Cohen, *Dickens and His Original Illustrators*, Columbus, Ohio State UP, 1980, y en C. Coates, «Thackeray's Editors and the Dual Text of *Vanity Fair*», *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, IX:1 (1993), pp. 39-50.

totalidad de la colección, pese a que entre 1898 y 1912 escribiría tres series más. Cuando emprende la tarea de editar la obra ilustrada lo hace con la determinación de quien obedece a un pensamiento que había madurado mucho tiempo atrás. Así lo confiesa en el prólogo de esta nueva edición:

Antes de ser realidad estas veinte novelas; cuando no estaba escrita ni aún bien pensada la primera de ellas ... consideré y resolví que los *Episodios nacionales* debían ser, tarde o temprano, una obra ilustrada.⁴

La edición en cuestión consta de diez tomos de dos *Episodios* cada uno, bellamente ilustrados por pintores, dibujantes y grabadores,⁵ entre los que destacan el pintor Enrique Mérida, colaborador directo de Galdós en el aspecto técnico de la edición; su hermano Arturo, arquitecto, escultor y dibujante; o el artista catalán Apeles Mestres, experto en ilustraciones satíricas.⁶ El autor se muestra satisfecho con el trabajo de los ilustradores y así lo manifiesta en los prólogos que inician el primero (1881) y el último tomo (1885) de la obra: «El texto gráfico es condición casi intrínseca de los *Episodios*. ... Con sus dibujos han tenido mis letras una interpretación superior a las letras mismas». «El resultado ha sido admirable. ... Los insignes pintores y dibujantes ... y mi constancia ... han producido una obra editorial de relevante mérito».

Las cartas de los ilustradores a Galdós⁷ revelan el grado de libertad que el escritor les concedió. Así, José Luis Pellicer le agradece «el buen trato y delicadeza con que [Galdós] procede dejando al artista libre», y

⁴ El texto de esta y las siguientes citas figura en «Apéndice» a *Trafalgar. La corte de Carlos IV*, ed. D. Troncoso, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 365-374.

⁵ Describe Yolanda Arencibia: «Constituye la Ilustrada de los *Episodios* una edición de lujo, con papel de muy buena calidad y con amplios márgenes; cubiertas coloreadas en cartón, con bajorrelieve y color, y profusión de ilustraciones de distinto formato. La impresión fotomecánica se realizó en Madrid, pero los clichés fueron encargados a París. ... Para contribuir a la rentabilidad del proyecto, se tiraron al menos mil ejemplares y la edición se ofreció mediante suscripciones» («Imagen y literatura en Galdós», en *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, ed. B. Rodríguez Gutiérrez y R. Gutiérrez Sebastián, Santander, Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2011, pp. 97-118).

⁶ Arencibia, cit., ofrece la nómina completa y detallada de los ilustradores gráficos que intervinieron en la edición.

⁷ Véase www.lascartasdegaldos.es. Pueden verse también algunas comentadas por Sebastián de la Nuez en «Los *Episodios nacionales* ilustrados (1881-1885) en el epistolario entre Pérez Galdós y Arturo Mérida», en *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 479-495, y en «Apeles Mestres y los *Episodios nacionales* ilustrados. Epistolario», en *Homenaje a José Pérez Vidal*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1993, pp. 585-613.

Arturo Mérida llega incluso a pedirle más autoridad.⁸ Estas relaciones epistolares muestran también la confianza y humor con que se trataron, y la estrecha colaboración que les unió.⁹

El resultado de esta tarea conjunta se materializa en una edición que persigue una manifiesta motivación estética. Sin duda, las aproximadamente mil doscientas ilustraciones confieren a la obra una riqueza artística sorprendente, de alto valor interpretativo y gran variedad gráfica. Se alternan retratos realistas y simbólicos, escenas detalladamente costumbristas, otras bélicas, llenas de fuerza, detalles gestuales, siluetas y episodios alegóricos ya modernistas. El mayor logro de los diseños de ciertas páginas reside en su capacidad de intensificar la sensación que el texto describe o, en otros casos, de destacar algún pasaje concreto.

Valga como muestra el siguiente ejemplo. En *La segunda casaca* (IX:59) se narra cómo el personaje de Salvador ha caído en una trampa urdida por Genara y se tilda a la treta de «ratonera», elemento que sirve de base al ilustrador para elaborar la imagen que se incluye en la página. 1

⁸ El 14/8/1882 escribe a Galdós en Santander: «Si mal no recuerdo me decía Vd. que suprimiese “La zanja”, y otras nueve más en la forma que quisiese; preferible hubiera sido que Vd. determinase cuáles, porque aunque no hayamos coincidido en asuntos, los habría parecidos y siempre se corre el riesgo de que en dos o tres páginas haya tres láminas y en diez o más ninguna.

A la ventura suprimo las siguientes. Modifique Vd. lo que crea conveniente ... :

p.	14	Pepillo Ruiz.....	3 ^a
«	38	El P. Rincón y Mariquilla.....	2 ^a
«	79	Visita al reducto.....	1 ^a
«	96	Junta de Abastos.....	2 ^a
«	107	Las Tenerías.....	3 ^a
«	117	La Zanja.....	1 ^a
«	153	La hoguera.....	3 ^a
«	207	Fray Mateo y el niño.....	3 ^a
«	222	El Pollo.....	3 ^a
«	282	EL río lleva los cuerpos de Sas y el P. Basilio.....	3 ^a

Comenta Julia Mérida, hija de Arturo: «En las ilustraciones de los *Episodios nacionales* se acusa palpablemente la diferencia de “escuelas” Galdós, gracias a su intuición artística, supo asignar al pintor [Enrique] y al arquitecto [Arturo] los asuntos más en consonancia con su *savoir faire*» (Biografía de Arturo Mérida, 1962. Manuscrito inédito, mecanografiado y conservado en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas).

⁹ Le escribe Apeles Mestres desde Barcelona el 17/6/1883: «Estoy atando casi las últimas correas del *Equipaje* ¿Y cómo andaba vestido Salvadorcillo? Que hasta la fecha va desnudo en mis viñetas que es una vergüenza». Y en la ilustración de la p. 152 de este episodio dibuja una caja con las iniciales P.G. de don Benito. Afirmo la citada Julia Mérida que en «las calamitosas visitas nocturnas» de Galdós a su padre «se hablaba de los dibujos: si se hacían de silueta, de manchas sobre fondo blanco o raspando las cartulinas de fondos grises, con lo que el contorno, mediante el difumino, adquiriría aspecto de grabado al aguafuerte».

El componente ornamental no lo aportan solamente las imágenes o grabados que acompañan el texto. Destaca también la ambición estética de una gran diversidad de colofones que terminan capítulo y de capitulares que marcan su inicio. Éstas, a veces, se limitan a presentar simplemente una decoración primorosa, otras, desempeñan una función en la estructura literaria del fragmento, ya sea introduciendo el ambiente o presentando personajes del capítulo que abren o cierran.

2a

Era que venían por el camino de Andalucía varias carretas precedidas y seguidas de gente de armas a pie y a caballo (*El terror de 1824*, II:10)

2b

Desgreñada, lívida, con los ojos chispeando furia, las manos temblorosas, los dedos tiesos (*Un faccioso más y algunos frailes menos*, XXVII:434)

Las capitulares más interesantes de la edición, sin embargo, son las que aparecen en perfecta sintonía con lo narrado, como la del protagonista de *La segunda casaca*, Pipaón, en la que se jacta de su oportunista cambio político; o la de los herrajes de la cárcel a que será conducido don Patricio tras ser condenado por el tribunal en *El terror de 1824*:

3a

Y rompí a reír con más fuerza. La revolución individual se había operado en mí. La segunda casaca, no menos ridícula a mis ojos que la ropilla encarnada de un bufón, pesaba sobre mis hombros (*La segunda casaca*, XVIII:120)

3b

Aquel mismo día ... ¡cuán amargas horas pasó el pobre don Patricio! ... fue inmediatamente conducido a la cárcel (*El terror de 1824*, XVII:130)

En este sentido, los *Episodios* de La Guirnalda conforman una colección ilustrada modélica, al decir de Galdós: «un verdadero museo de las artes del diseño gráfico aplicadas a la tipografía [que] marcan un verdadero progreso en el gusto nacional».¹⁰

¹⁰ Similar idea expone José Luis Pellicer a don Benito en carta del 9/5/1882 desde París: «Una de mis aspiraciones ha sido crear en nuestro país (o enderezarlo por el camino que en otros lleva) el arte que se llama ilustración, tan injustamente desdeñado y tan poco hecho en serio ahí. ... Yo le felicito a Vd. por contribuir a ese resultado y me felicito a mí mismo por ver que tal vez contribuya a realizar lo que creo yo por el momento irrealizable.»

La revisión textual de la edición ilustrada

El análisis comparativo entre las primeras ediciones y la versión ilustrada me sugiere la hipótesis de que cuando el autor se embarca en este proyecto lleva a cabo dos laboriosas operaciones de revisión independientes en dos momentos diferentes de la tarea editorial. En el primero, probablemente realizado mientras los ilustradores que había seleccionado preparaban su trabajo, además de darles instrucciones y responder a sus consultas,¹¹ Galdós se ocupa en pulir de nuevo unos textos que ya había corregido meticulosamente para la *princeps*. Además de subsanar lo que eran claros errores, aligera notablemente fragmentos largos o redundantes, y mejora el texto sustituyendo unos términos por otros más adecuados, cambiando el orden de algunas frases, o introduciendo algunas adiciones expresivas. En una segunda etapa, cuando ya los impresores han insertado las ilustraciones, en lo que parece necesario suponer unas pruebas de imprenta no conservadas, el autor añade numerosas variantes textuales motivadas por la inclusión de las imágenes: así consigue que la ilustración aparezca en el lugar preciso para iluminar la lectura del fragmento al que alude.

A continuación se presentan varios ejemplos¹² de ese primer estadio de correcciones del autor que buscan mejorar el texto. Algunas de ellas pretenden abreviarlo – he registrado más de trescientas cincuenta –, bien por sustitución como en *La corte de Carlos IV* (VIII:228): «Lesbia era la <personificación de la> inconstancia» PR / «Lesbia era la <misma> inconstancia» IL; bien por eliminación, como el de *Un faccioso más y algunos frailes menos* (XXVIII:445): «oró en silencio ... ¿Daba gracias <a Dios> o le pedía misericordia?» PR / «oró en silencio ... ¿Daba gracias <----> o le pedía misericordia?» IL. Nótese que el término *oró* ya implica a Dios.

En algunos casos, la abreviación logra también ampliar el significado de la frase. Así ocurre en *Los apóstólicos* (XX:129), donde al suprimir el

¹¹ Por ejemplo, la directriz a Arturo Mérida sobre la lámina inicial de *Trafalgar*: «Convenría que metiera Vd. en algún lado las armas de Inglaterra. No olvide que el título ha de estar compendiado en la estampa». El ilustrador obedeció colocando la espada, el bicornio y la bandera inglesa sobre el féretro de Nelson, junto a dos monedas con los perfiles de Churruga y Gravina. O también la respuesta a Apeles Mestres ante su insistencia en que le informe acerca del vestir de la época.

¹² En ellos se denominará en adelante PR a la edición *princeps* de cada episodio e IL a su correspondiente ilustrada, y se indicará con paréntesis angulares el segmento del texto modificado entre ambas versiones.

adjetivo, se elimina también la acotación que este aportaba en la *princeps*: «Los demás presos <políticos> no se comunicaban con él» *PR* / «Los demás presos <----> no se comunicaban con él» *IL*.

Un segundo lugar cuantitativo lo ocupan las variantes que sustituyen uno o varios términos por otros más expresivos, como este ejemplo de *El grande Oriente* (VIII:269): «Las <tradiciones> masónicas» *PR* / «Los <anales> masónicos» *IL*.

Excepcionalmente, las sustituciones que abrevian texto provocan la pérdida de matices significativos: en *El grande Oriente* (XIII:305) desaparece la melosidad de la criolla Andrea al burlarse de su amante, «<Queridito>, yo no puedo explicarte nada» *PR* / «<Querido>, yo no puedo explicarte nada» *IL*. Lo mismo ocurre en *Memorias de un cortesano de 1815* (IV:212) con el cinismo del narrador al hablar de graves casos de corrupción: «Para todos estos <asuntillos> era necesario entonces tener en Madrid un amigo listo» *PR* / «Existiendo estos <asuntos> era necesario entonces tener en Madrid un amigo listo» *IL*.

Un tercer tipo de variantes, más de sesenta, lo constituyen adiciones muy breves, pero útiles ya para caracterizar al hablante por su estilo, ya para enfatizar la ironía del narrador. Así, en *La segunda casaca* (VII:43), un personaje que llega a ministro de Gracia y Justicia con Fernando VII «a fuerza de servilismos y adulaciones»,¹³ argumenta en la primera edición: «Soy familiar de la <----> Inquisición»; mientras que en la ilustrada, se consigue ejemplificar tales orígenes con la sola adición de una palabra: «Soy familiar de la <Santa> Inquisición». En *Los apostólicos* (XV:96) el narrador, al citar a un personaje impresentable, escribía en la *princeps*: «Cambronero varón <----> dignísimo», sarcasmo que en la ilustrada subraya con un adverbio: «Cambronero varón <muy> dignísimo». En la misma obra (XXI:138), relataba en la *princeps*: «el pájaro ponía muy mal gesto por aquel <----> transporte», ironía que la ilustrada acentúa con un adjetivo «el pájaro ponía muy mal gesto por aquel <desconsiderado> transporte».

Solo he registrado un cambio de este tipo de extensión notable en *7 de julio* (XXVII:177-178). Las sucesivas adiciones intercaladas en un diálogo donde el protagonista, Monsalud, se despide de su familia, transmiten con mayor fuerza la tensión de la escena y logran, al sumarle una

¹³ Así sintetiza acertadamente Sainz de Robles los datos proporcionados por Galdós sobre este personaje histórico a lo largo de los dos primeros *Episodios* de la segunda serie. Véase «Ensayo de un censo de los personajes galdosianos comprendidos en los *Episodios Nacionales*», en Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, V, Madrid, Aguilar, 1981, p. 877.

pequeña ilustración, que un capítulo muy breve en la *princeps*, tenga en la ilustrada una página más.

La comparación de correcciones entre las distintas versiones textuales revela que algún fragmento no convencía al autor desde el manuscrito, por lo que va incluyendo sucesivas modificaciones hasta lograr una versión satisfactoria: así puede comprobarse el empeño estilístico de don Benito en *Los apóstolicos* (XXI:138) para destacar el cambio que experimenta el ambiente cuando mejora la enferma que lo habita:

llevaban la alegría a la alcoba, <que pocos días antes estuvo a punto de ser fúnebre> (manuscrito)

llevaban la alegría a la alcoba, <pocos días tan a punto de ser fúnebre> PR

llevaban la alegría a la alcoba, <pocos días antes tan silenciosa y tan fúnebre> IL

Veamos también algunos ejemplos de los más de cuarenta errores cometidos ya en el manuscrito y mantenidos en la *princeps*, que Galdós aprovecha para corregir en la ilustrada. En *El equipaje del rey José* (XXV:160), se enmienda «se deshacía» en vez del antiguo «se desvanecía [en apolo-géticos comentarios]»; en *Memorias de un cortesano de 1815*, «allegar» en vez de «llegar testigos» (III:206); en *El grande Oriente* (XXI:373) «con perversidad e indecencia» en vez de «con perversidad e incidencia»; en *Un faccioso más y algunos frailes menos* (XXII:397) «el camino de Baztán»¹⁴ y no «el camino de Bastán»...

A pesar de las intenciones de Galdós de publicar la edición definitiva de las dos primeras series de sus *Episodios* con todo esmero artístico y textual, si se contrasta lo publicado con manuscritos y primeras ediciones, los textos no salen tan bien parados como podría esperarse. Aunque el autor se preocupa de perfeccionarlos y de cuidar la estética de cada página, sus impresores introducen numerosos errores inexistentes en el texto anterior. Sólo en la segunda serie, Galdós corrige unos cuarenta errores que se habían deslizado en la *princeps* y los impresores incluyen más de cien nuevos que no aparecían en dicho texto. Incluso olvidan en algunas ocasiones introducir diálogos con guión, sitúan este al inicio de párrafos narrativos, o bien encabezan capítulos con el mismo número del anterior. Esto último ocurre en *Un voluntario realista*, en el que se numeran dos de ellos como XVII y dos como XXVIII, de modo que la novela termina en el XXX, a pesar de que en realidad tiene treinta y dos capítulos. Algo similar sucede en otros *Episodios*.

¹⁴ Topónimo real del valle más extenso del Pirineo navarro.

En la versión ilustrada los nuevos errores editoriales doblan en número a los subsanados. Pese a la diligencia correctora del autor, surgen algunos de ellos tan graves como «Godoy previendo grandes desaires» en vez de «desastres» PR en *Trafalgar* (IV:63); «con coraza de sapos» en vez de «coroza»¹⁵ PR en *La corte de Carlos IV* (II:182); «Toda la división está en movimiento ¿no oyes las carcajadas al otro lado del Zadorra» en vez de «las cajas»¹⁶ PR en *El equipaje del rey José* (XX:124); «la dulce fibra del misticismo» en vez de «fiebre» PR en *La segunda casaca* (V:28); «iba avanzando el triunfo» en vez de «el trienio» PR en *El grande Oriente* (VI:261)...

La perfección estético gráfica

A otro propósito responden las variantes del texto que persiguen la optimización de la estética de la página, para lo cual, el autor se vale también de los mecanismos mencionados anteriormente. Entre las supresiones se cuentan numerosos ejemplos, ya sea para evitar línea viuda, como en *La segunda casaca* (XX:143) «al cabo de <cierto> tiempo» PR / «al cabo de <----> tiempo» IL; ya para que el fin de párrafo coincida con fin de línea, «la plebe <manresana>» PR / «la plebe <---->» IL (*Un voluntario realista*, XIV:300); con fin de página, «para <que no se conociera>» PR / «para <disimular>» IL (*El grande Oriente*, VII:50); o con fin de capítulo, «la hermosa viuda de <Peribañes el de Candelario>» PR / «la hermosa viuda de Peribáñez <---->» IL (*Un faccioso más y algunos frailes menos*, XII:326). Se han registrado unas ciento cincuenta variantes de este tipo.

También Galdós hace uso de adiciones de texto con el mismo propósito, sea este el de evitar la línea viuda: «reconocer los contornos <---->» PR / «reconocer los contornos <de la casa>» IL (*El equipaje del rey José*, IX:51); el de conseguir que el párrafo llegue a fin de página: «— Vaya, vaya <----> – dijo él» PR / «— Vaya, vaya, <vaya> – dijo Monsalud» IL (*7 de julio*, II:16); o que no coincidan fin de diálogo y fin de línea: – «le dijo el general <---->» PR / «le dijo el general <con cierta sorna>» IL (*Un voluntario realista*, XIII:296).

Obedeciendo a un criterio similar, aunque con la peculiaridad de que afecta a las ilustraciones de la edición del 81, se interviene sobre los ini-

¹⁵ «Coroza de sapos» se llamaba al capirote con que la Inquisición afrentaba a sus castigados.

¹⁶ Con toda probabilidad, aquí el término «cajas» se refiere a las que transportaban material bélico, arrastradas por caballos. Es difícil imaginar que con el estruendo de una división militar al otro lado de un río tan caudaloso en marzo como «el Zadorra», se pudiesen oír «carcajadas», por otro lado poco explicables en un ejército en retirada.

cios de algunos capítulos de las obras para evitar que se repitan capitulares en episodios consecutivos. En varias ocasiones, aparecía en la *princeps* la misma letra inicial en dos capítulos seguidos y puesto que ahora esa inicial se convierte en capitular ilustrada, se modifica el comienzo de uno de los dos para variarla, eligiendo aquel en que la variante da mayor sentido al texto. Así, el capítulo XIII de *El equipaje del rey José*, comenzaba «El buen orden de esta historia», y el XIV «Era Carlitos». Se cambia en este último, que describe al antagonista de la serie, el orden de las palabras: – «Carlitos era» – lo que refuerza la importancia del personaje y evita la repetición de la capitular. 4

El mismo procedimiento se sigue, por ejemplo, en *Los cien mil hijos de San Luis* (V:208) – «Llegué a la Seo el 14 de agosto» PR / «El 14 de agosto llegué a la Seo» IL – donde al variar la capitular se refuerza el carácter de diario de la novela. En otros casos, se elimina la palabra inicial como en *El terror de 1824* (VII:57) – «En los días sucesivos» PR / «Los días sucesivos» IL – o se sustituye como en *Un voluntario realista* (XV:305) – «Llegó de noche» PR / «Arribó de noche» IL –; lo mismo sucede en *Los apostólicos* (XIV-XV:90 y 94), y en *Un faccioso más y algunos frailes menos* (VI-VII:279 y 286).

Casos como estos corroboran cómo el criterio ilustrador llega a primar a veces sobre el literario. *El terror de 1824* se iniciaba en la primera edición con «El uno estaba en pie», lo cual exigía que el segundo párrafo comenzase con «El otro estaba sentado» (XV:116). Así se mantiene este último en la ilustrada, pese a la modificación del párrafo inicial – «Uno estaba en pie» –, por cambiar su capitular con respecto al XVI: «Era una mujer hermosísima».

Aún mayor resulta la incidencia sobre el texto que ejerció Galdós para ubicar las ilustraciones de esta edición, mas la naturaleza y la cantidad de variantes surgidas por este motivo bien merecen una sección independiente.

El espacio para las ilustraciones

Una edición ilustrada cuya base es un texto publicado anteriormente sin imágenes es fácil que presente respecto a la primera edición variantes que afectan principalmente a la disposición del texto en la página, puesto que el diseño con ilustraciones condiciona la versión final.¹⁷ Al mismo tiempo,

¹⁷ Demuestra Joaquín del Valle-Inclán Alsina en *Ramón del Valle-Inclán y la imprenta*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, que muchos cambios de texto en las obras de don Ramón no obedecen a su afán estilístico sino a la influencia del proceso de impresión,

este tipo de ediciones posee un plus de «esteticidad» que no tienen las primeras impresiones de los *Episodios*, por lo que el resultado visual de la página cobra una importancia mayor que en otras obras u ediciones. Quizá esto justifique también el mimo y el tiempo que empleó el autor en la versión ilustrada, pese a las numerosas erratas que finalmente se publicaron.

Para el acomodo de las imágenes, el autor emplea varios mecanismos de modificación del texto. Como es esperable, el recurso más frecuente es la supresión que permite ganar un espacio para insertar la nueva imagen. A continuación se muestran algunas de las variantes que surgen de esta necesidad de adecuar ilustración y texto.

Con objeto de insertar la capitular ilustrada se intenta ganar espacio en el *El equipaje del rey José* (XV:86). Se elimina parte del texto que inicia capítulo, en un diálogo entre dos personajes que salen al campo con la pretensión de frenar al ejército francés:

5

en vez de unirnos a la partida de Longa, marchemos solos al encuentro de los <destacamentos> franceses *PR*

en vez de unirnos a la partida de Longa, marchemos solos al encuentro de los <----> franceses *IL*

En ocasiones, la imagen muestra un diseño central que preside casi toda la página. Para ganar una línea al texto, en *El terror de 1824* (II:12-13), se cercena la acotación del narrador en el diálogo que mantienen los paisanos cuando pasa «por el camino de Andalucía» el convoy que lleva al general Riego «para ser ahorcado en Madrid»:

6

— dicen que la horca será la más alta ... – indicó uno.

— Y que se venderán los asientos en la plaza, como en la de toros <– dijo otro> *PR*

— dicen que la horca será la más alta ... – indicó uno.

— Y que se venderán los asientos en la plaza, como en la de toros <----> *IL*

Pero la imagen puede presentar también otros esquemas. Así se consigue mayor variedad y justifica un diseño que pretende conseguir la disposición perfecta entre texto y dibujo. En *Los apóstolicos* (XVII:108)

y a la estética del libro «debido a la abundante decoración de sus ediciones». El mismo fenómeno es aplicable a los *Episodios* ilustrados de Galdós.

la supresión de texto logra que la enumeración de operaciones que el personaje de Carnicero realiza en su mesa tenga cabida en la misma página que la ilustración en forma de L invertida que representa dicha mesa:

7

En aquella mesa escribe ... ; allí toma su chocolate ... ; allí come su cocidito con ... jamón que el <vacilante> tenedor busca ... ; allí duerme la siesta ... ; allí se le sirve la cena *PR*

En aquella mesa escribe ... ; allí toma su chocolate ... ; allí come su cocidito con ... jamón que el <----> tenedor busca; allí duerme la siesta ... ; allí se le sirve la cena *IL*

La eliminación de texto se hace recurrente en los fragmentos que suponen fin de capítulo, pues la ilustración que se inserta entonces exige una redistribución para ganar espacio respecto a la *princeps*. Es el caso, por ejemplo, de *Un faccioso más y algunos frailes menos* (VI:285), en el que se sacrifica parte de un diálogo entre dos personajes, el ficticio Mon-salud y el histórico Avinareta:

8

— ... ¿Te has casado?

— No.

<— ¿Tienes familia, o estás solo en el mundo?

— Enteramente solo.> *PR*

— ¿Te has casado?

— No. <----> *IL*

En otras ocasiones, el texto se abrevia para insertar una imagen que alude al contenido de la página anterior. En *Memorias de un cortesano de 1815* (II:201), de nuevo una ilustración que cierra capítulo motiva la omisión de la última frase del capítulo de la primera edición:

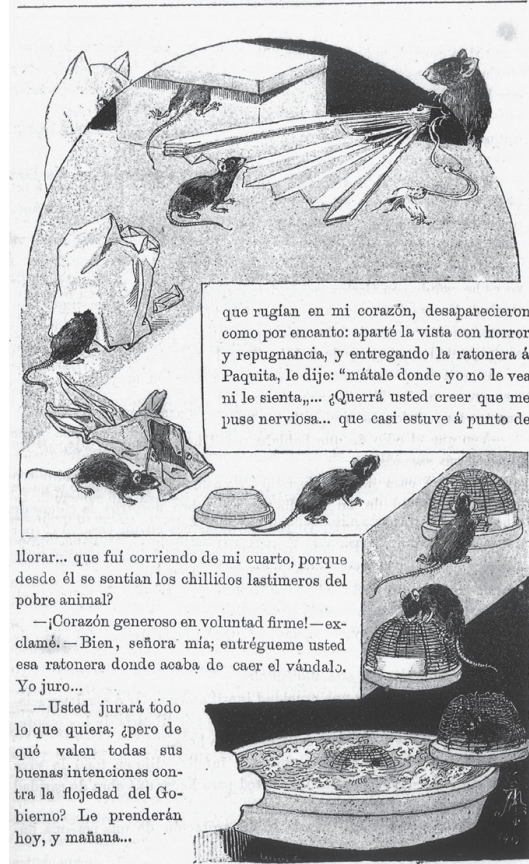
9

Nuestra patria es ya feliz: ya reina FERNANDO <¡Sí, ya reinan Dios y Fernando!> *PR*

Nuestra patria es ya feliz: ya reina FERNANDO. <----> *IL*

La ilustración en cuestión parte del texto de la página anterior «Era indispensable ir de taberna en taberna ... contratando gente para enco-

1. *La segunda casaca*, t. VII, p. 59



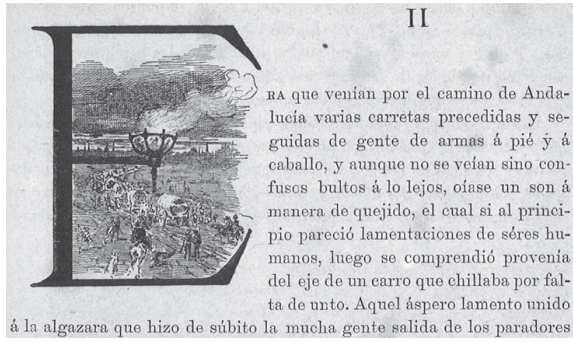
que rugían en mi corazón, desaparecieron como por encanto: aparté la vista con horror y repugnancia, y entregando la ratonera á Paquita, le dije: "mátale donde yo no le vea ni le sienta,... ¿Querrá usted creer que me puse nerviosa... que casi estuve á punto de

llorar... que fui corriendo de mi cuarto, porque desde él se sentían los chillidos lastimeros del pobre animal?

—¡Corazón generoso en voluntad firme!— exclamé.— Bien, señora mía; entrégume usted esa ratonera donde acaba de caer el vándalo. Yo juro...

—Usted jurará todo lo que quiera; pero de qué valen todas sus buenas intenciones contra la flojedad del Gobierno? Le prenderán hoy, y mañana...

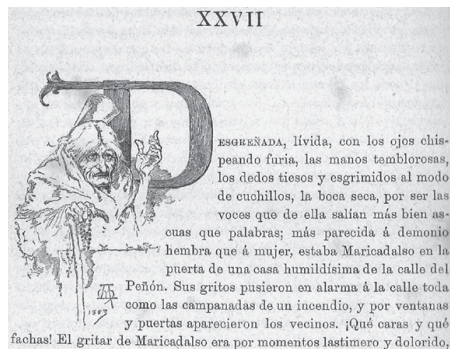
2a. *El terror de 1824*, t. IX, p. 11



II

á la algazara que hizo de súbito la mucha gente salida de los paradores

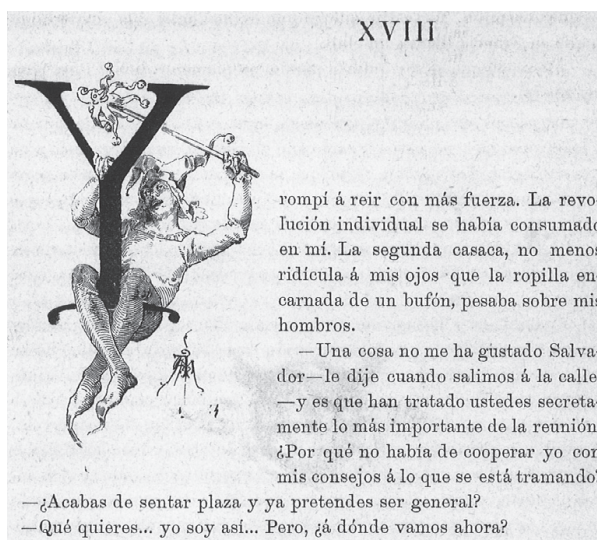
2b. *Un faccioso más y algunos frailes menos*, t. X, p. 434



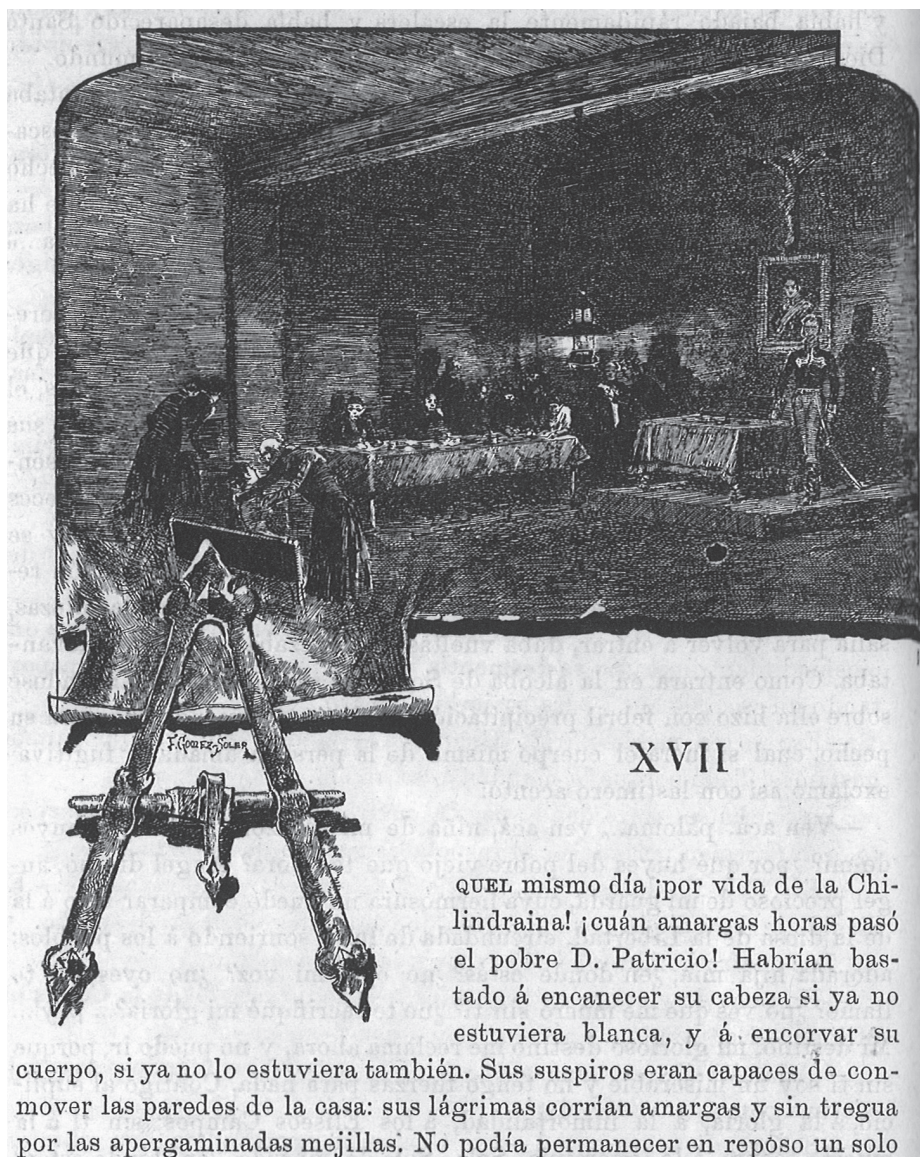
XXVII

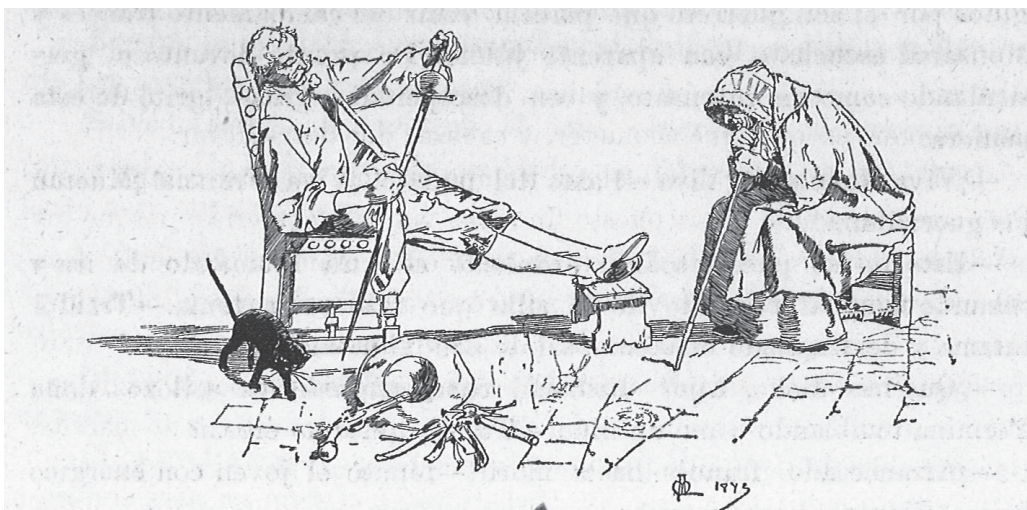
DESGREÑADA, lívida, con los ojos chispeando furia, las manos temblorosas, los dedos tiesos y esgrimidos al modo de cuchillos, la boca seca, por ser las voces que de ella salían más bien ascuas que palabras; más parecida á demonio hembra que á mujer, estaba Maricadalso en la puerta de una casa humildísima de la calle del Peñón. Sus gritos pusieron en alarma á la calle toda como las campanadas de un incendio, y por ventanas y puertas aparecieron los vecinos. ¡Qué caras y qué fachas! El grito de Maricadalso era por momentos lastimero y dolorido,

3a. *La segunda casaca*, t. VII, p. 120



3b. *El terror de 1824*, t. IX, p. 130





XIII



El buen orden de esta historia pide que ahora dejemos á Monsalud para que vaya solo ó acompañado á donde mejor le plazca y su triste destino le lleve, y que volvamos los ojos y dirijamos nuestros pasos hacia Carlos Navarro, quien por lo que hasta ahora de él vimos, parece ha de ser personaje de historia y digno de ser conocido más de cerca.

XIV



ARLITOS era bastante parecido á su padre, salvo algunas diferencias; se le asemejaba en la tez morena, en los cabellos asimismo negros, en la arrogancia del cuerpo y talle y en cierta expresión de nobleza que en toda su persona gallardamente se mostraba. Diferenciábase en la estructura de las cejas, que en el mozo eran juntas, y en la seriedad invariable y algo torva que tenía en los grandes ojos. Con respeto adelantóse el joven hacia su padre, cuya

5. *El equipaje del rey José*, t. VI, p. 86



XV



SEÑOR cura—dijo Garrote,—ahora que nos encontramos solos, quiero que conversemos un poco sobre un asunto que me está escociendo por adentro.

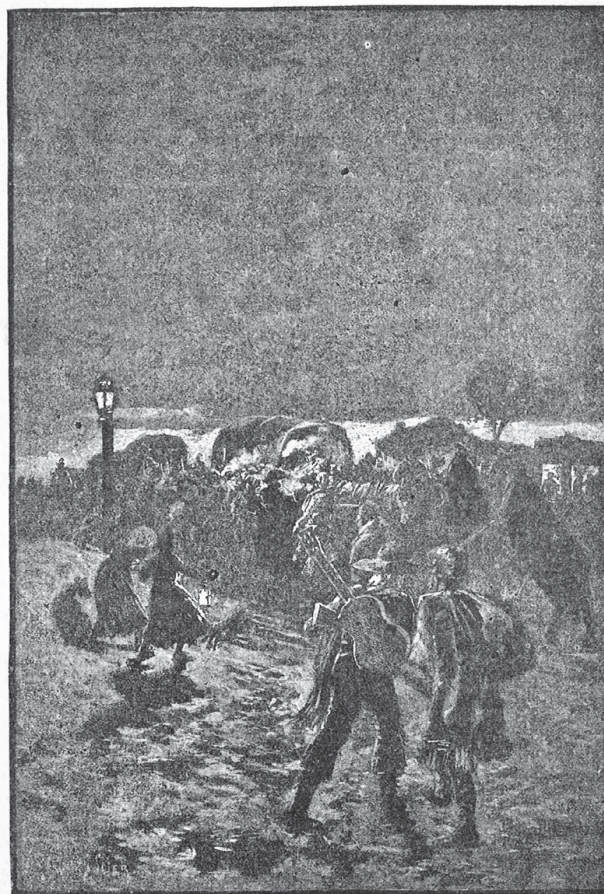
—Ya le entiendo á usted, amigo mío, usted es de parecer que en vez de unírnos á la partida de Longa, marchemos solos al encuentro de los franceses.

6. *El terror de 1824*, t. IX, pp. 12-13

EL TERROR DE 1824

13

—Y que se venderán los asientos en la plaza, como en la de toros.
—Pero déjenoslo ver... por amor de Dios. Si no nos lo comemos, señor coronel—gruñó una dama del parador cercano.



En aquella mesa escribe casi todo el día el Sr. Carnicero, á quien el peso de los años no estorba para seguir trabajando; allí toma su chocolate macho con bollo maimón; allí come su cocidito con más de vaca que de carnero, algo de oreja cerdosa y algunas hilachas de jamón que el tenedor busca entre los garbanzos aza-

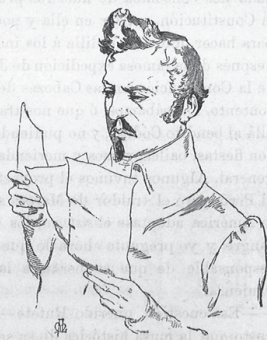


franados; allí duerme la siesta, echando la cabeza sobre las orejas del sillón; allí se le sirve la cena que empieza invariablemente en mi-

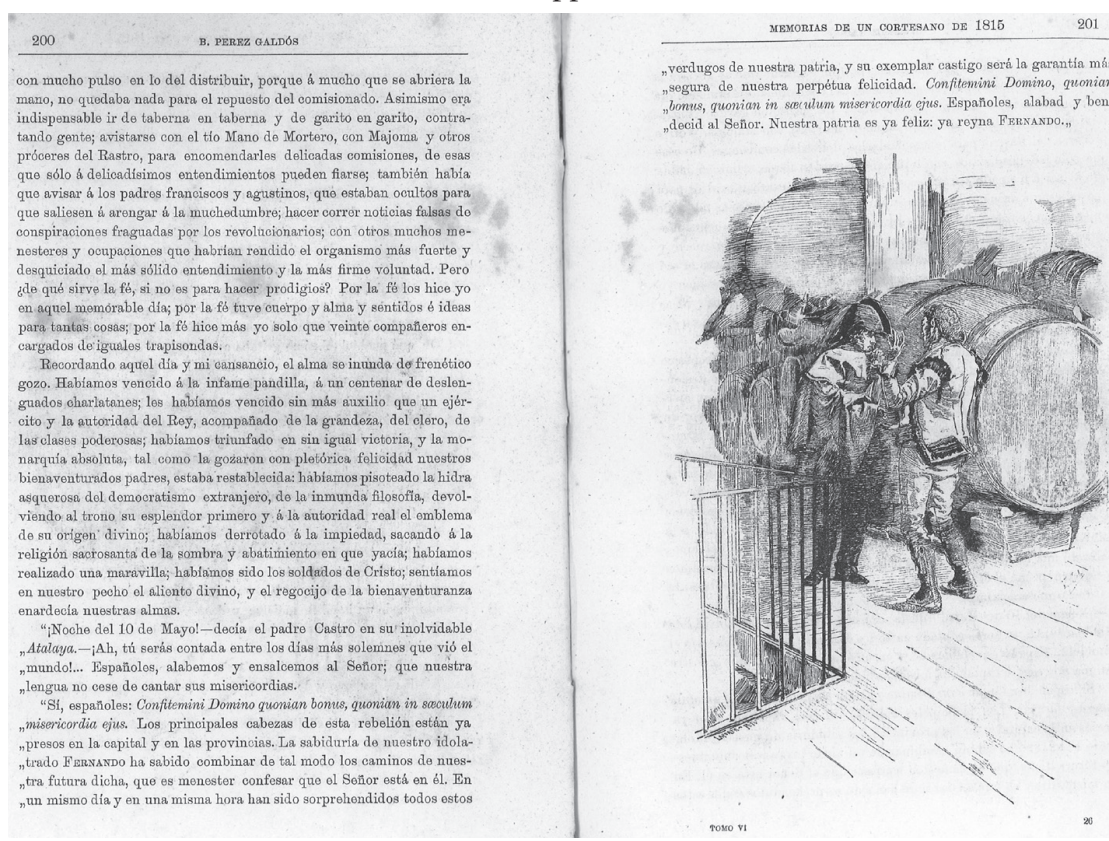
8. *Un faccioso más y algunos frailes menos*, t. X, p. 285

—Es verdad que casi eres rico; ¡mal negocio! ¿Te has casado?
—No.
—¿No ambicionas una posición elevada?
—No ambiciono nada más alto que este banco, y lo que llaman aura popular me incomoda más que la tristeza de estar solo.
—Á pesar de todo—dijo Avirana,—creo que te conquistaré.

Y calló después. De buena gana se habría desprendido en aquel momento de los servicios de su secretario Rufete, cargado de listas, para estar solo con Monsalud y hablarle franca y descubiertamente, pues bien se conocía que el astuto conspirador había manifestado su idea de un modo harto enigmático. Pero Rufete no se movía, y á la dudosa claridad que en el cuarto entraba se entretenía en revisar sus listas de traidores y sus listas de *isabelinos*.



9. Memorias de un cortesano de 1815, t. VI, pp. 200-201



200

B. PÉREZ GALDÓS

con mucho pulso en lo del distribuir, porque á mucho que se abriera la mano, no quedaba nada para el repuesto del comisionado. Asimismo era indispensable ir de taberna en taberna y de garito en garito, contratando gente; avistarse con el tío Mano de Mortero, con Majoma y otros próceres del Rastro, para encomendarles delicadas comisiones, de esas que sólo á delicadísimos entendimientos pueden fiarse; también había que avisar á los padres franciscos y agustinos, que estaban ocultos para que saliesen á arengar á la muchedumbre; hacer correr noticias falsas de conspiraciones fraguadas por los revolucionarios; con otros muchos menesteres y ocupaciones que habrían rendido el organismo más fuerte y desquiciado el más sólido entendimiento y la más firme voluntad. Pero ¿de qué sirve la fé, si no es para hacer prodigios? Por la fé los hice yo en aquel memorable día; por la fé tuve cuerpo y alma y sentidos é ideas para tantas cosas; por la fé hice más yo solo que veinte compañeros encargados de iguales trapisondas.

Recordando aquel día y mi cansancio, el alma se inunda de frenético gozo. Habíamos venido á la infame pandilla, á un centenar de desengañados charlatanes; los habíamos vencido sin más auxilio que un ejército y la autoridad del Rey, acompañado de la grandeza, del clero, de las clases poderosas; habíamos triunfado en sin igual victoria, y la monarquía absoluta, tal como la gozaron con plefórica felicidad nuestros bienaventurados padres, estaba restablecida; habíamos pisoteado la hidra asquerosa del democratismo extranjero, de la inmunda filosofía, devolviendo al trono su esplendor primero y á la autoridad real el emblema de su origen divino; habíamos derrotado á la impiedad, sacando á la religión sacrosanta de la sombra y abatimiento en que yacía; habíamos realizado una maravilla; habíamos sido los soldados de Cristo; sentimos en nuestro pecho el aliento divino, y el regocijo de la bienaventuranza enardecía nuestras almas.

«¡Noche del 10 de Mayo!—decía el padre Castro en su inolvidable „Atalaya.—¡Ah, tú serás contada entre los días más solemnes que vió el „mundo!... Españoles, alabemos y ensalcemos al Señor; que nuestra „lengua no cese de cantar sus misericordias.

“Si, españoles: *Confitemini Domino quoniam bonus, quoniam in saculum „misericordia ejus*. Los principales cabezas de esta rebelión están ya „presos en la capital y en las provincias. La sabiduría de nuestro idola- „trado FERNANDO ha sabido combinar de tal modo los caminos de nues- „tra futura dicha, que es menester confesar que el Señor está en él. En „un mismo día y en una misma hora han sido sorprendidos todos estos

MEMORIAS DE UN CORTESANO DE 1815 201

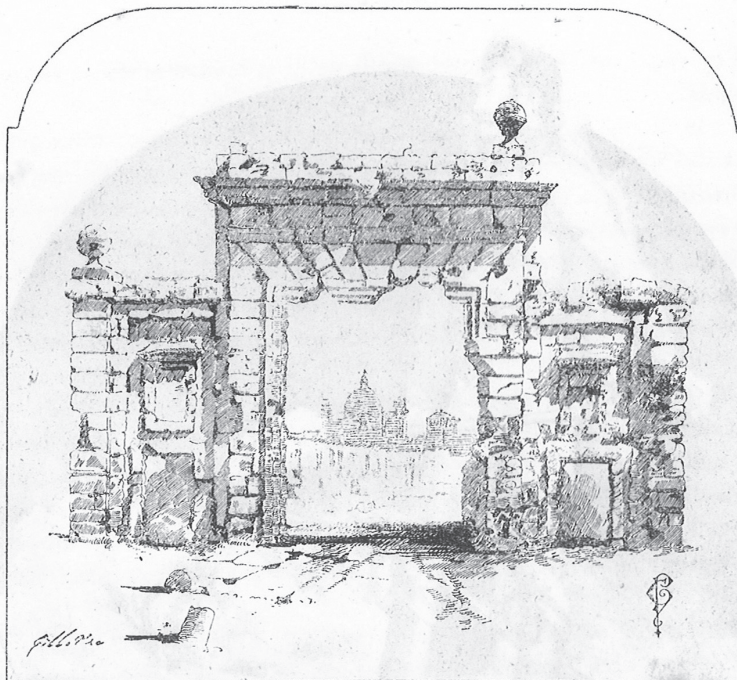
„verdugos de nuestra patria, y su exemplar castigo será la garantía más „segura de nuestra perpétua felicidad. *Confitemini Domino, quoniam „bonus, quoniam in saculum misericordia ejus*. Españoles, alabad y ben- „decid al Señor. Nuestra patria es ya feliz: ya reina FERNANDO.



TOMO VI

20

10. Zaragoza, t. III, p. 433



—Nada: hoy entran por la puerta del Carmen. Dicen que la capitulación ha sido honrosa. Mira, ahí vienen los espectros que defendían la plaza.

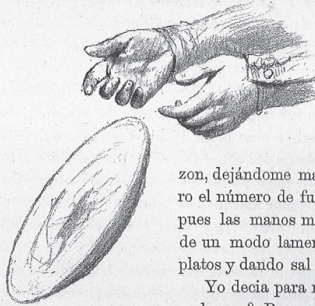
En efecto, por el Coso desfilan los últimos combatientes, aquel uno por mil que había resistido á las balas y á la epidemia. El que no puede

11. La corte de Carlos IV, t. I, p. 215

VII



Si, ¿lo creerán ustedes? me miraba, ¡y de qué modo! Yo no podía explicarme la causa que motivaba aquella tenaz curiosidad, y si he de decir verdad como hombre honrado, aún no he salido de dudas. Yo servía á la mesa, como es de suponer, y no pueden ustedes figurarse cuál fué mi turbacion cuando advertí que aquella hermosa dama, objeto por parte mia de la más fervorosa admiracion, fijaba en mí los ojos más perfectos que, segun creo, se han abierto



á la luz desde que hay luz en el mundo. Un color se me iba y otro se me venia; á veces mi sangre toda corria precipitadamente hácia mi semblante, poniéndome encendido, y á veces se recogia por entero en mi palpitante corazon, dejándome más pálido que un difunto. Ignoro el número de fuentes que rompí aquella noche, pues las manos me temblaban, y creo que serví de un modo lamentable, trocando el órden de los platos y dando sal cuando me pedian azúcar.

Yo decia para mí: ¿qué es esto? ¿Tendré algo en la cara? ¿Por qué me mirará tanto esa señora?...

12. Cádiz, t. IV, pp. 360-361

ha escrito uno en contestación al *Diccionario manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España*. ¿Conoces ese librito? Es una sarta de necesidades. Ostolaza lo ha llevado á casa, y por las noches, él, el Sr. Teneyro y mamá lo leen y celebran mucho sus sandios chistes y groserías. Verás el que va á salir en contestación.

—Por pasar el rato iremos allá—dije, disponiéndome á salir.

—Esta noche—añadió—iremos á casa de Poenco. Te convidó á echar unas copas...

—Magnífica idea. Cuando la señora Doña María duerma, sale usted, se mete la llave en el bolsillo, y á casa de Poenco... Pasaremos una buena noche. Sé que estarán allí María Encarnación y Pepa Higadillos.

—Me chupo los dedos, amigo Araceli, con la noticia.—Allá voy de cabeza. Mi señora madre duerme como una piedra, y no advierte mis escapatorias.

—Pero lo advertirán las hermanitas.

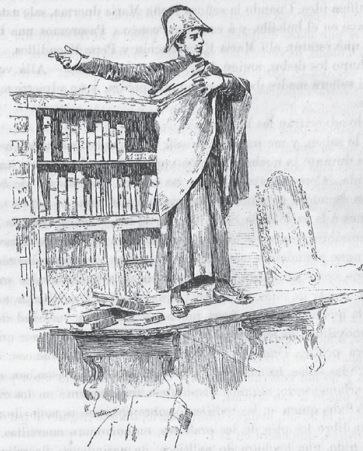
—Ellas lo saben, y me impulsan á salir para que les cuente lo que ocurre por ahí durante la noche. También voy al teatro. Las pobrecitas llevan una vida... Como duermen juntas las tres en una misma alcoba, se entretienen de noche contándose historias en voz baja.

Llegamos á la calle de la Santísima Trinidad, y en un cuarto bajo, oscuro y humildísimo, había hasta dos docenas de personas de diferentes edades, aunque abundaban más que los viejos los jóvenes, todos alegres y bulliciosos, como grey estudiantil, vestidos de voluntarios los unos y con sotana un par de ellos, si no estoy trascordado. Describir la confusión y bulla que allí reinaba, fuera imposible; pintar la variedad de sus facha, la movilidad de sus gestos y la comezón de hablar y reir que les poseía, fuera prolijo. Unos se sentaban en desvenecados bancos; otros de pié sobre las sillas, haciendo de éstas tribuna, se adiestraban en el ejercicio parlamentario; algunos disputaban furiosamente en los rincones, y no faltaba quien en las rodillas ó sobre el breve espacio de mesa que dejaban libre los piés de los oradores, emborrnara cuartillas. Era aquello un nido, una hechura de políticos, de periodistas, de tribunos, de agitadores, de ministros, y daba gusto ver con cuánto donaire rompian el cascarón los traviesos polluelos.

Aquello era club incipiente, redacción de periódico, academia parlamentaria, todo esto, y algo más. ¡Qué hervidero! ¡Cuántas pasiones, cuántas crisis, cuántas revoluciones, cuánta historia, en fin, bullían dentro de aquel pastel que acababa de ponerse al fuego! Los huevecillos que deposita la mariposa para dar vida al gusano, no se abren, no se echan fuera la

diminuta criatura, ni ésta se desarrolla con más presteza al calor de la primavera que aquellos inocentes embriones de gente política. Su precocidad asombraba, y oyéndolos hablar, se les creía capaces de dar guerra al universo entero.

Al punto D. Diego y yo fuimos tratados como antiguos amigos.



—Ahora va á venir ese insigne bibliotecario de las Córtes—dijo uno— y nos acabará de leer su obra.

—Ya veo cómo tiemblan los frailes panzudos y los rollizos canónigos. Yo he dicho que debe grabarse letra por letra con oro y plata en las esquinas de las calles.

13. *El equipaje del rey José*, t. VI, p. 69

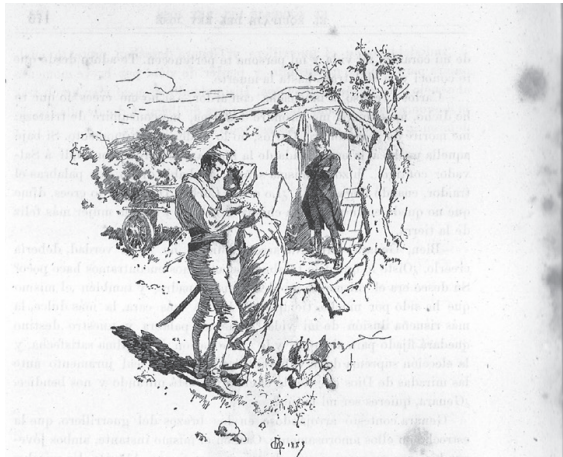


XII



poco de entrar en la taberna, y antes que lograsen hacerle tomar nada, escapóse fuera y se dirigió á su casa en lastimoso estado moral y físico, con la razón delirante, el cuerpo flojo y desmayado como el de un beodo, hablando sordamente consigo mismo á veces, y á ratos profiriendo gritos que alarmaban al vecindario. Cuando entró en su casa, hallábanse en ella, á pesar de lo avanzado de la noche, Doña Perpétua y el cura, acompañando ambos á Doña Fermína. En el centro de la pieza había una mesa puesta con no poco aparato de vasos y platos, desplegándose allí gallardamente todo el lujo de la casa como para una fiesta. Las viandas que sobre ella estaban, habían dejado de humear, enfriadas ya por el largo plazo de espera, y las quiçadas de la santa como las del cura se abrían bostezando de apetito y sueño.

14. *El equipaje del rey José*, t. VI, pp. 174-175



XXVII



RENCIPIABA á oscurecer. Viéndose solos, reanudaron su coloquio con mucha mayor vehemencia que al pié de los olmos, siendo Genara la que con más calor se expresaba. Tomándose las manos, dejáronse ir vagabundamente, abandonados á la dulce corriente que de sus palabras y de sus movimientos se derivaba.

—Genara de mi vida—decía el guerrillero cuando ya llevaban algunos minutos de paseo, de conversación, de miradas tiernas y de apretones de manos—si es cierto lo que me dices, te perdono, y seré para tí lo que siempre he sido, un esclavo. Día de funebre luto es este para mí, pero si algún consuelo debo recibir, consistirá en palabras de tu boca. Genara

de mi corazón, mi vida y mi persona te pertenecen. Te adoro desde que te conocí y te idolatraré hasta la muerte.

—Carlos—repuso la muchacha con ardor,—si no me crees lo que te he dicho, me enojaré, me pondré enferma, me consumiré de tristeza, me moriré de pesadumbre. Carlos, no lo dudes ni un momento. Si bajé aquella noche á la empalizada de la huerta, fué porque confundí á Salvador contigo... hizo la misma señal... No había dicho dos palabras el traidor, cuando llegaste tú... ¿Lo crees, Carlos? Dime que lo crees, dime que no queda en tu alma una chispa de recelo, y seré la mujer más feliz de la tierra.

—Bien, Genara—dijo Navarro.—Aunque no fuera verdad, debería creerlo. ¿Oíste lo que dijo tu abuelo cuando nos encontramos hace poco? Su deseo era el mismo de mi desgraciado padre, y también el mismo que ha sido por mucho tiempo y es hoy la más cara, la más dulce, la más risueña ilusión de mi vida. Dime una palabra y nuestro destino quedará fijado para siempre, y la noble pasión de mi alma satisfecha, y la elección suprema de la vida santificada por un leal juramento ante las miradas de Dios que desde el cielo nos está mirando y nos bendice. ¿Genara, quieres ser mi mujer?

Genara contestó arrojándose en los brazos del guerrillero, que la estrechó en ellos amorosamente. Casi en el mismo instante, ambos jóvenes hicieron un movimiento de sorpresa y temor. Alguien les miraba; frente á ellos y á distancia como de cuatro varas estaba una figura delgada y sombría, un hombre completamente vestido de negro, con la cabeza descubierta. Después de dar algunos pasos se detuvo. Tras él veíase una especie de choza formada por algunas cajas vacías, y en el angosto recinto, de tal manera formado, clareaba la llama de un hogar y se oían algunas voces.

—Aquí es—dijo Navarro viendo la barraca.—Entra y da á esas pobres gentes lo que les traes.

Genara después de dar algunos pasos, lanzó un grito de espanto.

—Navarro, Navarro, defiéndeme—exclamó con angustiosa voz, corriendo á arrojarle en los brazos del guerrillero y dejando caer en el suelo las viandas que llevaba.

—¿Quién es, quién va?—dijo Navarro con turbación en el breve momento que tardó en conocer á la sombría figura que tenía delante.

—Defiéndeme—gritó Genara dando diente con diente;—ese hombre me quiere matar.

El aparecido no había hecho movimiento alguno. Llegóse á él Na-

15. El equipaje del rey José, t. VI, p. 92

92

B. PÉREZ GALDÓS

se dirigía por el camino hondo hasta una docena de franchutes á caballo. Púsose más pálido que la cera de su iglesia el buen Respaldiza, y D. Fernando, á pesar de su garrotesca bravura, frunció el majestuoso ceño. El primer impulso del tirador fué huir, mas detúvose su amigo, bien porque creyera imposible la fuga, bien porque la impavidez de su alma atrevida gozase en la temerosa aproximación del peligro.

—¡El sable, el sable!—gritó tomando el arma de su amigo, á quien entregó la espada vieja.

La mano del cura temblaba,

—Hemos cometido una acción villana asesinando á un hombre—exclamó con solemne acento Garrote;—Dios nos castiga. Ahora... pelear como buenos españoles y morir como caballeros cristianos.

—¿Qué hacemos?

—¿Qué hemos de hacer? ¡A ellos! Dios sea con nosotros.

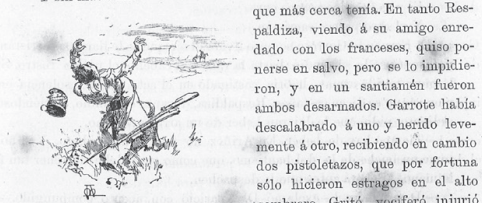
No hubo muchos ni variados lances en aquel suceso, porque en el espacio de pocos minutos, los enemigos se acercaron á nuestros dos héroes, diciéndoles en castellano que se rindieran.

—Son españoles.

—Afrancesados... mala gente...—murmuró D. Aparicio.

—¡Que me rinda yo!—gritó Navarro esgrimiendo el sable.—Ahora sabreis, canallas, traidores, cómo acostumbra á hacer sus rendiciones D. Fernando Garrote el de la Puebla. Si he de morir, moriré matando.

Y sin más dimes ni diretes comenzó á descargar sablazos sobre los



que más cerca tenía. En tanto Respaldiza, viendo á su amigo enredado con los franceses, quiso ponerse en salvo, pero se lo impidieron, y en un santiamén fueron ambos desarmados. Garrote había descalabrado á uno y herido levemente á otro, recibiendo en cambio dos pistoletazos, que por fortuna sólo hicieron estragos en el alto sombrero. Gritó, vociferó injurió en nombre de Dios, del Rey y de España; pero al cabo, ambos fueron conducidos prisioneros sobre sus mismas cabalgaduras, y muy bien vigilados por los doce dragones, que se pusieron en marcha después de recoger el herido.

XVI



si acabó la grande, la memorable expedición de D. Fernando Garrote y del reverendo beneficiado de la Puebla. Mientras esto sucedía, Carlos Navarro y la compañía buscaban inútilmente á los dos viejos gueros en el camino de Uralde.

Silenciosamente y abrumados de amargura y desesperación marchaban los dos prisioneros el uno tras el otro: los caballos que montaban no parecían menos tristes que sus amos, á juzgar por la lentitud de su paso y la inclinación de la cabeza. Los españoles y franceses que les habían cogido y les custodiaban, iban charlando en una y otra lengua mezcladamente, y uno de ellos dijo:

—Á estos tunantes no les perdonará el general Gazán... han asesinado un francés, y ya sabemos con qué moneda se pagan estas deudas.

—El uno de ellos parece cura.

—Y el otro parece sacristán.

D. Fernando Garrote se puso lívido al oír que se le llamaba sacristán, y después se le encendió hasta la raíz del cabello el pálido rostro. Si hubiera tenido armas, habría castigado en el acto tanta insolencia en menos que se dicen castañas. Respaldiza, durante el camino, sintiéndose sediento, pidió que le dejaran beber de un arroyo cercano.

—Tiempo hay de beber. En Aríñez no falta agua, padrito. Y si no, tome un buche de la del bautismo, que como cura debe de tener tan á la mano... Beberá antes que le despachen.

—¡Despacharme!—exclamó D. Aparicio con acento compungido.—¿Qué es eso de despachar?

Garrote, colérico por la cobardía que mostraba su amigo, le miró con ojos fieros.

—¡Que nos despachen!—dijo.—¿Qué mayor gloria para buenos españoles que morir á manos de estos tunantes?

16. Memorias de un cortesano de 1815, t. VI, p. 219

MEMORIAS DE UN CORTESANO DE 1815

219

„La sabiduría y el talento han salido á la pública luz del día, y se ven „recompensados con los grandes honores; y la religión, sobre todo protegida por V. M., ha disipado las tinieblas, como el astro luminoso „del día.”

Él fué quien durante las causas de que antes hablé, reveló los pensamientos de sus compañeros de Congreso en las sesiones secretas. Eso sí, tenía mi D. Blas una memoria asombrosa, y no dijeron los charlatanes



D. Blas Ostolaza.

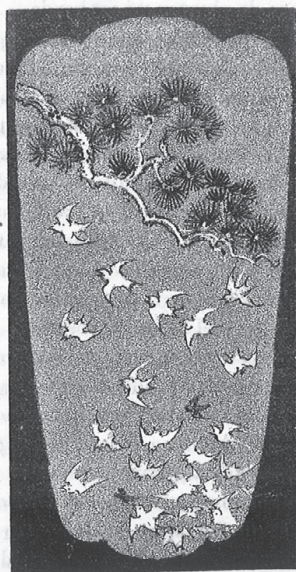
palabrilla pecaminosa ni herética argucia que él no recordase, por lo cual su boca fué una mina de oro en aquellos benditos autos.

Era tan celoso por la causa del Rey y del buen régimen de la monarquía, que si le dejaran ¡Dios poderoso! habría suprimido por innecesaria la mitad de los españoles, para que pudiera vivir en paz y disfrutar mansamente de los bienes del reino la otra mitad. Fué de ver cómo se puso aquel hombre cuando se restableció la Inquisición. Parecía no haber en su pellejo de puro gozo. Una sola pena entristecía su alma cristiana, y era que no le hubieran nombrado Inquisidor general. ¡Oh! entonces no se habría dado el escándalo de que se pasearan tranquila-

Conste, ante todo, que yo estaba cesante desde el verane, pues una cuestión de delicadeza (yo siempre fui muy delicado), obligóme á ceder mi plaza á un sobrino del ministro de Estado; pero se me había ofrecido el primer puesto que vacase en el Real Consejo. Como la ambición y el dorado sueño de mi vida eran esta canongía, la esperaba con la más viva ansiedad.

¡Crítico y solemne momento! Á fines de Octubre estaba vacante una de las canongías del Consejo. Yo tenía derecho á esperar que se cumpliría la oferta, no sólo por mis méritos personales, que eran muchos, dicho sea sin modestia, sino porque en repetidas ocasiones y por mediaciones de ambos sexos, me había prometido la plaza Su Majestad.

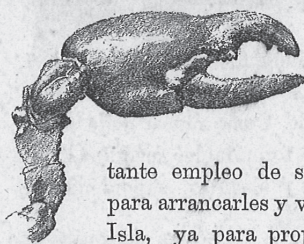
Verdad es que las promesas de



Fernando eran como los cien pájaros volando del viejo refrán; ¡pero tenía yo tantos amigos! Como el viajero que después de larga travesía divisa la ansiada orilla, así estaba yo cuando divisé la tal vacante. No cabía en mi pellejo de puro angustiado, inquieto y caviloso. Estudiaba hasta las más insignificantes palabras de los íntimos de Fernando; atendía á los gestos y á las mi-

18. *Trafalgar*, t. I, p. 6

Dirigiendo una mirada hácia lo que fué, con la curiosidad y el interés propios de quien se observa, imagen confusa y borrosa, en el cuadro de las cosas pasadas, me veo jugando en la Caleta con otros chicos de mi edad poco más ó menos. Aquello era para mí la vida entera; más aún, la vida normal de nuestra privilegiada especie; y los que no vivían como yo, me parecían seres excepcionales del humano linaje; pues en mi infantil



inocencia y desconocimiento del mundo yo tenía la creencia de que el hombre había sido criado para la mar, habiéndole asignado la Providencia, como supremo ejercicio de su cuerpo, la natacion, y como constante

empleo de su espíritu el buscar y coger cangrejos, ya para arrancarles y vender sus estimadas bocas, que llaman de la Isla, ya para propia satisfaccion y regalo, mezclando así lo agradable con lo útil.

19. Napoleón en Chamartín, t. III, p. 198

198

B. PEREZ GALDÓS

bodas de Camacho? ¿Hay mayor gusto que tomar del brazo á la Pelumbres, que es, después de la Zaina, la primer moza de Madrid, y salir de bureo tapaditos, y acompañarla luego á su casa? ¿Hay mayor gusto que visitar los interiores del Teatro del Príncipe ó de los Caños, y saber que no habrá entre aquellos lienzos pintados actriz española, cantarina italiana, ni bailarina francesa que no se le rinda á uno de toda voluntad? ¿Hay mayor satisfacción que dar una corrida de toros, permitiendo la entrada gratis á todo el pueblo, pagando con doble sueldo á los lidiadores y lidiando uno mismo con un traje fino, bordado de plata y oro? Pues esto y

aún más espero tener, si sale bién lo que hemos tramado.

Quedéme absorto y mudo, meditando en la incommensurable degradación á que en pocos meses había caído aquel jóven tan estrecha y meticulosamente educado bajo la inspección de su rigurosa madre; instruido tan sólo en cosas aparentemente buenas, en el temor excesivo á los superiores, en el desprecio de las novedades, en el aborrecimiento de las cosas mundanas, en el respeto á la tradición, en el encogimiento del espíritu; educado para ser gran señor y representante de todas las virtudes patriarcales. Ved á dónde había ido á parar su imaginación atada durante la infancia con cién cadenas;



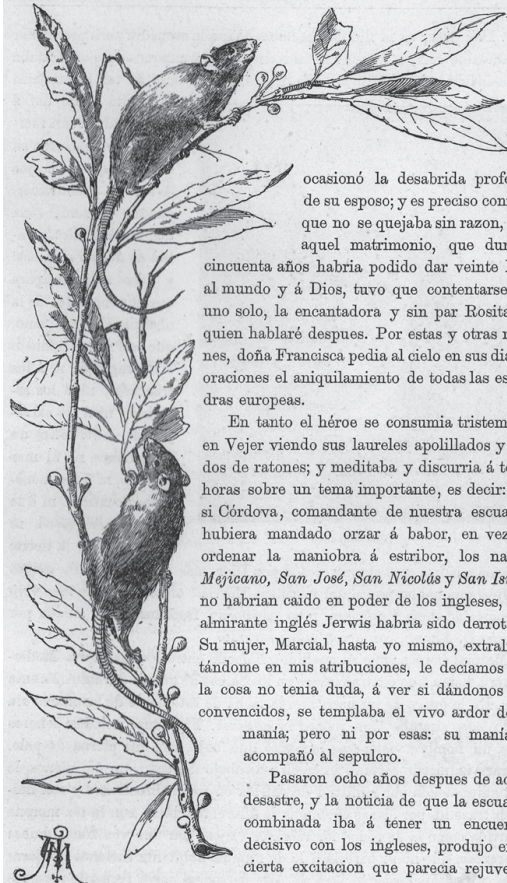
La Pelumbres.

ved por qué derrumbaderos tenebrosos se despeñaba salvajemente su voluntad, criada en el respeto; ved qué clase de pájaro atrevido salía de aquel huevo empollado al calor de las mezquinas ideas del siglo pasado.

20. Trafalgar, t. I, p. 21

TRAFALGAR

21



ocasionó la desabrida profesion de su esposo; y es preciso confesar que no se quejaba sin razon, pues aquel matrimonio, que durante cincuenta años habria podido dar veinte hijos al mundo y á Dios, tuvo que contentarse con uno solo, la encantadora y sin par Rosita, de quien hablaré despues. Por estas y otras razones, doña Francisca pedia al cielo en sus diarias oraciones el aniquilamiento de todas las escuadras europeas.

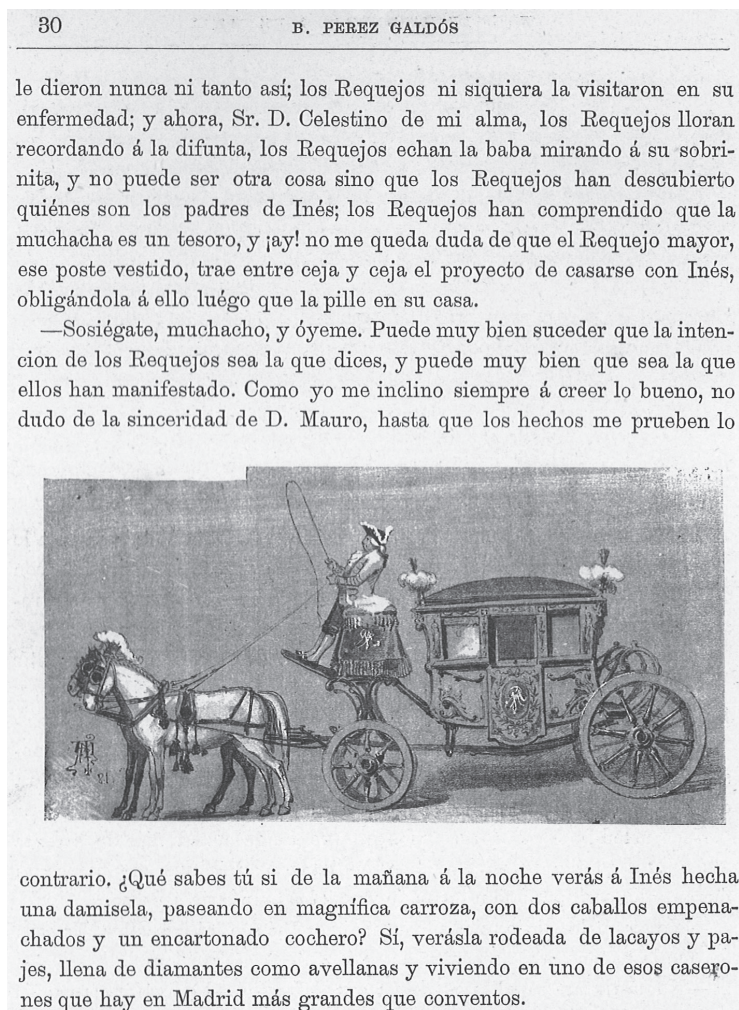
En tanto el héroe se consumia tristemente en Vejer viendo sus laureles apolillados y roídos de ratones; y meditaba y discurría á todas horas sobre un tema importante, es decir: que si Córdova, comandante de nuestra escuadra, hubiera mandado orzar á babor, en vez de ordenar la maniobra á estribor, los navíos *Mejicano*, *San José*, *San Nicolás* y *San Isidro* no habrian caido en poder de los ingleses, y el almirante inglés Jerwis habria sido derrotado. Su mujer, Marcial, hasta yo mismo, extralimitándome en mis atribuciones, le decíamos que la cosa no tenia duda, á ver si dándonos por convencidos, se templaba el vivo ardor de su manía; pero ni por esas: su manía le acompañó al sepulcro.

Pasaron ocho años despues de aquel desastre, y la noticia de que la escuadra combinada iba á tener un encuentro decisivo con los ingleses, produjo en él cierta excitacion que parecia rejuvene-

21. Trafalgar, t. I, p. 18



22. El 19 de marzo y el 2 de mayo, t. II, p. 30

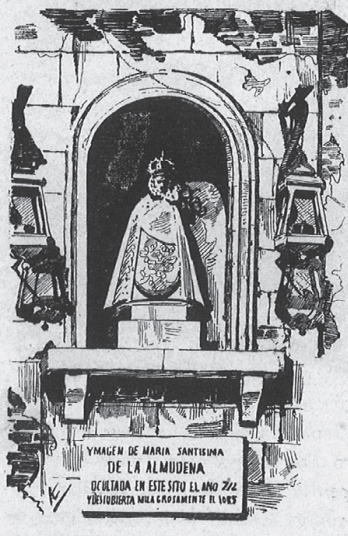


23. *Napoleón en Chamartín*, t. III, p. 36

36

B. PEREZ GALDÓS

de si había obrado cuerdamente al comprometerme en tan arriesgada visita. Pero debo explicar la causa de mis dudas, así como el estado de mi ánimo por aquellos días, pues algo hay que mis lectores no deben ignorar, aunque les sean indiferentes las desdichas de este su humilde servidor. El palacio de mi señora la condesa (y debo advertir que á la sazón vivían todos reunidos en el de la Cuesta de la Vega), era un asilo infranqueable para mí. Desde mi vuelta de Andalucía ni por el pensamiento me pasó el poner allí los piés, teniendo como tenía la seguridad de una expulsión ignominiosa cual la de Córdoba. Entrar valiéndome de la astucia habría sido, si posible, infructuoso, pues la superchería ó ficción de que me va-



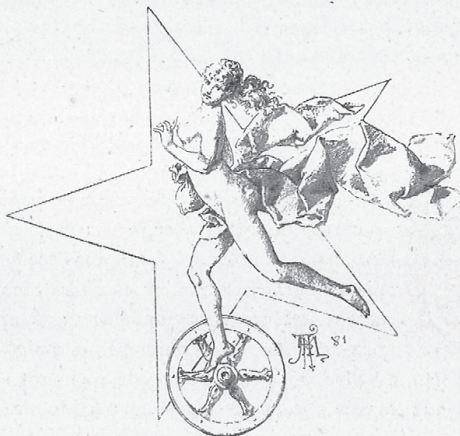
liera, no podrían durar sino hasta que la señora Amaranta me viese el rostro. Frecuentemente iba á pasear de noche por los callejones que rodean el palacio, y allá en lo alto del muro la claridad de una ventana atraía mis miradas. Falto de la imágen de su persona, aquel cuadro de débil luz se me representaba como ella misma. Largas horas pasaba allí sin más compañía que la imágen de piedra de María Santísima de la *Almudena*, con quien en mi soledad entablaba místicos diálogos. Alumbrábame con sus dos faroles y me miraba compasiva. Una noche tanto miré al palacio frontero á la Virgen, y con tanto arrobo contemplaba aquella ventana, que me en-

24. *La corte de Carlos IV*, t. I, p. 284

284

B. PEREZ GALDÓS

Cuando Pedro Collado bajaba contento, el regocijo se difundía como don celeste entre toda la servidumbre: cuando Pedro Collado bajaba taciturno y sombrío, melancólico silencio sustituía á la anterior algazara. Cuando alguno perdía la gracia del aguador, ya podía encomendarse á Dios, y los que tenían la suerte de merecer su benevolencia ó de servir de objeto á sus groseras bromas, ya podían considerarse con un pié puesto en la rueda de la Fortuna. Esta diosa volandera tiene los más singulares caprichos.



25. *La segunda casaca*, t. VII, p. 150



XXI



ESGRACIADAMENTE, los acontecimientos iban con mucha calma. La revolución, como las carretas de aquellos tiempos, como la administración española, como toda la vida de antaño, iba despacio. Parecía una cosa oficial. No había en aquel estadillo aquel progreso instantáneo, aquel correr tempestuoso, que indican la ira nacional. Yo me acordaba de cómo se alzaban los pueblos en la guerra de la Independencia, y al ver aquella

26. *Memorias de un cortesano de 1815*, t. VI, p. 331

MEMORIAS DE UN CORTESANO DE 1815

331

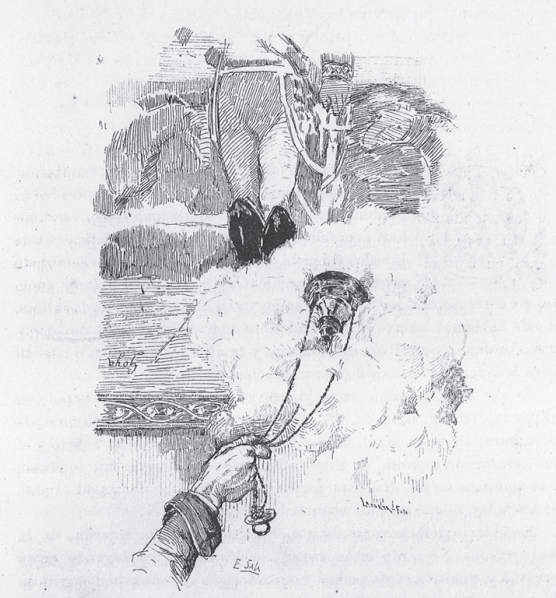
ción que te doy para alistar el ejército expedicionario y demás. Me quedaré con tu borrador para meditarlo, y después te daré la copia firmada.

D. Antonio tomó otra pluma. Acariciándose la oreja con las barbas de esta, miró al Rey.



27. Memorias de un cortesano de 1815, t. VI, p. 287

¿Qué profusión de uniformes, cuanto plumacho y galón, qué diferentes clases de sombreros, de uniformes, de caras, de arreos! Parecía que le trasportaban á uno al Oriente, ó á las pomposas fiestas de la India. ¡Feliz Nación la nuestra, que tal magnificencia podía ofrecer á los aburridos ojos de los súbditos, para que se alegraran y diesen gracias á la Divina Providencia por haber hecho de nuestros reyes los más rumbosos



y magníficos de la tierra! Allí se veía la grandeza de nuestra Nación, allí sus inmensos tesoros, allí su dignidad excelsa, allí la representación más admirable de su gran poderío. ¡Viva España y Fernando VII!

28. Memorias de un cortesano de 1815, t. VI, pp. 296-297

débil que permitió á los rebeldes formar una junta de gobierno con tal que le diesen un puesto en ella. Pero los insurgentes americanos, después que se apoderaron del gobierno y de las fuerzas navales, despidieron ignominiosamente á Cisneros. Vuelto á España no encontró un patíbulo, sino la capitania general del departamento de Cádiz, que era un buen momio, y después el ministerio de Marina.—Cisneros tenía pocos amigos. Apenas le traté, porque su lúgubre tristeza me aburría en extremo.

—Si Cisneros y yo seguimos en Marina y Guerra—afirmó Eguía con petulancia,—hemos de poner á marineros y soldados, como antes dije, en el pié de magnificencia que les corresponde.

—Mientras no se encargue de calzar ese pié de magnificencia el señor duque que está presente...—dijo Ceballos mirando con maliciosa intención á Paquito Córdoba.—Mientras todo el ejército de mar y tierra no vista y coma al compás de los rollizos galanes de la guardia... El señor duque puede comunicar al señor ministro de la Guerra su receta para engordar soldados.

Con estas frases malignas, zahería el astuto ministro de Estado al señor duque de Alagón. Hacía tiempo que no se miraban con buenos ojos.

—La guardia de la Real persona—dijo Paquito Córdoba—come lo que Su Majestad se digna darle. En ella no hay un solo individuo que haya metido su mano en la olla del Rey José, ni en el puchero de las Cortes de Cádiz.

Esta saeta era muy punzante para Ceballos, que desde 1808 se había sentado á todas las mesas. No contestó el ladino cortesano á la insinuación del duque y varió de conversación. Era Ceballos hombre instruidísimo en diplomacia máxima y mínima; muy conocedor de las grandes vías, así como de los callejones de la política. Reservándose para más adelante el trazar su historia, diré aquí tan sólo, que era el más instruido de los que allí estábamos presentes, sumamente listo, de semblante simpático y modales muy finos, como de quien había cursado en diferentes cortes europeas, distinguiéndose además por su aparente dignidad y cordura al tratar las cuestiones de Estado. Detestaba cordialmente la camarilla, á la cual llamaba *vil chusma*, aunque nunca se atrevió á combatirla abiertamente, ni tampoco renunció á su apoyo cuando lo necesitaba. Más que odio inspirábale envidia la camarilla, porque podía más que él. Él inspiró y dió la pauta de las infracciones del correo de que habló antes, y en provecho suyo se violaron muchas veces las car-

tas. En cuanto á mi persona, en aquella sazón Ceballos me consideraba mucho, porque quería congraciarse con Ugarte, á quien envidiaba y temía. Así es, que no bien disparó el duque la alusioncilla picante de



su afrancesamiento, entabló colloquio conmigo, mientras los demás, se ocupaban de otro negocio.

—¿Con que va usted á la Caja de Amortización?—me dijo.

—Por mi parte nada sé—repuse con modestia.—Algunos me lo han

29. Memorias de un cortesano de 1815, t. VI, pp. 340-341

340

B. PÉREZ GALDÓS

Renuncié, como es consiguiente, á su amistad, y me ocupé de aquellas excelentes tierras de Hiedelaencina, de Porreño y Torre Don Jimeno, tan diestramente ganadas con mi talento, con mis ahorros y con el dinero que D. Antonio Ugarte me prestara para reunir la cantidad necesaria. Mucho tardé en adjudicármelas, á causa de las dilaciones de la curia; pero al fin constituíme en propietario, soñando con establecer un mayorazgo.

Pero retrocedamos á los días de mi anterior relación, que eran los últimos de Febrero y primeros de Marzo de 1815. La Real Caja de Administración tuvo el honor, nunca por ella soñado, de caer en mis manos. ¡Bendito sea Dios Todopoderoso y Misericordioso, que arregla las cosas de modo que ningún desvalido quede sin amparo! Digo por aquellos miserables y huérfanos juro que hasta mi elevación no tuvieron arte ni parte en ninguna operación rentística. Los pobrecitos no soñaban sin duda que toparían conmigo ni con la destreza de estas limpias manos, y á poco de mi entrada en la Caja engordaron hasta el punto que no los conocía el pícaro secretario de Hacienda que los inventó.

¡Qué satisfechos quedaron de mis servicios el noble duque y D. Antonio Ugarte! ¡Qué elogios hacían de mi impetuosa voluntad, la cual derrochamente se iba al asunto sin reparar en pelillos! Yo también estaba envanecido de mí mismo, y entonces empecé á conocer lo mucho que para tales asuntos valía. Yo era una firme columna del Estado; yo desplegaba en servicio de mi Soberano absoluto y del sumiso reino, tendido á sus piés como un perro enfermo y calenturiento que no puede moverse de pura miseria, las más altas calidades intelectuales. Indudablemente Dios debía de estar satisfecho de haberme criado, viéndome tan hormiguilla, tan allegador, tan mete y saca, tan buen amparador de los poderosos para que los poderosos me amparasen á mí. ¡Qué minita era aquella sacrosanta Administración! ¡Qué terrenos inexplorados! En tal materia yo era más que Colón, porque éste descubrió un mundo y yo descubría todos los días uno nuevo.

Por lo tocante á obsequios personales, lejos de disminuir estos con el tiempo, aumentaban cada día. Mi casa era una Janja, y los vecinos se paemaban de ver llegar á mis puertas mensajeros diferentes cargados de regalos valiosos. Era un jubileo. Lacayos de próceres ó bien criados de lugareños ricos no cesaban de llevar á mi casa los más apreciados comestibles de cada estación.

No hay que decir que yo navegaba á toda vela, como diría mi amigo el Infante, hacia el Real Consejo. Todo marchaba á pedir de boca en

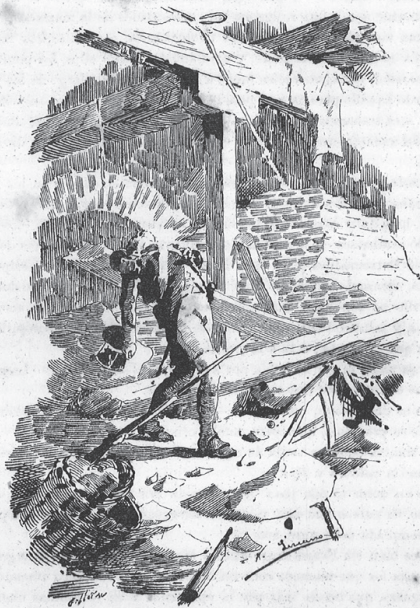


30. Zaragoza, t. III, p. 399

ZARAGOZA

399

como un sordo eco, el de los franceses, y después de habernos batido y destrozado en la superficie, nos buscábamos en la horrible noche de aquellos sepulcros para acabar de exterminarnos.



El convento de San Francisco tenía por la parte del coro vastas bodegas subterráneas. Los edificios que ocupaban más abajo los franceses también las tenían, y rara era la casa que no se alzaba sobre profundos

31. Zaragoza, t. III, pp. 430-431

430

B. PEREZ GALDÓS

¿Por qué no temblaba en las trincheras, y ahora tiemblo? Siento un frío mortal. Á la luz de las linternas veo algunas caras siniestras; una sobre todo, lívida y hosca, que expresa un espanto superior á todos los espantos. ¡Cómo brillan los cañones de los fusiles! Todo está preparado, y no falta más que una voz, mi voz. Trato de pronunciar la palabra, y me muero la lengua. No, esa palabra no saldrá jamás de mis labios.

Veto lejos de mí, negra pesadilla. Cierro los ojos, me aprieto los párpados con fuerza para cerrarlos mejor, y cuanto más los cierro más te veo, horrendo cuadro. Esperan todos con ansiedad; pero ninguna ansiedad es comparable á la de mi alma, rebelándose contra la ley que la obliga á determinar el fin de una existencia extraña. El tiempo pasa, y unos ojos que yo no quisiera haber visto nunca, desaparecen bajo una venda. Yo no puedo ver tal espectáculo, y quisiera que pusieran también un lienzo en los míos. Los soldados me miran, y yo disimulo mi eobardia, frunciendo el ceño. Somos estúpidos y vanos hasta en los momentos supremos. Parece que los circunstantes se burlan de mi perplejidad, y esto me da cierta energía. Entonces despego la lengua del paladar y grito: ¡Fuego!

La maldita pesadilla no se quiere ir, y me atormenta esta noche, como anoche, y como anteanoche, reproduciéndome lo que no quiero ver. Más vale no dormir, y prefiero el insomnio. Sacudo el letargo, y aborrezco despierto la vigilia como antes aborrecía el sueño. Siempre el mismo zumbido de los cañones. Esas insolentes bocas de bronce no han cesado de hablar aún. Han pasado días, y Zaragoza no se ha rendido, porque todavía algunos locos se obstinan en guardar para España aquel montón de polvo y ceniza. Siguen reventando los edificios, y Francia, después de sentar un pié, gasta ejércitos y quintales de pólvora para conquistar terreno en que fijar el otro. España no se retira mientras tenga una baldosa en que apoyar la inmensa máquina de su bravura.

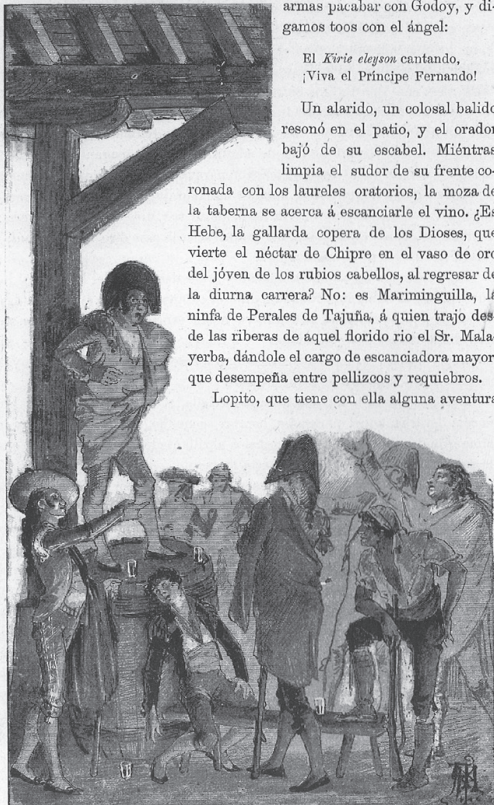
Y estoy exánime y no me puedo mover. Esos hombres que veo pasar delante de mí no parecen hombres. Están flacos, macilentos, y sus rostros serían amarillos, si no les ennegreciera el polvo y el humo. Brillan bajo la negra ceja los negros ojos que ya no saben mirar sino matando. Se cubren de inmundos harapos, y un pañuelo eñe su cabeza como un cordel. Están tan escuálidos, que parecen los muertos del montón de la calle de la Imprenta, que se han levantado para relevar á los vivos. De trecho en trecho se ven, entre columnas de humo, moribundos, en cuyo oído murmura un fraile conceptos religiosos. Ni el moribundo entiende, ni el fraile sabe lo que dice. La religión misma anda desatinada y medio loca. Generales, soldados, páisanos, frailes, mujeres, todos están confundidos.



32. El 19 de marzo y el 2 de mayo, t. II, p. 58

58

B. PEREZ GALDÓS



armas pacabar con Godoy, y digamos toos con el ángel:

El *Kirie eleyson* cantando,
¡Viva el Príncipe Fernando!

Un alarido, un colosal balido resonó en el patio, y el orador bajó de su escabel. Miéntas limpia el sudor de su frente coronada con los laureles oratorios, la moza de la taberna se acerca á escanciarle el vino. ¿Es Hebe, la gallarda copera de los Dioses, que vierte el néctar de Chipre en el vaso de oro del jóven de los rubios cabellos, al regresar de la diurna carrera? No: es Mariminguilla, la ninfa de Perales de Tajuña, á quien trajo desde las riberas de aquel florido río el Sr. Malayerba, dándole el cargo de escanciadora mayor, que desempeña entre pellizcos y requiebros.

Lopito, que tiene con ella alguna aventura

33. Napoleón en Chamartín, t. III, p. 110

110

B. PEREZ GALDÓS

po para andarse con juegos, porque ya Napoleón se nos venía encima. La temida sombra veíase por todas partes. Miéntras existió la pueril confianza de que las tropas enviadas á Somosierra estorbarían el paso del tirano, ménos mal: íbamos viviendo, alimentando nuestro espíritu con ri-



sueñas ilusiones, y soñando con ver hecho pedazos el poder de Bonaparte en las eras del Mico.

Pero el día 1.º de Diciembre comenzaron á circular desde muy temprano rumores gravísimos acerca de la derrota del general San Juan en Somosierra. Echóse todo el mundo á la calle en averiguación de lo ocurrido, y corriendo de boca en boca las nuevas, exageradas por la ignorancia ó la mala fé, bién pronto llegó á decirse que los franceses estaban en Alcobendas, y hasta alguno aseguró haberlos visto paseándose en el Campo de Guardias. Desde el famoso 2 de Mayo no había visto á Madrid tan agitado: corrían hombres y mujeres por las calles, y en-

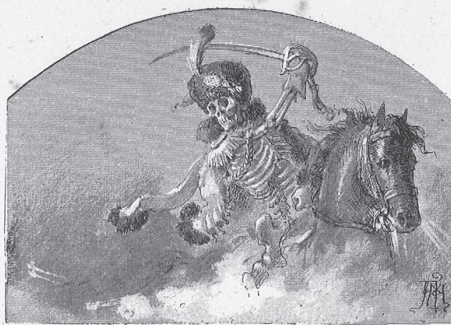
34. La corte de Carlos IV, t. I, p. 378

378

B. PEREZ GALDÓS

felicidad; pero vinieron aciagos y terribles dias, aquellos dias que se anunciaban de un modo terrorífico en nuestras imaginaciones, como el presentimiento de una catástrofe. Yo, con ser casi un niño, no me libraba de la aprension general, y por mi mente pasaban, al modo de relámpagos, ideas tan tristes como vagas acerca de desastres futuros. En la atmósfera, en el ambiente moral del pueblo habia no sé qué sombras avanzadas de aquellos desastres no conocidos todavía. Sin explicarme el motivo de mis temores, yo creia ver por todas partes la imágen lúgubre de la guerra con formas que no podia determinar, y aquella imágen pasaba ante mi veloz, horripilante, ordenándome que la siguiera... ¡Oh! ¡cuán pronto corrimos tras ella todos los españoles! Vino la revolucion de Aranjuez, vino el Dos de Mayo, dia de sangre y luto; los franceses inmolaron muchas víctimas; Inés cayó en poder de los invasores... pero ahora me faltan fuerzas para relatar tan horrorosos acontecimientos. Estoy fatigado y necesito tomar aliento para seguir contando.

MADRID. — Abril-Mayo de 1808.



FIN DE LA CÔRTE DE CÁRLOS IV

mendarles delicadísimas comisiones» (II:200) y refleja una de las varias operaciones que logran esa patria «feliz» dejando «Madrid limpio de liberales» (II:199), la noche del 10 de mayo de 1815.

Se dan casos en que la pérdida de parte del contenido del texto para encajar la ilustración disminuye notablemente la fuerza textual, es decir, que lo estético vuelve a primar sobre lo literario, y la imagen entonces ya no responde exactamente a lo que el texto describe. Esto ocurre en *Zaragoza* (XXX:433), donde la plaza del Coso aparece desierta y destruida, aunque el texto destaque la destrucción física de quienes desfilan por ella, y lo eliminado de la *princeps* aludiese también a su destrucción moral:

10

Mira: ahí vienen los espectros que defendían la plaza.

En efecto, por el Coso desfilan los últimos combatientes, aquel uno por mil que había resistido a las balas y a la epidemia. <Son padres sin hijo, hermanos sin hermano, maridos sin mujer.> *PR*

Mira: ahí vienen los espectros que defendían la plaza.

En efecto, por el Coso desfilan los últimos combatientes, aquel uno por mil que había resistido a las balas y a la epidemia. <----> *IL*

De forma excepcional, en un par de ocasiones, la imagen parece haberse realizado sobre el texto de la primera edición, y en la ilustrada se modifica la realidad a la que se refiere la ilustración, de modo que ésta no corresponde a la nueva versión. Así se aprecia en *La corte de Carlos IV* (VII:215):

11

Ignoro el número de <platos> que rompí ... serví de un modo lamentable trocando el orden de los platos *PR*

Ignoro el número de <fuentes> que rompí ... serví de un modo lamentable trocando el orden de los platos *IL*

Parece que para evitar la repetición de «platos» de la primera edición, se sustituye en el nuevo texto por «fuentes», mientras que la ilustración mantiene un plato que va a romperse.

Más evidente resulta el caso de *Cádiz* (XXIV:361), en la que el texto de la ilustrada sustituye los muebles citados en la *princeps*, mientras la imagen mantiene el mobiliario mencionado en la primera edición:

12

Unos se sentaban en <desvencijadas sillas>, otros de pie sobre las <mesas> haciendo de tribuna, se adiestraban en el ejercicio parlamentario *PR*

Unos se sentaban en <desvencijados bancos>, otros de pie sobre las <sillas> haciendo de tribuna, se adiestraban en el ejercicio parlamentario *IL*

La reestructuración del texto

Ya se ha mencionado que en el paso de la *princeps* a la ilustrada se reestructuran bastantes capítulos de ciertos *Episodios*. Algunos cambios no obedecen directamente a necesidades de la ilustración, aunque sí al deseo estético de regularizar la extensión excepcional de tales capítulos con respecto al resto.¹⁸

En otros casos, sin embargo, existen modificaciones estructurales muy ligadas a la inserción de ilustraciones. Así, *El equipaje del rey José* sufre una importante reestructuración capitular en tres momentos. Esta operación, acompañada de adecuadas ilustraciones, permite apreciar mejor la muy pensada construcción total de la novela:

1) Pasan a finales del capítulo XI dos párrafos del XII, para poder comenzar este último con el tercero. Dicho tercer párrafo refleja un movimiento espacial – de la taberna a la casa familiar –¹⁹ y, como consecuencia, un cambio de ambiente y de estado de ánimo del protagonista, bien representado en la ilustración inicial (XII:69):

13

se dirigió a su casa en lastimoso estado moral y físico ... el cuerpo flojo y desmayado como el de un beodo. ... Hallábanse en ella ... doña Perpetua y el cura,

¹⁸ La mayor parte de los capítulos tiene entre seis y diez páginas. Para lograr regularidad, en *La segunda casaca* los capítulos XVIII y XX se dividen en dos y el XXVI en tres. En *7 de julio*, el primer párrafo del capítulo X pasa al final del IX. En *Los cien mil hijos de San Luis*, dos párrafos iniciales del X pasan a finales del IX, y tres del capítulo XI, pasan al XII. En *Un voluntario realista*, el primer párrafo del XIII pasa a último del XII.

¹⁹ Puede observarse aquí la concepción teatral de Galdós a la hora de construir sus novelas: en ellas, un cambio de lugar (escenario) significa muchas veces un cambio de capítulo; lo mismo sucede por ejemplo en *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, capítulo III. Puede verse, entre la abundante bibliografía sobre el tema, el estudio pionero de M. Alvar, «Novela y teatro en Galdós», *Prohemio*, I (1970), pp. 157-202, reed. en *Estudios y ensayos de literatura española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 52-110.

acompañando ambos a doña Fermina. En el centro de la pieza había una mesa puesta con no poco aparato de vasos y platos.²⁰

2) El párrafo inicial del XXVII se divide en dos, y su primera parte pasa a ser final del XXVI para dejar que la segunda ambiente el coloquio entre los personajes Carlos Garrote, Genara y Monsalud, que el capítulo desarrolla y cuyo preámbulo representa la ilustración inicial (XXVII:174-175):

14

Principiaba a oscurecer ... reanudaron su coloquio con mucha mayor vehemencia que al pie de los olmos

Genara contestó arrojándose en los brazos del guerrillero, que la estrechó en ellos amorosamente. ... Alguien los miraba; frente a ellos y a distancia como de cuatro varas estaba una figura delgada y sombría, un hombre completamente vestido de negro, con la cabeza descubierta. ... Tras él veíase una especie de choza formada por cajas vacías.

Para facilitar la composición gráfica del capítulo, su ilustración se inserta al inicio y se sintetiza lo narrado en sus dos primeras páginas.

3) El párrafo final del XV que en la *princeps* comienza «Así acabó la ... expedición de don Pedro Garrote y del reverendo...», pasa a iniciar el XVI en la ilustrada, seguramente porque estos personajes inician una nueva etapa. Con tal modificación capitular, el XV narra ahora exclusivamente esa expedición desde que sus protagonistas salen en busca de los franceses hasta que son capturados por ellos.

15

viose salir del camino hondo un soldado francés, el cual ... echó a correr con ligerísimos pies, mirando hacia atrás a cada instante. ... Disparó don Aparicio su fusil, hiriendo al fugitivo con tan fatal acierto en mitad de la espalda, que después de dar algunos pasos vacilantes cayó al suelo (XV:92).

²⁰ A esta ilustración y a otras del mismo episodio se referían las consultas del ilustrador Mestres antes aludidas; el 17/4/1883 pide «un croquis del uniforme de oficial de la guardia de José que debo endosarle a Salvadorcillo». Y pregunta «¿Cómo se imagina Vd. vestida a la madre de este? ¿de campesina? Si es así, ¿cuál es o a cuál se parece el traje de la mujer hogareña de la provincia de Vitoria? ¿Qué traje y *coiffure* le parece a Vd. más a propósito para el cura en armas? ... estas dudas me impiden concluir algunas viñetas y emprender otras».

Nótese que, probablemente para facilitar la composición de imprenta, se prefiere no integrar la ilustración en la página en que se narra sino en la siguiente. Su inserción resulta aceptable por aparecer al final del capítulo, ya que el disparo motiva la prisión y ejecución de los personajes don Aparicio y don Pedro, que ocuparán los capítulos siguientes. Cabe señalar, sin embargo, que relato e ilustración no coinciden del todo, ya que en ésta el francés parece recibir la bala en el pecho, mientras en el texto se narra que iba huyendo y fue herido «en mitad de la espalda». De todo ello deduzco que la ilustración no surgió de la lectura de su dibujante, sino de un encargo específico del autor o del impresor, quien a la hora de componer necesita algo que rellene el hueco del párrafo trasladado para perfeccionar la estructura de la novela.

El mismo origen parece tener la ilustración de *Memorias de un cortesano de 1815* (V:219 y 221), donde se elimina un párrafo de la *princeps* sobre la actuación del histórico Ostolaza en las Cortes de Cádiz,²¹ que terminaba con una breve alusión a no haber llegado a obispo, referencia reiterativa ya que en la página siguiente de ambas ediciones se detalla cínicamente ese incidente de la vida del personaje.²² Para rellenar el espacio de la supresión, se inserta allí un dibujo del rostro de Ostolaza que responde a su descripción física, situada al final de ese capítulo dedicado íntegramente a él:

16

« ... Como el astro luminoso del día».

<Él fue quien escandalizó en las Cortes de Cádiz por su frescura olímpica, que hacía reír a la gente de las tribunas; y como mi hombre tanto a los galerios como a los diputados les aporreaba a verdades, cada vez que hablaba todo Cádiz se ponía en movimiento. La fama de estas hazañas, así como la de sus mortíferos discursos, corrió por toda España, de tal suerte que cuando Su Majestad volvió de Valencey, estuvo en un tris que me lo hiciera obispo> ...

Cara redonda y arrebolada *PR*

« ... Como el astro luminoso del día».

<---->

Cara redonda y arrebolada *IL*.

²¹ Actuación que reiteraba lo recogido ya en un episodio anterior, *Cádiz*.

²² «Fue, en verdad, gravísimo error que no le dieran la mitra que pretendió ... Se dijo que su conducta [en la casa de niñas huérfanas de Murcia] no era un modelo de honestidad; y lo aseguraba todo el mundo, siendo tales y tan feos los casos que se contaban, que parecían pura verdad», *Memorias de un cortesano de 1815*, p. 220.

Por último, en *La segunda casaca* (V:29), se reestructuran ciertos párrafos – el doce pasa a ser dieciséis – para dejar que dos ilustraciones coincidan con un texto del cuatro destacado en cursivas:

17

Verdad es que las promesas de Fernando eran como *los cien pájaros volando* del viejo refrán.

La inspiración de las ilustraciones

Comprobado el interés de Galdós tanto por perfeccionar el texto y su estructura, como por la estética gráfica de la que creía entonces la «edición definitiva» de sus *Episodios nacionales*,²³ pasemos a ver las variantes creadas específicamente para esta edición por interés de Galdós en introducir una imagen para ilustrarlas.

Así, en *Trafalgar* (I:6), se sustituye el genérico «mariscos» de la primera edición por las concretas «bocas» de cangrejo, típicas de la Isla de San Fernando, que aparecen en la ilustrada. Probablemente la variante obedece al interés del autor por ofrecer datos locales, propios del género costumbrista, pero integrados en la infancia gaditana de su yo-narrador, como exige la buena novela realista. Véase así la imagen, que muestra claramente el correlato entre el dibujo y el añadido de la versión ilustrada:

18

el buscar y coger <mariscos>, ya para venderlos ya para propia satisfacción y regalo *PR*

el buscar y coger <cangrejos, ya para arrancarles y vender sus estimadas bocas, que llaman de la Isla>, ya para venderlos ya para propia satisfacción y regalo *IL*

Al mismo motivo parece obedecer la variante de *Napoleón en Chamartín* (XXVI:198), cuando, entre la enumeración de diversiones históricas del majismo dieciochesco, se introduce en la ilustrada a dos personajes ficticios – la Pelumbres y la Zaina – conocidos de hablante y lector, de modo que lo genérico se individualiza en estas figuras y lo histórico queda personalizado. De este modo se añade un fragmento que da pie al dibujo, lo que permite también ilustrar la moda y el tipo del personaje,

²³ Afirma don Benito en el prólogo de 1881 que siempre tuvo las primeras ediciones «por provisionales» (p. 365).

en consonancia acertadísima con el género costumbrista del que, como se ha dicho anteriormente, Galdós desea servirse:

19

¿Hay mayor gusto, muchacho, que ir un día por casa de todos los amigos y convidarles a una merienda en el Canal ... de Camacho? <----> *PR*

¿Hay mayor gusto, que ir un día por casa de todos los amigos y convidarles a una merienda en el Canal ... de Camacho? <¿Hay mayor gusto que tomar del brazo a la Pelumbres, que es, después de la Zaina, la primera moza de Madrid, y salir de bureo tapaditos, y acompañarla luego a su casa?> *IL*²⁴

O cuando en *Trafalgar* (III:21) la variante y su ilustración subrayan la raigambre cervantina del personaje de don Alonso, lo que refleja el interés de Galdós por que se advierta su rango de novelista inscrito en la mejor tradición literaria española:

20

En tanto, el héroe se consumía tristemente en Vejer, <----> y meditaba y discurría *PR*

En tanto, el héroe se consumía tristemente en Vejer, <viendo sus laureles apolillados y roídos de ratones>; y meditaba y discurría *IL*

Lo interesante de estas variantes es que son el estímulo de algunas de las ilustraciones de la edición. Se ha aducido, además, que Galdós las encargó una vez introducida la nueva variante, pero esto no tuvo por qué ser siempre de este modo. Como explicó Stephen Miller,²⁵ algunas de las ilustraciones no son originales basados en los argumentos de estas novelas, sino copia de dibujos o grabados que circulaban en la época, lo cual me inclina a creer que a veces los textos modificados nacen de las ilustraciones. Es por ello que la mayoría de variantes creadas por esta circunstancia amplía

²⁴ Informa Julia Mérida, cit.: «Una colección de trajes auténticos de época sirvieron al pintor para vestir a los modelos de sus cuadros. Los trajes de uno de ellos “Se aguó la fiesta”, muy celebrado por Galdós, inspiraron a Enrique Mérida los de los personajes de *La corte de Carlos IV* y las majas del *19 de marzo* y el *2 de mayo*. La colección fue donada por la viuda de Enrique al estado español». Aunque no alude a *Napoleón en Chamartín*, la moda tuvo que ser la misma, ya que el episodio transcurre entre octubre y diciembre del mismo año 1808 que los citados.

²⁵ S. Miller, «Aspectos del texto gráfico de la edición de 1881-1885 de los *Episodios nacionales*», en *Actas del tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, pp. 329-336.

motivos ya existentes como pretexto para introducir la imagen en cuestión. Es el caso de *Trafalgar* (II:18), al referirse a los obsequios que doña Paquita recibe tras las campañas navales de su marido:

21

me trajiste aquellas cuentas azules <---- con que adorné> la urna de la virgen del Carmen *PR*

me trajiste aquellas cuentas azules, <que con los collares de los indios, me sirvieron para adornar> la urna de la virgen del Carmen *IL*

Otra variante similar aparece en *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (V:30), en la que se amplía una descripción en la vida imaginada de Inés con nuevos detalles de la ilustración que se introduce:

22

¿Qué sabes tú si de la mañana a la noche verás a Inés hecha una damisela, <----> con carroza y pajes *PR*

¿Qué sabes si de la mañana a la noche verás a Inés hecha una damisela, <paseando en magnífica carroza, con dos caballos empenachados y un encartonado cochero? Sí; verasla rodeada de lacayos> y pajes *IL*

Y lo mismo pudo suceder en un grupo bastante numeroso formado por adiciones que amplían detalles arquitectónicos. Según Peter Bly,²⁶ aunque no cita la fuente de tal información, estas ilustraciones pudieron ser hechas por el propio Galdós, que gustaba de dibujar monumentos, afición que se puede comprobar en los manuscritos donde aprovecha alguna tachadura o margen para hacer dibujos variados y detalles de este tipo.²⁷ Así ocurre en *Napoleón en Chamartín* (V:36), en el que introduce un fragmento que alude a la virgen de la Almudena de la que se inserta una imagen:

23

Frecuentemente iba a pasear de noche. <---->

Una noche tanto miré <al palacio frontero> *PR*

²⁶ En *Vision and the visual arts in Galdós*, Liverpool, Francis Cairns, 1986.

²⁷ Asegura S. Nuez al respecto: «Galdós sugería los temas, revisaba y seleccionaba la mayoría de los dibujos y llegó a esbozar alguno de ellos, pero es dudoso que estampara ninguno» (cit., p. 480). Y Arencibia sostiene: «Galdós intervino directamente insertando algunos dibujos que aparecen sin firma. Solo está claro que realizó tres para el episodio *Zaragoza*, en donde firma con las iniciales PG» (cit., p. 98).

Frecuentemente iba a pasear de noche. <Largas horas pasaba allí sin más compañía que la imagen de piedra de María Santísima de la Almudena, con quien en mi soledad entablaba místicos diálogos. Alumbrábame con sus dos faroles y me miraba compasiva>. Una noche tanto miré <a la Virgen> *IL*

Del mismo modo, se añaden fragmentos alusivos a ilustraciones de la torre de San Miguel de los Navarros, del Arco de la Magdalena o de la parroquia de San Pablo en *Zaragoza* (X:289, XI:297 y XII:302), y de sepulcros góticos y panteones en *Juan Martín el Empecinado* (XII:92).

Otras variantes similares se relacionan con temas recurrentes como los motivos mitológicos, tal vez obedeciendo a la tendencia modernista de Arturo Mérida,²⁸ como en *La corte de Carlos IV* (XVI:284):

24

con un pie puesto en la <escala> de la Fortuna. <----> *PR*

con un pie puesto en la <rueda> de la Fortuna. <Esta diosa volandera tiene los más singulares caprichos> *IL*

El mismo procedimiento se utiliza con el dios del amor (*La corte de Carlos IV*, XXIV:353), o con el del tiempo (*Cádiz*, XXI:342).

De similar naturaleza son también los ejemplos de modificaciones en el texto que producen pequeños cambios de detalle para que se corresponda con exactitud a la ilustración. Así ocurre en *La segunda casaca* (XXI:150) o en *Memorias de un cortesano de 1815* (XXIII:331):

25

como los <vehículos> de aquellos tiempos *PR*

como las <carretas> de aquellos tiempos *IL*

26

Don Antonio tomó otra pluma. Acariciándose la <boca> con las barbas de esta, miró al Rey *PR*

Don Antonio tomó otra pluma. Acariciándose la <oreja> con las barbas de esta, miró al Rey *IL*

²⁸ El autor explica en el prólogo de 1885, p. 372: «Anuncié que la ilustración total estaba a cargo de dos artistas eminentes [los hermanos Mérida]; pero las dificultades que en la práctica lo excesivo del trabajo en obra tan extensa obligáronme a repartir la ilustración entre mayor número de artistas».

En otros casos, variante e ilustración no son meramente una transposición textual del dibujo y unidas añaden un nuevo matiz, muy probablemente ideado por Galdós. Así, cuando en *Memorias de un cortesano de 1815* (XVII:287) el texto añadido en la ilustrada incluye al Rey en los vítores y la imagen lo inciensa, se sugiere la identificación excluyente de Fernando VII con España – el narrador habla de «nuestra Nación» – y su sacralización institucional:

27

¡Feliz Nación la nuestra ... Allí se veía la grandeza de nuestra Nación ... ¡Viva España! <----> PR

Feliz Nación la nuestra ... Allí se veía la grandeza de nuestra Nación ... ¡Viva España <y Fernando VII>! IL

También la adición a la descripción del ministro Ceballos de una de sus innovadoras medidas, que la página siguiente ilustra, supone para el lector una información añadida importante sobre los métodos de control del país desplegados por el gobierno absolutista (*Memorias de un cortesano de 1815*, XVIII:296-297):

28

Era Ceballos ... sumamente listo, de semblante simpático y modales muy finos <----> PR

Era Ceballos ... sumamente listo, de semblante simpático y modales muy finos ... <Él inspiró y dio la pauta de las infracciones del correo de que hablé antes, y en provecho suyo se violaron muchas veces las cartas> IL

Ocurre un caso similar cuando se amplía un párrafo sobre los sobornos que recibe el covachuelista Pipaón, solo sugeridos por sus exclamaciones en la *princeps*. Al ser detallados ahora por texto e ilustración, ponen de manifiesto el grado de corrupción a que llegó la Administración fernandina, al que se refiere la imagen, y aporta un matiz inapreciable en la primera edición (*Memorias de un cortesano de 1815*, XXV:340):

29

¡Qué minita era aquella sacrosanta Administración! ... <----> PR

¡Qué minita era aquella sacrosanta Administración! ... <Por lo tocante a obsequios personales, lejos de disminuir estos con el tiempo, aumentaban cada día. Mi casa era una Jauja, y los vecinos se pasmaban de ver llegar a mis puertas

mensajeros diferentes cargados de regalos valiosos. Era un jubileo. Lacayos de próceres o bien criados de lugareños ricos no cesaban de llevar a mi casa los más apreciados comestibles de cada estación> *IL*

En ocasiones, la fusión de variante e ilustración puede también ampliar el número y calidad de los participantes en la escena. En *Zaragoza* (XXVI:399) se menciona en la ilustrada a los sitiadores entre el número de víctimas provocado por la destrucción de la ciudad, tan bien retratados en la imagen:

30

rara era la casa que no se alzaba sobre profundos sótanos. <----> *PR*

rara era la casa que no se alzaba sobre profundos sótanos. <En ellos perecieron muchos enemigos, ya por hundimiento de los arruinados pisos, ya heridos desde lejos por nuestras balas, que penetraban en lo más escondido> *IL*

O la que, en ese mismo suceso, al hablar del auxilio prestado a moribundos, permite introducir una frase tan significativa de la situación como la que termina el párrafo del nuevo texto (*Zaragoza*, XXX:430):

31

Están tan escuálidos, que parecen los muertos del montón de la calle de la Imprenta, que se han levantado para relevar a los vivos. <----> *PR*

Están tan escuálidos, que parecen los muertos del montón de la calle de la Imprenta, que se han levantado para relevar a los vivos. <De trecho en trecho se ven, entre columnas de humo, moribundos, en cuyo oído murmura un fraile conceptos religiosos. Ni el moribundo entiende, ni el fraile sabe lo que dice. La religión misma anda desatinada y medio loca> *IL*

A veces, se modifica además el espacio en que se desarrolla una escena como en *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (VIII:52). En ese caso, ¿es la descripción el origen de la ilustración o viceversa? Porque ello supone sacrificar la ironía sobre el histórico y pomposo sintagma «la corona de dos mundos», al que hubo de renunciar Galdós:

32

<subió al mostrador de la taberna, rompiendo tres vasos y dos botellas, que sin duda le cargarían en cuenta al heredero de la corona de dos mundos> *PR*

<salió al patio, por no tener la taberna capacidad para tan grande auditorio, y subió a la tribuna, es decir, a un tonel> *IL*

Y al reflejar el estado de ánimo de los españoles, que la *princeps* narraba en sentido figurado, la ilustración lo hace de modo tan explícito que la nueva versión refuerza ese sentido literal (*Napoleón en Chamartín*, XIV:110):

33

Y no estaba el tiempo para andarse con juegos, porque ya Napoleón se nos venía encima <----> *PR*

Y no estaba el tiempo para andarse con juegos, porque ya Napoleón se nos venía encima. <La temida sombra veíase por todas partes> *IL*

El siguiente y último ejemplo es quizás el cambio más importante realizado por el autor en el paso de la *princeps* a la ilustrada. En el episodio *La corte de Carlos IV*, la ilustrada divide en dos el capítulo final (XXVIII), no a causa de su extensión como en casos ya señalados, sino para destacar que a partir de ese momento la vida del país y con ella la del narrador-protagonista van a cambiar sustancialmente debido a la invasión napoleónica. Y esto se consigue con un texto de nueva creación y una ilustración final premonitoria del siguiente *Episodio* que, funcionando como colofón de capítulo y novela, subraya ese propósito, por otra parte muy acorde con la técnica folletinesca de incitar a la lectura de próximas entregas.

Julia Mérida, quien parece haber seguido de cerca el proceso de ilustración de la primera serie, escribe a propósito de este grabado: «El esqueleto a caballo que tanto preocupaba a Galdós es un húsar de la muerte cuya calavera aparece bajo el morrión de gala del uniforme». El propio don Benito escribe sobre esto a Arturo desde Santander el 10/9/1881 confesándole: «No aparto de mi imaginación ... el esqueleto a caballo». Semejante preocupación del autor viene a confirmar mi hipótesis sobre la transcendencia conjunta de modificación literaria e inserción gráfica de los *Episodios*.

Con la creación en *La corte de Carlos IV* del nuevo capítulo XXIX, la estructura de la primera serie se hace evidente al lector: los dos primeros episodios, *Trafalgar* y *La corte de Carlos IV*, narran los precedentes de la Guerra de la Independencia; en el tercero, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, se ofrecen las causas y el prólogo directo de dicha guerra – la violenta represión del pueblo madrileño por parte del ejército francés

que la ilustración anuncia –, y solo a partir del cuarto, *Bailén*, que relata su primera batalla, se ocupará esta primera serie del desarrollo de dicha guerra. Veamos el cambio con detalle.

El capítulo XXVIII y último de la *princeps*, recogía importantes decisiones del protagonista como respuesta a la precipitación de acontecimientos privados: decepción de la corte que antes le había deslumbrado – «salí decidido a huir para siempre del vergonzoso arrimo» –, la muerte de doña Juana que deja a su novia desamparada – «a ella consagraré mi vida entera» –, y la folletinesca revelación de que Inés es hija de una noble desconocida – «no [me] faltarán medios para averiguarlo» –. Son tres decisiones tomadas en su presente que marcarán el futuro del personaje.

Después de «un claro de seis puntos» que el autor pedía en el manuscrito, continuaba el capítulo con el resumen evocativo, hecho desde la vejez del narrador – «me faltan fuerzas ... estoy fatigado» –, de las dificultades que fue encontrando después para ejecutar tales decisiones. Y en esas dificultades se entremezclan sucesos privados y públicos: «Inés reclamada por los parientes, ... vinieron aciagos y terribles días ... vino la revolución de Aranjuez ... vino el Dos de Mayo». Es decir, que el capítulo XXVIII en su primera parte recogía los últimos sucesos del propio episodio, mientras en la segunda, tras el blanco separador, adelantaba lo que vendría en los siguientes, aplazándolo para cuando el narrador tomase «aliento para seguir contando».

La ilustrada respeta el texto del XXVIII pero finaliza en el blanco tipográfico, para incluir su segunda parte, un único párrafo, y combinarlo con otros de nueva factura en el nuevo y definitivo capítulo XXIX. Allí el narrador, tras declarar su constante amor por Inés – «desde entonces Inés fue para mí el resumen de la vida» – intercala dos párrafos nuevos con reflexiones sobre la vida humana en los que realza lo que figurará en *Episodios* siguientes, con tópicos literarios bien conocidos: «cosas hay en mi vida que parecerán de novela ... no hay existencia que no tenga mucho [de novela] ni libro de este género, por insustancial que sea, que no ofrezca en sus páginas algún acento de vida real y palpitante». A mi juicio, estos tópicos responden sobre todo a la necesidad de dar cierta extensión al capítulo recién creado.

Finalmente, en el último párrafo, el resumen evocativo de la *princeps* se prolonga en un texto admonitorio sobre el país en general, cuyo propósito es sin duda animar al lector a seguir leyendo *Episodios*, ahora ya no por intriga folletinesca sino por la transcendencia histórica de lo anunciado. Este nuevo fragmento tal vez está inspirado en el grabado

inicial de la colección, *Los desastres de la guerra* (1810) de Francisco de Goya – también Galdós aquí utiliza el término «desastres» – titulado «Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer»:

34

pero vinieron aciagos y terribles días, <----> vino la revolución de Aranjuez *PR*

pero vinieron aciagos y terribles días, <por mi mente pasaban, al modo de relámpagos, ideas tan tristes como vagas acerca de desastres futuros. En la atmósfera, en el ambiente moral del pueblo había no sé qué sombras avanzadas de aquellos desastres no conocidos todavía. Sin explicarme el motivo de mis temores, yo creía ver por todas partes la imagen lúgubre de la guerra, con formas que no podía determinar, y aquella imagen pasaba ante mí veloz, horripilante, ordenándome que la siguiera... ¡Oh! ¡Cuán pronto corrimos tras ella todos los españoles!> Vino la revolución de Aranjuez *IL* (*La corte de Carlos IV*, XXIX:378).

Conclusión

Los editores recientes de los *Episodios* han tendido a adoptar un solo texto de base, sea el de la *princeps* o el de la ilustrada.²⁹ Pero la primera opción es tan discutible como problemática la segunda. Es evidente que los errores seguros de ésta pueden corregirse sin más a partir de la *princeps* y de los manuscritos. Parece lícito asimismo admitir en una nueva edición las variantes de la ilustrada que no responden de ninguna *ratio graphica* o *typographica*. Pero ¿qué hacer con las que obedecen exclusi-

²⁹ Arencibia (Benito Pérez Galdós, *Arte, naturaleza y verdad*, tt. 2-5, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2005-2006) y yo misma (Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia y Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*, Barcelona, Destino, 2005-2006), en nuestras respectivas ediciones, seguimos a la ilustrada pero optamos por restituir la versión de la *princeps* cuando el texto eliminado por motivos gráficos es significativo, ya que así lo hizo el propio autor al reeditar la primera serie «esmeradamente corregida» en 1897-1898. Yo había elegido esta versión al editar *Trafalgar* y *La corte de Carlos IV* (Barcelona, Crítica, 1995) pero presenta correcciones ajenas al autor, aunque permitidas por él. Por ello preferí posteriormente la ilustrada en Destino y proyecto lo mismo en BCRAE. En cuanto a la variación de capitulares, mi edición también sigue a la *princeps* mientras la de Arencibia prefiere ser fiel a la ilustrada. Otras editoras de parte de estos *Episodios* (Pilar Esterán, *Zaragoza de Benito Pérez Galdós; edición y estudio crítico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, y *Cádiz*, Madrid, Cátedra, 2003, y Ermitas Penas, *Episodios nacionales. Segunda serie*, Madrid, Biblioteca Castro, 2012), siguen la ilustrada, aunque Esterán señala sus diferencias con la *princeps* en el aparato crítico de *Zaragoza*.

vamente a la disposición motivada por la inserción del grabado o modifican el texto para evitar la repetición de la capitular? ¿Relegarlas a favor de la *princeps*?

A decir verdad, cualquier solución que suponga combinar las lecciones de la *princeps* y la ilustrada quebranta la ortodoxia filológica que prohíbe crear un texto artificial combinando las diversas redacciones de una obra. (Por otra parte, no se descuide que los aparatos críticos y las ediciones sinópticas o hipertextuales cambian el estatus de la criatura literaria, convirtiéndola en objeto ya no de fruición, de acuerdo con el deseo del autor, sino de erudición, y que lo que tenemos en vista aquí es una edición destinada a la lectura, no al estudio³⁰). La duda entre corregir la ilustrada con la *princeps* o la *princeps* con la ilustrada es en realidad un falso dilema. Incluso si no existieran divergencias literales entre ambas, cada una conllevaría en rigor una versión distinta. Galdós hablaba de una «alianza preciosa» de dos artes.³¹ Desde la clásica Panizzi Lecture de D.F. McKenzie, se diría generalmente aceptado que los elementos no verbales que el escritor integra a conciencia pueden determinar el sentido de la obra en igual medida que los verbales. Las imágenes tan cuidadosamente seleccionadas por don Benito son también relato, *forman parte de la trama*.³² La respuesta del editor moderno que quiera atenerse al texto de la ilustrada debe ser publicarlo con los grabados originales, operación hoy tan sencilla como económica. Editar los *Episodios* sin ellos y según la *princeps* equivale a traicionar la última voluntad del novelista.³³

Universidad de Vigo

³⁰ Remito a F. Rico, «Texto y textos en tiempos de crisis», *Medioevo romanzo*, XXXV (2011), pp. 58-65 [p. 57].

³¹ Prólogo cit., p. 365.

³² Últimamente, compárense por ejemplo las conclusiones de M.E. Leighton y L. SurrIDGE, «The Plot Thickens: Toward a Narratological Analysis of Illustrated Serial Fiction in the 1860s», *Victorian Studies*, LI:1 (2008), pp. 65-101. Véanse también arriba, nn. 2 y 4.

³³ La autora y Ecdótica quieren agradecer muy cordialmente a la profesora Yolanda Arencibia y a la Casa-Museo Pérez Galdós, de Las Palmas de Gran Canaria, las excelentes reproducciones de la edición ilustrada de los *Episodios nacionales*.

ANGLO-AMERICAN CRITICAL EDITING

CONCEPTS, TERMS AND METHODOLOGIES

PAUL EGGERT

This essay is based on a paper, now slightly revised for print, given at an editorial conference held in Switzerland in early 2012 on the topic «International and Interdisciplinary Aspects of Scholarly Editing».¹ The session in which the paper was read was entitled «Crossing Philology's Cultural Boundaries»: «Starting from the problems arising from the attempt to translate the word “philology” and other terms related to textual scholarship in different languages, the key questions this panel will address are: Do the concepts and methods of textual criticism and scholarly editing translate unchanged? If not, is it the shift in languages or in cultural mind-sets that alters when we look at textual issues?» In private correspondence, the session's convener Peter Shillingsburg encouraged the paper-givers to seed discussion rather than attempt to be comprehensive or definitive. The following essay is offered in that spirit.

We encode our assumptions in language and even if those assumptions decay and fall away they can have different half-lives in different languages, either disappearing or being reinvented. *Wissenschaft* retains its currency

¹ A joint conference of the Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, the European Society for Textual Scholarship, the Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen, the Fachgruppe Freie Forschungsinstitute der Gesellschaft für Musikforschung, in Bern Switzerland in February 2012. I thank a number of scholars who were present on the day and whose subsequent discussion helped clarify some of the thinking expressed here, especially Hans Walter Gabler, Peter Shillingsburg and also my co-speakers on the same panel Kiyoko Myojo and Sukanta Chauduri. I also thank John Gouws and Peter Robinson for their comments. For an overview of Anglo-American editorial methodologies,

in German, *Wetenschap* in Dutch, *Vetenskap* in Swedish, and so on in other European languages; but these words do not, as many people assume, translate into English as *science* although they do translate, in more or less that form, into Italian, Spanish and French (*scienza, ciencia, sciences*). But there is no direct equivalent of *Wissenschaft* in English, although *systematic or rigorous enquiry* might be the closest approximation. So also in English there is no equivalent term to *Literaturwissenschaft*. And the term *philology* – the equivalent in English of *Philologie* or *philologische Wissenschaft* – fell into disrepute decades ago amongst anglophone literary critics when the humanities adopted a new cultural formation – although, because of the continuing Continental influence, the term survived in the names of some foreign-language departments and in the well known US journals *Modern Philology* and *Philological Quarterly*.

The anglophone postwar generation found the term *humanities* deeply attractive. I suspect that it helped answer the Existentialist anxieties of the time.² The term drove a wedge between philology and the exact sciences, dethroning the scientific pretensions of philology on the one hand and granting them perhaps too fully to the natural sciences on the other. The term *humanities* helped redeem the old pursuit of *belles lettres* in the universities and then institutionalise its more rigorous development, New Criticism or close reading, in English departments the world over. The humanities were understood to involve the close study of works (in any medium, from any period, in any culture) and their relevant contexts. Editors studied the variant texts of works, but their dealings with text were understood to be strictly preliminary to the more important engagement of the trained close reader with «the work itself».

The interpreter's own human presence in the face of the work being interpreted meant he or she was implicated in the interpretation. In literary criticism and art criticism the critic's sensitivity to tone and rhythm and colour and expression was prized. The partly creative expression of that response was redeemed as a form of academic enquiry because literary works were taken to be, ideally at least, organic, self-contained pseudo-objects.

In the 1970s and 1980s post-structuralist critique homed in on that implicatedness, exposing the power relations that cultural discourses

see the selection of essays in *Ecdotica 6 – Anglo-American Scholarly Editing, 1980-2005*, ed. Paul Eggert and Peter Shillingsburg, Roma, Carocci, 2010.

² For evidence, see Paul Eggert, *Biography of a Book: Henry Lawson's While the Billy Boils*, Sydney-State College, Sydney University Press-Pennsylvania State University Press, 2013, chap. 13.

had naturalised. That moment of high Theory has now passed, although its legacy remains influential on how we think.

The wedge between the humanities and the sciences has recently been called into question by the advent of humanities databases. Franco Moretti's so-called distant reading of literary phenomena, involving categorisation and quantification, has caused a stir. In a review of Moretti's two-volume study *The Novel* (2006) in *New Left Review* in 2008, John Frow objected that data mining in the humanities is not based on a gathering of neutral facts because the data is amassed in relation to categories (e.g. genres) that are taken to be stable but are themselves interpretations. Thus any objectifying pretensions that conclusions based upon data mining may have will be compromised by the nature of the data.³

I have been involved for many years in the building of a bibliographic database of Australian Literature called AustLit.⁴ Now with over 750,000 work records and 150,000 agent records, it is beginning to spark quantitative analysis rather than just being a convenient place to which one goes for bibliographic information. The first book based upon its data, and challenging many longheld literary-historical beliefs, appeared in 2012.⁵ However, the data are not natural phenomena: data do not come down a telescope to us in a digital form suitable for data-mining. Even the recording of the details of a title-page is an interpretative act, and the title-page itself was a historical development over time which served various ends. Similarly, publishing and thus the category *publisher* did not always mean, as categories, quite what they mean now. And this is before we get to the AustLit categories of work-forms (genres) and subject terms. We have had to add new genres. When we began in the mid-1980s, life-writing was still being conjured into existence as a genre, and travel writing was considered by some as too diffuse or not sufficiently literary to merit a generic label. Databases need data organised into categories, and the categories should be robust. Nevertheless, as time went by these two genres were added, thus demonstrating the irresistible conclusion that data are not objective even when analysed and then presented to us visually in the forms of graphs or trees. That does not mean that analysis of data will not reveal truths about the economic, demographic, or institutional «life» of literature. Frow acknowledges this but is tempted to minimise its importance. He says «[it] is, in the long run, only useful to

³ John Frow, «Thinking the Novel», *New Left Review*, 49 (2008), pp. 137-145.

⁴ At www.austlit.edu.au.

⁵ Katherine Bode, *Reading by Numbers: Recalibrating the Literary Field*, London, Anthem, 2012.

the extent that it can open up for us something of the way readers engaged with the novel: how it helped shape their world of sense and emotion, how it spoke to them, how they interpreted and put to use the words they consumed».⁶

That fate strikes me as good enough, as giving us, at least, plenty to be getting on with. But it still leaves in position the sharp anglophone distinction between the humanities and the sciences. Scientists study natural or synthetic data, often massive amounts of it, to which the scientist stands in as impersonal a relation as possible. Of course, hypotheses involve leaps of the scientific imagination, but they must be tested, and the tests replicated, before there is agreement that knowledge has been advanced. Scientific method aims at eliminating any personal distortion of the evidence. In comparison, the humanities, bearing in mind Frow's objection, could not be described as «human sciences».

Scholarly editing derives much of its data from the technical routines of bibliography: description of the material carriers of texts and analysis of the resultant textual variation. For this reason editing has traditionally been seen as occupying the impersonal end of the spectrum of literary study, which is why it was taken to be only preliminary. Personal accounts of reading in the present occupied the other and more important, sometimes self-important, end of the spectrum, with literary history, and then, gradually over the postwar decades, biography and, more recently, book history bridging the gap between.

Nevertheless, until the early 1980s the *work* was seen as the object of everyone's attention, whatever their position on the spectrum. The literary theory movement bypassed this pseudo-objective concept of the work by putting the spotlight on the enabling conditions of meaning, on *text* (now understood in a more free-flowing way), and on *discourse*. Behind the post-structuralist approaches there remained an ongoing commitment to structuralist forms of explanation, reflected in the German editorial doctrines of text-as-system and of textual authorisation, doctrines that were gradually articulated in the 1960s and early 1970s.

Positioned as they were within the humanities spectrum, anglophone editors were and remain resistant to systematic definitions of text and even of textual authority, which, for them, displaced the older concept of textual authorisation. They see authority as deriving from the agents of texts, typically but not necessarily the author. Textual authority is attrib-

⁶ Frow, «Thinking the Novel», cit., p. 140.

uted by the editor; it is not seen as an inherent quality of text. This is because published texts are typically of mixed authority: that is, most of the wording and punctuation has come ultimately from the author's pen, but sufficient of it has not as to create an editorial problem to fix. If the editor aims to establish an authorial text then a distinction between the two sources of authority will have to be made and means devised to eliminate one or the other from the reading text. Eclectic combination of text from the sources is the normal result if this goal is to be achieved.

The concept of authorisation, not textual authority, lies behind German historical-critical editions. It was a new definition or, to be more accurate, a sharpening of an old concept. Authorisation is understood to be intrinsic to text. This understanding flowed from the definition of text as semiotic system, borrowed from Prague structuralism. Change any one element of it and the system was no longer the same system. Where the system broke down *Textfehler* (text errors or failures) were the result; restoring the system to rights was the justification for emendations. But the edition was not allowed to become an eclectic combination of the texts of different documents since authorisation was understood as sequential not overlapping, as the author moved on from the creation or revision of one version to the next, authorising each one temporarily in turn.

None of the editors working in the German tradition of historical-critical editing whom I have asked about their commitment to this structuralist definition of text will put their hand on their heart and say they subscribe to it, though all are well aware of it. They may have been taught it but don't fully believe it. This is just as well given that underwriting an editorial methodology with a theory of textual semiotics that would inevitably fall victim to changing scholarly trends was never going to be a permanent solution. My German and Dutch editor-friends tell me that it is not the structuralist definition of text that makes them object to the eclectic combination of different source documents in Anglo-American editions. It is merely that such a method is too ahistorical for them to accept. They say that editors of such editions commit a scholarly offence against history by mixing up its witnesses.

I return to this objection below; but first I wish to pursue the question of why scholars working in the German tradition were attracted to a systematic definition of the object of their attention – text – in the first place. Despite the agnosticism of my German and Dutch friends the attraction, I discover, has not gone away. It seems to be taking a new form in Hans Walter Gabler's recent writings. Over the years, he has become more and more absorbed in textual genesis and has consequently wanted to theo-

rise its implications for our understanding of text. His melding some of the thinking behind German editing traditions with French *critique génétique*, while often writing in English, has been fascinating to watch.

Textual variability, whether within a manuscript or between carrying documents offers a bedrock, Gabler argues, that can be appealed to as being fundamental to the existence of texts, to what underwrites them. Variability is, he claims, endogenous to text whereas biographical appeals to authorial intention are exogenous. Such appeals grant the author the role of textual legislator and imply that the highest fate of works, at the hands of the scholarly editor, is to achieve the single text that the work was teleologically pre-ordained to achieve but, for one reason or another, never did during the author's lifetime. Furthermore, Gabler argues, Foucault's concept of the author-function can be reinscribed for text-critical discourse: Gabler does not mean the thrifty interpretative regime that Foucault was originally wanting to displace (typically, by means of a literary-critical appeal to authorial intention regulating the *explication de texte*). Rather, Gabler means a textual dimension – textual variation or variability – brought into material being by the author or other textual producers. Once *that* author-function is acknowledged theoretically as a textual condition, interpretation of the text ought not be constrained by consideration of the motives of those who brought it into being. Thus, intention to mean becomes, strictly speaking, exogenous to text.

Gabler's theorising is, I think, instinctively in line with his predecessors' commitment to text definition. The assumption held in common is, apparently, that if we can agree on an adequate definition of text then a robust editorial methodology may be built upon it. That will make the whole endeavour *wissenschaftlich* and therefore defensible. We will be professional philologists, not bumbling amateurs. Hans Zeller put it succinctly in 1971: what is to be «sought after», he said, is the «objectification of editing».⁷

I feel the attraction of the *wissenschaftlich* instinct, and one part of me admires its results and leaves me in awe of its practitioners; but at bottom I know I cannot embrace it. My approach is more instinctively in line with anglophone pragmatic traditions where one is instinctively inclined to be suspicious of theory's claims to know and define. If a new theoretical position does clarify the endeavour or clear the ground

⁷ Hans Zeller, «Record and Interpretation: Analysis and Documentation as Goal and Method of Editing», in *Contemporary German Editorial Theory*, ed. Hans Walter Gabler, George Bornstein and Gillian Pierce, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, p. 54.

of misapprehension then the pragmatist gratefully comes along behind and picks up what scraps he can for adaptive reuse. The pragmatist's strength, on the other hand, is staying alert to how other people see the curious phenomenon that is under study. The good pragmatist is not tempted to rule out any aspects of the phenomenon as necessarily irrelevant. The pragmatist is curious about the points of view that those aspects may express or instance and wants to understand them. If, for the happy pragmatist, a theoretical position emerges from this endeavour then it will have fallen into place, more or less accidentally, felicitously, rather than having been consciously propelled into a definitional framework. And even with such a framework the pragmatist's outlook will remain fairly open.

This attitude explains why, in recent years, I have become attracted to reviving the idea of the work. Post-structuralist emphasis on text and discourse meant the idea went into a serious decline from about 1980. Suddenly for the cultural critic everything was a text and thus an instantiation of discourse, whether a newspaper advertisement, a travel book, a bus ticket, a film, a meal, a football match, a painting or a poem. So when the Oxford bibliographer Kathryn Sutherland wrote in 1996 of the work as a «manifestly relegated term» she was, rather shockingly I realised, right.⁸ Of course, she was implying relegation within intellectual circles. In fact, the half-life of the term in ordinary and imprecise usage in English went on more or less unaffected.

Yet, for literary scholars, *the work* remains a useful notion. It is capacious. Over and apart from its traditional currency from the past, it can be seen as embracing the materials of text, the carrying documents with their *mise-en-page*, their illustrated dustjackets and so on, as well as their variant texts and the meanings that the readers' engagements with them in their materialised forms raise, liberate and release, differently over time. Finally, there are the accounts of those readings that then circulate as a consequence of the work's newly re-materialised existence. For a literary classic this process of publication and reader response will go on over decades or, in some cases, centuries. In the continuing dialectic between the documentary and textual dimensions in the act of reading the work's life unfolds. The concept of the work emerges thereby as a regulative idea, a space for all the activity, material and textual, carried

⁸ Sutherland, «Looking and Knowing: Textual Encounters of a Postponed Kind», in *Beyond the Book: Theory, Culture and the Politics of Cyberspace*, ed. Warren Chernaik, Marilyn Deegan and Andrew Gibson, Oxford, Office for Humanities Communication, 1996, pp. 11-22 [p. 16].

out by writer, producers and readers in the name of the work. If one is to understand the work in this manner, as having a life unfolding over time, then the act of reading necessarily needs to be built into it.⁹

The scholarly editor is, by trade, usually most interested in the early phases of the life of the work. But even there, before first publication, the constitutive nature of reading cannot be ruled out. The writer was necessarily the first reader as he or she watched the text advance or retreat sentence by sentence, verse by verse. The amanuensis and the typesetter were also, in their dealings with the text, readers of it before they did anything else. This ongoing dynamic between document and text, as the text changes from fragments into completed version, is mediated by textual agents and takes place over time. By finding their grounding elsewhere, systematic definitions of text tend to lose touch with this empirically observable mediation, although Gabler's steps towards a new definition seem to be partially aimed at avoiding this fate.

The term *work* in English is both noun and verb: thus the literary work as a concept never loses touch with the hand that created it. This is why attributing intention feels natural to the anglophone editor. It is also what I think German editors are doing when they eliminate *Textfehler*, even though such emendation is supposedly justified as a failure in the text-as-system. Which editors can put their hand on their heart and say that a writer's intention to mean does not come into their adjudication of what is, or is not, a *Textfehler*? It is what we do when we realise something has gone wrong. A trained eye quickly spots the failure to inscribe the intended reading: the eyeskip, the transposition, the dittography.¹⁰ And if intention is admitted here, in the working method that leads to emendation, then why not more generally? Why not in the very aim of the edition? Why revert to text-as-system?

Readers are textual agents too; they participate in the work over time. They are not, to use but redirect Gabler's term, exogenous to the *work*. Indeed, they are intrinsic to its functioning. This has an immediate consequence. If we build readers into the definition of the work then why should we hesitate to build readers into the purpose of the edition? If this case be granted, then scholarly editors – and not just the editors of pedagogic textbooks and general readers' editions – must surely

⁹ I argue this case in *Securing the Past: Conservation in Art, Architecture and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, especially chaps. 9 and 10.

¹⁰ Even a mere failure to italicise can render a text unreadable: see my discussion of the playscript of *Arabin* by J.R. McLaughlin in «Version – Agency – Intention: The Cross-fertilising of German and Anglo-American Editorial Traditions», *Variants*, 4 (2005), pp. 5-28.

acknowledge that their delegated authority to emend comes ultimately from the readers they serve and not assume, as Zeller did, that the objectification of editing is the rightful goal. While Anglo-American editors have traditionally expressed their aim in authorial-intentional terms to produce, say, «the text that the author wished to see published» or «the text of final authorial intention», their interventions are at the service of envisaged readers of the edition and of the derivative paperback printings that reproduce their reading texts without apparatus. This was the pragmatic reason for single reading texts. It was not a matter of theory: ultimately it reflected book-marketplace realities. A single reading text was seen, by the layman and by the literary critic, simply as a matter of common sense. The result was that the editorial role eclipsed the archival responsibility in the Anglo-American edition. It was assumed that readers most wanted to see achieved, as best it could be, the refining of an authorial text from the documentary evidence.

Thus the concept of textual authority tends to be author-centric in its rhetoric. This is reflected in the edition's working methods. But, as invoked by the editor, the claim needs also to be understood as reader-centric in the edition's production; the emendations were and are carried out for readers. The editor acts upon the textual evidence in the primary documents on behalf of readers. Whether the editor gets this delegation right is another and, of course, a pragmatic matter. Whether the editor, through biographical and textual essays and apparatus, will lead readers towards revealing but usually unconsidered evidence in the textual history of the work, is one criterion for judgement. I amongst others have made various criticisms over the years that pointed to certain failures of reporting, or modes of organising the reporting in the Anglo-American edition. Indeed, the whole editorial effort in relation to Australian literature referred to more fully below, may be considered, from one point of view, as an implicit critique of the tradition from which it sprang and against which it defined itself. Textual authority may be attributed by the editor to figures involved in production other than the author, or to collaborative authors, or to historical audiences. In his writings since the mid 1980s Peter Shillingsburg has made this insight progressively clearer.¹¹ Put another way, one may say that different kinds of edition variously enact different contracts with readers of them.

¹¹ See especially, Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age*, 1984; 3rd edn., Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996; *Resisting Texts: Authority and Submission in Constructions of Meaning*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997; and

The implication of this reader-centric understanding of the editorial role is that an editorial orientation exclusively directed in its rationale at recording the historical evidence of the primary documents represents a turning away from the fundamental object of book production: to be read or used. The compilation of the much satirised *Variantenfriedhof* – if it truly is a graveyard apparatus, rather than a means of helping the phoenix of suppressed textuality to arise from the ashes – profits no-one. I do not necessarily exempt the Anglo-American edition from this charge either, only the case is so much clearer in the multivolume historical-critical edition with its heroic synoptic-apparatus presentations into which so much ingenuity and passion have been poured in order that the archival responsibility be discharged in book form. The coming of digital editions, which conceptually and operationally separate the editorial and archival functions, has brought this critique into higher relief than it has ever been.¹²

The instinct to record the cultural heritage, to concrete it into fully documented position in monumental editions, is very understandable in a nation that suffered such destruction in the latter parts of World War II. The longstanding respect for historical evidence, and the gradual development of methods of dealing with it, of reporting it accurately and economically, came down to the postwar generation from the prestigious German philological tradition of the nineteenth century. It also powerfully influenced modes of study in the Baltic and Scandinavian countries, and, if to a somewhat lesser extent, those of Italy, Spain and Russia. The objection was and is to mixing historical witness because of the dangers of subjectivity on the part of the interpreter of the evidence. This re-emerged with a sharpened definition in the working methods of the postwar historical-critical edition.

In his critique of the Anglo-American alternative tradition Gabler takes the rhetoric of authorial intention too literally when he characterises author-intentional editions as the fulfilment of a teleological aim of single-texted-ness.¹³ To the extent that any Anglo-American editors understood their editions to be doing this they were, of course, engaged

From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

¹² My earlier view of the German historical-critical edition may be found in *Securing the Past*, pp. 203-212. My principal source in English has been the collection of translations *Contemporary German Editorial Theory*, ed. Hans Walter Gabler, George Bornstein and Gillian Borland Pierce, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, which I reviewed as «The Shadow across the Text: New Bearings on German Editing», *TEXT: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies*, 11 (1998), pp. 311-324.

¹³ Hans Walter Gabler, «Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing», *Journal of Early Modern Studies*, 1 (2012), pp. 15-35.

in the quixotic pursuit of an unattainable ambition. But, for the reasons already given, to understand that tradition in these terms is to erect a textual logic to act as a counterpart equivalent to the German, when it did not exist as such at all. To inscribe one's objection on that systematic level is also to ignore many practical matters of the methodology applied: the subtleties of assessing variant readings, the techniques for discriminating between competing sources of authority in the same document and between documents, and, indeed, discriminating among printed versions, all of which may have been simultaneously authorised by the author for publication in different markets: in book form for the US market, the British market, and in magazine serialisations as well. Once one recognises this multiplicity of simultaneous authorisation and adds to it the mixed authority of each of the documents carrying the text, then one appreciates what it is that Anglo-American scholarly editions actually do. From the conflicting and overlapping textual evidence, they try to capture a reading text that will witness the most authorial form of the work, the culmination of a process of textual change, whether good or bad, over a limited period of time. In this, the editor's critical judgement must come into play. It is, after all, a humanities project. But this admission does not mean that what the editor considers to be the best or most felicitous reading will automatically be deemed to be the final one, as Zeller assumed when he objected to such editions in 1975.¹⁴ In actual practice it is often the opposite. An author's unbeautiful textual eccentricities, once identified as such, are generally preserved.

The critical edition does not imply that other kinds of edition are not worth preparing *or* that the record of textual variation at the foot of its reading page or in tables at the back of the book is not worth consulting for its historical evidence. Merely it implies that other kinds of edition, with different aims, will have accepted a different delegation of textual authority from the readership addressed. That is all. It is not rocket science. Indeed, it is not science at all. But it is rigorous.

Finally, what have we done in Australia? The editing of Australian literature never went through a Greg-Bowers period. Only a tiny number of full-scale scholarly editions were published before the two series in which I was involved, the Colonial Texts Series and the Academy Editions of Australian Literature, came onto the scene from the late 1980s. By

¹⁴ Zeller, «A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts», *Studies in Bibliography*, 28 (1975), pp. 231-264.

that time Anglo-American editorial methodology was being heavily critiqued. There were corresponding crises and readjustments going on in other disciplines at the same time: musicology, art history and archaeology are examples. Idealisms were being resigned and various materialisms embraced. That fact allowed us, in Australia, space to experiment editorially. The question that was at the forefront of my mind was what would make these editions useful to readers, what form of apparatus would best challenge readers to use it. How might we get readers out of their comfort zones by confronting them with evidence of textual instability, textual process – those at-first strange phenomena that we were adjusting ourselves to in the late 1980s and 1990s.

Another factor for us was the witness of book history, the study of which was entering a new phase just at that moment. Living on the periphery of a book trade dominated until fairly recently from London is to see works as rather more than aesthetic objects, as Anglo-American editions tend to treat them. They are also artefacts of that same book trade and their texts were, as we discovered, routinely distorted by it, especially in the colonial period until 1901. This was because professional royalty-paying book publishing was almost unknown in Australia until the 1890s. The population was too small to support it and too scattered until the coming of the railway systems in the 1880s. As a result, in the port-cities and towns, newspapers were the primary patrons of literature. To make use of textual apparatus to document that condition, and to provide the texts that the first Australian audiences read, struck us as a worthwhile endeavour.

So for these reasons, and for those given above about Anglo-American editions, I believe we should not think of editions as standing above the textual fray, as embalming a historical archive. Rather I prefer to see them as embodying, in a critically established reading text supported by apparatus, an argument about the history of the variant texts of the work. Because they embody an argument they cannot be definitive. Like every other printing, scholarly editions are carried out in the name of the work. They propel it further into the future, newly armed with information that will make it new, aesthetically new in the experience of reading, especially for those readers who thought they knew the work well. Editions should be rigorous, should in that sense be *wissenschaftlich*, but they remain, as I see it, pragmatic humanities undertakings not dependent upon a tightly theoretic definition of text.

University of New South Wales, Canberra

FILOLOGIA IN PERICOLO. CONSIDERAZIONI DI UN «OUTSIDER»

PAOLO CHERCHI

Il tema del presente lavoro è il futuro della filologia. Non è un tema piovuto dal cielo o nato da un cervello ozioso, considerando che l'argomento ritorna spesso in varie pubblicazioni, in convegni accademici, in programmi didattici, in discussioni sul «metodo» e persino negli studi di informatica. Si parla molto della crisi della filologia, ossia di una disciplina che la cultura attuale a livello globale ha in gran parte delegittimato, mentre in alcune sacche dove ciò non è ancora avvenuto si tenta di tenerla in vita pensando di riformarne gli obiettivi e le tecniche. Il problema è di portata enorme perché si allarga al futuro degli studi umanistici: poiché a questi era affidata la cura del patrimonio del passato, e questo aveva nella filologia lo strumento più efficace di conoscenza e di recupero, è chiaro che la scomparsa della filologia fa tutt'uno con quella imperante indifferenza verso il passato che allarma gli studiosi di *humanities* i quali avvertono la precarietà della loro esistenza e si sentono giudicati come sopravvissuti di un'era finita. Il tema dunque è importantissimo e per giunta viene dibattuto su fronti opposti tanto che le proposte e/o le soluzioni tendono ad esasperare il dibattito anziché ad impostarlo in modo da riportare in auge questa veneranda disciplina. Tutti ci auguriamo che rimanga in vita il più a lungo possibile, perché la filologia apre le finestre sul passato dove hanno radice l'identità delle genti e gli insegnamenti per il futuro.

Qui non pretendo di fare dei proclami o di suggerire soluzioni grandiose, ma solo offrire una testimonianza di chi vede la disciplina dal di fuori e che vorrebbe augurarle vitalità e rispetto. La credenziale maggiore di questo *outsider* è la sua familiarità con la cultura di due paesi dove si parla e si vive la crisi della filologia: un paese sono gli Stati Uniti, dove la crisi e il desiderio di superarla hanno preso voce pubblica; l'altro

paese è l'Italia in cui la crisi vive allo stato latente e con voce da fronda. L'altra credenziale è il fatto di non aver mai fatto un'edizione critica, per cui non ho alcun titolo ufficiale di «filologo»; tuttavia ho sempre frequentato amici filologi, ne ammiro molto il lavoro, e trepido più di loro per il futuro che li aspetta. Vorrei trasformare e fondere questi vantaggi e limiti in una testimonianza costruttiva, facendo un paragone fra due impostazioni diverse del tema «il futuro della filologia», e mi costituirò come rappresentante di un pubblico al quale i filologi di solito non pensano mai, ossia quel pubblico di non specialisti al quale dovrebbero pur arrivare le conoscenze del passato se la filologia intende avere un minimo di funzione culturale ad ampio raggio.

È utile qualche precisazione preliminare per superare la plausibile obiezione che il confronto fra due tradizioni così diverse non può essere di alcuna utilità. In effetti la filologia di tradizione americana ha storicamente una genesi nella filologia dei testi a stampa, mentre quella italiana nasce con lo studio di tradizioni manoscritte. Non è una differenza da poco, come i filologi di professione capiscono immediatamente. Un'altra differenza fondamentale è che il filologo americano ha un profilo che si avvicina molto a quella del *bibliographer* mentre quello del filologo italiano si avvicina più al «critico letterario», o forse meglio al «linguista» e al «logico». Sono posizioni gravide di conseguenze: nella cultura americana la chiara distinzione fra *bibliographer* e critico ha permesso il grande sviluppo della «teoria letteraria» e il suo distanziarsi dall'attività propriamente filologica, mentre in Italia la vicinanza delle due funzioni ha finito col rallentare entrambe le attività e con il rendere molto stagnante o monocorde il discorso sulla metodologia filologica e limitato quasi solo allo strutturalismo e alla semiotica il discorso sulla teoria letteraria, e nello stesso tempo ha contribuito ad innalzarla a livelli altissimi il prestigio della filologia di un certo tipo. Tuttavia la filologia è una disciplina che in teoria non dovrebbe dividersi lungo linee nazionali, e le differenze indicate non dovrebbero essere fondamentali. Sono diverse, però, le storie che percorrono, e per questo il nostro confronto procederà su tali linee, seguendo le rispettive parabole. Vedremo che la filologia americana cerca di rinascere con profilo diverso, mentre quella italiana si ostina a perfezionare un profilo divenuto sempre più rigido nel corso del tempo. Il confronto ci può mostrare che le innovazioni anche in filologia agganciano una disciplina al tempo in cui vivono; la rigidità, invece, tende a creare una moda che il tempo presto si lascia dietro.

Nella tradizione americana l'attività critica si articola su due livelli: uno è chiamato *lower criticism* e l'altro, per contrasto, *higher criticism*. La

prima forma è monopolizzata quasi per completo dalla filologia intesa come disciplina che ha per fine la cura dei testi e soprattutto la metodologia di editarli, ed è una definizione usata particolarmente per la critica testuale dei testi sacri.¹ È una distinzione importante che concede una notevole autonomia a questo ramo della scienza letteraria, e le assegna un livello «minore», appunto, ma propedeutico e quindi anche indispensabile per la critica di livello superiore. In questa storia, almeno nella prima fase che parte dai primi del Novecento, si impone il problema di trovare un «archetipo» per ogni opera che si edita; e naturalmente è un terreno in cui si devono fare i conti con la genetica lachmanniana. Ma già dai primi del Novecento, precisamente nel 1904, Ronald B. McKerrow, nella sua edizione delle opere di Nashe, parla non di «archetipo» bensì di «testo base», segno che la critica testuale ha fondamenti «bibliografici» o su testi a stampa. In ogni modo, la critica testuale e la ricerca dell'archetipo trova vie diverse dalla genetica lachmanniana, vie che in Italia non hanno mai riscosso alcuna considerazione seria: è il *calculus* di Greg,² e poi i perfezionamenti apportati da Winton Dearing,³ teorie alle quali si mescolano quelle di Dom Quentin,⁴ vale a dire tutta una filologia attivissima e disposta a trovare il modo più certo e più verificabile (scientifico-matematico, diciamo) per avvicinarsi all'intenzione dell'autore, a riprodurre il testo che questi ha scritto o intendeva scrivere. Ma una svolta fondamentale nella filologia anglo-americana è stata rappresentata dal saggio dello stesso Walter W. Greg, *Rationale of a Copy-Text*, uscito nel 1950-1951,⁵ che per importanza può avere il corrispettivo italiano nella *Storia della tradizione e critica del testo* di Giorgio Pasquali. È un saggio che ha impostato la discussione sulla critica testuale per i decenni successivi; e le acquisizioni o

¹ Si veda l'articolo *Biblical criticism (higher)* nella *Catholic Encyclopedia*. Lo «higher criticism» prende anche il nome di «historical criticism» perché gli studiosi della Sacra Scrittura si occupano primariamente del rapporto fra il racconto biblico e la storia. Il termine «lower criticism» si applica alla critica testuale. La divisione è adottata dai filologi odierni, tuttavia sembra una distinzione che oggi tende ad essere sostituita dalla diade «text criticism» e «critical theory».

² W.W. Greg, *The Calculus of Variants*, Oxford, Clarendon Press, 1927.

³ W.A. Dearing, *Principles and Practice of Textual Analysis*, Berkeley, University of California Press, 1974.

⁴ È di qualche interesse ricordare che i calcoli à la Dom Quentin sono applicati (ma non sistematicamente) da W.T. Pattison nella sua edizione del trovatore Raimbaut d'Orange, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952.

⁵ Questo celebre saggio apparve in *Studies in Bibliography*, 3 (1950-1951), pp. 19-36; trad. it. in P. Stoppelli, *Filologia dei testi a stampa. Nuova edizione aggiornata*, Cagliari, CUEC, 2008 (la prima edizione apparve presso Bologna, il Mulino, 1987), pp. 39-58.

perfezionamenti apportati alla nozione del «copy-text», specialmente da filologi quali Fredson Bowers⁶ e Thomas Tanselle,⁷ sono ormai standardizzati nella metodologia che associa i filologi appena ricordati, e prende il nome, appunto, di Greg-Bowers-Tanselle. Semplificando al massimo si può dire che questa metodologia non si propone in istanza primaria il compito di «ricostruire» il testo dell'autore attraverso un procedimento «genetico», quanto invece di identificare un testo concreto il più vicino possibile a quello pubblicato o che l'autore ha inteso o intendeva pubblicare. In questa identificazione si deve tener conto della differenza esistente fra «accidentals» e «substantive readings», cioè fra tutti quegli aspetti del testo che in grande misura sono lasciati in mano al copista o ai tipografi – ad esempio l'uso delle maiuscole e della punteggiatura e dell'ortografia – e le lezioni che hanno un peso di «sostanza». Per fare un esempio, la parola *substantia* può essere alterata in *sostanza* ma non può essere affatto sostituita da *essenza* o da altra parola che modifichi il senso del testo, sempre che tale sostituzione non sia dovuta a un intervento successivo dell'autore stesso. Sarebbe troppo lungo riferire tutte le modifiche e le obiezioni e le variazioni che queste idee di base hanno suscitato. Infatti, se l'esperienza di secoli e di tutti i giorni conferma che gli «accidentals» sono l'area in cui gli editori hanno un ampio margine di libertà d'accordo con le convenzioni entro le quali operano, è anche vero che, proprio per la loro convenzionalità, questi ci possono guidare a raggiungere una zona vicina al mondo e alla cultura dell'autore. Questo dato giustifica la presunzione che anche le lezioni «sostanziali» siano quelle dell'autore, ma su questo punto i dubbi sono inevitabili. E infatti, se non si hanno dubbi a correggere un errore manifesto, non sembra altrettanto facile dire in tutti i casi come emendarlo, né tanto meno fino a che punto una correzione sia legittima se fatta col sussidio di un altro testimone, e specialmente quando si tratta di lezioni «indifferenti» (noi diremmo «adiafore») perché in tali casi a dirimere la questione è solo il giudizio o la valutazione «soggettiva» del filologo. Si tratta ovviamente di problemi delicati che presentano sotto forma diversa molti degli stessi problemi che incontrano i filologi italiani o lachmanniani in genere, e in misura minore i seguaci del metodo del *bon manuscript*. Spiccano fra questi i problemi del «soggettivismo» dell'editore e dell'eclittismo. Le differenze però sono anche notevoli: mentre l'archetipo

⁶ F. Bowers, *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1964.

⁷ Sull'opera di questo studioso N. Harris, «Riflettendo su letteratura e manufatti: profilo di George Thomas Tanselle», *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 82-115; A. Montaner, rec. a G.T. Tanselle, *Bibliographical Analysis. A Historical Introduction*, *Ecdotica*, 8 (2011), pp. 281-286, e in questo volume P. Italia, «Libri che parlano di libri: dentro e fuori», pp. 219-237.

per i filologi italiani è frutto di una ricostruzione, quello anglo-americano è storicamente dato, e non mi pare sia una differenza da poco, anche perché la natura della sua storicità controlla la dimensione «soggettiva» che la scelta del *bon manuscrit*, invece, accetta con tutte le conseguenze che questa prima decisione può avere. Un'altra cosa importante: nella tradizione anglo-americana non si conosce quella che in Italia è venuta a chiamarsi «bibliografia testuale», «filologia testuale» e perfino «tipofilologia», distinta dalla «filologia testuale», che si occuperebbe di tradizioni manoscritte mentre la prima si occuperebbe dei testi a stampa: questa distinzione non esiste, anche se, ovviamente, si tiene conto del diverso mezzo di diffusione di un'opera; e non esiste perché la filologia anglo-americana nasce primariamente con gli studiosi di Shakespeare, quindi attenti ad una tradizione a stampa anche se di opere arrivate alla stampa dopo una vasta circolazione in copioni per attori. In ogni modo, i lettori italiani possono farsi un'idea abbastanza adeguata di queste discussioni leggendo l'antologia di testi apprestata alcuni anni fa da Pasquale Stoppelli e i numerosi contributi di Neil Harris.⁸

Il panorama è abbastanza omogeneo ed è possibile abbracciarlo perché, pur essendo vastissimo, lo consente un certo corporativismo dei filologi americani. Completamente autonomi rispetto alla «higher philology», e, in anni più recenti, rispetto alla «teoria letteraria», i filologi americani si associano in centri e società accademiche dove la loro disciplina può vivere lontanissima dalle dispute dei critici letterari. I filologi, intesi nel senso ampio di editori di testi, si sono organizzati in società culturali e hanno fondato prima un Center for Editions of American Authors (CEAA) che ha formulato i criteri metodologici per curare un *corpus* nazionale di testi; poi questo centro, con criteri che non escludono apporti originali, si è trasformato in un Center for Scholarly Editions (CSE).⁹ Esiste anche una rivista *Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation* (già TEXT), dedicata ai problemi filologici per chi edita testi, ed è la pubblicazione ufficiale dell'attivissima Society for Textual Scholarship.¹⁰ Sono società culturali che riescono ad imporre la presenza della

⁸ Vid. n. 5. A questa antologia, pp. 216-218, e all'ottima presentazione di Neil Harris, in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. Stussi, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 301-326, si rimanda per le precise indicazioni bibliografiche che in questa sede risulterebbero eccessive.

⁹ Sul CSE e il suo contesto vedi J. Thomas, «Library of America», *Ecdotica*, 2 (2005), pp. 106-109; F. Rico, «Lectio fertilior». Tra la critica testuale e l'ecdotica», *ivi*, p. 36, e C. Giunta, «La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata», *ivi*, 8 (2011), pp. 115-117.

¹⁰ Da qualche anno esiste anche la European Society for Textual Scholarship (<http://www.textualscholarship.eu/>), che pubblica la rivista annuale *Variants* (vid. G. Pontón, rec. a *Variants* I (2002), *Ecdotica*, 1, 2004, pp. 279-283).

filologia nel campo culturale, e riescono anche a diffondere idee e a creare pressioni politiche per ottenere fondi di ricerca che, in questi tempi di magra, sono sempre più ridotti per le filologie, specialmente quelle delle culture politicamente marginali. Queste società tengono anche convegni annuali in cui si fa il punto di quanto avviene nella loro disciplina specialmente in campo anglo-americano, ma promuovono anche scambi tra filologie di aree diverse, magari fra sanscritisti e romanisti, fra filologi sinologi e germanici, incontri che lungi dall'essere dialoghi fra sordi sono illuminanti, e magari indispensabili se nel futuro si cercherà di elaborare principi di una disciplina che stia al di sopra delle specializzazioni nazionali o regionali. Su quest'ultimo punto è utile richiamare l'attenzione sul progetto di offrire una panoramica sullo stato attuale delle varie filologie con un volume intitolato *Scholarly Editing. A Guide to Research*, curato da D.C. Greetham e pubblicato dalla Modern Language Association of America (New York 1995), che è utile comparare con il più recente volume miscelaneo curato da F. Duval sulle *Pratiques philologiques en Europe* (2005).¹¹

Il volume appena ricordato sembra uno di quei frutti che maturano quando una disciplina ha raggiunto una fase che possiamo dire «classica», in cui le discussioni sembrano comporsi in un consenso, perché sembra che finalmente la disciplina abbia raggiunto un traguardo che, magari, è solo un ragionevole compromesso.

Ma questi momenti di calma sono spesso quelli in cui nascono i manifesti che creano nuovamente un po' di scompiglio e si pongono altri traguardi. Nel nostro caso specifico, una ragione di dissidio viene dalla parte *higher* della disciplina, cioè la critica letteraria dalla quale la filologia testuale aveva da tempo divorziato: ora questa *higher criticism* si ricorda della sua sorella minore e ne invoca l'aiuto, e questa minore sembra lieta di accettare l'invito perché vede nell'accostamento un modo di far procedere la filologia verso campi che nel corso del tempo aveva perso.

Non c'è dubbio che la separazione fra i due livelli di critica fu marcata non più da un discreto reticolato separativo ma da un vero abisso agli inizi degli anni Sessanta del secolo scorso con l'avvento dello strutturalismo e quindi della moda delle teorie letterarie, dalla semiotica al decostruzionismo, per indicare solo i movimenti che hanno privilegiato con vera oltranza gli aspetti formali della letteratura. Questa sorta di divorzio ha favorito la sopravvivenza della filologia americana, che, così

¹¹ Recensito da A. Soria Ortega in *Ecdotica*, 5 (2007), pp. 311-320.

appartata, ha potuto coltivare le proprie discussioni metodologiche e resistere fino ad un certo punto all'imperialismo della teoria letteraria. La quale, per conto suo, dopo vari decenni di trionfo, ha cominciato a rendersi conto dell'oltranza formalista e, proprio dal cuore del decostruzionismo, si levava una voce che invocava un ritorno alla filologia. Mi riferisco all'esortazione rivolta da Paul de Man¹² – uno degli esponenti maggiori della teoria decostruzionista – agli studiosi di letteratura. Se leggiamo quelle pagine vediamo subito che esse non offrono alcun sussidio agli editori e ai commentatori di testi, perché de Man intende la filologia come un'elementare attenzione al testo, alla sua composizione «parola per parola», e vede in questo tipo di filologia una fase propedeutica alla lettura o interpretazione dei testi.¹³ Ma non importa. Conta, invece, rilevare che l'esortazione testimonia il senso di perdita di un qualcosa che, dopo tutto, rappresenta le fondamenta della letteratura, cioè la lingua e i testi nella loro storia. L'appello di de Man è una testimonianza irrefutabile del fatto che il divorzio fra teoria letteraria e filologia appena ricordato cominciasse a creare rimpianti e perfino rimorsi; ma nello stesso tempo testimonia in quanto discredito fosse tenuta la filologia da parte di una cultura che identificava il filologo con il pedante e l'erudito attento solo alle parole e assolutamente sordo al «significato» estetico dei testi che pubblicava. Un altro appello a tornare alla filologia è venuto da Edward Said,¹⁴ un teorico anche lui – di altra militanza e di altra estrazione; ma anche il suo appello è di utilità nulla per la ecdotica in quanto egli pensa a una filologia di tipo vichiano e auerbachiano, e auspica che una filologia del genere restituisca un profondo senso umanistico e democratico ai nostri studi che porti ad un'equa comprensione delle culture che oggi sono subalterne e minoritarie, comprensione che deve compiere il primo passo con l'intelligenza storica della propria cultura. E, all'inizio del nuovo millennio, Hans Gumbrecht scendeva in campo con una meditazione sulla filologia che secondo lui dovrebbe essere tale da possedere la forza magica di dare ai frammenti del passato un valore di presente, da ripor-

¹² P. de Man, «The Return to Philology» nel suo *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pp. 21-26.

¹³ Questa visione di subalternità della filologia rispetto alla teoria letteraria ha suscitato una reazione da parte di un «editor» quale Greetham, «A Resistance to Philology», in *The Margin of Text*, edited by D.C. Greetham, Ann Harbor, Michigan University Press, 1996, pp. 16-24.

¹⁴ E. Said, «The Return to Philology», capitolo del suo *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia University Press, 2004, pp. 47-84.

tare in vita i frammenti di un passato ormai sepolto.¹⁵ Egli difende la tradizione germanica della grande filologia, e si avvicina ad essa con gli strumenti dell'ermeneutica che usa anche nei suoi studi sull'estetica della *Rezeption*. Gumbrecht è affascinato dal neo-tradizionalismo di Menéndez Pidal per il quale il *romancero*, con le sue variazioni, non tradisce un originale ma lo rinnova ogni volta che lo propone sotto forma nuova; e per questo Gumbrecht approva le tesi di Bernard Cerquiglini circa l'*éloge de la variante* (Parigi, Edition du Seuil, 1989) e si affianca a quel gruppo di filologi romanzi che verso gli anni Novanta lanciarono un manifesto chiamato *New Philology* in cui intendevano attaccare i metodi genetici e propugnavano una filologia materiale, esaltavano le varianti, gli *accidentals*... ma che di fatto non ha mai prodotto alcuna edizione su cui misurare i risultati di tante proposte che avevano molto di dilettesco. Ma se non capisco male, Gumbrecht vorrebbe una filologia che non sia tanto costretta a scegliere lezioni autentiche contro lezioni non autentiche – e parrebbe che nel suo modo di vedere queste differenze perdano la connotazione di autenticità dal momento che le varianti sono anch'esse portatrici di *un* significato autentico – quanto una filologia che si occupi del significato e della testimonianza storica ed esistenziale che un'opera del passato riesce a fornire a chi la legge a distanza di secoli, e la mediazione di questo significato sarebbe il lavoro specifico della filologia. In altre parole, Gumbrecht propone una filologia che instauri un legame di affinità elettive, se così posso dire, col passato, un legame che impegni l'esistenza dell'utente nel momento in cui entra in dialogo con il passato; insomma, una filologia sui presupposti filologici dell'ermeneutica.

Queste indicazioni sono una prova che fra teoria letteraria, dominatrice della scena per quest'ultimo mezzo secolo, e filologia si sta aprendo un dialogo, e i documenti ricordati ci portano in una fase di disgelo in cui risuonano sempre più alte e più numerose le voci che auspicano un ritorno alla filologia nel seno della critica letteraria.¹⁶

¹⁵ H.U. Gumbrecht, *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana, University of Illinois Press, 2003.

¹⁶ Ad esempio, L. Patterson, «The Return to Philology», in *The Past and the Future of Medieval Studies*, edited by J. Van Engen, Notre Dame-London, University of Notre Dame Press, 1994, pp. 231-244; oppure il volume di J.I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford (California), Stanford University Press, 2000; G.G. Harpam, «Roots, Races, and the Return of Philology», *Representation*, 106 (2009), pp. 34-63. Quest'ultimo sostiene che nonostante l'impossibilità di riportare la filologia al prestigio e all'utilità che le si riconosceva nel passato, essa rimane pur sempre imprescindibile come strumento di studi letterari. In questa stessa rivista sono apparsi vari importanti

Ma un ritorno puro e semplice alla filologia d'autore come la concepiva un Greg sembra di difficile realizzazione perché significherebbe cancellare con un colpo di spugna tanti decenni di teoria letteraria impegnata a demolire la nozione di autore e a dichiarare «la morte dell'autore», ossia proprio quella persona reale che sta dietro la creazione letteraria e di cui l'ecdotica cerca di rintracciare e ricostruire la voce autentica nella sua lingua originale. Le voci più nuove non sono quelle che vogliono tornare alla filologia, ma quelle che intendono rinnovarla e promuovere un incontro con la critica letteraria.

Per tutti basterà ricordare Jerome McGann che considera l'autore come la combinazione di vari fattori sociali da tenere in considerazione quando si aspira a ricostruire il suo lavoro originale.¹⁷ Pensare di editare le opere di Byron, come fa lui, significa editare un'opera in cui hanno messo mano l'autore ma anche i tipografi, i censori, i correttori di bozze, l'autore stesso in quanto correttore di bozze... e l'opera che il filologo riesce a pubblicare deve essere intesa come quella di questo autore-composito e non di un autore ideale che la filologia tradizionale persegue. La filologia dovrebbe cercare di capire il rapporto e la dinamica fra questi fattori per intendere la dimensione «sociale» rappresentata da un'opera. Per capire un'affermazione del genere bisogna ricordare che McGann è un seguace, anzi un teorico del *New Historicism*. Senza entrare in dettagli su questi argomenti, appare chiaro che la filologia americana sta cercando nuovi traguardi, nuove metodologie che intendono portare la filologia dal suo ruolo di inserviente a quello principale di interprete di un campo che non è precisamente quello estetico, ma senz'altro copre molti aspetti storici dell'opera che studia. Questi non sono limitati alla lingua ma si estendono alla «cultura» in senso largo che riesce a trasmettere. In altre parole l'aspirazione è quella di riportare la filologia al ruolo che essa ha avuto in alcuni periodi quando ad essa ricorrevano i teologi e i filosofi, come alla disciplina che stabilisce il *certum* per arrivare a conoscere il *verum*. È un legame che andrebbe capito bene quando si pensa che il solo scopo di editare un'opera è quello di darne un testo «sicuro».

contributi in tal senso: fra questi P. Eggert, «These post philological days...», *Ecdotica*, 2, 2005, pp. 80-98 e D.C. Greetham, «Philology Redux?», *ivi*, 3, 2006, pp. 103-128. Per altri rimandi si vedano le note successive.

¹⁷ J.J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, di cui si possono leggere stralci notevoli nel vol. 6 (2009) di *Ecdotica*, dedicato in gran parte al tema *Anglo-American scholarly editing*, con un prologo informatissimo di Paul Eggert e Peter Shillingsburg, e una generosa antologia dei lavori più rappresentativi delle nuove tendenze della scuola anglo-americana.

Per offrire una testimonianza concreta di questa direzione, voglio soffermarmi su un lavoro recente di Sheldon Pollock apparso su una rivista di teoria letteraria.¹⁸ Pollock è un sanscritista di grandi letture e porta al mondo della filologia una compiuta conoscenza non solo delle diversità metodologiche, a seconda delle varie discipline, ma anche di diverse tradizioni e di scuole filologiche.

Pollock imputa in parte lo stato «depresso» della disciplina alla stessa filologia la quale non ha saputo crearsi una disciplina vera e propria, una disciplina che pur entrando a far parte di molte altre non è riuscita a crearsi una metodologia né dei parametri che possano aspirare ad essere «globali», cioè utilizzabili ovunque siano richiesti, un po' come avviene nella matematica, una super-disciplina che non si piega ad essere altro che se stessa in qualsiasi combinazione la si usi. Una delle proposte più urgenti è che la filologia ritorni alla sua missione originaria di gettare luce sul passato. E per riuscire in questo proposito la filologia deve considerare tre punti fondamentali: uno è che il testo costituisce il *verum*; il secondo è che il filologo deve fissarlo appurando il *certum*; e il terzo è che l'editore non si sottragga alla ricerca del *verum* e del *certum* vedendosi come uno scienziato neutro che ricostruisce quel vero e quel certo senza farlo proprio, senza partecipare col suo essere storico a quel processo. Il *verum* che il filologo cerca non ha qualità ontologiche, ma è la verità dell'opera stessa nella sua storicità, quindi una sorta di valore che parla a noi con la voce della sua integrità e che noi interpretiamo da una prospettiva che dobbiamo ritenere non astratta in senso scientifico, ma reale e vera in senso storico. Dovremmo essere consapevoli, insomma, della nostra storicità e capire questo fatto significa anche spiegare il nostro modo di percepire il passato. Il lavoro del filologo deve dirci non solo di quell'astratto *verum* lontanissimo, ma anche del come ha saputo parlare ai suoi lettori del passato. Nelle tecniche genetiche e del testo base questa parte storica di solito viene omessa; e ciò comporta una perdita notevolissima perché perdiamo il senso storico dell'opera per cercare esclusivamente quel certo rappresentato dal testo. Questa storia di solito dovrebbe essere presente nei commenti, ma Pollock osserva come i commenti spesso non assolvano un compito tale e si limitino ad illustrare il contesto dell'opera e non la vita dell'opera nella storia. E questa omissione comporta spesso fraintendimenti di valore metodologico. Supponiamo, ad esempio, che un editore del *Corano* stabilisca

¹⁸ S. Pollock, «Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World», in *Critical Inquiry*, 35 (2009), pp. 931-961.

che la sua forma primitiva sia in siriano e che in quella versione originaria non si faccia menzione delle 72 vergini che l'Islam promette ai suoi martiri, ma si parli invece di 72 fiori bianchi. Quale editore oggi imporrebbe il testo originale o autentico, sfidando una *fatwah* delle autorità religiose?¹⁹ Quanto vale un originale rispetto agli *endoxa* derivati da un testo e che hanno avuto grande fortuna? Le verità che un testo crea nella sua lunga tradizione sono altrettanto vere quanto quelle dell'originale e quanto quelle che noi crediamo di attingere solo perché pensiamo di dover dire la 'nostra verità' che riteniamo nuove e pertanto superiori a quelle proposte dai filologi che ci hanno preceduto: così almeno ragiona un critico genetico, o almeno in questo caso sostiene che 'seriores sunt meliores'.

In altre parole, Pollock vuole che la filologia ritorni ad essere quella disciplina propugnata dai Dilthey e dagli Schleiermacher, una filologia impostata sul circolo ermeneutico che Pollock perfeziona ricorrendo all'*auctoritas* di Gadamer e alla sua nozione di *applicatio*. È un tipo di filologia affine a quella del classicista francese Jean Bollack, per il quale l'impresa della pubblicazione del testo va accompagnata con quella dell'interpretazione, ossia lo studio del significato quale si evince dall'interno del testo stesso, da una lettura filologica e non da un'estetica esterna ad esso.²⁰ Sembra l'unica via che possa ridare alla filologia la dignità antica, che le restituisca funzioni da tempo delegate alla teoria letteraria la quale, dietro l'insegnamento di una tale filologia, può diventare a sua volta più rispettosa e aderente ai testi che interpreta. Pollock, insomma, vuole che la filologia non si limiti esclusivamente all'edizione del testo, ma che si impegni nella sua interpretazione. E questo impegno ha tutti i limiti delle ricostruzioni storiche, le quali non riescono mai ad attingere una conoscenza perfetta del passato, ma proprio per questo riconoscono la fallibilità del filologo e ne fanno una cosa diversa dallo scienziato, e dovrebbero farne un operatore rispettoso della sua dimensione storica che è sempre in divenire.

Queste brevi indicazioni non fanno giustizia del progetto grandioso di Sheldon Pollock. Forse la filologia da lui progettata non troverà, se non raramente, chi la realizzi. Tuttavia si può apprezzare almeno il progetto

¹⁹ Il *casus* qui ipotizzato non è interamente *fictus* come si può verificare nel bel saggio di Chase Robinson, «Enigmi nella sabbia», *Ecdotica*, 8 (2011), pp. 167-174.

²⁰ Una sintesi, in inglese, della sua ermeneutica «filologica» e non «filosofica», si può trovare nel lavoro «Texts and their Interpreter: The Enterprise of Philology», *Substance. A review of theory and literary criticism*, 22 (1993), pp. 315-320 – si tratta di un numero speciale dedicato al tema «Epistemocriticism», curato da Noëlle Batt and Michel Pierssen.

di vedere nel futuro una filologia consapevole del mondo che le ruota attorno e che dialoga proficuamente con le teorie letterarie, con le filosofie della storia e dell'ermeneutica. Chi ha un futuro lungo dovrebbe vedere diminuire l'ostinazione di fissare il «testo autentico», e valorizzare le interpretazioni del passato in quanto segno del vivere storico di un'opera. Capirà, insomma, che il testo non coincide necessariamente con l'opera: l'opera è il suo senso o significato storico ed estetico, mentre il testo ne è la veste, e l'esperienza ci dice che una scucitura o la mancanza di un bottone non bastano a screditare il senso di ciò che rivestono.

Gli allarmi di Sheldon Pollock hanno qualcosa di apocalittico, ma sono giustificati solo in parte. Non sono giustificati se si parla di filologia relativa alla letteratura inglese e americana che è vivace e aperta a riflessioni e ad innovazioni metodologiche; ma lo sono se si parla di altre filologie che sono moribonde o del tutto morte. Alcuni decenni fa erano pochi i dipartimenti che non avessero corsi di filologia romanza o germanica o semitica o iranica o sanscrita; oggi, invece, la filologia romanza è pressoché scomparsa da tutti i programmi di lingue romanze e lo stesso si può dire di altre filologie, che sono sopravvissute come materie marginali in altre *area studies*, e presto sono state assorbite da queste per cedere il campo o i fondi ad altre materie che sembrano più *relevant*, e soprattutto più moderne. La filologia è la vittima maggiore del *présentisme* attuale, dell'attenzione esclusiva al presente e dell'indifferenza nei riguardi del passato, e quindi delle discipline che lo studiano. L'idea di Pollock di creare dipartimenti di filologia senza legami coi dipartimenti di lingua o di linguistica è un modo di preservare la filologia nella sua funzione primaria di studio di culture lontane nel tempo da quelle attuali e che solo una preparazione tecnica specifica riesce a preservare e a rendere sempre attuali.

E quale futuro toccherà alla filologia italiana? Per il momento la filologia in Italia gode di un prestigio forse unico al mondo. Per averne una misura si pensi al crollo di prestigio della filologia in Germania dove non si vede più, o molto raramente, un'edizione di un testo medievale romanzo, mentre un tempo i seminari di filologia romanza delle università tedesche erano una fucina inesauribile nella produzione di tali lavori.²¹ Ma se si attraversa l'Atlantico e si superano le Alpi, si entra nel «paese du sole e da filologia».

²¹ Sullo *status* della critica testuale in Germania sono particolarmente informativi i lavori di C. Urchueguía, «Tra poetica e fisica. Nota preliminare a Marten e Reuss», *Ecdotica*, 3 (2006), pp. 51-59, e R. Colbertaldo, in questo stesso numero, p. 238-252.

Qui si troverà, contrariamente a quanto è avvenuto in America, che i maggiori teorici della letteratura sono anche maestri della filologia (penso ai Segre e agli Avalle), e le due discipline vivono senza timori di un divorzio. Questo connubio ha conferito un tocco di aristocrazia alla filologia, così che essa, diventata ormai la cenerentola in altre parti del mondo, gode nel nostro paese di un prestigio incontestato, e nessuno si sente umiliato dall'appellativo di filologo, anzi se ne inorgoglisce. La situazione italiana oggi è paragonabile a quella tedesca della fine dell'Ottocento e dei primi del Novecento, quando la filologia dominava sovrana.

Certo, la filologia italiana dello stesso periodo, nel tardo Ottocento e ai primi del Novecento, godeva di una notevole rispettabilità, ma su di essa proiettava un'ombra uggiosa l'idealismo che la relegava fra le attività pratiche destinate a produrre un sapere che non arricchisce lo «spirito». La riabilitazione è avvenuta a partire dagli anni sessanta, da quando lo strutturalismo ha elevato la linguistica al ruolo di disciplina principe, e la linguistica offriva il modello per la teoria letteraria, dandole quella patina di scientificità che la vecchia estetica non aveva e non avrebbe mai desiderato avere. Ora la nuova teoria letteraria, combinata col prestigio di filologi sovrani come Contini e dalla fortuna della critica stilistica, ha creato le condizioni perché la filologia fiorisse. Ad essa dava una carica di vitalità anche il fatto che il suo minuzioso *labor* consentiva una vicinanza ai testi che l'altra insorgente estetica, quella marxista, ignorava del tutto. Ora la nuova teoria letteraria col suo formalismo e il suo razionalismo di stampo scolastico ha senz'altro tenuto fianco al tecnicismo della filologia, e in questo modo veniva chiuso quel divario fra il positivismo della filologia e l'estetica dell'intuizione pura, e le due discipline potevano correre in uno stesso alveo anziché seguire due corsi diversi. La filologia è ascesa ad altezze mai prima raggiunte e, quindi, le origini di questo fenomeno sono molto diverse da quelle che abbiamo visto per l'America: qui il connubio fra teoria letteraria e filologia è un *desideratum* che si comincia ad esaudire, mentre in Italia quest'incontro è ormai vecchio di decenni. Ma non si può dire necessariamente che sia stato un grande vantaggio: forse, guardando il fenomeno in retrospettiva, gli inizi così prosperi e precoci erano destinati a perdere presto la loro carica e stanno ora producendo un ristagno, perché la teoria letteraria è andata molto avanti ma non si è portata dietro la filologia. Spero che un nuovo impegno rilanci nuove direttive e muova le acque che rischiano di diventare paludose, e che l'attuale compiacimento dominante fra i filologi italiani – alcuni addirittura ne hanno fatto una bandiera di libertà! – non faccia chiudere gli occhi davanti ad aspetti poco rassicuranti.

Da *outsider* mi limito a formulare alcune impressioni sperando che gli amici filologi le tengano in conto perché vengono da uno che non pretende di fare filologia, ma da lettore o da utente avanza il diritto di dire ai filologi quel che si aspetta dal loro lavoro.

La prima impressione generale è che in Italia si faccia molta, anzi troppa filologia, e la si faccia con tale compiacimento che è facile prevedere mutamenti significativi in un vicino futuro. È una filologia che sembra realizzarsi pienamente solo se produce una qualche edizione critica. In Italia si sente parlare continuamente di «edizione critica», come una volta si sentiva parlare di «carta bollata» e come ora si sente parlare di «concorsi». Un'edizione critica è la credenziale migliore per meritare il titolo e la cattedra di «filologo». E dai maestri questa convinzione scende ai discepoli e ai laureandi, tanto che frequentissime sono le 'tesine' del triennio che introducono gli studenti agli arcani di un'«edizione critica»; non infrequenti sono le tesi della specialistica che studiano questo o quell'aspetto della tradizione di un testo; e i lavori di edizione critica sono i più popolari fra gli studenti del dottorato. Nel valutare questi lavori conta molto il volume dei *testes* esaminati e delle varianti registrate in apparato, più di quanto non conti la qualità dell'opera che si edita. Ovviamente sto esagerando, ma davanti a questa moda viene in mente quello studente di Salamanca il quale racconta a Don Chisciotte (II, 22) di avere nel cassetto dei lavori di natura eureka o scienza degli «inventori delle cose», lavori che riveleranno al mondo chi fu la prima persona ad aver avuto il raffreddore e chi inventò l'unguento per curare il mal francese. Ma esagerazioni a parte, non c'è dubbio che in Italia imperi una vera «cultura dell'edizione critica». Mi diceva un amico, direttore della villa I Tatti, che su cento domande di borse per ricercatori, almeno novantanove sono progetti di «edizioni critiche» – questo se i concorrenti sono italiani, mentre se sono americani il novantanove per cento dei progetti vertono su temi di *gender*!

Tuttavia a uditi sottili non sfugge qualche avvisaglia di crisi, qualche voce di scontento.²² Per il momento si esprime con un senso di sazietà e a volte di vero rancore quando si capisce che una ricerca non deve essere portata a termine se prima non si procurano le edizioni critiche, o si sostiene che quelle disponibili non sono criticamente valide oppure sono antiquate e non si fregiano di frondosi alberi genealogici e di nutriti apparati di varianti... E ci si chiede se tali mancanze costitu-

²² Fra le voci più significative si ricorda l'articolo di Francesco Bausi, «Settanta anni di filologia in Italia», *Ecdotica*, 8 (2011), pp. 165-192.

iscano davvero impedimenti tanto severi a scrivere un saggio di critica letteraria o a fare una ricerca storica.

Da anni la filologia italiana vive paga della metodologia che ha saputo soddisfare tante esigenze, e vive un po' di rendita, lavorando continuamente a perfezionare il metodo lachmanniano che rimane sempre più valido grazie anche all'apporto dovuto alla teoria letteraria dello strutturalismo. Per capire meglio questo fenomeno risaliamo alla fine dell'Ottocento quando in Germania si contendeva per la filologia del testo (quella che faceva capo a Gottfried Hermann) e la filologia delle cose (che faceva capo a Philipp August Böckh e Ottfried Miller), una disputa fra la filologia «umanistica» di un Nietzsche e la filologia «scientifica» di un Wilamowitz. Ha finito col prevalere quella del giovane Wilamowitz, scrupolosissimo nel rimuovere ogni traccia di soggettività da parte del filologo. In Italia è entrata la filologia della linea di Wilamowitz, codificata prima dal manuale di Paul Maas, e poi modificata dalla nozione di storia che Giorgio Pasquali ha applicato alla tradizione. Si tratta di cose ben note, per cui basta solo accennarvi. Meno note mi paiono le vicende successive, e tutte italiane, quando i teorici dello strutturalismo hanno applicato le nozioni di «sistema» alla tradizione e, in questo modo, hanno riportato la filologia testuale entro il campo dello strutturalismo o hanno contribuito a rafforzare l'aura di scientificità associata al metodo lachmanniano o neolachmanniano di stampo prettamente italiano. Una serie di manuali di ecdotica ha contribuito a divulgare questa scienza editoriale, e ad educare così generazioni di studenti cresciuti nel culto di questa scienza. Quando il turbinio delle teorie letterarie sconvolgeva il campo dei nostri studi, e quando il rincorrersi di metodologie sempre nuove finiva per stendere su tutto un senso di relatività, la filologia sembrava ancorata in modo sicuro a certezze che nessun'altra teoria era in grado di offrire. Probabilmente anche questa dimensione esistenziale deve averne favorito le fortune.

La spinta maggiore ad abbracciare la metodologia neolachmanniana viene dalla convinzione che la ricostruzione genealogica sia la sola, fra tutte le forme possibili, a restituire l'autenticità del testo, a posare su criteri «scientifici»; e questa convinzione è di solito avallata dai classicisti che nel campo della filologia sono stati sempre i grandi maestri.²³ La storia della filologia italiana è fatta nel complesso dal lavoro dedicato a

²³ Del disagio accusato dai suoi adepti offre una buona testimonianza lo stimolante libro di Andrea Cozzo, *La tribù dei filologi*, che ho recensito in queste stesse pagine vol. 5 (2008), pp. 249-278. Sarà chiaro che ora ritorno e sostengo alcuni punti che allora mi limitavo a segnalare.

perfezionare questo metodo. Non so più quanti lavori ho letto e mi capita ancora di leggere tesi a dimostrare che la maggioranza degli stemmi bipartiti ha una motivazione pratica e addirittura scientifica da contrapporre al «privilegio di scegliere» che Bédier ascriveva alla «soggettività» del filologo: si invocano modelli di matematica e di fisica che lo provano; ci sarebbero operazioni pratiche che lo dimostrano e prove statistiche che lo confermano; ci sono analisi strutturalistiche che provano come le famiglie e la natura delle varianti formino dei sistemi i quali a loro volta offrono una garanzia irrefutabile della bontà della ricostruzione genealogica; ci sono, insomma, prove e controprove che conferiscono al metodo genetico una validità scientifica sempre più forte e che riducono al minimo l'intervento soggettivo dell'editore. I contributi più applauditi sono quelli che riescono a ridurre ulteriormente quel minimo di soggettività dell'editore, e dietro tali tentativi si coltiva l'illusione di farla scomparire del tutto. Niente altro sembra penetrare nel giro di quelle discussioni, a parte qualche suggerimento proveniente dall'informatica che promette di rendere più spedito e sicuro il lavoro di *recensio* e l'organizzazione in sistema delle varianti.

L'unica vera eccezione metodologica è la bibliografia testuale introdotta da Connor Fahy e poi dall'antologia di Stoppelli (vedi n. 5); ma è un'eccezione nel complesso poco robusta, e comunque appena importata. L'impegno maggiore dal punto di vista metodologico sembra quello di provare che Bédier *n'avait pas raison!* Per i filologi italiani i criteri genetici sono indisputabili, conducono sempre a risultati ottimali, e hanno una validità metodologica indipendente dai tempi e dalla natura dei testi su cui il filologo lavora.

E sia pure. Tanta convinzione è il motivo del compiacimento dei filologi italiani, ma anche della loro inquietante chiusura. Tutto ciò fa prevedere un futuro senza grandi innovazioni. Si direbbe che questa disciplina in Italia abbia trovato la chiave della sua perennità e il segreto del suo proprio successo. Ma forse a lungo andare questa sicurezza potrebbe essere scossa da un brusco risveglio, che sarà inevitabile quando i filologi si accorgeranno di aver lavorato a mantenere in vita una disciplina che si è logorata nella ricerca di forme astratte, di non avere più un pubblico, di averne fatto una scienza per pochi iniziati tutti protesi verso il passato e incapaci di farlo rivivere o di renderlo significativo per il presente. Così accade un po' in Germania dove alla filologia, una volta regina delle discipline, viene ora delegata, e in misura sempre minore, la funzione di raccogliere e catalogare ruderi del passato senza spiegare il fine per cui ciò vien fatto. E le università – sempre più impegnate a tenere il passo

con le domande del presente, inteso come attualità e occasione di ottenere i consensi di chi può finanziare programmi di studio – cancelleranno la filologia dal regno delle discipline accademiche: una disciplina che intende custodire i tesori del passato non può trarre da quel passato finanziamenti in grado di sostenerla. Povera e nuda andrai filologia!

Si potrà difendere l'idea di questa filologia ricordando che ha un valore didattico notevole perché insegna ai giovani il rigore della ricerca e della disciplina. Sarà vero; ma è anche vero che una filologia fine a se stessa crea illusioni di una padronanza disciplinare la cui acquisizione poi non è commisurata ai risultati che produce perché ad essi manca un proposito sostenibile per lungo tempo.

Per evitare questo disastro la filologia non dovrebbe perdere di vista il presente in cui opera. E per farlo dovrebbe forse rivedere gli argomenti dai quali ricava le proprie certezze o l'illusione della propria scientificità. Dovrebbe chiedersi, insomma, e con rinnovata urgenza, se il metodo lachmanniano sia davvero tanto immune dalla soggettività quanto pretende di essere. La soggettività dell'editore entra in tutte le fasi della ricerca, dalla *collatio* alla *recensio* e fino al momento culminante dello *iudicium*. Il procedimento che guida queste ricostruzioni viene definito come «logico»; ma a vedere meglio è un procedimento che sarebbe più giusto chiamare «dialettico», in quanto è basato sulla nozione di probabilità e non sulla nozione di verità, ed è per questo che si parla di «ipotesi di lavoro». Questo procedimento dialettico ha la ragione segreta nel fatto che chi lo gestisce si sente almeno in parte autore dell'opera che procede a ricostruire. Forse tale tipo di narcisismo è il segreto del successo del metodo e della gratificazione che causa. L'insistenza sulla ricostruzione dell'originale senza la consapevolezza della forte componente ipotetica che si immette nel gioco ha del feticistico, di un ontologismo che rasenta quasi un'esperienza religiosa.²⁴ Eppure si lavora assiduamente a perfezionare la componente «logica» di questo processo, perché si pensa in qualche modo che se non possiamo attingere all'originale tran-

²⁴ F. Rico ha ricostruito in modo lucido e conciso e secondo me irrefutabile lo «Zirkel» vizioso della filologia genetica: «Di fatto, la maggioranza, e anzi direi la stragrande maggioranza, degli stemmi con i quali ci ritroviamo in filologia romanza si basano principalmente su errori che l'editore non ha dimostrato e neppure potrà dimostrare di esser tali. Il più comune degli errori è il falso errore comune. La certezza astratta dell'impostazione lachmanniana favorisce e avalla la falsità delle applicazioni concrete: prima spinge a forzare i dati, a trovare errori ad ogni costo, per soddisfare le esigenze teoriche; poi, con un'illusione *too human*, serve da alibi per averli forzati, e proteggendosi dietro alla bontà del "metodo", legittima la cattiva edizione» («*Lectio fertilior*: tra la critica testuale e l'ecdotica», *Ecdotica*, 2, 2005, pp. 23-41).

quillizziamo almeno la nostra coscienza pensando di aver fatto il possibile per arrivare alla mente dell'autore. E sorprende che l'interesse così intenso per «la méthode» non abbia sfiorato la grande discussione in corso da alcuni decenni sulla validità del metodo nella ricerca scientifica. Nei discorsi sulla ecdotica si parla magari delle teorie degli insiemi e si esibisce familiarità con i discorsi scientifici, ma non mi sembra che si parli mai di Poincaré o di Feyerabend o di Popper, per citare alcuni dei maggiori pensatori i quali hanno posto in dubbio il valore scientifico di quello strumento che si suole chiamare metodo.

Pertanto, se i criteri della scientificità sono quanto meno discutibili, perché insistere a perfezionarli in quella direzione con l'illusione di attingere un risultato verificabile come lo sono i veri risultati scientifici? Perché espungere a tutti i costi la soggettività, quando poi quasi tutti gli altri aspetti del lavoro filologico sono soggettivi, come lo sono i commenti e le valutazioni dell'opera? Soggettivo non vuol dire poco serio o approssimativo, ma significa solo che il lavoro filologico non sfugge alla regola di qualsiasi lavoro storico. Il fatto stesso di decidere perché editare un'opera anziché un'altra implica una scelta soggettiva. Se si accetta questo punto, il lavoro del filologo non mira necessariamente all'edizione ricostruttiva col metodo genetico. Queste edizioni richiedono sforzi ingenti che alla fin dei conti non seducono un *outsider* come me. Il metodo lachmanniano può essere utilissimo per stabilire certi fatti: ad esempio, stabilire se l'archetipo della *Comedia* sia settentrionale perché questo spiegherebbe la presenza di certi settentrionalismi in un testo toscano per eccellenza.²⁵ Ma perché utilizzare questo procedimento per tutti i testi, anche per i testi di un poetino del Settecento i cui problemi testuali si possono presentare in un breve saggio o addirittura in pochi paragrafi? Non è necessario, a meno che non si provi il contrario, fare un'edizione rigorosissima di ogni piccolo petrarchista o di un romanzo del Seicento solo perché il *curriculum* accademico lo richiede. Sono testi che si possono e spesso si devono pubblicare, ma ci sono modi decorosi e dignitosi di fare un'edizione senza stemmi e apparati, ma con commenti che aiutino a capire il testo e il senso dell'opera che presentiamo. Non saranno edizioni critiche, ma saranno edizioni che potremmo chiamare «di servizio», e il servizio che rendono sarà diverso da quello dell'edizione critica, ma non sarà di qualità inferiore: almeno così sembra agli occhi di questo *outsider*.

²⁵ Ho in mente il progetto di edizione al quale attende Paolo Trovato e di cui ha già dato varie anticipazioni nel volume da lui curato, *Nuove proposte sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco* (a cura di Id., Firenze, Cesati, 2007).

Se accettassimo di ridurre il volume della «scientificità», e usarla quando sia necessaria – e non sono pochi i casi in cui questa necessità si presenta: quasi sempre testi remoti nel tempo e nella lingua –, eviteremmo il rischio di vedere una rivolta contro la filologia e la liquidazione sommaria di una disciplina di cui l'Italia rimane uno degli ultimi, forse l'unico paladino in Europa. E pensiamo alla soggettività in termini di impegno culturale e cerchiamo di essere insieme filologi e critici, entrando davvero nell'opera per ricavarne il senso, senza temere di cadere in un peccato di pigmalionismo, e se anche così fosse sarebbe sempre meglio che cadere in quella schizofrenia che sembra estraniare il filologo dall'opera che produce. Prima di imbarcarci in un lavoro di edizione critica dovremmo chiederci con tutta onestà il motivo per cui la facciamo; e capire se l'opera ha qualità artistiche e culturali tali da meritarsela, e se per questi meriti incontra il nostro interesse storico e culturale. Domande simili servirebbero a ridurre il numero di edizioni critiche e a non sprecare tanto lavoro.

La moda crea il superfluo e lo spreco, ma nello stesso tempo crea l'illusione che soltanto seguendola riusciamo ad essere parte del presente. E se guardiamo alla moda o alla cultura o alla mania dell'edizione critica, vediamo le prove del superfluo e dello spreco. Ho davanti a me varie edizioni delle rime di Guido Cavalcanti... e ho davanti a me l'edizione del *Pianto della Vergine* di Enselmino da Montebelluno.²⁶ E mi chiedo, prescindendo da ragioni economiche che spingono gli editori a tenere vivo un catalogo, magari di *paperbacks*, pubblicando un certo numero di titoli esenti dai diritti d'autore a cominciare dai classici più noti: che bisogno c'era di produrre una nuova edizione di Cavalcanti senza avere alcunché di sostanziale da modificare nel testo e nell'interpretazione rispetto alle edizioni pregresse? Magari mi insegnassero qualcosa sul problema attualissimo della rappresentazione o sul dramma filosofico da cui nasce l'elegia cavalcantiana anziché ripetere le stesse cose fruste solo perché a farlo autorizza un'edizione che si dice nuova solo perché modifica alcuni *accidentals* rispetto alle edizioni in circolazione! L'edizione di Enselmino mi gratifica in modo decisamente più alto: imparo molto su un genere di cui sapevo poco o nulla, scopro una zona culturale di cui avevo nozioni vaghissime, imparo quasi tutto della lingua, vedo che anche fra i lettori di strato medio suscitano grande interesse i problemi di natura teologica, e vedo con piacere come viene affrontato

²⁶ Alludo a Enselmino da Montebelluno, *Lamentatio Beate Virginis Marie: Pianto della Vergine*, a cura di A. Andreose, Roma, Antenore, 2010.

un tema di religiosità popolare-dotta in una cultura come la nostra così laica per ascendenze ideologiche, favorite da una notevole ignoranza di questa letteratura. La decisione di pubblicare un testo del genere sembra encomiabilissima ad un *outsider* come me, perché avverto dietro ad essa un impegno umanistico di dialogare con la storia del passato, di arricchire e sfumare la conoscenza di un mondo che per molto tempo il canone tradizionale ha emarginato e, magari, anche di interloquire con il mondo attuale dove, ahimè, non manca il pianto delle madri che perdono i figli sulle piazze e sui fronti, sacrificati ai disegni politici e religiosi, a divinità spesso ingiuste! Ma non riesco a giustificare quelli che continuano a pubblicare inutili edizioni delle rime di Cavalcanti, e magari dimenticano autori importanti che aspettano di essere editati.

Dai miraggi ricostruttivi di una filologia che finisce per rimanere chiusa nei laboratori nascono anomalie e spettacoli strani in cui più si lavora e meno si produce. Prendiamo il caso di Petrarca. Per decenni si è attesa un'edizione nazionale, ma il miraggio dell'edizione critica ne ha posteso l'allestimento per altrettanti decenni. Per fortuna adesso l'editore francese Millon ci mette a disposizione molte delle opere che si potevano consultare solo ricorrendo alle edizioni cinquecentesche. Si dice che queste edizioni francesi non rispondono al criterio di «edizione critica», ma sono certamente edizioni affidabilissime e hanno il merito altissimo di aver rimesso in circolazione opere altrimenti inaccessibili, e i commenti e i saggi introduttivi sono d'una utilità che tutti gli apparati di questo mondo non potrebbero raggiungere.²⁷ Oppure prendiamo l'edizione dei *Rerum memorandarum libri* di Petrarca, una delle poche del piano nazionale ad aver visto la luce ormai oltre mezzo secolo fa per le cure di Giuseppe Billanovich. È un'edizione genetica ritenuta impeccabile, ma poi a usarla sono i pochissimi che sanno il latino altrettanto bene quanto Billanovich perché non c'è una riga di traduzione. A che serve davvero un'edizione pensata con questa nozione di filologia aristocratica, schifiltosa, più attenta all'importanza di una virgola che a centinaia di lettori i quali potrebbero leggere l'opera se avesse una traduzione?²⁸ Da *outsider*, a lavori del genere preferisco un'edizione non

²⁷ Considerazioni analoghe in F. Bausi, «Mito e realtà dell'edizione critica. In margine al Petrarca del Centenario», *Ecdotica*, 3 (2006), pp. 207-220, con la risposta implicita di M. Feo, «L'edizione nazionale del Petrarca e le edizioni fatte con le forbici», *Il ponte* (aprile 2000), pp. 149-155, e «Petrarca, la filologia e la lentezza», *Quaderni petrarcheschi*, XVII-XVIII (*Petrarca, l'umanesimo e la civiltà europea*, 2007-2008), pp. 1207-1213.

²⁸ È imminente la ristampa dell'edizione di Billanovich nella collana «Petrarca del Centenario», che avrà il merito di includere la traduzione delle opere latine, anche se

critica ma fededegna, con un commento eccellente che impegni la «soggettività» del curatore, la sola che, a conti fatti, riesce a riportare in vita un'opera del passato, e non a ricostruire un pezzo da museo, freddo e irrimediabilmente irraggiungibile.

Sempre da lettore che ammira il lavoro dei filologi, mi chiedo se l'edizione critica sia sempre il lavoro al quale il filologo deve sacrificare tanti altri obblighi di questa disciplina. Ci si chiede infatti se l'edizione critica sia indispensabile per leggere e per interpretare un'opera. Non abbiamo letto per secoli il *Canzoniere* di Petrarca e tante altre opere senza che un filologo ce ne abbia dato il testo ricostruito in modo inappuntabile? Che cosa cambia nella nostra maniera di interpretare il *Canzoniere* se i capoversi hanno l'iniziale maiuscola o meno? Non voglio dire che siano interventi senza valore, ma non sono certo quelli che salveranno la filologia dal pericolo di estinzione. Cosa cambierebbe nell'interpretazione generale della *Commedia* se tutte le parole non sono corroborate da un'edizione critica? Certo non tutti i casi sono uguali, e certi testi lontani da noi e dalle nostre conoscenze linguistiche guadagnano molto da una ricerca di questo genere; ma nella maggior parte dei casi un'edizione ben commentata offre un sussidio alla comprensione dell'opera infinitamente superiore ad uno spesso apparato di varianti. Insomma, ha ragioni valide l'impressione che la moda o la mania delle edizioni critiche costituiscano uno spreco al quale il buon senso si ribella. Quanto spreco di lavoro editoriale e tipografico in quelle edizioni veramente «obese», onuste di varianti che sembrano mostrine di un generale in pensione, in quegli apparati lunghissimi che nessuno legge, o che magari leggono solo quelli che li utilizzano per fare nuove edizioni senza fare la fatica di vedere i manoscritti! Saranno pure lavori imponenti, ma molte edizioni che si fregiano del titolo di critiche sono spesso edizioni «in condizioni critiche», culturalmente handicappate, incapaci di riportare in vita o di rinnovare il senso di un'opera, e che trasformano la funzione del filologo in un esercizio di schifiloso dandismo. Queste edizioni super decorate rassomigliano a quelle persone che si vestono di tutto punto ma poi non hanno un posto dove andare. La mania delle edizioni critiche sta creando un'aura di *hybris*, e già si avverte un senso di sazietà che porterà al rigetto. Un risultato del genere sarebbe disastroso, e anche in Italia avremmo una cultura senza filologia!

poi, per un residuo di quell'aristocraticismo schifiloso di cui si parlava, la copertina continua a dare soltanto il titolo originale. Ma quale lettore non specialista sarà tentato di comprare un'opera che si intitola, per fare un esempio, *Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis?*

Se si abbassa il miraggio della supposta scientificità delle ricostruzioni genetiche, forse anche l'autore, che la metodologia lachmanniana cerca con grande zelo, potrebbe apparire quale probabilmente era, attorniato da suggeritori e da correttori. Non arriverei a mettere in dubbio la sua esistenza, come vuole la teoria letteraria che ha «ucciso l'autore», ma gli darei una vita più articolata e meno idealizzata. L'ecdótica italiana si è mossa nella direzione giusta accettando gli insegnamenti dello strutturalismo, ma poi si è fermata a quella tappa e non ha considerato le possibilità delle discussioni teoriche sul problema dell'autore. Esse servirebbero almeno a due cose: a non considerare una sconfitta tragica il fatto di non poter raggiungere un individuo così astratto come lo vorrebbe la filologia dell'autore; e servirebbero a capire molto meglio la natura storica e la legittimità di tanti altri lettori ed editori che prima di noi hanno interpretato il testo. Non solo: saremmo sollecitati a vedere attraverso le loro letture la storia di come ha vissuto l'opera che editiamo, cosa ha saputo dire ai lettori che sono venuti prima di noi, e in questo modo riscoprire un'altra dimensione del passato che di solito obliteriamo nel fascio delle varianti considerate come spurie. La filologia può e deve fare anche questo se intende davvero ricostruire un valore del passato anche attraverso il percorso della sua vitalità. Almeno io, da lettore interessato, sarei molto curioso di conoscere anche questo aspetto che una semplice escussione dei testimoni fa apparire arido e sterile. E non mi si ripeta ancora che l'edizione critica è «scientifica» perché, come abbiamo detto, non lo è secondo i criteri della scientificità ai quali si attengono gli scienziati. E non pretenda neppure di essere «un pochino» scientifica, perché come diciamo in Sardegna «non si può essere “un pochino” incinta»!

E con questo vengo al punto.

La filologia non è solo o non può essere solo la disciplina che produce edizioni critiche, ma una disciplina che riporta in luce i documenti del passato e li interpreta con gli occhi nostri, che fa vedere come quel passato è vissuto e come è arrivato a noi. Insomma la filologia può fare di più e non limitarsi a produrre testi in un modo che rasenta lo spreco, e che in quel lavoro fa perdere di vista quella che è la sua funzione comprensiva, cioè quella di dare un senso ai testi che vuole mantenere vivi, e a questo fine produce tutta una serie di operazioni che servono a chiarirla e a riproporla. Fra questi compiti c'è la cura del testo nel modo migliore possibile, ma senza quegli eccessi di feticismo che finiscono per mettere in un secondo e distantissimo piano tutte le altre funzioni che il filologo deve esercitare per dialogare con i lettori che non hanno guide migliori dei filologi per avvicinarsi al passato.

Questo lettore rappresenta il pubblico al quale la filologia deve cominciare a parlare se vuole trovare consensi e vedere un futuro senza l'incubo di estinguersi come una di quelle «discipline del passato» ormai incapaci di comunicare col presente. Questo lettore vorrebbe vedere un po' più di coraggio contro la paura di sbagliare; vorrebbe che questa fallibilità non si nascondesse dietro una parvenza di oggettività scientifica; vorrebbe sentire meno pesante la cappa di quell'aura teologica che ancora avvolge la nozione di «originale», e capire che la tradizione dei testi è costellata di tanti «originali» quanti sono stati i lettori che l'hanno riprodotta e interpretata. È utile ricordare che, se si è fatta molta strada dai giorni in cui il filologo doveva «recensire senza capire» ed è arrivato a «recensire e capire», dovrebbe fare il passo ulteriore di «recensire e interpretare», cioè dedicare tante cure al «senso» quante fino ad ora ne ha dedica al testo.

Se le cose andassero così, vedremmo che forse Nietzsche aveva ragione e che Wilamowitz ha fatto il suo tempo. E forse così si riuscirà a contenere quella tendenza a delegittimare la filologia che prevale oggi in gran parte delle culture che una volta insegnavano l'importanza del passato, della storia. Forse anche la filologia può entrare nella realtà del post-strutturalismo e addirittura del post-modernismo, e con la sua presenza dare dignità a queste tendenze viste sempre come chiuse al passato, mentre invece sono dominate da un certo relativismo di stampo nietzschiano che servirebbe da correttivo o, quanto meno, a ridimensionare l'ontologia del testo «originale» perseguita religiosamente dai filologi.*

University of Chicago
Università di Ferrara

* Una versione diversa di questo saggio è in corso di stampa negli Atti del Convegno di Bressanone del 2010 sul tema «Il futuro della filologia».



Foro

ECDOTICA DELL'ERRORE. IN ONORE DI MICHAEL REEVE

MICHAEL REEVE, PAOLO CHIESA,
PIETRO G. BELTRAMI E GIULIA RABONI

FRANCISCO RICO

Presentazione

La notizia che *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission* era appena uscito a Roma giunse a Bologna proprio la mattina del giorno in cui i responsabili di *Ecdotica* dovevano fissare il tema per il «Foro» del 2012. Un'energica trattativa di Loredana Chines con il distributore di Edizioni di Storia e Letteratura fece in modo che lei e io potessimo apparire nel pomeriggio brandendone altrettante copie, che subito conquistarono il centro delle discussioni. Il volume di Michael Reeve ci offriva un repertorio così ricco di suggerimenti per lo scopo del nostro incontro, che, nell'*embarras du choix*, abbiamo deciso di tagliare corto, fermarci al primo saggio, l'affascinante «Errori in autografi», e scegliere uno dei suoi aspetti. La scelta, tuttavia, ci ha lasciato con un vago amaro in bocca. Dal momento che *Manuscripts and Methods* affronta in modo brillante una tale infinità di idee, problemi e *case-studies*, avevamo l'impressione che rimanere con una sola delle sue proposte costituiva un'ingiustizia nei confronti dell'ispirazione che ci aveva dato. Fu allora e in questo modo che si pensò che un modo di pagare il nostro debito era di rendergli il modesto tributo del «Foro», che va ora in stampa. In un lavoro di pochi anni fa, che mi permetto di menzionare perché non è estraneo a questo contesto (*En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, CECE, 2004, e *on line*), definivo Michael Reeve come «sempre intelligente e divertito, oltre a sapientissimo *de omni re ecdotica*». A questa dotta, singolare e ammirevole personalità (e personaggio) si dedicano, quindi, le seguenti pagine.

MICHAEL REEVE

More on maps

When Paco Rico pressed me to take part in a Forum linked to the appearance of *Manuscripts and Methods*, where errors run riot not just in the opening piece, «Errori in autografi», but throughout, the honour brought with it an anxious awareness that not enough time had yet elapsed for me to have anything else worth saying. It has occurred to me since that it would have been unwise anyway to give Valentina Saraceni of Edizioni di Storia e Letteratura, who graciously attended, the impression that the book was already out of date. I did scrape together a few small points for the occasion and knock them into a kind of Italian, and one of them perhaps deserves a longer life. Here it is, then. The Italian, though, has succumbed to a wet English summer.

In «Da Madvig a Maas» I referred to a legal dispute in which the cardinal principle of genealogical classification, namely that only shared innovations – in stemmatics usually called errors – serve to define a family, had been acknowledged by a British court. I took the details from the *Times*, and in December 2011, three months after *Manuscripts and Methods* appeared, the *Times* supplied me once again with pertinent material. On the 14th, stung by the remarks of a columnist about a national examination taken at the age of 15 or so, a pupil in a letter complained of mistakes in mathematical textbooks prescribed by the examination boards. Support followed in letters printed on the 19th, 20th, 21st, and 22nd, of which I quote the first and last.

It has never been clear whether the mistakes in science and mathematics textbooks are deliberate or not. They were so frequent when I was at school that we were convinced they were deliberate. With some textbooks we tended to check our workings only if we got the same answer as the one given. Questioning authority is what science is all about.

I suspect that wrong answers in mathematics texts have been printed deliberately. This is done to help to protect copyright, as it is clear when a question has been stolen from elsewhere if the corresponding wrong answer is printed too. This is very common when printing maps: a road is wrongly stated so that if it is copied its source is instantly known. This still goes on with online or satnav displays.

Deliberate mistakes had occupied me in another piece, «Errori in autografi», pp. 12-13. Had I known then about maps and mathematical textbooks, I could have killed two birds with one stone.

That's all; but I remain very grateful to Paco, the other speakers, and the audience, both for the warmth of their welcome and for the interest of the problems discussed at the Forum.

Cambridge University

PAOLO CHIESA

Una letteratura «sbagliata». I testi mediolatini e gli errori

La critica testuale tradizionale ha alla sua base un'opposizione dicotomica fra un polo positivo e uno negativo: *giusto / sbagliato, lezione esatta / lezione erronea*. Questa opposizione viene utilizzata in due diversi contesti: anzitutto come obiettivo generale (obiettivo del filologo è individuare, in ogni circostanza, la *lezione esatta* dell'autore, rifiutando eventuali *lezioni erronee* prodottesi nel corso della trasmissione), in secondo luogo come strumento ermeneutico (la genealogia dei manoscritti viene costruita grazie all'identificazione di un numero limitato di *lezioni erronee*, che si oppongono ad altrettante *lezioni esatte*). In ambedue i contesti, la parola *esatto* corrisponde a *originale*, la parola *erroneo* a *non originale*.

Come mette ben in rilievo Michael Reeve nel suo saggio sugli *Errori in autografi*,¹ in un'applicazione rigida questo schema non prevede un'altra possibilità: il fatto cioè che sia l'autore a sbagliare, e che dunque la lezione *originale*, in quanto punto di partenza della tradizione, sia nel contempo intrinsecamente *erronea*, cioè irregolare, incoerente o abnorme. Questo, appunto, capita molto di frequente nei testi mediolatini. La critica testuale è nata e ha affinato i suoi metodi principalmente sui testi antichi: quelli degli scrittori classici e degli scrittori sacri. Lavorando su tali testi, è giunta a utilizzare come categoria interpretativa fondamentale quella dell'*errore*, una nozione che per quel tipo di materiale è in genere

¹ M. Reeve, «Errori in autografi», in *Gli autografi altomedievali: problemi paleografici e filologici*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 37-60 [poi in Id., *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (Storia e Letteratura 270), 2011, pp. 3-23].

ben definibile e molto produttiva. Mi domando se sarebbe accaduto lo stesso se la critica testuale fosse nata dallo studio dei testi medievali, e in particolare dei testi mediolatini, i soli per cui mi sento competente a parlare. Per questi, infatti, l'*errore* è una categoria ben più difficile da definire e da utilizzare in sede critica.

La letteratura mediolatina è in gran parte costituita da letteratura di consumo: commentari esegetici, narrazioni agiografiche, racconti di viaggio, ricettari tecnici, raccolte di nozioni enciclopediche, annali monastici, cronache cittadine, manuali scolastici, collezioni canoniche, regole religiose, e si potrebbe continuare a lungo. Una letteratura per lo più di basso livello formale (per altri periodi e contesti si chiamerebbe forse «paraletteratura»), per la quale non erano imperativi categorici obiettivi come l'«esattezza», la «correttezza» o la «coerenza». Gli scrittori con maggiore preparazione e coscienza, naturalmente, cercavano di evitare i difetti contrari, cioè la «scorrettezza», l'«incoerenza», più in generale l'«errore»; ma nessuno si scandalizzava se non vi riuscivano, e di fatto non vi riuscivano quasi mai. Con ampie e significative eccezioni, naturalmente – appartengono al medioevo latino anche scrittori dotti e dottissimi, da Cassiodoro a Petrarca, quanto mai attenti alla perfezione e precisione dei loro prodotti letterari –, che nel complesso del periodo sono però in netta minoranza.

Non era soltanto il più basso registro formale e un meno cogente rigore scolastico a essere fonte di errore. I testi latini del medioevo raramente godevano di un controllo successivo alla produzione del testo, come quello che – poco o tanto – si ha quando esso è messo in circolazione da un soggetto diverso (come un editore o uno stampatore), o è verificato da un circolo di lettori. Questo rendeva più difficile che l'autore si rendesse conto di eventuali sviste, e potesse rimediare prima che dell'opera venisse data pubblica diffusione. La letteratura mediolatina, dunque, è piena di «errori» commessi dall'autore, o da lui non ravvisati: errori di grammatica, di sintassi, di prosodia, di struttura, di informazione, di concetto.

Se si applicano queste considerazioni – che in quanto generali peccano di superficialità, ma che non ci sembrano molto lontane dal vero – al modello tradizionale della critica testuale, ci si rende conto delle maggiori difficoltà che il concetto di «errore» pone in questo particolare settore della filologia. Il modello elaborato per i testi antichi tende a vedere nell'originale un testo «esatto», che subisce una progressiva «corruzione» nel corso del tempo: la trasmissione comporta dunque un peggioramento del dettato testuale, del quale responsabili sono i copi-

sti, considerati in genere stolidi ignoranti. Oggi tutti sanno benissimo che un'applicazione estrema di questo modello non vale nemmeno per i testi classici, che vennero invece nel corso del tempo sottoposti a intelligenti procedimenti emendativi, e questo non solo nelle epoche più «dotte», come la tarda antichità e l'umanesimo, ma anche nei secoli considerati più illetterati. Tanto meno questo vale per i testi mediolatini, per i quali di frequente il modello di trasmissione è quello opposto: il testo nasce con debolezze e incongruenze, avvertite da chi lo trasmette come «errori», ed è soggetto quindi a un progressivo «miglioramento» e a numerosi interventi emendativi. In questa situazione, anche in presenza di un numero elevatissimo di varianti, distinguere fra ciò che è originario (testo «esatto») e ciò che è derivato (testo «erroneo») non è facile, e spesso diventa impossibile: perché accanto ai copisti interessati che «migliorano» il testo continueranno a esistere altri, meccanici o ignoranti, che copiano male, e perciò lo «peggiorano», e manca un criterio che permetta di discriminare. Meglio vanno le cose, almeno in apparenza, per i testi di più alto livello formale, per i quali esistono regole che non possono essere violate (i testi metrici, ad esempio, o quelli in prosa ritmica); ma è anche vero che queste regole erano imparate a scuola, e nulla impediva a un copista dotto, quando esse non fossero rispettate nel suo originale, di intervenire a ripristinarle, e non si può dunque assumere come originario *tout court* ciò che rispetta la regola.

Questo non significa, naturalmente, che l'analisi genealogica – quella che si basa appunto sul riconoscimento dei *Leitfehler* – per i nostri testi non si possa fare. Soltanto, questi *Leitfehler* sono per i testi mediolatini di tipo diverso rispetto a quelli che si possono usare per i testi classici, e il loro uso richiede accortezze diverse.

Il mio maestro, Giovanni Orlandi, spiegava che il critico dei testi mediolatini, che vede inefficaci gli strumenti di cui i filologi di altre letterature possono in genere giovare – quelli della correttezza grammaticale, della regolarità stilistica, della coerenza di contenuto – ha però a sua disposizione una risorsa in più, data proprio dal fatto che questa letteratura è poco originale, e prevede un largo reimpiego di fonti.² Le fonti di un'opera – se riconosciute e se utilizzate dall'autore in modo abbastanza letterale, come spesso avviene – costituiscono uno strumento importante, financo

² G. Orlandi, «Perché non possiamo non dirci lachmanniani», in *Filologia mediolatina*, II (1995), pp. 1-42, a p. 7 [poi in Id., *Scritti di filologia mediolatina*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 95-130, a p. 100].

decisivo, sul secondo terreno, quello dell'impiego del cosiddetto *errore* per ricostruire parentele fra i manoscritti. In questo caso l'opposizione fra *esatto* ed *erroneo* si declina come opposizione fra *corrispondenza con la fonte* e *non corrispondenza con la fonte*.

Ecco un caso banalissimo, come ce ne sono migliaia di altri:

Pietro Calò, *Legendarium* (xiv sec.), *De sancto Cassiano*:³

Tunc *Iovinianus* imperator, Deum timens, qui successerat apostate Iuliano, elegit eum acclamante populo in Ortensi civitate.

In questo caso l'errore è storico: il successore di Giuliano l'Apostata sul trono imperiale non si chiama *Iovinianus*, bensì *Iovianus*. Il medesimo errore si trova in varie enciclopedie e cronache medievali, compreso lo *Speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais, la fonte che Pietro Calò in questo punto sta copiando fedelmente. Vincenzo – o qualche fonte che egli a sua volta aveva a disposizione – confondeva forse il nome di *Iovianus*, un imperatore non molto importante e scarsamente conosciuto, con quello di *Iovinianus*, che era nell'orecchio in quanto destinatario polemico di un diffuso opuscolo di san Girolamo sulla verginità di Maria. È probabile che l'errore, dovunque sia nato, si sia prodotto per ipercorrettismo: un copista dotto convinto, a torto, che il nome dell'imperatore fosse *Iovinianus*, a lui più familiare, correggeva in questa forma, ritenendo *Iovianus* una sorta di banale errore di scempiamento grafico.

Fin qui tutto bene: fonte esplicita, riconoscibile, pedestremente copiata, che contiene l'errore di informazione. Se l'obiettivo dell'editore è la miglior rappresentazione dell'opera dell'autore che sta studiando – in questo caso Pietro Calò – nessun dubbio che l'erroneo *Iovinianus* debba essere accolto a testo, al massimo con una nota d'apparato che dia conto dell'inesattezza storica: ad esempio *recte Iovianus*.

Un esempio un poco più complesso lo ricavo da Rabano Mauro, *De natura rerum* (*De universo*). Com'è noto, quest'opera è una riscrittura, arricchita con ampio utilizzo di materiale esegetico, delle *Etymologiae* di Isidoro. Manca al momento un'edizione critica del *De natura rerum*, per il quale bisogna ricorrere al testo che appare nella *Patrologia Latina*, mentre per Isidoro abbiamo buoni studi, che hanno in parte superato l'edizione Lindsay; a questa comunque ancora ci rifaremo. Ecco due passi a confronto:

³ Ms. Marciano lat. IX 19, f. 17r, collazionato con il ms. Vaticano Barb. lat. 714, ff. 12v-13r. Devo le informazioni su questo esempio a Simone Zanetti.

Rabano, *De natura rerum*, VI 1: Nares idcirco nominantur quia per eas vel odor vel spiritus *manare* non desinit, sive quia nos odore admonent, ut norimus aliquid ac sciamus. Unde contra inscii ac rudes ignari dicuntur.⁴

Isidoro, *Etymologiae*, XI 1 47: Nares idcirco nominantur quia per eas vel odor vel spiritus *nare* non desinit, sive quia nos odore admonent ut norimus aliquid ac sciamus. Unde et e contra inscii ac rudes ignari dicuntur.⁵

Che dire della variante *manare / nare*? Accettiamo, con Lindsay, che *nare* ('galleggiare') sia la forma originaria isidoriana, perché dà meglio conto dell'etimologia. Ma si trattava di un verbo che nel contesto poteva apparire strano, perfino ridicolo, e poteva indurre la correzione o banalizzazione *manare* ('passare', in dentro per l'odore e in fuori per il respiro), meno pertinente etimologicamente ma dal significato molto più piano. In questo caso le possibilità sono tre:

1) il manoscritto di Isidoro a disposizione di Rabano aveva già la forma *manare*; la banalizzazione era perciò stata fatta a monte. *Manare*, pur erroneo dal punto di vista del testo isidoriano, era per Rabano una lezione esatta, e un editore di Rabano dovrà di necessità mantenerlo.

2) la banalizzazione è stata fatta da Rabano stesso. Non si tratta perciò in nessun caso di un errore, ma di una scelta volontaria dell'autore. A maggior ragione, un editore di Rabano dovrà mantenere *manare*.

3) la banalizzazione si è prodotta a valle di Rabano, in qualche punto della tradizione del *De natura rerum*, ed è stata poi recepita dall'edizione usata per la *Patrologia Latina*. Rabano aveva scritto, come Isidoro, *nare*; e questa lezione dovrà ripristinare il suo editore.

In questo caso, gli studi sono abbastanza avanzati per permetterci di decidere. Già l'apparato di Lindsay segnala che in una parte della tradizione altomedievale di Isidoro figura la forma *manare*; Rabano evidentemente usava un manoscritto dove compariva questa lezione, e il termine andrà dunque mantenuto. Si tratta, in qualche modo, di un errore d'autore, almeno in quanto l'autore aveva un'informazione scorretta; la questione che si pone – e che in questo caso si può facilmente risolvere – è la possibilità di riconoscere come sono andate le cose, da cui deriva la liceità o meno di emendare.

In genere però la situazione è ben più complicata. Prendo un esempio da un *Dizionario geografico*, contenuto nel manoscritto trecente-

⁴ PL 111, 153.

⁵ Isidori Hispalensis episcopi, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, ed. W.M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis), 1911, *ad locum*.

sco Cambridge, Corpus Christi College, 407, che a mia conoscenza ne è l'unico testimone. Anche in questo caso la fonte è Isidoro, ma non da solo.

De Armenia. Armenia ab Armeno *Iosanis* Tesali comite est vocata, qui amisso rege Iasone collecta multitudine eius, *qui* passim *rogabantur*, Armeniam cepit et eius nomine nominavit, ut dicitur Isidorus *libro xv...* [seguono alcune notizie di geografia biblica sull'Armenia]... Sita est autem hec Armenia inter montem Tauri et Caucasi, a Capadocia usque ad *Capsium* mare protenta, habens a septentrione montes *Terraneos*, e quibus fluvius Tigris nascitur, ut dicit idem Ysidorus, etiam Plinius et Orosius.⁶

Isidoro, *Etym.* XIV 3 35: Armenia nuncupata ab Armeno *Iasonis* Thessali comite, qui amisso rege Iasone collecta multitudine eius, *quae* passim *vagabatur*, Armeniam cepit et ex suo nomine nuncupavit. Sita est autem inter Taurum et Caucasum a Capadocia usque ad *Caspium* mare protensa, habens a septentrione *Ceraunios* montes, ex cuius collibus Tigris fluvius nascitur.

Come si vede da questa breve notizia, l'autore del *Dizionario* – uno studioso appassionato di geografia, vissuto fra la metà del Duecento e la metà del Trecento – riprende qui Isidoro e lo riporta quasi alla lettera; ma non proprio alla lettera. Siamo in presenza di una tradizione a testimone unico, non autografo, di un testo «tecnico», che per un copista non specializzato nella materia poteva presentare delle difficoltà. In verità, dove il medesimo copista trascrive altre parti del codice, occupato in gran parte da opere narrative, egli non si rivela particolarmente fallosi, e lo stesso avviene anche in un altro codice che sembra risalire alla sua mano.⁷ Una spia del fatto che gli errori che si riscontrano nel *Dizionario* non sono da attribuire a lui, ma si trovavano già nell'antigrafo? Forse, ma una spia comunque debole: la materia, in questo caso, è molto più tecnica, e non conosciamo lo stato materiale dell'antigrafo, che poteva essere ad esempio più rovinato o in una scrittura più difficile rispetto a quelli delle altre opere comprese nel codice.

Il nostro scopo è pubblicare il testo del *Dizionario* nella forma il più possibile corrispondente a quella in cui l'aveva scritta l'autore; per questo possiamo giovarci di una potente guida, ossia una fonte sicura, addirittura dichiarata. Lasciando da parte ogni discussione su elementi minori, come le varianti grafiche (*Tesali* per *Thessali* ecc.), soffermiamo l'atten-

⁶ La notizia si trova al f. 94r. Devo le informazioni su questo esempio ad Alice Marchetti.

⁷ Londra, British Library, Royal 14 C XIII.

zione sulle parole evidenziate in corsivo, che sono evidentemente degli errori. Dovremo emendare o no? Le possibilità sono due:

1) questi errori si trovavano già nel manoscritto delle *Etymologiae* che l'autore del *Dizionario* aveva a disposizione. In questo caso, visto che il nostro scopo è ricostruire il *Dizionario*, dovremo conservare le lezioni tradite: certo erranee, se riferite alla fonte, ma appartenenti all'originale.

2) questi errori si sono creati nel processo di trasmissione fra l'originale del *Dizionario* e il codice di Cambridge. In questo caso le lezioni erranee dovranno essere emendate, cosa molto facile, visto che disponiamo della fonte.

Non si tratta, evidentemente, di un'alternativa globale (conservare sempre o correggere sempre): la domanda dovrà trovare la giusta risposta caso per caso. Tenderei a una strategia prevalentemente emendatoria, così motivata:

Iosanis – il nome corretto, nella forma *Iasone*, appare immediatamente dopo; si trattava dunque di un nome che l'autore del *Dizionario* conosceva, e la doppia occorrenza come appare nel manoscritto è contraddittoria. L'errore andrà attribuito al segmento di tradizione intercorso fra l'originale del *Dizionario* e il codice di Cambridge; in relazione ai nostri obiettivi, esso va emendato.

Capsium – il nome di questo mare è citato spesso nel *Dizionario*, e non poteva essere sconosciuto a uno studioso di geografia: un errore simile, se si fosse trovato nel manoscritto-fonte di Isidoro, si presume sarebbe stato corretto dal compilatore del *Dizionario*. Anche in questo caso si tratta di errore generatosi a valle dell'originale del *Dizionario*, che va dunque emendato.

qui ... rogabantur – come appare nel manoscritto, la frase non ha senso; anche in questo caso si può immaginare che il compilatore, se avesse letto nel manoscritto-fonte di Isidoro l'inciso in questa forma, sarebbe intervenuto, correggendolo oppure eliminandolo in quanto assurdo. Attribuirei dunque l'errore a un copista, e correggerei in *qui ... vagabantur*. Manterrei invece il maschile plurale al posto del femminile singolare di Isidoro, che è grammaticalmente più corretto, intendendolo come un plurale collettivo: in questo caso non può trattarsi di un semplice errore di copia, perché il plurale del pronome viene adeguato con il plurale del verbo (o viceversa).

Terraneos – si tratta di un caso in cui una decisione è più difficile, perché di questi monti non si parla altrove nel *Dizionario*, per quanto ho potuto vedere; l'errore può risalire tanto al manoscritto di Isidoro quanto al

manoscritto del dizionario. Non aiutano Orosio e Plinio, pur citati dall'autore, il primo perché non nomina questi monti, il secondo perché li nomina in altro contesto. Dovremo correggere perché negli altri casi abbiamo fatto altrettanto? Dovremo invece lasciare l'errore, facendo prevalere ciò che è documentato?

libro xv – in realtà nelle edizioni moderne il libro delle *Etymologiae* dedicato alla geografia è il quattordicesimo. Ma in questo caso non si dovrà correggere, perché il *Dizionario* cita sempre questo libro isidoriano come quindicesimo: così esso doveva essere numerato nell'«edizione» di Isidoro che il compilatore aveva a disposizione.

Nel complesso dunque tenderei, nel caso in questione, a correggere gli errori, propendendo per il fatto che non siano d'autore; non sempre, magari, e con un grado di probabilità diverso volta per volta. Non so se tutti condivideranno questa strategia interventista; l'importante è evidenziare che essa si basa su alcuni impliciti presupposti:

1) la scelta di emendare si basa su un determinato profilo culturale che abbiamo assegnato all'anonimo autore: uno studioso interessato alla geografia (al quale quindi diamo credito di non commettere errori banali di conoscenza, come *Capsium*), interessato al testo che stava preparando (sì da non generare contraddizioni a tre parole di distanza, come *Iosanis*), dotato di sufficiente conoscenza della lingua latina (sì da non accettare forme come *qui rogabantur*).

2) l'individuazione di questo profilo comporta anche la presunzione che se il compilatore avesse trovato errori del genere nella sua fonte li avrebbe corretti. In realtà, non abbiamo idea di come lavorasse davvero il compilatore: il medioevo è pieno di autori dotti che incaricano copisti ignoranti di trascrivere le loro schede, e poi non rileggono il testo una volta messo in bella copia, che può essere zeppo di errori. Se così è avvenuto, è possibile che la ricostruzione finisca per produrre un testo che storicamente non è mai esistito: magari *Capsium* si leggeva nel manoscritto fonte, il copista sbadato l'ha trascritto in questa forma, il committente del codice – lo studioso di geografia – non l'ha riletto. A nostro parere, vale la pena affrontare questo piccolo rischio di astoricità, che si paga quando l'obiettivo diventa avvicinarsi il più possibile all'intenzione dell'autore: immaginiamo che questi – il nostro dotto geografo –, se conoscesse la nostra strategia editoriale, ci sarebbe grato per avere corretto degli errori che gli erano sfuggiti.

Questi presupposti non sono per nulla scontati: esistono scuole filologiche che in casi come questo – testo tecnico, codice unico, irreperi-

bilità dell'esatto manoscritto-fonte – predicano al contrario la massima conservatività. Del resto, anche alla linea emendativa bisogna porre dei limiti precisi: si dovrà a questo punto correggere anche sul piano grafico, e i *Tesali* del codice di Cambridge dovranno diventare i più classici (e isidoriani) *Thessali*? Si dovranno correggere anche varianti che sono di per sé adiafore, solo perché non corrispondono al testo isidoriano, e quindi *protenta* diventerà *protensa* e *nominavit* diventerà *nuncupavit*? Certamente no; l'emendazione ha senso finché insiste su un testo equivoco o incomprensibile, non su un testo accettabile.

Vorrei in conclusione riferirmi a un'altra categoria di errori d'autore cui accenna Reeve nel suo articolo, che mi permette una piccola provocazione: quella degli errori «volontari», o quanto meno «consapevoli».

Lo spunto viene da un passo di Girolamo che è stato segnalato di recente, per ragioni diverse, da Leopoldo Gamberale.⁸ Qui gli autori di cui si parla sono almeno due: uno è importante – Girolamo, traduttore della Bibbia –, ma l'altro è lo scrittore sacro, e attraverso di lui Dio in persona, che agli occhi di Girolamo è infinitamente più importante. Girolamo sta commentando qui un passo della sua stessa traduzione dei Salmi. Egli aveva effettuato una prima versione (quello che oggi è chiamato *Salterio Romano*, poi perfezionato nel *Salterio Gallicano*) partendo dalle antiche traduzioni latine dei Salmi e dal testo greco di Luciano di Antiochia, la *koiné* dell'epoca; in seguito, grazie al confronto con il testo ebraico e con altre versioni greche, si renderà conto che nella sua precedente traduzione c'erano vari errori, conseguenza di errori che si trovavano nei testi di partenza. Ma non sempre Girolamo correggerà questi errori, anche se ne aveva piena contezza. Si veda questo caso, di cui parla nella lettera a Sunnia e Fretela, due corrispondenti che gli avevano posto varie questioni circa il testo dei Salmi.

Girolamo, *Ep.* 106, 46⁹

Incendamus omnes dies festos Dei a terra (Ps. 73, 8).

Pro quo in Graeco scriptum est καταπαύσωμεν et nos ita transtulimus: *Quiescere faciamus omnes dies festos Dei a terra.* Et miror quomodo e latere

⁸ L. Gamberale, «Gerolamo e la trasmissione dei testi. Osservazioni sparse (ma non troppo)». Ringrazio l'autore per avermi permesso di leggere in anteprima il contributo, in corso di stampa negli Atti del Convegno *La trasmissione dei testi patristici latini: problemi e prospettive* (Roma, 26-28 ottobre 2009), a cura di E. Colombi.

⁹ Hieronymus, *Epistularum pars II: Epistulae LXXI-CXX*, ed. I. Hilberg, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, (CSEL LV), 1996², p. 269.

adnotationem nostram nescio quis temerarius scribendam in corpore putaverit, quam nos pro eruditione legentis scripsimus hoc modo: *Non habet καταπαύσωμεν, ut quidam putant, sed κατακαύσωμεν, id est 'incendamus'*. ... Plenius de hoc disputandum videtur. In Hebraeo scriptum est 'sarphu chol moedahu hel baares', quod Aquila et Symmachus verterunt: *ἐνεπύρισαν πάσας τὰς συνταγὰς τοῦ θεοῦ*, id est *incenderunt omnes sollemnitates Dei in terra*; quinta *κατέκαυσαν*, id est *conbusserunt*; sexta *κατακαύσωμεν*, id est *conburamus*, quod et Septuaginta iuxta exemplorum veritatem transtulisse perspicuum est. Theodotion quoque *ἐνεπύρισάμεν* vertit, id est *succendimus*. Ex quo perspicuum est sic psallendum, ut nos interpretati sumus, et tamen sciendum quid Hebraica veritas habeat. Hoc enim, quod Septuaginta transtulerunt, propter vetustatem in ecclesiis decantandum est et illud ab eruditis sciendum propter notitiam Scripturarum.

Per il passo in questione, Sunnia e Fretela avevano evidentemente a disposizione un testo greco dove era scritto *καταπαύσωμεν*, 'facciamo riposare', e un testo latino – la versione di Girolamo – dove era scritto *incendamus*, di significato pressoché opposto. Di fronte alla discrepanza, Girolamo dichiara che egli ha invece tradotto l'espressione con *quiescere faciamus*; non perché questa sia la forma che corrisponde davvero al testo sacro – anzi, non corrisponde affatto –, ma perché così il Salmo si recita nella liturgia, e dunque tale forma tradizionale non va più rettificata. Che *καταπαύσωμεν* e quindi *quiescere faciamus* siano errori – ammette Girolamo – è pacifico: il testo ebraico e qualsiasi altra versione greca che egli sia in seguito riuscito a raggiungere hanno forme che significano 'bruciare'. L'errore si è generato a monte: la forma greca vulgata conteneva una corruzione testuale frutto di una banale svista dello scriba (*καταπαύσωμεν*, *far riposare*, al posto del corretto *κατακαύσωμεν*, *bruciare*). Ma ormai quel *quiescere faciamus*, attraverso traduzioni latine più antiche, è entrato nell'uso liturgico, e ripristinare nel Salterio latino una forma più conforme al testo biblico creerebbe confusione e turbamento. Girolamo perciò, pur consapevole dell'errore, non corregge la traduzione: lascia la forma sbagliata, corredandola di una nota marginale che spiega quale sia l'*hebraica veritas*; e si lamenta con Sunnia e Fretela che qualcuno, con un filologismo che gli par degno di riprovazione, abbia sostituito nel testo a loro disposizione *incendamus* a *quiescere faciamus*, abbia cioè ripristinato un testo «esatto» dal punto di vista biblico, ma non corrispondente all'intenzione (pastorale, evidentemente) di Girolamo.

Girolamo perciò riconosce l'errore, ma non lo emenda. Si potrebbe dire che lo accetta e lo certifica, e in qualche modo l'errore diventa così volontario. Un moderno editore del *Psalterium Romanum* e del *Psalte-*

rium Gallicanum dovrà perciò mantenere l'«errore» *quiescere faciamus*, e apporre la nota di Girolamo – una vera e propria nota critica – in apparato. Questo se il testo che si produce è destinato agli studiosi; ma se è destinato a un più grande pubblico? Come conservare a testo l'errore, un errore che l'autore stesso ammetteva, visto che il senso ne esce travisato? In seguito Girolamo – forse proprio convinto da situazioni come questa – produrrà una nuova versione del Salterio, nota come *iuxta Hebreos*, dove in questo punto si legge, in effetti, il più corretto *incendamus*. Ma questa nuova edizione ebbe scarsa fortuna, e non è quella che la Chiesa riconobbe poi come testo ufficiale. Nonostante l'errore sia patente e indiscutibile, quel *quiescere faciamus* è rimasto nella Bibbia normativa della Chiesa cattolica fino alla seconda metà del Novecento, quando è stata preparata la *Nova Vulgata*;¹⁰ non certo per motivi filologici, ma piuttosto per il rispetto della tradizione (liturgica, o comunque ecclesiastica) cui Girolamo già ai suoi tempi si appellava.¹¹

Gli errori d'autore «volontari», a meno che non siano dichiarati – come in questo caso – sono probabilmente impossibili da scoprire. In letteratura si tratta forse di rarità filologiche; ma intere categorie di scritti – dalle relazioni diplomatiche ai bilanci aziendali – ne sono invece pieni, anche se si preferisce parlare in questi casi di «falsità». Il caso-limite mostra, una volta in più, che il concetto di «errore» è assai meno compatto e facile da maneggiare di quanto intuitivamente si crederebbe.

Università degli Studi di Milano

¹⁰ Dove si legge, in effetti, *combusserunt*.

¹¹ Il problema della ricostruzione del testo biblico è quello su cui si è maggiormente sviluppata una riflessione filologica nel medioevo. Il problema venne avvertito, in certi ambienti, come un problema di obiettivi: bisognava mirare al testo della *Vulgata*, nella forma in cui l'aveva prodotta Girolamo, eliminando le varianti di tradizione successive; o bisognava superare il testo geronimiano per produrne uno più conforme alle fonti greche ed ebraiche? Esperienze interessanti in proposito sono quelle del monaco romano Nicolò Maniacutia (cfr. N. Maniacutia, «Corruzione e correzione dei testi», a cura di R. Guglielmetti con un saggio di V. Peri, *Ecdotica*, IV (2007), pp. 267-298), delle scuole parigine del XIII secolo (cfr. G. Dahan, «La critique textuelle dans les correctoires de la Bible du XIII^e siècle», in *Langages et philosophie. Hommage à Jean Jolivet*, Paris, Vrin, 1997, pp. 365-392) e poi di Lorenzo Valla (*Collatio Novi Testamenti. Redazione inedita*, a cura di A. Perosa, Firenze, Sansoni, 1970).

PIETRO G. BELTRAMI

*A proposito di errori nella critica del testo romanza**

Tra le idee forti espresse nel primo saggio del libro di Michael Reeve, a cui si ispira il tema di questo incontro, la più forte, che approvo pienamente, è che «una lezione non voluta dall'autore ma nata per disattenzione non ha alcun diritto di essere ammessa nel testo» (p. 18); ne consegue, un poco paradossalmente, ma non troppo, «che per il filologo, e più specificamente per l'editore di testi, l'autografia è questione di nessun rilievo, visto che non accetteremo lezioni non volute dall'autore neppure se testimoniate da un autografo» (p. 20). L'altra faccia della stessa medaglia è che non è affatto detto che la presenza di errori in un manoscritto dimostri che non è autografo, perché gli autori commettono errori, cioè scrivono cose che non volevano scrivere, come accade a tutti noi quotidianamente. Per parte mia aggiungerei che non vale nemmeno l'inverso, e cioè che l'assenza di errori non è un argomento decisivo per stabilire che un manoscritto è autografo; in altre parole, anche se per nessuna lezione di un testo siamo in grado di dimostrare che non può essere attribuita alla volontà dell'autore, di nessuna lezione non censurabile possiamo escludere che sia una buona adiafora introdotta per sanare un errore vero o presunto o per qualsiasi altra ragione, incluso il caso. Paolo Chiesa, del resto, ha fatto notare che una tradizione potrebbe di fatto risalire a un archetipo anche in assenza di errori comuni, se l'archetipo contenesse solo innovazioni adiafore introdotte con sufficiente abilità.¹ Detto ancora altrimenti, l'errore può essere certo, cioè almeno in certi casi si può dimostrare che una lezione non può essere d'autore, ma le buone lezioni, a rigore, certe non sono mai, ovvero non si può mai essere certi che non siano lezioni plausibili subentrate in qualche momento della tradizione. Paradossalmente, dunque, l'errore è la parte più solida della critica del testo, ma, naturalmente, non senza problemi, certamente diversi a seconda dei diversi campi di applicazione. Qui propongo qualche esempio e qualche riflessione riguardante quella parte della romanistica medievale di cui soltanto mi sento abilitato a parlare (se

* È quasi senza modifiche il testo presentato il 16 aprile 2012 al Foro su *Ecdotica del- l'errore*, in onore di Michael D. Reeve, per la pubblicazione del suo libro *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

¹ Paolo Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron, 2002; cfr. le pp. 81, 82, 87 (e alle stesse pp. nella seconda ed., 2012).

il mio libriccino sull'edizione critica fosse un manuale, e non un pamphlet che l'editore ha abilmente presentato come un manuale, si potrebbe in effetti lamentare che vi si tratti di certe tradizioni testuali e non di altre, ma *ne supra crepidam* è stato il mio tacito motto).²

Ci sono due ragioni fondamentali per cui nella critica del testo ci si occupa di errori: una è per capire il testo, l'altra per capire la tradizione. L'una e l'altra sono controverse, la seconda di più. La funzione dell'errore nel razionalizzare la tradizione ha infatti il suo posto entro il metodo che tradizionalmente si dice di Lachmann, e più esattamente è il metodo di Maas, che nella romanistica, com'è ben noto, è stato contestato da molti a ondate successive, e anche, da altri, nuovamente sostenuto e ripensato. Ma anche lasciando da parte il metodo editoriale, il semplice fatto che si possa dire di una lezione che è un errore non è sempre pacifico; per i romanisti, secondo tendenze molto vive da Bédier in poi, ma anche per qualche buona ragione, è meno pacifico che per i classicisti.

Un primo insieme di ragioni consiste nel fatto che le lingue romanze medievali non sono ancora ben codificate o non lo sono affatto, per cui è spesso difficile decidere della legittimità di una forma linguistica; che problemi di codificazione e di regolarità si pongono anche per la metrica; e che c'è sempre, in varia misura, interferenza fra la lingua dell'esemplare copiato e quella del copista, che nei confronti dei testi romanzi ha un atteggiamento diverso che nei confronti di quelli latini.

Un secondo insieme di ragioni, che riguarda soprattutto i testi poetici e narrativi, dipende dai problemi posti dal rapporto fra oralità e scrittura, che non si possono eludere, e, ancor più, dalla possibile variabilità intrinseca dei testi, sebbene ciò incida in modi e in misura molto diversi a seconda dei casi.

Per questo, e non solo per questo, il concetto di «ricostruzione del testo originale» è, nella critica del testo romanza, in sé problematico. Alla domanda «ci fu sempre un archetipo?», che intitola un capitolo della *Storia della tradizione e critica del testo* di Pasquali (qualunque cosa significhi «archetipo»),³ il romanista può con qualche legittimità, in

² Alludo a *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, il Mulino, 2010, e alla cordialissima recensione di Inés Fernández-Ordóñez in *Ecdotica*, VIII (2011), pp. 237-242, dove giustamente si rileva che «si algo puede echarse de menos ... , es una mayor ejemplificación con textos romances procedentes de la Península Ibérica» (p. 240).

³ Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo* (1952), Milano, Mondadori, 1974, cap. II (pp. 13-21), «Ci fu sempre un archetipo?». Sull'archetipo cfr. Reeve, *Manuscripts and Methods*, cit., cap. 5, «Archetypes», pp. 107-117, e cap. 6, «Reconstruc-

certi casi, sostituire una domanda più radicale: «ci fu sempre un originale?» (qualunque cosa significhi «originale»⁴).

Quanto alla nozione di «errore», nessuno può smentire che l'errore esista, perché appartiene al buon senso comune e alla comune esperienza che chi copia scrive talvolta involontariamente qualcosa di diverso da ciò che legge (altro è il caso in cui lo faccia volontariamente); meno chiaro però, ed è qui che la nozione di errore diventa non pacifica, è fino a che punto e a quali condizioni un errore possa essere riconosciuto e, eventualmente, emendato.

È significativa di un'ampia parte della critica del testo romanza una diffusa resistenza, nelle edizioni, sia a emendare, sia anche solo a dichiarare che una lezione è errata. Se ne potrebbe discutere a lungo, ma il nocciolo della questione è che nella romanistica, da Bédier in poi, è subentrata una forte ansia di certezza: e l'unica certezza che si può avere, quando si può, è che in un manoscritto c'è scritto quello che c'è scritto. Tutto il resto è soggettivo, per usare una parola che fa in genere orrore ai teorici dell'edizione, ma che non vuol dire arbitrario, come spiegava Michele Barbi;⁵ l'edizione si distingue in effetti dalla fotografia di un manoscritto perché è interpretazione e approssimazione continua a una verità sempre revocabile in dubbio; e su questo non potrei che ripetere ciò che ha già detto e scritto Contini come meglio non saprei dire.⁶

Ma che il testo non sia lo stesso che il suo supporto materiale è un fatto evidente al buon senso del lettore comune: chi ha letto, in una cronaca calcistica di Fabio Monti sul *Corriere della Sera* del 10 marzo 2012 (p. 65), «Tre minuti dopo, ecco Zanetti lanciarsi in una volta sulla destra», o ha supplito senza accorgersene, o ha capito senza problemi che *lanciarsi in una volta* non ha senso, e che si parla della *volata* dell'esterno che cerca il fondo per il cross; e non conta che questo errore sia del proto, o che l'abbia commesso lo stesso Fabio Monti digitando sul suo computer; l'uno e l'altro, se se ne fossero accorti, avrebbero corretto.

ting Archetypes: a New Proposal and an Old Fallacy», pp. 119-131 (saggi rispettivamente del 1985 e del 2007), e Paolo Trovato, «Archetipo, *stemma codicum* e albero reale», *Filologia italiana*, II (2005), pp. 9-18.

⁴ All'originale ho dedicato qualche considerazione in *A che serve un'edizione critica?*, cit., pp. 153-157.

⁵ Cfr. Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei classici italiani* (Firenze, Sansoni, 1938), rist. Firenze, Le Lettere, 1994, «Introduzione», pp. VII-XLI, a p. XXIII.

⁶ Cfr. in particolare Gianfranco Contini, *Filologia* (1977), in *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 3-62, e in generale gli scritti raccolti nella prima sezione («Ecdotica») dello stesso volume.

Avrebbe corretto, se se ne fosse accorto, anche il copista del ms. della Bibliothèque Nationale de France (BnF) fr. 25523 (*Z*), che copiando il *Roman de la Rose*⁷ scrive ai vv. 71-72 che gli uccellini sono «si lié qu'il muerent en chantant / qu'en lor cuer a de joie tant...»⁸ 'così lieti che muoiono cantando che nel loro cuore c'è tanta gioia'. Prendiamo questo come un errore evidente, che in assenza di un emendamento plausibile dovrebbe indurre a lasciare un vuoto nel testo critico (come fa Appel nell'edizione di Bertran de Born quando la tradizione presenta lezioni fra le quali non si può decidere);⁹ persino Daniel Poirion, editore di *Z* fedelissimo (tranne per il fatto che ne colma le lacune), in questo caso emenda con la lezione del ms. BnF fr. 1573 (*H*), cioè dell'edizione di Félix Lecoy, *mostrent* 'mostrano' (*montrent*, che fa lo stesso, nell'edizione di Langlois).

Si sarebbe corretto anche il copista di *H*, se si fosse accorto di aver fatto dire al protagonista, ai vv. 84-86, «en icelui tens deliteus, / que toute rien d'amer s'esfroie, / songai une nuit que j'amoie» 'in quel tempo piacevole, quando ogni cosa si agita d'amore, sognai che una notte io amavo'. Lecoy, che a *H* si attiene in genere strettamente, ma si serve anche di quattro manoscritti cosiddetti di controllo (cioè il ms. della Bibliothèque Municipale de Dijon, 526 = *C*, e i mss. BnF fr. 1559 = *L*, fr. 12786 = *D* e il già citato fr. 25523 = *Z*), giustamente emenda con la lezione di questi *j'estoie* 'io ero'.

Un errore altrettanto chiaro del copista di *H*, ma di tipo diverso, è al v. 96, dove si dice degli uccellini «qui *chantes* de sus les buissons», evidente scorso di penna per *chantent*, stampato da Lecoy, «che cantano sopra i cespugli»; questa lezione *chantent* è attribuita dall'apparato di Langlois alla famiglia cui *H* appartiene (il manoscritto da Langlois è siglato *Ha*). Ci si può solo domandare se non sia più appropriata al contesto, che è al passato, la lezione edita da Langlois, che tra i manoscritti di controllo di Lecoy è data da *D* e *Z*, «qui *chantoient* par ces boissons» 'che cantavano tra quei cespugli', dato che l'alternanza libera di presente e passato

⁷ Del *Roman de la Rose* cito col solo nome dell'editore le seguenti edizioni: *Le Roman de la Rose* par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié ... par Ernest Langlois, 5 voll., Paris, Firmin-Didot, 1914-1924; G. de L. et J. de M., *Le Roman de la Rose*, éd. par Félix Lecoy, 3 voll., Paris, Champion, 1965-1970; G. de L. et J. de M., *Le Roman de la Rose*, éd. par Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 1974; G. de L. et J. de M., *Le Roman de la Rose* ... par Armand Strubel, Paris, Le livre de poche, 1992.

⁸ Qui e oltre, in trascrizione interpretativa, con *i* consonante trascritta *j*, *u* e *v* distinte, *mlt* sciolto *molt*.

⁹ *Die Lieder Bertrams von Born*, hrsg. von Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1932.

non riguarda in generale la forma durativa dell'imperfetto. La lezione di *L* e *C* «qui chantent par mi ces boissons» (*C ki cantent*) sembrerebbe risarcire con *mi* la riduzione di una sillaba da *chantoient* a *chantent*; la forma di *H* «de sus les buissons» sarebbe un diverso adattamento per lo stesso problema (a parte *chantes*, che resta un errore). Non serve rispondere ora a questa domanda, ma l'esempio è utile a distinguere tra il caso in cui un errore (*chantes*) si riconosce nel testo e quello in cui la comparazione tra più lezioni porta a dire che una è probabilmente una buona lezione, l'altra un'innovazione, e in questo senso un errore.

Più delicato è il caso di un'altra lezione che *H*, base di Lecoy, condivide con *Z*, base di Poirion, e che si può catalogare come un errore di lingua. Ai vv. 134-135 il protagonista, giunto davanti al muro che circonda il giardino, sul quale sono raffigurati i vizi e altre brutture che ne devono restare fuori, dice secondo *H* «les ymages et les pointures / le mur volontiers remirai», e così secondo *Z* (con la minima variante *paintures*). *Le mur* si dovrebbe intendere 'del muro' ('le immagini e le figure dipinte del muro volentieri guardai'), ma questa costruzione con l'obliquo senza preposizione non dovrebbe essere ammessa al di fuori di un ristretto paradigma di nomi per lo più riferibili a persone (come il re, il conte, Dio). Lecoy emenda perciò, a mio parere giustamente, in *dou mur* con due dei suoi manoscritti di controllo, *D* e *C* (*L* ha una lezione diversa).¹⁰ Poirion, invece, non emenda, e nemmeno commenta: difficile dire se ritenga la forma linguistica ammissibile. Comunque si giudichi la lezione, che a mio parere è un errore di lingua come è parso a Lecoy, si deve dire che la soluzione di astenersi dal giudicare non è così neutra e sicura come sembra, perché l'occorrenza di questa costruzione, una volta a stampa, entra nella documentazione e può avere delle conseguenze sia sulla descrizione grammaticale della lingua, sia su altre scelte editoriali. Insomma, se l'edizione non è dichiaratamente diplomatica, esprimere un giudizio è inevitabile, e anche il silenzio è una presa di posizione.

Sempre nel *Roman de la Rose*, ai vv. 6568-69, nel ms. BnF fr. 378 (*θα*), su cui si basa l'edizione curata da Armand Strubel,¹¹ si legge che Fortuna, nel dispensare i suoi favori, non considera nessuno più importante d'una biglia, «fors que gentillece et sa fille, / cousine a prochaine cheance», cioè 'tranne Nobiltà e sua figlia, cugina di Caduta Prossima'

¹⁰ *C*, più esattamente, *del mur*; *L*: «les ymages et les peintures / ai molt volontiers remiré».

¹¹ Nell'ed. Strubel i due vv. sono numerati 6564-65.

(*cheance* può in effetti significare ‘caduta’, oppure il ‘caso’). La lezione *et* del primo verso è rara (manca nell’apparato di Langlois), la lezione *a* del secondo è condivisa da altri manoscritti (Langlois cita il ms. BnF fr. 1571 = *Ba* e il ms. Chantilly, Musée Condé 480, ex 686 = *Ac*, che è lo stesso che *A* di Lecoy; si aggiungano altri due mss. di controllo di Lecoy, *Z* e *L*). Che si parli di una figlia di Nobiltà, senza un nome, contro l’uso del romanzo, e senza altre citazioni nello stesso, ma cugina di un’altrimenti mai nominata Caduta Prossima, è piuttosto strano (ci si aspetterebbe almeno che fosse Caduta Prossima questa figlia di Nobiltà), ma secondo l’editore, che se non altro segnala il problema, «le sens n’en est pourtant pas absurde», e la lezione resta perciò a testo. Il confronto con la lezione edita non solo da Langlois, ma anche da Lecoy, sul suo ms. base *H*, è invece dirimente: la figlia di Fortuna è Nobiltà (*Gentillece*), che è strettamente imparentata con il Caso: «fors que Gentillece, sa fille, / cousine et prouchaine Cheance» (Langlois) ‘tranne che Nobiltà, sua figlia, cugina e parente del Caso’ (è coerente con questa, anche se diversa, la lezione del quarto ms. di controllo di Lecoy, *C*, «cousine germaine cheance», che dovrebbe valere ‘prima cugina del Caso’). Una lezione che a mio parere susciterebbe problemi anche in un manoscritto unico si dimostra dunque un errore, anzi la somma di due errori facili da commettere, alla luce di una lezione ineccepibile data da un manoscritto, *H*, unanimemente riconosciuto molto autorevole, oltre che molto antico (con il Vat. Urb. lat. 376 = *Urb*, uno dei due soli riconosciuti anteriori alla fine del Duecento dallo studio recente di Matteo Ferretti).¹²

Un altro esempio della difficoltà a dichiarare che una lezione è un errore (e precisamente, nel caso in questione, che il testo è lacunoso) può essere dato dal distico del *Chevalier de la charrete* di Chrétien de Troyes in cui si mostra il protagonista proseguire la sua strada per due soli passi prima di salire sulla carretta, commettendo una colpa che gli verrà rimproverata molto più avanti dalla regina Ginevra con una precisa allusione, appunto, ai due passi.¹³ Caduto dal ms. BnF fr. 794 (*C*, oppure *P* nella siglatura complessiva delle *Oeuvres complètes* dirette da

¹² Matteo Ferretti, *Il «Roman de la Rose»: dai codici al testo. Studio della più antica tradizione manoscritta*, tesi di dottorato, Bologna, 2011.

¹³ Chrétien de Troyes-Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta*, a cura di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, vv. 360-363 (il distico incriminato è dato dai vv. 361-362): «Tantost a sa voie tenue / Qu’il ne l’atant ne pas ne ore: / Tant seulement deus pas demore / Li chevaliers, que il n’i monte», ‘La via dapprima ha proseguita / senza badargli poco o niente: / due passi aspetta solamente / il cavaliere, e non ci monta’ (traduzione in versi ritoccata per una nuova edizione in preparazione).

Daniel Poirion),¹⁴ che è stato alla base di tutte le edizioni successive a quella di Foerster, il distico, testimoniato dagli altri tre mss. che contengono questa parte del testo, pare dunque necessario a Charles Méla, nell'edizione dei *Livres des Poche* del 1994,¹⁵ ma è ugualmente respinto in nota, e inserito invece nella traduzione. Che non paresse, invece, necessario a Mario Roques nell'edizione dei *Classiques Français du Moyen Âge*¹⁶ è poco meno che ovvio, dato che questo è un esempio tra i più puri di edizione del *bon manuscrit*, ma è più notevole che, lo stesso anno dell'edizione di Méla, sia stato respinto anche da Poirion, con la seguente argomentazione (in nota ai versi): «L'hésitation du chevalier à monter sur la charrette sera rapportée à la reine, puisqu'elle y fait allusion aux vers 4492-4495 La précision "deux pas", qui intervient alors, est en fait une figure de style; mais elle a donné lieu à une interpolation des copistes et, de nos jours, à une vive discussion des spécialistes». La discussione cui allude Poirion comincia da un lavoro di Eugène Vinaver del 1969, a favore della reintroduzione del distico escluso dall'edizione Roques;¹⁷ qui importa osservare che l'unico argomento, oltre tutto sottinteso, disponibile a Poirion per dichiarare il distico «une interpolation des copistes» è il fatto che non si trova nel *bon manuscrit*.

Un esempio interessante, infine, può venire da una lezione che ancora nessuno si è risolto a considerare un errore. Si tratta della bella canzone di Giraut de Borneil *Quan lo fregz e-l glatz e la neus*,¹⁸ e in essa di una strofa interamente occupata da una similitudine, com'è raro nella poesia dei trovatori: il poeta invoca pietà alla sua signora così come gli assediati di un castello sono costretti ad arrendersi a forze soverchianti. Al culmine, si legge in entrambe le edizioni monografiche, quella di Kolsen e quella di Sharman¹⁹

¹⁴ Chrétien de Troyes, *Oevres complètes*, éd. publiée sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 1994 (*Li chevaliers de la charrete*, a cura di Daniel Poirion).

¹⁵ Chrétien de Troyes, *Romans, suivis des Chansons*, avec, en appendice, *Philomena*, Paris, Le livre de poche, 1994; *Le chevaliere de la charrette*, éd. et trad. de Charles Méla, d'après le manuscrit BN fr. 794.

¹⁶ *Le chevalier de la charrete (Lancelot)*, publié par Mario Roques, Paris, Champion (Classiques français du moyen âge 86), 1958.

¹⁷ Eugène Vinaver, «Les deux pas de Lancelot», in *Mélanges pour Jean Fourquet*, Paris, Klincksieck, 1969, pp. 355-361.

¹⁸ Cfr. Pietro G. Beltrami, «Giraut de Borneil, "Quan lo fregz e-l glatz e la neus" (BdT 242.60)», *Lecturae tropatorum* (www.lt.unina.it), IV (2011), con una nuova edizione del testo. Su questa lezione e su un'altra mi sono già soffermato in passato, senza avere una soluzione, in «Note sulla traduzione dei testi poetici medievali in lingua d'oc e in lingua d'oïl», *Nuova rivista di letteratura italiana*, VII (2004), pp. 9-43, alle pp. 27-28.

¹⁹ Adolf Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle, Niemeyer, I [testi] 1910, II [note e glossario] 1935, testo n. 12; Ruth Verity Sharman, *The cansos and*

(con divergenze su punti che ora non interessano) che «il dolore e il grido» (o «il grido di dolore») di coloro che sono dentro, «i quali hanno *grans gers*», è tale che appare chiaro che dovranno invocare pietà (Kolsen «e·l dols e·l critz es aitan fers / de cels dedins quez an grans gers», Sharman «e·l dols e·l critz es grans e fers / de cels dedinz, qe ant grans gers»). Questo *gers* è una parola ignota: potrebbe essere obliquo plurale, dato *grans*, ma non necessariamente, perché i manoscritti danno anche *gran* o *grant*; e anche la fonetica resta in dubbio (come *gerra* / *guerra* o come *gen*?). Nella *Provenzalische Chrestomathie* (2^a ed., 1902) Appel, che non traduce i testi, lemmatizza *gers* nel glossario con punto interrogativo, e nota che nel *Trésor dou Felibrige* Mistral,²⁰ sotto un *gerdo* registrato per il Rouergue col valore di ‘alarme, peur’, cita anche un *roman* (provenzale antico) *gert*, *gertz*.²¹ In assenza di ogni indicazione sulla provenienza di questa voce, si può credere che Mistral, se non proprio dal nostro testo, la prendesse dall’*Essai d’un glossaire occitanien* di Rohegude, che contiene una voce *gertz*, glossato ‘allarme, frayeur’ senza altro commento;²² e sebbene tutti i manoscritti di *Quan lo fregz* abbiano l’uscita in *ers* e non in *ertz*, è difficile credere che Rohegude avesse un’altra fonte, visto che ancora il *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*²³ non conosce altre attestazioni, e lemmatizza dubitativamente *ger* o *gers* o *gert* con tre punti interrogativi; e nel *Französisches Etymologisches Wörterbuch*²⁴ la voce è dovuta finire fra i materiali di origine sconosciuta, con la citazione del solo Giraut de Borneil (e dunque, tacitamente e di nuovo, del nostro testo). È dunque del tutto a senso che Kolsen traduce *Angst*, rinviando ad Appel che di traduzioni non ne dava, e Sharman traduce *fear*, con un punto interrogativo, rinviando alla bibliografia che ho appena citato.

È un sano principio metodologico quello di cercare in tutti i modi di dare un senso alle lezioni tràdite, considerate le incertezze cui danno luogo, come dicevo, le lingue romanze medievali, e perciò non sarà inutile, in futuro, continuare a interrogarsi anche su *gers*. E tuttavia, per il momento,

serventes of the Troubadour Giraut de Borneil: a Critical Edition, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, testo n. 12.

²⁰ Frédéric Mistral, *Lou Trésor dou Felibrige*, Raphèle-lès-Arles, Petit, 1879-1987: «GERDO (rom. *gert*, *gertz*) s.f. Alarme, peur, en Rouergue».

²¹ Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, Reisland, 1902, 2^a ed. (niente di nuovo su questo punto nella 6^a ed., 1930).

²² Henri Pascal de Rohegude, *Essai d’un glossaire occitanien*, Toulouse, Cadet, 1819: «GERTZ, allarme, frayeur».

²³ Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch, Vierter Band*, Leipzig, Reisland, 1904, 115a.

²⁴ Walter von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 22.1, *Matériaux d’origine inconnue ou incertaine*, Bâle, Zbinden, 1976-1997, 39b.

mi sembra che la soluzione sia molto più semplice, ed è offerta dalla tradizione: il canzoniere *B*, infatti, legge «de cels dinz qui ant grans gerriers», ‘di quelli dentro che hanno grandi nemici’, e quasi ugualmente il canzoniere *A*, molto normalmente associato a *B* negli stemmi trobadorici, «de cels dinz qe ant mals gerriers» (‘nemici terribili’). Questa è una lezione che se *B* fosse manoscritto unico non susciterebbe alcun dubbio; non solo, ma se questa è la lezione primaria si vede bene la genesi dell’errore, da un *gerers* scritto abbreviando *er*, se non *err*, con un segno tachigrafico poi caduto; *cels de dins* per *cels dins* sarebbe un modo semplice di risarcire la sillaba caduta, e di questo ci sarebbe anche la controprova, perché *N* legge «de cels dins qui an gran gers» ipometro. Se Appel non ha pensato a questa soluzione, si può credere che sia perché, anche se per questa poesia non si può disegnare uno stemma affidabile, la conoscenza che già lui aveva della tradizione trobadorica porta a escludere che questa lezione sia giunta a *AB recta via*; Kolsen, che ha minori consapevolezze stemmatiche, si sarà basato su Appel; Sharman, le cui cosiddette «analisi dei manoscritti», del tutto sganciate dalla costituzione dei testi, registrano accuratamente gli accordi in buona lezione, è andata dietro ai predecessori. Ha ragione, però, per una volta, quando dice (in nota al verso) che *gerriers* dev’essere un’innovazione: infatti, a mio parere, è un’ottima congettura antica, introdotta in un antecedente di *AB* e probabilmente conservata meglio da *B*, con *grans gerriers*, che da *A*, con *mals gerriers*. Se anche non cogliesse nel segno, come a me pare invece probabile, è però a oggi la migliore soluzione possibile per il testo, e così credo che si debba oggi stampare.

Qualche considerazione finale. La tradizione dei testi romanzi tende a coprire gli errori, per varie ragioni fra cui, spesso, la facilità con cui i copisti maneggiano la lingua del testo che copiano, e l’atteggiamento attivo che hanno nei confronti dei testi (per dirlo con la terminologia introdotta da Varvaro e ormai invalsa).²⁵ L’opposizione fra errore e buona lezione tende perciò a trasformarsi in opposizione fra lezioni più o meno adiafore, per decidere fra le quali i criteri dell’*usus scribendi* e della *lectio difficilior* sono ragionevolmente applicabili solo in una minoranza di testi stilisticamente più caratterizzati: per fare solo un esempio, sono criteri che funzionano per la *Commedia* di Dante, ma non mi sembra granché fattibile applicarli alla prosa del *Tresor* di Brunetto Latini. Identificare i pochi errori certi residui, possibilmente quelli che si dimostrano tali anche in un manoscritto unico, è un’operazione certo rischiosa, che facilmente genera errori del

²⁵ Alberto Varvaro, *Critica dei testi classica e romanza: problemi comuni ed esperienze diverse* (1970), in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell’Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004, pp. 567-612, a p. 580.

filologo (non mi vergogno di ammettere di averne fatto esperienza); tuttavia è un'operazione necessaria e importante, che se non altro permette di stabilire dei punti forti di una tradizione, intorno a cui far ruotare dei ragionamenti testuali. Che se ne possano dedurre stemmi dell'intera tradizione è un'evenienza più rara, anzi molti problemi della stemmatica dei testi romanzeschi medievali nascono dal fatto che molti stemmi sono costruiti in base a lezioni non congiuntive, oltre che, a seconda dei casi, nemmeno erranee (due esempi: ho passato in rassegna una lunga serie di lezioni non stemmatiche ma usate come tali in un vecchio saggio sul *Tresor*;²⁶ in un contributo recente su *Cercamon*²⁷ ho notato che lo stemma a due rami di *Puois nostre temps comens'a brunezir* disegnato da Tortoreto,²⁸ e confermato senza ulteriore dimostrazione da Rossi,²⁹ unisce cinque manoscritti contro il sesto sulla base di lezioni adiafore, e in realtà i rami sono tre, che non si chiudono in un archetipo). Detto questo, non intendo passare ora a discutere dell'uso che si può fare degli errori accertati per andare oltre nell'edizione; questo minimo cenno serve solo a concludere con il concetto ovvio nella teoria, forse meno nella pratica, che ogni luogo dubbio del testo richiede una attenta critica interna.

Università di Pisa

GIULIA RABONI

Per una filologia d'autore meno bedieriana

Il tema del mio intervento muove dalla esperienza di questi anni come editore dei *Promessi sposi*, di cui finora sono usciti i primi due volumi (*Fermo e Lucia* e *Gli Sposi promessi*, ossia la cosiddetta Seconda minuta),¹ mentre sono in corso, a cura di Donatella Martinelli, i lavori sull'edizione Ventisettana. Vorrei dedicare la mia attenzione a due punti distinti: il primo relativo al trat-

²⁶ «Per il testo del *Tresor*: appunti sull'edizione di F.J. Carmody», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Classe di Lettere, s. III, XVIII (1988), pp. 961-1009.

²⁷ «Cercamon "trovatore antico": problemi e proposte», *Romania*, CXXIX (2011), pp. 1-22.

²⁸ *Il trovatore Cercamon*, edizione critica a cura di Valeria Tortoreto, Modena, STEM Mucchi, 1981.

²⁹ Cercamon, *Œuvre poétique*, édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire par Luciano Rossi, Paris, Champion, 2009.

¹ A. Manzoni, *I promessi sposi*, edizione critica diretta da D. Isella, t. I, *Fermo e Lucia*. Prima minuta (1821-1823), a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Milano, Casa del Man-

tamento degli errori nella pubblicazione di un manoscritto autografo, che sia redazione rimasta interamente inedita (come il *Fermo e Lucia*) oppure stadio redazionale precedente quello a stampa (come la Seconda minuta); il secondo al trattamento del testo a stampa, che presenta ovviamente caratteristiche diverse e, nel caso dei *Promessi sposi*, l'ingombrante problema dell'«impatto storico» dell'edizione, ossia del peso della sua ricezione.

1. Il primo punto mi pare, almeno nella teoria, meno problematico. Nel manoscritto moderno, cioè pensato per la pubblicazione a stampa, abbiamo a che fare con un testo che l'autore sa dover passare per successive revisioni e correzioni e per il quale può dunque anche non porsi problemi particolari per lacune e incongruenze (nel *Fermo* ad esempio, sapendo di dover comunque procedere a una revisione complessiva) o per uniformazioni (per il *Fermo*, ma anche per la Seconda minuta: dove acquisizioni successive, tanto contenutistiche quanto soprattutto linguistiche possono essere rinviate alla fase di rilettura della copia del copista e alla correzione delle bozze). Il nostro compito non è perciò certamente quello di dover colmare l'incompleto o di uniformare, sostituendoci all'autore, ma soltanto di correggere i *lapsus* che possono rendere il testo equivoco e illeggibile (rispetto alle intenzioni accertate dell'autore) o veicolare una falsa informazione sulle sue scelte linguistiche o stilistiche (ancora rispetto a una volontà chiaramente documentabile). Non concordo invece sulla distinzione proposta da Reeve tra errori volontari e involontari, perché mi pare basata su elementi infidi. Quale autore infatti, ad eccezione di quelli animati da una volontà parodica o provocatoria (chiaramente però individuabili in generi precisi), sbaglia volontariamente? Un conto è la giustissima individuazione dell'errore culturale (ciò che l'autore non sapeva o ricordava male, o citava da una fonte erronea: *faute paresseuse*) che va certamente mantenuto (pur essendo comunque anch'esso in ultima istanza involontario) perché documento appunto della sua cultura, un altro è attribuire l'involontarietà soltanto agli errori «di penna» (i cosiddetti *lapsus calami*), con la giustificazione che se ad esempio un autore inverte il nome di due personaggi sa certamente che cosa sta scrivendo e dunque lo ha fatto volontariamente. Le casistiche e classificazioni degli errori mostrano bene come gli errori si possano produrre a diversi momenti dell'atto di copia e tutti in forma involontaria. Esclusa quindi, come detto, la categoria dell'errore culturale, su tutti gli altri mi pare si debba intervenire con lo stesso metro

zoni, 2006; t. II, *Gli Sposi promessi*. Seconda minuta (1823-1827), a cura di B. Colli e G. Raboni, ivi, 2012.

di giudizio, certo operando con proprietà, evitando di correggere ciò che errore non è (pur essendolo per la nostra sensibilità), rispettando le alternanze e limitando gli interventi a quanto accertabile con sicurezza: norme tutte consuete nella prassi filologica. Naturalmente anche qui possiamo trovarci di fronte a situazioni più delicate, dove una certa forma causata da un *lapsus* di scrittura non è rifiutabile a priori, perché linguisticamente plausibile e attestata nella tradizione. Occorre in questi casi fare ricorso all'*usus scribendi* dell'autore, e operare secondo congettura, terreno, come ognuno sa, fra i più insidiosi. Nella nostra edizione della Seconda minuta abbiamo alcuni luoghi in cui questa situazione si produce. Ne cito due significativi del primo tomo:

Cap. I, par. 28 Lanciò una occhiata <al> di sopra del muricciolo

Cap. IV, par. 57: <si> degni di farmi portare un pane

In entrambi i casi la decisione, a lungo meditata e sofferta, è stata quella di intervenire integrando, per due ordini di motivi. Il primo e principale di tipo statistico e eziologico: se infatti le forme da noi corrette («di sopra del» non preceduto da preposizione, e «degnare» non pronominale) sono attestate nella tradizione, e registrate anche nel *Vocabolario* della Crusca, tuttavia non sono mai utilizzate altrove nel romanzo (in nessuna delle redazioni) a fronte dell'uso costante di quelle da noi restaurate; e la fenomenologia della correzione in cui queste forme sono coinvolte spiega in maniera molto chiara il perché del *lapsus*: si tratta infatti per tutte e due le correzioni del recupero di una lezione precedente che avviene a cavallo di due pagine, dimodoché parte della variante (quella dove appunto si produce la lacuna) si trova sulla facciata coperta del foglio. La seconda è invece di tipo per dir così programmatico: mi pare infatti che nella scelta tra mettere a testo la lezione del manoscritto, segnalandone in nota la possibile correzione, e fare il viceversa, quest'ultima soluzione sia la più perspicua: la presenza degli uncini di integrazione infatti mette immediatamente in allarme il lettore, spingendolo a controllare il luogo delle note in cui l'emendamento è discusso, senza accoglierlo in maniera passiva, come potrebbe invece avvenire nel caso opposto. Si tratta insomma di una declinazione di quella che Francisco Rico ha battezzato, con metafora felice, la scelta «fertilior», più produttiva nello spingere alla riflessione e al confronto.

2. Diverso è invece il caso dell'edizione controllata dall'autore, ed è su questo che vorrei soffermarmi, e in particolare sull'edizione della Venti-

settana, che non mi compete ma di cui mi sono dovuta occupare capillarmente per l'edizione della Seconda minuta. In questo caso, dobbiamo infatti confrontarci anche con una tradizione verticale, costituita dall'autore che in parte copia se stesso dalla Prima minuta, e poi dal copista e dalla tipografia; trafila che ripropone gli stessi problemi della filologia della copia, per quanto naturalmente in maniera diversa, dal momento che l'autore alla fine dei processi di copia controlla e dà il *placet* definitivo. È chiaro che una tale autorevolezza spinge a un atteggiamento fortemente rispettoso nei confronti della lezione della *princeps*; una cautela che è ulteriormente accresciuta, nel caso dei testi «di lingua» e di Manzoni in particolare, dal suo prestigio storico, ciò che consiglia in prima istanza un criterio iperconservativo, che limiti l'intervento soltanto ai casi di errori evidenti, addirittura superiore a quello che adotteremmo per un manoscritto autografo anche di epoca pre-stampa.

A mio parere in termini teorici ci sono qui tre errori di impostazione: il primo è quello di dare più peso alla pubblicazione a stampa rispetto a quella del manoscritto pre-stampa, pubblicazione che invece in un autore coscienzioso richiedeva esattamente le stesse cure: dunque se si ammette la possibilità di emendamento nei manoscritti autografi andrebbe applicata anche nella stampa.² Il secondo: di esaltare il momento della correzione delle fasi di copia o stampa da parte dell'autore (uno o due passaggi in più rispetto alla sola lettura del manoscritto). L'autore che si rilegge, come si sa, non corregge molto bene, mentre più sono i passaggi di copia più gli errori che si introducono, per cui il bilancio alla fine è più negativo che positivo. Terzo: l'enfatizzazione del peso storico del testo, che è una specie di riaggiornamento in filologia d'autore della vulgata. Naturalmente i casi possono essere vari, ma io mi riferisco qui al problema manzoniano. Si dice: correggere (e questo, come vedremo vale soprattutto per l'aspetto linguistico del testo) significa eliminare un parte di ciò che ha fatto storia. In questo caso siamo in una posizione equivalente al pubblicare i testi secondo l'uno o l'altro testimone: il che ha come sappiamo ragioni validissime (i classici come si leggevano in una certa epoca, la *Divina Commedia* che leggeva Boccaccio ecc.). Mentre però nel caso dei manoscritti siamo ormai giunti a una precisa consapevolezza della differenza tra edizione «storica» e edizione critica secondo la volontà dell'autore, nella stampa le due cose si sovrappongono, con l'aggravante che il testo della Ventasettana si identifica *tout court* con l'edi-

² Si veda ora sul discusso caso del *Decameron* hamiltoniano, il lucido intervento di M. Fiorilla, «Per il testo del *Decameron*», *L'Espresso. Studi storici di letteratura italiana*, V (2010), pp. 9-38.

zione Ferrario: ma così non è perché le riedizioni (quindi ricomposizioni: ben diverse dalla nostra fotocomposizione) che sono state fatte immediatamente (e anche dopo l'uscita della Quarantana) hanno fatto circolare un numero di esemplari di gran lunga superiore alle mille copie della Ferrario (un'ottantina solo le edizioni immediatamente a ridosso della *princeps*), e dal punto di vista linguistico moltissime sono le arbitrarie delle singole stampe. Per non parlare di quelle composte su modello della edizione parigina del Baudry che ha conservato una serie di *cancellanda*, e ha fatto testo in Francia dove è stata la base di tutte le ristampe successive e di tutte le traduzioni (e bisognerebbe controllare anche da dove hanno preso le altre edizioni straniere). Dunque se decidiamo di rispettare la stampa Ferrario in ogni sua particolarità, eccetto i *lapsus* meccanici (che tutti correggono considerandoli evidenti a ogni lettore e perciò non in grado di imporsi storicamente) non stiamo né restituendo il testo della Ventisettema «secondo la volontà dell'autore», né riproducendo il testo che ha fatto storia, ma quello della stampa Ferrario di Milano, la più importante certo perché rivista dall'autore, ma non l'unica che abbia contato.

Fatte queste premesse i problemi come sempre in filologia si riscontrano all'atto pratico. Accantonati come dicevo gli errori evidenti (ditografie, aplografie, e tutto ciò che toglie chiaramente senso al testo) per cui tutti accettano la correzione, resta il problema degli altri errori, quelli che in filologia della copia si chiamerebbero varianti adiafore: errori che si infilano nella stampa o a partire dallo stesso autografo, *lapsus* dell'autore o correzioni magari incomplete lasciate indecise nell'ipotesi di revisione successiva, o nella fase del copista o in tipografia. Certo se avessimo davanti, testimoniato con certezza, ogni passo dall'autografo alla stampa il problema non si porrebbe, ma così non è nella maggior parte dei casi: le bozze perlopiù non ci sono e spesso manca anche l'esemplare di copista. Nel nostro caso, della edizione Ferrario, abbiamo per esempio pochissime bozze, e manca l'intero tomo secondo (capitoli XII-XXIV) del copista. La mancanza di un gradino può perciò sempre lasciare il dubbio, in adiaforia, di un intervento d'autore di cui abbiamo perso la documentazione; e nel dubbio si è spinti a mantenere la lezione a stampa che presenta, come si diceva, i vantaggi di essere esistita certamente, di essere passata sotto l'occhio dell'autore, e di aver fatto testo storicamente. Anche nel caso di forte dubbio perciò in genere privilegiamo la conservazione per evitare quel testo composito che terrorizza la filologia dai tempi del Bédier. Pare insomma che nel caso della stampa si sia più bedieriani di quanto si sia in filologia della copia, in base a quei tre principi prima elencati per cui la stampa è considerata più attendibile dello stesso manoscritto autografo.

In realtà le cose non sono sempre state così neanche nel caso particolare dei *Promessi sposi*, perché Fausto Ghisalberti nell'edizione curata per i Classici Mondadori, che ha costituito un pilastro per gli studi manzoniani, non si è comportato in questo modo. Forse la filologia di Ghisalberti, che operava seguendo il piano di Barbi, non è all'altezza della nostra odierna pratica ecdotica; certo nella sua edizione ci sono tanti errori di incomprensione, tante arbitrarie contaminazioni con redazioni diverse in caso di lacuna, e soprattutto una variantistica fortemente incompleta, e mai gerarchica. C'è però rispetto a un certo irrigidimento attuale una maggior libertà nei confronti dell'autorevolezza della *princeps*, che forse deriva dal Barbi e dalla sua lotta contro le vulgate, dalla sua discussione della *princeps* anche nel caso della Quarantana; o forse anche da un impegno alla restituzione del testo dell'autore che non aveva come abbiamo noi adesso il salvagente dell'apparato «esaustivo». Pur avendo perciò una visione molto meno chiara di quanto possiamo averla adesso del lavoro di Manzoni intorno alla Ferrario (edizione uscita in tre anni, dal 1824 al 1827 in cui si registrano perciò intersezioni con il manoscritto della Seconda minuta e con la Copia censura, e che riflette una progressione che in molti casi non venne sanata da Manzoni a livello linguistico), Ghisalberti aveva infatti emendato una quindicina di passi in cui aveva individuato errori di copista che avevano alterato in modo subdolo le lezioni originarie; invisibili all'autore che non intervenne a correggere, e tutti spiegabili con i classici errori di copia (*saut du même au même*, omeoteleuto o errori paleografici). È chiaro che si può sempre pensare che l'autore li avesse accettati, ma la statistica e la conoscenza dell'*usus scribendi* portano però a ritenere molto più sensatamente che non li avesse visti. Perché privilegiare la prima più improbabile ipotesi (cosa che non faremmo mai in caso di filologia della copia, dove prove di questo genere sarebbero considerate risolutive)? Perché tornano a giocare qui il criterio della storicità e del terrore del testo arlecchinesco: la paura cioè di poter intervenire solo qua e là e di non avere alla fine né un testo storicamente esistito né il testo che l'autore aveva approntato. Così infatti si è comportato Nigro che, nella sua edizione della Ventisettana nei Meridiani Mondadori, rifiuta gli emendamenti di Ghisalberti commentando: (p. LII): «La Ventisettana presenta molte lezioni "errate" secondo il manoscritto autografo. E tuttavia confermate da Manzoni nella Quarantana. Magari per distrazione. Si ammette. Questo non toglie però che per i lettori, che l'uno e l'altro romanzo lessero, quelle erano lezioni d'autore: pubblicate e ripubblicate; e quindi autorizzate».

Porto qualche rapido ma significativo esempio non presente in Ghisalberti (oggi avendo la trascrizione integrale della Seconda minuta possiamo molto meglio individuarli): e sono errori che cito perché sono infidi, a tal punto che si erano prodotti persino nella nostra prima trascrizione dell'autografo:

Cap. X, par. 93: Agnese rassicura Lucia sullo strano comportamento di Gertrude, assicurandole che rientra nelle stranezza dei signori. L'importante prosegue è «che ella ti abbia preso amore». Una locuzione piuttosto strana, quasi arcaica, che non è infatti del Manzoni che aveva scritto «preso a cuore». Errore paleografico poi passato nel testo e corretto solo nella Quarantana con «t'abbia preso a ben volere».

Cap. XII, par. 4: il vicario di provvisione, «smorto e trambasciato» per il terrore della folla che spinge alla porta e ne chiede la morte, fugge in solaio, «dove più smarrito che mai si ritrasse a cercare il più sicuro e riposto nascondiglio». La lezione *sicuro* è però della stampa: nella Seconda minuta era *scuro*: più sensatamente, perché di sicurezza in quel momento il Vicario non poteva avere alcuna speranza, neanche in termini relativi. Inoltre *scuro e riposto* è una coppia connotativa, che funziona, indica la qualità fisica; *sicuro e riposto* invece è una sorta di *hysteron proteron* che stona in quel contesto. Infine, si tratta di un caso che ben rientra nella norma enunciata da Scevola Mariotti per l'individuazione di varianti d'autore nella tradizione, ossia che se due varianti sono più vicine tra loro più per la forma che per il senso è più probabile che si tratti di varianti di tradizione.³

Ci sono poi casi più incerti: a XXXVIII 66 già Ghisalberti segnalava, una lacuna proprio nella morale di Renzo. Le sei lezioni che Renzo ha appreso nel suo tirocinio:

«Ho imparato», diceva. «a non mettermi ne' garbugli: ho imparato a non predicare in piazza: ho imparato a guardar con chi parlo: ho imparato a non bere più del bisogno: ho imparato a non tenere in mano il martello delle porte, quando c'è attorno gente che ha la testa calda: ho imparato a non affibbiarmi una campanella al piede, prima d'aver pensato che ne possa nascere.»

erano diventate cinque nella Copia censura, caduta, per evidente *saut du même au même*, la terza: «ho imparato a guardar con chi parlo», lezione che Manzoni non restaura. Ma altre tipologie analoghe si trovano nel secondo tomo, dove manca la Copia censura, e non si può perciò esclu-

³ S. Mariotti, «Varianti d'autore e varianti di trasmissione», in *La critica del testo*, Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno, 1988, pp. 97-111.

dere che sia stato Manzoni a rendere più agili le enumerazioni (un caso analogo ad es. è nel cap. XVI nella rassegna che Renzo fa della fisionomia dei personaggi che incontra per strada alla ricerca di un volto fidato per chiedere la strada per Bergamo).

O ancora la lezione:

Cap. IX, par. 47: Comunque sia, egli vi godeva d'una grandissima autorità

è sicuramente dovuta al copista, che legge male un'ascrizione e salta un pezzo della frase «Comunque sia, certo è ch'egli vi godeva d'una grandissima autorità». Tuttavia il costrutto «Comunque sia» ricorre poi più volte nella forma riprodotta dal copista, cioè seguito subito dalla principale senza raccordo (XXVIII 59: «Comunque sia, il numero quotidiano dei morti nel lazzeretto oltrepassò in breve il centinaio»; XXXI 27 «Comunque sia, entrò questo fante sventurato»).

O infine la lezione della stampa:

Cap. XV, par. 44: non potè tenersi di non aprire l'impannata

si differenzia da quella dell'autografo che era: «non potè tenersi di aprire l'impannata». Qui non ho la Copia censura, e non posso perciò stabilire se si tratti di errore del copista, ma ho il conforto di altre quattro attestazioni concordi in Seconda minuta e nella stampa: cap. III, par. 2: «non potè tenersi di farle un rimprovero»; cap. XI, par. 17: «non poteva tenersi di trovare un po' da ridere»; cap. XIV, par. 7: «non potè tenersi di dire anch'egli la sua»; cap. XXXVII, par. 21: «non potè però tenersi di fare una scorserella». Si dirà che la doppia negazione è ammessa, ed è vero (numerosi gli esempi anche nel Boccaccio e nel *Novellino*; assente nel *Fermo* la forma è postillata da Manzoni nella Crusca, con l'aggiunta, tra l'altro, di tre occorrenze, da Caro, Cecchi e Firenzuola), ed è peraltro quella più consueta nel dialetto milanese (così gli esempi del *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini); ma proprio per questo forse, per una sorta di ipercorrettismo, Manzoni la esclude nella Ventisettana, mentre la utilizzerà come unica forma nella Quarantana per la sua preponderanza nell'uso, malgrado la sua irregolarità grammaticale.

Ancora più difficile è il campo della «restituzione formale». Nel corso della stampa Ferrario, come dicevo, Manzoni continua a lavorare alla Seconda minuta e stabilisce *in itinere* delle soluzioni linguistiche che, essendo ormai una parte del testo stampato, non può più tornare indietro a sanare: nei fogli già stampati resta perciò la forma superata. Pro-

prio queste scelte anzi mi sono servite a stabilire la esatta calendarizzazione del lavoro, come anche a datare quei quartini (*cancellantia*) che vengono sostituiti in una fase successiva della stampa per ragioni contenutistiche. È chiaro quindi che Manzoni sa che la stampa Ferrario presenta delle oscillazioni linguistiche e non se ne cura: o meglio, ritiene più importante ribadire la sua posizione attuale su certi fenomeni, rispetto alla uniformità linguistica dell'intera edizione. Non voglio certo proporre l'ultima intenzione d'autore, rimasta tale, come criterio di edizione e quindi uniformare ciò che l'autore si è rassegnato ad accettare (si tratta certo di una coazione, di tipo economico, ma consapevolmente subita: Manzoni avrebbe potuto decidere di rovinarsi non con la Quarantana ma con la prima edizione del romanzo, e ristampare tutti i fogli: e questo vale anche per quella famosa lettera al Rossari in cui lo invita a correre per cambiare «bianco come un panno curato» in «bianco come un panno lavato»: Rossari non arriva in tempo e Manzoni rinuncia a correggere; lo farà nella Quarantana): le oscillazioni «storiche» d'autore vanno perciò mantenute, rinviando la loro analisi alla Nota al testo. Quel che però non mi sembra da accettare è che ciò che l'autore ha deciso, dall'inizio o a un certo punto del suo percorso (spingendosi a inserire le nuove forme nei quartini sostituiti a ritroso), venga alterato dall'intervento del copista o della tipografia, quando posso riconoscerlo. Faccio anche qui degli esempi e anche qui secondo le diverse casistiche che si possono trovare:

a. Errori indotti direttamente dall'autore. A volte Manzoni, dopo aver stabilito l'adozione di una certa forma nel corso della scrittura della Seconda minuta, non torna indietro sul manoscritto ma pensa evidentemente di rinviare la correzione alla fase di copista (o solo dimentica l'esistenza di alcune occorrenze precedenti). Così ad esempio la forma scempia per *scelerato* (e derivati) che compare in rigo per la prima volta nel manoscritto nel capitolo XX è introdotta a ritroso su XVI 58 (dove si colloca all'interno di un cartiglio) ma non a XIII 22 24 59 e XIV 9: e le tre prime occorrenze sfuggiranno anche nella Ferrario. Lo stesso vale per il monottongo in «gioco» che introdotto a partire dal capitolo XV viene adottato in tutto il secondo e terzo tomo, salvo due luoghi sfuggiti al Manzoni e rimasti in Copia censura e nella stampa.

b. A volte si combinano l'errore di Manzoni e quello del copista. Ad es. il tipo *feminal/feminile*, (già prevalente nel *Fermo*) è adottato in maniera sicura fin dall'inizio della revisione, per cui le due sole forme geminate

della Seconda minuta (XXI 3, XXXIV 53, quest'ultima scempiata nella stampa) saranno attribuibili a distrazione (la seconda tra l'altro appartiene a carte riprese dal *Fermo*); mentre delle due scempie rimaste nella Ferrario, se una deriva da mancata correzione (XXI 3), l'altra (VII 45), assente nel manoscritto, è errore di copista. Immediata è anche l'adozione di *giucare* e derivati rispetto alla forma *giuocare* (assolutamente prevalente nel *Fermo*: unica eccezione: *giucando* a II VIII 10) che resta soltanto in due luoghi a VII 26 e 27: derivati però dal *Fermo*; il primo rimasto per mancata correzione anche nella stampa.

c. Spesso però l'errore è dovuto solo al copista o alla tipografia (nel II tomo non possiamo saperlo). Così la forma *pubblico/publico* (e *pubblicare, ripubblicare*) altalenante nel *Fermo* viene sostituita in Seconda minuta dalla forma scempia con pochissime eccezioni (I 14, 24, 42 e X 53: tutte scempiate nella Ferrario); tanto che le poche doppie della stampa (X 82; XII 13; XIII 36; XIII 58; XIX 25), corrispondenti a forme scempie dell'autografo, vanno certamente considerate arbitrii del copista o della tipografia. Questo caso è particolarmente significativo perché il comportamento di Manzoni è duplice: mentre infatti scempia in *publico* (e derivati) nella narrazione, introduce a tappeto la doppia nelle citazioni delle grida e dell'anonimo (così è in effetti nei testi delle grida originali); una differenziazione che l'errore del copista cancella ai nostri occhi.

Particolare è anche il caso della forma *dimanda/-are* per *domanda/-are*, non testimoniata in Seconda minuta né in Copia censura e inserita in tipografia in ben sette luoghi: VI 36, VII 25 e 56, VIII 29, IX 34, XXVI 41, XXVII 23. Una forma quasi assente negli autografi, dove è presente rispettivamente in due casi nel *Fermo* e in due nella Seconda minuta: luoghi questi che vengono però corretti nel passaggio in stampa.

Lo stesso vale a livello grafico per l'uso del grafema *j* come plurale da *-io* a favore di *-ii* o della semplice *-i* o come semiconsonante: eliminato fin dall'inizio della revisione, rispetto all'uso massiccio e predominante del *Fermo*, anche se con molte eccezioni, parte passive (fogli «trasposti» dal *Fermo*), parte nuove, ma tutte corrette poi in Copia censura o in tipografia. L'unico caso residuo della Ferrario (*stajo* a III, 20) è invece errore di copista, in un luogo dove l'autografo aveva correttamente *staio*. In questo caso la probabilità che sia stata inserita da Manzoni nella stampa è prossima allo zero.

Gli esempi sono diversi, e richiedono naturalmente una valutazione caso per caso; e anche per la fenomenologia chiaramente attribuibile a copista e tipografia (punto c e in parte b) restano in campo le obiezioni che abbiamo già visto; ma per quanto riguarda la Ventisettana come «testo di lingua» dobbiamo allora fare i conti con le altre «Ventisettane», che da un rapido riscontro che ho fatto assumono atteggiamenti diversi e spesso molto liberi. Per esempio, prendendo a campione 5 edizioni del 1827, Batelli di Firenze, Pomba di Torino, Pozzolini di Livorno, Tramater di Napoli, Baudry di Parigi, troviamo che lo stesso *stajo* viene scritto con la -i- breve nelle edizioni Pozzolini e Pomba; *giucare* è una forma che non viene mai accettata dalle edizioni toscane Batelli e Pozzolini; così come è rifiutata da quasi tutti la forma *paroco*, salvo l'edizione napoletana che lo accetta saltuariamente (da notare che nella Ferrario *parrocchiale* mantiene la doppia). E in ogni caso le percentuali non sempre sono esattamente le stesse della Ferrario: per es. tutte le edizioni presentano l'allotropo *immaginare* e *imaginare* (la scempia è introdotta da Manzoni nel terzo tomo e inserita anche a ritroso nei quartini sostituiti), ma non sempre nei luoghi corrispondenti, così come nell'alternanza *abbominevole/abominevole*; mentre altre forme sono esclusive di queste edizioni (abbiamo *gingive* per *gengive* ecc.). Sappiamo dire con certezza quali fossero gli esemplari che hanno circolato, che avevano gli scapigliati, gli studiosi di lingua ecc.? Non sarebbe allora il caso di approfittare degli studi che abbiamo fatto per cercare di avvicinarci di più alla strada che Manzoni aveva compiuto e non limitarci a dare il testo della Ferrario? In fondo si tratta, come nelle famose gerarchie del Tallgren per i poeti siciliani, di non assumere la posizione di Santangelo («manzonizzare» ciò che non è attestato, come per i casi registrati al punto «a») né di accettare *in toto* quel che hanno fatto il copista o la tipografia anche dove (come avviene per le forme siciliane conservate nei manoscritti toscani) potremmo scegliere fra l'una e l'altra. E l'apparato non vale solo in un senso: per consentirci cioè di tenere a testo forme dubbie, tanto le altre sono in apparato; ma anche all'inverso per mettere a testo la forma restaurata e registrare ciò che è stato emendato in apparato, magari in una fascia a piè di pagina o comunque distinta e ben evidente, invece di annegare lezioni definitive d'autore in un apparato spesso molto complesso e pertanto eluso dai più.

Di più credo, per concludere con considerazioni più generali, che dopo le discussioni che giustamente si sono aperte recentemente sulla utilità delle edizioni critiche con apparato di testi moderni e soprattutto contemporanei, occorrerebbe pensare di più alla filologia d'autore

nei termini di servizio al testo definitivo. Spesso il desiderio della registrazione completa delle fasi elaborative può infatti spingere a una sostanziale inerzia, nell'idea che tanto tutto sia registrato e sia dunque recuperabile, di fatto delegando al lettore il compito di sanare virtualmente il testo, operazione che dovrebbe invece spettare all'editore. Occorre insomma interpretare la filologia d'autore non o non soltanto nella sua declinazione di strumento di valutazione stilistica dell'*iter* variantistico (se non addirittura, ciò che è caratteristico piuttosto della *critique génétique*, ponendo l'enfasi sulla fase aurorale del testo), ma nel suo aspetto più strettamente filologico, come operazione di restituzione della volontà dell'autore, pensata anche al servizio di edizioni correnti, prive di apparato di supporto.

Università di Parma

Testi

FRANCESCO ROBORTELLO: «DISCORSO SULL'ARTE OVVERO SUL METODO DI CORREGGERE GLI AUTORI ANTICHI»

MATTEO VENIER

1. *Genesi e struttura del trattato*

Con una rivendicazione orgogliosa Francesco Robortello solennemente inaugura il suo *Discorso sull'arte ovvero sul metodo di correggere gli autori antichi* (*De arte sive ratione corrigendi veteres authores disputatio*, Patavii, apud Innocentium Olmum, 1557, da cui cito):¹ «Quest'arte di correggere gli autori antichi non è stata mai trasmessa da nessuno, ma, per la prima volta, è oggi da me concepita». ² Le moderne ricerche accreditano il vanto, riconoscendo nel *Discorso* il primo tentativo di una sistematizzazione teorica della critica testuale.³ Occorre peraltro riconoscere che

¹ Questo il titolo nel frontespizio della stampa padovana; diversamente *De arte sive ratione corrigendi antiquorum libros disputatio* nel foglio incipitario (1r). Il titolo corrente è abbreviato (*De ratione corrigendi*). Accolgo la forma del frontespizio, perché sempre secondo quella l'autore, fin dal principio, discute del suo trattato, e della novità che esso costituisce. Riproduzione del frontespizio è nel dotto libro di K. Vanek, «*Ars corrigendi*». *Studien zur Geschichte der Textkritik*, Berlin-New York, Walter de Gruyter (Historia Hermeneutica. Series Studia, hrsg. von L. Danneberg, 4), 2007, p. 31, il quale costituisce sull'argomento un contributo di peculiare originalità – pone a confronto infatti, con acribia, l'*ars* di Robortello con altri testi filologici tardo-rinascimentali, in particolare con le *artes criticae* di Willem Canter e di Kaspar Schoppe –; esso pertanto verrà citato nel seguito quale speciale punto di riferimento.

² Qui e nel seguito, ove non altrimenti indicato, le traduzioni sono mie.

³ Cfr. A. Carlini, «L'attività filologica di Francesco Robortello», in *Atti dell'Accademia di scienze, lettere e arti di Udine*, s. VII, 7 (1966-1969), pp. 53-84, p. 66; S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova, Liviana (Saggi, 5), 1985, p. 1, n. 1; L.D. Reynolds e N.G. Wilson, *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, trad. di M. Ferrari, con una premessa di G. Billanovich, 3^a ed., Padova, Antenor (Medioevo e Umanesimo, 7), 1987, p. 178; E.J. Kenney, *Testo e metodo. Aspetti dell'edizione dei classici latini e greci nell'età del libro a stampa*, ed. it. a cura di A. Lunelli, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1995, p. 46; G. Belloni, «Introduzione» a

l'opera è concepita in un contesto storico di speciale favore: la cultura erudita e filologica italiana, a metà del Cinquecento, ha dato i suoi frutti più maturi e consapevoli (e basti ricordare la triade di Poliziano, Vettori e Valeriano). È predisposta dunque a una riflessione teorica sullo statuto, i mezzi e le finalità sue proprie – l'esigenza è avvertita anche sul versante del volgare, ché, pochi anni appresso, Vincenzo Borghini scriverà la *Lettera intorno a' manoscritti antichi*.

Robortello concepisce il suo metodo⁴ in prospettiva di continuità salda con i precedenti lavori e con quelli che ancora auspica di compiere (f. 1r):

Restano molte cose ancora che possono venire ricondotte a razionalità e ad arte sicura. E potessi essere proprio io a farlo! Ci metterei tutta la mia volontà. Ma farò quel che potrò, né mai sopporterò che il mio lavoro appaia difettoso a giovani desiderosi di apprendere. Così ho già fatto spesso: infatti poiché nessuno aveva trattato in passato della capacità di scrivere la storia, della satira, dell'elegia, dell'epigramma, in tutti questi ambiti ho cercato di definire un'arte, affinché ne venisse una più facile comprensione. Allo stesso modo ho insegnato in maniera mai confusa sull'imitazione, sul modo di tradurre, e su tante altre cose..., sicché chiunque può comprendere come si dia un'arte non solo per le cose più elevate [*magnae res*], ma anche per quelle che concernono il linguaggio [*sermo*].

Chiarisce quindi che il metodo non va rifiutato o perché giudicato inutile, o perché è difficile compiere ciò che insegna: «Chi comprende e considera gli universali di cui il metodo è costituito [*τὰ καθόλου, quibus ars constat*], può facilmente restringere al proprio genere ogni cosa, e comprendere esattamente che cosa sia ciò di cui bisogna giudicare». Vi

V. Borghini, *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, Roma, Salerno, 1995, p. LXXVI; F. Donadi, «Francesco Robortello da Udine», *Lexis*, 19 (2001), pp. 79-91, p. 81; M. Campanelli, «*Si in antiquis exemplaribus incideris...: i manoscritti tra letteratura filologica e gusto antiquario*», *Segno e testo*, 6 (2008), pp. 459-499 [p. 482]. Più sfumato invece (e ritengo a ragione), il giudizio della Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 324, la quale, pur non negando la priorità, sottolinea tuttavia come il trattato non sia «*creatio ex nihilo*». Per una aggiornata bio-bibliografia sul filologo udinese, attivo come docente in molte città italiane (Lucca, Pisa, Venezia, Padova e Bologna), rinvio ancora a Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., pp. 16-23 e a S. Cappello, «Robortello, Francesco», in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di C. Scalon, C. Griggio e U. Rozzo, Udine, Forum, 2009, pp. 2151-2157.

⁴ Con 'metodo' o con 'arte' cerco di rendere il polisemico *ars*, che nel titolo originale forma una dittologia quasi sinonimica con *ratio*, parola altrettanto complessa e polisemica. Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 108, individua due principali valenze del termine nell'uso della manualistica filologica tardo-cinquecentesca: quello di 'abilità' («*Fertigkeit*») e quello di 'dottrina' («*Lehre*»), la quale, con regole e con norme, guida alla acquisizione dell'abilità.

sono ambiti per i quali è già stata definita una *ars*: così la disciplina militare e la nautica, riguardo alle quali anche si tramandano insegnamenti che non sono strutturati, e che potrebbero apparire bastanti in sé, anzi vantaggiosi rispetto alla difficile acquisizione della relativa metodologia. In realtà, base dell'apprendimento e dell'applicazione di qualsiasi disciplina è sempre l'*ars*, che deve quasi diventare un abito mentale:⁵

Qualcuno potrebbe dire che anche l'arte militare è inutile, così la nautica, e le altre discipline che hanno loro precetti, per il fatto che è più facile trasmettere precetti che utilizzare l'arte in sé. Ma ciò non è per nulla vero: infatti l'arte deve essere appresa per prima, e occorre fare in modo di portarsi nell'animo quasi il suo abito, che potrai conseguire facilmente con l'uso e l'esercizio: allora è lecito usare l'arte.

E prosegue definendo il fine del metodo di correggere i testi, che è quello di ricondurre all'antico splendore gli antichi scrittori («Finem si intuearis artis huius, quam in praesentia tradituri sumus, dicas esse pristino nitore veteres restituere scriptores»); avverte poi che non tutti possono affrontare un tale compito, ma solo quanti siano istruiti in discipline che coinvolgono argomenti vari e d'importanza essenziale («Sed non quivis id praestare potest; at ii tantum, qui multarum et maximarum rerum disciplinis fuerint instructi»); e, a compiere la parte incipitaria del *Discorso*, auspica che per legge sia stabilito a chi spetti di potersi dedicare all'*ars corrigendi* («Atque utinam lege aliqua esset interdictum, ne omnibus id liceret!»). L'esigenza di un metodo efficace è enfatizzata, una volta ancora, a metà del *Discorso*, dove riepiloga la materia fin lì esposta (f. 3r): «Desidero fornirvi in merito un'arte sicura, e in maniera ordinata, così che possiate a essa ricondurre ogni diverso aspetto, come a una originaria fonte...».

Si è pensato che la centralità conferita al concetto di *ars* abbia quale ascendente l'*Epistula ad Pisones* oraziana, di cui Robortello aveva fornito una *paraphrasis* in appendice al commento alla *Poetica* aristotelica (1548).⁶ Ma nell'*Epistula* le nozioni che definiscono un'*ars* come nor-

⁵ In proposito Donadi, «Francesco Robortello», cit., p. 81.

⁶ Vd. G. Pompella (a cura di), Francisci Robortelli Utinensis *De arte sive ratione corrigendi antiquorum libros disputatio*, Introduzione, testo critico, traduzione, commentario, indici, Napoli, Loffredo, 1975, p. 80. Sui limiti complessivi di questo lavoro si veda uno per tutti G. Martellotti, «Un'edizione del *De arte sive ratione corrigendi antiquorum libros* del Robortello», in Id., *Dante e Boccaccio e altri scrittori dall'Umanesimo al Romanticismo*, con una premessa di U. Bosco, Firenze, Olschki (Saggi di «Lettere italiane», XXXI), 1983, pp. 425-432.

mativa (in particolare i vv. 86-87 e i vv. 408 ss.) hanno un peso relativo e marginale (direi) nel complessivo contesto dell'opera.⁷ Invece il lessico usato e i concetti espressi da Robortello riconducono piuttosto alla prosa filosofica. Specificamente aristotelica è l'espressione τὰ καθόλου, per cui rinvio soprattutto a *De interpretatione* 7 (17a35-38); *ars* è correlativo latino del greco τέχνη (*Thes. ling. Lat.* II 656, 44), termine cui è dato particolare risalto in *Etica Nicomachea* I 1 (1094a) e *Etica Nicomachea* VI 4 (1140a);⁸ l'espressione *ad suum genus... redigere* trova corrispondenza nella tomistica, dov'è ricorrente *ad genus reducere*;⁹ più in generale, è aristotelica l'esigenza di un'analisi razionale dell'oggetto – si può per ciò rinviare a *Ethica Nicomachea* VI 1 (1138b). Ma ancor maggiore è la similarità di questa parte del *Discorso* con alcuni luoghi ciceroniani, nello specifico *De oratore* I 187-189, dove si conferisce somma importanza al concetto di *ars* (ciò in rapporto all'argomento ivi trattato, ossia il diritto); si dice che, prima dell'*ars*, erano traditi concetti in forma «dispersa et dissipata»; si definisce lo scopo (*finis*) dell'*ars*; si dà in ultimo definizione del concetto di *genus* e *species*:

Quasi tutte le nozioni che adesso costituiscono una determinata scienza [*Omnia fere, quae sunt conclusa nunc artibus*], una volta erano sciolte e disperse. Così i ritmi, i toni e le melodie per la musica; le linee, le figure, le distanze, le dimensioni per la geometria; il moto del cielo, il sorgere, il tramontare e il movimento delle stelle per l'astronomia; lo studio profondo della poesia, la conoscenza della storia, la spiegazione delle parole, il determinato accento della stessa arte del dire, l'invenzione, l'ornato, la disposizione, la memoria, la recitazione sembravano, per dir così, procedimenti ignoti e senza rapporto tra loro. [188] Pertanto fu applicato dall'esterno uno speciale metodo, tratto da un altro campo, che i filosofi considerano di loro esclusiva pertinenza, col compito di collegare insieme una materia dispersa e separata e stringerla in un determinato sistema. Lo scopo del diritto civile sia dunque il rispetto, in materia d'interessi e di controversie dei cittadini, di quell'equità che è basata sulle leggi e sulle tradizioni.

⁷ Nella *Paraphrasis* dell'*Ars poetica* lo stesso Robortello avverte, fin dal principio (p. 1), che finalità dell'epistola oraziana non è quella di definire un metodo; che il titolo *Ars poetica* è posticcio; e che se Orazio avesse inteso per davvero scrivere un'*ars poetica*, concepita quale metodo per comporre correttamente testi poetici, «ab initio omnia repetens et naturae ordinem sequens praeceptiones singillatim esset persecutus».

⁸ Occorre però rilevare che la definizione aristotelica di τέχνη non ha attinenza diretta con quella robortelliana; e credo che il debito con Aristotele, almeno in questa parte del trattato, sia inferiore a quello riconosciuto da Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 107 (vd. subito nel seguito).

⁹ Così *Super Sent.*, lib. 1 d. 23 q. 1 a. 3 s.c. 3; *Super Sent.*, lib. 2 d. 13 q. 1 a. 3 arg. 8; *Super Sent.*, lib. 2 d. 13 q. 1 a. 4 ad 2; ecc.

[189] È necessario inoltre distinguere i generi e ridurli a un numero stabilito, il più piccolo possibile. Il genere è ciò che comprende due o più specie, simili tra loro per una certa comunanza di caratteri, ma diverse per determinate qualità. Le specie sono quelle suddivisioni che sono sottoposte ai generi dai quali derivano; ora bisogna esprimere per mezzo di definizioni, quale significato abbiano tutti i nomi sia dei generi che delle specie. La definizione è una breve, ma precisa spiegazione di quei caratteri, che sono propri di quella cosa che vogliamo definire [*trad. G. Norcio*].

E in *De inventione* I 5 Cicerone qualifica come elemento essenziale per comprendere *ratio* e *via* dell'*ars* la determinazione del suo fine: «Ma, prima che dei precetti dell'oratoria, è opportuno parlare del genere di quest'arte, della sua funzione, del suo fine, del suo ambito di applicazione, delle sue parti. Una volta che siano noti tali aspetti, più facilmente e speditamente ciascuno, nel suo animo, potrà considerarne il metodo e il percorso».

Se la centralità conferita al concetto di *ars* ha tali probabili ascendenti classici, essa va altresì correlata con l'originale tentativo di ricondurre a sintesi razionale, comunicabile e apprendibile, le discipline attinenti al *sermo* ('linguaggio'), cioè all'ambito d'indagine riconosciuto da Robortello come suo proprio; e anche ha stretta correlazione con un'esigenza in quell'epoca latamente avvertita, quella cioè di escogitare nuove e più incisive metodologie didattiche: in un acuto profilo dedicato al Robortello, Lina Bolzoni ha parlato a ragione di «piacere del metodo».¹⁰

Per contro, all'esigenza dichiarata d'ordine e razionalizzazione fa da contrappeso il carattere dell'oralità, «non una generica oralità astratta, ma quella, differenziale e calda, dell'aula, strutturata in lezione».¹¹ Il *Discorso* nacque infatti nel corso di lezioni tenute presso lo *Studium* di Padova, ove Robortello insegnò, in un primo periodo della sua vita, dal 1552 fino al 1557; quindi dal 1561 fino alla morte, avvenuta nel 1567.¹² L'oralità chiaramente si avverte sia nella complessiva costruzione, di fatto piuttosto asistemica e frutto di un'esposizione anche improvvisata, non priva di bruschi scarti e rinvii estemporanei; sia in una serie di spie linguistiche riconducibili alla docenza universitaria. Così, *in limine*, è richiamata una subito precedente *lectio*, nella quale si preannunciava la trattazione del tema (f. 1r): «Ma ormai vengo a discutere l'ar-

¹⁰ *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, p. 26.

¹¹ Secondo la bella espressione di G. Pellizzari, «*Variae humanitatis silva*». *Pagine sparse di storia veneta e filologia quattrocentesca*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2009, p. 140.

¹² Cappello, «Robortello, Francesco», cit., p. 2152.

gomento, di cui già ieri ho promesso di parlare»; e numerose sono poi le allocuzioni agli studenti, direttamente vocati nel corso dell'argomentazione (f. 2v): «ho voluto dirlo, perché comprendiate la loro utilizzazione e la loro antichità» (a proposito delle diverse tipologie di carta); (f. 3r) «c'è bisogno di molto discernimento, miei uditori!»; (f. 5v) «ho voluto dirlo, perché non sembri che io mi rifiuti di soddisfare una vostra precisa richiesta»; giunto all'incirca a metà della trattazione, il docente avverte il bisogno di riassumere l'intera materia fin lì esposta (f. 3r): «Ora, giunti a metà del tragitto, ci fermiamo un po', e brevemente ripetiamo ciò che è stato finora esposto, perché tutto il resto si comprenda più facilmente». ¹³

Occorre quindi rilevare, quale ulteriore e costitutivo dato, che nella *editio princeps* il *Discorso* è integrante parte di una raccolta di *opuscula* robortelliani composta, rispettivamente, dal *De convenientia supputationis Livianae cum marmoribus Rom(anis) quae in Capitolio sunt*, cioè «uno studio... sulla concordanza della cronologia di Livio con i *Fasti capitolini*»; ¹⁴ dal nostro *Discorso*; dagli *Emendationum libri duo* (titolati anche *Annotationum libri*: ¹⁵ opera miscellanea, sul modello delle *Centurie* poliziane, da non confondere con una prima, distinta raccolta di *Annotationes*, edita dal Robortello anni prima, nel 1543 e, in forma ampliata, nel 1548); ebbene, come ha ben notato Klara Vanek, ¹⁶ il *Discorso* è connesso con gli *Emendationum libri*, tanto che, nella sua conclusione, l'autore rinvia esplicitamente a quelli (f. 8v): «Che si debba pensare di tutta la questione lo dirò di seguito nelle *Annotazioni*; infatti occorre leggere di sicuro *claudier* e dimostrerò che così ha detto anche Cicerone».

La contiguità tematica e strutturale del *Discorso* e degli *Emendationum libri* – contiguità anche formale, poiché il *Discorso* e i susseguenti *Emendationum libri* presentano numerazione continuativa dei fogli, ¹⁷ numerazione di cui è sprovvisto invece il *De convenientia*, con stacco tipografico tra la prima e le restanti due opere – dà a sua volta ragione del carattere a tratti desultorio del *Discorso*: il genere delle *Annotazioni* è

¹³ Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 109, giudica queste caratteristiche fittizie. Quale autentica testimonianza di oralità esse sono interpretate invece, e a mio giudizio correttamente, dal Kenney, *Testo e metodo*, cit., pp. 38-39.

¹⁴ Carlini, «L'attività filologica», cit., p. 70.

¹⁵ Nel frontespizio della stampa padovana l'opera è titolata *Emendationum libri duo*; il titolo incipitario, al f. 9r, è *Francisci Robortelli Utinensis variorum locorum in antiquis scriptoribus, tum Graeci, tum Latinis Annotationes*; invece il titolo corrente, dal f. 9r al f. 59v è sempre *Emendationum liber*.

¹⁶ «*Ars corrigendi*», cit., pp. 149-150.

¹⁷ L'osservazione è di Carlini, «L'attività filologica», cit., p. 71.

antitetico alla consequenzialità attesa in una trattazione monografica; e proprio quel genere, da Robortello coltivato in consonanza con la precedente tradizione umanistica, influenza sensibilmente la struttura del *Discorso*.¹⁸

E si deve notare ancora che mentre nel *Discorso* cenni e rinvii agli *Emendationum libri* sono espliciti e frequenti (tanto che alcuni dati si chiariscono solo alla luce di quelli), non avviene il contrario. Ad es. il «novus emendator» cui si allude al f. 8r del *Discorso*, è dichiarato essere Marco Antonio Mureto al f. 32v degli *Emendationum libri*, dove il tema, solo accennato nel *Discorso*, è presentato in forma sensibilmente più ampia e completa, ma senza alcun cenno al *Discorso*.¹⁹ Analogamente una congettura al commento ciceroniano attribuito ad Asconio (*Div. in Caec.* 3, 8) è citata solo in termini essenziali nel *Discorso* (f. 6r) quale esempio di *extensio* (una delle otto tipologie di congettura definite da Robortello), con esplicito rinvio agli *Emendationum libri*, per una sua più completa trattazione; in effetti lì la congettura è sostenuta con ricchezza argomentativa, ma senza cenno al *Discorso*, e, cosa altrettanto notevole, senza cenno alla tipologia cui la congettura appartiene, secondo la partizione fornita nel *Discorso*. Parimenti nei rari luoghi degli *Emendationum libri* dedicati a una riflessione teorica sulla genesi degli errori, non solo non vi è cenno al *Discorso*, ma nemmeno alle categorie di errore che vi sono definite.²⁰ Dunque il *Discorso* presuppone gli *Emendationum libri*, non

¹⁸ La propensione che Robortello nutre per questo genere è esplicitata nell'epistola dedicatoria del II libro delle *Annotationes* (Florentiae, apud L. Torrentinum, 1548), indirizzata a Pier Francesco Ricci di Prato, p. 222: «Approvo ogni giorno di più la logica di comporre annotazioni a quei luoghi di autori sia greci che latini, ritenuti difficili e oscuri. Infatti se uno studioso pensa diversamente da quanti lo hanno preceduto, o se voglia presentare l'esegesi di un passo che non è stato da altri prima interpretato, lo può fare comodamente e brevemente. Ma soprattutto è vantaggiosa la possibilità di abbracciare una grande varietà di argomenti. Ciò non è facile realizzare, se uno si propone la trattazione di un argomento unico, e se vorrà concentrarsi sempre su quello, senza concedersi di divagare un po' liberamente». Sulla diffusione nel Rinascimento delle *Annotationes* e sulle caratteristiche di questo genere vd. Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., pp. 137-147, e p. 150 sulla contiguità dell'*ars* di Robortello con i suoi *Emendationum libri*.

¹⁹ Alla polemica con il Mureto, la quale verte su un luogo di Terenzio (*Eun.* 164), dedica un preciso *excursus* la Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., pp. 172-176.

²⁰ Notevole il caso del cap. VI del libro secondo delle *Emendationes*, f. 31r: «I libri vengono corrotti da ignari copisti [*ab imperitis librariis*] e dai tipografi, sicché è necessario che gli studiosi si diano gran da fare per correggerli. La massima parte degli errori sembra nata dalla circostanza per cui, essendo quelli ingannati dalla somiglianza delle lettere, ovvero non comprendendo la tipologia dell'antica scrittura, hanno trascritto cose differenti. Ciò si potrà vedere facilmente in quel passo di Asconio che sto per cor-

viceversa. Se ne deduce che cronologicamente questi sono stati composti precedentemente; e che il *Discorso* è nato e cresciuto nell'alveo di materiali approntati e già sviluppati nell'opera miscellanea; esso costituisce un'acquisizione teorica seriore, benché poi, nell'edizione principe del 1557, preceda gli *Emendationum libri*.²¹

2. Polemica con Carlo Sigonio

Prima di addentrarsi nella trattazione, Robortello avverte che al critico è richiesta una conoscenza solidissima del soggetto di cui trattano i libri da emendare (f. 1v: vd. immagine I). Rischio di una conoscenza imperfetta è presentare come originali precedenti acquisizioni. Così qualcuno ha vantato di aver per primo interpretato il compendio \overline{M} per *Manius*: ciò che invece già è trådito dal grammatico Consenzio (in *GLK V* p. 339). Il passo vale a mostrare un'ulteriore fondante caratteristica del trattato: esso è decisamente influenzato dalla polemica con Carlo Sigonio, che nel 1557 era al suo apice.²² Proprio Sigonio nel *De nominibus Romanorum*,²³ aveva dedicato un capitolo ai *praenomina* e alle loro abbreviazioni, soffermandosi anche sul prenome *Manius* (f. 154r), che nelle testimonianze epigrafiche si trova abbreviato con *M'*. La polemica affiora continuamente nel corso dell'argomentazione, tanto che spesso questa è piegata

reggere». Segue la congettura a un luogo del commento ciceroniano di Asconio Pediano, luogo che è trattato anche nel *Discorso*, al f. 3v-4r, e che è iscritto nella categoria della *notio* (ovvero *ignoratio*) *rationis veterum in scribendo*. Qui non c'è riferimento alle *Emendationes*, ma è significativo che Robortello indichi come proposta già fatta in passato la congettura che sana l'errore («come quando ho sanato l'errore che si trova in Asconio [ut cum ego illud ex Asconio erratum sustuli]»).

²¹ È pertanto infelice la scelta di riprodurre il *Discorso* isolatamente, spezzandolo dagli *Emendationum libri*, così come fatto dal Pompella nell'edizione già per altri aspetti criticatissima. In senso opposto, e assai più intelligentemente, nel tomo II della *Lampas* del Gruter (Francofurti, e Collegio Paltheniano, 1604) non solo è riprodotta integralmente la stampa padovana (pp. 1-120; il *Discorso* alle pp. 14-28), ma sono anche riprodotti di seguito i due libri di *Emendationes* del Sigonio (pp. 121-347), opera che occorre tenere sempre presente, costituendo la più immediata e vivace risposta al *Discorso* (poco lusinghiero è tuttavia il giudizio sulla *Lampas* espresso dal Kenney, *Testo e metodo*, cit., p. 46 n. 62).

²² In proposito vd. specialmente W. MacCuaig, *Carlo Sigonio: the changing world of the late Renaissance*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1989, pp. 43-49 e anche Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., pp. 34-40 e pp. 172-173.

²³ Venetiis, apud Paulum Manutium, 1556: su quest'opera vd. MacCuaig, *Carlo Sigonio*, cit., p. 29.

a servizio di quella.²⁴ D'altronde, nella lettera a Giovanni Donato, prefatoria alla stampa padovana, Robortello avverte che tutte e tre le operette sono scritte in funzione apologetica, e rispondono ad attacchi recatigli dall'avversario (f. *ijv):

Dunque fui costretto a scrivere tali cose causa il grave oltraggio per l'ennesima volta da lui subito, e ciò sia per difendermi, sia per mostrare come le sue opinioni in ambito letterario siano deboli e malcerte. Dunque tratterò prima dell'accordo tra la cronologia di Livio e quella delle iscrizioni romane, poi dell'arte di correggere i libri degli antichi, aggiungerò due libri di emendazioni...

In particolare l'esempio concernente l'abbreviazione del nome *Manius* poco ha a che vedere con il tema dell'*ars corrigendi*; vale semmai a stigmatizzare una *defaillance* dell'avversario – oltretutto più pretesa che reale (nella sua trattazione Sigonio non dice di essere primo ad aver così interpretato l'abbreviazione, ma adduce argomenti a favore di quella interpretazione, non però la testimonianza di Consenzio).

Robortello prosegue con una constatazione generale riguardante la metodologia filologica dell'epoca. Scrive infatti (f. 1v): «I luoghi corrotti si possono emendare o per congettura, oppure con l'ausilio di testimoni manoscritti o a stampa». È qui descritta con sintetica chiarezza la procedura che dal Quattrocento i filologi hanno generalmente usato fino all'avvento della metodologia «lachmanniana». Il testo va corretto ove risulti *a priori* insoddisfacente («La critique est l'art de corriger les fautes»: brevemente ma correttamente l'Irigoin sul Robortello);²⁵ e ciò, in tutta evidenza, esclude qualsiasi remota immaginazione di una *recensio* preventiva. La teoria ecdotica del filologo udinese è perciò fondata su una tradizione metodologica assestata, la consolida, né propone soluzioni originali e innovative.

3. L'exkursus paleografico

La menzione di testimoni manoscritti conduce a un *excursus* paleografico-codicologico (ff. 1v-2v: vd. ancora immagine I), che si apre con la testimonianza pliniana (*Nat. hist.* 13, 12) relativa ad autori i cui autografi sopravvissero per secoli. Sono quindi lodate correttezza e leggibi-

²⁴ Bene in merito Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 94: «Robortello nutzte seine *Ars corrigendi* als Kampfschrift in zeitgenössischen Kontroversen».

²⁵ J. Irigoin, *Tradition et critique des textes grecs*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 8, luogo rilevato da Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 101.

lità di codici esemplati in età longobarda, la cui scrittura sensibilmente diverge da quella moderna – il riferimento è forse a scritture anteriori alla riforma carolina, in particolare alla beneventana;²⁶ più problematica l'affermazione successiva, secondo cui ci sono codici che «sembrano scritti dai nostri italici» e che spesso recano alla fine il nome di Giulio Celso; il riferimento è, evidentemente, all'antico editore di Cesare, il cui ruolo destò tanti dubbi e ripensamenti nel Petrarca;²⁷ ma l'espressione è anormale, perché Celso non è unico nome attestato nelle sottoscrizioni. Perciò Kenney²⁸ ipotizza la caduta nella stampa di una parola o segmento testuale (ad es. *velut* prima di «Iulii Celsi») – il senso originale sarebbe: «ci sono manoscritti... che recano spesso in fine un nome, come, ad es., quello di Giulio Celso». Robortello (f. 2v) cita poi testimonianze antiche relative a diversi supporti scrittori (membrana, carta, papiro, le cui qualità sono descritte, fra altri, da Plutarco, palinsesto), e stigmatizza chi aveva millantato la scoperta di odi anacreontee scritte «in cortice», cioè sulla cortecchia d'albero – il riferimento è a Henri Estienne «che aveva davvero fatto questa impudente affermazione nell'*editio princeps* di quelli che ora sono noti come *Anacreontea*, da lui pubblicati a Parigi nel 1554».²⁹ Aggiunge in fine che non tutti i manoscritti sono affidabili: alcuni addirittura meriterebbero di essere gettati via («*quisquiliae autem quaedam librorum et nugae reiiciendae*»), e pur tuttavia, proprio con l'appiglio di tali manoscritti, sono contrabbandate varianti assurde, come *pardus* per *pagus* a Orazio, *Odi* 3, 18, 12 (*vacat ocioso cum bove pagus*). Secondo Kenney³⁰ lo studioso chiamato in causa potrebbe essere Achille Stazio; ma gli indizi offerti nel *Discorso*, e la replica di Sigonio negli *Emendationum libri duo* (Venetiis, Paolo Manuzio, 1557), inducono a ritenere che la variante fosse stata propugnata dal Sigonio medesimo sulla base di un manoscritto da lui descritto come antichissimo, che gli sarebbe stato inviato dallo Stazio; all'opposto, Robortello riteneva tale testimone privo di autorità, e forse

²⁶ Kenney, *Testo e metodo*, cit., p. 40.

²⁷ G. Billanovich, *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore (Studi sul Petrarca, 25), 1996, pp. 275-281; Giulio Celso è responsabile della *recensio* a base della classe α dei mss. cesariani; gli fu anche attribuita (dal Voss) la composizione del *De gestis Caesaris* di Petrarca: Martellotti, «Un'edizione del *De arte*», cit., p. 429.

²⁸ *Testo e metodo*, cit., p. 40.

²⁹ Kenney, *Testo e metodo*, cit., p. 41. Ulteriori osservazioni sul rapporto tra Henri Estienne e Robortello in Martellotti, «Un'edizione del *De arte*», cit., p. 430, n. 3, che riporta il «gustoso ricordo di uno scontro diretto» dei due studiosi avvenuto in Padova e ricordato dall'Estienne in appendice al *De Latinitate falso suspecta* (1576); e vd. anche Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., pp. 42-43.

³⁰ *Testo e metodo*, cit., p. 41.

anche inesistente (f. 2v: «et tamen manuscriptum et antiquissimum vocat librum ad se Patavio missum a quodam Lusitano; proferat quaeso librum ipsum, ut videamus qualis sit: vix risum tenebimus, satis scio»). L'esempio è indicativo del problema, all'epoca apertissimo, concernente la documentazione: siccome «i critici più severi respingevano... la congettura come fonte legittima di miglioramento del testo, per uno studioso che desiderasse ottenere rispettosa accoglienza alle sue idee c'era una costante tentazione di ascriverne la paternità a un manoscritto inesistente»;³¹ conseguenza ulteriore (e contraria) era che anche il richiamo legittimo a testimoni esistenti poteva essere revocato in dubbio e tacciato di fraudolenza – nello specifico, *pardus*, variante del ramo β della tradizione, poteva ben essere in un testimone giudicato *antiquissimus*.³²

Nel complesso la sezione paleografica è stata giudicata da Reynolds e Wilson «alquanto deludente»,³³ ed è stato più in particolare rilevato come in essa manchino informazioni circa la fondamentale distinzione tra scritture maiuscole e minuscole.³⁴ Ciò tuttavia non va addebitato a ignoranza, perché Robortello, come è stato ben chiarito dal Carlini,³⁵ nella sua edizione eschilea (Venetiis 1552), mostra di conoscere l'argomento, tanto da giudicare alcuni errori nel testo tragico conseguenza del passaggio da maiuscola a minuscola. Piuttosto, una tale carenza dipenderà dal già notato carattere desultorio del trattato, causa il quale solo parte delle conoscenze e acquisizioni pregresse viene messa ordinatamente a profitto. Inoltre, a scapito di argomenti più urgenti e attesi, quello dei supporti scrittori usati nell'antichità, storicamente interessante, ma non di principale utilità ai fini della critica testuale, è sviluppato in maniera eccessivamente estesa. In ciò può forse avvertirsi l'influenza di poco precedenti o contemporanei enciclopedisti, a questo argomento particolarmente interessati, come Polidoro Vergilio nel *De rerum inventoriibus*,³⁶ oppure il giurista napoletano Alessandro De Alessandri nei *Geniales dies*:³⁷ entrambi descrivono gli usi scrittori del mondo greco-romano,

³¹ Kenney, *Testo e metodo*, cit., p. 42.

³² In tal senso Kenney, *Testo e metodo*, cit., p. 41, e Pompella, ed. cit., p. 89. Affrettatamente, mi sembra, M. Winterbottom ascrive *pardus* alla categoria degli «impossible readings» nella recensione all'edizione del *Discorso* curata da Pompella, *Classical Review*, 28 (1978), pp. 197-198, p. 197.

³³ *Copisti e filologi*, cit., p. 178.

³⁴ Kenney, *Testo e metodo*, cit., p. 40.

³⁵ «L'attività filologica», cit., pp. 60-61 e p. 79, n. 30.

³⁶ Il confronto è bene istituito dalla Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 232.

³⁷ Romae, in aedibus Iacobi Mazochii Ro. Academiae bibliopolae, 1522, al capitolo XXX del secondo libro della sua miscellanea (f. P iii v: *Quid sit charta Opisthographa*

con dovizia di particolari che ricompaiono nel *Discorso*.³⁸ Ben più evoluta, concreta ed efficace ai fini ecdotici è la trattazione paleografica, cronologicamente di poco seriore, contenuta nella *Lettera intorno a' manoscritti antichi* di Vincenzio Borghini, la cui importanza nella storia della filologia è stata focalizzata da Gino Belloni e Riccardo Drusi.³⁹ Robortello, dal canto suo, con chiarezza esplicita solo una predilezione per i testimoni antichi, e una pregiudiziale nei confronti dei *recentiores*, la cui inaffidabilità è dichiarata, non motivata – posizione analoga a quella di Poliziano, il quale tuttavia spiega che i recenziatori sono testimoni infidi causa le correzioni congetturali di cui sono in genere gravati.⁴⁰

4. La correzione congetturale

Esaurito il tema della *emendatio ope codicum*, Robortello dedica alla *emendatio ope ingenii*, dunque alla correzione fondata su congettura, la parte restante e decisamente più ampia del *Discorso* (ff. 2v-8v). Tale modalità è considerata necessaria quando non siano disponibili «ottimi codici», o quando anche gli «ottimi codici» risultino «corrotti» («depravati»: f. 3r). Ma a suo fondamento dev'esserci cautela: il rimedio non può troppo discostarsi dagli indizi offerti dal testo (f. 3r): «iudicio opus est magno, audi-

apud iureconsultos, de qua Vlpianus mentionem fecit, et quot chartarum genera fuerint). Il confronto con l'Alessandri è in un postillato cinquecentesco del *Discorso* custodito presso la Biblioteca Universitaria di Padova (vd. immagine I e vd. *infra*, p. 217). Un articolato profilo dell'opera dell'Alessandri è nel contributo di M. De Nichilo, «D'Alessandro (Alessandri), Alessandro», in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1985, pp. 729-732, pp. 730-732, (meritevole sarebbe una specifica ricognizione sulle sezioni filologiche dei *Geniales dies*).

³⁸ Ma Robortello non dipende supinamente da queste fonti, poiché inserisce particolari che non vi si riscontrano, e attinge sia a fonti già usate dai predecessori (Plinio), sia a fonti a quelli ignote (Plutarco). L'attenzione tributata al tema può tuttavia ben derivare dai citati trattatisti.

³⁹ Vd. in particolare Belloni, «Introduzione» a Borghini, *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, cit., pp. LXVI-LXXI; e, recentemente, R. Drusi, «Ricercando scrittori e scritture». *Studi su Vincenzio Borghini*, Padova, Il Poligrafo (Humanitas, 20), 2012, *passim* e, sulla *Lettera*, soprattutto pp. 81-117. Il confronto fra due testi così prossimi cronologicamente, il *Discorso* di Robortello e la *Lettera* del Borghini, conferma l'assunto di Francesco Rico (cfr. *Ecdotica*, 4 [2007], p. 267), secondo cui i progressi nella metodologia editoriale sono dovuti in larga misura «allo studio del panorama incomparabilmente più ricco che offrono i testi volgari e moderni, le tradizioni a stampa e le testimonianze sui processi di creazione, produzione materiale e diffusione delle opere contemporanee».

⁴⁰ S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (Sussidi eruditi, 26), 1984, p. 162.

tores ... ; non est igitur recedendum longe a vestigio, quod apparet aliqua ex parte, verae lectionis»; mi sembra sia adombrato qui il criterio paleografico già ben noto a umanisti come Facio, Calderini, Poliziano e Valla.⁴¹

Mentre la congettura è incerta se misurata unicamente sulla sensibilità del critico («nostro sensu et ingenio»), è più sicura se corroborata da testimonianze esterne. Entrambe le tipologie sono esemplificate: la prima con Cicerone, *Pro Sestio* 110, dove il *textus receptus*, a ragione giudicato corrotto (così come tutta la tradizione in quel punto), è *nihil a te iuvantur anagnostae*, e dove propone *nihil te iuvabant anagnostae*, aggiustamento giudizioso ma non risolutivo,⁴² e della cui precarietà Robortello stesso è consapevole;⁴³ la seconda con Quintiliano, *Inst.* VIII 2, 2, dove il *textus receptus*, anch'esso a ragione ritenuto erroneo, è *Ibericas herbas herbasse se solo nequaquam intelligenter dicebat, nisi irridens hanc vanitatem Cassius Severus spartum illum dicere velle dixisse*, e dove propone *Ibericas herbas aequasse se solo ...*, motivando con il fatto che «Quintiliano parla di chi rifugge espressioni usuali: noi diciamo *sparto* le erbe iberiche, e diciamo *recidere* o *tagliare* al posto di *eguagliare al suolo*» (f. 3r). Winterbottom ha notato come il *textus receptus*, su cui si articola la congettura, è viziato da dittografia (*herbas <herbas>se*), che dal ms. Turicensis 288 si trasmette a molti recenziori, e diviene quindi *textus receptus*.⁴⁴ Il problema andava risolto dunque, dal punto di vista del critico cinquecentesco, con l'atetesi delle lettere ripetute, a patto però di riconoscere l'origine, che è «perfectly obvious» per Winterbottom, ma sfugge tanto a Camerarius – la cui annotazione è al punto citata da Robortello: «*herbasse non habent pleraque exemplaria, quod tamen additum mirum in modum adiuvat loci intellectum*» –, quanto a Robortello medesimo.

⁴¹ M. Campanelli, *Polemiche e filologia ai primordi della stampa. Le «Observationes» di Domizio Calderini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (Sussidi eruditi, 54), 2001, p. 143 e n. 1; Rizzo, *Il lessico*, cit., p. 230.

⁴² Cicerone deride l'avversario (Q. Gellio Publicola) a lui riferendosi come terza persona, dunque non in via diretta, tale da giustificare il *te*; né mi pare si possa accreditare la congettura (come vuole Pompella, ed. cit. *ad loc.*) ammettendo che per un momento Cicerone si sia rivolto direttamente all'avversario.

⁴³ La proposta di correzione è infatti avanzata con riserva: «Codeste congetture sono del primo tipo, e capite quanto possiamo fidarcene; infatti non vengono confermate da alcun testimone». D'altro canto il luogo ciceroniano lascia molti dubbi, come provano le correzioni dei moderni che sono le più varie, e in buon numero citate in apparato dell'edizione Oxford curata da G. Peterson (1911); plausibile è sia *Nihil sane Attici iuvabant anagnostae* del Madvig (accolto da J. Cousin, ed. Paris, Les Belles Lettres, 1981 e da G. Bellardi, ed. Torino, UTET, 1975), sia (a essa vicina) *Nihil sane Actaei* del Peterson.

⁴⁴ Winterbottom, recensione cit., p. 198.

Perciò la sua congettura, pur motivata ingegnosamente, adultera il testo. Il dato è più rimarcabile in quanto l'annotazione di Camerarius, per altri aspetti a dir poco deludente, fornisce un'informazione essenziale circa la tradizione manoscritta, che in massima parte è indenne dalla ripetizione *herbasse*. La notizia tuttavia non desta attenzione nei due critici, ché il primo pretende addirittura di salvaguardare la dittografia, il secondo proprio sulla dittografia costruisce una correzione pericolante.

5. *Un sintomatico confronto tra correzione ope codicum
e correzione ope ingenii*

La disattenzione qui dimostrata per i testimoni manoscritti non sembra episodio fortuito, ché nel susseguente riepilogo della materia (f. 3r), Robortello incastona una decisiva, notevole affermazione:

Per realizzare questo compito [*cioè di correggere i testi antichi*] abbiamo chiarito che sono necessari molti ausili; di questi alcuni sono posti dentro colui che intende detergere le macchie dei libri; mentre, come avete capito, altri aiuti sono collocati esteriormente. Difatti avere un ingegno bene ammaestrato, essere istruito in molte discipline, aver letto i grammatici antichi, che indicano le norme usate nel parlare dagli antichi, leggere e rileggere gli autori, avere conoscenza di tutta l'antichità, sono questi aiuti che vengono dal di dentro [*interiora*], e sono propri di chi professa quest'arte; ma avere una quantità di libri antichi, possedere un'ingente suppellettile di carte, questi sono aiuti esteriori [*extrinsecus haec posita*], che si ottengono con ricchezza, non con virtù: anche indotti e mediocri possono ottenerli.

Dove è esplicitata e motivata la superiorità da accordarsi alla *emendatio ope ingenii* rispetto alla *emendatio ope codicum*: questa intesa come frutto esclusivo di buona sorte (propugnabile dunque anche da inetti fortunati); quella intesa come frutto di una virtù che consiste in ardua e faticosa acquisizione della dottrina necessaria all'*ars*. La posizione assunta dal filologo udinese diverge sostanzialmente da quella di Poliziano e di contemporanei come Vettori, Valeriano e Borghini (in Italia), o Scaligero (in Francia): di quanti insomma indicavano come prioritaria via alla *emendatio* una conoscenza il più possibile approfondita della tradizione manoscritta, soprattutto antica;⁴⁵ è prossima, invece, a

⁴⁵ Timpanaro, *La genesi*, cit., p. 4 (per il Poliziano), p. 7 (per il Vettori), pp. 9-10 (per lo Scaligero); Kenney, *Testo e metodo*, cit., pp. 8-15; sul Vettori vd. inoltre Carlini, «L'at-

quella di Lorenzo Valla, che «presentò il ricorso a manoscritti alla stregua di un sotterfugio, a cui gli avversari ricorrevano per mascherare le loro incapacità». ⁴⁶ Le dichiarazioni teoriche contenute nel *Discorso*, benché non unidirezionali, non sono tuttavia contraddittorie: l'alta lode levata, quasi in fine del *Discorso*, alla *fides* di Poliziano, Vettori e Valeriano – cioè di quanti fondarono la critica testuale sulla testimonianza di codici antichi – è pronunciata non per sancire la superiorità del loro metodo, e in qualche misura a esso adeguarsi, ma per contestare quanti (Sigonio, Maggi, Marco Antonio Mureto, cioè i canonici avversari) sono accusati di far riferimento proditorio a manoscritti, onde contrabbandare loro congetture (f. 7v, cfr. immagine III). E, d'altra parte, lo spazio affatto dominante che nel *Discorso* occupa la trattazione sulla congettura è indicativo in sé della preferenza a essa accordata quale strumento principe dell'attività critica – la «musica» del Robortello ha insomma caratteri distinti da quella del Poliziano. ⁴⁷

6. Tre nozioni a fondamento dell'attività critica

«Iam vero emendationes, quae rectae sunt, antiquis codicibus confirmantur triplici modo: notione antiquitatis, notione scriptionis antiquae, notione locutionum et verborum antiquorum. Nam totidem etiam corrumpuntur modis: ignoratione scilicet antiquitatis, ignoratione scriptionis veterum, ignoratione locutionum ac verborum» (f. 3v: vd. immagine II). È questa la formulazione immediatamente seguente

attività filologica», cit., p. 66; e ora, specialmente per quanto attiene gli interessi del Vettori per il volgare, vd. Drusi, «*Ricercando scrittori e scritture*», cit., pp. 8-9 e pp. 15-38; sul Valeriano vd. Campanelli, «*Si in antiquis exemplaribus incideris*», cit., pp. 486-493; sul Borghini rinvio ancora a Belloni, «Introduzione» a Borghini, *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, cit., in particolare p. LXVII.

⁴⁶ Campanelli, «*Si in antiquis exemplaribus incideris*», cit., p. 469, cui rinvio anche per la bibliografia relativa.

⁴⁷ Ribadisco tale aspetto, anche considerato che in un eccellente contributo sulla filologia rinascimentale, Maurizio Campanelli, in modo diverso, avverte nel *Discorso* «una musica che è tutta poliziana» («*Si in antiquis exemplaribus incideris*», cit., p. 481). È sintomatico invece che Vettori, secondo Robortello, ha voluto trarre dall'attività di critico testuale il vanto non di una grande dottrina, quanto piuttosto di *bonitas e fides* («*Petrus Victorius meus, qui ex hac emendandi professione non tam doctrinae magnae, quam magnae bonitatis et fidei laudem quaesivit*», con chiasmo ricercato), appunto perché l'escussione dei manoscritti funzionale alla correzione dei testi non è in sé prova di *doctrina* – ciò implica, di nuovo, una considerazione a vantaggio della congettura, la quale, sola, è prova di *doctrina* (il luogo è rilevato anche da Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 190).

alla discussa *comparatio* fra emendamenti *ope codicum* ed emendamenti *ope ingenii*. La riporto integralmente, perché di non facile né univoca interpretazione. Antonio Carlini, in un contributo tutt'oggi fondamentale, suggerisce che con il termine *emendatio* Robortello indichi la variante manoscritta da promuovere, perché soddisfacente le tre *notiones*:⁴⁸ interpretazione acuta, che può essere avallata dal confronto con un luogo poco successivo, dove, parlando di modalità della congettura, l'autore dice (f. 4r): «quod si emendationes rectae non sint in antiquis libris, et ex coniectura fiant, octo modis fieri necesse est»; anche qui infatti l'espressione *emendatio recta* potrebbe essere interpretata come 'lezione corretta', trädita da un testimone antico. Senonché il tema affrontato al punto in questione sono le *emendationes ope ingenii*, e tutte le esemplificazioni fornite sulle tre *notiones* riguardano correzioni *ope ingenii*; inoltre lo spettro semantico di *emendatio* è ampio, ma convergente verso l'idea di 'correzione', specie congetturale⁴⁹ – e così, anche nel passo che ho addotto a parallelo, *emendatio recta* può essere intesa come 'correzione buona' (non tradizione!) trasmessa da un testimone antico.

Non convince la traduzione del Pompella:⁵⁰ «gli emendamenti, che vanno considerati risolutivi, si fanno sulla base degli antichi codici, con l'ausilio della conoscenza dell'antichità, della conoscenza delle antiche scritture e della conoscenza del discorso e vocabolario degli antichi». Il verbo *confirmantur* non può essere piegato al significato conferitogli («si fanno sulla base di»); e gli emendamenti *ope codicum* non possono essere fatti «con l'ausilio» delle tre citate *notiones*, perché lo stesso Robortello ha subito prima detto che gli emendamenti *ope codicum* prescindono da una severa e approfondita dottrina – chiunque può farli, anche un indotto che abbia la fortuna, non il merito, di ottenere uno di tali testimoni.

Si può forse intendere più letteralmente, con il Kenney:⁵¹ «le correzioni (congetturali), che sono giuste, vengono confermate dai codici antichi in modo triplice: in grazia cioè della conoscenza (posseduta dal filologo)

⁴⁸ Carlini, «L'attività filologica», cit., p. 68: «Poiché il testo genuino di un autore antico può corrompersi nel corso della tradizione in tre modi *ignoratione antiquitatis, ignoratione scriptionis veterum, ignoratione locutionum ac verborum antiquorum*, si devono accogliere quelle "emendationes" dei codici (noi diremo meglio quelle varianti) che soddisfano sotto un triplice aspetto: *notione antiquitatis, notione scriptionis antiquae, notione locutionum et verborum antiquorum*».

⁴⁹ Rizzo, *Il lessico*, cit., pp. 265-268. Il concetto di «variante» è veicolato piuttosto, in ambito umanistico, dal termine *lectio* (specie *lectio antiqua* se trasmessa da antichi manoscritti), oppure *varia scriptura*: Rizzo, *Il lessico*, cit., p. 211.

⁵⁰ Ed. cit., p. 65.

⁵¹ *Testo e metodo*, cit., p. 44.



FIGURA 1

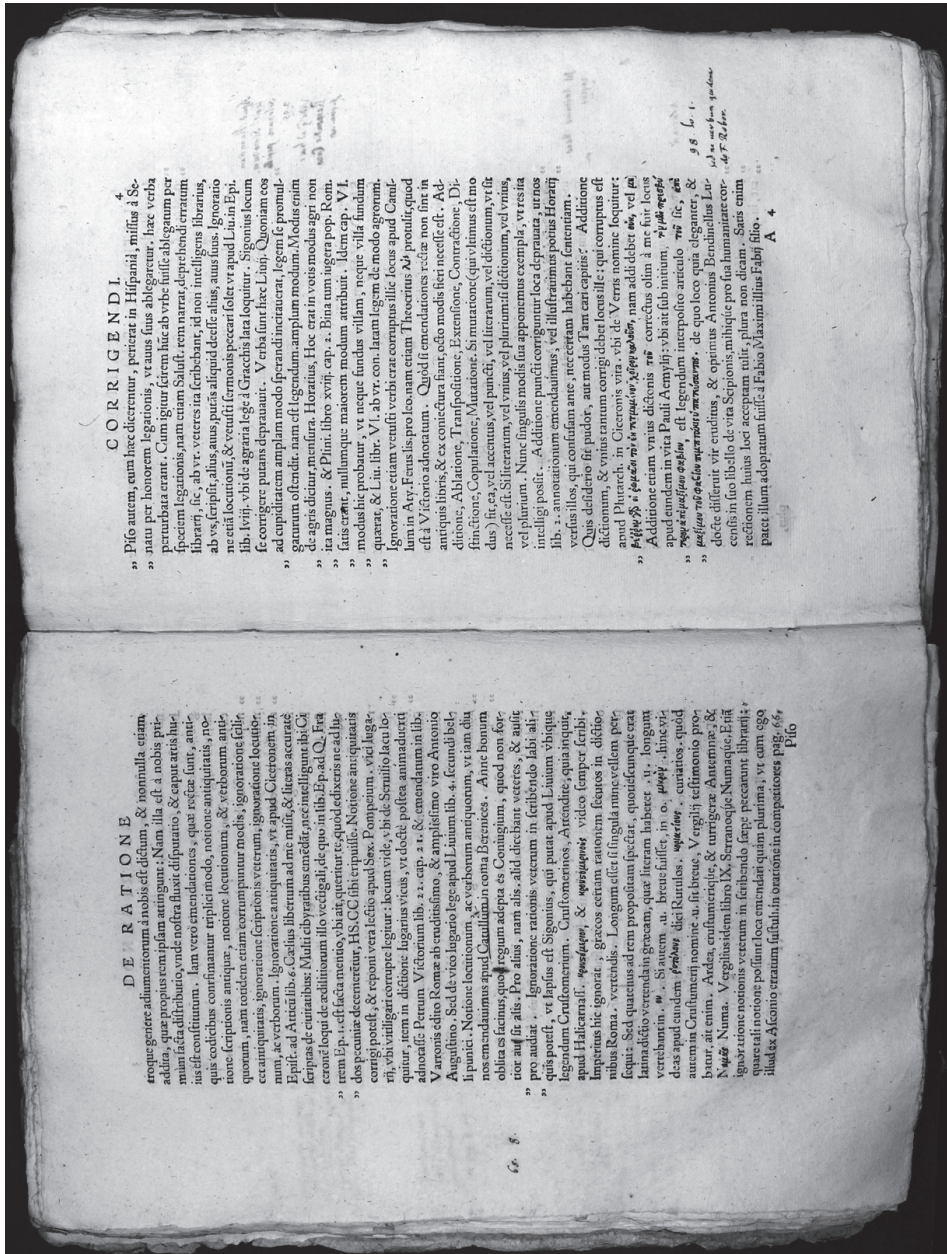
D E R A T I O N E
 libros veterum (acque enim in omnibus emendandis est vera po-
 nenda) corrigendi, hoc enim inter cum licentia restituitur, scilicet intel-
 ligi possunt, & saps dicto vna emendanda notiones rei altius intel-
 lige quam habemus veritatem & innotatam, aperte: Sed non quis id
 preflare possit. Atque enim, qui multarum & maximarum rerum
 disciplinis licentia instructi: Quare peritidiculi multo nostra etate vide-
 ri possunt, qui cum nullis rei notitiis habeant: proteriti se librorum
 correctores audent, cum tantum corruptores potius sint appellandi.
 Atque vnam legem aliquam esse interdicunt, ne omnibus id liceret.
 Primum igitur illud statuamus in hac nostra arte, requirit infirmam
 quandam eruditionem in eo, qui emendatorem se librorum dei cupit,
 multa legitur oportet, multa cogitat, multa audierit, multa trauerit
 vfu, recentiores etiam auoluerit: contingat enim si id non fecerit, vt ce-
 dem dicat, & scribas, quae alij, ac noua esse putet, quae sunt vetera, vt
 qui M. primo Manium (quod praenomen est veteri Rom.) significat
 re, se deperdidisse, ac declarasse iudicant, na P. Confilius Rom. vir da-
 rianus (Senator enim fuit) in sua grammatica de care ita locutus est.
 Eademque praenomena aut vna litera significatur, vt P. aut duabus,
 vt Co. & Sp. aut tribus, vt Ser. & Man. id est Manius quod & M. linea
 superposita scribitur, idque ipsum a nobis non etiam a Graecis obserua-
 tur, quae verba Confilius ita sunt intelligenda, vt dicit, Graecos histo-
 ricos si quando Manij praenomen scriberent, tribus literis Man. scri-
 beret solitas non M. sicuti Romani solabant quod adhuc obseruari po-
 rest in Dionis, & Dionis codicibus, & si magna etiam ea parte integri
 scribitur. *Hic* ego olim M. Manium duos versus proculdubio coeque
 cum illo H. Manio Ep. lib. 1. Si M. Manius vi carita sine amore
 ioculose Nil est iocundum, vna in amore, ioculose. Exterit superiore
 anno qui eos scribi videtur. Ex quo tam corrupta auctororum loca ce-
 dendantur aut coniectura, aut ex veterum librorum, qui manu scripti
 sunt, aut impressi, scriptione. De vtroque modo nobis est dicendum:
 ac primum de manu scriptis, libris. Manu auctororum scripti antiquo-
 rum in excusant libri, minus laboratimus, quam emendatissime enim
 illi scribentur. Penultime sibi videtur ad manus hominum etiam post
 annos ducentos, id colligere ex Plin. lib. 13. cap. 12. sub finem vbi ait,
 ita sunt fonsiqua monumenta Tiberti, Calique Gracchorum manus,
 quae apud Pompeium Scandium vatem, eueniente claudisimo vi-
 duitis fere post ce. iam vero Ciceronis ac Dni Augusti, V. regititque
 dependunt viderimus. Nunc vix autem dicere eius nosse libros vilo lo-
 co reperiri post tot secula, post tot bellorum motus, post tot vrbium
 incendia, & ruinas. Exant tamen nostra etate adhuc L. augobardo-

C O R R I G E N D I
 rum libri, qui quam emendatissimi esse videntur, cum enim pacis, &
 oculi altissime sui discipline, & artes omnes, quae literis continentur:
 postquam illi ab hinc opinor annos DCCC. in Italiam venissent, im-
 peritque constitissent, quod diu vique ad carolum Magnum perduce-
 rit, qui eos ex Italia expulsi, victo plorvi Rege. Deiderio qui I. cum eo
 morari solitus erat, rebus compolis cum luminum in Italia esse oculi
 excolet: ingenij artibus & disciplinis caperunt. Itaque praeclearissimi
 quique libri ab illis descripti fuerunt, quorum ego quam plurimos
 vidi, nonnullos etiam habeo domi in mea bibliotheca repositos. Lite-
 ra multa disimiles habetis, sed quas facile memorescas. Mirum di-
 ctu, illis libris nihil emendatus, nihil parius. Est & aliud librorum ge-
 nus manu scriptum, quia nostras fideles videntur, facile descripti, seu
 pe appositum legas notem. I. V. L. I. C E L S I sub finem librorum
 vel quod librarus is esse, vel domus potius librorum. Hi om-
 nis aetate libris illi minima sive suppositas nullas habent, & accurate
 omnia descripta sunt. Inualit enim homines in fero, vix etiam in
 sibilis, ob angustiam enim temporis cogitauerunt ita scribas
 Sicuti Plinius in Casare effertur, neque sumebant vrbium oeci
 solitas rationes in cura, & fere quod Cicerone primum esse
 fuit, & ego de hac re alio capite distulit. Graecorum autem librorum
 memora descripti sunt, non alio diuinaque gloria, in
 non est distulit. De his vna genera sunt, quae sunt
 ea. V. nroque in aetate in Aegypto Alexandriae exiit: primi etiam
 viderunt, Alexandriae scripturae sunt, publica autem moni-
 menta conitit solita pluribus voluminibus, mox & prout aetate s
 praebuit, & ex ceppant solitas glutino superposito, subiecta pre-
 ha, & turbidum. Nullaquam vna habuit glutum, quod etiam scribit
 Plinius. In libro studens Coloren Episcopus. *qui* *supra* *etiam* *libros*
utrumque *etiam* *libros*. *supra* *etiam* *libros*. *supra* *etiam* *libros*.
 Augusta in epistolis praeterea Luidia, Claudia, Emporetica, Pania
 na ab officina Fannij, qui amplifitaciam recurre: solibus, & tenui
 re. I. Aenolica, Amphithearica a loco confectura ita dista. V. aronia
 restitit Plin. & ante Alexandri etatem ebat in vna Italia, ostendit
 testamento librorum Numa, qui Coll. Cattego, & Fampulo reponit
 sunt in aetate, & celsi post. DCCCXV. annua. Hermingensis vna
 finem ego librum habito, eius charitatem si poetica, crescit finem admi

2
 A



FIGURA 2



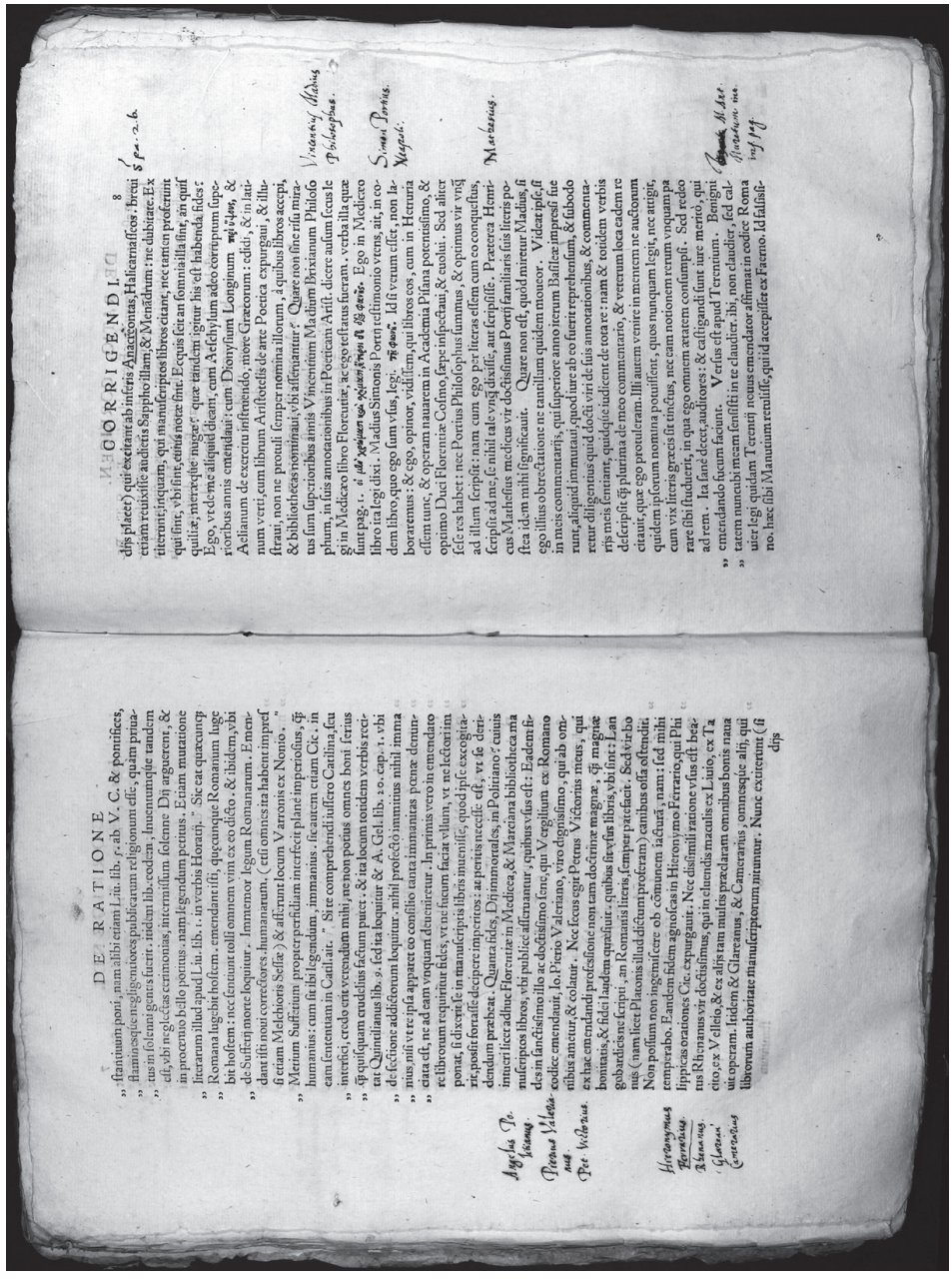
DE RATIONE

roque genere adimentionum a nobis est dictum, & nonnulla etiam addita, que proprius eam ipsam attingunt: Nam illa est a nobis prima...

CORRIGENDI

Piso autem, cum hec diceretur, perierat in Hispania, missus a Senatu per honorem legationis, ut ausus fuisset ablegatur, haec verba perurbana erant. Cum igitur sciret huc ab urbe fuisse ablegatum per speciem legationis nam etiam Salutem, rem narrat, deprehendit erratum...

FIGURA 3



DE RATIONE

stantium pont. nam alibi etiam Lit. lib. r. ab V. C. & pontifices, flammis que negligenter publicum religionem esse, quam praesens in solenni genus fieri. idem lib. eodem. Inuenimusque raudem est, ubi neglectis ceremoniis, intermissum. Etiam arguerent, & in procerio bello potius. nam legendum peritus. Etiam mutatione Romana lugebit hostem. emendandis, quicunque Romanum lugebit hostem: nec tantum tolli omnem vim ex eo dicit. & ibidem, ubi de Sufstij morte loquitur. Immemor legum Romanarum. Emendandis tibi non correctores humanarum. (titi omnia ista habent imprefsi etiam Melchioris Sefte) & ad istum locum Varrois ex Nomo. Metium bustium propter perfidiam interfecit plane imperiosus, quae sententiam in Caill. ait. Sic comprehendi iulstro Caillina, sua quae quae emendat facium puer. & ita locum eisdem verbis recitant Quintilianus lib. 9. sed ita loquitur & A. Gel. lib. 1. cap. 1. ubi de fictione addidit loquitur. nihil profecto inuenimus nihil in ma. ita est, ne ad eam veniam deueniretur. In primis vero in emendando vel librorum requiritur fides, ut ne faciam facia illam, ut ne dictum ponat, si dixerit in manu scriptis libris inuenisse, quod ipse excegit. ita postit fortasse de iure impio: ut si potius accedat est, ut de deridendum praebat. Quare fides. De memoratis, in Polliano. cuius immutatae ad huc Placitum in Medicea, & Marciana bibliotheca manuferiptos libros, ubi publice afferantur, quibus vult est: Eadem fides in sanctissimo illis doctrinam tenet, qui Verghilium ex Romano edite emendat, ibi. Pietro Valeriano, viro dignissimo, quia ab omnibus matuit & colatur. Nec fecit egr. Petrus Victorius meus, qui ex hac emendat, ut professione non tam doctissime magna, quae hodie hodie scripti, an Romanis literis, semper parati. Sed vir bonus, & fidei tandem quodlibet. quibus libris, ubi fuit: Lan. Non postum non ingemere ob omnem hactenus, nam: sed mihi comparabo. Eandem hinc agnoscas in Hieronymo Ferrario, qui Philippi orationes Cic. expurgavit. Nec dissimili ratione vult est. hactenus Rhemans vir doctissimus, qui in elucendis matulis ex Luatio, ex T. a quo est V. Sefte, & ex alijs tam multis praedaram omnibus bonis nana librorum autoritate manuscriptorum mutatur. Nunc extiterunt (si

Angelus P.
hennys
Petrus Valerius
Pet. Valerianus

Hieronymus
Rhemanus
Gleason
Gleasonus

MAGORIGENDI

dis pietati quae exest in inters. Anthonis, Halcarnasticos, hreni etiam reuoluit auctus Sappho illam, & Menandrum: ne dabatur. Ex interuenientem, qui manuscriptos libros curam, nec tantum profuerunt quatinus, ubi sunt, etiam more finit. Equis sit aut somnialia finit, an quis qualite, merxque niger: que tandem ignur his est habenda fides: Ego, ut de me aliquid dicam, cum Aethyllum adeo corruptum suproribus annis emendat: cum Dionysium Longinum. ut dicit, & Aelianum de exortu instruendo, more Graecorum: edidi, & in latinum verti, cum librum Aristotelis de arte Poetica expurgau, & illustraui, non ne proculi. semper nomina illorum, a quibus libros accepi, & bibliothecas nominau, ubi afferantur. Quare non sine rila miratus sum suprioribus annis Vincentium Madam hrixianum Philoophum, in suis annotationibus in Poeteani Arifi, dicere autem locus legitur pag. 1. ut expurgau, ut dicitur, & dicitur. Ego in Mediceo libro ita legi dixi. Madus Simonis Porem testimonio vrens ait, in eodem libro quo ego sum vus, legi. & dicitur. Id si verum est, non laboraremus, & ego opinor, vidillem, qui libros eos, cum in Henrica horarem, & operam nauarem in Academia Pisana potensissimo, & optimo Duci florentiae Cosmo saepe inspectam, & enolui. Sed aliter se habet: nec Porcius Philoophus summus, & optimus vir, vni ad illam scripsit, nam cum ego par literas effem cum eo conuersatus, fecit si ad me scripsit tale vni dicitur, aut scripsit. Pererea Henricus, Madus fides, vus doctissimus Peris familiaris suis literis posita idem mihi significauit. Quare non est, quod mirarur Madus si ego illis ore dicatione: in tantillum quidem auoxer. Videtur ite, si in meis commentarijs, qui superiore anno ierum Basilicae impressi fuerunt, aliquid immutatum quod iure ab eo fuerit reprobatum, & subdoretur diligens quid dicit viri de his annotationibus, & commemoratur, que ego protuleram. Illi autem venite in mentem, ne auoxerem quidem iporum nomina pouillens, equos nunquam legit, nec auoxerem cum vix literis grecis sit tinctus, nec cum notione etiam contempit. Sed vobis rare sibi studerit, in qua ego omnem artem contempit. Sed vobis ad rem. Ita hinc dicit, auctores: & castigandi sunt iure in vobis, qui emendando hinc faciunt. Verus est apud Terentium. Benigni tatem nunc ubi meam sentit in te claudat. Ibi, non claudat. Roma uiter legi quidam Terenti) nouis emendator: affirmat in eod. sic Roma no. haec sibi Manutium renouit, qui id accepit ex Pierano. Id falsiss-

Vincenz. Madus
Philosophus

Simon. Porem.

Madus

Benignus
Terentianus

dell'antichità, della scrittura antica, delle locuzioni e delle parole antiche». ⁵² Infatti nell'ottica di un critico cinquecentesco, le congetture possono essere avallate / confermate ⁵³ da codici antichi, perché proposte senza preventiva *recensio*, senza dunque conoscenza di tali *codices*. ⁵⁴ Le congetture corrette poggiano sulla conoscenza che il critico ha «di ogni aspetto della civiltà antica» (*antiquitas*), ⁵⁵ della paleografia (*scriptio veterum*), della lingua (*locutio* e *verba*) degli antichi. Nelle subito successive esemplificazioni il verbo *emendo* è sempre usato nell'accezione evidente di 'correggo per congettura'; ⁵⁶ è plausibile dunque che anche il sostantivo *emendatio* assuma al punto discusso l'accezione di 'correzione congetturale'.

7. Esempificazione delle tre nozioni

Una caratteristica del *Discorso* appare oggi particolarmente anacronistica e capace di ingenerare confusione pericolosa: cioè la mancata distinzione tra corrottele antiche della tradizione e congetture di moderni, le quali, applicate a lezioni tradite correttamente – ma dai moderni non correttamente intese e dunque non riconosciute come genuine – di fatto corrompono il testo. Si tratta di due fenomeni che oggi, per motivi evidenti, consideriamo affatto diversi, ma che nel *Discorso* vengono trattati sul medesimo piano. ⁵⁷ Nell'esemplificazione delle tre *notiones* si intrecc-

⁵² Sulle tre *notiones* vd. anche Donadi, «Francesco Robortello», cit., p. 82 e Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 183, che sottolineano come l'attività del critico sia inquadrata da Robortello nell'ottica di un sapere enciclopedico.

⁵³ Questo il senso univoco di *confirmo* (né sono ammissibili valenze diverse, almeno nel latino classico: cfr. *Thes. ling. Lat.* IV 219-225); la medesima espressione è usata poco sopra nel *Discorso* (f. 3r): «non enim confirmantur testimonio ullo», e anche qui il verbo ha il medesimo significato. Anche Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 184, n. 119, mi sembra intendere nel senso letterale: «In der Tat werden die Verbesserungen aus alten Handschriften, die richtig sind, auf dreifache Art bestätigt: durch die Kenntnis des Altertums ... ».

⁵⁴ Un esempio interessante di tale procedimento (congettura cui fa seguito conferma della tradizione manoscritta) si può intravedere in un capitolo delle *Annotatio-nes* robortelliane del 1543, per cui vd. *infra*, n. 58.

⁵⁵ Carlini, «L'attività filologica», cit., p. 68.

⁵⁶ Ad es. al f. 3v: «I copisti spesso sbagliarono per ignoranza della scrittura degli antichi. Perciò, proprio in grazia di tale conoscenza, si possono correggere molti luoghi [*possunt loca emendari quam plurima*]. Così ho potuto eliminare l'errore attestato nel commento di Asconio all'orazione *In competitores*»; segue la correzione congetturale ad Asconio (*In toga candida*, p. 92, l. 22, ed. Clark), fondata sul metodo paleografico (vd. *infra*).

⁵⁷ Carlini, «L'attività filologica», cit., p. 69, parla in proposito di «confusione... fra errore dei copisti e rimedio congetturale dell'editore»; Kenney, *Testo e metodo*, cit., p. 45,

ciano poi, in un *continuum* indistinto, congetture ritenute valide (esse sono frutto di conoscenza delle tre *notiones*, e pertanto vanno necessariamente apportate a luoghi giudicati corrotti nella tradizione), e congetture ritenute sbagliate (all'opposto queste provengono dall'ignoranza delle *notiones*, e corrompono luoghi genuini); nemmeno è data una scansione tipologica, che osservi partitamente le diverse *notiones* a fondamento dei processi di correzione (o corruzione). Sintetizzando e ordinando, nel quadro sono proposti complessivamente sette esempi, di cui quattro vertono su congetture da apportare a luoghi corrotti nella tradizione – una è fondata sulla *notio antiquitatis* (a Festo, *De verborum significatu*, p. 92 ed. Lindsay); due sulla *notio locutionum* (entrambe a Catullo, LXVI 28⁵⁸ e LXIII 85); una sulla *notio scriptiois antiquae* (ad

dice in merito: «La principale innovazione di Robortello, un'innovazione non particolarmente felice, è quella di applicare la classificazione ai rimedi piuttosto che alle cause della corruzione».

⁵⁸ Al riguardo l'esposizione è caratterizzata da una sinteticità che ne compromette la chiarezza (f. 3v, vd. figura 2): «iam diu nos emendavimus apud Catullum in *Coma Berenices: anne bonum oblita es facinus, quod regium adepta es / coniugium, quod non fortior aut sit alis*. Pro *alius*, nam *alis-alid* dicebant veteres, et *ausit* pro *audiat*». Nell'ultimo dei versi citati (il 28) due sono i punti critici in causa: il primo è *aut sit*, lezione che è corrotta in tutta la tradizione, e secondo la quale il verso è citato; il secondo punto critico è la chiusa del verso, che è citata secondo la giusta lezione *alis*, così tramandata dai manoscritti. L'avvertenza che 'gli antichi dicevano *alis-alid* al posto di *alius* e *ausit* per *audiat*' può ingenerare confusione. Infatti, per quanto attiene a *alis*, non viene esplicitata la situazione del testo anteriore all'emendazione del critico; nel caso di *ausit*, non è esplicitata la parola/le parole corrotta/e che *ausit* rettifica – a confondere maggiormente le idee, *ausit* è citato dopo *alis*, che tuttavia nel verso precede *alis*. I due luoghi sono fra loro diversi tipologicamente, perché *aut sit* è corrottela archetipica; *alis*, invece, è preservato nei manoscritti, ma è corrotto, come ho verificato, nell'edizione aldina del 1502, la quale trasmette *coniugium, quod non fortior auxit avis* (e può essere che la corrottela sia diffusa in altre stampe). Negli apparati delle moderne edizioni catulliane (di W. Eisenhut, Leipzig, Teubner, 1983; di F. Della Corte, Milano, Fondazione Valla, 1977) è ripetuta un'indicazione acritica, secondo cui *ausit* sarebbe trasmesso da codici antichi «teste Petro Niceto apud Robortellum»; ma non è specificato in quale opera di Robortello sia menzionato Nicetto e la di lui testimonianza; il luogo è richiamato, ma senza specifici approfondimenti, da Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 186, non è invece considerato da J.H. Gaisser, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon, 1993. Giova allora chiarire che del verso catulliano Robortello tratta in un capitolo delle *Annotationes tam in Graecis quam Latinis authoribus*, Venetiis, apud Baptistam a Burgofrancho Papiensem, 1543, ff. 42r-43r (sull'opera cfr. Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 28), poi ripreso, con minime variazioni, nella ristampa ampliata delle *Annotationes* (la già citata fiorentina del 1548, pp. 229-232). Egli in sintesi argomenta così: in tutti gli esemplari il verso è trasmesso nella forma *an ne bonum oblita es facinus, cum regium adepta es / coniugium, quod non fortior auxit avis*; prescindendo da precedenti interpretazioni, occorre rilevare che

Asconio Pediano, commento a Cicerone, *In toga candida*, p. 92, l. 22, ed. Clark) –; tre esempi sono relativi invece a congetture che corrompono lezioni genuine – una deriva dall’ignoranza della *antiquitas* (a Cicerone, *Epistulae ad Atticum* VI 1, 21); una dall’ignoranza della *ratio veterum in scribendo* (a proposito del toponimo *Crustumerium* ricorrente in Livio, su cui dirò subito); una dall’ignoranza della *locutio* (alle *Periochae* di Livio, LVIII, p. 70, l. 11, ed. Rossbach).

Gli esempi di *ignoratio* riguardano correzioni avanzate – com’è facile immaginare – dal Sigonio. Così (f. 3v, vd. figura 2), a proposito della *ignoratio rationis veterum in scribendo*, questi viene biasimato per aver proposto di correggere il toponimo *Crustumerium* e derivati, come l’aggettivo *Crustuminus*, in *Crustomerium* / *Crustominus*, con la motivazione che in Dionigi di Alicarnasso è attestato κρουστομέριον / κρουστομερινοῦς. L’obiezione di Robortello è incisiva: egli nota che in greco la *u* lunga del latino è resa con dittongo ου, la *u* breve con ο μικρόν; ad es., presso lo stesso Dionigi si legge ῥοτόλους, che è la resa del latino *Rutullos*⁵⁹ e ciò vale anche a mostrare come l’espressione *ratio veterum in scribendo* non sia intesa in accezione esclusivamente paleografica, perché l’esempio in oggetto va ascritto piuttosto alla categoria della fonetica.

Anche tra le congetture presentate quali esempi di *notio* si ravvisa un intento censorio, diretto nello specifico all’attività editoriale di Paolo Manuzio, fidato alleato del Sigonio. L’attenzione di Robortello verte in particolare sul commento alle orazioni ciceroniane di Quinto Asconio Pediano, e ciò perché Asconio è autore caro alla tipografia manuziana, dov’è stampato una prima volta nel 1522, e quindi ristampato nel 1547, nel 1552 e nel 1553, sempre per le cure di Paolo Manuzio, con il corredo

in molte stampe antiche («multis codicibus olim impressis») «appare» la genuina lezione di questo passo; esse trasmettono infatti: *an ne bonum oblita es facinus, cum regium adepta es / coniugium, quod non fortior aut sit alis* (anche è testimoniata la variante *quo non fortius ausit alis*); con la minima correzione di *aut sit* in *ausit* il senso risulta limpido: *ausit* vale infatti *audeat*, mentre *alis*, secondo l’uso antico, testimoniato da Prisciano e da Lucrezio, vale *alius*. Ad avallare la correzione Robortello ricorda che in una stampa appartenuta a Pietro Nicetto di Lucca (*Nicettus* ed. Venetiis 1543; *Nucettus* ed. Florentiae 1548), mostratagli dal canonico lucchese Michele Michellio (Micelli?), il Nicetto aveva scritto sul margine esterno del libro («in libri extrema ora») che in libri antichi si trova *ausit alis* («reperiri in antiquis codicibus *ausit alis*»). Avendo letto quelle parole, Robortello subito rammenta ciò che già prima ha esposto («Ea verba cum ego legissem, statim mihi occurrit id quod antea exposui»); e conclude il capitolo con un ricordo elogiativo del Nicetto. Possiamo in sintesi osservare che nelle *Annotationes* la correzione *alis* è fatta *ope codicum*; invece la correzione *ausit* è, in un primo tempo, fatta *ope ingenii*; ed è quindi confermata dalla testimonianza di ignoti manoscritti citati dal Nicetto.

⁵⁹ Sull’imbarazzata replica di Sigonio vd. *infra*, p. 215.

di un *index verborum* e di note di commento a chiusura del volume.⁶⁰ Al punto la correzione (pertinente, come detto, a p. 92, l. 22, ed. Clark) è fondata sul criterio paleografico, mai chiaramente enunciato, ma spesso praticato (ff. 3v-4r, vd. immagine II): Robortello congettura *Piso... perierat in Hispania missus a Senatu per honorem legationis ut ab Urbe ablegaretur*, per il vulgato *Piso... perierat in Hispania... ut avus suus ablegaretur*; e motiva con eleganza: la scrittura originale era così abbreviata: *ut ab ur. ablegaretur*; l'abbreviazione, non bene intesa, sarebbe stata storpiata in *ut ab us ablegaretur*, da cui la congettura *ut avus ablegaretur*, e quindi l'interpolazione del possessivo *ut avus suus ablegaretur*. L'acribia dimostrata nei confronti del commentario di Asconio (complessivamente sono cinque le congetture ad Asconio contenute nel *Discorso*) è sollecitata anche dal fatto che nella stampa manuziana un asterisco apposto a margine del testo evidenzia luoghi giudicati disperati o problematici. Tale procedimento è apprezzabile in quanto precorritore di modalità ecdotiche moderne (la stella a margine potrebbe confrontarsi con la *crux desperationis*), ma Robortello, lungi dal riconoscere alcunché di positivo in quell'espedito, ne fa occasione di un confronto agonico e spesso irriverente – specie nelle *Annotazioni* susseguenti al *Discorso* Paolo Manuzio è dilleggiato per aver marcato con asterisco luoghi che non sarebbe stato in grado di correggere e/o comprendere.⁶¹

8. Le otto modalità della congettura e un luogo della Poetica di Aristotele

Ai fogli 4r-7v si colloca la sezione più complessa del trattato, concernente le otto modalità della congettura. Essa è così introdotta:

E se nei testimoni antichi non sono attestate correzioni buone, allora le correzioni vengono fatte per congettura. E la congettura, necessariamente, appartiene a una delle seguenti otto diverse tipologie: integrazione [*additio*], espunzione [*ablatio*], trasposizione [*transpositio*], scioglimento [*extensio*], contrazione [*contractio*], separazione [*distinctio*], unificazione [*copulatio*], scambio [*mutatio*]. Se avviene per scambio (che è l'ultima modalità), essa necessariamente avviene per scambio o di un accento, o di un segno di interpunzione, o di lettere, o di parole

⁶⁰ Su un'edizione di Asconio successiva al *Discorso*, vd. *infra*, n. 71.

⁶¹ Così ad es. nel primo libro delle *Annotazioni*, cap. XXXV, f. 26r: «Paulus Manutius simul, et Carolus Sigonius asteriscos duos ibi apponendos curarunt: nec potuerunt locum suo ingenio restituere. Ego igitur quomodo legi debeat, ac locus restitui demonstrabo».

[*dictiones*]. Se avviene per scambio di lettere, avverrà per lo scambio di una o di più lettere. Se avviene per lo scambio di parole, avverrà per lo scambio di una o di più parole. Daremo alcuni esempi per ciascuna singola modalità, così che l'intero quadro risulti chiaro.

Edward J. Kenney osserva che questa tipologia ha un precedente abbastanza simile e prossimo cronologicamente,⁶² cioè la prefazione di Taddeo Ugoletto all'edizione delle *Declamazioni minori* dello Ps.-Quintiliano, impressa a Parma nel 1494,⁶³ dove si dice che «gli esemplari manoscritti [*exemplaria*] vengono corrotti per tre ragioni diverse [*trifarie*], cioè per causa di apposizione [*appositio*], ovvero di commutazione [*commutatio*], ovvero di sottrazione [*subtractio*]»; ma la semplice partizione è a sua volta preceduta da quella dell'erudito medievale Nicolò Maniacutia (s. XII), il quale usa una formulazione pressoché identica, e, come l'Ugoletto, riferisce le categorie alla causa della corruzione.⁶⁴ Diversamente nell'elencazione del *Discorso* le categorie sono riferite al rimedio applicato (con un'innovazione infelice, secondo il Kenney). Di fatto però, nell'esemplificazione susseguente, alcune categorie definite da Robortello (*extensio* e *contractio* in particolare) pertengono piuttosto alla corruttela da sanare, che al rimedio da apportare. Ancora il Kenney nota che un'origine più remota di tali partizioni può essere la trattatistica grammaticale latina, Quintiliano in particolare, che nelle *Institutiones* (I 5, 6) indica, quale causa di barbarismo commesso nella scrittura, la *adiectio*, la *detractio*, la *inmutatio*, e la *transmutatio*, formulazione attestata quindi in grammatici più tardi, tra cui Carisio. Ulteriormente approfondendo l'argomento, Klara Vanek opera un confronto sistematico fra barbarismi identificati e discussi dalla tradizione grammaticale latina, e tipologie di errore nella trasmissione dei testi così come classificate negli scritti di Padri della Chiesa (Rufino in particolare) e quindi di filologi del Medioevo (Maniacoria e Salutati) e del Rinascimento (Robortello, Canter, Schoppe): è così precisamente delineata un'importante linea di continuità, la quale congiunge studi grammaticali tardo-antichi e filologici tardo-rinascimentali.⁶⁵

⁶² *Testo e metodo*, cit., p. 37 e p. 45.

⁶³ ISTC iq00022000.

⁶⁴ Il trattato del Maniacutia è pubblicato in *Ecdotica*, 4 (2007), a cura di R. Guglielmetti, con una premessa di F. Rico e il saggio di V. Peri, «Critica testuale nella Roma del XII secolo» (tratto da V. Peri, «*Correctores immo corruptores*. Un saggio di critica testuale nella Roma del XII secolo», *Italia medioevale e umanistica*, 20, 1977, pp. 19-125); vd. in particolare le pp. 272-287; il luogo specifico alle pp. 280-284.

⁶⁵ Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., pp. 256-266.

Non mi sembra, invece, sia stato finora notato che l'elencazione del *Discorso*, da un punto di vista formale, ha stretta contiguità anche con la trattatistica aristotelica;⁶⁶ e che un'analogia non solo formale si deve cogliere nella suddivisione aristotelica degli otto tipi di parole (*Poetica*, 57b1): «Ogni parola, o è quella dominante, oppure glossa, o metafora, o belletto: o costruita o allungata o raccorciata o scambiata» (trad. Gallavotti).⁶⁷ Più in particolare, dell'*ornatus* con cui in poesia sono abbellite singole parole Aristotele dice (*Poetica*, 58a1): «C'è poi la parola allungata o raccorciata. L'una si ha quando vi sia introdotta una vocale più lunga di quella che è la misura sua propria, oppure vi sia inserita una sillaba in più. E l'altra quando si abbrevia un poco Scambiata è quando una parte del vocabolo usuale si conserva e un'altra si costruisce ... » (trad. Gallavotti);⁶⁸ le tre ultime tipologie, pur non riguardando errori, né correzioni a errore, bensì artificiose alterazioni della forma naturale delle parole, esplicitano tuttavia concetti (appunto quello di estensione, aggiunta e scambio) che sono centrali nelle tipologie del *Discorso*; e nemmeno è casuale che nel *Discorso*, e solamente nel *Discorso*, vengano definite otto tipologie di congettura – in modo oltretutto artifi-

⁶⁶ Ad es. nella *Poetica* si definiscono così gli elementi del linguaggio (56b20): «Considerato il linguaggio nel suo complesso, gli elementi sono questi: articolazione, sillaba, collegamento, parola, verbo, flessione, discorso» (trad. Gallavotti).

⁶⁷ Nel commento alla *Poetica* (sulla cui importanza vd. in particolare Donadi, *Francesco Robortello*, cit., pp. 82-87, e Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 27) il luogo discusso è così tradotto (p. 244): «Omne autem nomen aut est proprium, aut ab alia lingua, aut translatio, aut ornatus, aut fictum, aut productum, aut subtractum, aut commutatum»; e Robortello commenta (p. 245): «Sic etiam Quintilianus lib. I cap. V “singula sunt aut nostra, aut peregrina, aut simplicia, aut composita, aut propria, aut translata, aut usitata, aut ficta... octo igitur qualitates in nominibus enumeravit Aristoteles, de quibus singillatim mentionem facturum est, ac declaraturum quomodo sese habent”»; Robortello sottolinea che le categorie sono complessivamente otto non solo qui, ma anche a p. 254, introducendo la discussione sul genere dei nomi (58a10) «Postquam Aristoteles singillatim octo illas persecutus est nominum qualitates, declarat aliam nominum differentiam...».

⁶⁸ Nel commento alla *Poetica* il passo in questione è così tradotto (pp. 253-254): «Productum atque subtractum. Productum videlicet, quod longiore vocali utatur, quam sit eius propria, sive etiam adiectam syllabam asciverit. Subtractum, quod aliquo sive peculiari sive adiecto mutilum sit... Commutatum cuius in denominatione aliqua quidem remanet pars, aliqua vero additur»; e Robortello annota: «Nunc explicat qualia sint nomina producta, ea autem sunt, quae aut una vocali addita augentur, aut integra syllaba... Productum nomen vocatur, quod una vocali longius est, quam proprium et primarium, unde deducitur, vel syllaba. Quintilianus libro primo adiectionem hanc numerat inter genera soloecismi. Detractionem quoque. Exempla in promptu sunt, ideo a me praetermittuntur».

cioso, poiché *contractio* e *distinctio* indicano in sostanza lo stesso fenomeno –, esattamente come otto sono le tipologie di parola individuate da Aristotele; e che invece, in maniera diversa, nelle trattazioni precedenti e successive al *Discorso* le categorie di errore, ovvero di correzione, sono in numero sempre inferiore (quattro in Quintiliano, sei in Canter e sei in Schoppe):⁶⁹ il che avvalorava l'ipotesi di una correlazione ricercata del *Discorso* con il discusso luogo della *Poetica*.

L'esemplificazione delle diverse tipologie è data da Robortello secondo una sequenza non rigidamente lineare: ad es. egli tratta prima di *additio* (con tre esempi), quindi di *ablatio* (con quattro esempi), per ritornare alla *additio* (con un esempio ulteriore). Il numero di esempi per ciascuna tipologia è variabile: il massimo è di otto per la categoria dello scambio (*mutatio*); all'opposto, per la trasposizione non si danno esempi, ma solo si avverte che per suo tramite possono di rado correggersi alcuni luoghi corrotti, specie in poesia, dove la metrica offre un sicuro criterio d'intervento.

La *additio* corrisponde alla moderna integrazione. Dei quattro esempi forniti, due riguardano il versante latino, due quello greco; è interessante che nella tipologia sia anche considerata l'aggiunta di segni interpuntivi, tramite i quali si rendono intellegibili passi altrimenti oscuri (così in Orazio, *Carm.* I 24, 2 correttamente pone la *interrogationis nota* a seguito di *tam cari capitis*).

Dei quattro casi riguardanti l'espunzione (*ablatio*), i primi due concernono testi latini, il terzo un testo greco – si tratta di un passo della *Retorica* aristotelica (III 8, 32 = 1408b), con annessa e articolata digressione esegetica (ff. 4v-6r) –; il quarto esempio è rivolto di nuovo a censurare Sigonio, che avrebbe applicato indebitamente il criterio (ma è accusa sbagliata: in Livio, I 19, 6, ha ragione l'avversario a leggere *vicesimo quoque anno*, contro il vulgato *vicesimo quoque quarto anno*).

Alla tipologia dello scioglimento (*extensio*) è dedicato un unico esempio, che nel *Discorso* è succintamente descritto, perché di esso compiuta trattazione è al capitolo XXXV delle *Annotationes* (f. 26r): nello Ps.-Asconio (*Divin. in Caec.*, 3, 8) in luogo di *spoliatus ... iure quod habuit per equites Romanos militaris*, lezione vulgata, così accolta anche da Paolo Manuzio, Robortello propone, con acume e finezza: *spoliatus ... iure quod habuit per equites Rom. annos IIIIL*; come ha notato Antonio Carlini,⁷⁰ poiché a introdurre il passo si dice che il copista ha sbagliato *extensione*,

⁶⁹ Cfr. Vanek, «*Ars corrigendi*», cit., p. 265.

⁷⁰ «L'attività filologica», cit., p. 69 e p. 82, n. 58.

la tipologia è riferita all'errore commesso (appunto un indebito «scioglimento» dell'abbreviazione, nel caso il numerale), e non, come in precedenza, al tipo di emendamento da apportare alla corruttela.

Parimenti la categoria della contrazione (*contractio*) sembra riferirsi a un tipo di errore; va notato però che i due esempi forniti non sono simili: sempre nello Ps.-Asconio (*Divin. in Caec.*, 21, 68) Robortello, in luogo del vulgato *P. Lentulus (hic est Lentuli Surae pater)*, congettura *P. Lentulus (avus hic est Lentuli Surae pr.)*, spiegando che nell'originale l'abbreviazione valeva *praetor*; che essa fu intesa male, e ne fu tratta la falsa lezione *pater*; di qui, per far tornare il senso, l'eliminazione di *avus* – di per sé l'esempio è ambiguo, perché l'errore ipotizzato è duplice: 1. scioglimento errato di abbreviazione (che dovrebbe ricadere nella categoria della *extensio*); 2. eliminazione (successiva) di una parola (*avus*) che disturbava il senso; è questa seconda ipotizzata menda che sembra doversi assumere quale *specimen* di *contractio* (contrazione di testo originale genuino). L'esempio greco concerne Omero, B 783, εἰν Ἀρίμῃ, per errata fusione di due parole divenuto εἰναρίμῃ, e accolto così, secondo «errore inveterato», dalla cultura latina (*Inarime*), in particolare da Virgilio e da Ovidio (rispettivamente *Aen.* IX 716 e *Met.* 14, 89). Una tale fusione, che sensatamente può essere compresa in una tipologia definita *contractio*, è cosa ben diversa dall'eliminazione consapevole di una parola genuina, qual è ipotizzata nel caso precedente dello Ps.-Asconio. Tuttavia, come già osservato, alcuni esempi sono proposti con la finalità piuttosto di censurare gli avversari, che di illustrare adeguatamente il tema via via trattato.⁷¹

⁷¹ Ciò è specialmente vero per la discussa congettura allo Ps.-Asconio (*Divin. in Caec.*, 21, 68), la quale è accompagnata da uno strale velenoso (f. 6v): «Manuzio si crede garante di tanta autorità, da permettersi di condannare Asconio, quasi che un tal uomo potesse sbagliare in una cosetta di così piccola portata. Quando l'ho letto, mi sono sbellicato dalle risa. Occorre prudenza nel trattare i sommi ingegni, vissuti nel tempo antico». E di fatto nell'aldina di Asconio del 1553, al f. 91v, così è commentato il passo in questione: «LENTULI Surae pater] immo avus: quod significat Dio lib. XLVI. Cicero in Catil. I2I et Valerius». Noto che nel 1563, dunque successivamente alla pubblicazione del *Discorso*, Paolo Manuzio pubblica un'ennesima edizione di Asconio. Per quanto ho potuto vedere, in essa, rispetto alle precedenti edizioni già sopra citate, è variata sostanzialmente la disposizione grafica e anche è variato il richiamo del numero di pagina del testo ciceroniano oggetto di commento (questo perché Paolo ha nel frattempo pubblicato una nuova edizione delle orazioni ciceroniane, e a essa, conseguentemente, si riferisce). Non trovo invece divergenze testuali, né trovo, nelle note di commento manuziane, esplicita menzione delle censure di Robortello. Ma, fra le note di Paolo, una almeno presenta una redazione significativamente *aucta*, appunto quella concernente *Divin. in Caec.*, 21, 68 (f. 97v): «LENTULI Surae pater] immo avus: quod significat Dio lib. XLVI.

La *distinctio* indica, nuovamente, una modalità di correzione: quella per cui la lezione genuina è restituita separando due parole erroneamente congiunte nei codici. La categoria, di fatto, è duplicazione della precedente: con quella si individua la tipologia di errore, con questa la tipologia di correzione; così nella citazione di una legge delle XII tavole in Cicerone (*De legibus* II 60) occorre suddividere *ast im* (che vale *at eum*), per il tràdito *astim* (l'esempio è specialmente adatto a denigrare Paolo Manuzio, reo di avere corretto *astim* in un improbabile toponimo *Asticum*); così in Eschilo (*Choeph.* 261) bisogna correggere il tràdito ἐνήμασιν in ἐν ἤμασιν, appunto distinguendo le due parole che sono tra loro erroneamente congiunte.

Inversa alla *distinctio* è la categoria della *copulatio*, la quale indica la correzione compiuta unificando due parole separatamente tràdite, come in Eschilo (*Eumen.* 1022) σελασφόρων per σέλας φόρων dei codici; oppure come nello Ps.-Asconio (*In Verr.* 1, 6, 16) *ex decuria* per *de curia* (correzione riuscita parzialmente: i moderni accolgono *de decuria*, emendamento preferibile, perché suppone un errore di aplografia).

Degli otto esempi che costituiscono la trattazione dell'ultima categoria, quella della *mutatio* (scambio) – anch'essa riferibile piuttosto a tipologia di correzione che di errore –, uno solo, il primo, è pertinente al greco: in Eschilo (*Choeph.* 425) occorre leggere μέτραινε μῦθον per il tràdito τέτραινε μῦθον. Dei restanti sette esempi, concernenti la letteratura latina, cinque sono addotti quali congetture felici, due quali congetture maldestre – e si tratta, ovviamente e per l'ennesima volta, di emendazioni del Sigonio. I casi considerati pertengono tutti allo scambio di una o due lettere – non è dunque contemplato lo scambio di accento, né del segno di interpunzione, né lo scambio di una o più parole, che pure sono fattispecie di *mutatio* elencate nel prospetto generale delle categorie sopra riportato.

Possiamo ora avviarcì a una consuntiva valutazione: il *Discorso* robortelliano è gravato, come si è visto, da una polemicità spesso eccessiva e turbolenta. Sotto alcuni aspetti, in particolare quello paleografico, non è punto avanguardistico, e resta ancorato a una dimensione proto-umanistica della critica testuale: lungi da qualsiasi considerazione stemmatica, è proteso infatti a una concezione agonica dell'*ars emendandi*, per la quale le difficoltà proposte dai testi antichi costituiscono una sfida che

Cicero in Catil. orat. IV et Valerius. ut legendum fortasse: Hic est avus Lentuli Surae, praetoris etc. nam et praetor, et pater duabus litteris scribitur: et erat Sura, quo anno in carcere strangulatus est, praetor». Riconoscimento, pur tacito, dell'argomentazione di Robortello.

solo il dotto capace della più ampia ed enciclopedica dottrina è in grado di cogliere e di vincere. Ma, nonostante l'arcaicità di tali suoi caratteri, quale «incunabolo della teoria critico-testuale»,⁷² il *Discorso* «segnò un inizio e fornì una guida»:⁷³ cosicché anche un'opera sotto molteplici aspetti più evoluta e attuale, quale la *Lettera intorno a' manoscritti antichi* del Borghini, ne risulta, in parte almeno, debitrice.⁷⁴

Appendice I: l'avversario alla prova dei fatti

La dichiarazione di Robortello susseguente la disamina delle otto modalità di congettura, e subito precedente la lode conclusiva rivolta a studiosi esempio di *fides*, conferma quanto osservato in precedenza (f. 7v, vd. figura 3): «Per prima cosa nel correggere i testi antichi si richiede onestà: non si deve ingannare il lettore, perché se qualcuno dirà di aver trovato nei manoscritti ciò che in realtà lui stesso ha escogitato, potrà forse imbrogliare gli inesperti, non certo gli esperti, rispetto ai quali farà una figura ridicola». Robortello stigmatizza l'uso improprio e anche proditorio della metodologia poliziana – non se ne professa seguace. Egli accusa chi, appellandosi alla testimonianza di manoscritti inesistenti per mascherare sue proprie congetture, inganna il lettore e anche distorce, falsandola, la metodologia fondata sulla conoscenza della tradizione.

Principale imputato del malvezzo, la cui diffusione all'epoca è confermata dalle ricerche dei moderni,⁷⁵ è, come si è visto, Carlo Sigonio. Questi, dal canto suo, prima ancora che il volume contenente il *De convenientia*, il *Discorso* e le *Annotazioni* veda la luce, ne ottiene una bozza di stampa dalla tipografia Percaccini di Padova.⁷⁶ Allestisce così, in tempi rapidissimi, un'articolata replica, gli *Emendationum libri duo*, che sono editi in Venezia nello stesso 1557, ovviamente per i tipi del Manuzio, cointeressato a pubblicizzarli nel modo più rapido ed efficace. Sigonio risponde puntualmente a ogni singolo attacco di Robortello; sembra sfuggirgli invece la novità costituita dal tentativo di offrire una guida per la critica del testo.

⁷² Secondo la bella definizione del Carlini, «L'attività filologica», cit., p. 70.

⁷³ Kenney, *Testo e metodo*, cit., p. 46.

⁷⁴ Che il Borghini nella stesura della *Lettera* abbia avuto presente il *Discorso* non è dimostrato, ma sembra probabile, anche considerando la sua amicizia con Pier Vettori, a sua volta stretto amico di Robortello: cfr. ancora Belloni, «Introduzione» a Borghini, *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, cit., p. LXXIX, n. 107.

⁷⁵ Ancora rinvio a Kenney, *Testo e metodo*, cit., p. 42.

⁷⁶ Carlini, «L'attività filologica», cit., pp. 71-72.

È proteso, comprensibilmente, a controbattere le critiche, non ad argomentare sulla metodologia – in un passo solo, per quanto ho potuto vedere, cita, irridendola, la partizione delle congetture (f. 11v): «Eadem ratione, quo loco ille artem tradit emendandi, ita ut addamus, auferamus, transponamus, extendamus, contrahamus, distinguamus, copulemus, mutemus, id est coelum terra misceamus, me accusat quod vocem NON exemerim ...».

La diatriba non è originata solo da attriti personali, consueti in ambiente umanistico, e certo prevalenti nella fase apicale dello scontro; almeno in origine, essa ha una più interessante connotazione disciplinare. Forse nello stesso 1557 (l'anno di pubblicazione del *Discorso*) Robortello intercetta e dà alle stampe, nonostante il suo carattere privato, una lettera di Gabriele Faerno a Paolo Manuzio.⁷⁷ In essa Faerno, dietro richiesta dello stesso Manuzio, e dunque non con intenti polemici, ma con spirito di verità e di collaborazione, recensisce gli *scholia* liviani di Sigonio e ne mette in luce difetti e storture, criticando in particolare le modalità con cui Sigonio cita la testimonianza di manoscritti in contrapposizione alla lezione vulgata:⁷⁸

Alla quale lettione prima oppongo tutti i libri che ho visti, dove forse la sua [lezione sostenuta da Sigonio] non è se non d'un solo libro, dico forse, perciocché quasi sempre, quando egli cita la lettione scritta lo fa con questa abbreviatura «vet.lib.». Va' poi, trova tu, se è un libro solo o più. Io però interpreto sempre, che non sia se non uno, perché quando sono più, lo dice espressamente, benché non metta il numero certo ...

In tempi recenti, William MacCuaig individua i limiti del Sigonio commentatore ed editore di Livio nella disponibilità ad accreditare varianti *faciliores* testimoniate in codici tardo umanistici, e nella propensione ad appianare le difficoltà testuali, invece che a chiarirle nella loro dimensione storico-culturale.⁷⁹ Può essere interessante valutare qui nei particolari un argomento significativo della *querelle*, quello che concerne il

⁷⁷ L'edizione è priva di dati tipografici; secondo lo *Short-title Catalogue of Books printed in Italy and of Italian Books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Library*, p. 241, sarebbe stata impressa a Milano nel 1557; ma appare più probabile che il tipografo sia, come suggerisce ICCU, Grazioso Percaccini, attivo a Padova, per i cui tipi fu stampato anche il *Discorso*. Su questo episodio MacCuaig, *Carlo Sigonio*, cit., p. 26; vd. anche S. Foà, «Faerno, Gabriele», in *Dizionario biografico degli italiani*, XLIV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1994, pp. 146-148, p. 147.

⁷⁸ Cito dalla ed. della lettera pubblicata in appendice alle *Ephemerides Patavinae* del Robortello, Patavii, ex officina Laurentii Pasquatii et Sociorum, 1562, f. 48r-v.

⁷⁹ MacCuaig, *Carlo Sigonio*, cit., p. 26.

nome, ricorrente in Livio (attestato in particolare la prima volta a I 9, 8), *Crustumerium* / *Crustuminus*. A Sigonio è imputata, come detto, la correzione *Crustomerium* / *Crustominus*. In effetti negli *scholia* all'edizione liviana da lui curata nel 1555, leggiamo (f. 3r):⁸⁰

Crustumini] Vet.lib. 'Crustomini'. Dionysius, Plutarchus, Stephanus κρουστόμεριον et κρουστομερίνους appellant. Dionysius etiam κρουστομερίαν. Livius autem 'Crustomerium' et 'Crustomerium' lib.II. sed 'Crustominos', ut puto, per syncopam: Nam Varro lib.III.de lingua latina dixit 'secessionem Crustomerinam' eam, quae facta est in Aventinum.

Ceninenses, Crustuminique, & Antemnates] Vet.lib. 'Caeninenses, Crustomini, & Antemnates'.

Dunque il discusso vocalismo in «o» sarebbe anzitutto attestato in *veteres libri* (così occorre sciogliere l'enigmatico «Vet.lib.», che di per sé, come già notava il Faerno, potrebbe valere anche *vetus liber*: ma lo stesso Sigonio attesta trattarsi di un plurale negli *Emendationum libri*); e la variante troverebbe poi conferma in autori greci. Se ripercorriamo alcuni *scholia*, l'indicazione «Vet.lib.», senza specificazioni aggiuntive, appare usatissima. Proprio *in limine*, in corrispondenza di *Praef.* 5 e 12: «Ut me a conspectu. & post. Forsitan necessariae erunt.] Et si mihi consilium non est, levissimam quanque rem persequi, in qua manuscriptos libros ab impressis dissidere animadverti, tamen illud hoc loco non praeteribo, in Vet.lib. legi 'Uti me'. Item. 'Forsitan et necessariae'». E le modalità usate per indicare 'tradizione' distinta dalla *lectio recepta* sono sempre improntate alla massima genericità. Osserviamo ancora:

(I 3, 8) Atys.Capys.] Atis ex iis nominibus est, quae literam 'Y' respuunt; quod vetera exemplaria docent.

(I 4, 7) Laurentiae uxori] Vet.lib. 'Larentiae'.

(I 6, 4) Palatinus Romulus, Remus Aventinum.] Vet. lib. 'Palatium Romulus'. Recte.

(I 7, 11) Dextra Hercules data ...] Vet.lib. 'Dextra Herculi data'. Vere.

(I 7, 12) Sacrum adhibitis ad ministerium] Vet.lib. 'Sacrum Herculi, adhibitis ad ministerium'.

⁸⁰ T. Livii Patavini *Historiarum ab Urbe condita libri qui extant XXXV cum universae historiae Epitomis a Carolo Sigonio emendati ...*, Venetiis MDLV apud Paulum Manutium, Aldi F. A questa edizione liviana si accompagna, con frontespizio e fogliatura sua propria, l'edizione degli scoli: *Caroli Sigoni Scholia quibus T. Livii Patavini Historiae et earum Epitomae partim emendantur partim etiam explanantur ...*, Venetiis, MDLV, cum privilegio ... , apud Paulum Manutium Aldi Filium.

(I 8, 5) Locum, qui nunc septus densis sentibus inter duos lucos est, Asylum aperit] Quidam veteres libri habent: 'Qui tunc septus densis sentibus inter duos lucos erat'. Quod non probo

(I 9, 4) A plerisque rogitantibus dimissi, ecquod foeminis quoque Asylum aperuissent] Vet.lib. 'ecquid non foeminis quoque'. Quod placet.

Stando a tali informazioni sarebbe arduo, se non forse impossibile, individuare i manoscritti usati dal Sigonio. Sappiamo per altra via che egli consultò, nel 1553, cioè in un periodo in cui verosimilmente approntava gli *scholia*, due codici liviani della Marciana. Negli inventari della biblioteca è registrato infatti il prestito, a lui concesso dietro cauzione, di una prima e di una terza decade, e quindi l'avvenuta restituzione;⁸¹ la terza è il Marc. Z. lat. 365 (unica terza decade custodita nella biblioteca, come già vide Castellani); la prima potrebbe essere il Marc. Z. lat. 362, oppure il Marc. Z. lat. 363: appartenendo entrambi al fondo antico, erano entrambi disponibili a quell'epoca. Ho ricontrollato le lezioni citate da Sigonio (quelle sopra riportate) su questi due manoscritti: unico punto di concordanza rimarcabile è con il Marc. lat. Z. 362, che a *Praef.* 5 trasmette *uti me*: dunque è probabilmente questo il codice avuto in prestito da Sigonio; il quale, peraltro, consultò senz'altro anche altri testimoni contenenti la decade prima (in corrispondenza di I 7, 12, dove restituisce bene la parola *Herculi* omessa dalla vulgata, il Marc. lat. Z. 362 è lacunoso e non può essere fonte del restauro).

Come già notava il Faerno, l'attribuzione di alcune varianti a «vetera exemplaria», o a «Vet.lib.», lascia adito al dubbio. È ben vero che *Larentia* (I 4, 7) è trådito da un antico e venerando testimone, il Laur. LXIII 19 (M) – i recenziatori generalizzano *Laurentia* –; ma non è affatto vero, come sembra doversi ricavare invece dalla nota al luogo, che la grafia *Atis* e *Capis* (I 3, 8) sia generalizzata in *vetera exemplaria*: la grafia con *y* è infatti originaria e vulgata; e Sigonio doveva ben sapere che almeno

⁸¹ C. Castellani, «Il prestito dei manoscritti della Biblioteca di San Marco in Venezia ...», *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, s. VII, 8 (1896-1897), pp. 311-377, p. 350: «1552 (1553), die 17 februarii. D. Carolus Sigonius, lector in humanitate habuit ex mandato D. Reformatorum librum primae decadis Livii consignatum a me eius servitori, presente Vincentio Ricio, secretario Ill.mi Consilii X. Pro eo depositavit penes me scutos decem et unum anulum aureum a bulla cum arma. 5 martii 1553 restituit decadem primam et habuit tertiam 28 junii, restituit librum decadum, et D. Vincentius Ricio rehabuit depositum». Sigonio ebbe una consuetudine non occasionale con la Biblioteca di San Marco: nel 1567 vi introdusse il Canter in visita allora a Venezia: M. Zorzi, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano, Mondadori, 1987, p. 189; vd. anche MacCuaig, *Carlo Sigonio*, cit., p. 14.

il marciano Z. lat. 362 tramanda correttamente *Atys / Capys* (e così anche il Z. lat. 363). Ed è anche poco credibile che a *Praef.* 5 in un testimone antico (o in più testimoni antichi) sia tradito *uti me*: la variante è sì attestata nel Marc. lat. Z. 362; ma questo codice, con tutta probabilità consultato dal Sigonio, è patentemente scritto nel secondo Quattrocento – dunque non potrebbe essergli accreditata, se non alla leggera, la patente di speciale autorevolezza. Altrettanto e più vale per *Crustumerium / Crustuminus*: in tutte le occorrenze liviane del nome, gli apparati delle edizioni canoniche non segnalano alcuna variante;⁸² in *Thes.ling.Lat.* (*Onomasticon*, II, 734, 50) l'unica forma discussa è *Crustumerium*; tanto il manoscritto Marciano lat. Z. 362 quanto il lat. Z. 363, hanno sempre, inequivocabilmente, *Crustumerium / Crustuminus*. Ammesso (e non concesso) che in altri manoscritti visionati da Sigonio fosse attestata davvero la variante *Crustomerium*, bisogna ammettere che essa è fenomeno *recentior*, privo di attendibilità documentale. In realtà a me sembra che nei casi considerati la correzione proposta provenga da un ragionamento astratto, non documentale, e sia avallata poi con un riferimento a «vetera exemplaria», ovvero a «Vet.lib.» – ciò potrebbe valere anche per I 4, 7 *Larentia*; il nome ricorre infatti secondo la corretta grafia in altri autori d'uso corrente presso gli umanisti: ad es. in Festo, p. 106 Lindsay, e in Gellio, VII 7.

La replica del Sigonio contenuta nelle *Emendationes* avalla i sospetti: (f. 10v):

Le mie parole negli *scholia* a Livio sono le seguenti: «I libri antichi hanno *Crustomini*. Dionigi, Plutarco, Stefano dicono κρουστομέριον, κρουστομερινούς». Dimmi un po', Robortello, visto che eccelli nelle lettere: ho detto forse che bisogna leggere *Crustomerium*? Ho forse condannato *Crustumerium*? Dimostrerò che si può dire non solo *Crustumerium*, forma che non ho condannato, ma anche *Crustomerium*, che invece tu hai condannato. Per prima cosa c'è l'autorità dei libri antichi [*librorum veterum... auctoritas*]. Quando dico antichi, parlo non di libri a stampa, ma manoscritti: ne ho visti molti, nelle biblioteche di S. Giovanni di Verdara in Padova; di San Marco, di S. Antonio, dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, e anche di molti amici. Ricordo bene di aver trovato quella scrittura nel libro che mi diede Agostino Gadaldino, un medico, erudito sia nel greco che nel latino. E proprio ora che la stavo cercando [*Quam cum nunc quaererem*] l'ho ritrovata in un manoscritto che allora non avevo visto, un manoscritto di Marco Antonio Mureto... Stando così le cose, chi mai

⁸² Cfr. Liv. 1, 9, 9; 1, 10, 2; 1, 10, 3; 1, 11, 3; 1, 11, 4; 1, 38, 4; 2, 19, 2; 2, 64, 3; 3, 42, 3; 5, 37, 7; 41, 9, 5; 41, 13, 1; 41, 13, 3; 42, 34, 2.

potrebbe riprendermi perché divulgo una variante testimoniata in libri antichi, sostenuta dall'autorità degli autori greci? Per di più essa è avallata dalla testimonianza autorevolissima dei grammatici: essi affermano che le vocali *o* ed *u* ebbero tra loro una stretta congiunzione, tanto che gli antichi pronunciarono talora in *o* e talora in *u*.

L'artificio dell'argomentazione lascia trapelare l'imbarazzo, fin dall'incipitaria ammissione per cui entrambe le letture sarebbero plausibili. L'appello ai manoscritti è tanto caotico quanto insincero. Nella biblioteca padovana di S. Giovanni di Verdara era sì custodito un codice liviano – codice, fra l'altro, già tirato in ballo nel corso di un'altrettanto virulenta polemica, occorsa quasi un cinquantennio prima, tra Giovanni Battista Egnazio e Marcantonio Sabellico;⁸³ ma quel codice conteneva la sola terza decade, e nella terza decade non occorre mai il nome *Crustumerium* / *Crustuminus*. Fuori luogo, per non dire fraudolenta, è la citazione dei manoscritti marciiani: entrambi trasmettono la lezione corretta, e di ciò Sigonio doveva essere consapevole, ché uno almeno di quei codici aveva avuto a prestito pochi anni prima. Se nulla possiamo dire della biblioteca di S. Antonio (il riferimento probabile è alla biblioteca dei Canonici Regolari di Sant'Antonio Abate a Castello, distrutta da un incendio nel 1687);⁸⁴ assai dubbio è il richiamo alla ricca biblioteca dei Domenicani, quella appunto dei SS. Giovanni e Paolo, passata per la maggior parte alla Marciana: nel catalogo settecentesco del padre Domenico Maria Berardelli⁸⁵ non vi sono infatti censiti manoscritti liviani – se si volesse accordare credito a Sigonio, bisognerebbe ipotizzare che il manoscritto in questione scomparve, come in effetti altri, prima della redazione del catalogo.⁸⁶ Ma l'insincerità dell'argomentazione trapela anche dove sono evocati testimoni manoscritti proprietà di privati: Sigonio si lascia sfuggire di essere andato cercando quella benedetta lezione *Crustomerium* («Quam cum nunc quaererem»): evidentemente non era semplice reperirla! Essa appare, infine, nel codice di uno dei suoi fidati amici (Marco

⁸³ G. Billanovich, «Maestri di retorica e fortuna di Livio», *Italia medievale e umanistica*, 25 (1982), pp. 325-344.

⁸⁴ Zorzi, *La Libreria di San Marco*, cit., p. 328.

⁸⁵ «Codicum omnium Latinorum et Italicorum qui manuscripti in Bibliotheca SS. Joannis et Pauli Venetiarum apud PP. Praedicatorum asservantur Catalogus, Sectionis quintae Pars prior», in *Nuova Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, XXXIX, Venezia, Simone Occhi, 1784 (è questa la sezione del catalogo contenente la *historia profana*).

⁸⁶ Zorzi, *La Libreria di San Marco*, cit., p. 299, avverte che la biblioteca, una delle più importanti di Venezia, se non la più importante nel Quattrocento e Cinquecento, subì gravi furti.

Antonio Mureto), il quale, per converso, è dichiarato nemico di Robortello. La veridicità dell'assunto – cioè dell'esistenza di un manoscritto che trasmetteva *Crustomerium* – non può essere nel caso soggetta ad accertamento di controparte. Basti ciò a mostrare l'attitudine manipolatoria del Sigonio rispetto alla tradizione manoscritta. L'accurato richiamo di Robortello alla *fides* acquista, a fronte d'essa, una motivazione più che legittima.

Appendice II: un'edizione postillata del Discorso

Meritevole di una segnalazione è l'esemplare del *Discorso* conservato presso la Biblioteca Universitaria di Padova, con segnatura «65 b 38». Una chiara ed elegante mano tardo cinquecentesca ha postillato, discontinuamente, i fogli contenenti il *Discorso* (vd. figure 1, 2 e 3) e gli *Emendationum libri* (mentre nessuna postilla è apposta al *De convenientia*). Sul foglio di apertura, sotto la marca tipografica, è una nota di possesso, erasa, di cui, con la lampada di Wood, si decifrano solo alcune lettere: «ex lib(ri)s antonii i(?)q patavini». Di seguito riporto una selezione delle postille, in specie quelle apposte al *Discorso*, contenenti qualche specifico interesse: così il rinvio al capitolo (già sopra citato) dei *Geniales dies* dell'Alessandri; le citazioni di *auctores* che integrano la trattazione a stampa; alcuni riinvii interni; due brevi rimandi rispettivamente a Faerno e a Sigonio, i quali provano che il postillatore conosce sia la lettera di Faerno a Manuzio pubblicata da Robortello, sia gli *Emendationum libri duo* di Sigonio pubblicati da Manuzio. Ci sono quindi semplici *notabilia* (ad es. tutti i nomi ripetuti al margine per evidenziarli). L'epigramma trascritto a fine del libro ha un carattere schiettamente umanistico, e indica forse che il postillatore era nell'*entourage* di Robortello – forse un allievo, testimone dell'annosa *querelle* che aveva non poco turbato lo *Studium* patavino.

- f. 2r, in prossimità di «Graecorum autem libri tum membranibus descripti sunt, tum alio chartarum genere»: *Vide quae scribit Alex. ab Alex^o geni.die.Lib.2^o. ca.32.de chartarum generibus*
- f. 2r, in prossimità di «primum chartarum usum, Alexandri scilicet magni temporibus»: *Lucan. Lib. 3 de Phoenicum litteris verba faciens: [LUCAN. III 222-224] Nondum flumineas Memphis contexere biblos / noverat et saxis tantum volucresque feraeque / sculptaque servabant magica animalia linguas*
- f. 2v, in prossimità di «ὄτι μάλιστα τοῖς ἡγεμόσι χρῆ»: *Quod maxime cum principibus oportet philosophum disputare*

- ibid., in prossimità di «Ibi de Dionysio tyranno»: *Sed reperit Dionysius tanquam librum palimpsestum et c.*
- ibid., in prossimità di «Anacreontis»: *Anacreontis non esse quae sub eius nomine circumferuntur. ita pag. 8 infra*
- ibid., in prossimità di «sunt enim involucris»: *Catullus in Volusium*
- f. 3v, in prossimità di «in coma Berenices. Anne bonum»: 68 8 (inoltre corregge «quod regium» della citaz. in *quo regium*)
- f. 4r, in prossimità di «Antonius Bendingellus Lucensis»: 98 li 1 *sed ne verbum quidem de F Robor.*
- f. 4v, in prossimità di «Hinc cognomina Simorum»: *apud Manutium legitur Simorum, Silonum pagella 295 Vide quae ad haec Respondit Caro. Sigonius*
- ibid., in prossimità di «Maioragius Mediolanensis»: *M. Antonius Maioragius*
- ibid., in prossimità di «λεκτικά»: *λεκτικά*
- f. 5r, in prossimità di «pes... numeri... ρύθμοῦ»: *Pes Numerus ρύθμοῦ de Rhythmo Censorinum lege*
- ibid., in prossimità di «Aristotelis libro 3. Rhet.»: *Aristotelis cap 8 li γ*
- f. 6r, in prossimità di «ABLATIONE... caute est utendum»: *Sigonius*
- ibid., in prossimità di «quoque anno»: *Anno etiam hoc Gabriel Faernus*
- f. 7v, in prossimità di «Politiano... Valeriano... Victorius meus»: *Angelus Politianus Pierius Valerianus Pet. Victorius*
- ibid., in prossimità di «Hieronymo Ferrario... Rhenanus... Glareanus et Camerarius»: *Hieronymus Ferrarius. Rhenanus. Glareanus. Camerarius*
- f. 8r, in prossimità di «Anacreontas»: *s(upra) 2b*

Le restanti annotazioni al *Discorso* sono richiami di nomi propri; le annotazioni proseguono ai primi fogli delle *Annotationes*, per poi diradarsi. Segnalo ancora:

- f. 23r (liber primus, cap. XXVIII) in prossimità di «Tu cum praetor renunciatus esses, non ipsa praeconis voce excitatus es qui te toties seniorum, iuniorumque centuriis illo honore affici pronunciauit», integra a margine dopo «pronunciauit»: *Et Varr. l. 3 de Re Rust. c. 17: latis tabulis sortitio fit tribuum ac coepti sunt a praecone renunciarj [sic: recini ed. critica] quem quaeque tribus fecerit Aedilem*

Sul verso dell'ultimo foglio di guardia: *IN CAROLYM SIGONIVM / ἑξάστιχον ἄδηλον / Cum Robortelli nomen Sigonius audit, / hinnuleo similis contremitt et latitat; / Ac subito sudor misero promanat ad imos / Vsque pedes; quisquam vivere sic cupiat? / Cum Topica exaudit Ciceronis: quis liber est hic? / Inquit et e manibus proijciens lacrumat.*

Università di Udine

Questioni

LIBRI CHE PARLANO DI LIBRI: DENTRO E FUORI

PAOLA ITALIA

Se dovessimo individuare alcuni elementi peculiari alla filologia moderna secondo il «modello italiano» (che, anche in prospettiva europea, è una delle aree scientifiche più solide e vivaci, sia dal punto di vista della ricerca teorica che di quello dei «prodotti» della ricerca), rispetto alla filologia «modello anglosassone», non potremmo non partire dalla plurisecolare esperienza di edizione e studio della *tradizione manoscritta* del testo letterario, tradizione ineguagliabile, per quantità e qualità, rispetto ad altre letterature europee, da cui è scaturita una solida scuola di analisi e studio degli autografi con metodi di rappresentazione di varianti d'autore (filologia d'autore) e strumenti di studio critico (critica delle varianti) raffinati e consolidati. E non potremmo tralasciare la centralità che, nella filologia italiana, ha costituito e costituisce il momento discriminante del testo, ovvero il suo passaggio da una serie *innumerevole di «possibili»* della volontà dell'autore (dai primi progetti e abbozzi ai manoscritti/dattiloscritti/file consegnati all'editore) e nel processo di mediazione editoriale (da quei manoscritti/dattiloscritti/file all'ultima cianografica), all'*unicità, storicamente* determinata, della sua *prima stampa* (con tutti i distinguo del caso: varianti coatte, coatte d'autore, tipografiche ecc.). Un problema complesso, dalle importanti conseguenze.

La nostra tradizione di studi, infatti, proprio per la presenza di quella ricca, a tratti sovrabbondante tradizione manoscritta (un progetto FIRB dell'Università «La Sapienza» di Roma si propone il sistematico censimento, la mappatura e la messa on line della sezione autografa fino al xvi sec.: uno straordinario arricchimento di dati dalle conseguenze critiche non ancora quantificabili) e il conseguente sviluppo di una tradizione a stampa intrecciata con quella manoscritta, conferisce al momento di passaggio

dal manoscritto alla stampa del testo un'importanza speciale, un valore autoriale molto forte, per dirla con De Robertis, proporzionale al «prestigio storico del testimone». Ciò non vuol dire feticizzare la volontà dell'autore relegando il suo «valore» nella fase finale (terminale) del processo evolutivo del testo (non si parla quasi mai di una sola volontà, ma di molteplici volontà affidate alle varie forme delle stampe e ristampe), ma conoscere e storicizzare (ovvero riconoscerle nella loro dimensione storica) tutte le fasi del testo e presentare al lettore quelle che più corrispondono alle esigenze non già di un «Testo», inteso come ente astratto e ontologico, ma di un testo storicamente determinato, pensato in uno specifico progetto culturale, inserito in una determinata collana, indirizzato a un pubblico ben definito.

Da queste considerazioni discende una prassi ecdotica che, riconoscendo un forte valore autoriale alla stampa, mette il lettore di fronte a uno spartiacque tra un *prima* e un *dopo* del testo, tra la fase in cui la sua fisionomia è il risultato di una complessa interazione tra autore ed editore, ma rimane nell'ambito di plurime virtualità testuali (manoscritti, dattiloscritti e bozze di stampa corrette, che per definizione sono potenzialmente innumerevoli) a quella in cui, consegnato dall'autore il testo alla stampa, la sua fisionomia è affidata a numerate storicità testuali (le edizioni e le successive ristampe). Una cesura tanto più importante quanto più è garanzia, di fronte al lettore, della stabilità e della coerenza del testo anche in una prospettiva diacronica, della sua invarianza nel tempo. Garanzia particolarmente importante, quando non necessaria, da quando il testo si produce e si legge *on line*, per preservarlo dalla volatilità delle varianti in rete, dagli interventi di manipolazione digitale, interna ed esterna, individuale e collettiva, da un'incertezza autoriale e testuale che, giunta a un massimo di entropia e di spersonalizzazione, tende ora a muovere verso un recupero di affidabilità e credibilità, anche attraverso la sicurezza della materialità testuale.

Il proliferare degli studi sugli aspetti editoriali e materiali del libro, inteso anche come prodotto industriale (di un'industria *sui generis* come quella editoriale), proprio in questo momento storico, dove da un lato una pseudoeditoria a pagamento si propone come sostitutiva di quella storicamente data, e dall'altro dilettanti allo sbaraglio dilagano in rete su blog personali e collettivi con romanzi fluviali letti, e spesso anche recensiti (quando non celebrati) da amici e parenti stretti... (verrebbe da domandarsi perché mai ciò accada solo in questo settore culturale, quando in altri ambiti, musica e pittura ad esempio, a nessun rispettabile pianista o pittore della domenica passerebbe mai per la testa di conside-

rare una serie di esecuzioni su YouTube o una personale in rete, sostitutive di una professionale dimensione artistica), non rappresenta solo una reazione a quell'entropia, ma un inevitabile momento di autocoscienza storica del libro cartaceo di fronte alla invadenza del libro digitale, per domandarsi: da dove viene, quale è stata la sua strada e dove va il libro e le «diverse pagine» di cui è costituito.

A queste tematiche sono dedicati due volumi di fresca stampa: *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, di Alberto Cadioli, uno degli ultimi titoli usciti dalla fucina dello storico «Saggiatore», e *Book-Jackets. Their History, Forms, and Use*, di G. Thomas Tanselle.

Se è vero che «un libro», come si legge a tutto corpo in controcopertina del primo, «ha dentro di sé una miniera di storie», è altrettanto vero che per portarle in superficie ci vuole una gran fatica, e chi inizia sa di accollarsi un lavoro «sporco». Fatto di solitarie sedute in archivio e biblioteca, di lunghi percorsi paralleli in altri libri, storie della letteratura, carteggi, dizionari, in una tenace operazione di scavo e recupero di dati e informazioni, e poi, quando quelle storie affiorano in superficie, di pazienti e spesso interminabili controlli, collazioni, verifiche.

In miniera, si sa, non si discute di critica letteraria sorseggiando il thè. E non si può andare a tastoni e senza attrezzatura, ci vogliono intuito ed esperienza. Che a questa fatica si sottoponesse Alberto Cadioli – docente di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea e Filologia dei testi a stampa all'Università Statale di Milano – era quasi naturale per chi segue la sua attività, non solo bibliografica. Perché Cadioli è uno di quegli studiosi che i libri li conosce bene, e da vari punti di vista. Quello del docente e filologo, che ne studia la storia manoscritta ed editoriale e quello di chi se ne è occupato anche redazionalmente (per un decennio ha lavorato nella redazione degli Editori Riuniti, attività da cui ha derivato una profonda conoscenza della produzione, redazione e comunicazione editoriale) e negli archivi: è attualmente presidente di APICE, uno dei più importanti Archivi del Novecento, e uno dei pochi che si occupa – insieme alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – della conservazione e studio degli Archivi Editoriali (editori, scrittori, grafici, agenti letterari).

APICE, ovvero Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale (<http://www.sba.unimi.it/Biblioteche/apice/1872.html>), nel 2012 ha festeggiato i primi dieci anni di attività con una serie di iniziative decisamente fuori dal comune: un libro d'arte fuori commercio in cui dieci artisti contemporanei dialogano con dieci Archivi, un conve-

gno – il 28-29 novembre 2012 – inserito nel tradizionale incontro «Testi, forme e usi del libro», significativamente dedicato a *Gli archivi editoriali tra memoria e storia* e sovratitolato proprio con la massima che si legge in contro-copertina di questo volume: «Ogni libro ha dentro di sé una miniera di storie» e una bella mostra di alcuni dei numerosissimi materiali che fanno parte del patrimonio dell'Archivio stesso (che conta materiali autografi ed editoriali da Antonio Porta a Gina Lagorio, da Alfredo Schiaffini a Alberto Vigevani, agli archivi editoriali di Bompiani, Ricciardi, Scheiwiller).

A guardare le innumerevoli iniziative di cui APICE negli anni è stato promotore o protagonista, parrebbe di trovarsi di fronte a una di quelle realtà americane spesso citate a modello di eccellenza, ovviamente private e robustamente finanziate – quando va bene – da filantropi e benefattori. E invece: Università Statale, Milano, Italia. Ogni tanto capita.

In copertina un'efficace fotografia di Sarah Mitchell (ovviamente: *Books*), dove di libri di varie dimensioni sono riprodotti i sedicesimi non ancora rilegati, o appena cuciti a filo di refe, il tutto incasellato in una scatola quadra in proiezione ortogonale. Una bella scatola degli attrezzi (e all'interno troviamo anche una serie di riproduzioni a colori dei ferri del mestiere: manoscritti, dattiloscritti e bozze di stampa «diligentemente corrette», da Palazzeschi a Moravia, da Gadda a Bacchelli). Nella quarta di copertina si precisa molto bene dove, nello spazio letterario, si situa questo volume: quel luogo della comunicazione che trasforma un'idea («un testo non pubblicato non esiste, o esiste solo per chi lo ha scritto») in un prodotto culturale, attraverso un percorso di cui vengono indagate tutte le stazioni e che ha tre protagonisti: lo scrittore, l'editore e il lettore; triangolazione necessaria perché un libro non sia un atto volontaristico o solipsistico.

In questo senso, *Le diverse pagine* era un necessario atto di storicizzazione di una dimensione fondamentale e molto spesso ignorata, non solo da parte degli studenti dei numerosissimi corsi e master di editoria che alimentano le magre finanze degli atenei (inserire «editoria» nella denominazione di un corso di laurea, fino a pochi anni fa, era garanzia di iscrizioni e, quindi, di sopravvivenza a norma MIUR), ma anche dei loro docenti e degli addetti ai lavori (quanti redattori delle miriadi di studi editoriali che a tutt'oggi seguono il lavoro redazionale dell'editoria tradizionale potrebbero dare informazioni – se non collocare correttamente nello spazio e nel tempo – su una mezza dozzina almeno dei più citati – prendo a caso: Massimo Bontempelli, Giancarlo Ferretti, Niccolò Gallo, Vittorio Sereni, Anton Fortunato Stella, Emilio Treves – nel ric-

chissimo indice dei nomi?), una dimensione necessaria perché le parole e le idee di cui sono fatti i libri potessero essere collocate all'interno di quella storia della cultura del Novecento incomprensibile senza l'opera di mediazione esercitata dall'editore. Editore, che si pone al vertice di questa triangolazione, con lo scrittore da una parte e il lettore dall'altra. Del primo – cito ancora dall'ottimo risvolto – l'editore «decide le caratteristiche della sua edizione, sceglie il titolo, trova l'illustrazione di copertina, suggerisce nel risvolto una chiave di lettura». Ma «è ancora l'editore che consiglia l'autore, che modifica la narrazione, che corregge lo stile, che fissa nel libro finito le parole ancora fluide fino alle ultime bozze. Stampato, il testo entra nel tempo, arrivando al lettore: la sua instabilità è risolta, almeno fino a quando non ci sarà una successiva edizione, con nuovi interventi, nuove copertine, nuovi risvolti, nuovi suggerimenti di lettura, nuovi lettori».

Se la verità sta nei dettagli, può essere utile cominciare dalle note (che occupano settanta delle trecento pagine di testo). Le primissime, a corredo della *Premessa* del volume, ci dicono in quale orizzonte culturale si situi l'operazione di Cadioli: Calvino (nota n. 1, dall'*incipit* citato a p. 9 di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, di cui si spiega nel corso del testo la strategia editoriale) dice che il libro è costruito dentro alla storia letteraria della modernità otto-novecentesca, Contini (nota n. 2, dalla voce *Filologia* citata nel *Breviario di ecdotica*), Dionisotti (nota n. 3, da *Geografia e storia*) e Isella (nota n. 4, dalle *Carte mescolate*) dicono che questa storia va letta con le lenti della critica del testo, della storia e della geografia letteraria, e della filologia d'autore, ovvero di quegli strumenti che permettono di collocare quel triangolo nella storia della tradizione dei testi, della loro diffusione e ricezione culturale, della loro progettazione e realizzazione materiale: «La “storia delle edizioni” entra dunque direttamente nella “storia del testo” e le “carte mescolate” della filologia d'autore ... diventano le “diverse pagine” in cui si dispone un testo nel passaggio dall'autografo alla sua prima pubblicazione, e poi, nel corso della sua trasmissione nel tempo, nelle differenti forme con le quali è portato alla lettura» (p. 10).

E non mancano le sollecitazioni critiche di storici della lettura come Roger Chartier (a cui sono dedicate molte delle restanti note della *Premessa*), che richiamano costantemente l'importanza degli aspetti anche materiali, se è vero che «nessun testo esiste al di fuori delle materialità che gli permettono di essere letto o ascoltato» (p. 11). Un intreccio di punti di vista che interagiscono tra loro, offrendo lo «specifico editoriale»: «ciò che, dietro e dentro un'edizione, trasmette un testo in un

modo e non in un altro, ne favorisce una lettura e un'interpretazione e non altre, costruisce su di esso un'immagine cui se ne possono contrapporre altre» (p. 13).

Che la centralità dell'«editore» – vertice del triangolo, anche dal punto di vista dei rapporti di potere – sia imprescindibile, lo dice la struttura del volume, che dedica alla definizione stessa della parola «editore» – da distinguere da «pubblicatore», un uso dominante fino alla metà dell'Ottocento –, tutta l'*Introduzione*, con un approfondimento nuovo e originale, grazie anche ai numerosi *excursus* nella storia dell'editoria di primo Ottocento (un ambito molto conosciuto da Cadioli, editore critico di Foscolo). Se le parole sono cose, la dicotomia, riflessa dalla duplice definizione del Battaglia, tra «curatore» (un termine ancora poco utilizzato e di scarso valore, basti pensare al peso specifico quasi nullo che le «curatele» hanno nelle valutazioni scientifiche, stante l'assimilazione tra curatela e mera confezione editoriale di un volume, poniamo di atti di un convegno...) e «imprenditore editoriale», riflette non solo un'ambiguità lessicale, ma semantica, già cruciale ai tempi di Bettoni, Barbèra, Le Monnier, se lo stesso Tommaseo stigmatizzava le ragioni predaci dell'editoria imprenditoriale con perfida sagacia: «ma c'è degli editori che farebbero sospettare originato il voc. non da *Edo*, *Do*, ma da *Edo*, *Io* mangio. Quel profeta mangiava libri, questi mangiano gli autori dei libri. Può esserci de' privati editori, non per fine di lucro» (p. 21).

Ricostruire la storia dell'editoria del Novecento tenendo presente questa triangolazione, vuol dire credere in un'editoria «non per fini di lucro», non solo da intendersi come la dominante culturale (e anche politica) di una forte editoria di «catalogo» (modello Einaudi), ma come il garante di una scelta editoriale che non si appiattisca sul livello di richiesta minimale della comunità dei lettori (modello Tatò, di cui Cadioli riproduce l'ineffabile dichiarazione: «ritengo che l'editoria sia una forma di business come può essere quella dell'automobile, del frigorifero o di altri beni di consumo durevole», p. 21). Una comunità da stimolare (modello Adelphi), non da piallare – per dirla con Gadda – all'«uso-Cesira», anche perché la «prepotenza del voler canonizzare l'uso-Cesira scopre di troppo il desiderio, e quasi l'intento, della Cesira medesima: il desiderio d'aver tutti inginocchiati al livello della sua zucca» (Gadda, *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, 1942).

È di altro, con buona pace del business, che ora abbiamo bisogno: un editore che si faccia interprete dei bisogni di quella comunità, ne solleciti le curiosità e le richieste, risponda alle sue domande, trasformi il mero atto di «mediazione» in un atto di «interpretazione testuale». È questo

l'argomento cruciale del primo capitolo, che sulla scorta degli studi di Spinazzola, Ferretti, Decleva e delle categorizzazioni di Bourdieu (nella dinamica tra «campo letterario» e «campo editoriale»), delinea la figura dell'«editore iperlettore», ovvero l'editore che «incarna il “lettore tipo” di una comunità» (p. 47) e si fa quindi interprete dei suoi bisogni: «l'editore diventa quindi il “primo lettore” di ogni comunità cui vuole indirizzare i suoi libri: la lettura che lo porta a scegliere una pubblicazione è condotta “per conto” e “in nome” di quella comunità» (p. 48). Temi già affrontati da Cadioli nella sua ampia bibliografia, ma che in questo volume vengono impostati in forma metodologicamente nuova e stimolante, familiare a chi ha tanto a lungo lavorato sulle «diverse pagine» di autori, editori, lettori, e può quindi trarre documentazioni ed esempi da una lunga esperienza di lavoro, negli Archivi e non solo.

È questa familiarità che rende il volume decisamente differente da analoghi studi in materia, e che lo vivifica – anche nei successivi capitoli – con storie, vicende, episodi, persone, idee. Lo sapeva forse Raffaele Mattioli, scrivendo a Einaudi il 30 settembre 1941, di essere un editore iperlettore? Decisamente no, eppure si definiva, nel suo ruolo di editore, come «lettore o portavoce di una cerchia più o meno larga di lettori» (p. 49). E così Bompiani, che a Malaparte, alla fine del 1949, parlava dell'orgoglio e della responsabilità di scelta di fronte ai titoli pubblicabili, e contemporaneamente alla felicità di quella dittatura del gusto che gli faceva decidere «se pubblicare o non pubblicare un libro», una «reazione immediata e istintiva tanto più valida quanto meno razionale» (p. 50).

In questa alternanza tra teoria ed esemplificazione, si snoda il percorso editoriale del libro nei successivi capitoli, dalla «scelta del testo tra poetiche e mercato» (cap. II), alle cruciali fasi di passaggio dell'«originale tra autore ed editore» (cap. III), al momento più squisitamente editoriale del «testo in redazione» (cap. IV), alle dinamiche del paratesto, alla cui centralità già sollecitava Genette, ma che qui vengono analizzate più dettagliatamente, come atti di una consapevole ermeneutica editoriale (cap. V): «titolo, formato, collana, immagine di copertina, risvolto o quarta di copertina, frontespizio e colofone, carattere di stampa, impaginazione, tiratura, prefazione, note» (p. 182).

In ognuno di questi percorsi del testo, dal progetto dell'autore alla confezione materiale che l'editore presenta al lettore, innumerevoli sono le storie scavate in miniera da Cadioli, offerte anche editorialmente in modo nuovo, con un differente corpo tipografico che stacca la digressione dal discorso principale, e permette al lettore di seguire l'andamento generale, tornando magari in un secondo momento sull'esem-

pio, la vicenda, la citazione. Alcune già note, ma raccontate con nuovi dettagli e approfondimenti e storie affatto nuove, emerse dalle carte di archivi e biblioteche. Come quelle del capitolo II, che analizza il delicato momento di selezione del «testo» dal mare magnum di proposte editoriali, il celebre rifiuto di Vittorini del *Gattopardo*, ricostruito finalmente grazie agli studi di Giancarlo Ferretti, ma meno scandaloso se affiancato al rifiuto, più paradossale, di commercializzare un libro già accettato, stampato e pronto per essere distribuito come il *Tamburo di latta* di Günter Grass, che Bompiani gettò interamente al macero e che ora possiamo ricostruire solo grazie a una delle pochissime copie sopravvissute (ne aveva parlato Paolo Di Stefano sul *Corriere della Sera* del febbraio 2007). Nel primo, come nel secondo caso, fu il rifiuto di Bassani, editor in Feltrinelli, a legare al proprio catalogo entrambi gli autori. Nelle dinamiche editoriali, tra Einaudi, Bompiani, Feltrinelli, e nella dicotomia tra l'idea Vittorini (alias «Gettoni») e l'idea Calvino (alias «Centopagine»), si ripercorre in chiave editoriale tutta la letteratura del Novecento. Con risultati non scontati e non solo dal punto di vista editoriale, viste le conseguenze critiche di una «costruzione del canone» affidata inevitabilmente a collane e raccolte di Classici (interessantissima la ricostruzione della storia del genere, dalla collezione Volpi-Comino ai Meridiani Mondadori, alle pp. 78-86).

Non meno ricco di storie il capitolo III, dedicato alle fasi di passaggio dell'originale dall'autore all'editore. Fasi in cui spesso muta completamente la fisionomia di un'opera, nella struttura, nella forma linguistica, nelle scelte stilistiche; nessuno escluso: da Verga a Rebora, da Gadda a Umberto Eco. Con i casi limite di Vittorini/Calvino con Beppe Fenoglio e di Domenico Porzio con le poesie del *Quaderno di quattro anni* di Montale, in cui le bozze diventano «un vero e proprio diario della lavorazione per la stampa e delle riflessioni del poeta durante la correzione», (p. 101). La storia editoriale della censura di Garzanti a *Ragazzi di vita*, già parzialmente nota dopo le cure editoriali del Meridiano di Siti-De Laude, è un romanzo nel romanzo, e bene ha fatto Cadioli a dedicarvi ampio spazio e De Laude ad approfondire l'argomento in uno studio in corso di pubblicazione (dal medesimo Saggiatore): «il risultato fu un altro testo, rispetto a quello già messo in lavorazione» (p. 103).

Ma accanto all'editore «primo partner dell'autore», che impone tagli e censure, con casi, come questi citati, di *varianti coatte d'autore* (con Giorgio Pinotti ne abbiamo dato un esempio qui su *Ecdotica* per l'autocensura gaddiana di *Eros e Priapo*, cfr. n. 5, 2008, pp. 7-102), vi sono i casi più frequenti di *editing* culminato in revisioni parziali o integrali,

come documentava la signora dell'editoria italiana, Grazia Cherchi, che piace vedere ricordata anche alle generazioni più giovani, che la conoscono forse solo dalla epigrafica poesia di Stefano Benni: «Grazia ha telefonato: / “Finalmente hai mandato / un vero romanzo / asciutto e stringato”. / Grazia da mesi di dirtelo tento, / era la lettera di accompagnamento» (p. 106).

Il quarto capitolo – il più corposo (avrebbe potuto essere un libro a parte) – merita un approfondimento metodologico, per le implicazioni ecdotiche e critiche che scaturiscono dai rapporti tra autore ed editore/redattore, e le conseguenze sul testo. La nostra storia letteraria, da Leopardi a Gadda, è anche una storia di normalizzazioni editoriali e redazionali, dove il rispetto dell'ultima volontà dell'autore si intreccia con il riconoscimento di un'«ultima volontà del curatore» con la quale non è possibile non confrontarsi. E dove Cadioli riprende a questo proposito osservazioni di Cesare Segre: il «sistema del redattore» non va considerato diversamente, quanto a funzionamento e conseguenze sul testo, da quello del copista: «Ogni copista ha un proprio sistema linguistico, che viene a contatto con quello del testo nel corso della trascrizione. Se più scrupoloso, il copista cercherà di lasciare intatto il sistema del testo; ma è impossibile che il sistema del copista non s'imponga per qualche aspetto» (p. 122). A sua volta il redattore, nella fase cruciale della messa in pagina e della correzione redazionale del testo dell'autore, interferisce con il sistema del testo: «Il sistema del redattore nasce dalla combinazione dell'applicazione delle norme tipografiche proprie di ciascun editore e degli interventi sulla lingua e sullo stile dettati dalla sua competenza e dalla sua personale sensibilità, o dall'adesione a modelli linguistici presenti in vari ambiti della vita e delle istituzioni sociali e culturali».

Non è difficile vedere come dal riconoscimento del «sistema del redattore» dipenda una corretta considerazione del testo, non già e non solo per restaurare, se ce ne fosse bisogno, le reali intenzioni dell'autore, superate (quando non soffocate) da quelle del redattore/curatore, ma per valutare l'impatto con cui il testo è stato letto e recepito, ha ricostruito a suo modo una sua «tradizione», si è imposto all'attenzione del lettore secondo il sistema dell'autore o di quello del redattore. Per questo doppio ordine di ragioni: squisitamente ecdotica e specificatamente critica, di tutti i passaggi questo è il più delicato, perché lascia ampio spazio di intervento e di discrezionalità da parte del redattore (nel caso di testi di autori viventi) o del curatore (per tutti i testi postumi, editi e inediti). Con conseguenze importanti, come ben aveva visto nel 1996 Franco Gavaz-

zeni (intervenendo al conferimento della laurea *honoris causa* a Gianni Antonini, responsabile editoriale della casa editrice Ricciardi e della storica Collana dei Classici Italiani), individuando in due grandi categorie i cambiamenti che si potevano effettuare in sede redazionale, da un lato una tipologia di interventi «in solidale rapporto di collaborazione con l'autore», dall'altro una «metodica violenza», derivante dall'applicazione pedissequa e intransigente delle norme redazionali «in funzione o in ottemperanza di un ordine che pretende di trattare i testi come altrettante reclute» (p. 125).

Si tratta, come si diceva all'inizio, di temi che i lettori di *Ecdotica* hanno particolarmente a cuore, anche in una prospettiva comparata. In questo ambito, infatti, si misura la distanza tra una filologia secondo il modello italiceo-tedesco e una secondo il modello anglosassone. Di fronte alle posizioni di Bowers e alle ragioni della *textual bibliography*, per cui la presenza del manoscritto di un'opera inficia automaticamente il valore della stampa nel trattamento degli «accidentali», proprio la documentazione fornita da Cadioli radicalizza – pur con la cautelativa riserva di considerare le eccezioni e analizzare ogni singolo caso – la distanza con le nostre prassi ecdotiche: «la prima stampa ... dovrebbe valere come riferimento testuale anche in presenza di autografi, sempre, naturalmente, che non si riscontrino manipolazioni alle quali è estraneo l'autore» (che, aggiungeremmo, siano intervenute in palese contrasto con le sue abitudini linguistiche e stilistiche), oppure «che non ci siano errori riconoscibili nella loro evidenza» (p. 130). Non già per feticizzare una primazia della *princeps* o dell'ultima stampa – riconosciamo sempre più, come si è detto, le plurime «volontà dell'autore» – ma per dare il giusto peso al testo stampato, a quella «garanzia» per il lettore. Riconoscere l'autonomia testuale (ovvero il progetto storico-culturale) del libro delle *Canzoni* di Giacomo Leopardi, e pensare di ristamparlo in un'edizione specifica di quella stampa (e quindi i testi di B24 nella lezione corrispondente, corredati dalle imprescindibili *Annotazioni*, di cui Cadioli ricorda lo scrupolo filologico dell'autore su corpi, caratteri, *mise en page*, citazioni ecc.), non vuol dire destituire di valore la stazione finale e pensare, in una edizione tascabile dei *Canti*, di non proporre, come invece ovvio, l'ultima edizione del 1835. Edizione che nessuno penserebbe di pubblicare priva del *Tramonto della Luna* o della *Ginestra* (aggiunti, come noto, autografi e apocrifi sull'esemplare di lavoro del 1835, N35c). Così come nessuno penserebbe di reintegrare le varianti manoscritte del primo testimone autografo di ogni singolo componimento dei *Canti*, o di restaurare il sistema grafico-interpuntivo perché più vicino alla volontà

dell'autore presumibilmente inficiata da passaggi a stampa non sorvegliati e controllati (come invece sarebbe obbligatorio, seguendo i dettami del metodo Bowers, che riconosce nel manoscritto: «l'unico testo base legittimato», p. 130).

Come si vede, non si tratta solo di capziosi dettagli filologici, ma di fatti che coinvolgono le forme e le strutture del testo, e che implicano la sua fisionomia (anche materiale) e la sua interpretazione. Non è un caso che l'ultimo capitolo del volume di Cadioli non si intitoli genericamente al paratesto, quanto a un'ermeneutica dell'edizione che tenga in considerazione anche gli elementi materiali, e si faccia carico della loro conservazione; materiali deperibili e volatili (si pensi alle sovraccoperte, di cui parliamo qui appresso), «spesso dispersi, quando non eliminati dagli stessi editori per insensibilità» (p. 224) e che invece rappresentano una parte, non secondaria, della nostra storia culturale. Se era vero, con Contini, che «ogni edizione è interpretativa», è altrettanto vero che «comunque si voglia interpretare il termine editore, un editore è sempre alle spalle di ogni scelta di stampa, di ogni edizione, di ogni sua forma» (p. 225).

Un libro «necessario» quindi, ma anche un libro che, come si è detto, si legge d'un fiato e che, come tutte le storie, una volta letto si dovrebbe rileggere da capo «dal punto di vista di», incrociando la storia editoriale «grande», quella che Cadioli traccia fino a p. 225, con quella «minuta», che per altre settanta pagine si snoda lungo le note, alla fine del volume. Sarebbe forse utile osservare che le note, in un libro del genere, si sarebbero dovute pubblicare a piè di pagina, perché costituiscono un dialogo continuo con il testo e lo approfondiscono, lo valorizzano. Ma per chi conosce il mondo editoriale (o non lo conosce ancora, ma ha letto il libro di Cadioli...), sarebbe un'osservazione banale: da rivolgere non all'autore, ma all'editore che così ha progettato la collana.

Ma c'è un'altra ragione per cui quelle note, alla fine, stanno bene anche là dove sono. Che una volta lette così, solo dal punto di vista delle note (operazione impraticabile quando sono a piè di pagina, ma non impossibile in questa dislocazione compatta), le storie «minute» che raccontano in parallelo al testo, con affondi e carotaggi improvvisi e inaspettati, con fili narrativi e bibliografici che si legano tra loro da libri, a scrittori, a editor, tracciano un'altra avventurosa storia parallela, non meno interessante e utile della prima, per chi vuole capire la letteratura del Novecento.

Una storia dove quelle storie riportate alla luce dalla miniera – a proposito, la citazione, che in controcopertina è presentata come un *claim* editoriale, ha un copywriter d'eccezione, che scopriamo solo a

p. 187: Giuseppe Billanovich) – si legano in un altro plot. Una storia di cui si sente solo la mancanza di una mappa bibliografica e tematica: autori, opere, editori, archivi, perché storia e geografia, come sempre, devono procedere di pari passo. L'utile indice dei nomi, in un libro così enciclopedico, non ci basta. A meno che non pensare alle note come punti di partenza di nuovi percorsi in miniera, nuovi carotaggi e cunicoli, che si rimandano da un sito, da un link all'altro. Ma questa sarebbe allora tutta un'altra storia...

Raccontano altre storie, attraverso altre, «diverse pagine» le copertine e le sovraccoperte dei libri, i cosiddetti dintorni del testo. All'Istituto Italiano di Cultura di New York sono state esposte dal 5 al 29 ottobre 2012 come quadri mussorskijani. Ma invece di seguire i consueti percorsi ortogonali, disegnano sulle pareti enormi rami di corallo, in una ramificazione visiva spettacolare, dove la genialità di Maurizio Cilli riconduce l'universo artificioso della libreria alla naturalità di un paesaggio sottomarino, ma domestico. Chi non ha in biblioteca almeno un paio di questi preziosi «Coralli»?

La celebrazione dei cento anni dalla nascita di Giulio Einaudi è stata festeggiata così, con una mostra – *Giulio Einaudi. I Coralli - A legendary book series exhibition* –, curata da Claudio Pavese, il maggiore conoscitore e collezionista del settore, delle 312 copertine della storica collana einaudiana, dove alla direzione di Pavese, Vittorini, Calvino e Giulio Bollati, si affiancava la progettazione grafica dei fuoriclasse del settore, da Huber a Steiner a Molina, per libri che avrebbero costruito il principale canone letterario del Novecento, dall'esordio nel 1947 di Natalia Ginzburg con i racconti di *È stato così* all'ultimo del 1976, *L'incendio del Regio* di Mario Lattes (un autore più che interessante, artista, editore e didatta, recentemente riscoperto da Aragno). Carlo Fantinel, secondo curatore della mostra, si era occupato del progetto grafico: equilibrio di rigore ed eleganza, dove il monocromatismo einaudiano cedeva il passo al colore (ancor più valorizzato ora nell'ingiallimento delle pagine e delle copertine degli esemplari originari).

L'evento testimonia come, in un momento di transizione degli strumenti e dei supporti della comunicazione e di rischio di estinzione dell'oggetto libro, si assista a due fenomeni apparentemente opposti, ma in realtà in sinergia fra loro: due facce della stessa medaglia.

Da un lato infatti è sempre più vivace la valorizzazione del libro inteso nella sua materialità, nella fisicità di un supporto che si sta per abbandonare (o per utilizzare in modi e forme diverse). Ma, come in tutti i momenti di transizione, per capire dove andremo dobbiamo sapere da

dove veniamo. E in Italia, grazie anche a una tradizione editoriale e tipografica d'eccellenza, negli ultimi dieci anni si è avuta una feconda collaborazione tra istituzioni pubbliche – Biblioteche (in particolar modo le Biblioteche Nazionali e l'Associazione Italiana Biblioteche) e Università – e Fondazioni private (dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori alla Casa editrice Sylvestre Bonnard, al citato centro APICE dell'Università di Milano); tra i luoghi deputati alla conservazione, valorizzazione, studio e produzione dell'oggetto libro e quelli della promozione editoriale (e quindi economica) dello stesso. A partire da un progetto di finanziamento del MIUR (non sempre infatti le università sono macchine votate allo sperpero del denaro pubblico), dal Duemila ad oggi, molti sono stati i contributi scientifici sollecitati dal capostipite del genere, di cui nel 2012 sono ricorsi i venticinque anni dalla prima pubblicazione (G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, la traduzione italiana è del 1989, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi).

E le riflessioni sui «dintorni del testo» hanno intrecciato varie storie, quella del libro e quella editorial-tipografica, quella letteraria e grafica: la storia delle collaborazioni tra il mondo del libro e quello artistico del Novecento (basti dare un'occhiata alla deliziosa monografia *Munari i libri*, curata da Giorgio Maffei per Sylvestre Bonnard nel 2002). Chi volesse iniziare uno studio specifico sui dintorni del testo non può che partire da una mostra e un convegno ad esso dedicati: *Sulle tracce del paratesto*, rintracciato dai primordi della stampa al Novecento (catalogo a cura di Biancastella Antonino, Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Bologna, Bononia University Press, 2004) e *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*, a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005.

L'Associazione Italiana Biblioteche, dal canto suo, ha fornito due strumenti indispensabili per raccontare la storia del Novecento attraverso testi e paratesti, con due convegni ospitati entrambi nel Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali di Ferrara, del 2004 e del 2005, dedicati rispettivamente alle sovraccoperte (*Conservare il Novecento: i vestiti del libro*, 26 marzo 2004, atti a cura di Giuliana Zagra, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2005) e alle illustrazioni interne e di copertina (*Conservare il Novecento: i colori del libro, Convegno Nazionale*, 8 aprile 2005, atti a cura di Giuliana Zagra, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2006).

Ricorda Barbara Sghiavetta (che nel 2008 ha pubblicato uno studio accurato sulla tipologia della quarta di copertina, analizzando il modello principe del genere: *Editoria a testa alta. Le quarte di copertina de «Gli*

struzzi», Bologna, Pàtron), le conseguenze nefaste di un fatto apparentemente banale e ininfluyente come la «prassi bibliotecaria ... di spogliare il libro contemporaneo dei suoi attributi, in particolare di quelli “volanti” come sovraccoperte, fascette, avvisi dell’editore, o di rivestirlo con la famigerata “legatura da biblioteca” che eliminava impunemente la forma originaria: il libro del Novecento entrando in biblioteca ha subito per decenni una vera e propria cancellazione della propria identità» mentre si è sviluppato, nella realtà bibliotecaria, un «concetto di conservazione più ampio non esclusivamente rivolto al testo dell’opera, ma che si estende al libro nella sua integrità» (p. 15). Se ora la sensibilità è cambiata, molto resta da fare per quanto si è perso, come dichiara espressamente Paola Puglisi nella pionieristica monografia sulle *dust jackets* italiane: *Sovraccoperte*, pubblicato nel 2003 dalla Associazione Italiana Biblioteche, per la quantità di informazioni celate dagli elementi «volanti» del testo.

Un sintetico, ma acuto contributo di sistematizzazione teorica del paratesto è stato offerto da Ambrogio Borsani – *La profondità della superficie. Letture di un paratesto chiamato copertina* – nell’intervento alle giornate di studio su *Testi, forme e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale*, organizzate nel 2006 dall’Università di Milano in collaborazione con la Fondazione APICE (gli atti sono a cura di Lodovica Braida e Alberto Cadioli, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2007, pp. 195-205) e introduce il passaggio al secondo approccio al paratesto, non meno importante di quello storico che abbiamo appena considerato.

Osserva Borsani che «a volte i valori principali di un libro sono proprio legati alla superficie, alla copertina o ad altre parti del paratesto. In questi casi assistiamo a un significante che sovrasta il significato, e il contenitore “diventa” il contenuto» (p. 196). In questi casi il termine «copertina» viene usato in modo esteso, includendo nel significato anche la sovraccoperta, «perché ci interessa considerare la “faccia” del libro», termine che rimanda all’immagine esterna di un contenuto interno, «specchio di un mondo interiore ma anche specchietto per le allodole» (p. 197). Sarebbe troppo facile però seguire l’invettiva di Borsani contro le copertine che distraggono il lettore e lo confondono in un eccesso di immagini e shock cromatici, e profonderci in anatemi sulle copertine-specchietti per le allodole dove – soprattutto nell’editoria per l’infanzia e per l’intrattenimento sentimental-erotico di pubblico successo – la grafica tricromatica disneyana si accompagna all’uso di ori e argenti in odorama e fregi barocchi da far invidia ai benemeriti circhi natalizi. La battaglia sacrosanta contro le «copertine a eccesso», che poteva avere

una dimensione etica e civile una decina di anni fa, in questo momento storico va inserita nel nuovo contesto editoriale digitale, per non diventare una battaglia di retroguardia.

Viene quindi a confermarsi l'ipotesi che, proprio nel momento in cui l'oggetto libro, vittima di un attacco senza precedenti, è costretto a riformularsi e a sperimentare nuove dimensioni, tra cui anche quella grafica, venga enfatizzato e magari anche esasperato il significante rispetto al significato. Il recupero del catalogo cartaceo della grande editoria di distribuzione può anche passare da un atto apparentemente blasfemo come «ricopertinare» l'editoria di catalogo, soppiantando grafiche eleganti ma lontane dagli interessi del pubblico, con immagini e suoni (sì, anche quelli...) di più immediata presa. Se, nelle fasce dei tascabili, ciò vuol dire recuperare alla lettura autori spariti dalle librerie, impedire al libro di scomparire può non essere il peggiore dei mali. L'importante è che i contenuti siano scientificamente verificati, i refusi eliminati, le uniformazioni controllate e verificate, il lettore informato su che testo legge quando legge quel testo. Il contenuto non si elimina, ma un paratesto accattivante può permettere all'oggetto libro di sopravvivere.

Del resto, come si accennava, in un momento in cui è l'autore stesso – e spesso autore «della domenica» – a farsi garante, facendo le veci dell'editore, del valore del suo libro (si pensi al sito www.ilmiolibro.com) non si guarisce il disvalore estetico impedendo la realizzazione di brutti libri, ma continuando a coltivare, accanto ai libri da supermercato, anche quelli che sopravviveranno alle forme anonime e volatili dei nostri *devices*. Il che non vuol dire trasformare il libro in una suppellettile da salotto, ma rifunzionalizzarne l'aspetto estetico. C'è libro e libro. C'è *ilmiolibro.com* e c'è il libro Tallone (di cui, tra l'altro, si celebra ora in una mostra il cinquantesimo del commento continiano del *Canzoniere*).

L'analisi di Borsani procede utilizzando due elementi caratterizzanti copertine e sovraccoperte: la densità dei segni e l'adesione dei segni al contenuto. Nel primo caso, vale la pena di ricordare che solo a partire dal Settecento in poi si sviluppano vere e proprie copertine. Fino ad allora «esisteva una brossura provvisoria, un foglio di protezione applicato in attesa della legatura. Le brossure erano quindi fogli muti, privi di messaggi» (p. 197). E, visto che tra stampa e legatura poteva passare molto tempo, i dati relativi al libro cominciano ad essere stampati sulle carte delle brossure, carte leggere, di colori tenui (le assoceremmo ora all'eleganza grafica e un po' *rétro* delle copertine Adelphi). Significativamente, è solo con l'Ottocento che le copertine cominciano a veicolare messaggi non solo funzionali ma interpretativi ed estetici, e vengono inventate le sovracco-

perle, che, come ricorda Puglisi, nascono per protezione dalla polvere – originariamente il termine è *dust jacket* – e finiscono per assumere tutti gli elementi testuali riportati sulla copertina. Pragmatismo ed eccellenza tipografica fanno di questi studi un ambito privilegiato per il mondo anglosassone: la prima sopraccoperta giunta fino a noi – secondo Puglisi – è quella di *The Keepsake* di Healt, edito da Longmans nel 1833.

Naturale che tali studi si siano sviluppati nel mondo anglosassone (ma, per una volta, non molto prima che da noi), e con prodotti di alta qualità anche editoriale, a partire dallo storico lavoro di Alan Powers, *Front cover: great book jackets and cover design*, London, Octopus, 2001. La grafica di copertina ha segnato la strategia comunicativa di editori storici come Penguin (che ha pubblicato una storia delle copertine 1935-2005 e a cui Sylvestre Bonnard ha dedicato una monografia nel 2003, *La forma del libro*) e Bloomsbury, e, in declinazione a stelle e strisce, anche la storia delle grandi imprese editorial-commerciali, se è vero che «Good design make good business»: «the cover is a book's first communication to the reader, a graphic representation not simply of its content, but its point in history – in the history of American design, in the history of American literature, in the history of American culture» (Drew 2005). Storia del libro e arte contemporanea si intrecciano in due saggi del 2005 dedicati alla *book jacket design*: Ned Drew e Paul Sternberger, *By its cover: modern American book cover design*, New York, Princeton Architectural Press, 2005 e una monografia sul designer tedesco George Salter, che attraverso le copertine ha rinnovato autori come Camus, Dos Passos, Jack London e Mann: Thomas S. Hansen, *Classic book jackets: the design legacy of George Salter*, New York, Princeton, Architectural Press, 2005.

In questo panorama, il volume di Tanselle costituisce una vera e propria enciclopedia, un imprescindibile strumento per chi volesse dedicarsi a questo ambito di studi. G. Thomas Tanselle non ha bisogno di presentazioni. Nella lunga carriera di studioso è celebre, a livello internazionale, come Presidente della Bibliographical Society of Virginia, dopo avere presieduto la Bibliographical Society of America e la Society of Textual Scholarship. Di lui si conoscono le edizioni critiche di Melville e i profili teorici *Textual Criticism since Greg* (2005) e, più recentemente, *Bibliographical Analysis* (2009), ma forse non tutti i suoi estimatori sapevano della sua passione, non inimmaginabile, per i dintorni del libro, e in particolare per le *dust-jackets* o *book-jackets*, di cui è uno dei principali (e certamente il maggior tra gli addetti ai lavori) collezionisti, un patrimonio che presto verrà depositato presso la Beinecke Library di Yale, riunendosi al fondo Tanselle, lì già presente, di edizioni americane.

Partiamo dalla sovraccoperta del volume. Che presenta, in bell'ordine ortogonale, una parte di questa rarissima collezione di libri ottocenteschi tutti provvisti di sovraccoperta, alcuni addirittura di copertina trasparente della sovraccoperta stessa, in un gioco di scatole cinesi. Nella scelta del titolo, *Book-Jackets* vince su *Dust-Jackets* non solo per la maggiore diffusione della prima forma sulla seconda, ma per la decisiva incongruità che avrebbe dato a tutto il volume il più raro *Dust-Jacket*. Brillantezza dei colori delle costole, e perfino degli scaffali con le modanature di legno suggeriscono tutto fuorché l'idea di una collezione di oggetti vecchi, consunti e polverosi. E invece: luminosità, raffinatezza, eleganza.

L'uso di sovraccoperte viene fatto risalire all'inizio del XIX secolo e vari erano stati gli studi di settore su alcune specifiche raccolte di copertine e sovraccoperte, ma tutti senza l'eshaustività di questo, che si può ben dire l'atto fondativo della storia del paratesto del libro, dal punto di vista anglosassone. Il sottotitolo, *Their History, Form and Use*, richiama un monumento negli studi su editoria, stampa e tipografie: *Printing Types: Their History, Forms and Use* di D.B. Updike, che nel 1922 aveva posto le basi di uno studio scientifico dell'arte tipografica in Europa. Il volume di Tanselle ricostruisce invece storia e storiografia di questo complemento indispensabile del progetto culturale che ruota intorno a un libro («a concise history both of publishers' detachable book covering ... and of the attention they have received from scholars, dealers, collectors, and librarians»), forme e strutture («the various forms and shapes they have assumed»), utilizzi e interpretazioni («their use by publishers – as a protective devices and advertising media – and their usefulness to scholars of literature, art, and book history – as sources for biography, bibliography, cultural analysis, and the development of graphic design»).

La ricostruzione storica arretra ai primi anni Venti del XIX secolo e termina all'inizio del XX, che esula dalla trattazione analitica di Tanselle, pur fornendo alcune linee generali di sviluppo del genere, come il riconoscimento del ruolo sempre più marcato, in termini di marketing, che a partire dalla seconda metà del secolo scorso gli editori affidano alle sovraccoperte e alle fascette, tanto da non potere rintracciare quei criteri generali individuabili per l'Ottocento, ma riflettendo piuttosto scelte specifiche di singoli editori, che costruiscono, anche attraverso questi strumenti formali, il loro marchio. Non sempre rispettoso di dettami di pura eleganza, ma inconfondibile agli occhi del lettore. Per riportare le parole di Calasso (pragmaticamente *market oriented*, pur nella originalità ed eleganza delle scelte): «proviamo a inventare incroci, allusioni,

rimandi o constatiamo incompatibilità. Riconoscendo un solo limite a questo gioco: l'immagine scelta alla fine dovrà attrarre un ignoto lettore a prendere in mano quel certo libro e a passare alla cassa» (da un'intervista a *Repubblica* del 17 giugno 2007). Una strategia non nuova, se Tanselle ricorda che sin dagli anni Quaranta, per i titoli di Pocket Books e Bantam «jackets with new illustration were added to resuscitate slow selling titles, or to call attention to movies, or to indicate new publishers takeovers of existing stocks» (p. 78).

La seconda parte del volume è dedicata al catalogo dei *Book Jackets* censiti da Tanselle durante un quarantennio di collezionismo, una lista che non ha pretese di completezza, ma vuole presentare «a record of those that have come to my attention during a period of more than forty years» (p. 103). I titoli vengono registrati in ordine cronologico e indicizzati alfabeticamente prima per editore, secondariamente per autore, a marcare, anche visivamente, l'uso strategico e anche commerciale di questi complementi tipografici. Dal primo documento registrato, del 1779 (*The Royal Engagement Pocket Atlas for the year MDCCCLXXX*, pubblicato da Thomas Baker a Southampton), all'ultimo, del 1900 (*Lorna Doone* di R.D. Blackmore dell'editore Winston di Philadelphia), Tanselle registra non solo i documenti fisicamente censiti, ma anche quelli ipotizzati sulla base delle indicazioni di collana apparse sulle sovraccoperte stesse, indizio di probabile esistenza, ma spesso anche di progetti editoriali non realizzati. Gli indici a fine volume permettono invece un attraversamento per molteplici serie parallele, autori, editori, traduttori, collezionisti ecc. fino agli indici analitici sulle caratteristiche formali del libro, squadrando tutta la letteratura angloamericana ottocentesca (e anche qualche interessante novità: su tanti nomi saremmo quasi certi di non trovare nemmeno un autore italiano, se non fosse per la presenza, dal 1894 al 1899 di Edmondo de Amicis, la cui penna di viaggiatore incantava il pubblico inglese e americano).

La ricchezza e l'utilità di questo data-base possono far sembrare raffinata e controcorrente l'esclusiva pubblicazione cartacea. Il catalogo di Tanselle è infatti uno di quegli strumenti che troverebbero nella rete e nel lavoro collettivo e partecipativo della rete i migliori risultati. Ciò che le biblioteche non hanno conservato e che è stato irrimediabilmente perduto, anche in relazione al progetto culturale che ruota intorno al libro (si pensi al concetto ormai assodato degli «atti di scrittura» di Shillingsburg, che comprendono anche il contesto storico culturale, editoriale, tipografico, negli elementi deputati alla definizione di testo), può essere facilmente recuperato attraverso le informazioni provenienti dalla

rete, che, da questo punto di vista, funziona come un enorme bacino di raccolta della memoria collettiva.

Un bacino ancora molto poco organizzato e sistematizzato, dove si può trovare la riproduzione di una rarissima quarta di copertina nella tesina di uno studente inserita on line nel sito della scuola, o la collezione integrale delle copertine dei Coralli Einaudi della mostra di New York in un sito amatoriale, «per gentile concessione del Presidente della Fondazione Einaudi», in un atto di liberalità e di condivisione del sapere, letterario e visivo (www.federiconovaro.net).

Per la delizia dei bibliofili, il volume è provvisto di una sezione iconografica, che, a partire dalla pionieristica sovraccoperta di *The Keepsake* del 1883 (tratta dalla collezione di John Carter risalente al 1952) arriva fino ai box (cartoni per le opere in più volumi) dell'*annus felix* per gli studiosi di paratesti, il 1890, che per varie ragioni illustrate nell'ultimo capitolo si configura come uno dei più ricchi di testimonianze materiali, sia sul fronte americano (amplissima la serie di Harper in New York e Houghton Mifflin in Boston, ma anche quella di Macmillan, Longmans e Green a Londra). La collezione di Thomas Tanselle offre esemplari da otto diversi editori americani, puntualmente richiamati all'interno del catalogo. Nella stessa contropagina, a specchio, un meraviglioso esempio dell'arte tipografica inglese, con cinque romanzi di William Gilmore Simms ripubblicati in versione «tascabile» da Caxton. Dove la maneggevolezza dei volumetti si sposa perfettamente alla loro raffinatezza. Misure da *device*, eleganza da cinquecentina.

Università di Roma «La Sapienza»

A proposito di Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 290, e di G. Thomas Tanselle, *Book-Jackets. Their History, Forms, and Use*, Charlottesville, The Bibliographical Society of the University of Virginia, 2011, p. 310.

LA «HISTORISCH-KRITISCHE
FRANZ KAFKA-AUSGABE» (FKA): DUBBI
E DIBATTITI INTORNO A UN'EDIZIONE
STORICO-CRITICA

ROBERTA COLBERTALDO

Nel primo numero di *Ecdotica* si leggeva, otto anni fa, un articolo che esemplarmente ripercorreva la storia della pratica editoriale e della critica testuale in ambito germanofono.¹ Nelle ultime pagine del suo articolo l'autrice accennava a una questione aperta circa l'ultima edizione critica dell'Opera omnia di Franz Kafka e ammetteva che questa edizione «sembra avere un magnetismo speciale per la polemica». La *historisch-kritische Franz Kafka-Ausgabe* (FKA) è un progetto annunciato nel 1995 con una durata prevista di 25 anni. L'annuncio dell'edizione da parte dei curatori, Roland Reuß e Peter Staengle insieme all'editore di fiducia K.D. Wolff (casa editrice Stroemfeld), ha colto alla sprovvista il pubblico specialistico, ma ha coinvolto nelle discussioni anche i quotidiani e i settimanali nazionali e internazionali:² era infatti ancora in corso presso la casa editrice S. Fischer la pubblicazione di un'edizione critica dell'Opera omnia dello stesso autore. Quella che segue è la ricognizione di una vicenda che sta al confine tra filologia, critica letteraria e politica culturale e che ha le sue radici in un passato non molto lontano, nel contesto di una Germania in cui il discorso sulle edizioni storico-critiche è paragonabile *mutatis mutandis* a quello sulle nostre Edizioni nazionali: l'attribuzione di prestigio si sovrappone all'impegno nella diffusione della cultura.

Il 3 giugno 1924 Franz Kafka moriva lasciando le sue carte nelle mani dell'amico Max Brod. Soltanto la minoranza degli scritti kafkiani era già

¹ C. Urchueguía, «Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi», *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 116-156.

² Il tema è di interesse pubblico anche per quanto riguarda le vicende materiali dei manoscritti. Esse saranno però menzionate solo nella misura in cui connesse alla pubblicazione dell'edizione critica qui descritta.

stata pubblicata prima della sua morte.³ Tutto il resto è trådito esclusivamente in forma manoscritta e consiste prevalentemente, lo ammetteva già Max Brod, di abbozzi e frammenti incompleti. Kafka aveva chiarito la sua posizione nei confronti degli scritti inediti tramite due biglietti diretti all'amico, che assumono valore testamentario. In entrambi gli appunti Franz Kafka gli chiedeva di bruciare tutto quanto non ancora pubblicato fosse in mano sua o di altri.⁴ La stessa decisione di divulgare gli scritti è quindi, come è già stato sottolineato più volte, contraria alla sua ultima (in senso cronologico e finale) volontà.

Le fortunate edizioni pubblicate da Max Brod sono state alla base dei primi chilometri di scaffali di letteratura saggistica su Kafka e rivestono un indiscutibile valore storico. L'operazione editoriale di Brod,⁵ è già stato detto innumerevoli volte, aveva un carattere divulgativo: ha sottoposto romanzi e racconti a interventi non irrilevanti per proporre al lettore l'opera compiuta, procurando all'autore fama mondiale.

La casa editrice S. Fischer è stata la prima ad impegnarsi nella pubblicazione di un'edizione critica, la *Kritische Kafka-Ausgabe* (KKA), inaugurata nel 1982 da Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley e Jost Schillemeit.⁶ L'edizione si basava sul riconoscimento dei limiti dell'edizione di Brod e definiva dei criteri che puntavano a rendere ripercorribili correzioni e modifiche di Kafka sui suoi stessi scritti attraverso due apparati lemmatici: uno per le emendazioni e uno per la genesi testuale. Tuttavia, l'obiettivo di questa edizione rimaneva la ricerca del testo definitivo da proporre al lettore: poneva in volumi diversi la lezione a testo e gli apparati e, emendando gli «errori», normalizzava alcuni caratteri peculiari della scrittura

³ Si tratta dei libri *Contemplazione, Il verdetto, Il fuochista, La metamorfosi, Nella colonia penale, Un medico condotto, Un digiunatore* e dei racconti pubblicati singolarmente su rivista. Cfr. F. Kafka, *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, prefazione di K. Wagenbach, traduzione e cura di A. Lavagetto, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2005¹⁴.

⁴ Gli editori della FKA nella presentazione della loro edizione faranno esplicito riferimento a questa problematica, sottolineando la necessità di interpretazione degli stessi biglietti. Cfr. R. Reuß, «Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe», in F. Kafka, *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke, Typoskripte. Einleitung*, a cura di R. Reuß con la collaborazione di P. Staengle, M. Leiner e K.D. Wolff, Basilea-Francoforte sul Meno, Stroemfeld Verlag, 1995, pp. 9-21, in particolare pp. 10-16.

⁵ F. Kafka, *Gesammelte Werke*, a cura di M. Brod, Francoforte sul Meno, S. Fischer Verlag, 1950-1974.

⁶ F. Kafka, *Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*, a cura di J. Born, G. Neumann, M. Pasley e J. Schillemeit con la consulenza di N. Glatzer, R. Gruenter, P. Raabe e M. Robert, New York-Francoforte sul Meno, S. Fischer Verlag, 1982-2005.

kafkiana. Nella nota introduttiva viene sottolineata l'intenzione di mantenere il carattere frammentario, irregolare e incongruente dei manoscritti. I curatori intervengono correggendo evidenti refusi e anomalie nella formulazione, nell'ortografia e nell'interpunzione che influiscono sul senso o peggiorano la leggibilità del testo. Essi sono comunque annotati in apparato, seguiti dall'elenco delle modifiche autoriali al testo. I casi in cui le emendazioni sembrano irrilevanti e quindi non vengono elencate sono: «ss» normalizzato secondo l'uso attuale di «ß» ed «ss», punti a fine di frase, virgolette e dieresi mancanti aggiunti, punteggiatura mancante completata dopo discorso diretto e prima del proseguimento di discorso diretto se è riconoscibile chiaramente un proseguimento della frase, doppie virgolette trasformate in singole nel caso di discorso nel discorso, eliminazione della punteggiatura che in seguito ad una cancellatura è diventata inutile.⁷

Un procedimento simile risulta adeguato se applicato alle stampe dei racconti pubblicati in vita, assolutamente problematico invece per i manoscritti che, essendo costituzionalmente incompiuti, si vedevano sottoposti a interventi di arbitrario completamento da parte dei curatori. A livello microtestuale infatti i criteri editoriali proposti annullavano nella lezione a testo particolarità di grafia e interpunzione, a livello macrotestuale era la stessa struttura dell'edizione a contrapporsi all'incompletezza dei manoscritti.

Nel 1995 veniva inaugurata la FKA da Roland Reuß e Peter Staengle presso la casa editrice Stroemfeld. Ricorreva il settantesimo anno dalla morte dell'autore: in termini legali i testi smettevano di essere coperti da diritti d'autore e quindi niente impediva agli esperti di cimentarsi in una nuova edizione. Non essendo ancora stata completata la KKA, la nuova edizione si poneva inevitabilmente in contrasto con essa intervenendo con critiche acce nei confronti dei criteri adottati.

Nella KKA i capitoli del *Processo* vengono riordinati secondo criteri postumi che non possono risultare inappellabili. Kafka infatti, dopo aver scritto il primo e l'ultimo capitolo, aveva scritto i restanti capitoli da collo-

⁷ Cfr. «Editorische Vorbemerkung», in F. Kafka, *Das Schloß. Apparatband*, a cura di M. Pasley, New York-Francoforte sul Meno, S. Fischer Verlag, 1982, pp. 7-11. Per quanto riguarda le stampe, viene considerata come testo base l'ultima edizione in cui ha collaborato l'autore. Le emendazioni riguardano fondamentalmente gli errori determinati dai processi di stampa e la normalizzazione delle virgolette. Cfr. «Editorische Vorbemerkung», in F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten. Apparatband*, a cura di W. Kittler, H.-G. Koch e G. Neumann, New York-Francoforte sul Meno, S. Fischer Verlag, 1994, pp. 7-11.

care nella parte centrale su dei quaderni in quarto. Li aveva poi strappati dai quaderni in cui si trovavano e separati, ricopiando dalle pagine iniziali o finali la parte di testo del capitolo precedente o successivo, evidenziando quindi la volontà di separazione dei capitoli in quella fase. Per questo motivo può essere ricostruito l'ordine della scrittura ma non l'ordine definitivo del romanzo, che non era ancora stato stabilito quando il progetto è stato abbandonato. La KKA stabiliva un ordine che variava leggermente quello di Brod ma che si basava sostanzialmente sull'assunto di poter ricostruire un ordine determinato.⁸ Esempio simile è quello dei cosiddetti aforismi di Zürau.⁹ Divenuti famosi nell'edizione brodiana come *Betrachtungen über Sünde, Hoffnung, Leid und den wahren Weg*, sono delle annotazioni tratte da due dei quaderni in ottavo che Kafka aveva ricopiato su foglietti che aveva poi numerato e separato. La numerazione veniva assunta dalla KKA come un atto di ordinazione definitiva, mentre la FKA sottolinea concretamente che si trattava di uno dei passaggi intermedi, e che la numerazione aveva esclusivamente la funzione di permettere varie prove di variazione dell'ordine dei foglietti con le annotazioni senza perdere l'ordine iniziale, proponendo insieme all'edizione dei due quaderni in ottavo i foglietti separati ad uno ad uno in un contenitore prodotto su misura.¹⁰

La necessità di Max Brod di inquadrare gli scritti dell'autore praghese in un genere riconosciuto sottostava alle leggi di mercato. Per quanto riguarda la macrostruttura, problematica non era soltanto la definizione dei tre romanzi, *America* (titolo di invenzione brodiana, in quanto Kafka aveva previsto come titolo *Il disperso*), *Il castello* e *Il processo*, che come tali erano stati conosciuti dal grande pubblico, nonostante non fossero più che abbozzi di romanzi, tentativi incompiuti e abbandonati. Allo stesso modo la FKA critica la definizione di «diari» per i quaderni in quarto, conservata dalla KKA. Anche questa attribuzione di genere è un'operazione arbitraria: i quaderni contengono sia annotazioni datate sia abbozzi letterari che non sembrano poter confluire nella categoria di diario, ma piuttosto in quella di laboratorio linguistico sperimentale, similmente ai quaderni in ottavo.¹¹ Essendo questi qua-

⁸ Per un'analisi completa delle problematiche di questo testo cfr. E. De Angelis, «Leggere *Il processo*, tutto e con occhi nuovi», *Ecdotica*, 5 (2008), pp. 309-317.

⁹ Cfr. F. Kafka, *Aforismi di Zürau*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 2004.

¹⁰ Cfr. R. Reuß, «Die Oxforder Oktavhefte 7 & 8 und die Zürauer Zettel. Zur Einführung», in *Franz Kafka-Heft*, 8 (2011), pp. 3-16, p. 4.

¹¹ Cfr. R. Reuß, «Die ersten beiden Oxforder Oktavhefte Franz Kafkas. Eine Einführung», in *Franz Kafka-Heft*, 5 (2006), pp. 3-26, p. 3.

derni eterogenei contenenti anche appunti di lavoro e abbozzi poetici, i curatori della FKA sostengono che sia utile connotarli semplicemente come «quaderni in quarto».

La KKA ha corretto il titolo di *America* e ha offerto con i suoi apparati uno strumento di analisi della genesi testuale ma, seppur riconoscendo la frammentarietà dei testi, ha continuato a far riferimento ad alcuni parametri ormai in voga della critica kafkiana. Paradigmatica in questo senso è la differenziazione tra capitoli completi e incompleti del *Processo*. Si è verificata così la paradossale situazione per cui nell'ultima edizione curata da Brod, che proponeva in appendice i capitoli incompiuti, si potevano leggere più capitoli del cosiddetto romanzo rispetto a quelli che si possono leggere nel volume della KKA, messo in commercio anche separatamente dall'apparato critico.¹² Le linee editoriali della KKA, di separazione netta del testo «valido» dal testo barrato, imponevano inoltre alcune incongruenze, come la pubblicazione di *Prometeo*: il racconto, contenuto in uno dei quaderni in ottavo, era stato cancellato; essendo stato però pubblicato e reso famoso da Max Brod, la KKA lo ha fatto confluire nel volume del testo e non nell'apparato, in quanto considerato appartenente al canone.

Ciò che si è proposta la FKA è una documentazione del processo della scrittura attraverso il facsimile dei manoscritti e la trascrizione diplomatica e cronologica in segni discreti: non solo non è intervenuta con emendazioni, ma ha mantenuto la collocazione topografica evidenziandone al contempo la stratificazione. A margine vengono posti i riferimenti necessari alla comprensione del testo, come fonti bibliografiche o rimandi interni agli stessi scritti kafkiani. Questo ha reso per la prima volta possibile lo studio degli scritti kafkiani senza interventi redazionali postumi. L'edizione ha messo in discussione lo stesso fattore mediale del libro e la linearità del testo da produrre. Sono molti i casi in cui questo tipo di rappresentazione ha conseguenze ermeneutiche, proponendo un riavvicinamento all'originale, rinunciando alla costruzione postuma di un testo e mostrandone la complessità. L'intervento interpretativo dei curatori della FKA è raccolto in ulteriori *Kafka-Hefte* allegati, in cui vengono illustrati alcuni luoghi testuali problematici: il suo punto di forza, come evidenziato più volte, è la verificabilità sulla base dei materiali messi a disposizione, in quanto vengono problematizzate soprattutto

¹² Cfr. J. Dirksen, «Kafka wörtlich. Zur Kritischen Ausgabe der Schriften, Tagebücher, Briefe», in *Franz Kafka (Sonderband)*, Monaco di Baviera, edition text + kritik, 1994, pp. 299-316.

le questioni che lasciano un margine di incertezza, rese evidenti dalla trascrizione diplomatica. Inoltre viene proposta una versione digitale su DVD che non vuole sostituire quella cartacea, e quindi non viene venduta separatamente, ma che permette di fare ricerche mirate di luoghi testuali o ricorrenze.

Essenziale spartiacque tra le posizioni dei due gruppi di lavoro sembra essere la definizione della rilevanza di dettagli codicologici o paleografici. Entrambe le edizioni critiche si propongono di descriverli con cura, includendo tale descrizione nel lavoro di ricognizione del curatore sul metodo di lavoro dell'autore edito. Rimangono aperte e osservabili però le questioni sulla complessità dei testi, riscontrabile ancora di più nel caso di progetti non ancora portati a termine, e sugli errori da emendare. I rilievi ottenuti in fase descrittiva possono, e secondo i curatori della FKA devono, influire sulle stesse scelte ecdotiche. Questa posizione è avvalorata ad esempio dal fatto che il cambiamento di materiali utilizzati determini un diverso contesto di scrittura. In generale si possono considerare i microprocessi psicofisici che intervengono in relazione a precise condizioni di scrittura, come l'addensarsi della scrittura al termine di una pagina. Nel caso specifico di Kafka è rilevante ad esempio come l'utilizzo dei quaderni in ottavo e della matita per scrivere a partire dalla fine del 1916 dopo il trasferimento nell'appartamento della sorella Ottilia a Praga fosse dovuto al fatto che in questa occasione avesse la possibilità di uscire e scrivere senza appoggiarsi a scrivania e pennino: questo ha reso le annotazioni più brevi e frammentarie.¹³

Per quanto riguarda i manoscritti in generale la definizione dell'errore determina una standardizzazione del testo impedendo la stessa possibilità di irregolarità e, a volte, quella della molteplicità di interpretazioni. Paradigmatico è un esempio in cui un termine cancellato è sostituito da un altro termine a sua volta cancellato, come i due verbi, nell'ordine, «durchging» (attraversò) e «passierte» (passò) nell'*incipit* del capitolo intitolato *Il bastonatore* del *Processo*. Per ricostruire un testo lineare è necessario scegliere uno dei due termini, ed è ciò che faranno Max Brod (inserendo nel manoscritto di suo pugno il termine «passierte», che considera valido) ma anche i curatori della KKA, ponendo a testo «passierte» e l'altro verbo sia nell'apparato degli interventi redazionali sia nell'apparato delle modifiche autoriali. In linea di principio

¹³ Cfr. R. Reuß, «Die ersten beiden Oxforder Oktavhefte Franz Kafkas. Eine Einführung», *Franz Kafka-Heft*, 5 (2006), pp. 3-26, p. 3.

in questo caso è possibile ripercorrere il percorso compiuto dall'autore, ma l'incongruenza diventa invisibile alla lettura del testo. Il fatto che la scelta non possa essere determinata da un fattore oggettivo fa dubitare dell'intenzione autoriale, e il dubbio si ripercuote sul valore semantico del segmento seguente, in cui il corridoio di cui si parla, che viene attraversato o passato, è caratterizzato come elemento che separa l'ufficio con le scale («der sein Bureau von der Haustreppe trennte»¹⁴), mentre la sua funzione normale sarebbe quella di collegare. La FKA ha la possibilità di porre in primo piano la stessa incertezza tra i due sinonimi, in realtà entrambi rifiutati dall'autore, portando l'attenzione su un luogo testuale denso in cui l'autore non ha ancora trovato una soluzione definitiva. Per i curatori della FKA i problemi che emergono non sono tanto da risolvere, quanto da descrivere ed evidenziare, confrontando il lettore con essi. Lo scopo dell'edizione non è quindi solo la conservazione dei materiali, essenziale per gli scritti di ogni autore che si ritenga degno di studio, ma risiede soprattutto nel rendere evidente al pubblico dei lettori il carattere frammentario del lascito intero.

Il fatto che ci sia lo spazio per trattarne anche nei quotidiani tedeschi può essere indice della consapevolezza del ruolo che un'edizione critica svolge nella ricezione di un autore. È risaputo che le edizioni critiche sono di complessa consultazione, ed è rilevato dalle discussioni sul pubblico a cui si rivolgono e sulla necessità di guadagnarsi la fetta più ampia possibile di fruitori. Non si possono però non tenere in considerazione i contrasti tra gli interessi commerciali e quelli scientifici. I curatori della FKA imputano le scelte della casa editrice S. Fischer a fattori puramente economici poiché la sua edizione critica mira a fornire una lezione a testo stampabile e commercializzabile nella forma del tascabile. Stroemfeld, aggiudicandosi il primato nella pubblicazione dei facsimili, si sarebbe guadagnata un posto di rilievo nella conservazione dei manoscritti e, secondo alcuni dei suoi detrattori, di utilizzo commerciale degli stessi. Essendo l'impegno tecnico, filologico ed ermeneutico direttamente legato alla pubblicazione dei facsimili dei manoscritti, ferma restando la legittimità degli eredi e dei possessori dei manoscritti a decretarne l'utilizzo, si può comunque difficilmente ricondurre questa operazione a un interesse prevalentemente economico.

Certamente la questione più discussa è quella che riguarda la produzione di un testo leggibile. Il problema è di vecchia data e riguarda

¹⁴ F. Kafka, *Der Process. Der Prügler*, a cura di R. Reuß con la collaborazione di P. Staengle, Basilea-Francoforte sul Meno, Stroemfeld Verlag, 1997, p. 6.

ogni edizione critica con i suoi apparati: le edizioni critiche hanno scopi prettamente accademici, ma chi legge gli apparati? Gli scritti kafkiani erano già in pubblicazione e a disposizione del potenziale lettore interessato. La scelta radicale dell'edizione di Stroemfeld, che riconosce come unica autorità il testo nella forma in cui è stato conservato, si vuole porre quindi come prova insuperabile di adeguatezza scientifica, evitando normalizzazioni nei manoscritti (segnalate o meno) ed elencando sempre nell'apparato a piè di pagina gli interventi nei testi a stampa. Eliminando la separazione tra testo e apparati, la FKA mette in evidenza la non-testualità degli abbozzi e non ci sarebbe ragione, secondo i curatori, di trovare una soluzione semplificativa per il vasto pubblico. Naturalmente questa posizione sarebbe discutibile se per la maggioranza dei potenziali lettori, per lo più «non addetti ai lavori», non ci fossero possibilità di accesso all'opera di Kafka. Ma in questo modo, tra le critiche e i dissensi, sembra si sia creata la situazione ottimale sia per lo studioso o l'interessato sia per il cosiddetto lettore medio che, seppur informato della particolarità della scrittura kafkiana tramite i vari articoli apparsi sui giornali, non voglia seguire nel dettaglio la sua concreta costituzione. Sarebbe esagerato escludere infatti la seconda opportunità, nonostante una tale decisione sia perfettamente coerente con l'impostazione della FKA. La FKA non si rivolge quindi alla prima lettura di un utente comune, ma offre un approfondimento a chi sia interessato. Per i motivi delineati essa non denuncia l'edizione di Max Brod ma si contrappone alla KKA in quanto ritiene che come «edizione critica» dovrebbe fornire tutti gli strumenti per l'interpretazione del lascito dell'autore, confrontandosi con i compromessi che i criteri scelti comportano.

Nell'edizione dei lasciti manoscritti la FKA assume un approccio «storico», che in questo caso corrisponde all'approccio «autoriale». La volontà dell'autore non consiste in un'ipotetica astrazione, come si presuppone in presenza di materiali apografi, o come si può cercare di stabilire in presenza di più copie; in questo caso l'obiettivo è la rappresentazione di una volontà incompiuta. L'aporia in cui ci si trova rimane ineliminabile e un discorso che prenda in considerazione tutto il lascito dell'autore non sembra poter eludere una riflessione sul rapporto tra lo scritto e il cancellato.

A partire dall'annuncio dell'edizione *Die Tageszeitung*, la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, la *Neue Zürcher Zeitung*, *Die Zeit*, la *Süddeutsche Zeitung*, *Der Spiegel*, il *New York Times*, *Le Monde* e il *Times Literary Supplement* hanno reso la vicenda pubblica, discutendo talvolta problemi filologici specifici. Interessante ad esempio come Frank Schirrmacher

riconosceva che il valore della FKA consistesse nella sua estrema precisione per un'interpretazione senza filtri ma al contempo trovi maggior consenso al di fuori dell'ambito accademico per la sua portata innovativa.¹⁵ Più volte sono stati evidenziati vantaggi e svantaggi di ognuna delle edizioni, definite nelle loro peculiarità. La linea dominante sui giornali era il riconoscimento dei pregi della FKA, evidenziati soprattutto nei casi specifici concreti in cui rendeva possibile un'interpretazione alternativa. Sembra inoltre trapelare dagli articoli giornalistici un interesse per la scrittura come processo e per la lettura come esperienza, che apre la strada ad analisi stilistiche da una parte e paleografiche dall'altra. Pur essendo al confine degli studi letterari, esse d'un tratto assumono importanza per il ruolo che svolgono per uno degli autori che più hanno influenzato la scena letteraria del Novecento.

Dopo il volume introduttivo di questa edizione, nel 1997 venivano dati alle stampe i materiali del *Processo*, conservati presso l'archivio di Marbach, e nel 1999 *La descrizione di una battaglia*, il cui manoscritto si trova presso privati. Problematica è stata invece la riproduzione della parte restante dei materiali, conservati dal 1961 presso la biblioteca Bodleiana di Oxford per volontà degli eredi. Conservatore dei manoscritti era Malcolm Pasley. Tra lui e l'editore K.D. Wolff (insieme ai curatori della FKA) si è instaurato uno scambio epistolare dai toni più o meno cordiali. Dopo un primo rifiuto di riproduzione degli originali da parte di Pasley, K.D. Wolff richiedeva un contatto con i proprietari dei manoscritti, che inizialmente non è stato concesso.¹⁶

La problematica della riproduzione dei manoscritti era rilevante per gli scopi della FKA poiché gli autografi non si limitavano ad essere base di lavoro per questa edizione: volendo pubblicare l'intero facsimile degli scritti, le scansioni sarebbero state costitutive dell'edizione stessa. L'edizione infatti prevedeva che (come aveva già fatto per i manoscritti disponibili e come continua a venire pubblicata ancora oggi) di volta in volta le due pagine sinistra e destra contenessero una il facsimile e l'altra la relativa trascrizione. Malcolm Pasley rivestiva in questa fase il duplice ruolo di affidatario dei manoscritti e di curatore presso S. Fischer e, come

¹⁵ Cfr. F. Schirmacher, «Vor der Schrift», *FAZ* (10 gennaio 1995), p. 23 e F. Schirmacher, «Die Bedeutung der Flöhe im Pelz. Schriftreu: Die Faksimile-Ausgabe von Kafkas "Process"» (14 ottobre 1997), p. 23.

¹⁶ A. Schütterle ha presentato e raccolto i documenti del dibattito sul sito <http://computerphilologie.uni-muenchen.de/jg98/schuetterle/kafkachronik.html> (consultato il 19-11-2012).

insinuato sui giornali già dal 1995,¹⁷ potrebbe aver avuto un interesse nell'evitare la pubblicazione dei manoscritti da parte di Stroemfeld. Il dibattito investe anche i criteri editoriali adottati, nella misura in cui sono state proprio le critiche mosse all'edizione pubblicata dalla casa editrice S. Fischer a far sorgere la necessità di un'ulteriore edizione.¹⁸ Veniva meno l'unanimità sulla funzione stessa dell'edizione critica: vengono offerti al lettore da una parte un testo «valido», leggibile e normalizzato, con le correzioni in apparato, dall'altra gli strumenti critici per avvicinarsi ai materiali traditi con la possibilità di verificare ogni passaggio.

Gli autografi inizialmente sembravano essere in possesso degli eredi e in deposito presso la Bodleiana. Solo nel maggio del 1998 la casa editrice Stroemfeld è venuta a conoscenza del fatto che la biblioteca fosse in possesso di alcuni dei manoscritti, mentre il ruolo di conservatrice presso la Bodleiana era stato assunto nel frattempo da Mary Clapinson. A questo punto la biblioteca dichiarava che a causa di lavori di catalogazione in corso non era possibile l'utilizzo dei manoscritti, e che una pubblicazione dei facsimili dei manoscritti in questione sarebbe stata curata in seguito. Anche il giornale inglese *The Observer* interveniva nella disputa sottolineando l'opinione negativa di Marianne Steiner (nipote all'epoca 84enne di Kafka, che viveva a Londra, erede insieme alle figlie di Ottla, Helena Rumpoltová e Vera Saudková, che vivevano a Praga) sulla riproduzione dei manoscritti. È un dato di fatto che i diritti di riproduzione fossero nelle mani dei proprietari dei manoscritti,¹⁹ ma in molti si sono mossi per far chiarezza sugli interessi filologici della vicenda. La chiave della discussione sembra trapelare dalle parole di Marianne Steiner, che si poneva dalla parte di Malcolm Pasley perché ritenuto vittima di accuse ingiuste.²⁰ Per lo stesso motivo il 15 maggio

¹⁷ Cfr. ad esempio «Der Prozess tanzt», *Der Spiegel*, 1 (1995), pp. 128-129, p. 129: «Völlig ungeklärt ist schließlich, ob die Stroemfeld-Editoren ihre Werk-Ausgabe abschließen können. Der größte Teil der Handschriften nämlich liegt in der Bodleian Library in Oxford. Und dort wacht niemand anderes als der Fischer-Herausgeber Malcolm Pasley über den Schatz.»

¹⁸ Cfr. R. Reuß, «“genug Achtung vor der Schrift”? Zu: Franz Kafkas Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe», *Text. Kritische Beiträge*, 1 (1995), pp. 107-126.

¹⁹ Cfr. anche «Auf nach Oxford. Tauziehen um Kafka-Manuskripte», *FAZ* (30 maggio 1998), p. 35.

²⁰ Cfr. D. Harrison, «Scholars squabble in Kafkaesque drama», *The Observer* (17 maggio 1998), p. 23: «But Pasley has formidable allies, including Marianne Steiner Steiner, 84, told *The Observer* she hated Stroemfeld for the terrible things they had said about Pasley. “I cannot forgive them for that”, she said. “I do not want them to have anything to do with the manuscripts”. Steiner, who fled the Nazis and the Communists,

1998 Leonhard M. Fiedler avanzava alla associazione degli scrittori P.E.N. della Germania Ovest la richiesta di espulsione di K.D. Wolff dall'associazione stessa. Pochi giorni dopo il presidente della P.E.N. della Germania Est, B.K. Tragelehn, si univa al critico americano Harold Bloom e allo scrittore Louis Begley in un appello ai proprietari dei manoscritti (le tre nipoti e la Biblioteca Bodleiana) per l'autorizzazione alle riproduzioni. Tra gli altri i critici Harro Müller, Peter von Matt e Hans Zeller hanno firmato la petizione. Il germanista londinese Terence James Reed ha preso invece posizione in difesa degli eredi. Il permesso per la riproduzione dei manoscritti arriverà soltanto nel 2000,²¹ a seguito di un colloquio personale dell'editore K.D. Wolff con il pronipote di Franz Kafka, Michael Steiner. Nonostante le due edizioni critiche si rivolgano a due tipi molto diversi di pubblico, la discussione che si è scatenata è andata oltre il puro ambito accademico e si è differenziata dalle consuete cronache di passaggi di proprietà degli autografi e di diritti d'autore rendendo noto, in toni giornalistici, uno scenario di interessi che influisce sul discorso letterario ed ermeneutico.

Nel 2001 è intervenuta la *Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung* con l'annuncio del finanziamento delle scansioni dei manoscritti per il 2004 aprendo nuovamente la polemica. La casa editrice Stroemfeld si vedeva infatti boicottata nella possibilità di richiedere un finanziamento europeo per le stesse scansioni, che sembravano venir realizzate appositamente per la casa editrice S. Fischer, la quale nel frattempo aveva riconosciuto la pubblicazione dei materiali come una prorogabile necessità. L'accordo raggiunto in seguito prevedeva una collaborazione tra Gerhard Kurz da parte della KKA e Roland Reuß per la FKA.

Dopo la pubblicazione dei primi cinque volumi, i curatori della FKA hanno richiesto un finanziamento alla *Deutsche Forschungsgemeinschaft* (DFG) per la prosecuzione dei lavori. Nel mese di ottobre del 2006 l'assegnazione verrà negata, provocando disappunto e critiche da parte dei curatori, che si vedevano se non altro misconosciuto il merito di aver reso sensibile il dibattito scientifico alle problematiche delle incongruenze tra manoscritti kafkiani e testi proposti al lettore. Questi finanziamen-

is also concerned about the publishers' radical background – they were student activists in the Sixties. “I don't think Kafka would have approved of such a left-wing organisation publishing his work.”» Consultabile online nell'archivio digitale del quotidiano <http://pqasb.pqarchiver.com/guardian/advancedsearch.html> (Consultato il 1°-12-2012)

²¹ Cfr. «Offenes Oxford. Stroemfeld darf Kafka-Arbeiten edieren», *FAZ* (5 maggio 2000), p. 51.

ti, esterni all'università, vengono concessi sulla base delle indicazioni di esperti della materia, che rimangono però anonimi. La comunità scientifica rispondeva con una lettera aperta tra i cui firmatari, oltre a innumerevoli personalità accademiche e non, provenienti da tutto il mondo, era presente Wolf Kittler, uno dei curatori della KKA.²² La DFG, avendo già finanziato nei decenni precedenti l'edizione pubblicata dalla casa editrice S. Fischer, non riteneva sufficiente il margine di guadagno prospettabile per questo progetto. I germanisti che si sono dichiarati contrari a tale decisione hanno riconosciuto invece il valore per la comunità scientifica del lavoro, fino a quel punto svolto senza finanziamenti pubblici. Le pubblicazioni dell'edizione procedono quindi con finanziamenti privati. L'ultima pubblicazione era prevista per la fine del 2011 ma, non soddisfacendo la qualità delle stampe i curatori, è stata ristampata a spese dello stesso *Institut für Textkritik* ed è arrivata nelle librerie e nelle biblioteche a gennaio 2012.²³

In termini di apprendimento il lettore e lo studioso possono ritrovare un valore aggiunto davanti alla pagina scritta, avendo a disposizione gli strumenti interpretativi necessari ma non un intermediario che ne delinea le forme e ne appiattisca le incongruenze svolgendo il ruolo dell'editor per promuoverne la leggibilità. Il caso in cui la necessità di un testo base, che in questa edizione non risulta prioritario, si rende più evidente è quello della traduzione in un'altra lingua. La proposta dei curatori è quella che si ritrova nel loro progetto di edizione e traduzione di *Mississippi* di William Faulkner che, oltre a riprodurre le bozze dattiloscritte, riproduce correzioni e aggiunte manoscritte anche nella traduzione in tedesco.²⁴ Le differenze sintattiche e semantiche emergono inevitabilmente rendendo a tratti incomunicabile l'incertezza insita nel frammento. D'altra parte lo stesso problema si incontrerebbe a voler tradurre gli apparati di un'edizione critica, ovvero a voler trasporre nella seconda lingua ogni dettaglio del testo critico. L'interesse dei curatori della FKA è rivolto verso una riflessione sui mezzi di comunicazione rispetto al

²² Cfr. A. Honold, «Die Handschrift hinterm Jägerzaun. Nicht nur die Fachwelt protestiert: Die Deutsche Forschungsgemeinschaft will die neue Kafka-Ausgabe nicht fördern», *FAZ* (20 ottobre 2006), p. 60. La lettera aperta è consultabile al sito http://www.textkritik.de/presse/offener_brief.htm (30-11-2012).

²³ F. Kafka, *Oxford Oktavhefte 7 & 8. Zürcher Zettel*, a cura di R. Reuß e P. Staengle, Francoforte sul Meno-Basilea, Stroemfeld Verlag, 2011.

²⁴ Cfr. W. Faulkner, *Mississippi*, riproduzione della bozza dattiloscritta con correzioni manoscritte, traduzione con materiali illustrativi a cura di R. Reuß e P. Staengle, Francoforte sul Meno-Basilea, Stroemfeld Verlag, 2010.

loro ruolo nel trasmettere contenuti di cui la forma è costitutiva. L'insistenza sugli aspetti metariflessivi della scrittura²⁵ non è volta a proporre un'interpretazione privilegiata, ma emerge dalla materialità del lascito. D'altra parte l'opera di Kafka ha interessato artisti e scrittori anche per la riflessione sul genere letterario e sul materiale linguistico intorno a cui ruota il suo lavoro.

Se la ricezione critica dell'edizione assume l'inevitabile rilevanza, essa non sembra aver ancora assunto il riconoscimento auspicato dal punto di vista ecdotico, forse per un retaggio che continua a considerare i due aspetti come se non fossero strettamente collegati. Spesso viene nominato, ad esempio, il lavoro di Annette Schütterle sui quaderni in ottavo²⁶ come buon esempio in sede critica dello studio del processo della scrittura kafkiana, che tiene conto di correzioni e riscritture non per esercizio ecdotico fine a se stesso ma per quello che definiremmo uno dei punti di contatto più fruttuosi tra filologia e critica. Nel 2002 i quaderni in ottavo non erano ancora stati pubblicati dalla FKA ma sembrava che un'edizione fosse l'unico strumento auspicabile per l'approccio critico proposto. Qualche anno dopo si svolgeva una conferenza presso l'università di Zurigo (marzo 2008),²⁷ con lo scopo di avvicinare la prospettiva ebraica e quella di critica testuale che da tempo si rivolgevano allo studio degli scritti di Kafka senza trovare punti d'incontro.²⁸ Della FKA e dei contributi critici dei suoi curatori veniva sottolineato il notevole apporto a livello scientifico per un'interpretazione che tenga conto dei caratteri propri del lascito. Eppure in una sede come il manuale su Kafka curato da Bettina von Jagow e Oliver Jahraus²⁹ alla FKA non è stato riconosciuto il merito di aver reso tale approccio possibile per chiunque si voglia recare in una biblioteca.³⁰

Contrariamente a quanto sembra sottintendere la gran parte dei detrattori di questa edizione, essa, nel suo ritorno ai manoscritti e nel suo

²⁵ M. Engel e B. Auerochs (a cura di), *Kafka Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stoccarda-Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2010, p. 422.

²⁶ A. Schütterle, *Franz Kafkas Oktavhefte: ein Schreibprozeß als «System des Teilbaues»*, Friburgo in Brisgovia, Rombach, 2002.

²⁷ Cfr. C. Battegay, F. Christen e W. Groddeck (a cura di), *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*, Gottinga, Wallstein Verlag, 2010.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 7.

²⁹ B. von Jagow e O. Jahraus (a cura di), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Gottinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

³⁰ Cfr. R. Reuß, «Schrift und Charakter (8)», *Text. Kritische Beiträge*, 12 (2008), pp. 165-172, qui pp. 170-172. (Online al sito: <http://www.textkritik.de/schriftundcharakter/sundc023enchiridion.htm>. Consultato il 26-11-2012)

eludere categorizzazioni e semplificazioni, è tutt'altro che conservativa. Da un punto di vista ecdotico non si tratta di una novità assoluta: era già stata edita dalla stessa casa editrice l'Opera omnia di Friedrich Hölderlin curata da D.E. Sattler;³¹ egli accettava di riproporre l'ultimo strato del manoscritto, ma solo dopo un attento riesame degli autografi, che venivano riprodotti e trascritti. Soprattutto dal punto di vista tecnico, nel senso grafico e tipografico, questa edizione offriva uno strumento negli anni '70 estremamente innovativo, che permetteva di far convergere descrizione codicologica e paleografica e ricezione critica. I fondamenti teorici che ne stanno alla base rifiutano la presenza di un testo ideale antecedente alla scrittura. L'obiettivo tradizionale di ricostruzione di un testo che rispecchi l'intenzione autoriale deriva dalla filologia antica e dall'idea di archetipo necessaria per riordinare copie e redazioni. Resa evidente l'inesistenza di un testo da ricostruire, visti da una parte il carattere di abbozzo e l'incompletezza dei materiali traditi e dall'altra parte il concreto lavoro dello scrittore tramandato materialmente attraverso la sua stessa espressione (in questo caso) scritta, gli interventi redazionali postumi sui manoscritti non sono più riconoscibili come inevitabili. Il curatore che interviene tende ad essere tacciato di autoritarismo nei confronti delle interpretazioni che prendono come base la stessa edizione. Quella che veniva rifiutata, nel caso di Hölderlin, era la differenziazione dei suoi scritti secondo uno schema biografico-psicanalitico che ne avrebbe decretato a priori il valore.

La FKA prosegue e radicalizza la tendenza che dagli anni del Dopoguerra ha caratterizzato la filologia germanica: quella della ricerca di una realtà testuale che possa resistere alle interpretazioni dello specifico momento storico e alle strumentalizzazioni. La rilevanza che tale discussione assume è legata alla presenza di autori come Karl Marx, Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche. L'influenza di edizioni che forniscono una linea interpretativa di pensatori così rilevanti per la cultura occidentale non si limita alla ricezione degli stessi autori, ma inevitabilmente si ripercuote su ulteriori ambiti, in quanto, fornendo loro stessi teorie interpretative, hanno influenzato le pratiche ermeneutiche di ulteriori testi e, in generale, espressioni culturali. Tale consapevolezza ha reso necessaria la verificabilità dei testi e ha avuto come conseguenza la tendenza a una pratica ecdotica sempre più conforme all'originale.

³¹ F. Hölderlin, *Sämtliche Werke. «Frankfurter Ausgabe»*, edizione storico-critica a cura di D.E. Sattler, Basilea-Francoforte sul Meno, Stroemfeld Verlag, 1975-2008.

Al contempo il prodotto dell'edizione storico-critica mette in atto proprio quelle funzioni di interazione con il lettore di cui talvolta la tecnica rivendica la prerogativa. È la stessa espressione linguistica con le sue possibilità realizzate e irrealizzate a chiedere la massima attenzione di chi si avvicina al testo, offrendo in cambio un avvicinamento al processo creativo che nessun canone può sostituire.

Università di Ferrara

SE LA LEZIONE GIUSTA È QUELLA
SBAGLIATA («LOVE'S LABOUR'S LOST»
IV, 2, 92-93)

ANDREA SEVERI

Il maggior titolo di gloria per il prolifico poeta umanista Battista Spagnoli, meglio noto come «il Mantovano» (1447-1516), è a tutt'oggi senz'altro quello di essere stato citato da William Shakespeare nella sua commedia giovanile *Love's Labour's Lost* (1598). Non è certo un caso, perciò, che gli editori moderni delle sue ecloghe (intitolate *Adolescentia*), Wilfred P. Mustard e Lee Piepho, abbiano aperto le loro rispettive introduzioni con la celeberrima citazione shakesperiana. Questo è l'attacco di Mustard (1911):

In *Love's Labour's Lost*, IV, 2, 95, the schoolmaster Holofernes quotes the Latin words «Fauste, precor, gelida quando pecus omne sub umbra Ruminat, – and so forth,» and then exclaims: «Ah, good old Mantuan! I may speak of thee as the traveller doth of Venice;

Venetia, Venetia,
Chi non ti vede non ti precia.

Old Mantuan, old Mantuan! who understandeth thee not, loves thee not». Here the modern reader is apt to think of the *Eclogues* of Virgil; but the reference is to another and much later poet who was likewise a native of Mantua, and likewise the author of ten Latin eclogues. This was Baptista Spagnolo, or, as he was commonly called, Baptista Mantuanus.

E questo, invece, quello più recente di Piepho (1989):

Facile, precor gelida quando quando [sic] *pecas omnia ruminat*, and so forth.
...Old Mantuan, old Mantuan! Who understandeth thee not, loves thee not.

When in *Love's Labour's Lost* Holofernes misquotes the first line of the *Adulescentia*, Shakespeare could still rely on his audience's widespread familiarity with the eclogues of «good old Mantuan» to catch the error of his foolishly pedantic schoolmaster.¹

Come si vede, le due citazioni non coincidono: la prima è una citazione corretta del primo verso dell'*Adolescentia*, così come si legge nelle decine e decine di edizioni stampate in tutta Europa nel Cinquecento (e dal 1523 anche in Inghilterra), laddove la seconda rappresenta uno strafalcione, una «misquotation» con diversi errori che rendono illeggibile e incomprendibile il verso.² Un errore di Piepho? Naturalmente no.

Come ben sanno gli editori di Shakespeare, ci troviamo di fronte ad uno dei *loci critici* della commedia. Dal momento che sia Q1 (l'*editio princeps*, l'in-quarto del 1598) che F1 (il primo in-folio delle Opere di Shakespeare, 1623) sono concordi nel riportare la lezione scorretta («Facile precor gellida [sic] quando pecas omnia sub umbra ruminat»),³ gli editori si sono dovuti domandare se l'errore fosse da considerarsi di Shakespeare, di Oloferne⁴ (il pedante pedagogo autore della citazione), o piuttosto dello stampatore. Nonostante la possibilità di una «misquotation» a fini parodistici fosse stata già avanzata e vagliata almeno dall'edizione di Richard David (1951, che pure mette a testo la citazione corretta, come vedremo in seguito) e dal saggio di Schrickx,⁵ la maggior parte di

¹ Le citazioni sono tratte rispettivamente da: *The eclogues of Baptista Mantuanus edited, with introduction and notes by W.P. Mustard*, Baltimore, J. Hopkins Press, 1911, p. 11; *Adulescentia: the eclogues of Mantuan, edited with an english translation by L. Piepho*, New York, Peter Lang, 1989, p. 1x; una edizione aggiornata dell'edizione di Piepho è disponibile dal 2009 online al sito «The Philological Museum».

² C'è chi ha voluto provare a tradurre lo strampalato verso, come Ronald Binns («Easily, I pray, since you are getting everything into a mess under the cool shade», cfr. W. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, edited by G.R. Hibbard, Oxford-New York, Oxford University Press, 1990, p. 157), ma il «ruminat» successivo rimane così senza soggetto.

³ È questo il «giusto» strafalcione, per come si legge in Q1 (ho consultato la copia leggibile online sul sito della British Library), e come poi è stato riportato successivamente anche da Piepho, *Holofernes' Mantuan. Italian Humanism in Early Modern England*, New York, Peter Lang, 2001, p. 1. Anche Q2, il secondo in-quarto (1631), riporta una lezione ugualmente scorretta, sebbene leggermente diversa: «Facile precor gleida quando peccas omnia sub umbra ruminat». La lezione emendata viene proposta per la prima volta solo da F2 (il secondo in-folio delle Opere, 1632).

⁴ In realtà in Q1, per la scena che ci interessa, i nomi di Nathaniel e Oloferne sono invertiti. Ma qui si sa che, come dimostra la logica e il consenso unanime degli editori, bisogna certamente correggere, cfr. G. Lambrechts, «“The Brief and the tedious of it”: Note sur le texte de *Love's Labour's Lost*», *Etudes anglaises*, 17, n. 3 (1964), pp. 269-283, p. 275.

⁵ W. Shrickx, *Shakespeare's early contemporaries. The background of the Harvey-Nashe polemic and «Love's Labour's Lost»*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1956, p. 256.

loro ha optato per emendare, evitando di far fare ad Oloferne una brutta figura, e si è limitata a discutere il passo in una nota; ma, anche nei rari casi in cui gli editori hanno lasciato la «misquotation», sembrano averlo fatto secondo una logica di conservazione della lezione trädita dai testimoni più autorevoli piuttosto che per una autentica convinzione.

In questa sede mi limiterò a prendere velocemente in considerazione le edizioni della seconda metà del xx secolo. Una specie di «bipolarità» degli editori di fronte al nostro passo si comincia a notare già con John Dover Wilson, che, nel 1962, a quasi quarant'anni dalla sua prima edizione di *Love's Labour's Lost* (1923) – dove si era detto poco propenso a credere all'errore tipografico – argomentava invece nella sua introduzione a sfavore della «gaffe» di Oloferne, ma lasciava poi a testo, benché la soluzione non lo convincesse, la «misquotation» di Q: «One cannot believe that some of them [the errors] would have been intelligible or that any could have brought even a smile to the lips of a scholar, however “judicious”, in Shakespeare's audience ... I leave the text, therefore, as the Q has it, though I suspect that here too the compositor may be responsible». Nel 1982 John Kerrigan non trovò l'errore «theatrically interesting» ed emendò senza troppi indugi, dando anche un breve saggio del facile processo di corruttela che avrebbe portato all'errore più vistoso, «Facile» per «Fauste», ma nulla dicendo sulle altre mende (*pecas per pecus e omnia per omne*): «there are good palaeographical grounds for emending it (an Elizabethan manuscript “u” could easily be read as “ci”, a short-tailed “long s” as “l” and “te” as a full “e”)». Nel 1986 Stanley Wells e Gary Taylor, in una «original-spelling edition» of the *Complete works* di William Shakespeare, lasciavano anch'essi lo strafalcione, senza però una nota di commento – l'edizione non le contempla – che avvalorasse la loro scelta. Quattro anni più tardi George Richard Hibbard, in una nuova edizione oxoniense di *Love's Labour's Lost*, stampando correttamente il primo verso dell'*Adolescentia*, «riabilitava» Oloferne, reimmettendo nel circuito critico la possibilità della svista tipografica: «These opening words were so well known that the errors Q and F make in their rendering of them seem far more likely to be the compositor's than Shakespeare's or the Pedant's, a view evidently shared by the compilers of the Second Folio». Nel 1997 gli editori della collana «Norton Shakespeare», invece, scelsero di nuovo di conservare la «misquotation» dei principali testimoni, senza però attribuire più di tanto valore alla lezione messa a testo, e men che meno alcuna sua ricaduta a livello interpretativo; scrivevano infatti in nota: «The error may be the printer's rather than Holoferne's or Shakespeare's». L'anno successivo Henry

R. Woudhuysen decise di ripristinare la citazione corretta, non senza, tuttavia, far partecipare il lettore di un elemento di dubbio: «QF's handling of the Latin probably represents compositorial error rather than an authorial joke, although the form of the first word, "facile", echoes Holofernes' word of praise in relation to poetry, *facility*, see 55, 122».⁶

I traduttori italiani della commedia non hanno potuto che risentire negativamente di questo «ping-pong» editoriale. Quando, come Tommaso Pisanti, hanno scelto un'edizione recante la «misquotation», dal momento che non era spiegata, non hanno potuto che far torto all'intelligenza del testo, limitandosi a dare al lettore italiano, in nota, una traduzione non solo senza senso (il che avrebbe anche avuto senso, ci si perdoni il gioco di parole), ma anche senza spiegazione: «Facilmente ti prego allorché il gregge rumina sotto la freschissima ombra».⁷

Come è stato già da tempo sottolineato, invece, citare in maniera scorretta (e quanto scorretta: ben quattro errori per un solo verso!) l'incipit di un libretto notissimo, su cui a quel tempo si imparava il latino in molte scuole europee, preferendolo addirittura alle *Bucoliche* di Virgilio,⁸ doveva generare tra il pubblico un immediato effetto comico: la parodia di Oloferne, cioè, doveva divertire in quanto chiamava in causa un verso di riconosciuta e consolidata autorevolezza, ma, allo stesso tempo, facile,

⁶ Le citazioni sono tratte, rispettivamente, dalle seguenti edizioni: J.D. Wilson, *Preface to the second edition* [1960] in W. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, Cambridge, Cambridge University Press, First paperback edition, 1969, p. x (Wilson si dichiara qui propenso ad attribuire allo stampatore anche gli altri errori di latino di Oloferne, per cui vd. *infra*); W. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, ed. by J. Kerrigan, Harmondsworth, Penguin Books, The New Penguin Shakespeare, 1982, p. 193; W. Shakespeare, *The Complete Works*, general editors S. Wells and G. Taylor, with introductions by S. Wells, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 292 (gli editori conservano anche alcuni fra gli altri errori di latino che commette Oloferne in Q1 – e alcuni anche in F1 – come «Satis quid sufficit» [V, 1, 1], «Novi hominum tanquam te» [V, 1, 9], «Video et gaudium» [V, 1, 30], per cui cfr. *infra*); W. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, edited by G.R. Hibbard, p. 157; *The Norton Shakespeare based on the Oxford edition*, S. Greenblatt, W. Cohen, J.E. Howard, K. Eisaman Maus, with an essay on the Shakespeare stage by A. Gurr, New York-London, Norton & Company, 1997, p. 766. W. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, edited by H.R. Woudhuysen, Walton-on-Thames, Nelson and sons, The Arden Shakespeare, 1998, p. 193.

⁷ W. Shakespeare, *Tutto il teatro*, Roma, Newton Compton, 2010³ [ma 1990¹], p. 425.

⁸ Si dovrà così rettificare lievemente ciò che dice Curtius: «L'influenza esercitata dalle *Bucoliche* è rilevante quasi quanto quella del suo [di Virgilio] poema epico. Dal I secolo dell'Impero fino all'epoca di Goethe, lo studio del latino è sempre incominciato con la lettura della prima *Egloga*», cfr. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 2002 [1948¹], p. 214.

pane quotidiano per tutti i maestri di scuola elementare. Si trattava di un luogo comune della cultura delle persone alfabetizzate, per cui storpiare quel verso equivaleva allora ad un odierno «Nel mezzo del casin di nostra rita» per un italiano, oppure ad un «To be where not to see» per un inglese.

Quanto i più fini ingegni contemporanei di Shakespeare tenessero in scarsa considerazione le bucoliche del Mantovano – in quanto sulla bocca di tutti coloro che avessero avuto almeno una infarinatura di cultura – lo si apprende bene dalla nota polemica, scoppiata nel 1592, tra Gabriel Harvey e Thomas Nashe: il primo, nelle sue *Four Letters*, per accusare il secondo, sotto l'eteronimo di «M. Pierce Penillesse», di estrema superficialità culturale, disse che «his margine is as deeplie learned, as *Fauste precor gelida*».⁹ Del resto, già ad inizio secolo le ecloghe del Mantovano avevano cominciato ad essere snobbate dai palati raffinati, considerate un testo scolastico trito e ritrito, degno di essere citato solo da pedagoghi poco originali, incapaci di distaccarsi dal canone delle letture scolastiche. Da questo punto di vista mi pare che già la citazione del Mantovano contenuta nelle *Epistolae Obscurorum Virorum* (1517) sia assai significativa: non, come voleva il Mustard, per dimostrare il favore di cui il Mantovano godeva subito dopo la sua morte (1516), bensì per testimoniare di un particolare *Fortleben* sarcastico che, accanto a quello ufficiale, conobbe l'autore dell'*Adolescentia*. Nella lettera II 12, infatti, Guglielmo Lamp, giunto a Mantova, vuole andare nel convento dei carmelitani per conoscere Battista Mantovano, incuriosito dall'entusiastico giudizio sullo Spagnoli che ha sentito da Ortvino Grazio, il quale costituisce però – si noti bene – il principale bersaglio polemico di queste *Epistolae* uscite dal circolo umanistico di Erfurt: «Et dixit socius meus: “Hic natus fuit Virgilius”. Respondi: “Quid curo illum paganum? Nos volumus ire ad Carmelitas et videre Baptistam Mantuanum qui in duplo est melior quam Virgilius, sicut ego audivi bene decies ab Ortvino”».¹⁰

La citazione di Oloferne sta dunque perfettamente sulla bocca di un maestro di scuola, e non risulta gratuita, puro sfoggio di erudizione avulso dal contesto: nel momento in cui Jaquenetta prega il curato Nathaniel di leggere per lei la lettera del suo innamorato Don Adriano de Armado (o almeno così ella pensa, non sapendo dello scambio di lettere fatto da Costard), Oloferne cita infatti un autore che aveva fatto della misoginia e della battaglia contro l'Amore un suo cavallo di bat-

⁹ Shrickx, *Shakespeare's early contemporaries*, cit., p. 256.

¹⁰ *Epistolae Obscurorum Virorum*, The latin text with an english rendering, notes and an historical introduction by F. Griffin Stokes, London, Chatto & Windus, 1909, pp. 161-162.

taglia; e forse proprio a partire da questo *Leitmotiv* delle sue opere un autore italiano a Shakespeare particolarmente caro, Matteo Bandello, aveva riportato in una sua novella irriverenti indiscrezioni sul celebre umanista carmelitano suo concittadino:

Intendo anco che il mio compatriota, il poeta Carmelita, ha fatto una egloga in vituperio de le donne, ove generalmente biasima tutte le donne. Ma sapete ciò che ne dice Mario Equicola, segretario di madonna di Mantova? Egli afferma che il nostro poeta era innamorato d'una bella giovane e che ella non lo volle amare, onde adirato compose quella maledica egloga. Ma, per dirvi il vero, la buona giovane aveva una grandissima ragione, perché il poeta, – perdonimi la sua poesia – era brutto come il culo e pareva nato dai Baronzi.¹¹

Questo riferimento permette di comprendere forse meglio le parole aggiunte da Oloferne, «who understandeth thee not, loves thee not» (come a dire: chi non comprende le tue giovanile delusioni sentimentali, non può apprezzare la tua poesia contro l'amore), che avrebbero un sapore amaro se la strampalata citazione che ancora risuona per l'aria non le rendesse comiche: citato a quel modo, infatti, nessuno può ovviamente comprendere il Mantovano!¹²

Che il pedante Oloferne discenda in linea diretta dai pedanti cinquecenteschi delle commedie italiane è cosa ben nota, già sottolineata molti anni or sono da Benedetto Croce: «Consimile ricerca nei drammi e scenari italiani sarebbe forse da condurre per le *Pene d'amor perdute*, delle quali s'ignora la fonte, e che ha tanta aria italiana, e presenta personaggi comunissimi nella commedia italiana della seconda metà del cinquecento, il Pedante e lo Spagnuolo. Al qual proposito non è da considerare impossibile che lo Shakespeare avesse qualche notizia diretta o indiretta della commedia *Il Candelaio* di Bruno».¹³ Quello che, mi pare, non si sia ancora notato, invece, è che l'errore con funzione dissacrante costitui-

¹¹ M. Bandello, *Le novelle*, (III, 52), in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1952³, II, p. 517.

¹² E.C. Brown, «Shakespeare's Anxious Epistemology: "Love's Labour's Lost" and Marlowe's "Doctor Faustus"», *Texas Studies in Literature and Language*, 45:1 (Spring 2003), pp. 20-42, a p. 22: «Given the general lampooning of Holoferne's self-importance elsewhere, placing the error of misremembering "Fauste" with him seems likely. Any audience member with a grammar school education would recognize the comic irony of his overblown pretension at its inception: the fact that his sprezzatura gets the best of him, erring in how "facile" Mantuan really is, compounds the humor of his assertion, "who understandeth thee not, loves thee not"».

¹³ B. Croce, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1949, p. 292.

sce, sebbene Antonio Stäuble non lo abbia inserito tra le caratteristiche principali di questo «tipo»,¹⁴ un tratto del pedante. Già quel precursore del pedante cinquecentesco che è il poeta dell'intercenale *Corolle* di Leon Battista Alberti (1437 ca.), per procacciarsi una coroncina (simbolo della gloria poetica), tira fuori un verso costituito da due zeppe virgiliane che è metricamente illeggibile e sintatticamente senza senso:

POETA. O carmen luculentum atque acclive!
 «arma virum galeeque, sed non moriemur inulte».
 Quid? Hoc ne vero Maronem ipsum nihil sapit?¹⁵

Se Shakespeare non poteva aver letto quest'operetta albertiana, poteva invece conoscere *Gl'ingiusti sdegni* del Pino e *Il Candelaio* di Giordano Bruno: nella commedia del Pino, il Pedante attribuisce quindici giornate al *Decameron* di Boccaccio (III, 2) e include fra le nove Muse Venere e Minerva, sdoppiando per giunta quest'ultima come se «Pallas» e «Minerva» fossero due personaggi diversi; nel *Candelaio* di Bruno, invece, il pedante Manfurio confonde e storpia i nomi di due grammatici napoletani, Luigi Antonio Sompano e Sergio Saremento Solano (I, 5), fa confusione fra Timagora, uomo politico ateniese, e il pittore di nome Timante (III, 7), così come confonde, nel citarli, gli incipit del V e VI libro dell'*Eneide* (IV, 16).¹⁶ Nel *Fedele* di Luigi Pasqualigo il pedante Onofrio incorre in due errori nelle citazioni latine: nel primo atto (scena IV) cita due versi dell'*Ars poetica* (vv. 161, 163) di Orazio stravolgendone il senso: «Adultus [pro imberbis!] iuvenis tandem custode remoto cereus in vitium flecti monitoribus asper»¹⁷; nel terzo atto (scena VII) cita un Terenzio che non è Terenzio, vale a dire un adagio misogino che assomiglia al celebre «dum moliuntur, dum conantur, annus est» di *Heautontimoroumenos* 239¹⁸ ma se ne discosta utilizzando termini più

¹⁴ A. Stäuble, «Parlar per lettera». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991, in part. pp. 33-60.

¹⁵ L.B. Alberti, *Corolle* (18), in Id., *Opere latine*, a cura di R. Cardini, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2010, p. 333. I due emistichi virgiliani sono presi da *Aen.* I 1 e IV 559.

¹⁶ Sono tutti errori segnalati in nota da Giorgio Bárberi Squarotti nell'edizione da lui curata della commedia di Bruno per l'editore Einaudi, 1964 (con varie successive ristampe).

¹⁷ *Il Fedele. Comedia del clarissimo Luigi Pasqualigo nuovamente posta in luce con privilegio*, in Venetia, Appresso Bolognino Zaltieri, 1576, p. 14 (l'errore è riproposto anche nell'edizione «di novo ristampata et ricorretta», sempre a Venezia, Appresso Francesco Ziletti, 1579, c. 12v).

¹⁸ Cfr. R. Tosi, *Dictionnaire des sentences latines et grecques. Traduit de l'italien par R. Lenoir*, Grenoble, Millon, 2010, p. 973, n. 1310.

banali: «dice Terenzio, dum se comunt, dum se pectunt, annus praeterit, stanno più d'un anno prima che si liscino e che s'acconcino»¹⁹. Impossibile dire con certezza se queste siano stilizzazioni parodiche del pedante o semplici sviste autoriali senza significato (certo è che non si tratta di errori o varianti recate dalla tradizione dei testi latini coinvolti). Ma è bene sottolineare, comunque stiano le cose, che la commedia del Pasqualigo conobbe un buon successo in Inghilterra, soprattutto grazie alla traduzione in latino e inglese che ne fece Abraham Fraunce, dandole il titolo di *Victoria* (1581), dove quegli «errori» (?) non sono emendati. Credo che una ricognizione sugli errori nelle citazioni (e non solo) dei pedanti del Cinquecento più completa di queste cursorie indicazioni potrebbe dare risultati interessanti.

Ma torniamo al nostro Oloferne. Se nel tipo del pedante, come ha notato Stäuble,²⁰ la superficiale erudizione si contrappone generalmente ad una reale ignoranza, si può dire che all'Oloferne shakesperiano manca anche la «foglia di fico» dell'apparente erudizione, dal momento che egli non sbaglia *una* citazione, ma non azzecca quasi una parola della citazione che *naturaliter* si associa al suo personaggio di «schoolmaster». ²¹ E Oloferne, per giunta, non sbaglia solo in questo frangente; se leggiamo in Q₁ le altre citazioni latine che egli sciorina, ci accorgiamo che molte sono errate: «primater [pro *pia mater*]» (IV, 2, 70); «vir sapis [pro *sapit*] qui pauca loquitur» (IV, 2, 79); «Satis quid [pro *quod*] sufficit» (V, 1, 1); «Novi hominum [pro *hominem*] tanquam te» (V, 1, 9); «Video et gaudio [pro *gaudeo*]» (V, 1, 30); «Quari [pro *quare*] Chirra, not Sirra?» (V, 1, 32); «Dunghel for *unguem*» [pro *ad unguem*] (V, 1, 71-72); «Cerberus, that three-headed *canus*» (V, 2, 584), quest'ultimo errore sicuro e garantito dalla rima con «manus» del v. 586. È possibile che una tale messe di errori (cui si può aggiungere anche l'«Oviddius» di IV, 2, 122), di errori peraltro che interessano citazioni elementari, siano tutti riconducibili a sviste tipografiche? E se così fosse, perché le citazioni latine del curato Nathaniel, seppur limitate numericamente, in Q₁ risultano corrette?²²

¹⁹ *Il Fedele. Comedia del clarissimo Luigi Pasqualigo*, p. 92 (anche nella riedizione veneziana del 1579, c. 50v).

²⁰ Cfr. Stäuble, «Parlar per lettera», cit., p. 26.

²¹ Nel *Marescalco* dell'Aretino, ad esempio, ad un certo punto il Pedante esce dalla scena con questa battuta: «Non possa io finire di leggere la Bucolica a' miei discipuli, se ora non vado. Dominus providebit»; cfr. P. Aretino, *Teatro*, a cura di G. Rabitti, C. Boccia, E. Garavelli, Roma, Salerno, 2010, II, p. 45.

²² Cfr. «omne bene» (IV, 2, 33); «perge ... perge» (IV, 2, 53); «quondam» (V, 1, 6); «Laus deo, bene intelligo» (V, 1, 26, anche se le moderne edizioni storpiano in «bone

L'incompetenza dello stampatore si sarebbe manifestata solo a discapito di Oloferne? Non sarebbe più «economico» pensare invece che gli strafalcioni di quest'ultimo abbiano il passaporto in regola per entrare nella «babele esagerata», siano ospiti graditi nella «festa di parole»²³ di questa che è la più «letteraria delle commedie [di Shakespeare], quella che porta – come diceva il Borges dello stile barocco – il gioco linguistico ai suoi estremi, fino a rasentare la caricatura di se stesso»²⁴ Shakespeare, con l'Oloferne latinista, non avrebbe insomma fatto altro che amplificare fino al parossismo un tratto che, seppur non tra i più caratterizzanti, era già nel «dna» del tipo del pedante.

Certo, il «mostro», questa volta italiano (*sic?*) che in Q1 fuoriesce dalla bocca di Oloferne subito dopo il *Facile precor gellida...* è in grado di far impallidire anche i più smalzati sostenitori dell'intenzionalità autoriale degli errori testuali. Il proverbio italiano «Venetia, Venetia, Chi non ti vede, non ti pretia» (che Shakespeare probabilmente desumeva dai *Second Fruits* di John Florio, 1591), viene così riportato nella *princeps* di *Love's Labour's Lost*: «vemchie, vencha, que non te unde, que non te perreche» (IV, 2, 96-97). Qui dall'ecdotica dell'errore si passa effettivamente all'ecdotica dell'orrore. Fu anche e soprattutto uno sproposito come questo a inibire Richard David dal conservare nella sua edizione della commedia la principale «misquotation» del Mantovano, così come gli altri errori succitati commessi da Oloferne. Anche in David però si nota quella bipolarità sopra rilevata tra il compito dell'editore, quello cioè di scegliere la lezione da mettere a testo, e il ragionamento del critico che deve soppesare diverse istanze di quasi ugual valore:²⁵ David non ha dubbi sul fatto che il *Facile precor gellida...* sia errore d'Oloferne, e non di Shakespeare né del tipografo, ma, indotto dalla legittima esigenza di uniformità (ovvero conservare tutti gli strafalcioni di Oloferne, e quindi anche il mostro «vemchie vencha...»), oppure tutti correggerli), opta per l'emendazione, lasciandosi però la strada aperta, pare dirci, per un futuro vaglio dei singoli errori: «A line so well known and so recently notorious

intelligo» per far tornare il bisticcio successivo di Oloferne); «Videsne quis venit?» (V, 1, 29).

²³ L. Ginzburg, *La trasgressione mancata*, introduzione a W. Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, tr. di L. Ginzburg, Torino, Einaudi, 2002, pp. v-x, p. vi.

²⁴ N. D'Agostino, *prefazione* a W. Shakespeare, *Pene d'amor perdute*, introduzione, prefazione, traduzione e note di N. D'Agostino, Milano, Garzanti, 2009⁴ (1992¹), pp. xxxvii-xliii, p. xxxviii.

²⁵ A questo proposito rimane fondamentale G. Th. Tanselle, «External Fact as an Editorial Problem», *Study in Bibliography*, 32 (1979), pp. 1-47.

could hardly be misquoted by Shakespeare. Surely the blunder is Holofernes' ... Unfortunately, we cannot *now* distinguish, but must restore all or nothing» (mio il corsivo).²⁶

Non c'è dubbio che con questa «misquotation» (o «quotation») non siamo solo di fronte ad una mera questione di filologia. Se i grossolani errori di Oloferne sono il frutto di una vita passata sui libri, anche questi strafalcioni contribuiscono a far uscire con le ossa rotte il partito degli eruditi «antipetrarchisti», che in *Love's Labour's Lost* si contrappone a quello, idealmente vincente (anche se non «nei fatti»...), dei «petrarchisti», convinti che l'amore non sia una perdita di tempo, ma una strada maestra per la conquista della conoscenza. «There can be no doubt that in presenting this play Shakespeare wants his audience to reject the life of the pedant and believe in the validity of the life of the lover».²⁷

Non sappiamo se Shakespeare volesse o meno rifarsi di alcune sferzate ricevute da ragazzo dal suo maestro a Stratford, Thomas Jenkins, per una cattiva recitazione dei versi del Mantovano,²⁸ come, tre secoli dopo, Alfred Jarry prese in *Ubu Roi* la sua rivincita sul suo professore di fisica Hébert, che rappresentava per lui «tutto il grottesco che mai fosse al mondo».²⁹ Certo è che dalla figura di Oloferne – e complici, a mio avviso, le «misquotations» – trasuda, come è stato notato, tutta l'insofferenza di Shakespeare verso un tipo di cultura scolastica, esclusivamente libresca e chiusa al mondo.

Tale decisione ecdotica porta dunque su di sé la responsabilità di darci un tassello di un tipo piuttosto che di un altro per ricostruire tanto la cultura ai tempi di Shakespeare che la ricezione del Mantovano. Non bastano infatti le citazioni a garantire la gloria di un autore: è necessario analizzare anche il modo e il contesto in cui una sua opera viene citata.

Credo che la *vexata quaestio* tra il «Facile precor gellida quando pecas omnia sub umbra Ruminat» e il «Fauste precor gelida quando pecus

²⁶ *Love's Labour's Lost* edited by R. David based on the edition of H.C. Hart, London, Methuen & Co Ltd, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, 1968 (1951¹), p. 81.

²⁷ G.I. Duthie, *Shakespeare*, London, Hutchinson University Library, 1959 (1951¹), p. 70.

²⁸ S. Gillespie, *Shakespeare's books. A dictionary of Shakespeare's sources*, London-New York, The Athlone Press, 2004², p. 319: «Like every grammar school boy, Shakespeare would have been drilled in Mantuan's *Eclogues* in the Latin (there is no sign of his having known Turberville's rendering)». Gillespie cita poi correttamente il verso dell'*Adolescentia*, senza alcuna puntualizzazione.

²⁹ A. Giuliani, *Prefazione a A. Jarry, Ubu. Ubu Re · Ubu Cornuto · Ubu incatenato · Ubu sulla Collina*, Milano, Adelphi, 1982, p. x.

omne sub umbra Ruminat» sia tuttavia destinata a rimanere tale. Ma questa disputa ci offre un ulteriore esempio di come spesso la filologia, per non tradire se stessa, debba trascendersi: non è restringendo il campo di osservazione sui testimoni che possiamo trovare la lezione più plausibile – in questo caso «the most Shakespearian’s version possible»³⁰ – ma, al contrario, allargandolo alla storia della letteratura. Ha scritto a questo proposito Francesco Bausi: «Decisioni di natura ecdotica devono essere prese anche e talvolta soprattutto in base a criteri extra-ecdotici, ossia “storici” in senso lato, al di fuori di meccanici procedimenti stemmatici o di considerazioni interne esclusivamente alla logica della critica testuale e delle strutture linguistico-formali del testo. Distinguere *frequenter*, insomma; e non *recensere* senza *interpretari*, ma, viceversa, *interpretari* per *recensere*; perché “nobis et ratio et res ipsa centum codicibus potiores sunt”». ³¹ Il passo preso in esame costituisce anche un bell’esempio, mi pare, di quella *lectio fertilior* di cui ha parlato Francisco Rico, perché la «misquotation» implica la «quotation» (ma non viceversa), suggerendo al lettore «la complessità ecdotica del passaggio», palesandogli «l’opzione scartata» e, di conseguenza, spingendolo «a farsi carico del problema e cercare una soluzione propria». ³²

Università di Bologna

³⁰ È espressione che prendo in prestito da Gary Taylor e Stanley Wells, *General introduction* a W. Shakespeare, *The Complete Works*, p. xxxvi.

³¹ F. Bausi, «Citazioni “infedeli” e citazioni “sbagliate”: un problema ecdotico», *Medioevo e Rinascimento*, XXIV/n.s. XXI (2010), pp. 185-214, p. 214.

³² F. Rico, «“Lectio fertilior” tra la critica testuale e l’ecdotica», *Ecdotica*, 2 (2005), pp. 23-41, p. 38.

L'EDIZIONE DIGITALE E LA
RAPPRESENTAZIONE DELLA CONOSCENZA.
UN ESEMPIO: VESPASIANO DA BISTICCI
E LE SUE LETTERE

FRANCESCA TOMASI

L'edizione digitale è un processo. E in quanto tale obbliga a riflettere sui diversi «stati», o passi, che traducono le interpretazioni dell'editore critico in un sistema formale. Naturalmente derivano da questa riflessione interrogativi che non solo riguardano l'aspetto tecnologico del processo, ma che soprattutto richiedono la definizione di un modello teorico che risponda alla volontà dell'*interprete* e quindi ai bisogni informativi del lettore. Condividendo l'affermazione di McGann sull'«edizione come attività teoretica»,¹ andranno in primo luogo chiarite le implicazioni che, ai fini della definizione del processo editoriale, la traduzione digitale comporta. Diremo quindi, con Gabler, che «today, as the carrier medium for editions changes from book to the digital medium, all the main *a priori* assumptions about scholarly editions come into question».²

Come cambia quindi l'edizione di un testo letterario nel momento in cui la componente digitale diventa veicolo non solo di produzione ma anche di modellazione? Quale ruolo svolge la digitalizzazione, intesa nel senso estensivo di migrazione da un ambiente analogico a quello digitale, nella ridefinizione del procedimento editoriale? Come muta il concetto di edizione quando le tecnologie costringono a riformulare il senso stesso dell'edizione del testo?

Domande che sempre più di frequente popolano l'orizzonte di interesse dell'informatica umanistica (tradizionalmente *humanities compu-*

¹ J. McGann, *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web*, New York-London, Palgrave, 2001; trad. it. *La letteratura dopo il Word Wide Web. Il testo letterario nell'era digitale*, edizione italiana a cura di D. Buzzetti, Bologna, BUP, 2002, pp. 83-107.

² H.W. Gabler, «Theorizing the Digital Scholarly Edition», *Literature Compass*, VII/2 (2010), p. 43.

ting³ o, più di recente, *digital humanities*⁴) che annovera, fra i suoi ambiti di pertinenza, quella che in Italia è stata chiamata filologia computazionale⁵ o, a livello internazionale, *digital scholarship* o ancora *electronic textual editing*.⁶ Importanti contributi in materia e altrettanto autorevoli studiosi hanno a lungo arricchito la discussione con prospettive critiche stimolanti e propulsive. Crediamo ci sia ancora margine per tornare a ragionare sul senso dell'edizione digitale e sulle potenzialità che le tecnologie del nuovo Web – da quelle connesse al Web semantico⁷ a quelle che si possono annoverare nel progetto Linked data⁸ – mettono a disposizione, per una riflessione sulle ricadute teoriche, metodologiche e pratiche dell'IT nel settore umanistico e in particolare nel campo delle edizioni di testi. Partendo da un presupposto. L'edizione digitale è un sistema informativo che prevede e determina mutue complesse relazioni fra i suoi elementi costitutivi e che comporta connessioni profonde fra il testo e la rete, vale a dire fra il testo e il suo corredo metatestuale. Una base di conoscenza quindi – concetto che avremo modo di approfondire oltre⁹ – che trova nei linguaggi di markup e nei relativi schemi, nei metadati e nelle ontologie una forma di espressione e una modalità di modellazione.

Ripensare all'edizione di testi letterari in ambiente digitale, dalla modellazione alla produzione, significa riflettere sulla funzione del processo

³ Il riferimento non può non andare al noto volume di Willard McCarty, *Humanities computing*, London, Palgrave Macmillan, 2005.

⁴ Termine ora comunemente utilizzato per riferirsi al concetto (cfr. l'Alliance of Digital Humanities Organizations, <http://adho.org>). Sullo «shift» del termine si veda: P. Svensson, «Humanities Computing as Digital Humanities», *Digital Humanities Quarterly*, III/3 (2009), <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/index.html>.

⁵ L'allusione è al volume di L. Perilli, *Filologia computazionale*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1995.

⁶ Questo il titolo scelto dai curatori dell'omonimo volume «supported by the Modern Language Association's Committee on Scholarly Editions and by the Text Encoding Initiative Consortium». J. Unsworth, K. O'Brien O'Keefe, L. Burnard (eds.), *Electronic Textual Editing*, Modern Language Association of America, 2006. Una versione preliminare del volume si legge sul sito ufficiale TEI: http://www.tei-c.org/About/Archive_new/ETE/.

⁷ Sito ufficiale del W3C: <http://www.w3.org/standards/semanticweb/>. Si veda anche T. Berners-Lee, J. Hendler, O. Lassila, «The Semantic Web», *The Scientific American* (may 2001), pp. 34-43.

⁸ Sito ufficiale: <http://linkeddata.org/>. Si veda anche il primo contributo su Linked Data, il cui ideatore è lo stesso fondatore del WWW: T. Berners-Lee, *Linked Data*, <http://www.w3.org/DesignIssues/LinkedData.html> (july 2006).

⁹ Il termine viene qui usato non in forma tecnica in senso stretto (la *knowledge base* come database, quindi come tecnologia che segue la modellazione logica), ma nel senso di raccolta e collezione di informazioni in grado di esprimere concetti che nascono dalle relazioni fra gli oggetti di un dominio.

editoriale. Potremmo dire che l'edizione di un testo, anche la più tradizionale, si presenta come una collezione di informazioni altamente strutturate o di ipotesi interpretative organiche. Questo significa che l'edizione, a partire dalla delicata fase della trascrizione, è il momento in cui il sistema testo dell'editore incontra il sistema testo(i) dell'autore (ma anche del copista, del tipografo o in generale dell'estensore).¹⁰ E tale incontro produce, come noto, una serie di riflessioni che si manifestano, in prima battuta, in forma di *restitutio textus*. Ma non solo. Il momento editoriale si esplica nella costruzione di un apparato che, oltre a contemplare la componente strettamente filologica – l'apparato delle varianti –, potrebbe prevedere una serie di note storiche, biografiche, bibliografiche, citazionali che arricchiscono il testo stabilito. Diremo che ogni edizione rappresenta «the editor's theory of text».¹¹

Ragionando a livello di edizione digitale diremo che l'annotazione di un testo attraverso linguaggi formali di descrizione è un processo che porta alla identificazione degli elementi utili per la creazione di un modello del testo che traduca le ipotesi interpretative dell'editore in modo formale.¹² Tale annotazione enuclea una serie di componenti che hanno la funzione di esprimere formalmente sia le scelte effettuate ai fini della restituzione del testo che della costruzione dell'apparato. Nel processo editoriale dunque la componente digitale costringe a rendere esplicite le scelte dell'editore critico traducendole nel sistema di annotazione. Potremmo parlare di «edizione elettronica come modello del testo».¹³ O potremmo anche dire che il modello del testo deriva dalla dimensione digitale della rappresentazione.

Le edizioni digitali in ambito umanistico¹⁴ sono spesso basate su un sistema di annotazione che si fonda su linguaggi di marcatura *embedded* come XML¹⁵ e il suo schema, o modello, TEI.¹⁶ Questo significa che l'an-

¹⁰ Cfr. R. Mordenti, *Informatica e critica dei testi*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 53-82.

¹¹ Modern Language Association Committee on Scholarly Editions, *Guidelines for Editors of Scholarly Editions*, http://www.mla.org/cse_guidelines (last revised 29 June 2011).

¹² Sui linguaggi di markup e sulle loro implicazioni si veda uno fra i primi contributi prodotti dalla comunità di digital humanities: J.H. Coombs, A.H. Renear, S.J. DeRose: «Markup Systems and the Future of Scholarly Text Processing», *Communications of the ACM*, XXX/11 (1987), pp. 933-947.

¹³ T. Orlandi, *Informatica testuale*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 107.

¹⁴ Una buona rassegna si legge in: P. Sahle (ed.), *A Catalog of Digital Scholarly Editions*, <http://www.uni-koeln.de/~ahz26/vlet/index.html>.

¹⁵ La specifica del W3C dell'Extensible Markup Language si legge all'indirizzo: <http://www.w3.org/XML/>.

¹⁶ Sito ufficiale TEI (*Text Encoding Initiative*): <http://tei-c.org>.

notazione, basata su regole sintattiche esplicite (XML), traduce l'interpretazione in un elemento di vocabolario condiviso (TEI). Attraverso l'abbinata XML/TEI l'editore può quindi esplicitamente dichiarare la funzione logica delle stringhe di caratteri che compongono il testo, arricchendolo di informazioni.¹⁷ L'annotazione, che chiameremo anche markup, è in sé un primo momento di traduzione del linguaggio naturale in linguaggio formale, ma sicuramente è un'attività che non soddisfa tutte le esigenze dell'editore critico e certamente non sfrutta appieno le possibilità del digitale.¹⁸

Le ragioni di tale insufficienza riguardano tanto il funzionamento stesso dei linguaggi di markup dichiarativo, e i principi che ne stanno a fondamento, quanto le capacità espressive di sistemi embedded e degli schemi relativi.¹⁹ Rispetto al caso che vogliamo qui discutere individueremo tre livelli di intervento critico che vanno oltre il markup e che costringono a ulteriori livelli di formalizzazione.

In prima battuta diremo che l'attribuzione di una componente logica attraverso la marcatura non permette di dichiarare tutte le *features* potenziali che identificano la stringa annotata. Segnalare che un certo segno abbreviativo si può sciogliere secondo una certa modalità non esaurisce il patrimonio informativo su quel segno; allo stesso modo la segnalazione di una lezione variante rispetto alla lezione accettata dall'editore critico non necessariamente traduce il processo che ha deter-

¹⁷ Un elenco di edizioni, e di progetti di *digital libraries* o collezioni digitali in generale, che si basano su XML/TEI si può trovare sullo stesso sito dedicato allo schema: *Projects using TEI*, <http://www.tei-c.org/Activities/Projects/>.

¹⁸ Sull'insufficienza del markup nella rappresentazione del testo molti sono i contributi critici. Si veda in particolare, nell'ottica della modellazione: D. Buzzetti, *Rappresentazione digitale e modello del testo*, in *Il ruolo del modello nella scienza e nel sapere*, Atti del Convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 27-28 ottobre 1998), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, (Contributi del Centro Linceo Interdisciplinare «Beniamino Segre», N. 100), pp. 127-161.

¹⁹ Andiamo dal problema legato al concetto di testo nei linguaggi di markup dichiarativo, derivato dal modello OHCO (*Ordered Hierarchy of Content Objects*) e teorizzato in S.J. De Rose, D.G. Durand, E. Mylonas, A.H. Renear, «What Is Text, Really?», *Journal of Computing in Higher Education*, I/2 (1990), pp. 3-26, alla necessità di aggiungere semantica al markup: A.H. Renear, M. Sperberg-McQueen e C. Huitfeldt, *Towards a semantics for XML markup*, in *DocEng'02: Proceedings of the 2002 ACM Symposium on Document Engineering*, R. Furuta, J.I. Maletic e E. Munson (eds.), (McLean, VA, November 8-9 2002), New York, ACM Press, 2002, pp. 119-126. Ma esistono anche posizioni che prediligono lo stand-off markup per far fronte all'annoso problema dell'overlapping: D. Schmidt, R. Colomb, «A data structure for representing multi-version texts online», *International Journal of Human-Computer Studies*, LXVII/6 (2009), pp. 497-514. In generale si veda: D. Buzzetti, *Digital Editions and Text Processing*, in *Text Editing, Print, and the Digital World*, M. Deegan and K. Sutherland (eds.), Aldershot, Ashgate, 2009, pp. 45-62.

minato quella scelta; o ancora l'individuazione di un nome di persona o di un luogo non dichiara il bagaglio informativo che sta dietro a quella persona o a quel luogo.

In seconda battuta è innegabile che l'informazione nascosta, che nasce naturalmente dal contesto e dal dominio, ma anche dalle personali conoscenze dell'editore critico, non può emergere attraverso l'annotazione. Soprattutto le relazioni implicite che le stringhe annotate intrattengono (una persona con un luogo, una data con un evento, ma anche una lezione variante con un'altra in qualche modo collegata o un segno grafico con uno affine da un qualche punto di vista) devono essere dichiarate ed espresse in modo formale esternamente al documento, allo scopo di separare il testo da quello che potremmo chiamare, in senso estensivo, l'apparato.

In terzo luogo è evidente che gli elementi dell'annotazione intrattengono, individualmente o a loro volta come relazione, collegamenti con risorse disseminate sul Web ed è quindi opportuno favorire il dialogo fra l'edizione, quindi il testo annotato, e altre risorse digitali relative allo stesso contenuto informativo.

Da questa riflessione derivano tre potenziali livelli di rappresentazione del testo digitale: un livello interno che si esprime sul piano dell'annotazione attraverso linguaggi di markup, un livello esterno che traduce l'annotazione in un sistema di relazioni fra gli elementi marcati e un terzo livello che collega la rappresentazione, interna o esterna, alle risorse disponibili su Web.²⁰ Passiamo quindi dalla edizione digitale alla base di conoscenza: implicite relazioni diventano asserzioni esplicite attraverso adeguati predicati e gli elementi marcati, assieme alle relazioni identificate formalmente, possono diventare veicolo di dialogo con il WWW.

Non vogliamo quindi ragionare in questa sede su strumenti e applicazioni,²¹ ma su un modello teorico che possa essere applicato a situazioni

²⁰ Si veda anche: M. Barbera, F. Meschini, C. Morbidoni e F. Tomasi, *Annotating digital libraries and electronic editions in a collaborative and semantic perspective*, in *Digital Libraries and Archives*, M. Agosti, F. Esposito, S. Ferilli e N. Ferro (eds.), IRCDL2012, 8th Italian Research Conference on Digital Libraries (Bari, 9-10 febbraio 2012), Revised Selected Papers. Communications in Computer and Information Science (CCIS), Berlin-Heidelberg, Springer Verlag, CCCLIV, 2012, pp. 45-56.

²¹ Problema già sollevato da Robinson che individua proprio nella mancanza di strumenti («user-friendly tools») una delle ragioni per la resistenza da parte della comunità degli studiosi alla realizzazione di edizioni digitali. Cfr. P. Robinson, «Where We Are with Electronic Scholarly Editions, and Where We Want to Be», *Jahrbuch für Computerphilologie*, 5 (2003), pp. 125-146; o ancora P. Robinson, «Current Issues in Making Digital Editions of Medieval Texts – or, do Electronic Scholarly Editions have a Future?»,

testuali diverse. Abbiamo milioni di testi marcati²² e non sappiamo come acquisire conoscenza dal markup se non iniziamo a far dialogare, attraverso sistemi formali condivisi e standardizzati, gli elementi dell'annotazione e a mettere in relazione le edizioni con l'universo del Web. Anche se utilizzato in un contesto diverso da quello che si tenta in questa sede di presentare così afferma Unsworth a proposito delle opportunità legate all'impiego di procedure di *text mining*:

Over the last decade, many millions of dollars have been invested in creating digital library collections: at this point, terabytes of full-text humanities resources are publicly available on the web. Those collections, dispersed across many different institutions, are large enough and rich enough to provide an excellent opportunity ...²³

Dobbiamo evitare quindi che progetti di edizioni rimangano chiusi in un circuito di autoreferenzialità, che ne limita le possibilità non solo di dialogo ma anche di reperimento.²⁴ Metadati e ontologie, quindi vocabolari condivisi e linguaggi formali, forniscono i presupposti teorici, metodologici e tecnici affinché l'edizione diventi un processo, che va preservato nel tempo. Condivisibile quindi la posizione di Cathy Moran Hajo durante il convegno Balisage del 2010:

We don't have a good model in use today for a sustainable XML edition with which we could develop a shared conception of digital editing. There are a lot of silo projects that have been developed for specific sets of documents and that are not broad-minded enough to serve all editions. I think that a lot of these idiosyncratic editions have good ideas, but often do not have sufficient infrastructure to ensure longevity.²⁵

Digital Medievalist, I/1 (2005). L'articolo si può leggere all'indirizzo: <http://www.digital-medievalist.org/journal/1.1/robinson/>.

²² Cfr. G. Crane, «What Do You Do with A Million Books?», *D-Lib Magazine*, XII/3 (march 2006), <http://www.dlib.org/dlib/march06/crane/03crane.html>.

²³ L'affermazione di Unsworth si può leggere in vari luoghi. Il più significativo è quello relativo alla presentazione della storia della ideazione del progetto MONK (*Metadata Offer New Knowledge*). J. Unsworth, *Monk. Background*, <http://www.monkproject.org/background.html>.

²⁴ Ne deriva l'esigenza di creare ambienti di aggregazione delle risorse digitali prodotte dalla comunità. Un caso esemplare è quello di *Nines* (*Networked Infrastructure for Nineteenth-century Electronic Scholarship*) che è possibile consultare all'indirizzo: <http://www.nines.org/>. «NINES is an open source, distributed aggregation of peer-reviewed online scholarly work on nineteenth-century British and American literature and culture».

²⁵ C.M. Hajo, «The sustainability of the scholarly edition in a digital world», in *Proceedings of the International Symposium on XML for the Long Haul: Issues in the Long-*

Per cercare di esemplificare il processo di modellazione, che trasforma il testo digitale in una base di conoscenza, partiamo da un caso di studio, per analizzare la componente della marcatura, quella delle relazioni fra gli elementi annotati e quella dei collegamenti fra il testo e le risorse disseminate.²⁶ L'impiego di sistemi standard sia a livello di rappresentazione delle componenti del testo che a livello di costruzione di relazioni è fondamentale per tradurre un'edizione isolata in un corpus informativo che si inserisce in un sistema di dialogo interoperabile.

Diremo quindi che:

Dopo lo sviluppo delle tecnologie per la *rappresentazione* del testo con l'impiego di marcatori inseriti all'interno della stringa di caratteri che ne costituisce la rappresentazione codificata di base (*embedded markup*), il problema dell'*elaborazione* del contenuto informativo dei dati testuali si presenta in forme nuove.²⁷

Possiamo quindi ancora parlare di edizione? O parleremo meglio di collezione di informazioni che trasformano il testo stabilito in una rete extra-testuale?

Per rispondere a questo interrogativo si sono scelti tre fenomeni abitualmente oggetto di intervento interpretativo in un'edizione commentata: le persone, il lessico e i riferimenti bibliografici (autori ed opere).²⁸

1. Il caso di studio

Il caso in esame è la collezione delle lettere ricevute e inviate da/a Vespasiano da Bisticci, copista e libraio fiorentino vissuto nel corso del xv secolo. Anzi meglio diremo «princeps omnium librariorum Florentino-

term Preservation of XML, Balisage Series on Markup Technologies, VI (2010), <http://www.balisage.net/Proceedings/vol6/print/Hajo01/BalisageVol6-Hajo01.html>.

²⁶ Si veda anche F. Tomasi, «Digital editions between embedded markup and external representation. A case study: Vespasiano da Bisticci's Letters», in *Dall'informatica umanistica alle culture digitali*, Atti del convegno in memoria di Giuseppe Gigliozzi (Roma, 27-28 ottobre 2011), G. Crupi e F. Ciotti (eds.), Quaderni Digilab. II, Roma, Sapienza Università Editrice, 2012, pp. 201-218, http://digilab-pub.uniroma1.it/index.php/Quaderni_DigiLab/issue/view/2.

²⁷ D. Buzzetti, *Che cos'è, oggi, l'informatica umanistica? L'impatto della tecnologia*, in *Dall'informatica umanistica alle culture digitali*, cit., pp. 103-132.

²⁸ La necessità di assumere un punto di vista sull'oggetto dell'analisi ha determinato questa scelta selettiva. Ovviamente altri fenomeni potrebbero essere passibili di intervento analogo a quello qui descritto.

rum». ²⁹ Le lettere, non un vero e proprio epistolario quindi, ma una raccolta risultato dell'aggregazione da parte di moderni editori, coprono la gamma degli interessi del libraio e aprono una finestra sulla tipologia delle sue occupazioni, fornendo un quadro nitido, nonostante l'esiguità del *corpus* (costituito da sole quarantaquattro lettere, delle quali ventidue inviate e ventidue ricevute, che coprono il periodo 1446-1498³⁰), di alcune questioni fondative dell'umanesimo: le biblioteche degli umanisti e dei mecenati delle principali corti europee, le modalità della circolazione dei codici manoscritti, i rapporti politici, le traduzioni e i volgarizzamenti. Le missive testimoniano relazioni commerciali, rapporti di amicizia, scambi di vedute politiche, narrazioni di fatti storici, discussioni di diatribe teologiche. E la varietà dello status dei corrispondenti rispecchia la molteplicità dei contenuti trattati: amici, maestri, «dipendenti», signori e principi, semplici committenti.

Le lettere di Vespasiano sono ad oggi raccolte in istituti di conservazione diversi e hanno quindi una diversa origine materiale (cfr. nota 32). Il libraio decise di far trascrivere in codice unico solo un piccolo corpus, corrispondente ad un parziale raggruppamento delle lettere ricevute,³¹ realizzato forse per compiacere Alessandro di Pierfilippo Pandolfini e i membri dell'Accademia Fiorentina cui il codice era dedicato. Ma si tratta di un caso isolato. Il resto del carteggio rinvenuto fino ad oggi proviene da fonti diverse.³²

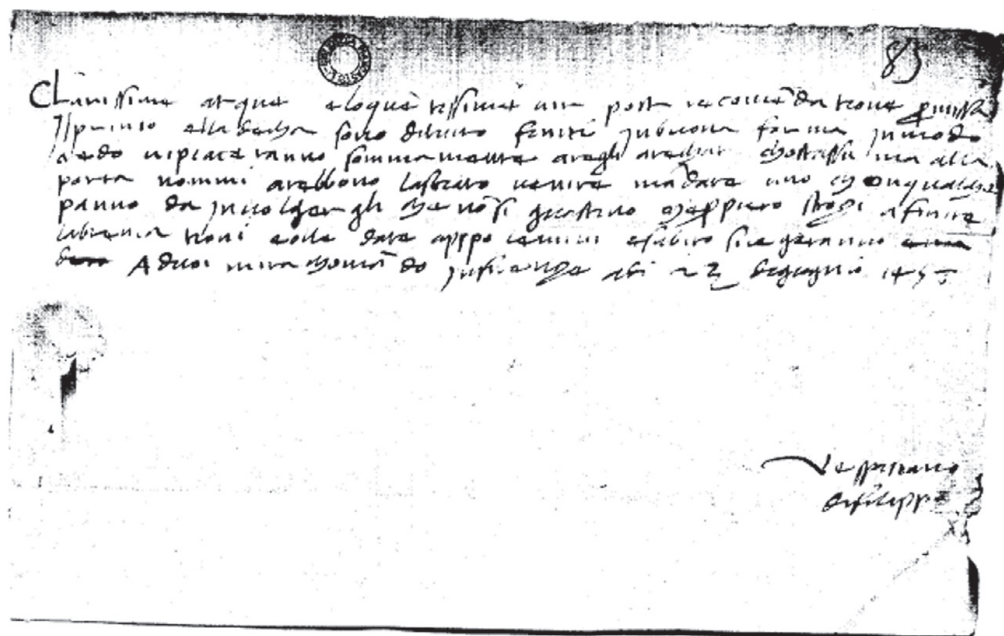
²⁹ Così lo appella uno dei più prolifici copisti della scuola di Vespasiano, Gherardo del Ciriago (cfr. A.C. de la Mare, *New research on humanistic scribes in Florence*, in *Miniatra fiorentina del Rinascimento 1440-1525*, A. Garzelli (ed.), Firenze, Giunta Regionale Toscana, La Nuova Italia, 1985, App. III, p. 567, nn. 17 e 18).

³⁰ Vari sono gli editori delle lettere. L'ultimo è il Cagni, che ha realizzato un'edizione presoché integrale (quarantadue lettere): G.M. Cagni, *Vespasiano da Bisticci e il suo epistolario*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969, pp. 117-185. Le restanti due lettere sono sempre state pubblicate dal medesimo editore: G.M. Cagni, «Agnolo Manetti e Vespasiano da Bisticci», *Italia Medioevale e Umanistica*, XIV (1971), pp. 293-312. Scopo dell'edizione digitale è di produrre una nuova edizione, partendo dai documenti originali, integralmente disponibili. Il Cagni non rispetta rigorosamente la lingua ma procede ad arbitrarie correzioni ed integrazioni, compreso l'inserimento delle congiunzioni di grado zero.

³¹ Si tratta di un codice di dedica, un pluteo della Medicea Laurenziana (Plut. 90 sup. 30) che raccoglie sedici lettere ricevute da Vespasiano.

³² Oltre al Plut. 90 sup. 30 altre lettere sono confluite in un codice cartaceo miscelaneo: Firenze, Biblioteca Nazionale, Magl. VIII, 1390 (ff. 102, 102v, 103v, 41v, 47v, 48v) che raccoglie, per la maggior parte, note e lettere di Donato Acciaiuoli (sia lettere dell'umanista che lettere scritte per Vespasiano da Bisticci). Un documento è esso stesso un manoscritto di sole 10 carte (Firenze, Biblioteca Nazionale, Ms. Naz. II.XI.34, ff. 1-10v). Altre tre lettere sono carte di codici della Vaticana (Roma, Biblioteca Apostolica Vati-

Analizziamo dunque un autografo di Vespasiano da Bisticci, a Piero de' Medici,³³ che costituisce una parte di una piccola collezione di misive scambiate fra il libraio e l'illustre committente:³⁴



Desidero ringraziare sentitamente la Dott.ssa Antonella Imolesi, Responsabile Fondi Antichi, Manoscritti e Raccolte Piancastelli della Biblioteca Comunale «A. Saffi» di Forlì per la gentile riproduzione della carta in oggetto.

cana, Vat. lat. 326, f. 26r-v; Reg. lat. 1612, ff. 157v-158, f. 158-158v). Una lettera si trova in un codice dell'Universitaria (Bologna, Biblioteca Universitaria, Italiano 1452, ff. 347-349). Per quanto riguarda i documenti d'archivio ci interessano quattro fondi: tre dell'Archivio di Stato e uno della Biblioteca Comunale di Forlì: Firenze, Archivio di Stato, *Mediceo avanti il Principato* (1373-1557; 165 pezzi; inventario a stampa) filza XVII n. 165, filza XVII n. 176, filza XII n. 413, filza XXVIII n. 701, filza XXV n. 377. Riproduzione digitale integrale in <http://www.archiviodistato.firenze.it/Map/>. Firenze, Archivio di Stato, *Carte Stroziane* (1336-1905; 3497 pezzi; inventario) serie I, filza 253 n. 2; serie III, vol. 145 ff. 86-87v; serie I, vol. 137 f. 290r-v; serie I, vol. 137 ff. 288-289v. Firenze, Archivio di Stato, *Notarile Antecosimiano* (1237-1589; 21489 pezzi; inventario) T. 498 allegato primo e secondo all'atto del 6 settembre 1479 e allegato all'atto del 14 febbraio 1479 (il notaio è Ser Leonardo da Colle). Forlì, Biblioteca Comunale, *Autografi Piancastelli*, n. 85 e n. 102. Quattro documenti sono stati trascritti direttamente da due testi a stampa. Si tratta di carte provenienti dal fondo aragonese (cfr. F. Trinchera, *Codice Aragonese*, Napoli, 1866-1874, III voll.), distrutto dai tedeschi nel 1943.

³³ Si tratta della carta conservata nella Busta 85, *ad vocem* Vespasiano da Bisticci, Sez. Aut. Sec. XII-XVIII, Raccolte Piancastelli, Biblioteca Comunale «A. Saffi», Forlì.

³⁴ Senza dimenticare che Vespasiano fu il principale artefice della realizzazione della libreria medicea. Per la biblioteca di Piero de' Medici cfr. F. Ames-Lewis, *The Library and Manuscript of Piero di Cosimo de' Medici*, New York, Garland Pub., 1984. Sull'inventa-

Clarissime atque eloquentissime Vir, post recomendatione premissa.

Il Prinio³⁵ e lla Decha³⁶ sono di tutto finiti in buona forma, in modo credo vi piaceranno sommamente. Aregli arechati chostassù ma alla porta non mi arebbono lasciato venire. Mandate uno chon qualche panno da involgergli, che non si guastino. Meser Piero Strozi³⁷ ha finite l'abreviationi³⁸ e holle dato a Pipo³⁹ <che> le minî, e subito si legaranno. Ad voi mi rachomando.

In Firenze, adì 23 di giugno 1458.

Vespasiano di Filippo

[a tergo]

<Clariss>imo atque elo<quenti>ssimo viro Piero <di Chosi>mo de' Medici, Ma<iori su>o honorando.

Concentrandoci sui tre elementi interpretativi sopra menzionati (persone, lessico, opere) possiamo identificare nella lettera: nomi di persona (Vespasiano di Filippo, Piero di Chosimo de' Medici, Piero Strozi, Pipo), luoghi (Firenze), date (23 di giugno 1458), testi e autori classici latini (Prinio, Decha), lessico tecnico della copia (minî, legaranno).

Dalla lettera deduciamo inoltre che: Piero de' Medici ha commissionato alla bottega di Vespasiano un Plinio e le Decadi di Livio e che la copia è sicuramente stata effettuata prima del giugno 1458. Apprendiamo inoltre che Piero Strozi ha finito le Epitomi e ha consegnato il volume a tal Pipo, identificabile con Filippo Torelli, affinché proceda con le miniature, per poi effettuare la rilegatura del volume.

rio della biblioteca cfr. E. Piccolomini, «Ricerche sulle condizioni e vicende della libreria Medicea», in *Arch. St. Ital.*, serie III, vol. XIX (1874), pp. 115 sgg.

³⁵ Plinio, *Storia naturale*. Attuale manoscritto Laur. Plut. 82,3.

³⁶ *Decadi* di Tito Livio (in tre volumi: Laur. Plut. 63, 10-12). Qui si parla della III Deca, attuale Laur. Plut. 63, 12.

³⁷ Piero di Benedetto Strozi (1416 ca.-1492), scriba fiorentino. Uno dei copisti più vicini a Vespasiano e descritto dallo stesso come «il più bello scriptore abbi avuto questà età et il più emendato» (si legge nella vita del padre Benedetto Strozi scritta da Vespasiano, cfr. A. Greco (ed.), *Vite*, Firenze, Sansoni, 1970, II, p. 426). Fu copista molto attivo per la bottega di Vespasiano e forse quello che lavorò più a lungo (fra il 1443 e il 1483); di lui si conoscono 70 manoscritti, di cui solo 5 sottoscritti dallo stesso Piero (per cui cfr. A.C. de la Mare, *Messer Piero Strozi, a Florentine priest and scribe*, in *Calligraphy and Paleography. Essays presented to Alfred Fairbank on his seventieth birthday*, A.S. Osley (ed.), London, Faber and Faber, 1965, pp. 55-68 e ancora Ead., *New research*, cit., pp. 365-591, in part. pp. 430-431 e App. I, 62, 7-9).

³⁸ Si intendano le *Epitomi* comprese nella IV Deca.

³⁹ «Pipo» è stato identificato dalla de la Mare in Filippo Torelli (1409-1468). Lavorò già per Michele Guarducci, nella bottega di via del Proconsolo. Più che miniaturista fu soprattutto specialista in iniziali e bordi (cfr. A.C. de la Mare, *Vespasiano da Bisticci, historian and bookseller*, PhD thesis, London University, 1969, p. 180, n. 45 e p. 188 per il manoscritto liviano, decorato dal Torelli).

La corrispondenza e le lettere, quindi epistolari e carteggi in generale, sono un buon esempio di documento storico, a cavallo fra filologia e archivistica, che fornisce un utile strumento per esemplificare un processo di modellazione.⁴⁰

2. Scopo dell'edizione digitale

L'edizione digitale è dunque il risultato di un processo che individua nell'annotazione il primo «stato» dell'interpretazione. Comunque l'annotazione venga effettuata, embedded o stand-off, la formalizzazione traduce la codifica digitale in un atto «ermeneutico e semiotico».⁴¹ Diremo che l'annotazione determina la possibilità d'estrazione d'informazioni dal testo marcato, ovvero il modello stabilisce le possibilità del processing.

Lo scopo che si intende qui perseguire partendo da un testo marcato è duplice: da un lato si vuole rappresentare l'informazione che è implicitamente connessa all'interno della fonte (persone con testi e autori classici, testi classici come codici descritti attraverso un certo lessico); dall'altro si intende stabilire un sistema di collegamento semantico tra gli elementi annotati in uno specifico contesto relazionale e le risorse disseminate su WWW, utili per descrivere tali elementi (persone, codici, lessico).

Il primo obiettivo è dunque di stabilire una rete di relazioni fra le persone e i codici, ovvero i manoscritti, legati alle persone, che sono identificabili secondo il ruolo o la funzione che su quel manoscritto

⁴⁰ Fra i contributi critici relativi all'edizione di collezioni di lettere si veda in particolare: E. Vanhoutte, R. Van den Branden, «Describing, transcribing, encoding, and editing modern correspondence material: a textbase approach», *Literary and Linguistic Computing*, XXIV/1 (2009), pp. 77-98. Fra i casi eccellenti di edizioni digitali di lettere si segnalano: *Vincent van Gogh, The Letters*, Van Gogh Museum and Huygens ING, <http://vangoghletters.org/>; *The Letters of Matthew Arnold. A digital edition*, C.Y. Lang (ed.), The University of Virginia Press, <http://rotunda.upress.virginia.edu/arnold/>; *Letters of William Herle Project*, Robyn Adams (ed.), hosted by the AHRC Centre for Editing Lives and Letters, <http://www.livesandletters.ac.uk/herle/index.html>; *The Linnaean Correspondence*, an electronic edition prepared by the Swedish Linnaeus Society, Uppsala, and published by the Centre international d'étude du XVIII^e siècle, Ferney-Voltaire, <http://linnaeus.c18.net/>; *Emily Dickinson's Correspondences*, M.N. Smith, L. Vetter (eds.), The University of Virginia Press, <http://rotunda.upress.virginia.edu/edc/default.xqy>.

⁴¹ D. Fiormonte, V. Martiradonna, *La codifica digitale come atto ermeneutico e semiotico. Il caso di Valerio Magrelli*, in *Mémoire des textes - Textes de mémoire*, Atti del convegno internazionale (Università Paris X-Nanterre, 21-22 ottobre 2005), C. Cazalé (éd.), Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2008.

esercitano (il copista, il possessore, il richiedente, il miniatore) e collegare quindi i manoscritti con il lessico utilizzato per descriverli. Queste informazioni, che nascono spontaneamente all'atto della lettura, devono essere espresse in modo formale per diventare oggetto di rappresentazione informatica e quindi di interrogazione da parte dell'utente finale.

Secondo obiettivo è creare relazioni fra le persone e le risorse utili per descrivere quelle persone a diversi livelli (da *authority records* a pubbliche prosopografie), manoscritti menzionati con i codici ad oggi esistenti e posseduti dalle biblioteche (cataloghi e descrizioni codicologiche), il lessico con *repositories* di parole tecniche (thesauri specialistici).

Questa modalità di riflessione sul testo riflette una nuova forma di apparato che si traduce in una nuova forma di rappresentazione della testualità e del suo corredo informativo. Ma potremmo anche ipotizzare una filologia del testo digitale che vede nella costruzione di relazioni formalmente dichiarate e nell'apertura al Web attraverso collegamenti semantici una nuova forma di *restitutio textus* come base di conoscenza.

Nei prossimi paragrafi si illustreranno i tre livelli di rappresentazione digitale dell'edizione.

2.1. *L'embedded markup*: l'annotazione XML/TEI

Il modello di markup di seguito illustrato vuole tradurre i tre elementi cardine dell'edizione in un sistema formale. Il modello dichiara quindi in forma esplicita i punti di accesso al contenuto della lettera. Tali punti di accesso rappresentano anche gli indici che costituiscono i possibili percorsi di navigazione dell'utente finale, secondo il principio della navigazione «a faccette»⁴²:

- a) persone citate nelle lettere;
- b) testi citati e manoscritti realizzati dalla scuola di Vespasiano;
- c) lessico tecnico della copia e del commercio librario.

A livello di markup è semplice rappresentare, attraverso adeguati elementi e attributi, questo tipo di dati. Gli esempi che seguono mostrano

⁴² Sull'origine della classificazione a faccette nel campo della biblioteconomia si veda S.R. Ranganathan, *Theory of Library Catalogue*, Madras, Madras Library Association, 1938. Sull'uso di questo metodo nel settore dell'architettura dell'informazione si veda p.e. il blog di Luca Rosati, <http://lucarosati.it/blog>.

l'impiego della TEI P5⁴³ al caso riportato e descritto poco sopra con riferimenti a file in formato RDF⁴⁴ (descritti nella sezione 2.2).

a) *Persone – marcatore <persname>*. Identificazione dei nomi così come compaiono nella lettera attraverso una sigla che permette di disambiguare tutte le forme varianti dello stesso nome attribuendo un codice identificativo univoco (#iniziale del nome e iniziale del cognome)⁴⁵:

```
<persname ref="people.rdf#PS">Piero Strozi</persname>
<persname ref="people.rdf#FT">Pipo</persname>
<persname ref="people.rdf#VdB">Vespasiano di Filippo</persname>
<persname ref="people.rdf#PdM">Piero di Chosimo de' Medici</persname>
```

b) *Codici manoscritti – marcatore <bibl> con elementi author e/o title*. Identificazione di autori e testi così come compaiono nella lettera attraverso una sigla, cioè un codice identificativo univoco (#iniziale del nome dell'autore_iniziale del titolo dell'opera_eventuale numero del libro):

```
<bibl ref="manuscripts.rdf#P_SN">
  <author>Prinio</author>
</bibl>

<bibl ref="manuscripts.rdf#L_D_III">
  <title>Decha</title>
</bibl>

<bibl ref="manuscripts.rdf#L_D_IV_E">
  <title>abbreviazioni</title>
</bibl>
```

c) *Termini tecnici <term>*. Identificazione di parole tecniche così come compaiono nella lettera attraverso una sigla, cioè un codice identificativo univoco (#abbreviazione):

⁴³ TEI Consortium (eds.), *Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, version 2.2.0 (last updated on 25th october 2012), <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/>.

⁴⁴ RDF è acronimo per 'Resource Description Framework'. La specifica del W3C si legge all'indirizzo: <http://www.w3.org/RDF>.

⁴⁵ Un procedimento analogo si può leggere in: J. Cummings, «The William Godwin's Diaries Project», *Jahrbuch für Computerphilologie*, 10 (2008), <http://computerphilologie.de/jg08/cummings.pdf>.

```
<term type="binding" ref="lexicon.rdf#leg">legaranno</term>
<term type="illumination" ref="lexicon.rdf#min">mini</term>
```

Il markup TEI ci consente quindi di identificare: nomi propri (<persname>), codici manoscritti citati (<bibl>) e relativi autori (<author>) e titoli (<title>), lessico tecnico (<term>) relativo a vari e diversi ambiti (@type="writing|support|binding|illumination").

Il valore dell'attributo @ref (reference) aiuta una prima identificazione delle stringhe presenti all'interno del documento, puntando ad una descrizione dell'elemento conservata in un luogo (in una porzione [identificata da #] di un file) esterno al documento stesso. Nello specifico sono stati creati 3 diversi file .rdf: uno per le persone (people.rdf), uno per i codici manoscritti (manuscripts.rdf) ed un altro per il lessico (lexicon.rdf). Diremo che il valore di @ref è un URI⁴⁶ (*Uniform Resource Identifier*) relativo,⁴⁷ un identificativo univoco che punta ad una entità conservata in uno dei tre repositories esterni (people.rdf, manuscripts.rdf, lexicon.rdf). Utilizzando il meccanismo degli URIs è possibile creare collegamenti fra il contenuto della lettera ed informazioni descrittive sulle stringhe annotate, conservate in documenti esterni. Il valore dell'attributo @ref, quindi l'URI, è un collegamento alla descrizione formale di quella stringa annotata: per esempio il valore, vale a dire l'URI, people.rdf#PdM punta alla specifica sezione (#) del file people.rdf dove Piero de' Medici, identificato con PdM, viene descritto (cfr. sezione 2.2 punto a)).

Se il meccanismo degli URIs ci dà modo di identificare univocamente ogni stringa, e di collegarla ad un documento esterno in cui quella stringa viene descritta, è necessario prevedere un sistema per adempiere al compito primario dell'edizione: costruire relazioni fra gli elementi annotati dotati di un URI. Questi collegamenti devono essere in grado di rispondere a domande del tipo: che relazione esiste fra «Piero de' Medici» (people.rdf#PdM) e uno specifico esemplare della *Storia naturale* di Plinio (manuscript.rdf#P_SN)? E quale relazione esiste fra lo stesso manoscritto (manuscript.rdf#P_SN) e la parola «legaranno» (lexicon.rdf#leg)?

Ma il modello dovrebbe essere in grado di rispondere anche a domande del tipo: quale esemplare della *Storia naturale* è stato realizzato (qual è

⁴⁶ Si veda *Uniform Resource Identifier (URI) Activity Statement*, <http://www.w3.org/Addressing/Activity>.

⁴⁷ Diciamo che negli esempi che seguono viene fornito il riferimento al *path* della risorsa dotata di URI. Il valore assoluto dell'URI potrebbe essere: <http://edizione-lettere-vespasiano.it/base-di-conoscenza>. A cui seguono /people.rdf, /manuscripts.rdf, /lexicon.rdf.

la sua segnatura odierna) e in quale biblioteca è ad oggi conservato? Chi l'ha copiato? Chi l'ha miniato? Chi è Piero de' Medici?

Per rispondere al primo set di domande (cfr. sezione 2.2) è necessario aggiungere semantica alla descrizione del documento. Non è sufficiente quindi classificare le stringhe come persone, codici manoscritti o lessico, ma esprimere formalmente, ed in modo processabile dalla macchina, informazioni aggiuntive sulle stringhe e descrivere le relazioni. Il linguaggio RDF dà la possibilità di esprimere asserti, sotto forma di triple (soggetto, predicato, oggetto) che permettono di esplicitare relazioni fra le stringhe identificate attraverso gli URIs.

Per il secondo set di domande (cfr. sezione 2.3) è necessario creare collegamenti fra l'edizione e risorse su WWW capaci di estendere la descrizione degli elementi annotati. Questo significa agevolare il dialogo fra URIs interni all'edizione e URIs esterni correlati, come vedremo, avvalendosi dei predicati ontologici in uso nei principali modelli concettuali esistenti.

2.2. L'informazione esterna: i file RDF

Una volta che il testo è stato annotato prevedendo forme di dialogo con oggetti esterni è necessario comprendere come esprimere attraverso URIs e RDF le relazioni interne e quindi capire come realizzare i file RDF. Con gli URIs è possibile una prima identificazione univoca di stringhe riconducendole ad una forma accettata.⁴⁸ Con RDF è possibile esprimere le relazioni fra gli elementi dotati di un URI. Ma non solo. Ogni elemento dotato di identificazione può intrattenere una relazione di un qualche tipo con una stringa, sia essa un valore letterale o un altro URI.

a) *Persone* = *people.rdf* <rdf:description rdf:about="URI">. Le persone possono avere diverse proprietà dedotte dal testo ed essere messe quindi in relazione con i codici menzionati.

ELEMENTI DEDOTTI DAL TESTO	ESEMPIO
Identificazione univoca (frammento di URI)	#PdM

⁴⁸ Si veda anche il progetto EATS che usa il concetto di PSI (*Public Subject Indicator*) come strumento per creare *authority files* di nomi di persona. J. Norrish. *EATS: an Entity Authority Tool Set*, NZETC (New Zealand Electronic Text Centre), 2007. URI: <http://hdl.handle.net/10063/220>. Database: <http://authority.nzetc.org/>.

Normalizzazione del nome (<i>entry</i> per un' <i>authority record</i> o definizione di un' <i>access key</i>)	Medici, Piero de'
Forme varianti del nome (estratte in automatico per condivisione dell'URI)	Piero, Piero di Cosimo de' Medici, Principe di Firenze
Relazioni con codici manoscritti	possessore-di Plinio, <i>Storia naturale</i> ; Livio, <i>Decadi</i> (III e IV Deca comprese <i>Epitomi</i>)

In linguaggio formale possiamo esprimere questi concetti come relazioni attraverso i seguenti asserti:

SOGGETTO	PREDICATO	OGGETTO
people.rdf#Pdm	has_normalized_form	Medici, Piero de'
	has_variant_forms	Piero, Piero di Cosimo de' Medici, Principe di Firenze
	is_owner_of	manuscripts.rdf#P_SN manuscripts.rdf#L_D_III manuscripts.rdf#L_D_IV_E

Possiamo quindi associare ad ogni stringa identificata nel documento con <persname> diversi tipi di proprietà: un identificatore univoco (definito attraverso un URI); alcune caratteristiche estratte dal documento stesso (forme varianti del nome); altri elementi dedotti da repertori condivisi (la forma accettata o normalizzata dei nomi); altre proprietà dedotte dalla lettura del documento (la relazione fra la persona e un codice).

Un primo passo verso l'interoperabilità è quello di collegare l'URI definito internamente con l'identificatore univoco stabilito in altri progetti e riferito allo stesso contenuto. Riferendo il nostro URI analogo (OWL:same-as) all'identificatore utilizzato in progetti come VIAF,⁴⁹ che stabilisce le forme controllate dei nomi, è possibile far dialogare le risorse e creare collegamenti con altri sistemi standard come LCA⁵⁰ e MARC.⁵¹ E su questo concetto torneremo nella sezione 3.

⁴⁹ *Virtual International Authority File*, <http://viaf.org>.

⁵⁰ *Library of Congress Authorities*, <http://authorities.loc.gov>.

⁵¹ *Machine-Readable Cataloguing*, <http://www.loc.gov/marc>.

b) *Codici manoscritti* = *manuscripts.rdf* <rdf:description rdf:about="URI">. Allo stesso modo i codici possono essere identificati attraverso un URI e normalizzati utilizzando repertori specifici.⁵² Andranno poi ovviamente posti in relazione con le persone con le quali quei codici sono in qualche modo collegati.

ELEMENTI DEDOTTI DAL TESTO	ESEMPIO
Identificazione univoca (frammento di URI)	#P_SN
Normalizzazione	Plinio, <i>Storia naturale</i>
Relazioni con persone (possessore, copista, miniatore, richiedente)	richiesto-da Piero de' Medici posseduto-da Piero de' Medici copiato-da Piero Strozzi miniato-da Filippo Torelli

In linguaggio formale possiamo esprimere questi concetti come relazioni attraverso i seguenti asserti:

SOGGETTO	PREDICATO	OGGETTO
manuscripts.rdf#P_SN	has_normalized_form	Plinio, <i>Storia naturale</i>
	is_requested_by	people.rdf#PdM
	is_owned_by	people.rdf#PdM
	is_copied_by	people.rdf#PS
	is_illuminated_by	people.rdf#FT

c) *Termini tecnici* = *lexicon.rdf* <rdf:description rdf:about="URI">. Anche i termini tecnici, dotati di URI, andranno normalizzati e posti in relazione con i codici a cui si riferiscono.

ELEMENTI DEDOTTI DAL TESTO	ESEMPIO
Identificazione univoca (frammento di URI)	#min

⁵² Nel nostro caso l'intento è di utilizzare il thesaurus di *Gnomon*, <http://www.gnomon.ku-eichstaett.de/Gnomon/en/Gnomon.html>.

Normalizzazione	miniare, miniatura, miniato
Relazioni fra il lessico e il codice a cui il lessico si riferisce	relativo-a <i>Epitomi</i> della IV Deca di Tito Livio

In linguaggio formale possiamo esprimere questi concetti come relazioni attraverso i seguenti asserti:

SOGGETTO	PREDICATO	OGGETTO
lexicon.rdf#min	has_normalized_form	miniare, miniatura, miniato
	is_referred_to	manuscripts.rdf#L_D_IV_E

3. I collegamenti con il WWW: la base di conoscenza

Rappresentare contenuti attraverso l'impiego di RDF e di ontologie è un modello che in vari progetti ha dimostrato la sua efficacia.⁵³ Diremo che il framework RDF, come mezzo per esprimere asserti, associato all'ontologia, come concettualizzazione di un dominio, sono strumenti finalizzati alla rappresentazione della conoscenza implicita dell'editore critico.

Costruire un'ontologia significa, oltre ad usare linguaggi formali come XML e RDF, stabilire classi, definire proprietà, nella forma dei predicati, ed esprimere valori associati a quelle proprietà, rispetto al dominio di analisi. Nel nostro esempio le tre categorie sulle quali abbiamo ragionato

⁵³ Si veda in particolare il progetto *Henry the III Fine Rolls Project*, CCH (resp.), The National Archives and King's College London, <http://www.finerollshenry3.org.uk/home.html>. La descrizione del progetto si può leggere in: A. Ciula, P. Spence, J.M. Vieira, «Expressing Complex Associations in Medieval Historical Documents: The Henry III Fine Rolls Project», *Literary and Linguistic Computing*, XXIII/3 (2008), pp. 311-325. Una descrizione degli aspetti implementativi si legge in: J.M. Vieira, A. Ciula, «Implementing an RDF/OWL Ontology on Henry the III Fine Rolls», paper presented at *OWLED 2007* (Innsbruck, june 6-7 2007), http://www.webont.org/owled/2007/PapersPDF/submission_6.pdf. Altro progetto interessante, che ha condotto alla realizzazione di una specifica ontologia, è SAWS (*Sharing Ancient WisdomS*), <http://www.ancientwisdoms.ac.uk/>. Il progetto nasce dalla collaborazione fra il King's College di Londra, il Newman Institute di Uppsala e l'Università di Vienna. La descrizione del progetto si può leggere in: S. Dunn *et al.*, «Sharing Ancient Wisdoms: developing structures for tracking cultural dynamics by linking moral and philosophical anthologies with their source and recipient texts», in *Digital Humanities 2012*, Conference Abstracts (University of Hamburg, july 16-22 2012), pp. 176-179.

(persone, termini tecnici e codici manoscritti) sono tre possibili classi di un'ontologia di dominio, dotate di proprietà (i predicati) e relativo valore (gli oggetti). Ogni istanza della nostra classe identificata in modo univoco (il soggetto identificato attraverso URI) intrattiene relazioni di varia natura (le proprietà che diventano predicati), con altre istanze (i valori delle proprietà che diventano oggetti) che possono essere dei valori letterali o a loro volta delle entità dotate di identificativi univoci (vedi asserti nella sezione 2). Passiamo quindi dall'edizione come classificazione e categorizzazione degli elementi annotati (il markup) alla rappresentazione di concetti (l'ontologia) che trasformano il testo in una base di conoscenza.

Semantic relations that are essential in humanities can be expressed by creating an ontology. After storing information in an ontology, consecutive processing, like logic reasoning, creates further possibilities like consistency checks or support by merging data.⁵⁴

Il passaggio dall'elemento marcato alla classe a cui può essere riferito consente una prima generalizzazione dell'appartenenza di una stringa ad un dominio semantico. La costruzione di relazioni fra le classi permette di realizzare un modello che può consentire il recupero di informazione strutturata. Non solo potrò ricercare singole stringhe, ma potrò interrogare la mia edizione alla ricerca di concetti: chi ha minciato un certo codice? chi è il possessore di un certo manoscritto? Ogni istanza di ciascuna classe avrà un contenuto determinato dal contesto in cui compare e sarà portatrice di informazione specifica per il dominio di riferimento.

Ma un'edizione non è conoscenza fino a quando rimane isolata ('siloed') e fino a quando non è in grado di dialogare con altre edizioni. Due sono quindi gli aspetti che ci interessano. Come trasformare l'edizione in un sistema interoperabile e come far dialogare l'edizione con il Web.

Scegliere predicati ontologici *ad hoc* per il tipo di progetto limita l'interoperabilità. Un generico predicato `is_related_to`, proprietà abitualmente utilizzata per collegare due elementi, è stato trasformato nel nostro esempio in una pluralità di relazioni che spaziano dalla forma normalizzata del nome (`has_normalized_form`) alle forme varianti (`has_variant_forms`), dal collegamento fra una persona e un codice (`is_illuminator_of`) a quello fra un codice e il lessico utilizzato per descriverla (`is_described_by`). Nulla ci impedirebbe di estendere le relazioni alle date

⁵⁴ A. Zöllner-Weber, «Ontologies and Logic Reasoning as Tools in Humanities?», *Digital Humanities Quarterly*, III/4 (2009).

e ai luoghi, tanto per fare un esempio. Per garantire massimo interscambio dell'edizione e quindi dell'ontologia andrà realizzato un *mapping* fra il modello usato e le principali ontologie esistenti nel dominio umanistico, sia a livello di classi che di proprietà.⁵⁵ FRBR,⁵⁶ DC terms,⁵⁷ SKOS,⁵⁸ EDM⁵⁹ e CIDOC-CRM⁶⁰ sono alcune fra le ontologie che si stanno studiando, per stabilire forme di dialogo e di condivisione.⁶¹

Ma l'informazione interna, rappresentata attraverso il markup, e l'informazione esterna, rappresentata attraverso RDF, devono poter dialogare anche con il mondo del Web. Se infatti persone, codici e lessico intrattengono relazioni interne al documento sono inevitabilmente anche in relazione con quanto è necessario per approfondire le istanze di ciascuna di queste categorie.

Sono quindi in fase di analisi possibili estensioni degli elementi della descrizione e delle loro relazioni. Andranno stabilite relazioni fra l'URI interno al progetto e altri URIs necessari ad approfondire gli elementi della descrizione. Ovviamente anche in questo contesto andranno valutati i predicati più adeguati ad esprimere queste relazioni. Vediamo partitamente come estendere la descrizione di ciascuna delle tre categorie o classi.

Personae. Un'istanza della classe persona, oltre ad essere dotata di un URI e di forme varianti del nome, ha diverse proprietà generali: un luogo e una data di nascita e di morte, una biografia, elementi iconografici che la qualificano.⁶²

Esempio:

⁵⁵ Un esempio di *mapping*: Ø. Eide, C.E. Ore, «TEI, CIDOC-CRM and a possible interface between the two», in *Digital Humanities 2006, The First ADHO International Conference, Conference Abstracts* (Université Paris-Sorbonne, July 5-9 2006), pp. 62-65, <http://www.allc-ach2006.colloques.paris-sorbonne.fr/DHs.pdf>. Si veda anche: Ø. Eide, C.E. Ore, «TEI and cultural heritage ontologies: Exchange of information?», *Literary and Linguistic Computing*, XXIV/2 (2009), pp. 161-172.

⁵⁶ *Functional Requirements for Bibliographic Records*, <http://www.ifla.org/publications/functional-requirements-for-bibliographic-records>.

⁵⁷ *Dublin Core Terms*, <http://dublincore.org/documents/dcmi-terms/>.

⁵⁸ *SKOS Simple Knowledge Organization System Reference*, <http://www.w3.org/TR/skos-reference>.

⁵⁹ *Europeana Data Model*, <http://pro.europeana.eu/edm-documentation>.

⁶⁰ *Cidoc-Conceptual Reference Model*, <http://www.cidoc-crm.org/>.

⁶¹ Per una descrizione della funzione di ciascuna di queste ontologie si veda il W3C Incubator Group Report, *Library Linked Data Incubator Group: Datasets, Value Vocabularies, and Metadata Element Sets*, 25 October 2011, <http://www.w3.org/2005/Incubator/llid/XGR-llid-vocabdataset-20111025/>.

⁶² La TEI prevede una sezione specifica per la gestione di informazioni relative alle persone: TEI Consortium (eds.), «13.3 Biographical and Prosopographical Data», in

```
<rdf:description rdf:about="#LM">
  Access_key: Medici, Lorenzo de'
  Same-as VIAF permalink: http://viaf.org/viaf/54169908
  Biography: http://it.wikipedia.org/wiki/Lorenzo\_de'\_Medici
  Father-of: Piero de' Medici (people.rdf#PM)
  Born-in: Firenze (place.rdf#Fi)
  Died-in: Firenze (place.rdf#Fi)
  Born-when: 1449 (date.rdf#1449)
  Died-when: 1492 (date.rdf#1492)
  Iconography: http://www.google.com/search?hl=en&q=lorenzo+de%27+medici&um=1&ie=UTF-8&tbn=isch&source=og&sa=N&tab=wi&ei=\_1vcUOeAJqeI4ASik oCYBQ&biw=1146&bih=709&sei=AVzcUNnjIOXV4gTVloHQCQ
```

Un'ontologia come il CIDOC-CRM può essere uno strumento utile per creare relazioni fra persone, eventi, oggetti, luoghi e date.

Codici manoscritti. Molti manoscritti menzionati sono codici ad oggi posseduti da numerose biblioteche europee. Alla forma normalizzata del nome, come desunta dai repertori, andranno allora associate la segnatura, l'indicazione dell'istituto di conservazione ma anche un'eventuale descrizione codicologica o la disponibilità dell'immagine digitale del codice o del suo full-text.

Esempio:

```
<rdf:description rdf:about="#PV">
  Access_key: Plutarco, Vite Parallele
  Shelfmark: Laur. Plut. 65, 26
  Available-in: Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze http://www.bml.firenze.sbn.it/
  Described-in: http://opac.bml.firenze.sbn.it/Record.htm?idlist=1&record=710312453859
  Item-in(image): http://teca.bmlonline.it/TecaViewer/index.jsp?Risldr=TECA0000777138
  Item-in (full-text): --
```

Un'ontologia come FRBR potrebbe essere usata per descrivere la relazione fra il codice inteso come oggetto fisico, quindi l'*item*, dotato di una segnatura – che può includere anche diverse sue rappresentazioni o espressioni (file di testo, file immagine, audio o video) – e l'opera di cui il codice è una specifica manifestazione.

Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange (last updated on 21 december 2011), <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ND.html#NDPERS>.

Termini tecnici. Anche il lessico deve essere qualificato. I termini vanno quindi descritti e vanno stabilite relazioni con altri repertori.

Esempio:

```
<rdf:description rdf:about="aF">
  Access_key: Ad fragmenta
  Definition: «Sistema di resa scrittoria opposto alla scrittura “ad volumina”.
  ... (S. Rizzo, Lessico filologico degli umanisti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, p. 196)».
  Type-of: writing
  Iperonym: scrittura
  Synonym: pecia
  Antonym: ad volumina
```

L'ontologia SKOS fornisce uno strumento per creare thesauri terminologici e stabilire collegamenti fra i termini utilizzati nel documento e gli stessi definiti in altri repertori (come ad esempio la rete lessicale WordNet⁶³).

Nell'ambito del Web semantico, quindi di modelli e linguaggi di rappresentazione della conoscenza, un ruolo importante, ormai da alcuni anni, ha assunto Linked Data⁶⁴ come progetto e strumento per la gestione di collegamenti fra risorse e quindi per il trattamento dei link. Molti *linked datasets* sono già disponibili sul WWW e possono di conseguenza essere utilizzati in ogni progetto, cioè richiamati al fine di associare istanze dello stesso concetto.⁶⁵ Molti URI di risorse e molte asserzioni RDF sono quindi a disposizione della comunità, con lo scopo di favorire il dialogo e lo scambio fra progetti.⁶⁶ Rappresentando le informazioni relative alle edizioni utilizzando il meccanismo degli URIs e le modalità espressive di RDF è possibile contribuire a popolare l'universo dei linked data sets, in una prospettiva di interscambio e interoperabilità.

⁶³ <http://wordnet.princeton.edu/>.

⁶⁴ Un ottimo volume di riferimento è: T. Heath, C. Bizer, *Linked Data: Evolving the Web into a Global Data Space*, San Rafael, CA., Morgan & Claypool, 2011. Si veda anche: C. Bizer, T. Heath, M. Hepp (eds.), «Special Issue on Linked Data», *International Journal on Semantic Web and Information System*, V/3 (2009).

⁶⁵ Un interessante progetto in questa direzione si legge in: M.O. Jewell, «Semantic Screenplays: Preparing TEI for Linked Data», in *Digital Humanities 2010*, Conference Abstracts (London, July 7-10 2010), pp. 53-55, <http://dh2010.cch.kcl.ac.uk/academic-programme/abstracts/papers/pdf/ab-878.pdf/>.

⁶⁶ SWEO Community Project, *Linking Open Data on the Semantic Web* (last update 23 August 2011), <http://www.w3.org/wiki/TaskForces/CommunityProjects/LinkingOpenData/DataSets>.

L'edizione digitale diventa quindi una base di conoscenza che permette all'utente finale di reperire informazioni strutturate. Le relazioni latenti sono definite in modo formale, diventando oggetto di query. I commenti, che l'editore mette tradizionalmente in nota, sono espressi tramite RDF e predicati ontologici. Ogni elemento annotato è identificato in modo univoco. L'edizione digitale così realizzata entra in un processo di dialogo con altre risorse digitali correlate.

L'obiettivo della creazione di una base di conoscenza è duplice: da un lato garantisce l'interoperabilità dell'edizione, aperta allo scambio con altri repositories; dall'altro dà agli studiosi uno strumento (liste di autorità espresse in modo formale e accessibili tramite URIs) e un metodo (dal contenuto delle lettere all'informazione esterna e dalle informazioni esterne al testo) che possono essere utilizzati in situazioni e contesti diversi. Un modello che sfrutta le tecnologie del Web semantico per la rappresentazione della conoscenza, e linked data per l'interscambio.⁶⁷

E torniamo quindi all'interrogativo di partenza. Possiamo ancora parlare, a questo punto, di edizione?⁶⁸

Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica
francesca.tomasi@unibo.it

⁶⁷ Si veda anche: G. Tummarello, C. Morbidoni, E. Pierazzo, «Toward Textual Encoding Based on RDF», in *9th ICC International Conference on Electronic Publishing* (Belgium, Leuven-Heverlee, June 2005).

⁶⁸ K.M. Price, «Edition, Project, Database, Archive, Thematic Research Collection: What's in a Name?», *Digital Humanities Quarterly*, III/3 (2009).

Rassegne

IVANO DIONIGI-FRANCESCO CITTI

«LA RÉVOLUTION HUMANISTE». A PROPOSITO DI UNA TRADUZIONE INTEGRALE DEGLI «ADAGIA» DI ERASMO¹

📖 Érasme de Rotterdam, *Les Adages*, édition complète bilingue, sous la direction de Jean-Christophe Saladin, Paris, Les Belles Lettres (Le Miroir des humanistes), 2011, 5 voll., pp. 5440, € 426, ISBN 978-2-251-34605-2

Herculanum mehercle opus, «fatica davvero erculea», verrebbe da esclamare di fronte a questi poderosi cinque volumi che contengono il testo latino degli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam (secondo l'edizione pubblicata da Froben, a Basilea, nel 1536) e la prima traduzione francese² completa dei 4151 adagi, accompagnati da una «postfazione» (*La révolution humaniste*) e da una serie di utilissimi indici dei proverbi e degli autori citati. Jean-Christophe Saladin ha portato a termine l'impresa in pochi anni (il lavoro è iniziato nel 2007), coordinando un gruppo di 56 traduttori – una nutrita schiera che fa tornare alla mente i 72 saggi che ad Alessandria realizzarono l'epocale versione greca della *Bibbia*, che oggi va sotto il nome di *Settanta*. I traduttori («adagiomani» si definiscono loro stessi [Cfr. V, p. 17]) hanno costituito per così dire una specie di stato utopico ugualitario nel nome di Erasmo: le sue regole base sono, infatti,

¹ Il presente testo è la riscrittura di un intervento in occasione della presentazione dell'opera a Bologna, il 12 aprile 2012, e ne conserva perciò a tratti lo stile colloquiale.

² Mentre esiste una traduzione inglese (*Collected Works of Erasmus*, voll. 31-35, *Adages*, ed. by R.A.B. Mynors, M. Mann Phillips, John N. Grant, D.L. Drysdall, B. Knott Sharpe, Toronto, University of Toronto Press, 1991-2009), manca una traduzione integrale in italiano: si dispone solamente di traduzioni di adagi singoli o di piccole raccolte. Cfr. tra gli altri *Erasmo da Rotterdam*, «*Adagia*». *Sei saggi politici in forma di proverbi*, a cura di S. Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1980; *Erasmo da Rotterdam*. «*Adagia*», a cura di Davide Canfora, Roma, Salerno, 2002; *Erasmo da Rotterdam*. «*I Sileni di Alcibiade*», introduzione e note di J.-C. Margolin, traduzione di S. Ugo Baldassarri, Napoli, Liguori, 2002. È ora annunciata una traduzione di tutti gli *Adagia*, a cura di E. Lelli, per l'editore Bompiani.

l'indifferenza ai titoli accademici e l'impegno a celebrare due anniversari (la morte di Platone, il 7 novembre; la nascita di Apollo, il 7 aprile), in maniera analoga a quanto facevano gli Epicurei che si ritrovavano per celebrare il genetliaco del loro maestro (il 10 del mese Gamelione, tra gennaio e febbraio). Tra gli adagiomani, non si possono tuttavia non ricordare i due più grandi *sospitatores Erasmi* in Francia (e non solo) nel secolo passato, Jacques Chomarat³ e Jean-Claude Margolin⁴ di cui vengono ristampate le traduzioni di 5 adagi.⁵

Che cosa è dunque questa raccolta? Saladin afferma paradossalmente nel suo saggio che «Les Adages ne sont pas un recueil de proverbes» (V, p. 18). In effetti pensare che gli *Adagia* siano qualcosa di simile a *L'Ape latina*, fortunato dizionarietto di 2498 sentenze, proverbi, motti, raccolti da Giuseppe Fumagalli per i Manuali Hoepli e ben noto al pubblico italiano (1911¹, rist. anche in anni recenti), intendo dire uno scarno, quanto utile elenco di proverbi latini con l'indicazione della loro fonte, sarebbe molto più che riduttivo. Certo, per ogni proverbio, Erasmo si premura di fornire la forma canonica, greca e latina, di darne la spiegazione, ricostruirne l'origine, fornendo un ricco apparato di attestazioni classiche, aggiungendo anche indicazioni sull'uso migliore per reimpiegare il proverbio nell'uso corrente. Ma siamo di fronte ad un vero e proprio capolavoro della letteratura umanistica – non solo per l'idea di cultura che la ispira, per la volontà di fondere cultura classica e cultura cristiana – ma anche per lo stile con cui l'opera è scritta, per i gustosissimi e sorprendenti squarci di realtà storica che Erasmo ci offre, sfruttando la sua vena ironica e talora anche satirica, per le immagini originali che scaturiscono dalla sua paradossale fantasia, ben nota ai lettori dell'*Elogio della follia* o dei *Colloqui* (tradotti in italiano da Cecilia Asso e prefati da Adriano Prosperi per la collezione Pléiade-Einaudi, Torino, 2002).

Ma procediamo per gradi: che cosa distingue un adagio, per Erasmo? Ce lo dice lo stesso autore nei *Prolegomena* (I, p. 20: *Paroemia est cele-*

³ Autore del fondamentale *Grammaire et rhétorique chez Erasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 2 voll.

⁴ Cui si devono fra l'altro le bibliografie erasmiane dal 1936 al 1975, Paris, Vrin, 1963; 1969; 1977.

⁵ Rispettivamente *Auris Batava* (3535), *Deo nemo potest nocere* (4095), *Civitas non civitas* (4106), *Japeto antiquior* (4151), pubblicati nel 1991 in una raccolta di *Oeuvres choisies* (Paris, LGF-Livre de Poche) e i *Sileni Alcibiadis*, usciti per Les Belles Lettres nel 1998, con commento, tradotto anche in italiano (cfr. n. 2).

bre dictum, scita quapiam novitate insigne): sono sostanzialmente due caratteristiche, in primo luogo la *celebritas*, ovvero il fatto di essere ben documentato nella lingua letteraria, ed essere quindi entrato nell'uso comune.⁶ In secondo luogo la *scita novitas* («nouveau-té subtile de tour» nella traduzione francese), «un'arguta novità» che distingue l'espressione dal *sermo communis*, ed è spesso conferita da figure retoriche, come la metafora, l'iperbole (come nel caso di *Nudior exuvio serpentis*, «Più nudo della pelle di un serpente»), l'antonomasia, l'ossimoro (come nel caso di *Festina lente*, «Affrettati lentamente»).

Qualche sorpresa può venire da una verifica delle *auctoritates* di Erasmo:⁷ tra i primi dieci autori più citati, non stupisce incontrare al primo posto Cicerone (892 citazioni), seguito da Omero e Plutarco (666 e 618 passi), mentre Orazio – soprattutto l'Orazio delle *Satire* e delle *Epistole*, oltre quello dell'*Ars* – è al quinto posto (475 passi). Più notevole trovare Aristofane e Plauto (con 596 e 475 passi), e solo dopo Platone (428 passi), seguito da due enciclopedisti come la Suda e Ateneo (392 e 356 passi), sfruttati per le loro citazioni e interpretazioni di autori ormai perduti, e infine da Luciano (335 citazioni). Mentre le 257 citazioni di Terenzio confermano l'interesse per il teatro, e in particolare per i comici, molto meno numerose le citazioni da Virgilio (225), da Seneca (appena 126) – di cui pure Erasmo curò una fondamentale edizione (Basilea 1529²). Ma sono sorprendenti soprattutto i dati relativi ai Padri: poco più di un centinaio (121) i riferimenti a Girolamo, il *vir trilinguis* che pure rappresentava per Erasmo uno straordinario modello da imitare. E ancora meno da Agostino (32 citazioni), mentre solo 18 sono i passi tratti da san Paolo. E l'assenza dei cristiani è confermata dall'elenco delle letture – per lo più poetiche – che Erasmo ricorda in una lettera del 1489 (*epist.* 20, 97 ss. Allen): *ego meos duces quos sequar habeo: ... In poematibus Maronem, Horatium, Nasonem, Iuvenalem, Statium, Martialem, Claudianum, Persium, Lucanum, Tibullum, Propertium authores habeo; in soluta oratione Tullium, Quintilianum, Salustium, Terentium* (di Terenzio infatti non si conoscevano ancora i metri).

⁶ La duplice natura popolare e letteraria dei proverbi è oggetto di dibattito anche oggi: si vedano i capitoli 1 e 2 di R. Tosi, *La donna è mobile e altri studi di intertestualità proverbiale*, Bologna, Pàtron, 2011.

⁷ Per comodità mi riferisco ai dati forniti da M. Mann Phillips, *The «Adages» of Erasmus. A Study with Translations*, Cambridge, UP, 1964, pp. 393 ss.; dati che andrebbero oggi aggiornati con gli indici dell'edizione critica promossa dalla Accademia Olandese delle Scienze (Amsterdam, North Holland-Elsevier-Brill, 1969-2005) e con quelli dell'edizione curata da Saladin, V, pp. 294-316. Per il solo Orazio si può ricordare che Fabio Nanni («Orazio negli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam», *Eikasmos*, 27 (2006), pp. 391-421) ha contato 522 citazioni rispetto alle 475 censite dalla Mann Phillips.

Nella visione unitaria della cultura erasmiana i classici si sostituiscono ai manuali medievali, come ribadito nell'adagio 3401 *Ne bos quidem pereat*, «Che non si perda neanche un bue», che polemizza contro l'educazione tradizionale. Come ha osservato Chomarat,⁸ la vera differenza per Erasmo non è fra paganesimo e cristianesimo, ma fra paganesimo e cristianesimo letterato e autentico da un lato, e paganesimo e cristianesimo corrotti dalla superstizione dall'altro: i grandi autori sono in perfetta sintonia con le sacre scritture, purché non ci si dimentichi che sono pagani. Così Orazio, con il suo invito alla frugalità, le riflessioni sulla fugacità del tempo, pur essendo pagano può essere considerato cristiano, perché ha un'«anima santa». Lo stesso vale per Seneca: nell'epistola prefatoria all'edizione frobeniana del 1529 (= *epist.* 2091 Allen) da un lato Erasmo afferma che si trarrà più frutto dalla sua lettura se lo si considera per quello che è, un pagano. Infatti, dice Erasmo con un gioco di parole tutto senecano, «se lo si legge pensando che sia un pagano, risulterà uno scrittore cristiano, se lo si legge pensando che sia un cristiano, risulterà un pagano» (*si legas illum ut paganum, scripsit Christiane; si ut Christianum, scripsit pagane*):⁹ dunque è meglio considerarlo un pagano. In questo modo si sarà più toccati dalle contiguità col pensiero cristiano, e meno scandalizzati quando Seneca «si troverà nell'errore». L'insegnamento di Cristo dà la sola giusta prospettiva che rende fecondi gli scritti dei pagani, che possono risultare nocivi solo se ridotti a loro stessi. Ma, e lo si è già accennato, gli autori classici non sono maestri solo per i loro insegnamenti: è il loro stile, la *scita novitas* delle loro espressioni, che Erasmo vuole rivitalizzare e portare nel linguaggio di ogni giorno.

Ce lo dice con chiarezza negli *Herculei labores*, «Le fatiche di Ercole» (nr. 2001), in cui descrive il suo lavoro di lettura dei testi e di selezione dei passi, un'operazione difficile che ha comportato spesso anche un lavoro filologico di correzione degli originali, tramandati in modo scorretto. Qui gli adagi sono definiti come «piccole gemme, che per il fatto di essere minute, spesso ingannano gli occhi di chi le cerca, se non si scruta con attenzione. E poi non ti vengono incontro: anzi, sono quasi sempre nascosti, per cui devi disotterrarli prima di raccogliarli». La loro caratteristica, poi, è quella di «risplendere e di mostrare tutta la propria grazia non mentre io li trattavo, ma al limite, al momento del riuso, quando

⁸ Chomarat, 1981, p. 445 (cit. n. 3).

⁹ A. Momigliano, «Note sulla leggenda del cristianesimo di Seneca», in *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, pp. 13-32, inquadra questo passo nel dibattito sui due Seneca e sulla corrispondenza tra Seneca e san Paolo, che Erasmo considerava spurio.

diventano visibili come gemme inserite nel discorso». ¹⁰ Come nel *De copia verborum*, e soprattutto nei *Familiaria colloquia*, «Conversazioni Familiari», dove Erasmo fornisce regole e un intero formulario del parlare elegante, così gli adagi, che comprendono *Sprichwörter und Redensarten*, «Proverbi e modi di dire» (per richiamare il titolo di un'opera famosa di August Otto) ¹¹ non sono solo un'enorme opera di erudizione e di letteratura, ma si pongono come guida alla formazione di una nuova lingua dell'uso comune umanistico – un po' come le *Elegantiae* di Valla che Erasmo considera tra i suoi autori, al pari dei classici (cfr. *epist.* 20, 99 ss. Allen, che ho ricordato prima).

È soprattutto attraverso gli «adagi lunghi» che il lettore potrà fare un percorso nell'Europa di inizio Cinquecento: vediamone alcuni. Con gli *Herculei labores* e soprattutto *Festina lente* (posti significativamente ad inizio della 2^a e della 3^a chiliade [nrr. 1001 e 2001]) entriamo nel laboratorio di Erasmo che freneticamente lavora alla composizione della sua opera, tra il 1507 e il 1508. Sono pagine straordinarie per la storia dell'umanesimo, e per la storia della stampa, con il ritratto di Aldo Manuzio (presente già nella *princeps* uscita a Venezia nel 1508), cui si sarebbero aggiunti i riferimenti a Froben, a partire dall'edizione del 1533.

Erasmo, dopo aver spiegato la natura del proverbio *Festina lente* – costituito *ex verbis inter sese pugnantibus ... per ἐναντίωσιν*, i.e. *contrarietatem* – ricorda che il detto fu particolarmente caro a due imperatori: ad Augusto, che lo impiegava in greco nella conversazione quotidiana, nelle lettere e rivolgendosi ai comandanti per ammonirli ad evitare la fretta avventata, e a Tito Vespasiano. Questi aveva fatto coniare una moneta d'argento che da un lato recava il suo volto con un'iscrizione, e dall'altra un'ancora intorno alla cui asta era avvolto un delfino. Aldo Manuzio l'aveva ricevuta in dono da Pietro Bembo e l'aveva adottata come marca tipografica: essa combina infatti – come viene illustrato a partire dalla scienza egiziana sui geroglifici – il simbolo della lentezza e dell'accuratezza (l'ancora) con quello della rapidità industriosa (il delfino). E dunque, scaturito dalle fasi più antiche e misteriose della filosofia, passato attraverso due imperatori, l'adagio è giunto al cittadino romano Aldo Manuzio, che lo ha reso ancora più conosciuto di quanto non avessero fatto i suoi illustri predecessori. L'illustrazione del proverbio si volge così in un'esaltazione dell'attività editoriale di Aldo e

¹⁰ Cito dalla traduzione di Davide Canfora (vd. *supra*, n. 2), pp. 611 e 619.

¹¹ Mi riferisco a A. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig, Teubner, 1890.

dell'ambiente che lo circonda, con personaggi come Giovanni Lascaris e Marco Musuro: Erasmo qui ricorda la generosità di Manuzio e degli umanisti veneti nel mettergli a disposizione manoscritti di Platone, Plutarco, Ateneo, Aftonio, Ermogene, della *Retorica* di Aristotele con gli scolî di Gregorio di Nazianzo, Aristide con gli scolî, brevi commenti ad Esiodo e Teocrito, quello di Eustazio ad Omero, Pausania, Pindaro con i commenti, e soprattutto due raccolte di proverbi attribuite l'una a Plutarco e l'altra ad Apostolio.

Merito di Aldo era stata poi in particolare l'edizione delle *Lettere* di Plinio (1508), nella quale aveva pubblicato per la prima volta le prime quaranta lettere del decimo libro, un'opera che Erasmo non si trattiene dal definire erculeo, riconoscendo in Aldo il profilo del perfetto umanista¹² che consiste nel «restituire all'universo» ciò «che era quasi in un totale stato di collasso, ricercare ciò che è privo di vita, ricucire ciò che è mutilo, emendare ciò che è così variamente corrotto, soprattutto per colpa di questi stampatori volgari, per i quali il guadagno di anche una sola moneta d'oro è più caro di tutto il complesso della letteratura». Aldo – stampatore in tre lingue: ebraico, greco, latino – si profila dunque come nuovo Girolamo, modello ideale di quell'Erasmo che nell'edizione di Girolamo e nella traduzione del *Nuovo testamento* pone un punto ideale di arrivo (come ha sottolineato in particolare Francisco Rico).

Certo il soggiorno a Venezia non fu sempre facile per il nostro che, ospite a casa di Andrea d'Asola, suocero di Aldo, soffre la fame, come ci racconta nel gustoso racconto intitolato *Opulentia sordida*, «Opulenza taccagna» (un titolo ossimorico, costruito come un adagio): misere cene a base di uova, pane secco, e quando andava bene un po' di pollo, per di più vecchio e andato a male, non bastavano per il Batavo – come si definisce Erasmo – che era «abituato diversamente, ed era ormai tardi per mutare abitudini». ¹³ Il racconto (in forma di dialogo) diviene – come negli *Adagia* – occasione per una riflessione sulla differenza di costumi tra Italiani e abitanti del Nord Europa.

E un vero e proprio trattatello etnografico sull'argomento si può ritrovare anche nell'adagio *Auris Batava*, «Orecchio Batavo» (3535) ad indicare metonimicamente una persona rozza, sgraziata e cupa, che Erasmo trovava già in Marziale (VI, 82, 6): dopo avere ricordato appunto origi-

¹² Indicato dunque come *sapiens*: cfr. F. Citti, «L'orizzonte di Manuzio (Erasm. *Adag.* II 1, 1 e Sen. *Ot.* 4, 1)», *Eikasmos*, 12 (2001), pp. 341-344 e «Aldo ottavo saggio. A proposito di un carne greco di Erasmo», *Eikasmos*, 15 (2004), pp. 435-442.

¹³ Cfr. *Erasmio. «Colloquia»*, a cura di C. Asso, cit., pp. 1203-1225: la citazione è da p. 1223.

ne¹⁴ e *locus classicus* del modo di dire con cui erano bollati i Batavi, popolazione germanica che abitava tra il Reno e la Mosa, nell'attuale Olanda, Erasmo si lancia in una loro difesa. Non esiste altro popolo ugualmente portato alla generosità e alla benevolenza (l'*humanitas*, termine difficilissimo da tradurre, ma che in francese corrisponde molto bene alla «civilté», adottata dai traduttori). Incapaci di inganni, hanno come unico difetto il fatto di lasciarsi andare al piacere, soprattutto nei banchetti. L'adagio si conclude poi con un delizioso quadretto che descrive i traffici, le città e l'intensa vita culturale di quella regione, di cui l'autore si sente un erede.

Non è il caso di soffermarsi su tutti gli adagi lunghi, ma voglio ancora richiamare in breve alcune delle tematiche più interessanti che vi sono toccate. L'attualità, innanzi tutto: la bruciante attualità degli scontri tra la Francia e la Lega antifrancese, divenuta poi Lega Santa,¹⁵ sotto la guida di Giulio II, della cui politica militante lo stesso Erasmo aveva fatto le spese, costretto a fuggire precipitosamente da Bologna, stretta d'assedio dal Pontefice. Che diviene, per questo, bersaglio polemico di molti scritti erasmiani, tra cui dobbiamo annoverare con ogni probabilità anche la feroce parodia *Iulius exclusus e coelis*, stampata anonima nel 1514, in cui – riecheggiando la cacciata di Claudio dall'Olimpo nell'irridente *Apocolocintosi* senecana – l'autore immagina un pontefice che viene scacciato da san Pietro, mentre cerca di varcare le porte del cielo.

In due adagi famosi – e tradotti anche in italiano da Silvana Seidel Menchi¹⁶ – *Spartam nactus es, hanc orna*, «Ora che hai in mano Sparta, abbinne cura» (nr. 1401) e *Dulce bellum inexpertis*, «La guerra è bella per chi non l'ha provata» (nr. 3002) abbiamo un quadro dei principali regnanti dell'Europa sua contemporanea, che, tradendo i doveri di ogni buon principe cristiano,¹⁷ invece di «far prosperare con la ... oculatezza, energia e coscienziosità il regno che la sorte gli ha dato», hanno trascinato in rovinose guerre le loro nazioni, spesso per compiacere l'insaziabile fame di potere di Giulio II. Il pontefice – estremo paradossoso – ricorda Erasmo in *Dulce bellum inexpertis*, prepara una crociata contro i Turchi per diffondere il verbo di Cristo: piuttosto «I Turchi devono vedere in

¹⁴ Si tratta, dice Erasmo, di un adattamento del detto greco Βοιώτιον οὖς, «Orecchio Beota», testimoniato da Diogeniano.

¹⁵ Stipulata il 20 gennaio 1511 tra papa Giulio II, la Repubblica di Venezia, l'imperatore Massimiliano I d'Asburgo, Enrico VIII d'Inghilterra, Ferdinando II d'Aragona e i cantoni svizzeri.

¹⁶ Cfr. *supra*, n. 2.

¹⁷ È un tema per cui si deve ricordare anche il trattatello *Institutio principis Christiani*, «L'educazione del principe cristiano».

noi non solo il nome, ma i sicuri contrassegni del cristianesimo: purezza di vita, desiderio di far del bene anche ai nemici, incrollabile tolleranza di tutte le offese, sprezzo del denaro, incuria della gloria, modestia di vita. ... Con queste armi i Turchi si sottomettono benissimo».¹⁸

Altrove si incontra l'appello ad un'etica rigorosa, in contrasto con la corruzione dei potenti e soprattutto della curia romana: basti il titolo paradossale dell'adagio *A mortuo tributum exigere*, «Esigere le tasse da un morto» (nr. 812), detto riferito già da Aristotele (*Retorica* 2.1383b) a quanti miravano «ad ammassar denaro a diritto e a torto, senza badare alla sua provenienza», e che Erasmo attualizza ancora una volta, riferendosi alla mancanza di limite e di misura dei potenti nel pretendere gabelle, per il proprio arricchimento personale. Sono temi che – com'è noto anche al grande pubblico – Erasmo affronta anche nell'*Elogio della follia*.

Non abbiamo qui la possibilità di aprire un altro capitolo – che sarebbe molto rilevante – quello della fortuna degli *Adagia*, anche a livello iconografico, un tema molto attuale nella critica erasmiana, e che va di pari passo con la riscoperta degli *Emblemata*, raccolte di proverbi illustrati per immagini:¹⁹ mi limiterò a suggerire una lettura, un classico come *Il vaso di Pandora* di Dora e Erwin Panofsky,²⁰ in cui viene indagato il motivo per cui nell'iconografia del Cinquecento si diffonda l'immagine di Pandora che invece di aprire una giara ha in mano un vasetto: lo si deve ad un errore del nostro autore che nel proverbio *Hostium munera non munera*, «i doni dei nemici non sono doni», fa inviare da Pandora a Prometeo una pisside (*pyxis illa fallax*), confondendo – forse per la fretta con cui lavorava – la vicenda del vaso di Pandora con quello della fiala di Amore e Psiche. E così, influenzato da Erasmo, Rosso Fiorentino sarà il primo di una lunga serie di autori che metterà nelle mani di Pandora una pisside.

Ma passiamo ora finalmente, da Erasmo, ai suoi traduttori.²¹ Tradurre Erasmo è veramente un'impresa: in particolare gli *Adagia*, per la loro

¹⁸ Si veda anche la *Querela pacis*, tradotta in italiano da Carlo Carena: *Il lamento della pace*, Torino, Einaudi, 1990.

¹⁹ Cfr. almeno S. Seidel Menchi, «Dare corpo alla saggezza antica. Elementi figurativi e monumentali della ricezione di Erasmo», in *Alberto Pio da Carpi contro Erasmo da Rotterdam nell'età della Riforma*, a cura di M.A. Marogna, Pisa, ETS, 2005, pp. 27-46.

²⁰ Torino, Einaudi, 1996; ed. or. New York, Bollingen Foundation, 1956.

²¹ Per quanto riguarda il testo latino, un rammarico si potrebbe forse esprimere: che sia stampato tutto in tondo, senza evidenziare in corsivo le citazioni, le traduzioni di Erasmo, come peraltro si trova nella più diffusa edizione delle opere erasmiane, quella di Leida del 1703 (*Desiderii Erasmi Roterodami Opera Omnia emendatiora et auctio-*

stessa struttura, sono forse l'opera più difficile da tradurre. Non si deve affrontare solo il compito di rendere efficacemente l'ironico e fiorito impasto linguistico erasmiano, le accurate figure di disposizione, i giochi di parole – uno stile che molto deve a Seneca e alla tradizione dell'apuleianesimo umanistico – ma ci si trova davanti ad un testo stratificato e spesso ripetitivo. L'équipe guidata da Saladin ha fatto la scelta di fornire un testo il più possibile piacevole e leggibile per il lettore moderno, e dunque ha semplificato, anche radicalmente, queste ripetizioni. All'inizio di ogni adagio, nell'originale, il detto è ripetuto persino tre volte: nel titolo, quindi ad inizio del testo in greco, e poi nella traduzione latina. Nel francese lo si troverà solamente una volta, nel titolo.

Un esempio: l'*adagio* 1 ha come titolo *Amicorum communia omnia*. Il testo inizia poi con il greco e la sua traduzione: «Τὰ τῶν φίλων κοινά, id est *Amicorum communia sunt omnia*». Segue poi la spiegazione: «Quoniam non aliud hoc proverbio...». Nel francese (I, p. 42), dopo il titolo «Entre amis, tout est commun» si omettono il greco e la sua traduzione, e si va alla frase successiva: «Comme aucun proverbe...». Tutte le citazioni greche, poi, nell'originale sono accompagnate dalla traduzione in versi dello stesso Erasmo: nella traduzione moderna replicare lo schema avrebbe prodotto un faticoso doppiante. Giusta dunque la scelta di semplificare, traducendo un solo testo. Saladin – nella postfazione – avverte che talora è stato tradotto il greco, talora la sua traduzione latina. Si sarebbe forse preferita una maggiore uniformità: la traduzione dell'originale, ed eventualmente una nota nei casi in cui la traduzione latina di Erasmo si discosta effettivamente dal greco. Ma comprendo che ci sono ragioni di spazio, di economia, che hanno in parte guidato i nostri traduttori.

Ancora un esempio concreto della difficoltà di tradurre Erasmo, anche per l'ambiguità di certe formulazioni: l'Adagio 4095, *Deo nemo potest nocere*, è tradotto nella versione francese «Nessuno può colpire un dio» («Nul peut blesser un dieu»), mentre i traduttori inglesi hanno preferito «Nessuno può offendere Dio» con la maiuscola («No one can injure God»).

In effetti la sentenza è tratta da Sofocle, *Antigone* 1044 «nessun mortale può far mortale gli dèi» (θεοὺς μιάνειν οὐτις ἀνθρώπων σθένει, tradotto da Erasmo *Violare divos nemo quit mortalium*), dove si discute

ra. II. Adagia, Lugduni Batavorum, P. van der Aa, 1703), ed anche nell'edizione critica prodotta dall'Accademia Olandese delle Scienze (vd. n. 7). Di grande utilità – per comprendere immediatamente quando un adagio è stato composto, e quali sono le aggiunte introdotte via via nel tempo – sarebbe stata la riproduzione del testo critico.

se si offendano gli dèi – Giove in particolare – negando la sepoltura ai morti. Di qui la resa «un dieu». Ma non è da escludere l'ambiguità: come in altri casi, Erasmo dopo aver enunciato il *locus classicus*, passa ad indicare le possibili attualizzazioni dell'espressione.²² Il monito infatti potrebbe essere indirizzato a coloro che trovano indegno di Dio che Cristo sia stato partorito da una giovane, come tutti gli altri uomini, o che si scandalizzano del fatto che nella comunione il corpo di Cristo sia ingerito e dunque contaminato dallo stomaco dei fedeli. Perciò preferirei «nessuno può far del male a dio» (con la minuscola), espressione che può indicare sia il dio pagano, il dio stoico, sia quello cristiano.

Ma le difficoltà, anzi le insidie sono dietro ogni parola, spesso difficile da rendere nel suo spessore: il proverbio è definito *carmen*, termine che si riferisce al fatto che è un «verso» (tratto dall'*Antigone*), e inoltre che si tratta di una «formula». Il detto, come si è visto, secondo Erasmo può essere indirizzato (*occini*) contro i critici dell'eucarestia: il verbo latino che Erasmo usa nel senso di «rinfacciare» è *occino*, che significa precisamente «cantare contro qualcuno», con ostilità («canendo obstrepere» lo spiega il *ThLL* IX/2, 330, 78 ss.). È un verbo ominoso, impiegato per il canto degli uccelli, segno di cattivo auspicio. L'espressione sembra alludere alla pratica tipicamente romana del *malum carmen*, l'*occentatio*, una sorta di denigrazione pubblica rivolta a chi si macchiava di colpe contro la comunità.²³

E veniamo alle conclusioni. In un saggio estremamente penetrante, Margaret Mann Phillips²⁴ ha dimostrato come nella storia delle traduzioni di Erasmo in Francia tra il '600 e l'800 si possa sempre individuare un preciso intento pedagogico e ideologico: Erasmo viene ora fatto assurgere a campione dell'anticlericalismo e del razionalismo, ora ad icona del pacifismo.²⁵ E quale allora l'intento di quest'opera? Paradossalmente

²² *Hoc carmen occini potest iis qui indignum Deo putant in matrice virginis latitasse et per uterum virginis exisse, unde prodeunt homines ceteri, aut qui putant corpus Domini pollui, quod in stomachum hominis immundum descendat: θεοὺς μιάειν οὕτως ἀνθρώπων σθένει, neque sol polluitur tot cloacas ac paludes lustrans.*

²³ La cosa è sfuggita anche ai commentatori dell'edizione critica olandese: *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami* recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata, II/8, *Adagiorum Chilias Quarta*, Amsterdam, Elsevier, 1997, pp. 311-313, che si concentrano piuttosto sui possibili referenti della polemica di Erasmo.

²⁴ «Erasmus and Propaganda. A Study of the Translations of Erasmus in English and French», *Modern Language Review*, 37 (1942), pp. 1-17.

²⁵ Basti ricordare la *Querela pacis*, tradotta nel 1794 a Londra con il titolo *Antipolemus*, opera a sua volta tradotta in francese, con il sintetico *La guerre*.

potremmo dire che il lavoro degli adagiomani richiama molto da vicino quello stesso del loro autore, Erasmo, grande mediatore culturale, che compose quest'opera, traducendo migliaia di passi dall'originale greco per renderli accessibili ad un pubblico che non conosceva questa lingua. Non sarà dunque un caso che Jean-Christophe Saladin, autore di un brillante saggio intitolato *La bataille du grec à la Renaissance*, sullo studio e la riscoperta umanistica del greco, si sia fatto promotore di una impresa che vorrei definire neo-umanistica, mettendo a disposizione di un pubblico ormai incapace di leggere il latino (ed anche il greco) un testo capitale, massima espressione di quell'umanesimo faticosamente teso tra passato dei classici e urgenza del presente, capace di trarre – pur nella difficile fase che precedette la Riforma – proprio dall'alterità del mondo classico e pagano, dalla sua distanza, sempre nuova ispirazione per ragionare sulle proprie radici, e rileggere il proprio presente.²⁶

Università di Bologna

SIMONE ALBONICO

IERI, OGGI, DOMANI

📖 *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua [Bononia University Press («Collezione di opere inedite o rare», 169)], 2012, pp. 320, € 45

Per discutere adeguatamente degli atti del convegno che ha celebrato i 150 anni della Commissione per i testi di lingua, convegno svoltosi a Bologna nei giorni 25-27 novembre 2010, atti usciti nel 2012 per la Bononia University Press a cura di Emilio Pasquini (come vol. 169 dell'illustre «Collezione di opere inedite o rare» promossa dalla stessa Commissione), sarebbe il caso di muovere un'ampia riflessione storico-disciplinare, e si finirebbe forse a scrivere un altro libro. Un puntuale confronto con il celebre volume di *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 aprile 1960), uscito nel 1961 a cura di Raffaele Spongano come vol. 123 della stessa «Collezione» e ristampato anasta-

²⁶ Per l'attualità di quest'ottica, rimando a quanto scritto in «Necessità dei classici», in I. Dionigi, (a cura di), *Di fronte ai classici*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 5-18.

ticamente nel 1982, prenderebbe molto spazio, ma da quelle pagine sarà inevitabile partire, anche solo per soppesare i dati fondamentali e per così dire esteriori (a una sintetica valutazione d'insieme della situazione degli studi negli anni Cinquanta e delle caratteristiche del convegno del 1960 provvede già Cesare Segre nel saggio di apertura del 2010, alle pp. 8-11). Gli atti 1961 arrivavano a quasi 470 pagine (fra l'altro, più ampie di quelle attuali quasi del 25%) esclusi gli indici, e allineavano 34 interventi, distribuiti in una «Sezione prima» di 19 saggi metodologici di taglio generale, anche se di varia misura, e in una «seconda» di altri 15 su questioni e testi specifici in progresso cronologico, spesso di grande rilevanza. Si trattava in diversi casi di pezzi brevi o brevissimi, indipendentemente dal loro peso scientifico e dalla novità delle proposte, e fra di essi, è risaputo, si trovano numerosi contributi che hanno segnato la tradizione degli studi e le pratiche editoriali dei decenni successivi fin quasi ad oggi. Negli atti 2012 si hanno 15 interventi distribuiti su 290 pagine, e organizzati in tre sezioni: *Metodi e teorie* (6), *Storia della tradizione* (4), *Il filologo e i suoi lettori* (5). L'ultima sezione raccoglie contributi che discutono aspetti delle discipline filologiche riguardanti il mercato editoriale e la didattica, senza più affrontare (con l'eccezione di Cadioli e di alcuni riferimenti di Frasso) questioni propriamente metodologiche. La Filologia romanza, che compare qui con riguardo strettamente disciplinare-accademico, è molto meno presente nelle prime due sezioni, e si può dire che la romanistica nel suo complesso non assume nel volume uno specifico rilievo in rapporto alle questioni centrali del metodo.

Seguiamo allora l'indice del volume. Nella sezione *Metodi e teorie* Cesare Segre (pp. 3-18) presenta in sintesi lo sviluppo di *Studi e problemi di critica testuale* (1960-2010), e, forte della posizione di testimone diretto da una posizione di perdurante eccellenza scientifica, sta, lui solo, a rappresentare il legame di continuità con l'iniziativa di 50 anni prima. Pier Vincenzo Mengaldo (pp. 19-35) interviene su «Filologia testuale e storia linguistica», con ripresa del titolo dell'intervento tenuto 50 anni prima dal suo maestro Gianfranco Folena, e applica gli strumenti dell'analisi storico-linguistica e dialettologica a un caso di localizzazione (i *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*, che riconduce a Cremona) e, più in breve, a uno di dis-attribuzione (la redazione B della *Amorosa visione*, ormai tolta a Boccaccio, di contro all'idea di Branca, da molteplici prove filologiche e dal buon senso storico: e ora anche da conferme linguistiche). Giorgio Inglese (che dedica il pezzo alla memoria di Guglielmo Gorni, scomparso il giorno successivo alla conclusione

del convegno bolognese) propone su «Ecdotica e commento ai testi letterari» un saggio breve (pp. 37-45) quanto denso di acute riflessioni sul metodo in una delle sue giunture cardinali. Tiziano Zanato (pp. 47-72) è stato invitato a ragionare su un aspetto del più ampio e rilevantisimo ambito della filologia delle strutture («Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto»), e lo fa toccando varie opere: i *Ricordi* di Guicciardini, la *Nencia*, le rime di Ludovico Sandeo, quelle di Francesco Accolti d'Arezzo e infine quelle del Sannazaro. Gli ultimi due saggi della sezione comportano uno spostamento verso la parte più bassa della tradizione: Stefano Carrai discute (pp. 73-85) de «Il problema dell'emendatio nell'edizione dei testi a stampa», applicandosi soprattutto ad autori contemporanei (Moravia, Saba, Montale, quest'ultimo con un caso clamoroso), e poi in particolare a Svevo; Pasquale Stoppelli riflette su «La filologia italiana e il digitale» (pp. 87-98).

Nella seconda sezione *Storia della tradizione* si incontra la ricostruzione storico-critica di Roberto Antonelli («Le Origini e il Duecento: filologia d'autore e filologia del lettore», pp. 101-126), che, come già Segre, prende spunto dal convegno del 1960 per rilevare il grande peso che ha avuto in quell'occasione la letteratura duecentesca, e passa poi a occuparsi del memorabile saggio di Contini e degli effetti sul corso degli studi, nel cinquantennio successivo, del suo contributo alla conoscenza della poesia del Duecento, in quello stesso anno concretizzatosi nei *Poeti ricciardiani*. Paola Moreno, con un saggio steso solo in vista degli atti, si riaggancia all'intervento di Mario Marti (classe 1914, credo il decano dei relatori del 1960) su «L'epistolario come "genere" e un problema editoriale», ed espone una «Filologia dei carteggi volgari quattro-cinquecenteschi» fondata sulla sua esperienza di studiosa dei carteggi guicciardiniani (pp. 127-147). Giovanni Palumbo affronta la tradizione dei *Ricordi* di Francesco Guicciardini (un testo a cui si lega il nome di Raffaele Spongano, che ne è stato editore critico nel 1951, e da Palumbo pubblicato nel 2009 nella «Collezione» bolognese secondo la redazione C), e riprendendo le conclusioni della sua nota al testo apporta un contributo per più ragioni esemplare (come negli atti stessi rileva subito Zanato, pp. 50-52). Chiude la sezione l'ampio intervento di Carla Riccardi (pp. 175-211) su «Filologia d'autore e filologia dei testi a stampa: risultati recenti su testi sette-ottocenteschi», che illustra casi goldoniani (a partire dall'edizione nazionale in corso presso Marsilio), dei *Sepolcri* foscoliani (sulla scorta dell'edizione Biancardi-Cadioli del 2010) e dei *Canti* leopardiani (un solo accenno al *Fermo e Lucia* manzoniano, pp. 203 ss.). Non è ben chiara la ragione del titolo di questa sezione: gli

ultimi due interventi si occupano di tradizioni con varianti d'autore, e in particolare di casi di filologia che si esercita su originali; quello di Paola Moreno vorrebbe ricondurre il caso dei carteggi nell'alveo delle procedure ricostruttive tradizionali, ma è la stessa studiosa a mostrarci come si tratti di tradizioni nelle quali si possono incontrare copie molteplici (minute, copie in registri, copie spedite ecc.) che anche quando contengono trivializzazioni ricadono sotto la responsabilità dell'autore e vanno considerate alla stregua non di testimoni (p. 130) ma di originali concorrenti, distinti per funzione. Non pare che casi simili ricadano nel dominio della *storia della tradizione*, a meno che non si dia all'etichetta un'accezione amplissima. Solo in parte la dicitura è applicabile al ricco intervento di Antonelli, per il quale si pone un'altra questione terminologica: quella che lui chiama, con riferimento all'ampliamento avalliano della specola ecdotica, «filologia dell'autore» (in quanto preoccupata di avvicinare quanto più possibile il testo alle ricostruibili intenzioni dell'autore) contrapposta alla «filologia del lettore» (a partire dai copisti antichi, pp. 117 e 120), diventa nel suo titolo (forse per una modifica redazionale?) *filologia d'autore*, con sovrapposizione equivoca all'ormai tradizionale designazione coniata da Dante Isella per lo studio di tradizioni nelle quali si dispone di varianti e redazioni d'autore (autografe o meno), di cui l'edizione deve dare adeguatamente conto.

L'ultima sezione *Il filologo e i suoi lettori* è aperta da Luciano Formisano, «Il filologo, i suoi editori, i suoi lettori» (pp. 215-236), che si occupa «della veste formale dei testi letterari del passato», secondo un percorso che tenta di contemperare problemi generali in relazione alle diverse occasioni e sedi editoriali e questioni puntuali circa la resa di fenomeni grafico-linguistici. Walter Meliga, in dittico con il successivo intervento, conduce in un clima che pare burocraticamente disciplinare («La filologia romanza nell'università di oggi», pp. 237-243), ma in effetti leva un'allerta (che andrebbe ripresa con più fiato in sedi meno specializzate) su una questione centrale per la sopravvivenza degli studi non si dica filologici, ma storico-letterari in generale, ovvero l'indebolimento della Filologia romanza nei vari curricula delle università italiane (in altri paesi più «avanzati» è già scomparsa). Giuseppe Frasso, a seguire, presenta «La filologia della letteratura italiana nell'università di oggi» (pp. 245-253), che muovendo dalla situazione dell'insegnamento universitario traccia un sintetico ritratto della disciplina (molto condivisibile) che evidenzia la tendenza a sviluppi (la deriva verso una «Filologia riproduttiva» del documento», e «l'enfatizzazione della “genetica testuale”, soprattutto applicata ad autori contemporanei») non centrali

rispetto al metodo filologico e alla sua portata storico-critica. Parlando di «Filologia ed editoria» (pp. 255-271) Alberto Cadioli torna in effetti a toccare casi e problemi di rilevanza non limitabile alla s-fortuna del testo (spinto dagli editori verso una standardizzazione spesso superficiale), perché anzi riguardano la ricostruzione delle intenzioni degli autori (sono qui evocati D'Annunzio, Pavese, Pasolini, Moravia) a monte delle modifiche imposte dalla «produzione editoriale moderna, troppo spesso ancora considerata come fattore di conservazione stabile del testo, senza riconoscere invece la sua continua spinta alla mobilità testuale» (p. 267). Chiude Enrico Malato con «La critica del testo nella prassi editoriale», pp. 273-290, che delimita l'intervento con due consistenti autocitazioni e si concentra molto sulla propria doppia esperienza, di editore scientifico e di editore commerciale di importanti collane di classici.

Le giornate bolognesi avevano visto anche interventi di Paolo Trovato («Il testo antico», sulla tradizione editoriale con particolare riferimento alle pubblicazioni della Commissione), Vincenzo Fera («L'umanesimo latino e la Commissione per i testi di lingua»), Francisco Rico («La nuova filologia e l'edizione dei nostri scritti»), Michele Feo («Le edizioni critiche e le edizioni nazionali (Petrarca e altri)») e Keir Douglas Elam («Filologia in scena: lo strano caso del testo teatrale»), purtroppo non approdati agli atti, con danno evidente per la completezza degli stessi, in particolare per quella che sembra essere stata una delle intenzioni principali del programma, ovvero illustrare il carattere filologico delle edizioni promosse nel tempo dalla Commissione nella sua lunga storia (a presentare il corso degli ultimi cinquant'anni provvede in sintesi il curatore di convegno e volume Emilio Pasquini nelle sue «Conclusioni», giustamente orgogliose del tanto lavoro fatto e delle cure fruttuosamente spese).

A fronte di questo volume, inserito in una trafila di iniziative eccellenti, credo ci si debba innanzitutto chiedere quale sia il panorama della disciplina che ne risulta; e più in generale quale stato di salute mostri la filologia italiana rispetto a cinquant'anni fa.

Nel rispondere alla prima domanda va notato che due contributi (Segre e Antonelli) propongono un taglio illustrativo di sintesi, più ampio il primo, settoriale ma di portata non secondaria il secondo. Segre ricorda le importanti edizioni della prima stagione della Commissione, e richiama in breve le iniziative di celebrazione e riflessione sulla filologia che questa ha promosso: da quella pensata nel 1863 dal chimico Francesco Selmi, ma non realizzata per la mancata disponibilità della Crusca (ma anche nel 2010 si nota l'assenza di Rosanna Bettarini), a quella del

1960; a queste si aggiunge (insieme a svariati incontri promossi da vari enti), a mezza strada tra 1960 e 2010, il Convegno tenutosi a Lecce per iniziativa di Enrico Malato e della rivista *Filologia e critica*. Segre prosegue con una carrellata che dispone in successione storica ben articolata gli inizi di Canello e Rajna, la stagione dantesca di Parodi e Barbi, gli anni Trenta del Novecento tra la *Nuova filologia* dello stesso Barbi e quella più nuova ancora di Debenedetti e Contini (e di questa ribadisce il valore avanguardistico rispetto ai recentissimi sviluppi in terra di Francia), la stagione del dopoguerra, nella quale la storia della lingua italiana porta alla filologia nuove idee e solide competenze indispensabili ad affrontare adeguatamente la tradizione dei nostri testi (lo ricorda Mengaldo a p. 19), e che dà luogo proprio attorno al 1960 a una convergenza notevole: escono in quell'anno i *Poeti del Duecento*, la *Storia* di Migliorini e l'edizione Debenedetti-Segre del *Furioso*; nel decennio precedente Arrigo Castellani con i *Nuovi testi fiorentini* e Domenico De Robertis con lo studio sull'Escorialense avviano percorsi di ricerca di grande respiro; tra 1962 e 1963, si può aggiungere, il giovane Mengaldo completa il compatto ed esemplare dittico boiardo, appunto testuale e storico-linguistico. Non è difficile capire perché il convegno bolognese del '60 sia stato tanto importante: come disse con efficace tautologia Spongano nel presentarlo (ora rievocato da Antonelli), il libro era «tempestivo» perché veniva «in un buon momento». Segre accosta il successivo venticinquennio alla nuova stagione critica tra strutturalismo e semiotica (della quale è stato lui stesso uno dei principali attori), e indica nel primo il motore di alcune importanti acquisizioni del metodo filologico, fissate da Contini critico delle varianti e dallo stesso Segre osservatore delle dinamiche sistema/struttura (nell'ambito delle tradizioni testuali, dei rapporti tra micro- e macrotesto, dei diasistemi linguistici dei singoli testimoni; censura invece con ironia erasmiana il concetto zumthoriano di *mouvance*, «caro agli inesperti», p. 11), mentre sul versante della critica del testo in senso proprio si afferma una corrente neolachmanniana (Contini, Avalle, lo stesso Segre editore della *Chanson*). A questo punto Segre addita alcune principali linee di sviluppo: la filologia applicata ai testi moderni e contemporanei; lo sviluppo della filologia di Avalle verso una considerazione più ampia e non univocamente ricostruttiva della tradizione (collocata sotto l'efficace etichetta medievale della «doppia verità») che ha condotto a importanti sviluppi in tempi recenti (richiamati anche da Antonelli) soprattutto per iniziativa del suo allievo Lino Leonardi; la linea degli studi danteschi e petrarcheschi. L'epoca successiva al convegno leccese è percorsa più velocemente, ricordando i recenti sviluppi

della filologia duecentesca e dei grandi autori trecenteschi, la nuova «filologia materiale» di Antonelli e della sua scuola (che può essere vista come una conseguenza su un altro piano della svolta avalliana), la *textual bibliography*; la chiusura richiama le principali riviste di filologia italiana (alle quali si aggiunge qui, sommessamente, *Filologia italiana*, che ha quasi dieci anni).

Mi scuso coi lettori (e con Segre) di questo approssimativo resoconto, che però serve a verificare in che misura gli atti che seguono testimonino il perdurare di tale varietà e le ulteriori linee di sviluppo che è possibile individuare oggi nella disciplina. Ecco, al di là delle già ricordate assenze rispetto alle giornate del convegno, senza istituire ulteriori confronti con la ricca varietà degli interventi del 1960, anche solo a fronte del quadro tracciato da Segre l'impressione che lasciano gli atti che lo seguono è di essersi dati una cornice più ristretta. Nei contributi troviamo esaminati: sul piano del metodo, il rapporto tra scelte testuali ed esegesi (Inglese segnala una delle aporie di fondo della critica del testo: la scelta fra lezioni concorrenti e la stessa individuazione degli errori avviene di fatto sulla base dell'interpretazione che si sa/si può dare del testo), il problema dell'emendatio (su testi recentissimi) e quello della resa grafica (ma in termini più illustrativi che problematici); sul piano tipologico, le peculiarità di macrotesti e carteggi; su quello cronologico, la filologia dei testi volgari del Duecento; su quello degli strumenti e della diffusione del testo, il rapporto con l'ambito digitale e l'editoria; su quello autoriale, grandeggia solitario Guicciardini.

Provo allora a stilare un mero elenco di ciò che avrebbe potuto utilmente contribuire all'allargamento del quadro e a completare il panorama. In primo luogo, al di là dei contributi ricordati, si sarebbe potuto pensare a una riflessione generale che circoscrivesse lo specifico contributo metodologico della filologia italiana rispetto alla critica del testo considerata nella sua portata per così dire universale. Segre, non si fosse trovato già altrimenti occupato, sarebbe stato un relatore ideale, ma sarebbe forse stato utile proporre un'indagine simile a studiosi di generazioni recenti: si veda ad esempio la recente raccolta dei saggi di Michelangelo Zaccarello, *Alcune questioni di metodo nella critica dei testi volgari*, Verona, Fiorini, 2012, che si muove su questa linea, e si può ricordare, fra gli altri, il nome di Paolo Divizia, autore di interessanti *Appunti di stemmatica comparata*, usciti sugli SPCT del 2009 (o, in una generazione intermedia, quello di Paolo Trovato). Mancano interventi sulla cosiddetta «filologia materiale», qua e là evocata, che avrebbe dato modo di segnare le differenze con una apparentemente simile, ma in realtà molto

meno avvertita, «filologia delle copie» o, come dice Frasso, «riproduttiva», diffusa non solo fuori d'Italia, e vigorosa in tradizioni filologiche di altre letterature; non si parla – magari alla luce delle importanti iniziative in corso per le cure di Motolese-Procaccioli-Russo, fra l'altro illustrate in un convegno del 2008, *Di mano propria. Gli autografi dei letterati italiani* i cui atti sono disponibili dal 2010, a cura di G. Baldassarri – della «filologia degli autografi», che si può connettere non solo con la filologia d'autore (nell'accezione tradizionale che si dà all'espressione) ma anche con quella «materiale» (un bell'esempio d'interazione è però offerto dall'intervento di Palumbo, che rileva e interpreta piccoli segni posti a fianco di alcuni ricordi nella redazione C); e più in generale non è affrontato il rapporto tra critica del testo e codicologia, che ha visto negli ultimi decenni un rinnovamento radicale (in particolare nell'ambito maestro della tradizione dantesca), pur mancando ancora in molti casi (da una parte e dall'altra) un'effettiva e stabile giuntura tra le due discipline. Non si parla dello studio dei canzonieri di più autori (luogo, se altri mai, all'incrocio di metodologie diverse e concorrenti, e perciò interessante e ferace), nel solco di Avalle e di De Robertis, ma con nuovi sviluppi e acquisizioni, in particolare per quanto riguarda (sulla scorta già di Barbi) lo studio intersecato della tradizione di testi di singoli autori e delle seriazioni più ampie nelle miscellanee (si vedano gli interventi al recente convegno *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, atti del 2011 a cura di L. Leonardi: benissimo Decaria): una prospettiva che riguarda, in modo diverso, anche le raccolte di testi in prosa (si vedano ad esempio i già citati *Appunti* di Divizia). Non si esamina la filologia d'autore in alcuni suoi aspetti importanti, cioè non solo, e non tanto, come tecnica di costruzione degli apparati destinati a ospitare varianti d'autore, ma piuttosto come tradizione critica che interpreta strutturalmente e restituisce con intelligenza la complessità del ms. d'autore, riuscendo a distinguere e sfilare i vari strati elaborativi che vi sono depositati, con speciale riguardo alla complessità che consegue, soprattutto nella prosa, alla sovrapposizione di fasi elaborative e/o correttorie estese e alla loro restituzione critica in apparato, e con attenzione al delicato incrocio tra tensione a una visione e a un'interpretazione strutturali (quella, per intendersi, continiana) e ragioni per così dire locali delle correzioni (da Contini a volte trascurate); al di là di enunciazioni generiche, non si hanno riflessioni sul rapporto tra filologia d'autore e critica letteraria, a volte troppo sottinteso dagli stessi editori di testi con varianti o redazioni plurime d'autore, nonostante sia quello l'elemento che determina le principali scelte di

fondo. Non c'è nulla relativo ai grandi cantieri: Dante è il principale assente, e considerato il ruolo guida che sempre ha avuto la filologia dantesca in ambito italiano si tratta di una carenza strana, che non mi pare si possa spiegare con le molte iniziative dantesche in corso, visto che se si vuole ragionare sul metodo non esistono compartimenti, e visto che le recenti proposte (Inglese e Trovato per la *Commedia* post Sanguineti, ma anche la *Vita nova* da Gorni a Carrai, e il problema del *Fiore*) sono tutte interessanti e meritevoli di discussione; ma non c'è nemmeno il Petrarca dei *RVF*, tra l'idea di una edizione con apparato delle varianti recuperabili dai materiali d'autore originali o dalla loro tradizione (impostata di recente da Rosanna Bettarini, che ora si compiange, e da Giuseppe Frasso) e lo studio della prima diffusione del testo, con la possibilità di recuperare stadi altrimenti perduti dalla tradizione indiretta, caso anche questo importante sotto il rispetto del metodo (dopo gli studi classici, nuovi contributi di Frasso, De Robertis e, dopo l'ed. fotografica del Vat. Lat. 3195, Pulsoni); Tasso, dalla cui edizione nazionale si attende fra l'altro la soluzione della *Liberata*, impostata lucidamente ma non portata a termine da Luigi Poma; e si nota poi l'assenza di Manzoni, per il quale è in corso un'ambiziosa edizione nazionale, e di cui proprio ora esce, dopo il *Fermo e Lucia* del 2006, e anche in questo caso in sostanza «fuori collana», la decisiva seconda minuta (*Gli Sposi promessi*), a cura di Giulia Raboni e Barbara Colli, dalla quale sarebbe stato possibile ricavare molteplici riflessioni di portata generale (su tempi, criteri e ragioni dell'elaborazione linguistica, ricostruiti attraverso un lungo studio e un'intelligente analisi dei mss., la Raboni ha capito e spiegato, per la prima volta dopo decenni di stasi, alcune rilevanti novità); o anche quella di Gadda, che dopo la memorabile di Isella per Garzanti vede la nuova iniziativa, anch'essa non solo editoriale ma storico-filologica, curata da Italia-Pinotti-Vela per Adelphi, con nuovi importanti materiali d'autore fino ad oggi indisponibili. (Si è visto come gli esempi adottati in vari contributi siano spesso da autori contemporanei, con uno spostamento netto in avanti rispetto a cinquant'anni fa, senza però che risulti una più ampia portata esemplare dei casi evocati.) Manca soprattutto un'attenzione adeguata a un problema che sempre ritorna in rapporto ai testi più diversi (basti pensare a *Vita nova* e *Commedia*) e che rappresenta certo una delle zone di tensione più sensibili, e perciò importanti, del metodo, cioè la determinazione della lingua (e della grafia) dei testi, le possibilità che si aprono e i limiti che si pongono all'editore per risalire quanto più possibile nei pressi (ma spesso si resta lontanissimi, e la distanza andrebbe sempre

dichiarata e se possibile misurata) dell'aspetto linguistico originale, senza usare violenza alla tradizione ma senza nemmeno rinunciare a legittimi tentativi, e, forse, a qualche ipotesi in più, pur senza conseguenze testuali: su questi aspetti si può vedere l'intervento, al solito ottimo, di Vittorio Formentin sulla *Cronica* dell'Anonimo Romano, alla quale si sta applicando da tempo, appena uscito nel volume parmigiano a tre voci *Leggere gli apparati*, a cura di Giulia Raboni. L'intervento di Mengaldo è l'unico di ambito storico-linguistico, e nonostante la sua prova sia come sempre brillante (l'ipotesi sui *Proverbia* arriva dopo una radiografia stratigrafica che mette in luce anche le altre componenti depositatesi nel diasistema di quella trascrizione, lasciate però libere per stringere la lepre cremonese), non può evidentemente coprire da sola il vasto ambito di incrocio fra le due discipline principesse degli studi letterari, e nello specifico, come si è detto sopra, si interessa ad aspetti che non sono quelli dell'ecdotica della *facies* linguistica, decisiva per la definizione dei testi (sul venerando ms. Saibante che trasmette i *Proverbia*, si veda nel frattempo lo studio di Meneghetti-Bertelli-Tagliani in *Critica del testo*, XV:1, 2012, con novità rilevanti che conseguono a uno studio a tutto tondo, sotto il profilo non solo linguistico, ma insieme codicologico, storico e iconografico: una via non semplice ma che è indispensabile seguire per arrivare a risultati più solidi anche in ambito strettamente testuale e linguistico). Sarebbe poi interessante disporre di riflessioni sulla critica del testo in relazione a tipologie letterarie particolari: ad esempio i volgarizzamenti (privilegiati già nel 1960) e le traduzioni (a partire da quelle umanistiche), che pongono peculiari situazioni di rapporto con gli originali (a volte rinnovato nel corso della tradizione), e sui quali sono aperti importanti cantieri collettivi all'insegna del *Ritorno dei classici nell'Umanesimo*; o i testi storici, per più ragioni trascurati dai filologi (fatte salve eccezioni come Machiavelli o Guicciardini), e che toccano spesso anche il problema del non-finito (dalla *Cronica* di Anonimo Romano, al Varchi e a tanta storiografia rinascimentale). E infine si sente l'esigenza di una riflessione sulla portata testuale della *textual bibliography*, tanto interessante e foriera di importanti acquisizioni sul piano storico-critico generale, quanto onerosa (sempre) e a rischio di risultati prossimi allo zero sul piano strettamente ecdotico in gran parte dei casi. L'impressione è che un'attenzione di questo tipo sia necessaria per ricostruire la storia delle tecniche tipografiche e di allestimento dei testi, le modalità di intervento e rifinitura in corso d'opera (Lida Maria Gonnelli, per trovare la prova regina del fatto che la cosiddetta redazione B dell'*Amorosa visione* non è d'autore, ha

giustamente pensato che si doveva impostare una ricerca di questo tipo, edita poi su *Filologia italiana* del 2005), nonché per valutare correttamente la probabilità che differenze tra edizioni diverse siano o meno riconducibili all'autore (problema questo che si pone anche con le edizioni di opere contemporanee). Ma si dovrebbe verificare largamente se in vista di un'edizione ricerche così lunghe siano da intraprendere sempre in modo sistematico o solo quando vi siano preliminarmente notizie o indizi di una modifica del testo avvenuta in corso di tiratura o di un'implicazione dell'autore in edizioni successive (così parrebbe suggerire un'economia generale della ricerca). Ariosto e Manzoni sono stati studiati sistematicamente perché già si sapeva che c'era qualcosa da trovare, e nel primo caso, illustrato da Fahy in modo affascinante, Debenedetti era già giunto alle conclusioni ecdotiche corrette senza bisogno di impiantare un cantiere.

Ma a questo primo elenco, di immediata coerenza con il quadro storico di Segre e con l'apertura disciplinare degli atti 1961, è possibile aggiungere altri temi. Sul piano della diffusione della disciplina sarebbe stata interessante una panoramica sui manuali, che ne sono veicolo primario: riflettendo su funzionalità e utilità di quelli disponibili, che certo rappresentano una consistente novità rispetto al 1960, e in parte anche al 1984, e provando a formulare qualche auspicio su nuovi strumenti utili alla didattica: personalmente, ad esempio, proporrei di costituire ampie raccolte di errori debitamente contestualizzati, da quelli di archetipo a quelli di singoli codici, con l'attribuzione di un grado di affidabilità, che valgano da esempio istruttivo e insieme da verifica della bontà delle ricostruzioni esperite, e possano servire a caratterizzare epoche, livelli culturali e testuali, ambiti geografici e linguistici ecc. Su una linea non troppo lontana, sarebbe stata interessante anche una riflessione sulla consapevolezza storica della disciplina: è d'altra parte ancora fresca la «scoperta» di Giovanni Fiesoli che il *lachmannismo* è invenzione recente post bédieriana, contrariamente a quanto si è per molti decenni pensato o semplicemente ripetuto; e mancano, mi pare, indagini di una certa larghezza sulle pratiche erudito-editoriali applicate ai testi volgari nel tempo, specialmente nel Settecento e all'inizio del secolo successivo (un po' più battuto, almeno in relazione ai grandi autori), età decisive per la definizione di categorie e conoscenze storiografiche di cui ancora largamente ci serviamo.

Ancora, il problema del rapporto tra testo e apparato da un punto di vista percettivo-funzionale: come fare a rendere immediatamente evidente nel testo il diverso grado di certezza/univocità rispetto alla tradi-

zione o il diverso spessore elaborativo? ovvero, come fornire una buona visione sinottica del rapporto del testo con la sua varia base documentaria, e del livello testuale privilegiato con la profondità elaborativa? Claudio Vela editore delle *Prose* di Bembo ha fornito anni fa un interessante esperimento, parecchio innovativo rispetto al prevalente conservatorismo (caute aperture sono ora nel Leopardi di Gavazzeni-Italia e nell'ultimo Manzoni), sul quale è pure bene interrogarsi, al di là delle prevalenti cause economiche (spesso inconsapevolmente subite, e ribaltate in scelta qualificante), anche per esplicitare i molti «non detti» sulle nostre abitudini editoriali, ora per di più scosse dai nuovi media.

E per non continuare troppo a lungo un elenco che tutto sommato potrebbe esser tacciato di gratuità, un ultimo punto, più tecnico, e che ha un peso notevole in molte tradizioni: il problema delle lezioni adiafore e della possibilità di realmente distinguere le varianti d'autore da quelle di tradizione, ciò che si sa essere in molti casi quasi impossibile, e che costituisce però un altro passaggio delicatissimo e contraddittorio del metodo: si veda la discussione recentemente avviata da Carrai, e ora ben inquadrata e spiegata strutturalmente da Roberto Rea in *Critica del testo*, XIV:1, 2011 [=Dante oggi, vol. 1], su quelle che rischiano di essere varianti d'autore dantesche, prive però evidentemente di una inequivoca riconoscibilità (tanto che a qualificarle come tali si è arrivati per una serie di corrette valutazioni ecdotiche e non certo sotto la spinta dell'evidenza).

Ma a restare fuori dai temi trattati in questo convegno è quello forse più rilevante e insieme più complesso da affrontare, non propriamente disciplinare, che si può collocare sotto l'insegna della «crisi della filologia», conseguenza di un più profondo mutamento culturale in corso da diversi decenni e che colpisce tutto l'ambito umanistico. (Quanto diversa, va detto, la situazione nel 1960! A meno di un decennio dalla morte di Benedetto Croce, la cultura letteraria beneficiava ancora del poderoso contributo che lo studioso napoletano aveva dato alla sua affermazione nella società italiana, e però si trovava a quel punto sollevata dall'ipoteca antifilologica da lui stesso esercitata, e entrava nella primavera di una memorabile epoca degli studi.) Alla situazione difficile accenna marginalmente Segre a p. 18 («un mondo sempre meno attento alla cultura»), e si riferiscono Meliga e Frasso relativamente al quadro accademico istituzionale. Certo, nulla di concreto si potrebbe ottenere nemmeno se se ne parlasse in tutti i numerosi (troppi) convegni di studio organizzati dalla consorteria degli universitari umanisti, ma per quanto riguarda la critica del testo sono necessari ulteriori sforzi, dopo i molti già fatti in

questo senso negli anni passati, per affermare la centralità, da una parte, della disciplina in sé nel quadro dell'italianistica in generale, dall'altra quella della tradizione degli studi italiani rispetto alle vicende della gran parte delle altre scuole europee. Un confronto vigile e continuo con metodi che pure avvertiamo subito come del tutto privi di affidabilità, e che hanno oggi largo corso, da attuare con pazienza didascalica, e una discussione aperta con i migliori rappresentanti delle varie declinazioni della critica del testo applicata a testi medievali e moderni in Europa, dovrebbero rientrare fra i compiti necessari e stabili dei filologi della letteratura italiana. Tutta questa problematica potrebbe costituire da sola un'intera sezione di un immaginario convegno che non avesse problemi di durata e di budget. Relativamente alla situazione italiana, credo non andrebbe persa di vista dagli specialisti la centralità della scuola: nel corso del dopoguerra, e sempre più negli ultimi decenni, è andato restringendosi lo spazio concesso al libro inteso come strumento privilegiato per la conoscenza di un'opera letteraria, riconoscibili (libro e opera) nella loro autonomia, e in generale si è ridotto lo spazio dei classici fruiti se non integralmente comunque largamente attraverso edizioni autonome (vi accenna Malato a p. 276). La pervasività e l'ambizione totalizzante delle storie-antologie, così vantaggiose per gli editori, così comode per la gran parte degli insegnanti, comportano anche inevitabilmente una caduta di attenzione nei confronti delle edizioni, delle collane dei classici, e discende forse anche da qui una minore sensibilità diffusa alle problematiche testuali.

Mi è capitato di ricordare su questa stessa rivista che la perdita di forza attrattiva degli studi umanistici, e filologici in specie, nella società e nell'Università italiane coincide di fatto con la crescente presenza dell'informatica nella vita di tutti i giorni e con la disponibilità di strumenti di informazione e di accesso a testi sempre più facilmente impiegabili e, almeno all'apparenza, sempre più potenti. È indubbio che la perdita d'importanza è anche conseguenza del progressivo restringersi del ruolo d'intermediazione che la filologia ha esercitato nell'accesso all'informazione testuale primaria (da qui la perdita dell'aura). La riorganizzazione degli studi filologici a fronte dei nuovi strumenti richiederà del tempo, e bisognerebbe evitare tanto i facili entusiasmi che le inutili forme di resistenza e di disinteresse. È necessario seguire con attenzione quanto accade per non perdere di vista le strutture «pesanti» della rete, i settori nei quali è necessario investire a lungo termine; mentre vanno regolarmente segnalate e sottoposte a critica tutte le prese di posizione, le dichiarazioni e le realizzazioni che, magari senza saperlo, sono effetto della forza espansiva del digitale (difficilmente contenibile perché

economicamente motivatissima), che di suo, se non utilizzato con una minima consapevolezza, ha la caratteristica, invece che di risolvere i problemi, di ridurli alla forma adatta ad accogliere le soluzioni che è in grado di offrire (lo spiegò bene, in rapporto alla filologia, Lorenzo Perilli in un libretto edito dai Lincei nel 1995). Viene allora a proposito il già citato intervento di Pasquale Stoppelli (pp. 87-98) dedicato al rapporto della filologia con il digitale, che fa bene a stigmatizzare dichiarazioni rilasciate da recenti editori in formato elettronico (Prue Shaw per la *Commedia* e Ceragioli-Ballerini per lo *Zibaldone*), dalle quali emerge una davvero sconsolante visione del ruolo che le nuove tecniche possono svolgere nell'ambito della critica del testo, con un malinteso critico e culturale di fondo che di solito aggalla nelle situazioni più arretrate (quali non dovrebbero essere quelle citate): l'illusione che la macchina possa sostituire la valutazione critica dello studioso (addirittura lo «human judgement») e, sul versante opposto (potenza del marketing!), quella che la strumentazione informatica possa creare un contesto per una filologia personale da esercitare a piacere sul testo. Se anche siamo abituati a valutare criticamente ogni parola o singola frase di un testo, non per questo dobbiamo poi credere che la possibilità (peraltro teorica) di produrre tante edizioni quanti sono gli utenti di un testo elettronico sia di per sé un vantaggio: costituirebbe al contrario una frammentazione e una dispersione editoriale che o allungherebbe i tempi della ricerca o non avrebbe reali conseguenze sul progresso degli studi. Non si tratta di impedire il libero esercizio della filologia e dell'intelligenza, che di per sé è sempre un bene e una ricchezza, ma non si può ignorare che le mediazioni e le valutazioni esercitate dai soggetti editori (quale che sia la forma dell'edizione) svolgono una funzione essenziale di verifica e selezione dei dati, senza le quali il disordine testuale aumenterebbe e il reperimento delle informazioni utili risulterebbe sempre più faticoso. Insomma, è evidente che siamo ancora agli inizi, e che bisognerà avere molta pazienza. Una posizione critica o anche solo cauta nei confronti del digitale o di alcuni suoi aspetti non garantisce però certo dalla ripetizione di errori già fatti, che in questo settore spesso comportano nel tempo danni generali, per lo più alle pubbliche finanze, a fronte di sicuri vantaggi per chi gestisce e vende gli strumenti. Quando Stoppelli ripete, anche in questa sede, che «nella costituzione delle banche dati ... la partita decisiva si gioca sul software prima che sui testi. Codificare un testo è dispendioso, alleggerire questo impegno è una necessità ineliminabile se si vuole costituire un archivio testuale di ampiezza significativa», dice il contrario del vero e del verificabile:

basta ricordare che la migliore, più ampia e più specializzata banca dati testuale oggi disponibile in Italia, quella allestita dall'OVI sotto la direzione di Pietro G. Beltrami, è solida, duratura, ottima proprio in virtù della codifica a cui i testi sono stati preventivamente sottoposti. Altre banche dati ipocodificate, pur svolgendo un utile servizio, non possono certo dirsi destinate a un utilizzo propriamente scientifico, e dovranno sicuramente essere rinnovate e ricodificate (già lo sono state più di una volta!) con significativi esborsi di denaro pubblico rinnovati nel tempo. Si deve poi ribadire che qualsiasi strumento che non funzioni in rete potrà anche essere mirabile, come senza dubbio sono stati quelli curati o commercialmente diffusi da Stoppelli a partire dagli anni Novanta (*LIZ* e *Archivio italiano* della Lexis), ma è ormai destinato a sopravvivere in una dimensione archeologica, come appunto è avvenuto con quelli, in larghissima parte finanziati con fondi pubblici, come del resto avviene con la quasi totalità dell'editoria scientifica, elettronica o cartacea che sia, italiana (che ne ricava poi utili privati). La sottovalutazione del testo e della sua codifica in ambito elettronico così come la sostiene Stoppelli contraddice poi in modo aperto uno dei requisiti elementari ed essenziali di un testo affidabile, ovvero la sua stabilità e la sua piena accessibilità (considerato che chi deve accedere è in primo luogo una macchina che di per sé non può distinguere il soggetto dal verbo, un sonetto da una stanza di canzone); e ciò tanto più stupisce, e sottolinea la contraddizione su questo punto specifico, perché proviene da un filologo di sicura esperienza quale è certo Stoppelli.

Gli esempi in questo campo si potrebbero facilmente moltiplicare, e ci porterebbero lontano dal centro del problema; ma la difficoltà della gran parte dei filologi ad affrontare in modo pianificato (come esige l'informatica), economico (come esige il bene pubblico) e duraturo (come esige la scienza) il trasferimento nel campo digitale delle risorse scientifiche, assicurandone così anche il potenziamento, certe loro renitenze o al contrario i facili entusiasmi di fronte alla visibilità e immediata praticabilità di alcune soluzioni, dichiarano un ritardo generale e la posizione subalterna rispetto a chi detiene quello che una volta veniva giustamente chiamato «il controllo dei mezzi di produzione».

Università di Losanna (Svizzera)

LUCA MORLINO

📖 Alberto Varvaro, *Prima lezione di filologia*, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. 154, € 12, ISBN 978-88-420-9842-3

L'assenza di un aggettivo che specifichi nel titolo il dominio linguistico o l'epoca storica di riferimento della disciplina cui è dedicato questo libro – la filologia – potrà forse apparire sorprendente, e per certi aspetti anche paradossale, se si considera che la collana laterziana delle *Prime lezioni* cui esso appartiene si rivolge in primo luogo a un pubblico di studenti universitari. Questi ultimi infatti non frequenteranno mai un corso di filologia *tout court*, ma sempre, per ovvie ragioni, di filologia di volta in volta greca o latina o romanza e così via, o ancora classica o medievale o moderna, con le rispettive applicazioni nell'ambito della filologia testuale. Eppure, proprio questo apparente paradosso rappresenta il punto di forza, l'elemento di novità e quindi il motivo di principale interesse – oltre che, è lecito immaginare, anche della probabile e auspicabile fortuna editoriale e didattica – della *Prima lezione di filologia* di Alberto Varvaro.

Questo libro costituisce infatti un'utile e valida premessa allo studio di una qualsiasi filologia particolare, e non soltanto di quella romanza professata dall'A., al quale si devono, assieme a una ricchissima mole di studi specialistici, anche altre benemerite prime lezioni di filologia spagnola e francese medievale.¹ Non è probabilmente un caso che a scrivere un libro di questo genere sia stato l'autore di un saggio fondamentale, basato proprio sul confronto, nell'ambito specifico della filologia testuale, tra i problemi e le esperienze dei filologi classici e romanzi.² L'impostazione comparativa di quel saggio, che a riprova della sua rilevanza ha poi ispirato un importante convegno in cui è intervenuto come relatore lo stesso Varvaro,³ si ritrova, sia pure necessariamente in

¹ A. Varvaro, *Filologia spagnola medievale*, 3 voll., Napoli, Liguori, 1965-1971; Id., *Avviamento alla filologia francese medievale*, Roma, NIS, 1993.

² A. Varvaro, «Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse», in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, XLV (1970), pp. 73-117, poi anche in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004, pp. 567-612.

³ *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, 1998: l'intervento di Varvaro, dedicato a «Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza», è alle pp. 11-26.

pillole, anche in questo libro, come dimostrano per esempio le opportune precisazioni relative alla diversa validità e legittimità, a seconda che si abbia a che fare con un testo classico o romanzo, nell'esercizio della congettura (pp. 45-46) e nella considerazione del principio pasqualiano dei codici *recentiores, non deteriores* (pp. 54-55).

Giusta il titolo, così come non è dedicato a una filologia particolare sotto il profilo linguistico o storico, il libro comunque non si occupa esclusivamente nemmeno della filologia testuale o ecdotica, che l'A. considera a buon diritto soltanto come una parte, almeno idealmente preliminare, del lavoro filologico rispetto al più ampio fine di quest'ultimo, costituito dall'interpretazione del testo sotto tutti i punti di vista da tenere doverosamente in considerazione (p. 12), tanto più – andrà aggiunto – perché da ognuno di essi può in realtà derivare qualche elemento utile alla stessa costituzione del testo, che altrimenti potrebbe risultare più difettosa, se non proprio erronea. Si tratta cioè delle sei domande («Chi? Che cosa? Quando? Dove? Come? Perché?»): p. 114) che la retorica antica raccomandava come basilari e necessarie per l'interpretazione di qualsiasi argomento, passate poi, in numero variabile, al medievale *accessus ad auctores* e alle moderne scuole di giornalismo.

A ciascuna di queste domande l'A. dedica un capitolo, con due ben diverse eccezioni nel caso della seconda («Che cosa?»), la quale, riferendosi al testo in senso lato, è oggetto in realtà dell'intero libro, e della prima («Chi?», ovvero l'estensore del testo), esclusa dalla trattazione, perché Varvaro ritiene di poter «dare per scontato che la problematica relativa a questo aspetto sia la più nota» (p. 115). A quest'ultimo riguardo si può tuttavia osservare che forse, se non proprio una trattazione specifica, sarebbe stato opportuno quanto meno un cenno ai problemi dell'anonimato, della pseudonimia, delle attribuzioni dubbie e discordanti, non infrequenti nella tradizione di testi antichi e medievali ma verosimilmente non così familiari a chi si approccia al loro studio, come anche alla variabilità dello stesso concetto di autore e di autorialità nel corso dei secoli, materia invero trattata altrove dallo stesso Varvaro.⁴ In compenso, l'A. aggiunge comunque un capitolo sul destinatario del testo,

⁴ A. Varvaro, «Elogio della copia», in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e di Filologia Romanza*, Palermo, 18-24 settembre 1995, a cura di G. Ruffino, VI, Tübingen, Niemeyer, 1998, pp. 785-796, poi anche in Id., *Identità linguistiche*, cit., pp. 623-635, in part. a p. 628; Id., «Il testo letterario», in *Lo Spazio Letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo Volgare*, dir. P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, vol. I:1, Roma, Salerno, 1999, pp. 387-422, in part. alle pp. 412-413, cui rinvio anche per ulteriori riferimenti bibliografici.

partendo dal più che condivisibile assunto secondo cui «non sempre si presta la dovuta attenzione alla domanda per chi sia stato scritto un testo, per quanto sia evidente che la risposta corretta è essenziale per intendere bene il testo in questione» (p. 128), ma senza tuttavia tacere, all'opposto, «il caso, che non è un assurdo, di un testo che non abbia, non voglia (o non debba) avere nessun tipo di destinatario» (p. 133).

Sono proprio queste domande, assieme a quelle poste significativamente nel titolo di altri capitoli – «La filologia riguarda solo i testi letterari?» (p. 24), «La filologia si applica solo a testi scritti?» (p. 28), «Se basti l'analisi linguistica» (p. 109) – e di tante altre disseminate nel corso della trattazione, a dare l'idea dell'importanza metodologica di questo libro e di una prima lezione di filologia senza aggettivi che la connotino, nel senso indicato qui in apertura. Al di là della loro natura, che nei casi appena citati è evidentemente retorica ma comunque non scontata (si sa anzi quanto siano utili, non solo nelle prime lezioni, le domande retoriche), e anche al di là della loro risposta, che in casi più complessi è probabilmente impossibile dare in generale, si tratta infatti di domande che rivelano nel modo migliore buona parte della problematicità che caratterizza la filologia e che la rende pertanto un abito mentale prima ancora che una disciplina, una palestra del dubbio metodico anziché un elenco di certezze da impartire, di nozioni da «erogare» o da «sommministrare», secondo l'orrendo lessico della pedagogia che, ahinoi, oggi va per la maggiore, di cui questo libro costituisce invero un ottimo contraltare, per le ragioni di merito e di metodo evidenziate sin qui e nel prosieguo, così come per la lodevole chiarezza della scrittura.

Questo abito mentale traspare benissimo in tutto il libro, a partire dal primo capitolo, che costituisce un cappello introduttivo utile e non scontato – benché in realtà non ci sia nulla di più filologico – sui diversi significati della parola «filologia» nelle varie lingue moderne nel corso del tempo, un capitolo non a caso ricco di domande: ben quattro solo nel primo paragrafo di p. 7 e poi due alla fine, che sono in realtà semplici sineddoci di un più ampio ventaglio di domande possibili, come prova la conseguente chiusa «E così via» (p. 10), mentre tutte rappresentano più in generale una convincente dimostrazione di come la problematicità della filologia sia tanto quella dei temi che essa affronta e della molteplicità di strumenti e competenze che essa a tal fine richiede, quanto, di conseguenza, quella della sua stessa definizione. Il dubbio metodico, in quanto tale, ritorna di continuo: per esempio, riguardo alla scelta, da parte di Giorgio Petrocchi, di allestire un'edizione critica della *Commedia secondo l'antica vulgata*, che per le ben note caratteristi-

che della tradizione del poema dantesco induce pure a «ritenere abbastanza sicuro che l'eliminazione di tutti i testimoni posteriori [al 1360 ca.] non comporti danni irreparabili»; ciò nondimeno, a tal proposito l'A. conclude con sottile acribia: «Confesso però che il dubbio rimane» (p. 56). Il dubbio, poi, in quanto metodico, è anche radicale, e quindi l'A. lo estende inoltre, opportunamente anche se si tratta di una prima lezione, al concetto stesso di errore su cui si fonda l'intero albero della filologia testuale, senza per questo abatterlo, proprio mentre a tal fine altri si industriano baldanzosamente, proclamando niente meno che «l'inutilità dell'ecdotica per lo studio dei trovatori».⁵ L'argomentazione di Varvaro si basa al contrario, in questo come in altri casi, su un'esemplificazione efficace e persuasiva – desunta dalla sua esperienza di filologo romanzo ma non solo, come si avrà modo di notare, qui in particolare dall'officina ecdotica del *Libro de buen amor* di Juan Ruiz (pp. 79-84) – allo scopo di mostrare l'inevitabile grado di soggettività insito nel riconoscimento degli errori funzionale alla definizione dei rapporti tra i testimoni e alla relativa rappresentazione nello *stemma codicum*. Tali rilievi critici, tuttavia, non intaccano affatto la legittimità e la necessità di tale operazione, ma rappresentano anzi un monito incisivo a compierla con la dovuta attenzione e prudenza, proprio perché sulla base di essa viene costituito il testo da stampare e quindi da interpretare, secondo l'assunto richiamato già in precedenza e ferma restando la precisazione al riguardo dell'A.: «ammesso che le due fasi si possano considerare successive» (p. 12). Senza questa operazione, infatti, «l'alternativa è la scelta a caso di uno qualsiasi dei testimoni, in base a criteri del tutto estemporanei» (p. 85), con conseguenze che evidentemente non riguarderebbero soltanto la qualità del testo edito ma anche quella della sua interpretazione, come provano in modo macroscopico le edizioni di testi non letterari condotte senza preoccupazioni filologiche da chi, per essere «più interessato al contenuto che alla forma, ... finisce con il distorcere involontariamente anche il contenuto» (p. 25).

Del resto, proprio perché la filologia non è soltanto filologia testuale, al rischio di un'applicazione troppo arida e meccanica del metodo stemmatico deve sempre far fronte un adeguato «studio della tradizione» (p. 88), anzi, in termini pasqualiani, della «storia della tradizione», giustamente considerata all'inizio della relativa trattazione «l'operazione preliminare di ogni lavoro filologico» (p. 18): termini che, al di là di altre differenze

⁵ Così F. Benozzo, *Breviario di etnofilologia*, Lecce-Brescia, Pensa MultiMedia, 2012, p. 181.

tra filologia classica e moderna rilevate anche a tal proposito dall'A., forse avrebbero giustificato l'esplicita menzione dello stesso Pasquali, frequente nel seguito, già nel *pantheon* ideale degli studiosi che più hanno contribuito al «prestigio italiano della filologia» (p. 7). Lo studio della tradizione non è infatti finalizzato soltanto a risolvere questioni relative all'assetto grafico e linguistico del testo (pp. 88-89 e poi più specificamente 90-95), ma è concepito proprio come storia della tradizione in senso lato, dall'esame del più minuto dettaglio materiale fino all'accertamento della storia esterna del testo e dei suoi testimoni, che sfocia a vario titolo nella storia della cultura *tout court* (pp. 22-23; non per nulla il breviario continiano si apre con un paragrafo intitolato «la filologia nella storia della cultura»).⁶ Non è forse un caso se, in una trattazione costituita da capitoli piuttosto brevi e agili per quanto densi di contenuti, il più lungo è proprio quello dedicato a «L'ispezione dei testimoni» (pp. 57-70), che in virtù della solidità dell'esemplificazione rappresenta un ottimo *caveat* contro «l'abitudine prevalente fino a non molti decenni fa a considerare che la materia di studio del filologo è un testo nella sua esistenza astratta, senza riguardo al suo supporto» (p. 62).

L'attenzione alla concretezza materiale del testo è inoltre confermata dalla successiva trattazione specifica dedicata a «Testo e immagine» (pp. 71-76), non così scontata per una prima lezione, e soprattutto forte non solo di dati già acclarati, come solitamente tipico dei manuali, ma anche dell'osservazione di lacune e punti deboli della tradizione critica, come per esempio la mancata considerazione del corredo illustrativo dell'edizione quarantana dei *Promessi sposi*, eseguito da Francesco Gonin sotto la supervisione dello stesso Manzoni, che in quanto tale costituisce parte integrante del romanzo (pp. 75-76 e 105). Un analogo discorso vale anche nel caso della *recensio* dei testimoni, operazione che può comportare scoperte inaspettate – a volte persino in biblioteche ben conosciute, come prova l'esempio del codice del *De monarchia* di Dante rinvenuto alla British Library da Michael Reeve (p. 49) – oppure ricerche talora avventurose tra biblioteche pubbliche e collezioni private di diversi paesi al fine di recuperare, sulla base di piccoli indizi, testimoni ritenuti perduti o di precisarne comunque la storia. È quanto l'A. ben evidenzia ripercorrendo le tappe di una sua ricerca relativa a un codice delle cronache di Jean Froissart appartenuto al principe tedesco Pückler-Muskau (pp. 50-52): al fine di trasmettere meglio l'idea, la chiarezza espositiva si unisce

⁶ G. Contini, *Filologia* (1977), con una *Postilla* 1985 in Id., *Breviario di ecdotica* (1986), Torino, Einaudi, 1990, pp. 3-66, [p. 3].

qui a un avvincente piglio narrativo, come altrove all'arguzia aneddotta «di tradizione orale» (giusta la scrupolosa indicazione di p. 151, perché nei dettagli traspare tutto il metodo), in rapporto all'ambiguità di alcuni enunciati linguistici (pp. 110-111); o alla comparazione efficace, in particolare tra l'operato del filologo e quello del giudice nell'esame delle testimonianze relative a un avvenimento (pp. 45-46 e 77); o ancora alla battuta intelligente, come quella che riadatta al metodo impiegato nella filologia testuale quanto Churchill affermò riguardo alla democrazia: «la stemmatica è un sistema pessimo, ma è il migliore tra quelli che conosciamo» (p. 87).

Un ulteriore esempio di come in questo libro la filologia non sia concepita soltanto come filologia testuale si ritrova nel capitolo dedicato a quello che pure rappresenta uno degli elementi costitutivi della seconda, ovvero l'apparato critico, di cui viene rivendicata l'importanza anche per gli studi linguistici e in particolare lessicografici (p. 98). D'altronde, proprio l'assenza di aggettivi nel titolo – lungi dall'essere una carenza, anche se, per assurdo, come tale potrebbe essere considerata in base alle rigide tassonomie dei settori scientifico-disciplinari attualmente vigenti – contribuisce a rendere la filologia illustrata da Varvaro pluridimensionale e totale,⁷ quindi capace di abbracciare e di trattare, sia pure qui, per necessità, sinteticamente, le più varie e complesse sfaccettature della materia. Sono così comprese nella trattazione anche la filologia dei testi popolari – di cui l'A. tratta riassumendo il *dossier* relativo al poemetto sulla storia della Baronessa di Carini (pp. 30-36), oggetto di un suo libro recente⁸ – e la filologia genetica, anch'essa presentata non solo attraverso esempi più o meno di scuola, quali Petrarca e Charles d'Orléans, ma pure con sondaggi in terreni che ancora richiedono di essere esplorati con la dovuta attenzione e che peraltro esulano dalla diretta esperienza dell'A., come quello degli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury (pp. 37-41). Come se non bastasse, a ciò l'A. aggiunge inoltre interessanti considerazioni sull'applicabilità e sull'importanza della filologia anche in rapporto a testi orali o comunque caratterizzati da una trasmissione almeno parzialmente orale, come quelli di cui tutti abbiamo quotidiana esperienza, diretta o mediata in particolare dalle cronache giornalistiche (pp. 16-17, 36 e 142-143). Non è una semplice *trouvaille* per incuriosire studenti alle prime armi, e non soltanto perché già Leo Spitzer invo-

⁷ Cfr. G. Contini, «Tombeau de Leo Spitzer» (1961), in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 651-660, [p. 660].

⁸ A. Varvaro, *Assassini, adulteri e filologia. La storia della Baronessa di Carini*, Bologna, il Mulino, 2010.

cava, sia pure dal punto di vista più strettamente linguistico, «eine solide Zeitungsphilologie» contro ogni tipo di «Journalisierung der Wissenschaft»: ⁹ si tratta infatti di un modo per rivendicare, più in profondità e più ampiamente, «l'esistenza stessa della filologia e la sua rilevanza culturale e sociale» (p. 144), nei massimi sistemi ¹⁰ come nei dettagli quotidiani. È quanto l'A. fa in particolare in chiusura del libro, con un capitolo non banale intitolato significativamente «La responsabilità del filologo», il cui abbrivio è costituito per contrario dal richiamo all'accezione deteriore, già rilevata nel capitolo iniziale, della parola «filologia», quella cioè di pedanteria (pp. 7 e 142), allo scopo – cui avrebbe forse potuto utilmente concorrere l'uso del derivato con valore negativo 'filologismo' ¹¹ – di esorcizzarla. È però un'esigenza che ricorre più in generale in tutto il libro, per esempio nelle considerazioni sullo spazio da attribuire nelle edizioni, anche a seconda del diverso tipo di pubblico, alle note e al commento (pp. 101-108): un'esigenza che l'A. definisce appunto come «responsabilità [dei filologi] verso la società in cui vivono», riassunta nel compito di insegnare «ad avere la massima cura per la trasmissione dei testi, orali o scritti che siano» e «quanto sia delicato e complesso interpretarli correttamente» (p. 142). Sono ragioni che appaiono più che sufficienti a dimostrare, tanto più in tempi di *spending review*, «perché lo Stato dovrebbe ancora pagare gli stipendi ai professori universitari di filologia». ¹²

Opera del Vocabolario Italiano (CNR, Firenze).

⁹ Cfr. L. Spitzer, «Zeitgebung im französischen Gerichtssalbericht», in *Vox Romanica*, I (1936), pp. 318-333, [p. 333].

¹⁰ Cfr. L. Canfora, *Filologia e libertà. La più eversiva delle discipline, l'indipendenza di pensiero e il diritto alla verità*, Milano, Mondadori, 2008.

¹¹ Cfr. A. Balduino, *Manuale di filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1995⁴, pp. 5-8; A. Moscadi, «Introduzione. Tra filologia e filologismo: una chiave di lettura», in G.D. Baldi-A. Moscadi, *Filologi e antifilologi. Le polemiche negli studi classici in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. VII-XXVIII.

¹² P. Maninchedda, «Perché lo Stato dovrebbe ancora pagare gli stipendi ai professori universitari di filologia?», *Belfagor*, LXVI:2 (2011), pp. 222-230.

SADURNÍ MARTÍ

📖 *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), ed. Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo (per la Fondazione Ezio Franceschini) (Archivio Romanzo 21; Pubblicazioni della Scuola di Dottorato Europea in Filologia Romanza 5), 2011, pp. VIII + 476, € 62, ISBN 978-88-8450-447-0

By virtue of a wide range of experimental solutions resulting from the study of the troubadour textual tradition, the Italian school has undoubtedly made fundamental ecdotic contributions to modern philology. Following the theoretical avenues outlined by Gianfranco Contini, d'Arco Silvio Avalle and Aurelio Roncaglia, these studies have focused, on the one hand, on developing new tools for textual criticism, notably in order to deal with contamination and diffraction, and, on the other, on studying systematically the troubadour *chansonniers* from a historic and codicologic viewpoint. However, this very fruitful field of research is by no means free of controversy or mutually conflicting tendencies, as embodied by the methodological debate that this new volume, exquisitely published by Edizioni del Galluzzo and edited by Lino Leonardi, wishes to rekindle. The editor is intent on redressing the balance between the detection of structures with a diachronic projection that should result from «formal» analyses, and the findings on the makeup of specific manuscripts that concern «material» philology. In this regard, Leonardi issues a dire warning against a restrictive use of the latter, and defines the purpose of the volume as a way of «riappropriarsi di una dimensione stratigrafica e interpretativa che è insita nell'inmanenza del manoscritto, e che rischia di venire obliterata dall'evidenza della sua fisicità» (p. 9).

The collection of articles gathered in this volume is wide-ranging in topic, span and approach, and it includes studies on all the relevant traditions in the Romance-speaking areas. Occitan, French, Italian, Catalan, Galician-Portuguese, and Castilian *chansonniers* are all taken into consideration, although with unequal coverage, and the scope of the articles also differs greatly: while some articles have a very wide scope, encompassing a whole tradition (Lannutti and Barbieri on the French *chansonniers*, Alberni and Cabré on Catalan ones and Beltran on the Castilian *cancioneros*), others focus on quite specific aspects (Menichetti

on troubadour biographic prose, Marrani on the authorial sequences in the Italian lyric tradition, and Ramos on the graphematic features of Galician-Portuguese codices); finally, a few articles offer methodological considerations that go beyond the specific analysis of textual traditions from which they arise (Squillacioti regarding the troubadours, and Marrani, Zinelli and Decaria concerning the Italian lyrics), thus doubling as theoretical contributions to textual criticism.

Let us look in more detail into each article. Lino Leonardi's methodological introduction, «Filologia dei canzonieri e filologia testuale. Questioni di metodo e prassi ecdotica per la tradizione della lirica nel medioevo romanzo» (pp. 3-22), decries the gradual breach between *chansonnier* research and textual criticism, as studies have become more and more concerned with the analysis of *chansonnier* manuscripts *per se*, possibly lured by the mirage of objectivity to be found in researching material aspects, as opposed to the more «subjective» philological reconstructions. In some fashion, this approach connects the developments of material philology to American New Philology and to neoBédierist tendencies. L. decidedly advocates for a return to the original, more diachronic scope of Romance philology, that is to say a «formal» rather than a «material» approach to the Romance lyric tradition, in order to regain a genealogic or stratigraphic dimension with a chronological projection, thus allowing for an analysis of the textual tradition as a «textual dynamic», as well as for a better understanding of extant witnesses, after all a product of such a tradition. He finds this kind of analysis would correct the overvaluation of the base manuscript and reduce drastically the arguments in favour of synoptic editions, which call the reader's attention away from the author's text into the *varia lectio* of the textual tradition.

The three opening studies are concerned with the earliest tradition, a model for all subsequent Romance-language lyrics. Paolo Squillacioti, «Sulla contaminazione nella tradizione manoscritta trobadorica: varianti alternative, doppie lezioni ed effetti sulla pratica editoriale» (pp. 23-41), explores the textual traditions of Perdigon, Folquet de Marselha and Falquet de Romans, all of which present double variants or traces of their existence higher up in the textual tradition, and re-examines the notion of *editio variorum*. He analyses and evaluates the operative impact of this specific kind of «contamination» in the editorial practices of three published editions (those of Arnaut de Marueilh, Elias Cairel and Raimon Jordan), and provides samples of the method he applied in his edition of Folquet de Marselha, when he had to work from adiphorous

variants due to the scarcity of errors and to provide independent editions of the poems that presented different recensions. Stefano Resconi, «“Terza tradizione” o confluenza di tradizioni? Aimeric de Pegulhan nel canzoniere U» (pp. 43-72), revisits the nature of the «third group» in the troubadour textual tradition (PSUc) and analyses its consistency, with special attention to the way MS U works. R. notes the difficulty of finding consistent readings of group MSS PS together with MS U – while, on the other hand, PS is an easy group to establish as such – probably because the compiler combined more than one source. He analyses in detail Aimeric de Peguilhan’s section in MS U, composed of a series of *cançons* devoted to ideological and aesthetic reflections on *fin’amors*, which seems to have a γ source, Venetian or Lenguadocian in origin. As a special point of interest, he highlights the transformation of the last piece of the series from a rather uncourtly *gap* to a perfectly orthodox courtly *canço*: this is accomplished by reworking several textual key-terms and refashioning classical heroes (Hector and Tydeus) into chivalric models (Yvain and Arthur), as well as, even more surprisingly, by presenting an originally narrative metre in couplets with the layout of a lyric piece. Caterina Menichetti, «Per una ricollocazione delle biografie trobadoriche nella diacronia della tradizione manoscritta provenzale» (pp. 73-108), remarks on the similarities between the biographic section in MS R and the lyric anthology in MS E, and proposes a common antigraph (*er*), connected by its contents to Miquel de la Tor’s book, which had both lyric and prose texts, and can be substantially classified as belonging to the γ family (despite the many difficulties involved in analysing a witness as complex as MS R). This would prove, among other things, that the Lenguadocian biographic tradition is not only a passive recipient of the Venetian one, as often assumed. Moreover, the commonly accepted model of biographic-prose transmission should be revised: the two-stages of transmission, starting with alternate prose and lyrics and then evolving towards independent prose and lyrical sections, should now be envisaged as two contemporary, interlinked models.

Maria Sofia Lannutti, «Sulle raccolte miste della lirica galloromanza» (pp. 153-178), analyses the presence of troubadour poems in the French musical manuscripts MTUC. She detects a French colouration in texts that are otherwise clearly Occitan and interprets this as *camouflage* rather than hybridization, a strategy that probably suited the needs of an older source: a mixt-language *chansonnier* that aimed at compiling musical innovations of the time and was related textually to the Occitan group γ , like Occitan MS G, which also copies musical notation. (The

other Occitan musical *chansonnier*, R, seems to have a more innovative source.) L. suggests that this Northern «mixed» source could aid to overcome some ecdotic problems in Eduard Schwan's reconstruction of the French *chansonniers*, by reducing the three families he proposed to two (s^I+s^{III}/s^{II}), as L. illustrates with examples from Gace Brulé's corpus. Luca Barbieri, «Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri» (pp. 179-240), offers another analysis of Schwan's proposal. After a detailed, extremely lucid re-examination of the three manuscript families, he illustrates several ways of perfecting Schwan's reconstruction with data from the *collatio* of pieces by Thibaut de Champagne, Robert de Castel, Gace Brulé and Blondel de Nesles. B. highlights, among other findings, the inconsistencies in the s^{II} group and the abusive resorting to an ill-named «contamination» when serial coincidences (especially diffractions) are detected among incompatible groupings in Schwan's structure. He suggests instead the existence of lost sources, which might be identified by means of a systematic collation, thus providing data for a new stemmatic proposal.

Anna Alberni, «L'última cançó dels trobadors a Catalunya: el cançoner "Vega-Aguiló" i la tradició manuscrita llenguadociana» (pp. 109-152), surveys the persistence of lyrical citations in the 14th-15th-century Catalan tradition and the layout and linguistic tendencies of some early manuscripts, as a background for her analysis of the presence of troubadours in the Catalan *chansonnier* Vega-Aguiló. In this sense, she recalls some elements to link these troubadours to the Aragonese courts or to attribute them a Southern origin, and identifies some sources related to the Western Lenguadocian tradition (CRV+M+f+Oa). A. gives some examples of the well-known progressive vanishing of Occitan linguistic features in favour of Catalan solutions in medieval Catalan lyrics, taken from the three manuscript witnesses of *Senher Dieus que fezist Adam*, which she intends to further analyse within the context of religious Occitan-Catalan lyrics from the turn of the 13th to the 14th-century. Miriam Cabré, «La circolazione della lirica nella Catalogna medievale» (pp. 363-407), examines the Catalan lyric medieval manuscript tradition as a whole in a first attempt to offer a reasoned panorama and to define the problems still to be solved. In a smaller-scale tradition such as this, where *unica* are frequent, ecdotics can become a fine-tuning tool or help detecting contacts with other traditions, rather than allowing to draw a general picture or much less a stemmatic proposal. Consequently, when gathering the available data on each manuscript, C. pays particular attention to typological elements, as well as to possible clues

to the milieu and criteria of compilation, and builds an outline of the evolution of the lyrics transcription in the Crown of Aragon. She discusses the important consequences of such an analysis for literary history as well as the research targets it highlights, particularly regarding the role of troubadour models and of the copy of Ausiàs March.

The articles devoted to the Italian tradition are mainly concerned with stratigraphic issues. Giuseppe Marrani, «Macrosequenze d'autore (o presunte tali) alla verifica della tradizione: Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia» (pp. 241-266), analyses sequences attributed to the author's will in the textual tradition of lyrics before Petrarch. The series configured by the fifteen initial poems in Dante's rhymes is an illustrious, influential precedent, especially regarding its emblematic first poem. M. gives a detailed account of the difficulties to verify the authorship of the sequence of nine sonnets *dello sbigottito* in Guido Cavalcanti's manuscript tradition, and, finally, he discusses the initial sonnets in Cino da Pistoia's songbook, a sequence guaranteed by its presence in both branches of the witnesses dating from Cino's time, as well as his series of fourteen sonnets in the *donna gentile* cycle, where Cino imitates the *Vita nuova*, which is authenticated by the MS Marciano it. ix.529, written in Bologna c. 1320, by a Pistoiese hand, in a milieu very close to the author's. Fabio Zinelli, «Tra ecdotica e stratigrafia: Dante lirico e i poeti minori del Trecento» (pp. 267-302), discusses the construction of 14th-century Italian anthologies, particularly regarding Bindo Bonichi's transmission. Following Maria Corti, he proposes geographical data as a tool to navigate contaminated traditions. He has effectively applied this method to the study of Bindo Bonichi's extant witnesses, where he detects shifting strata, possibly due to mutual contact between Northern and Central sources. This is readily illustrated in the constitution of archetype f² of Bonichi's transmission, which presents undeniably Tuscan elements (Ch2), together with others that are clearly Northern in origin (F3), in a context of complex contamination occurring frequently between specific manuscripts, which would indicate they originated in the same compilation milieu. If the original nucleus s is to be located further to the north, the contacts s/f² would show a proximity between the two groups. This leads to a more general, important implication for the whole of 13th- and 14th-century Italian lyrics, as it gives a much more substantial role to the Northern tradition. Alessio Decaria, «Stratigrafia ecdotica di una silloge miscellanea di poeti trecenteschi» (pp. 303-331), explores the 14th-century anthological tradition (L, R2735 i FN40), which, far from Dante's dictates, presents a very coher-

ent selection of songs, tightly ordered. The poets selected are not *stilnovisti* but only contemporary municipal poets, specialized in erudite, moralizing poetry under strong Ovidian influence. Ovid's translations are also copied in this group of MSS, all traceable to a common antecedent x. D. analyses the typology of this exemplar, which presents very correct readings that cannot be attributed to an editor or an innovative scribe as they are combined with numerous minor mistakes. Together with the study of the peculiar *usus transcribendi*, full of repeated *lemmae* and connectors, all these aspects allow D. to propose a stemmatic reconstruction of this sector of the tradition, up to the highest branches.

Maria Ana Ramos, «“Sombras” grafemáticas. Dimensão diacrónica na formação dos cancioneros galego-portugueses» (pp. 333-361), excavates the linguistic features of the *Cancioneiro d'Ajuda* and proves the existence of several moments of copy, contrary to common assumptions about this codex. Her analysis leads her to define the *chansonnier* as an on-going compilation rather than the unfinished copy of an older anthology. During this process a variety of sources were probably being used, which contribute particular graphematic solutions to the language of specific sections, such as the localized use of *h*, the distinction between *i/j*, *g* with consonant value or the double consonants *cc*, *ff* i *tt*. Vicenç Beltran, «Morfología del cancionero. Los cancioneros castellanos» (pp. 409-437), maps the Castilian *cancioneril* tradition and provides a *status quaestionis* of the study of its typology and problems. He organizes the extant witnesses in three large groups: a) portfolios, b) court *chansonniers*, and c) anthological *chansonniers*, and highlights the methodological interest of this tradition for researchers in other fields, as it allows for the study of its creation from its beginnings. Unlike in the French or Italian manuscript traditions, where the earliest manuscripts have been lost and only anthological compilations remain, from the extant witnesses of Castilian lyrics all stages, even the earliest ones, can be reconstructed.

This remarkable volume, completed with an «Indice dei nomi e delle opere» (pp. 441-458) and an «Indice dei manoscritti» (pp. 459-476), by Caterina Menichetti, offers the reader a wide range of points of interest, whether by signposting problems and dysfunctions in previous research, or by proposing fresh solutions and innovative avenues of inquiry, notably by researchers from new generations, now reaching their maturity. In this sense, the editor's purpose has been more than fully fulfilled, as this collection of articles benefits from an excellent choice of methodological tools, combining textual criticism and codicology, synchrony and

diachrony. Not only because of their contribution to textual criticism (especially by providing tools to re-examine and simplify the analysis of contaminated traditions, as well as taking full advantage of the clues provided by diffractions) but also by means of very relevant overall analyses of some Romance lyric traditions, the sum of these contributions will certainly have an impact on the lines of research that will have to be developed in the future.

Institut de Llengua i Cultura Catalanes (Universitat de Girona)

GONZALO PONTÓN

📖 Anthony Grafton, *The Culture of Correction in Renaissance Europe*, London, The British Library, 2011, pp. 244, \$ 36, ISBN 978-0-7123-5845-3

L'essere insignito dalla British Library dell'onore di pronunciare le *Panizzi Lectures* costituisce per uno studioso un segno inequivocabile, forse il più alto, di distinzione e di prestigio nel campo degli studi bibliografici. Inaugurata nel 1985 con D.F. McKenzie come primo speaker, questa serie di conferenze intitolate alla memoria di Anthony – Antonio Genesio Maria – Panizzi, figura decisiva nella storia della grande biblioteca londinese e inventore alla metà dell'Ottocento di un sistema di catalogazione di cui ancora siamo debitori, è stata affidata a nomi prestigiosi come quelli di J.B. Trapp, Iain Fenlon o Roger Chartier. Per la venticinquesima edizione (2009) il prescelto è stato Anthony Grafton, ordinario di storia europea all'Università di Princeton e attualmente uno dei maggiori esperti di cultura umanistica.

Partendo dalla solida base della sua monografia su Giuseppe Giusto Scaligero (1983), Grafton si è addentrato lungo sentieri non troppo frequentati per individuare e analizzare con ammirevole erudizione e squisita cura i vari processi di radicamento e persistenza della cultura umanistica, processi a volte poco noti e all'apparenza umili, ma sempre sostanziali: il ruolo costitutivo che ebbe per la filologia l'indagine delle falsificazioni storiche e letterarie (*Forgers and Critics*, 1990), le «tradizioni» dell'erudizione umanistica dell'età moderna (*Defenders of the Text*, 1991), le tracce lasciate nelle edizioni di classici greci e latini da alcuni grandi lettori umanisti (*Commerce with the Classics*, 1997) o i procedimenti dell'annotazione erudita (*The Footnote: A Curious History*, 1997). Tali lavori sono di solito, quasi senza eccezioni, raccolte di articoli

o conferenze precedenti, in generale *case studies* poi raggruppati, rivisti e armonizzati per l'occasione, da cui scaturisce una particolare visione del senso di quelle attività note come «umanesimo» intimamente legate a quel mondo del libro che a sua volta le rende possibili, le promuove e le informa, un umanesimo la cui presenza proprio all'interno del mondo del libro può essere rintracciata fino ai giorni nostri.

Alla stessa prospettiva obbediscono le tre *Panizzi Lectures* dedicate alla ricostruzione di quello che Grafton chiama un *lost world*: il mondo dei correttori, casta di esperti sorta e riunitasi attorno al libro a stampa, in particolare intorno alle edizioni dei classici. È la casta di Giovanni Andrea Bussi, Conrad Pellikan, Francesco Rolandello, Jehan de Mouveaux, Theodor Poelman, Cornelis Kiliaan o Beatus Rhenanus, «the prince of correctors» (p. 190), figure che materializzavano quell'ansia di perfezione che guidava le attività di stampatori-editori come Sweynheym e Pannartz, Froben, Plantin, Moretus o Estienne. (A tal proposito, Grafton ricorda che Robert Estienne, il fondatore della dinastia, contava nella sua officina parigina dieci correttori, tutti di diverse nazioni, che svolgevano le proprie mansioni, anche le più quotidiane e banali, esclusivamente in latino.)

La figura del correttore di professione è una novità introdotta dall'era della stampa. La nuova tecnica di riproduzione dei testi, posta al servizio della diffusione in serie del sapere classico (grammaticale, filosofico, storico, giuridico, letterario) e cristiano, esige dei criteri di qualità, ed è a questo fine che umanisti di diversa indole si alleano parzialmente o temporaneamente con imprese editoriali o vi trovano accoglienza. Il correttore svolgeva dei compiti molto vari che non consistevano solo nel verificare – nei casi più di maggior scrupolo, con l'aiuto di un lettore ad alta voce – la fedeltà con cui i compositori avevano preparato il testo a partire dall'originale di stampa; erano di loro incombenza anche la stesura di colophon, frontespizi, titoli, brevi prologhi o epiloghi che illustravano i contenuti e le forme dei procedimenti impiegati, la delimitazione delle sezioni interne delle opere, la preparazione degli indici e persino la traduzione dei testi. Quando lavorava su un originale di stampa o correggeva al volo, in piena tiratura, le prime bozze della stampa di una forma, il correttore rinascimentale «had in mind multiple practices, from those of the textual critic to those of the printer; multiple intellectual traditions, some ancient and others newly created; the threat of religious, political or stylistic censorship; and the need to finish before a deadline ... He had to be at once authoritative and deferential, the lord of his text and the servant of his dead or living writer and his imagined reader» (p. 142). Si trattava quindi di tutta una «cultura» al servizio del

mondo del libro, come recita il titolo del volume; un'attività molteplice che possiamo chiamare, con Paolo Trovato, da «letterato tuttofare».

L'apparizione della figura del correttore fu dunque propiziata, e persino richiesta, dal nuovo mercato librario che poteva così offrire un prodotto più attraente se ne poneva in risalto l'accuratezza e la raffinatezza. In senso inverso, tale imperativo commerciale, assieme alle circostanze in cui si svolgeva il lavoro della composizione e della stampa, tesero a limitare la profondità e la portata dei compiti affidati a quei professionisti (p. 48). Grafton mostra il processo attraverso cui la correzione passò dall'essere un'attività prestigiosa, un suggello di qualità, un compito da affidare a menti brillanti ed esperte, vicine alla filologia e al tempo stesso attente alle nuove forme di trasmissione introdotte dal libro, al diventare un mestiere come un altro all'interno di un'industria, trasformazione che se da un lato assicurò continuità alla nuova professione, dall'altro ne ridusse la rilevanza e il prestigio. Parallelamente lo studioso sottolinea le condizioni di difficoltà in cui versava il correttore: la sua educazione, non di rado enciclopedica, «qualified him only to be a poor devil of letters, neither better paid nor more secure in his employment than the inky-handed men of toil who sweated beside him» (p. 72). E, insistendo più avanti sulla condizione equivoca e probabilmente anche insoddisfacente anche sul piano personale dei correttori, ricorda che essi non furono «neither full citizens of the Republic of Letters nor mere artisans» (p. 212). A giudizio di Grafton, in quell'immensa impresa che fu la costruzione e la trasmissione di generazione in generazione del sapere – impresa di cui l'autore torna a ribadire il carattere collettivo –, il principale apporto dei correttori alla storia intellettuale europea consistette proprio nell'elaborazione di uno «stable model of unstable, collaborative authorship» (p. 214).

L'abbondanza dei dati con cui viene elaborato il discorso poggia su due pilastri: da una parte, il materiale derivato dagli stessi libri (i paratesti) e dai documenti relativi all'attività delle stamperie nei primi duecento anni della loro storia, con speciale attenzione ai nutriti fondi del Museo Plantin-Moretus di Anversa; dall'altra, gli epistolari umanistici (Erasmus, Scaligero, Arias Montano, Lipsio, oltre a quelli di alcuni dei più attivi correttori) contenenti notizie di ogni tipo sull'attività che ruotava attorno alla pubblicazione di un'opera propria o altrui, classica o moderna. Viene anche prestata la logica attenzione ai trattati dell'epoca che descrivono monograficamente o in maniera episodica i lavori di correzione, come è il caso della *Methodus apodemica* di Theodor Zwinger (1577), che si colloca sulla scia tassonomica del ramismo, o dell'ine-

ludibile, seppur più tardo, *Syntagma de arte typographica* di Juan Caramuel (1661). L'argomentazione è arricchita da sessanta illustrazioni molto ben scelte, riprodotte con grande nitidezza, che contribuiscono alla comprensione dei fenomeni descritti: bozze di stampa, interventi editoriali, correzioni manoscritte e altri aspetti di una cultura materiale che sotto lo sguardo attento dell'autore ci appare in tutta la sua molteplicità e il suo dinamismo. Non per niente la parola *exchange* è uno dei termini chiave lungo tutto il libro.

Con il maggior rigore e con uno splendido senso della narrazione che ci permette di immaginare il piacere con cui dovettero essere ascoltate queste *lectures*, Grafton ripercorre i cammini molto diversi dell'attività dei correttori: spiega la scansione del lavoro in una determinata officina; esamina le sensate e puntigliose istruzioni di Balthasar Moretus ai suoi correttori di bottega; ci offre storie varie di come gli autori addossassero ai compositori la responsabilità di qualsiasi errore; segnala la nota impossibilità materiale a effettuare una correzione sistematica di un'opera a causa della stessa dinamica della composizione e della stampa delle forme, del flusso generalmente disordinato delle bozze e degli interventi *in itinere* nel testo; mostra, infine, il significato non univoco del termine *castigatio*, che «could stand for almost any form of correction, from fixing minor misprints to collating late antique manuscripts» (p. 111).

Accanto a questa cadenza principale, scandita dalle tre sezioni in cui è diviso il lavoro («Practice makes imperfect», «The view from inside the shop» e «The view from the author's study»), vanno anche messi in risalto i molti dati puntuali, di non poco rilievo intellettuale, apportati dai casi studiati più in dettaglio. Trascoglieremo dunque, fra i tanti esempi possibili, l'uso di Plantin (e a volte anche di William Jaggard) di conservare nei propri archivi gli originali degli autori, in caso si fossero verificate controversie successive alla pubblicazione; il caso di Benito Arias Montano, che si convertì letteralmente in correttore della *Bibbia Poliglotta* di Anversa, di due volumi della quale conserviamo le bozze; la pratica dei responsabili delle stamperie di intervenire nell'edizione degli epistolari umanistici per smussare le allusioni a contemporanei o le accuse troppo veementi (fu il caso della corrispondenza di Giuseppe Giusto Scaligero che Heinsius curò a Leiden per i tipi di Elzevier, in cui i molti nomi oggetto dell'irruenta bile dell'umanista francese vennero rimpiazzati da asterischi affinché persistesse la lettera ma non l'infamia); e infine l'atteggiamento peculiare di Poliziano nei riguardi del processo di correzione, che nei *Miscellanea* proclama che gli errori eventualmente rinvenuti nell'opera – scritta precisamente per denunciare errori altrui,

di tipo storico o filologico – non vadano imputati a se stesso ma, senza eccezioni – alla stampa (sebbene gli stessi inevitabili errori dell'autore produssero in realtà una serie di correzioni a posteriori che si sarebbero potute evitare se l'umanista di Montepulciano fosse stato meno diffidente nei confronti degli addetti alla stampa).

Sono tutte considerazioni di grande utilità per lo studioso della cultura testuale rinascimentale. A mo' di note sparse, dirò che all'interno del contesto ispanico da cui scrivo le ricerche di Grafton permettono, per esempio, di inquadrare meglio il malessere di Fernando de Rojas quando lamenta che nelle edizioni della *Comedia de Calisto y Melibea* (*La Celestina*) siano state aggiunte senza il suo consenso «rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía»; un intervento del genere era proprio ciò che ci si aspettava da un correttore, ed era precisamente quanto aveva fatto il giovane Conrad Pellikan curando, quasi negli stessi anni, un'edizione di sant'Agostino: «distinguerem in capita et distinctos argumentis praenotarem ad capita singula» (p. 14, n. 26). Nella sua lamentela, quindi, il *bachiller* Rojas prende di mira una professione e un tipo di attività abituali nelle officine più competitive, e che rispondono pienamente al profilo del correttore e umanista Alonso de Proaza, il cui ruolo nella storia editoriale de *La Celestina* è stato accertato ma non sufficientemente chiarito.

E possiamo anche sfogliare la sempre istruttiva, anche se più tarda – e ignota a Grafton – *Institución y origen del arte de la imprenta* de Alonso Víctor de Paredes (ca. 1680) e soffermarci sul capitolo X, dedicato interamente alla correzione, dove si ricorda che il correttore «es impresor, y juntamente latino, y algo leído en historias y en otros libros, como yo he conocido algunos». Paredes menziona poi alcuni dei migliori professionisti della stampa spagnola dell'epoca: Francisco Martínez, «eminentísimo en la corrección y en lo demás tocante a la imprenta», il portoghese Francisco de Lira, «gran corrector y curiosísimo en su arte», e soprattutto Gonzalo de Ayala, «hombre muy noticioso, diestro y avisado en la impresión y diversas facultades», che spiccava nelle officine madrilene seicentesche (in particolare in quella di Luis Sánchez, come ci ricorda Cristóbal Suárez de Figueroa nella sua *Plaza universal de todas ciencias y artes*, la versione spagnola del testo di Tommaso Garzoni) per aver fissato una norma ortografica che riconduceva a unità gli usi spesso capricciosi e ondivaghi di autori, copisti e compositori. Benché appartenenti alla storia dell'edizione in lingue moderne – a cui Grafton presta appena attenzione – si tratta di nomi significativi seppur oscuri che possono aggiungersi *pro domo nostra* all'elenco offerto dal libro in esame.

Non va dimenticato tuttavia che l'impostazione di Grafton non mira tanto allo studio del mondo del libro quanto all'analisi di una delle maschere dell'umanista: interessa soprattutto la figura dell'intellettuale, la sua maniera di adattarsi allo svolgimento di una serie di attività, di prestare i propri servizi in un nuovo e più ampio contesto professionale. Non siamo dunque davanti a un libro di ecdotica – o lo siamo solo tangenzialmente – ma a un nuovo brillante lavoro di una ricerca sulla cultura umanistica, sui suoi dispositivi e sul suo funzionamento, che il docente di Princeton porta avanti da trenta anni. Tale prospettiva può spiegare l'assenza di alcuni discrimini cronologici che sarebbe stato utile segnalare, perché converrà distinguere fra i primi cinquanta o settanta anni della stampa – il periodo di diffusione della maggior parte del patrimonio classico, quando il filologo umanista poteva assumere le vesti di un alto correttore editoriale – e le fasi successive, in cui generalmente dovette svolgere mansioni molto meno rilevanti. Mano a mano che ci addentriamo nel Cinquecento, e soprattutto nel Seicento, il modello generale di lavoro delle medie e piccole officine tende ad allontanarsi, soprattutto per le edizioni dei sempre più numerosi testi volgari, dai livelli iniziali di eccellenza. Solo le grandi stamperie (Estienne, Plantin) riusciranno a tener vivo quell'antico spirito, in un processo peraltro non diverso da quello verificatosi nella trasmissione e nel volgarizzamento degli ideali umanistici nel loro insieme: ecco il prezzo della vittoria. Infatti, se i correttori furono a volte dei veri sapienti e lucidi filologi, più frequentemente tale ruolo venne ricoperto da professionisti di molto minor valore, molto più simili a normalizzatori delle grafie degli originali, come segnala Paolo Trovato in un libro importante ma di cui Grafton tiene poco conto (*Con ogni diligenza corretto*, Bologna, il Mulino, 1991). Trovato ci offre infatti una casistica ricchissima – e ben più sistematica – dell'attività delle stamperie, presentando al lettore una lista di correttori attivi in Italia nel Quattro e Cinquecento (pp. 51-60) o le sapide opinioni di autori come Niccolò Perotti sull'abitudine eccessiva di alcuni correttori come il già citato Giovanni Andrea Bussi di inserire prologhi scritti di proprio pugno nelle opere degli autori più celebri del passato (pp. 26 e 62). E sarà anche utile soppesare – rivolgendoci ora alle tradizioni dei più notevoli testi volgari – i dati sui correttori nella Spagna dei primi del Seicento offerti da Francisco Rico a proposito del *Don Chisciotte* (*El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2005, spec. pp. 75-80).

The Culture of Correction in Renaissance Europe limita l'analisi ai primi due secoli della stampa, ma avrebbe potuto spingersi fino alla

soglia dei nostri tempi. È quanto si deduce dal fatto che ognuno dei tre capitoli comincia con una vignetta del sec. xx: il rapporto di Raymond Carver con l'editor Gordon Lish; il romanzo *Aus dem Leben eines Erfolgsschriftstellers* di Michael Krüger, ex-direttore della Hanser Verlag, in cui si favoleggia sulla stampa come fonte dell'errore e sull'errore come tratto distintivo della conoscenza occidentale; le varie lettere di Hermann Hesse a correttori ed editori in cui mostra una certa diffidenza verso i loro interventi sulle sue opere. Perché «every time you argue with an agent, an editor or a desk editor, you re-enact a classic scene whose script was drawn up by the correctors of the Renaissance and their authors» (p. 214). La stessa tendenza a rintracciare gli echi, sempre più deboli, delle tradizioni intellettuali rinascimentali si ritrovava già nel suo lavoro precedente, *Worlds Made by Words: Scholarship and Community in the Modern West* (2009).

Stampa e cultura; cultura della stampa. In senso lato, anche il nome illustre di Sebastiano Timpanaro appartiene in parte a questa stirpe, perché era un filologo che non esitava a presentarsi come un «semplice» correttore di bozze, restituendo senso e dignità a un mestiere per cui egli era sin troppo qualificato, ma senza la cui conoscenza non avrebbe forse potuto concepire e scrivere i suoi saggi capitali sul metodo di Lachmann o sul lapsus freudiano. Ho appena scritto che nomi come quello di Timpanaro *appartengono* a quella stirpe, ma avrei forse dovuto correggermi e scrivere *sono appartenuti*, perché Grafton ritrae quel mondo come una realtà ormai tramontata, come un'esperienza che può darsi per conclusa, in un momento in cui essa sta lasciando il posto ad altri modi di diffusione del sapere in cui il libro a stampa non avrà più la centralità di cui ha goduto per mezzo millennio. È l'unica nota malinconica, appena sfiorata in alcuni passaggi (come quando parla dei «web masters and other computer professionals who inhabit modern offices» per definirli come un «new occupational group, and even a new social type», p. 23) di un saggio che dispiega davanti ai nostri occhi le fatiche e gli orizzonti di un'attività basata sulla fede e sulla speranza nella conoscenza.

Universidad Autónoma de Barcelona
(Traduzione di Luigi Giuliani)

DON W. CRUICKSHANK

📖 Albert Corbeto, *Daniel B. Updike: impresor e historiador de la tipografía. Los tipos de imprenta en España*, Valencia, Campgràfic, 2011, 2 voll., pp. XIV + 103 + 100; VIII + 321, € 45, ISBN 978-84-96657-25-0

Daniel Berkeley Updike (1860-1941) first published his *Printing Types: Their History, Forms and Use*, in 1922. The 1923 and 1927 editions contained corrections, but the edition of 1937 was a major revision of the text, and this was the edition chosen for later reprints. However, while some seminal works on the making of books, such as Gaskell's *New Introduction to Bibliography* (1972) were translated into Spanish (*Nueva introducción a la bibliografía material*, 1999), Updike's was not. Updike devoted Chapter VIII to the types of Spanish incunabula, and Chapter XVI to Spanish types of the period 1500-1800. This was less than a tenth of his total of 618 pages, but Chapter XVI was, as he put it, «terra incognita». Now, at last, we have those two chapters in Spanish (the last 100 pages of volume I).

The present book began as a plan to publish a Spanish translation of those chapters; however, the chapters also remind us how far the study of typography has come since 1937. Haebler insisted that all the early printers made their own types, but we now know that cast type and sets of matrices were marketed long before 1500. We know, too, that Spain's earliest books were printed in Segovia, and, thanks to the work of scholars like F.J. Norton, Julián Martín Abad and Clive Griffin, we have a much clearer idea of who printed what, and where. The need to take cognizance of recent research resulted in an expansion of the original plan into a history of printing types in Spain from the beginning until the early part of the twentieth century.

Volume I of this book begins with «El impresor erudito» (pp. 1-24), an examination of Updike's career. Updike would have gone to university, but his father's early death meant that he had to find work: in 1880 he began as an office-boy with the publishers Houghton, Mifflin & Co. Having learned the trade and become interested in book design, he set up his own press in 1893. The influence of William Morris's Kelmscott Press was then at its height, and «private» presses, influenced by what was thought to be the practice of all early printers, wanted types which were exclusively theirs: Updike visited the British Museum in 1896 in search of fifteenth-century models for roman type-faces.

The second chapter, «La Biblia de los impresores» (pp. 25-61), deals with the origins and effects of *Printing Types*: the book began as a series of lectures given (1911-1916) in Harvard University's School of Business Administration. Before Updike, there had been two sorts of researchers: bibliographers who saw type as a way to identify the dates and printers of early books; and historians of printing, interested in books' aesthetic value. The second group was also interested in later periods, like Updike; but neither group matched him in geographical scope. One of his significant contributions was his emphasis on type-specimens: material printed to advertise available fonts, and a valuable source of information for the development of design. *Printing Types* appeared when typesetting and making were becoming mechanised, and companies like Monotype and Linotype, pressed by discerning printers, were searching for models from earlier centuries, as Updike had done earlier. However, these «pre-Updike» commercial designs often involved misattributions: the «Granjon» of Linotype was mistakenly based on a Garamond face, while the «Garamond» of Monotype was based on one of Jannon's. Updike's book paved the way for an end to such errors.

«El hispanismo romántico de Updike» (pp. 63-93) reminds us that *Printing Types* has an epigraph in Spanish (Nunca han tenido, ni tienen las artes otros enemigos que los ignorantes). Updike's knowledge of Spanish was «muy superficial» (p. 63), but his enthusiasm for Spain's eighteenth-century typographical revival, based on his own collection, was undeniable; and while he wrote to Spanish booksellers in English or French, it was Victoria Vindel who supplied his copies of Melchor de Cabrera's *Discurso* (1675), and Víctor Alonso de Paredes's *Institución y origen del arte de la imprenta* (c. 1680). (The Paredes was thought to be a lost book, but Updike's copy sat quietly in Providence Public Library, to which he had bequeathed it, until Jaime Moll noticed a reference in *Printing Types* to «my copy» and traced it.)

The first chapter of Dr Corbeto's second volume, «Introducción» (pp. 1-18), explains how type was made, with methods unchanged from the fifteenth century to around 1900. It also reminds us that *Printing Types* is still, ninety years after the first edition, the only work to offer a panoramic view of the history of Spanish typography – until now, that is.

Chapter 2 (pp. 19-42) deals with «Tipos de la imprenta incunable». Despite having a copy of the work of Salvador Sampere Miquel (1911), which disagreed with Haebler's claim that every font was peculiar to the punchcutter-printer who had made it, and suggested that fonts were passed from printer to printer, Updike seems not to have known of his

evidence, perhaps because of linguistic problems. In fact, while there is evidence for Spanish punchcutters, most of the types used in Spain at this time probably had the same origin as those used elsewhere in Europe. For example, some early German printers went to Italy, where their customers demanded what we call roman faces; one printer, Juan Párix, brought his roman type to Segovia in 1472. Updike knew nothing of Párix, and thought that Spanish readers preferred rotunda gothic, but liturgical or vernacular books were normally printed in rotunda in France and Italy.

The new century brought no sudden change in Spanish printing, largely because the same few printers continued to work: in all Iberia there were only thirty firms. Comparing this figure with the 150 in Venice, or the sixty in Lyon, we see the appropriateness of the next chapter's title: «La precariedad tipográfica de la imprenta española» (pp. 43-133). Not only were Spanish presses fewer: they were smaller, with limited type supplies. The lack of a fixed capital until 1561 meant that there was no obvious printing centre: the presses were scattered, clustering only where there was a local university to support them, as in Salamanca or Alcalá. When someone like Cardinal Cisneros could fund them, great books like the Complutensian Polyglot could still be produced, but the financial crisis which began in the 1540s so weakened Spanish presses that they could not produce large books or large editions, and Spanish writers turned from them to foreign printers. This vicious circle left Spanish presses unable to tender for the new liturgical books prompted by the Council of Trent: much of the work went to Plantin in Antwerp, as did the new edition of the Polyglot Bible (1573). Plantin's evasiveness when asked to send typographical material to Spain is evident from his correspondence with Matías Gast; as a result, Gast, a major Salamanca printer, was reduced to casting the same designs on different bodies. Gast also asked Plantin to send a qualified (and religiously orthodox) typesetter: the shortage of skilled workers was so great that apprentices from other countries could find work as journeymen in Spain. The discovery that some of these were protestants only harmed the reputation of the printing trade.

The sack of Antwerp in 1576 and the rebellion of the Low Countries damaged Plantin's pre-eminence, but as late as 1680 his successor Balthasar Moretus III secured a contract to supply liturgical works in Castile. The sad fact is that those hundred years also saw the publication, «en volúmenes de poco o ningún esmero tipográfico» (p. 88) of the works of Spain's classical authors: Cervantes, Góngora, Lope, Tirso,

Calderón, Quevedo and their contemporaries. When Gonzalo Correas, Professor of Greek and Hebrew, published his *Trilingüe* in 1627, he apologised for excluding Hebrew because «no he tenido letras con que imprimirla»; three years later his *Ortografía kastellana* managed to illustrate the twenty-four new symbols he advocated, perhaps because his printer Jacinto Tabernier, grandson of the Flemish punchcutter Ameet Tavernier, had managed to cut the punches for him.

While there is evidence for type manufacture during this period, the first serious attempt to encourage the process was that of the Junta de Comercio, which persuaded the Burgundian Pedro Disses to work in Madrid from 1683. Disses cut seven designs, ranging from two-line paragon (:13mm) to *texto* and *atanasia*. Dr Corbeto illustrates two specimens of 1685, and the title-page of one complete book (1688) printed as a trial. Updike knew nothing of this, but the experiment was a partial success, and the titling capitals at least remained in use by up to twenty printers for almost a century, reaching even Seville and Havana; and Disses was still in Madrid in 1694, still making type. His types were Spanish insofar as they were cut in Spain, but his design sources were the *Stampa Vaticana* and Hendrik van den Keere. Attempts were made in the first quarter of the eighteenth century to revive type manufacture, but demanding printers like Antonio Bordazar still sought fonts and matrices from abroad.

The cultural and economic policies of Charles III finally brought about change («La edad de oro de la imprenta en España: los tipos de la Ilustración», pp. 135-225). Books in Castilian or Latin from foreign presses were severely restricted, and the Jeronimites had therefore to agree that all liturgical works should be printed in Spain (1764). This one ruling altered everything: the 130 presses active in 1700 had become 220 by 1780, and the exemption from military service conceded to printers and type-makers (1775) made these professions attractive. One of the first to be attracted was Eudald Pradell, whose first specimen appeared in 1758. In 1764 the king granted him a pension, conditional on his moving to Madrid and taking pupils, with a view to supplying the *Compañía de Impresores y Mercaderes de Libros* with type for liturgical books.

Pradell was not alone, and Updike reproduced specimens prepared slightly later by Antonio Espinosa de los Monteros and Jerónimo Gil, pointing out the relationship of their italics to Spanish calligraphic models. When the famous *Ibarra Sallust* was printed in 1772, the paragon italic used was Espinosa's. The *Sallust* was one of the books most admired by Updike, and the paragon italic in particular, although others

disagreed. As Dr Corbeto says, the second half of the eighteenth century «fue un período incomparable para el diseño tipográfico en el país» (p. 212); but none of the best punchcutters left pupils or descendants capable of continuing their work. By the beginning of the nineteenth century Spanish printers had returned to depending on foreign type, and the arrival of French troops in 1808 made matters worse.

The end of the war brought a partial recovery, described in the final chapter, «Tipografía decimonónica» (pp. 227-302). Some autochthonous type was produced, but the models were not Spanish, and soon Spanish typography followed the rest of Europe into the mid-century wilderness of high contrast, vertical stress and slab serifs. In the 1880s, four centuries after the first, the book trade enjoyed another German immigration. Some of them were ready to listen to local printers like Eudald Canibell, who, as Updike had done, searched for models from earlier epochs, eventually producing, with the aid of the cutter Sanguenís, the fine rotunda now known as *gótico incunable Canibell*. Spanish typography had come full circle.

This book is the first attempt since Updike to study all of Spanish typographical history. It is magnificently produced and illustrated, and while it breaks new ground by taking the investigation another century forward, its most striking contribution is probably the re-evaluation of the punchcutters who made possible the great revival of the second half of the eighteenth century.

University College, Dublin

MARTA LATORRE PENA

📖 Fernando Bouza, *Hétérographies. Formes de l'écrit au siècle d'or espagnol*, Madrid, Casa de Velázquez (Essais de la Casa de Velázquez), 2010, pp. 138, € 11, ISBN 978-84-96820-45-6

Fernando Bouza is a very well-known and respected Professor of Early Modern History at the Universidad Complutense de Madrid, where he specializes in Spanish culture during the reign of the Austrias. This new book continues in the line of previous studies, especially that of *Communication, Knowledge, and Memory in Early Modern Spain* (2004). It is based on a detailed research and seemingly endless source materials, all interwoven into four fascinating lectures that touch upon the complex world of the written word in the Spanish Golden Age.

The aim of these studies is to reveal the rich cultural life of Early Modern Europe, analyzing the use of the written word while «departing from points of view that classical history of the book and of readership has not always considered central to its interest». Thus, he chooses to study manuscripts over printed books, senses over rationality, translators over authors, and to question the authority of the printed word without departing from its newly gained importance and the emerging ideas of authorship in the sixteenth and seventeenth centuries.

The book, then, is made up of four lectures delivered in 2008 in the Collège de France, in response to an invitation by Roger Chartier, who wrote the prologue to the edition. In the prologue, besides offering a brief introduction to each lecture, Chartier underscores the reality and complexity of culture as it existed in sixteenth and seventeenth century Spain versus the received ideas of the eighteenth and nineteenth centuries regarding oral traditions and writing, and he notes that orality, images and writing were all considered to be of equivalent worth and having different values (convincing, representing and preserving), independently of the literacy of their public.

The title of the first lecture is «Pour les sens: toucher, goûter, voir et écouter l'écrit» (For the senses: touching, tasting, seeing, and listening to the written word). It describes uses and traditions associated with the written word, and the materiality of the text, which, as the title suggests, was often touched with purpose, worn, drunk, eaten, and even used as a means of healing and protection. This lecture in particular has a great diversity of examples from texts of the time, turning it into a walk through a society flooded with texts: words that are written and tattooed on people or drunk like Liriano drank Laureola's letters in *Cárcel de amor*, writing by saints that had the power to cure illnesses, written charms and even the Gospel worn around the neck to protect from harm. These texts needn't even be read; Bouza presents us with the case of *cédulas* or *nóminas* worn as amulets and always left unopened and unread. He says «writing could have nothing to do with reading, with reception and comprehension of ideas that are proposed to us». On the other hand, literature as a food that must be chewed or a drink to be drunk is a trope pertaining to classical erudition, found throughout the Middle Ages, often referred to as *ruminatio*. But there is also literal drinking or eating of writing in the sources Bouza presents us with, especially as a cure or a symbolic act. As for the equivalence between images and written word in the Golden Age, Bouza reflects that today we regard orality and images as pertaining to illiterate people and ages, while writ-

ing, and particularly printed words, feel natural to culture. One of the achievements of current historiography, Bouza says, is to have liberated itself from this prejudice born in the Age of the Enlightenment. He ends this engaging study by examining the synergies between images and writing, and how «literary creations can become animated, can take life beyond their reading».

The second lecture, «De main en main: Le manuscrit comme forme de publication» (From hand to hand: manuscript as a form of publication), is a study on the circulation of manuscripts during the Golden Age, when, far from being marginalized by the popularization of printing houses, they were still common and part of the cultural world. Whereas the usual thought is to equate typography to distribution and publicity, with manuscripts being more suitable to private business, and very limited as a way of mass communication, Bouza proves that manuscripts continued to have a very wide circulation well after Gutenberg. Bouza links manuscripts to a concept of writing *ad vivum*, and this to many uses and purposes that print can't adequately fulfill. Firstly, manuscripts could be the chosen method to make something public, as is the case of graffiti in public places, signs in establishments, defamatory libels, posters for comedias and leaflets. It could also lead to a more controlled distribution, such as using copying as a learning device, or to divulge copies of political criticism or other kinds of heterodox writing. A holograph manuscript would be, on the other hand, considered more private and precious, and also truer and more expressive than a printed copy, especially once printed copies had already become usual and ordinary. Manuscripts were the closest thing to spoken words, and in the case of members of the nobility, holograph letters were a demonstration of respect for their reader, and indicated the importance of their subject and the honesty of their intention. Furthermore, printed copies have a closed structure, whereas a manuscript's is open. That is, a copyist can change and edit it to suit the preferences of the reader. Bouza exemplifies this with the genre of «instructions to young courtiers», which, having a small, and thus manuscript, distribution, were also partially modified as time went by to suit the new fashions of the Court. Lastly, manuscripts are closer to illiterate members of society, who can not only have the words read out loud but also hire public scribes to write letters and documents for them. Bouza finishes this lecture with the study of a legal process involving some libels against the Duke of Lerma, with one scribe being accused of copying them, revealing very interesting information about the public scribes in Madrid around 1608.

The third lecture is titled «Livres sans auteur: La biblioclaste avisé et les lecteurs» (Authorless books: Informed biblioclasm and readers), and it presents a society in which, from a certain point of view, there are too many books. They are so cheap and common that they can be burned in palace festivities. Meanwhile, English scholars read books in French and Italian instead of the classics, Spanish lackeys know Horace by virtue of translations, and bakers write chronicles. That is, it describes the transformation of cultural consumerism in Early Modern Europe, in which books were a merchandise everyone had access to, and everyone could print their own works. Some thought that the abundance of books was accountable for an emergence of new attitudes, such as generalized criticism. Bouza draws attention to the case of Hurtado de Mendoza y Vergara, viscount de la Corzana, who, like many others, went as far as to suggest that the king, Philip IV, should dictate new laws to regulate the abundance of books and authors. Bouza uses here «biblioclasme» as a very concrete term meaning the attitude that recommends the reduction of printing houses and book production, as well as alphabetisation. Hurtado de Mendoza wrote a pamphlet, *Por la agricultura*, in which he considers writing to be a new language of Babel, spoken by those who are students and writers, a surplus of which is dangerous to society and responsible for part of the kingdom's sufferings. He identifies studying and reading with a contemplative state into which too many children and young people are thrust instead of having them be productive members of society as labourers and simple peasants. Hurtado de Mendoza considers that contemporary books are neither proper nor of use to society. He suggests that there should be censorship other than the Inquisition, and that this censorship would only allow useful and abridged books in the vernacular to be published, and those without the name of their author. His suggestions never received an answer, and the overabundance of books and readers continued to define an ever changing society.

The last conference, «Plus auteur que l'auteur: Traduire comme exercice royal et aristocratique» (More author than the author: Translating as a royal and aristocratic pursuit) starts with an overview of polyglotism and translation between vernacular languages during the Golden Age. Translations abounded, not of Bibles in Catholic Spain, but of books for the evangelization of America; and lexicons between relevant European languages were constantly published. «And it certainly was a century [the seventeenth] where translations abounded like never before» says Bouza. «This was also a time where the work of the transla-

tor was redefined as a form of subtle intellectual authority that could become even greater than that of the author himself». Translation was seen as an exercise of restraint, thus the Translator could be viewed as a Baroque archetype of self-restraint of the individual passions, such as were the Saint and the Courtier. This appreciation of translation as an aristocratic pursuit was exemplified in the number of translations of the *Essais* by Michel de Montaigne, the distribution of which in the seventeenth century had a marked court and neostoic character. Additionally, Madrid was, in the time of the Austrias, extremely multilingual, and the use of interpreters was a common practice at court. Philip IV's library presents a perfect example of the rising importance of vernacular translations over the translation from Greek and Latin classics typical of the Renaissance. It contains a great number of books in European languages, especially French and Italian, and though it contains Latin and Greek classics, most of them are translated. Bouza also underscores the number and variety of lexicons found in the library. The erudition of the Baroque, he observes, was based on translations. Furthermore, Philip IV himself translated *Storia d'Italia* by Francesco Guicciardini and *Descrittione di tutti i paesi bassi* by Ludovico Guicciardini. Though translating from the classics was as common as a pastime or a scholarly exercise for kings and princes, such as Elizabeth I of England or James VI of Scotland, Philip IV's enterprise went a step further, for it is comprised of about twenty manuscript volumes. To counteract the opposition of some courtiers to this pursuit, Philip IV insists in the prologue to *Storia d'Italia* that it was done in his leisure time and that his goal was to improve as a ruler. He explains that, upon being crowned, he started reading and studying books of history, to learn from them, and then, seeing that his subjects spoke many languages, sought to learn them to better understand them. After having learned the languages of Spain, he learned French and then Italian, which led him to translate the worthy works of the Guicciardinis. Bouza finishes his lecture with this perfect example of translation as an aristocratic and even royal pursuit.

In all, *Hétérographies* is a wonderful analysis of a complex topic, supported by extensive research and an elegant and engaging style. While it is true that the genre does not allow for an extensive, in-depth analysis, these lectures do manage to give a broad, detailed and fascinating idea of how books were read, translated, viewed and copied in the Spanish Golden Age.

Universidad Autónoma de Barcelona

ALBERTA PETTOELLO

📖 Maria Gioia Tavoni, *Circumnavigare il testo. Gli indici in età moderna*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 360, € 26,50, ISBN 978-88-207-4619-3

È dedicata agli indici a stampa in età moderna l'ultima fatica editoriale di Maria Gioia Tavoni, già ordinario di Bibliografia e Storia del libro presso l'Università di Bologna. Il titolo, *Circumnavigare il testo*, annuncia in modo suggestivo il viaggio d'esplorazione intrapreso dalla sua autrice attorno, e dentro, ai libri in quel *mare magnum* che sono i loro apparati indicali.

Chiavi d'accesso privilegiato alle opere, gli indici permettono ai lettori di accedervi tramite una lettura non sequenziale. Tavoni disvela alcune delle dinamiche sottese alla produzione di questa componente del paratesto che, diversamente dagli altri prolegomeni del libro, quali le lettere di dedica, le illustrazioni, ecc., risultava ancora deficitaria di una bibliografia specifica. Gli indici passarono in sordina anche in *Seuils*, l'opera di Gérard Genette che aprì la strada agli studi di critica paratestuale. Spetta alla studiosa bolognese averne indicato possibili piste di decifrazione per risalire ai motivi che hanno generato gli indici e delineare le personalità che li hanno prodotti. È a questi due quesiti che Tavoni tenta di rispondere con la sua indagine, avviata a partire da Bologna ed estesa oltre l'orizzonte dei territori della Legazione pontificia fino a spaziare nella penisola italiana affacciandosi infine sulla Svizzera.

Una sorta di itinerario a tappe il suo, nel tentativo di seguire una diacronia, pur nella consapevolezza di non stare scrivendo una storia degli indici dall'avvento della stampa alla fine dell'*ancien régime typographique*. Il discorso si sviluppa in cinque capitoli entro un solido impianto storiografico attraverso il quale gli apparati indicali sono ricondotti alle vicende più ampie della storia del libro e della cultura *tout court*.

Imprescindibile pertanto il confronto con quanto si era prodotto anteriormente all'avvento della stampa nei secoli di vita del *codex*, in risposta alla necessità sempre avvertita di poter recuperare porzioni anche minime del testo attraverso un sistema di rimandi iconici, prima ancora che testuali. L'analisi di alcuni paleotipi consente alla studiosa di attribuire la filiazione diretta degli indici a stampa dai loro antecedenti manoscritti, per quanto riguarda l'assetto generale. Esito, – avverte l'autrice –, di una transizione non lineare né scontatamente continua. L'avvento della stampa comportò infatti per i tipografi il superamento di

non poche difficoltà tecniche collegate alla nuova *mise en page*. Emergono dunque gli stratagemmi escogitati dai tipografi per traghettare nel modo più conveniente possibile in corrispondenti o alternative forme tipografiche alcuni degli elementi indicizzatori tipici del libro manoscritto, quali ad esempio i *notabilia* o la colorazione in rosso e nero. La consuetudine di non numerare le carte o le pagine rappresentò piuttosto un vantaggio per i tipografi: i riferimenti ai capitoli e alle partizioni interne dei testi permettevano di riutilizzare gli apparati indicali in edizioni diverse della stessa opera. È quanto avvenne per un incunabolo famoso, il *Libro dei perché* di Girolamo Manfredi.

Il richiamo alle origini di questo peculiare elemento parastestuale diventa dunque l'occasione per appuntare l'attenzione sui relativi metodi di allestimento connessi agli scopi che l'indice era chiamato a svolgere. Tavoni bene evidenzia come fosse l'*utilitas*, caratteristica riconosciuta agli indici fin dalla loro comparsa nei manoscritti, a garantirne la vitalità e quindi la persistenza nell'epoca della stampa. La stessa che fa degli apparati indicali «un genere non letterario, bensì funzionale». Essa costituisce contemporaneamente il paradigma su cui è imperniato l'intero volume, e a cui è dedicato il secondo capitolo.

Richiamandosi a teorici quali Conrad Gesner e Juan Caramuel Lobkowitz, l'autrice rintraccia le forme in cui l'*utilitas* si realizza agevolando i processi mnemonici dei lettori nel concreto delle attività e della vita quotidiana dei secoli passati, talvolta in associazione alla *commoditas*. Sono così presentati differenti modi d'uso degli indici in tre distinti ambiti della letteratura tra Seicento e Settecento. Spicca il ruolo essenziale svolto dagli apparati indicali nel mondo delle professioni giuridiche ove costituivano uno strumento per destreggiarsi fra norme e sentenze. Nel caso poi dei *consilia*, una sorta di raccolta di sentenze, gli indici finivano per assumere un valore a se stante, rappresentando una documentazione a sostegno dell'attività del giudice. Nelle edizioni del xvii secolo di precettistica femminile, essi presentano chiari riferimenti a concetti e principi volti al disciplinamento delle donne. Sono apparati che si configurano in *vademecum* spirituali insomma; è il caso degli indici al *Mariale* di Salvatore Cadana che guidavano le lettrici dentro il testo per far conoscere loro le virtù necessarie ad esaltarne la tempra e la morale. Gli apparati indicali fungeranno da vere e proprie guide di viaggio nell'ambito della letteratura odeporica, ove si sostanzia quel diffuso bisogno di conoscenza tipico del secolo del *Grand Tour*. Con i loro riferimenti gli indici potevano avviare alle bellezze di un luogo seguendo i modelli costituiti dalle guide del tempo, come nel caso della *Descrizione odeporica della*

Spagna stesa da Sebastiano Conca, oppure informavano circa differenti aspetti relativi ai viaggi da intraprendersi, quali ad esempio i tempi di percorrenza dei tragitti, come nell'*Itinéraire des routes les plus fréquentées* di Dutens. Il ruolo svolto dagli apparati indicali pertanto si approfondisce parallelamente al diversificarsi della loro struttura al variare dei generi letterari. Gli indici risultano costruiti avendo a metro il testo: è l'opera, avverte Tavoni, a decretare quali accorgimenti si debbano usare per indicizzarla.

L'*utilitas* degli indici fu pure avvertita dalla Chiesa che ne fece una delle armi principali della propria offensiva contro la diffusione di correnti ereticali che potevano minacciarla nelle fondamenta dei suoi dogmi. A partire dal 1558 si susseguirono gli *Indici dei libri proibiti*, veri e propri elenchi di opere la cui lettura era vietata perché considerate pericolose per l'ortodossia cattolica. L'autrice in particolare esamina la vicenda relativa al divieto di lettura delle Bibbie in volgare e ai loro pericolosi indici; Tavoni segue le vicende di alcuni apparati indicali finiti nella rete dei tre più importanti Indici dei libri proibiti del XVI secolo.

L'intrinseca capacità di permettere un accesso diretto e autonomo a porzioni di testo, senza l'ausilio di guide o di intermediari, fece infatti finire gli stessi indici nel mirino della censura romana. Essi erano più di ogni altro apparato chiave di volta di rischiose, perché libere e decontestualizzate, modalità di lettura. Soprattutto se si considera, come fa notare Tavoni, la circolazione che gli apparati indicali ebbero anche in autonomia rispetto ai testi cui essi facevano riferimento; potevano infatti essere esitati prima o dopo che i libri fossero stampati. L'Indice del 1596 giunse drasticamente a vietare quelli delle Bibbie in volgare considerati «perniciosissimi», perché desunti da versioni ritenute eretiche.

Tavoni analizza poi la vicenda dell'*Index historiarum De regno Italiae* (1576) di Carlo Sigonio, uno dei padri fondatori della storiografia italiana, vissuto nella seconda metà del Cinquecento. Nato sciolto, quest'indice era uno di quegli apparati dotati di vita propria rispetto al testo. Articolato come una cronotassi, con andamento cronologico, degli imperatori, dei re e dei papi, nella sua organizzazione dei nomi, in una scala gerarchica, vi erano contenuti orientamenti che potevano minacciare il potere della Chiesa. Qui la materia del libro della Tavoni si addensa nell'impulso a stanare quello che davvero si annidava negli indici. Essi cessano definitivamente di essere meri elenchi di nomi e luoghi per divenire preciso riflesso di sistemi di pensiero. Tavoni fa emergere vivamente nel terzo capitolo il paradosso insito in questa offensiva della Chiesa ad una cultura autonoma: allestiti per preservare i principi fondanti della Chiesa

cattolica, gli Indici divennero i suoi peggiori nemici, perché finivano per segnalare i libri proibiti da leggere.

L'investigazione dunque si dipana per nodi tematici che l'autrice scioglie via via sulla scorta dello studio autoptico degli esemplari. Una profonda curiosità muove a sondare l'argomento anche sul versante autoriale, andando a individuare nei due ultimi capitoli le personalità esibite ma più spesso celate dietro agli indici rintracciando nomi e vicende in cui operarono. Annoverati a buon diritto tra i mestieri del libro, gli estensori degli indici potevano essere interni alle tipografie o specialisti esterni, chiamati a redigere gli apparati indicali, magari di autori defunti. Esemplari in tal senso gli indici cinquecenteschi di Antonio Brasavola e Bartolomeo Silvani alle opere di Galeno.

Fra gli indici d'autore, spicca quello di Giacomo Leopardi al suo *Zibaldone*, inteso come proprio strumento per imbrigliare la furia dei suoi pensieri. Tavoni non si è occupata di ricostruirlo, piuttosto ha raccolto le sensazioni che l'hanno mossa alla lettura dello *Zibaldone*. Un siffatto indice, evidenzia l'autrice, consente di cogliere appieno il rapporto che si instaura tra un autore e il suo testo, ove la serie di sottovoci rimanda a una voce principale, consentendo di avere più chiaro e più vicino il pensiero dell'autore.

Da una personalità complessa e assai studiata come quella di Leopardi, Tavoni passa ad inseguire le tracce di un personaggio notevolmente più sfuggente, qual è l'autore della *Table (analytique o raisonnée)* dell'*Encyclopédie*: l'abate Pierre Mouchon, pastore ginevrino. Ne segue le vicende biografiche e le ansie, nel contrasto tutto interiore del ginevrino con i principi proclamati dall'*Encyclopédie*. La studiosa prende così la strada per analizzare alcuni lemmi della *Table*, risalendo ai suoi processi costruttivi. L'esame in profondità della *Table* porta l'autrice a disvelare che le voci risultano quasi riscritture dell'*Encyclopédie* che permettono di circumnavigare l'opera di riferimento e di penetrare nei vari anfratti degli *articles*.

È con un taglio multidisciplinare che Tavoni affronta il tema degli indici, passando dai testi letterari a quelli giuridici, dalle Bibbie in volgare alla *Table* dell'*Encyclopédie*, il libro «sacro» del secolo dei Lumi. Lo fa aprendosi all'impiego di metodologie e saperi propri attinti ad altre discipline, quali la teologia, l'ecdotica, la filologia accostandosi pure alla storia del diritto.

Traspare dal volume altresì la passione che muove la scrittura dell'autrice la quale ha il pregio di riuscire a spiegare una materia di natura specialistica con un linguaggio piano e lineare, facendosi traduttrice per

i lettori contemporanei della lingua parlata dagli indici. Affiora così la sua esperienza pluridecennale nell'ambito della didattica universitaria affiancata ad un intenso amore per l'oggetto-libro, che la porta altresì ad indugiare in chiarimenti di carattere terminologico.

Immane in una monografia di tal genere compaiono accurati indici, rispettivamente delle citazioni, l'elenco delle biblioteche citate, l'indice delle localizzazioni seguito da quello analitico, segno eloquente di serietà scientifica che impronta l'intera trattazione. Oggetto dunque di studio ma anche di una pratica attuata dalla stessa autrice, gli apparati indicali si ammantano di accresciute valenze storiche, intellettuali ed etiche, spesso frutto della cultura dei loro autori o più ampiamente dell'epoca in cui furono redatti. Adombrati ora come magazzini, ora come «opera di schiena» o ancora «ponti per il testo» fino a rappresentare, secondo Tavoni, la «miglior terapia» davanti al crescente e sempre più smisurato bisogno di lettura che caratterizza l'età moderna, gli indici innegabilmente restano mappe per orientarsi nel testo. Così il volume di Tavoni si fa guida per i lettori contemporanei che decidono di inoltrarsi tra i perigli e le vastità degli apparati indicali a stampa in età moderna, alla stregua degli antichi navigatori che, servendosi di portolani, avanzavano cauti nel mare.

Università di Bologna

NURIA MARTÍNEZ DE CASTILLA MUÑOZ

📖 François Déroche y Valentina Sagaria Rossi, *I manoscritti in caratteri arabi*, Roma, Viella, 2012, pp. XVIII + 350, € 48, ISBN 978-88-8334-687-3

Hay dos formas fundamentales de acercarse a los manuscritos desde un punto de vista material: la codicología – o lo que es lo mismo, la ciencia que tiene como fin el estudio del código como objeto a partir de la observación directa –, y la historia literaria del libro – es decir, la descripción de una tradición libraria sin haber consultado directamente los manuscritos, sino resultado de la lectura y compilación de fuentes históricas y/o historiográficas que aportan datos sobre el particular. Entre estos últimos, el máximo exponente para la tradición de manuscritos árabes podría considerarse *The Arabic book* (Princeton, 1984). En él, Johannes Pederesen aborda la producción del libro manuscrito en el mundo musulmán principalmente a partir de los datos recogidos minuciosamente en diferentes obras literarias, en tratados teóricos y documentos de archivo. Si

por un lado es de gran relevancia, puesto que ofrece una visión sobre la forma en la que los musulmanes veían el libro y su historia, se trata de una perspectiva que no deja espacio a la aplicación práctica – mediante la ratificación o refutación a través de la observación – de esos conocimientos teóricos.

En cuanto a los primeros, el año 2000 fue un año clave no solo por-que significaba el inicio de un nuevo siglo y de la revolución informática; también fue fundamental para la «codicología práctica», con la publicación del *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*. Como su propio título indica, se había editado – por primera vez – un Manual práctico que ayudaba al estudioso al no siempre fácil trabajo que supone el enfrentarse a la descripción de un manuscrito; gracias a su lenguaje sencillo y a la explicación de los diferentes aspectos que componen lo que se llama la arqueología del libro, el *Manuel* se dirigía también a todos aquellos que querían comprender la producción e la historia de los manuscritos a través de ejemplos concretos. Para tal empresa, François Déroche (EPHE) contó con la colaboración de cinco especialistas en codicología e historia del libro musulmán: Annie Berthier, Marie-Geneviève Guesdon, Francis Richard, Annie Vernay-Nouri y Muhammad Isa Waley, así como con dos expertos del libro del Occidente cristiano, Bernard Guineau y Jean Vezin.

Este nuevo enfoque, eminentemente empírico, tuvo una gran acogida: de hecho, al poco tiempo, la tirada se agotó por completo, aunque la nueva política de la Bibliothèque Nationale de France hizo que no se llevara a cabo una segunda edición. Cinco años después, una traducción inglesa y una árabe vieron la luz gracias a la Fundación al-Furqan. Si bien la traducción al inglés es excelente, la realizada por Fuad Sayyid al árabe no tuvo tanta fortuna, presentando problemas en cuanto a la terminología codicológica y a la comprensión de algunos de los conceptos. Del mismo modo, una traducción al persa se está llevando a cabo en la actualidad, y ya han sido publicados algunos capítulos en la revista *Nāmeḥ-ye Bahārestān*, II (2001-2002).

Tiradas agotadas, traducciones, reimpressiones... El *Manuel* dirigido por Déroche podría considerarse como un *best-seller* en el mundo de los textos universitarios. La razón de su éxito se debió a la combinación del rigor aplicado al estudio directo de manuscritos en caracteres árabes – en su mayoría procedentes de la Bibliothèque nationale de France – y una exposición sencilla para un público no formado en bibliografía material, pero que trabajaba con este tipo de manuscritos.

Este nuevo rumbo en el estudio de manuscritos árabes es el que adoptó Adam Gacek en su último libro: *Arabic manuscripts: a vademecum for*

readers (2009). En él prima, como en el *Manuel* de Déroche, la recopilación, ordenación y explicación de los datos obtenidos de la observación directa de centenares de manuscritos árabes. De hecho, el objetivo de Gacek en su *Vademecum* es «[to] aid to students and researchers who are often puzzled or even sometimes intimidated by the “mysterious” world of manuscripts and the technical language that goes with it» (p. xi). Es por esa razón que las obras de ambos autores se han convertido en fundamentales para todos aquellos que quieran dedicarse al estudio de los manuscritos árabes.

En 2012, un nuevo volumen se añade al elenco de títulos que componen este acercamiento al manuscrito en caracteres árabes, y que confirman la demanda de este tipo de estudios en diferentes países. Se trata del libro firmado por François Déroche y Valentina Sagaria Rossi, *I manoscritti in caratteri arabi*, publicado en Roma por Viella, con el concurso de la Fundación Max Van Berchem. Si bien en un primer momento podríamos considerar que se trata de la cuarta traducción del *Manuel de codicologie* de 2000, no es así. Como se indica en las palabras preliminares, «Valentina Sagaria Rossi ha infatti rielaborato profondamente il testo originale ... inserendo sezioni completamente nuove» (p. ix). Es decir, se trata de una versión, de una adaptación del *Manuel de codicologie*, que la autora ha realizado con la colaboración de los conservadores y restauradores Claudia Colini y Alessandro de Cupis en algunos capítulos. Leyendo los textos introductorios de Marco de Palma y de la propia Valentina Sagaria Rossi, se entiende que la presencia de François Déroche como autor es el reconocimiento explícito de la autora por haberle permitido traducir en algunos casos, y reelaborar en otros, los contenidos que conformaron el *Manuel de codicologie*. Es así que se torna comprensible la ruptura que plantea este libro con el *mainstream* adoptado por Déroche y Gacek en los últimos años; mientras que estos defienden una observación directa para la descripción de los códices a través de manuales prácticos, Sagaria Rossi presenta una obra que deja de estar vinculada a la observación directa para acercarse al enfoque de Pedersen.

El índice de materias de *I manoscritti in caratteri arabi* es muy completo: «I manoscritti: dall'insieme al dettaglio»; «I supporti, gli strumenti e i materiali per la scrittura»; «La confezione del libro»; «La preparazione e l'utilizzazione della pagina»; «L'artigiano e il libro»; «Le scritture librerie»; «La *mise en texte*»; «L'ornamentazione»; «La legatura» y «L'esemplare». En torno a estos diez capítulos, el objetivo de Sagaria Rossi es claro: reelaborar la obra [i.e., el *Manual de codicologie*] en su forma y en su contenido, ampliando los ejemplos ofrecidos a manuscritos árabes

conservados principalmente en la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, de Roma, colección que la autora conoce muy bien, puesto que es la responsable del fondo oriental desde 1993. Efectivamente, tal y como se ve en el índice, los temas a abordar se presentan con una estructura más ordenada y se ha ampliado la información en cuanto a los contenidos del *Manuel*; sin embargo, no podemos afirmar que la obra haya mejorado, tal y como se propone Sagaria Rossi en su introducción, «alla luce dell'impulso dei nuovi studi, di piani di osservazione e di analisi più audaci e sfaccettati, di metodologie di ricerca più efficaci» (p. xi). Entre otras cosas, porque tras esta declaración de intenciones, lo que los especialistas esperábamos encontrar era un manual de codicología sobre manuscritos en caracteres árabes corregido y ampliado con nuevos ejemplos y nuevas características encontradas en las colecciones italianas, así como con nuevos enfoques de investigación, que pudieran arrojar luz a los múltiples interrogantes que se presentan aún a la hora de trabajar con los manuscritos musulmanes; y no ha sido así. A pesar de la aportación de ejemplos nuevos (en particular de manuscritos yemeníes conservados en Italia), encontramos un libro excesivamente teórico, sin un bagaje empírico en muchos de sus capítulos, y con la incorporación de temas – especialmente de restauración y conservación – que, aunque interesantes, escapan por completo al mundo de la codicología y no ayudan al investigador a solucionar problemas de identificación e interpretación cuando se encuentra frente a un manuscrito.

Este alejamiento del objeto como base de estudio se refleja especialmente en dos de los capítulos del libro más importantes: el relacionado con las escrituras (VI. *Le scritture librarie*) y con la encuadernación (IX. *La legatura*). El hecho de que estos capítulos sean especialmente teóricos probablemente no sea una casualidad, puesto que son dos de los temas que plantean más problemas de identificación y de comprensión en el campo de la codicología; y de ahí su importancia, puesto que necesitan una mayor masa crítica que otros asuntos para poder seguir avanzando en la comprensión sobre la producción y transmisión del libro manuscrito en el mundo musulmán. Así, el tema de la encuadernación en *I manoscritti* se basa principalmente en los tratados de Ibn Bādīs, al-Qalqaşandī y al-Sufyānī y en otros estudios modernos sobre encuadernaciones musulmanas (especialmente el de Marçais y Poinssot sobre los fondos de Kairauán), no en casos concretos de bibliotecas italianas. Hubiera sido de agradecer que Sagaria Rossi hubiera al menos incorporado en traducción italiana la descripción y la identificación de la tipología de las ornamentaciones de las encuadernaciones que planteó Déroche en 2000.

Si bien es verdad que el *Manuel* ofreció un capítulo sobre las escrituras muy sucinto, puesto que la bibliografía en ese momento era prácticamente inexistente, el que presenta el libro que nos ocupa no es mucho más extenso. Con tan solo nueve reproducciones de escritura, y entre ellas muchas occidentales (fig. 40: maghribī, andalusī y sūdāni, al lado de un ejemplo de bihāri indio), se echa de menos la visualización y el análisis de una tipología más completa, así como la incorporación de nuevos acercamientos al tema planteados por investigadores como Mauro Nobili (para el caso de las escrituras en el África subsahariana).

I manoscritti in caratteri arabi es un libro que sin duda tiene su importancia en la historia del libro musulmán, puesto que ofrece de forma clara y sencilla, en una lengua moderna occidental – el italiano –, una recopilación de los puntos esenciales sobre la producción del libro manuscrito en el mundo musulmán a través de fuentes secundarias: tratados árabes medievales y posteriores, así como estudios europeos contemporáneos. A pesar del título del volumen, el estudio de la materialidad del códice se ha visto sacrificado en beneficio de una reflexión teórica; este cambio de enfoque se aprecia a primera vista por la escasa presencia de fotografías, todas ellas en blanco y negro – excepto el encarte de seis folios en color – que ilustran discretamente los diferentes capítulos del volumen. (Bien es verdad que esta ausencia podría deberse a los altos precios que hay que pagar a las instituciones para obtener los derechos de reproducción.) Este cambio de registro – que en sí mismo no es negativo, sino incoherente con la declaración de intenciones de Sagaria Rossi y con el espíritu del *Manuel* original –, hace que el investigador que trabaja con manuscritos originales se despiste en la lectura de este libro; porque el destinatario del volumen es completamente diferente al de los libros anteriores de Déroche o Gacek: ya no es un libro dirigido a estudiantes e investigadores cuyo objetivo es ayudarles a comprender los datos que se encuentran en el códice, sino un estudio historiográfico dirigido a un público más general, que en algunos casos encontrará dificultades, especialmente terminológicas, para seguir el hilo argumental.

Unos nutridos índices completan el libro: un breve glosario de términos árabes con traducción al italiano; una completa bibliografía final; y un índice de nombres propios, en el que se contemplan todos los nombres propios citados: autores clásicos y contemporáneos, lugares, instituciones, así como títulos de obras medievales. Un extenso índice de los manuscritos citados, ordenados por ciudades y colecciones, cierra la obra. El seguimiento en el cuerpo del texto de las referencias a estos manuscritos deja ver de forma explícita, una vez más, la metodología

de la autora, basada en fuentes secundarias y descripciones ya realizadas de los manuscritos. Sin embargo, es muy enriquecedora la lectura de los datos que Sagaria Rossi ofrece de los códices conservados en las colecciones romanas; aunque desgraciadamente se trate de un número de códices muy reducido – 62 de la Biblioteca de la Accademia dei Lincei y 12 de la Biblioteca Casanatense, Collezione Borhan, Museo Nazionale d'Arte Orientale y la Società Geografica Italiana – en su mayoría son inéditos.

Universidad Complutense de Madrid

MASSIMO RIVA

📖 *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, a cura di Thomas Bartscherer e Roderick Coover, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, pp. 392, € 28,37, ISBN-13: 978-0-226-03831-5

1. «Code-switching» o «commutazione di codice», l'espressione che dà il titolo a questo libro, rimanda alla terminologia della linguistica e dell'informatica. Ma *Commutazione di codici* (al plurale) allude a una trasformazione cognitiva più generale che interessa un po' tutte le discipline scientifico-umanistiche e le pratiche artistiche. Il sottotitolo (*Thinking through Digital Technology in the Humanities and the Arts*) significa sia 'pensare attraverso le tecnologie digitali' che 'riflettere a fondo sulle tecnologie digitali' e il loro impatto sul pensiero e le sue forme di espressione: questo il doppio esercizio riflessivo cui ci invitano i saggi raccolti in questo volume.

Nel recensire un libro come *Switching Codes* si possono adottare due strategie: l'una orientata alle questioni-cornice, di macroscopica portata culturale e sociale, che il volume solleva ma non affronta: la trasformazione in corso non solo degli strumenti ma anche dell'*ethos* e del senso stesso della conoscenza nell'età digitale. L'altra rivolta invece allo specifico delle questioni teoriche ed epistemologiche che sorgono nell'uso e la configurazione dei nuovi dispositivi, in vari ambiti artistici e della ricerca scientifico-umanistica. In quanto segue cercherò di controbilanciare l'uno e l'altro punto di vista, zoommando per così dire tra una visuale d'insieme ed una (nei limiti concessi dallo spazio di una recensione) più analitica.

2. Il volume è curato da Thomas Bartscherer e Roderick Coover, due giovani accademici il primo dei quali dirige il programma di Lingua e Pensiero del Bard college, nello stato di New York (un'istituzione orientata alle arti e a pratiche interdisciplinari molto innovative); il secondo insegna invece nel dipartimento di Film e Media studies della Temple University in Pennsylvania (il contributo di Coover al volume include anche un saggio molto stimolante su cinema interattivo e rappresentazione panoramica). Nella loro breve introduzione, i due curatori rendono subito esplicito il loro intento: raccogliere e far dialogare tra loro studiosi (umanisti), scienziati (informatici e ingegneri) e artisti (scrittori, artisti visuali e designers). Con un avvertimento: questo dialogo triangolare – come vedremo, tanto diretto che indiretto e nella maggioranza dei casi sempre stimolante – ha anche un «anti-eroe» (*sic*) la cui anonima identità verrà rivelata solo in epilogo al volume (e a questa recensione) ma che potrebbe avere proprio nel lettore il suo *semblable*...

Il libro è diviso in quattro sezioni, con un interludio e, appunto, un epilogo. Le sezioni si intitolano rispettivamente: 1. Ricerca, Senso, Struttura; 2. Ontologia, Web Semantico, Creatività; 3. Panorama, Interattività, Incorporazione [Embodiment]; 4. Rap-presentazioni: Linguaggio e Facsimile. Ogni sezione comprende anche delle risposte ai saggi principali che contiene, secondo un formato che ricorda quello adottato talvolta dalle conferenze accademiche. I contributi alternano forme tradizionali di esposizione saggistica, lineare e sistematica, a forme dialogiche o, in alcuni casi, persino aforismatiche e narrative. Sullo sfondo, come sottolineano i curatori nella loro introduzione, incombe la questione-cornice che riguarda tutti noi: lo tsunami di dati che investe ormai studiosi, ricercatori, artisti o semplici utenti-navigatori di internet, rende sempre più inevitabile interrogarsi su come questa informazione, apparentemente nuda e cruda ma in realtà già pre-strutturata in modi talvolta anche determinanti per la nostra comprensione e il nostro riuso, possa essere ulteriormente organizzata, filtrata e resa ulteriormente comprensibile e *significativa* nei suoi «risultati». Detto altrimenti: come dar senso a tutta questa apparente abbondanza? È la domanda che aleggia su tutti gli interventi, una domanda che riecheggia, da lontano, quella posta da I. Kant alle origini dell'*Aufklärung*: cosa significa oggi orientarsi nel pensiero? quando sofisticatissimi dispositivi sembrano scombussolare non solo pressoché tutte le convenzioni del pensiero, universalistiche o relativistiche che siano, ma anche minare ciò che rimane della nostra fiducia nelle autonome capacità di orientamento della ragione *umana*. Per orientarci in questo libro, sceglierò tre ordini di problemi, ovviamente intrecciati

tra loro, che mi pare possano riassumere la ricca complessità e le aporie illustrate da questo libro: la questione del senso, come dar senso, per chi, a che fine; la questione della visualizzazione e dell'interfaccia, come/cosa rappresentare, per chi/che cosa, a che fine; e la questione dell'autorità e dei suoi corollari – autorevolezza, autenticità, originalità – e contro-referenti – inattendibilità, falsità, riproducibilità (copia).

I tre interventi della prima parte e i tre della seconda parte, con le loro relative risposte, affrontano da angolature diverse proprio la questione del «senso». Nel saggio di apertura, intitolato «Come la computazione trasforma la ricerca», Ian Foster, fisico informatico e direttore dell'Istituto di Computazione dell'Università di Chicago, sostiene quello che tutti ormai constatiamo: che la crescita esponenziale delle capacità di computazione, l'accesso ad una massa di dati senza precedenti, la capacità, cresciuta altrettanto esponenzialmente, di analizzare e visualizzare questi dati in modi sempre più efficaci e potenti, l'abilità di esplorare, tramite la simulazione numerica e metafore visive, modelli sempre più sofisticati di sistemi fisici, biologici e sociali e, infine, l'abilità di collegare masse sempre più ingenti di persone, banche dati e sistemi computerizzati tramite internet, trasforma radicalmente la natura stessa della ricerca. Nel caso delle discipline umanistiche, poi, «la computazione ha il potere di trasformare anche il nostro modo di comunicare, lavorare e giocare, e dunque più complessivamente, *ciò che significa essere umani*» (p. 16). Da buon tecnologo, Foster non si sofferma su quest'ultimo punto. Ma insiste piuttosto su questo: l'enorme differenza di scala tra la conoscenza del passato e quella del presente (e futuro). Questo differenziale porta con sé mutamenti qualitativi.

Nel sedicesimo secolo Tycho Brahe e i suoi assistenti passarono anni a catalogare la posizione di poche centinaia di stelle (777 per l'esattezza) e le orbite dei pianeti allora noti; questi dati impiegarono decenni a diffondersi nella allora ancor piccola comunità degli astronomi, consentendo a Keplero (il quale secondo alcuni amanti dei complotti avvelenò Brahe per avere accesso ai suoi dati)¹ di proporre la sua rivoluzionaria teoria eliocentrica del sistema solare. Quattrocento anni dopo, la prima mappatura dell'universo del progetto Sloan (dal nome della fondazione che l'ha finanziato) ha catturato in pochi anni, utilizzando sistemi di fotografia digitale automatica, immagini di più di cento milioni di stelle, producendo più di 10 terabytes (10 miliardi di miliardi di bytes) di dati. Per accedere a questa quantità fantasmagorica di immagini di corpi

¹ Joshua e Anne-Lee Gilder, *Heavenly Intrigue: Johannes Kepler, Tycho Brahe, and the Murder Behind One of History's Greatest Scientific Discoveries*, Chicago, Random House, 2004.

celesti basta collegarsi a Internet e richiedere i dati corrispondenti che includono posizione, analisi spettrale ecc. Nel giro di pochi anni, tramite il progetto Sloan più di un milione di persone ha avuto accesso a questi dati, producendo più di un migliaio di pubblicazioni scientifiche. Questo mutamento disorientante di scala tuttavia, fa notare Foster, non rende del tutto obsoleta la figura dell'astronomo, soltanto ne modifica la funzione e, aggiungiamo noi, la con-formazione. Secondo Foster, questo sarebbe vero per tutte le discipline. Come si configurerà la ricerca nel 2030? si domanda. Difficile dire ma una cosa è certa: si continueranno a produrre quantità esponenzialmente maggiori di dati grezzi. Le tecniche del *data mining* non riguardano più soltanto le scienze fisiche o biologiche ma anche gli artefatti della cultura umana. L'International Data Corporation (IDC) stima che nel 2010 sono stati prodotti 500 miliardi di immagini digitali da più di un miliardo di dispositivi, quantità a sua volta modesta a paragone dell'ammontare di dati video generati per gli scopi più vari, dalla sorveglianza all'uso scientifico. Di fronte a questa esplosione nella nostra capacità di produrre dati su tutto, dappertutto e continuamente la questione fondamentale che sorge è: come si fa a stabilire quali di questi dati sono importanti? Da una parte, i nostri sensori (ossia i meccanismi di raccolta dati) dovranno diventare più intelligenti e selettivi, dall'altra si dovranno sviluppare delle capacità di analisi su scala equivalente all'ammasso sempre maggiore di dati grezzi generati dai dispositivi. Ma possiamo affidarci solamente ai dispositivi automatici e programmati? Il potere dell'analisi si collega sempre di più alle nuove forme di collaborazione consentite dall'interconnettività su scala di massa: Foster dà l'esempio dell'etichettatura (*tagging*) collettiva di massa, ossia la produzione di «iper-glosse» che, come le glosse di un testo antico, «associano analisi, connessioni, opinioni e procedure computazionali con i dati e altre annotazioni, o meta-dati» in modo da «poter essere navigate sia da umani che da programmi» (p. 26). Secondo Foster, le modalità di elaborazione di massa dei dati costituiscono una potente forza di democratizzazione della ricerca. Ad esempio, invece di affidarsi a un programma concepito appositamente per identificare le metafore usate da Dickens nei suoi romanzi, si possono mobilitare decine di migliaia di appassionati lettori di Dickens per etichettarle o codificarle... Questo sistema sembra a tutta prima più consono ad affrontare, in modo collaborativo, i problemi posti dal *data mining* nelle discipline umanistiche. Ma quale di questi sistemi è più affidabile? Quello automatizzato, controllato da chi detiene il «segreto» dell'algoritmo, o quello che fa leva sulla collaborazione aperta e affida la sua affidabilità o autorevolezza al sapere della folla (*crowdsourcing*)?

Si torna alla questione di fondo: i dati grezzi sono utili solo se li possiamo reperire e possiamo comprenderne il senso o *dar loro senso*. Senonché il web semantico è ancora nella sua infanzia e il grande obiettivo di codificare l'informazione con etichette o dichiarazioni semantiche universali e non ambigue è ancora lontano: d'altra parte gli umani non fanno ancora fatica a capirsi quando utilizzano sistemi naturali di comunicazione? Qui si oscilla tra il bicchiere mezzo vuoto o mezzo pieno: è certamente possibile già oggi sviluppare degli strumenti, come ontologie e tesauri, che facilitano la trasmissione di significato entro specifici dominî e nell'ambito di comunità in cui esista consenso semantico. Quello che è facile prevedere, conclude Foster, nonostante la resistenza ad oltranza delle istituzioni, è che la natura di ciò che è «pubblicabile», la formazione dei futuri docenti e «specialisti», i criteri di promozione alla base delle carriere accademiche e l'allocazione delle risorse alle varie aree disciplinari subiranno presto (stanno già subendo) l'impatto di questa trasformazione complessiva.

Nel saggio successivo, Mark Stefik, del centro di ricerca Xerox a Palo Alto si pone il problema di ciò che definisce «dar senso» nell'era digitale: «Noi datori di senso digitale» (questo il titolo del saggio) si occupa specificamente delle nuove forme di indicizzazione dell'informazione consentita dai social media. L'indicizzazione sociale riconfigura forme convenzionali di indicizzazione secondo modalità computazionali, alle quali ci si può facilmente addestrare utilizzando i nuovi sistemi di comunicazione e condivisione sociale di dati (Facebook, Twitter ecc.). Ma qui insorgono i problemi. Stefik cita Herb Simon il quale ha osservato che «la ricchezza di informazione crea una povertà di attenzione»: informazione e attenzione sono le due risorse fondamentali di cui disponiamo nel «conferire senso» e sembrano in correlazione biunivoca e opposta tra loro. Più informazione, meno attenzione; ma vale anche l'inverso: troppo poca informazione, scarsa attenzione (il fenomeno si chiama anche noia). I sistemi automatici di filtraggio (come i lettori RSS feed, ad esempio) mentre ci consentono di regolare la nostra dieta quotidiana di informazione e adattarla ai nostri interessi, finiscono per favorire l'informazione esistente, già indicizzata o pre-catalogata. Mentre l'innovazione e la scoperta avvengono per lo più ai margini, sul ciglio o sulla cresta dello tsunami di dati che ci investe quotidianamente.² In altre parole, in quanto ricercatori abbiamo bisogno di focalizzare la scarsa attenzione di

² Si veda la mia recensione di *Tu non sei un gadget*, tr. it., Milano, Mondadori, 2010; John Hagel III, John Seely-Brown, Land Davidson, *The Power of Pull: How Small Moves, Smartly Made, Can Set Big Things in Motion*, New York, Basic Books, 2010.

cui disponiamo sui territori di «frontiera» dove nasce l'informazione veramente utile e *significativa* o rilevante per noi. Saper cogliere al volo la novità che si sprigiona dalle profondità della miniera di dati. Per quanto utili, i sistemi automatici di indicizzazione non sono tuttavia in grado di distinguere tra ciò che è davvero rilevante e ciò che non lo è. Ma sono almeno in grado di evidenziare dei *patterns*. Nell'interagire intuitivamente con una massa sempre più ingente di dati, le metafore visive diventano sempre più importanti. E i *patterns* si evidenziano meglio in un contesto sociale. Come dimostra il caso, citato da Stefik, di digg.com (salito in auge e poi affondato tra il 2010 e l'estate scorsa) sistemi attuali di valutazione e selezione dell'informazione tramite *social media* – dal pollice in alto o in basso o il *like* di Facebook ecc. a forme più sofisticate – che dovrebbero basarsi sull'opinione informata di una comunità di interesse – presentano notevoli problemi di affidabilità. Insomma delle cosiddette «folksonomie» (dall'inglese *folksonomy*) ci si può fidare fino a un certo punto perché le comunità che le sottendono non sono entità del tutto trasparenti. Come si formano queste comunità? come si guadagna influenza e reputazione al loro interno? che sistemi di preferenza o di voto si possono congegnare che siano veramente utili pur essendo soggettivi? come proteggersi dalla tirannia dei pochi? come evitare che queste comunità siano troppo ristrette e concentrate su se stesse, rafforzando dunque pre-giudizi, piuttosto che aprire nuove prospettive? In che modi utili alla ricerca si può essere curatori e filtratori collettivi di dati? Il successo di queste comunità, conclude Stefik che rimane dopotutto ottimista sul loro ruolo, richiede il lavoro duro di pochi, l'impegno relativo dei molti e l'instancabile lavoro delle macchine che devono contribuire ad apprendere e facilitare, tramite algoritmi, gli scopi della comunità.

Ma non sarebbe meglio allora, piuttosto che affidarsi all'eteronomia dei social media, trasporre nell'infrastruttura digitale la struttura tradizionale della ricerca, come propongono nel loro contributo in forma dialogica (trascrizione fittizia di un *chat*) D'Iorio e Barbera, rispettivamente ricercatore del CNRS e direttore di ricerca e sviluppo di Net7? Notando le analogie tra la struttura della rete e le attività tradizionali della ricerca – la conoscenza non è strutturata come un albero o una lista ma piuttosto come un grafo matematico, *linking* di massa è esattamente quello che gli scienziati hanno fatto per secoli in modalità analogiche, la ricerca consiste nella capacità di analizzare gli stessi oggetti secondo criteri differenti e oggetti differenti secondo gli stessi criteri ecc. – D'Iorio e Barbera, il ricercatore umanista e l'informatico, si trovano alla fine concordi nel proporre un nuovo paradigma per un progetto conservatore

che battezzano *Scholarsource*: il quale riproduce il vecchio «gioco» della ricerca nel nuovo medium, permettendo così di navigare lo tsunami dell'informazione seguendo le relazioni di senso che i ricercatori stessi hanno immesso nel flusso e stabilito tra documenti o oggetti di svariata natura (tutto l'apparato di fonti primarie e secondarie, annotazioni, stabilità testuale, citazioni di esperti ecc., fornito da *Scholarsource*) invece che semplicemente affidarsi alle forme automatiche di computazione esistenti, regolate dagli anonimi per quanto creativi ingegneri di Google & Co. In fondo, Wikipedia è un imperfetto incunabolo di questa utopia e la sua funzione è anche quella di promuovere la formazione e un alfabetismo di base in questo genere di comunità democratica della ricerca collettivizzata. (Sarebbe stato più interessante e, credo, utile al lettore se tanto Stefik che D'Iorio e Barbera si fossero soffermati su esempi specifici e rilevanti di progetti esistenti, legati alla ricerca accademica in campo umanistico, invece che semplicemente guardare al paradigma dei social media – tramite il fallimento di digg.com, il primo – e a un'idea platonica di *vaporware*,³ come *Scholarsource* viene definita scetticamente da Alan Liu nella sua risposta.)

Nella sua risposta Alan Liu, professore di inglese dell'Università della California a Santa Barbara e autore di vari importanti contributi sul lavoro della conoscenza nell'età digitale (principale fra tutti *The Laws of Cool*),⁴ comincia col chiedersi chi sia poi il «noi» della conoscenza di cui parla Stefik, cui spetterebbe il compito di conferire significato o *dar senso* ai dati che ci bombardano. E nota tre paradossi comuni ai tre saggi. Nel caso di Foster, come paragonare i diecimila entusiasti di Dickens che mappano le metafore dei suoi romanzi nella blogosfera alla comunità di astronomi (alcuni magari anche dilettanti) del progetto Sloan? Il paradosso è che Foster (come tutti coloro che hanno contribuito a questo volume) è un esperto che intende far leva simultaneamente sull'uno e l'altro esempio. Nel caso di Stefik, come non notare che il suo saggio, organizzato in paragrafi e sottoparagrafi, sezioni e sottosezioni ecc., riflette in fondo la struttura modulare in cui l'informazione si indicizza e *polverizza* nella rizomatica enciclopedia sociale del Web? Questa modularità diffusa, osserva Liu, è paradossalmente la sfida più radicale al giudizio informato e all'argomentazione integrata del-

³ «Vaporware» indica un prodotto, software o hardware, che viene annunciato ma mai reso effettivamente disponibile. Nel caso di D'Iorio e Barbera si tratta evidentemente di una prova concettuale.

⁴ Alan Liu, *The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

l'esperto. Così nel dialogo di D'Iorio e Barbera Liu riconosce un cavallo di Troia per l'invasione barbarica in corso (il riferimento indiretto è a Baricco, citato da D'I. e B.) in cui le pratiche tradizionali della ricerca verrebbero di fatto riassorbite dall'«intelligenza collettiva», «il sapere comune della folla», «la mente-alveare» del Web 2.0, offrendo così il paradosso di un dialogo «platonico» che richiama simultaneamente con nostalgia la conoscenza accademica, profetizzando in realtà l'avvento di una nuova blogologia di massa.

Il problema fondamentale che si pone alle prossime due o tre generazioni accademiche, sostiene Liu, consiste appunto in ciò che questi paradossi hanno in comune: la necessità di reinventare i discorsi, le pratiche e le istituzioni necessarie a negoziare tra la conoscenza prodotta da comunità di esperti e la conoscenza generata dalla massa anonima del pubblico interconnesso; ipotizzando le condizioni di possibilità perché emerga un nuovo «noi» (o soggetto collettivo) capace di attingere simultaneamente sia all'Enciclopedia Britannica che a Wikipedia... La questione, sottolinea giustamente Liu, non è soltanto tecnica ma sociale, economica, politica, psicologica, culturale ed etica. Il punto è, conclude, che la natura del «noi» condiziona «tragicamente» le possibilità del «dar senso» e del conoscere. Difficile dargli torto.

Nella sua risposta, Graham White (scienziato informatico dell'Università di Londra) si dice dal canto suo d'accordo con la (facile) profezia che ci vede agli esordi di una trasformazione qualitativa dei metodi della ricerca, ma sottolinea che quello di cui gli umanisti hanno veramente bisogno sono interfacce (grafici o meno) che non aspirino all'immediatezza di un videogame e siano invece adeguati alla rappresentazione di stadi di conoscenza complessi ed essenzialmente incompleti, con tutte le loro limitazioni e mancanze. White si trova d'accordo con D'Iorio e Barbera che sarebbe bene cominciare con il convincere di questo gli umanisti. Difficile dargli torto.

3. La seconda parte del volume (Ontologia, Web Semantico, Creatività) include interventi abbastanza eterogenei che hanno però in comune il problema della costruzione logica del web semantico. Come far leva sull'originalità creativa del modo di pensare umanistico per ovviare agli inconvenienti o alle aporie della logica fredda degli ingegneri? Il primo intervento, dovuto a un bioinformatico (W. Ceusters) e a un filosofo (B. Smith), introduce l'idea di una «commutazione di partner» (*pun* sul titolo che riesce meglio nell'originale), usando la danza come riferimento per discutere la questione (molto tecnica) delle ontologie:

come «allineare» dati provenienti da una vasta rete di distribuzione, e come colmare la lacuna semantica tra l'informazione che il computer può estrarre da dati e materiali multimediali e l'interpretazione utile a un utente umano? Il problema generale insomma è quello dell'analisi semantica automatizzata di dati grezzi, nella fattispecie immagini video di varie forme di danza che presentano (o nascondono) nel loro dinamismo interno uno spessore di grande complessità culturale e semiotica. Qui si parte dallo specifico (il riconoscimento automatico di oggetti in immagini e video) per illustrare le sfide cognitive e tecniche (inseparabili ormai tra loro) che si profilano nell'impresa complessiva della costruzione di un Web semantico. Saltando alle conclusioni di un discorso che circola per tutto il libro, anche Ceusters e Smith si dichiarano decisamente a favore di un'inevitabile collaborazione trans-disciplinare (commutazione di codici e *partners*) tra professionisti di diversa estrazione (nella fattispecie, coreografi, specialisti di storia culturale della danza, antropologi ecc.) e ingegneri-designers che devono imparare a condividere e scambiare i propri codici al fine di produrre ontologie che effettivamente consentano di allineare dati eterogenei in modo che l'informazione si trasmetta con successo da un contesto all'altro, senza disperdersi ma arricchendo l'insieme. Si richiedono nuovi interfacce cognitivi, indubbiamente.

Nel secondo saggio di questa sezione, James Hendler, docente di ingegneria informatica e presidente della Semantic Web Science Association, si sofferma sulle sfide lanciate dall'evoluzione del Web alle convenzioni e acquisizioni dell'intelligenza artificiale. Anche dal punto di vista dell'IA, l'aspetto più interessante del Web 2.0 è l'uso di tecnologie dell'etichettatura (*tagging*) come mezzo per associare parole-chiave con oggetti non-testuali. Dal suo punto di vista il problema delle «folksonomie» e della codifica tramite social media ecc. non è tanto la loro affidabilità o meno, quanto il fatto che si tratta di una tecnologia che può funzionare fino a una certa scala. Gli entusiasti del Web 2.0 scoprono infatti quello che gli esperti di IA hanno sempre saputo: ciò che sembra facile su scala modesta risulta spesso molto più arduo su vasta scala. Si tratta di una sfida fondamentale all'idea di una facile democratizzazione (e automatizzazione) dei procedimenti di ricerca: per fare solo un esempio, supponiamo che si riesca a etichettare ogni foto in Flickr con tutto il testo necessario a catturare ogni aspetto e concetto contenuto (o leggibile) in ciascuna foto – le mille parole-chiave che ogni foto può generare. Prendiamo poi decine di milioni di foto e chiediamoci come sia possibile fare una ricerca basata su queste migliaia di milioni di parole-chiave come

sistema di recupero dell'informazione. Fino a una certa misura il sistema statistico funziona (ma grazie ad algoritmi non triviali, vedi Google), ma oltre una certa soglia quantitativa le cose si complicano alquanto e il risultato non è poi così univoco o efficace come si vorrebbe. YouTube, per esempio, è un disastro dal punto di vista del recupero di informazione ma ha un successo senza precedenti nel diffondere un video e farlo divenire «virale» in poco tempo. Potenzialmente, la combinazione di IA e la «coda lunga» del Web 2.0 è esplosiva: un pezzettino di semantica (una piccola descrizione, leggibile dal dispositivo, resa disponibile da una modestissima ontologia come FOAF, friend of a friend, che descrive persone, i collegamenti tra loro e le cose che fanno) moltiplicata per i milioni di cose alle quali può essere applicata sul web, ha un potenziale enorme. Ma questa piccola iniezione di rudimentale IA incontra poi dei limiti «ontologici» non indifferenti perché l'intelligenza umana viola molti dei tradizionali assunti nel campo della rappresentazione della conoscenza e del ragionamento (KR&R).

Razionalizzare il Web (o almeno renderlo esplorabile) non è cosa da poco e forse è un'impresa impossibile, se si parte con certi assunti. In sintesi, il mondo (reale) è un luogo complicato e pieno di disordine e l'intelligenza umana è evoluta nel trattare *con* e *in* esso – e con altri esseri umani, altrettanto ir-razionali – non in astratto. In fondo, nonostante i protocolli semantici e gli algoritmi sempre più complessi e sofisticati che riusciremo a sviluppare, il mondo del web presenta le stesse caratteristiche: è una *wilderness*, una frontiera selvaggia che evolve al di là delle nostre capacità di rappresentazione razionale. In breve, Henderler ammette che gli assunti iniziali e le semplificazioni logiche dell'IA rappresentano ormai un ostacolo allo sviluppo di una intelligenza adeguata a trattare con l'interconnettività disordinata e rizomatica del web. È necessario adottare un approccio molto più dal basso in alto, piuttosto che uno in cui prevale una logica strutturata gerarchicamente e «deduttivamente»; una logica inferenziale o meglio ancora induttiva, o almeno una serie di approcci alternativi, relativi alla natura e organizzazione diversa dei dati sembra una strategia più promettente. Ad esempio, i dati di esperimenti biologici possono essere esplorati meglio utilizzando ontologie espressive potenziate dalla logica proposizionale ecc., mentre i milioni di *files* FOAF sono più suscettibili a logiche molto meno rigorose. In altre parole, al fine di costruire un'architettura che consenta a molteplici «ricercatori-ragionatori» di esplorare cooperativamente enormi insiemi di dati bisogna costruire molteplici ecologie ed ecosistemi in cui ci si possa muovere agilmente ed efficacemente, pur non «ragionando» sempre in modo astratto e impeccabilmente «espresso».

Sulla stessa linea, Jean-Gabriel Ganascia (docente di informatica all'Università Curie di Parigi) affronta il problema della creatività umana e del rapporto che questa ha ormai con l'apprendimento «logico» delle macchine. Ganascia sembra rifarsi, pur non citandolo, al Calvino di *Cibernetica e fantasmi*. Domandandosi se esista una logica della creazione, risponde piuttosto categoricamente: «Penso che la creazione non sia qualcosa di magico, al di là di ogni analisi sistematica e razionale; ma piuttosto che immaginazione, inventiva, ingegnosità e originalità di pensiero possano essere scomposti in passaggi o gradini logici che possono essere simulati dai processi meccanici (elettronici) di un computer» (141). Nel resto del saggio, a tratti molto tecnico, Ganascia cerca di dimostrare come una logica empirico-induttiva, integrata da una forma di mappatura semiotico-concettuale (che fa risalire al modello del *Sulle parti degli animali* di Aristotele) possa aprire una strada a una programmazione che commuti il senso della codifica, rendendola più adeguata all'ecologia della rete.

Nella sua risposta ai saggi contenuti in questa parte, William Clancey, ingegnere informatico della NASA, giunge alla conclusione che tecnologi e artisti, così come diversi tipi di scienziati, non hanno altra scelta che condividere e «mescolare» i loro codici e che ciò che deriva da questo «balletto» è un passaggio da una visione del modo «obiettivista» a una visione del mondo «pluralista». Assodato ormai che non c'è una logica univoca che governa tutti gli ambiti della conoscenza e della creatività umana, Clancey vede il comune denominatore dei tre saggi che è chiamato a commentare nel rovesciamento del proposito assegnato dai curatori del libro. Ciò che emerge non è infatti l'impatto della tecnologia digitale sulle discipline umanistiche e le arti ma piuttosto il contrario: l'impatto del pensiero umanistico e della pratica artistica sulla tecnologia digitale. Ammettendo che la razionalità tecnica è solo un modo tra gli altri di regolare l'attività umana, il logico (programmatore) deve riconoscere che la logica (o le logiche) sono sempre collegate ad ecologie, generando dunque una forma di vita intellettuale che non è controllata, articolata o sviluppata soltanto dalla, e tramite la ragione ma si alimenta di altri tipi di notazioni, modelli e inferenze. Concetto ribadito dal filosofo Albert Borgmann il quale nel suo breve intervento, rifacendosi al classico contributo di Hubert Dreyfus «Perché i computers devono avere un corpo per essere intelligenti» (1967), afferma che la profondità di una persona e la sua immersione nella realtà sono fitamente codificate, da una parte, ma sfuggono alla codifica da un'altra: quello che sembra un'impenetrabile foresta di codici al livello microscopico-

pico (fisico-chimico), acquista un ordine intellegibile al livello macroscopico. Di nuovo una questione di scala.

Vale la pena di accennare a questo punto al ludico intermezzo che divide il volume e, come l'epilogo, contiene una sorta di replica o risposta a tutti gli altri interventi: si tratta della versione (a stampa) di un gioco congegnato dal designer Eric Zimmerman, intitolato *Figment*, che si potrebbe dunque tradurre «finzione», ma anche «invenzione», o «espediente» – la frase idiomatica «a figment of the imagination» si traduce come «frutto della fantasia», un gioco insomma ma anche un esperimento che combina immaginazione e pensiero, fedele all'assunto che nella cultura contemporanea la dimensione pratico-ludica svolge un ruolo cognitivo sempre più determinante.⁵ Tanto più che il gioco in questione (non immemore di esperimenti calviniani) richiamando l'attenzione tanto alla materialità del codex che alla possibilità di smontarlo, ritagliandone un mazzo di carte semantiche da gioco (o da gioco semantico), ognuna delle quali reca una frase, o un frammento di frase, o una parola-chiave tratta da uno dei saggi (con il nome dell'autore in minuscolo e in calce), permette di... rimescolare le carte, appunto, e ricavare combinazioni forse più estemporanee e casuali ma non per questo, a tratti, non meno provocatorie, del dialogo in corso. E inevitabilmente rimanda alle pratiche comunicative diffuse che, nell'età digitale, condizionano e influenzano sempre di più i nostri abiti e abitudini di pensiero: la facilità del taglia e incolla elettronico, la contro-editoria del *wiki*, il rimbalzo continuo dei protocolli di *trackback*, col loro ping-pong che facilita la tessitura a patchwork dei blogs ecc. Non è proprio questo, direi, il gioco accademico che D'Iorio e Barbera hanno in mente ma non c'è da stupirsi: è il contributo ironico di un artista (designer) al problema dell'interfaccia in-stabile, della modularità, della collaborazione intelligente, dell'indicizzazione collettiva ecc.

Nella terza parte, dopo l'interludio di cui si è detto sopra, gli interventi di Coover, Jeffrey Shaw e Sara Kenderdine con la risposta di Vibeke Sorensen, spostano il discorso sull'impatto dei dispositivi tecno-culturali della visione sulle pratiche artistiche contemporanee; e viceversa sul modo in cui queste pratiche sperimentali hanno aperto nuovi orizzonti all'uso delle tecnologie e dei dispositivi digitali. Non c'è spazio qui di seguire in dettaglio le loro affascinanti argomentazioni. Basti accennare a quello che a me pare il senso complessivo dei loro contributi che rende chiara l'importanza

⁵ Ho affrontato questo argomento nel saggio che conclude, dandovi il titolo, il mio *Pinocchio digitale. Postumanesimo e iper-romanzo*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

centrale della visualizzazione e il potere delle metafore e simulazioni ottiche nel discorso conoscitivo contemporaneo. La visualizzazione diventa vera e propria capacità di abitare nuovi ecosistemi mediatici, nuovi *sensoria*, quegli interfacce interattivi e immersivi che ci consentono di navigare lo tsunami di dati in modo simultaneamente intuitivo e complesso: Coover illustra tutto ciò ripercorrendo archeologicamente la storia di un medium come il panorama (dalla sua invenzione tardo-settecentesca al pre-cinema, fino alla fotografia digitale e alle forme immersive della realtà virtuale). Dalla visione totale a volo d'uccello alla visione in movimento, al livello di strada (si pensi alla sua ultima incarnazione, Google Earth ecc.) fino all'invenzione di uno spazio letterario tridimensionale in cui ci si può immergere e muoversi nella Cava,⁶ i nuovi media, grazie alle capacità e alla logica ricombinante dei dispositivi interattivi, assorbono in sé e riposizionano i vecchi media – cinema, letteratura, fotografia ecc. – con le loro forme di ricettività passiva; mostrando come argomentazioni basate sull'esperienza umana, spazio-temporale, possano essere ricostruite in modo attivamente poetico, una poetica dell'immagine interattiva, oltre che in modo linearmente espositivo.

Nel contempo, altra commutazione di codici, la pratica artistica si sposta sempre più da forme di manualità verso forme di concettualità ingegneristica: l'arte diventa un laboratorio di nuove forme di percezione che ri-flettono e ricodificano il corpo umano nella sua interazione con i dispositivi. Gli artisti oggi diventano sempre più «ingegneri civili digitali» – commenta Sorensen – o «assistenti sociali digitali», e si profila una contrapposizione sempre più netta tra coloro che vorrebbero usare le tecnologie digitali per «ripulire» e governare autoritariamente il mondo e coloro che le utilizzano per scopi diametralmente opposti. Artisti-teorici come Coover e Shaw aprono finestre sul futuro: il loro lavoro nello spazio tra cinema e computer tenta di riflettere e ridefinire i contorni dell'esperienza umana... Così anche l'arte processuale e generativa della linguistica elettronica (nel dialogo tra George Quasha e Gary Hill che apre la quarta parte del volume) dischiude nuovi spazi tra il percettivo e il concettuale: come i videogrammi di George Hill, ibridazioni di linguaggio e segnale elettronico che mescolano, tramite sensori e lasers, codici poetici, narrativi e fisici. Spazi simbolici e significativi che si collocano e si configurano negli interstizi oltre che negli interfacce tra uomo e macchina. La poetica dell'encefalogramma, si potrebbe

⁶ Ho trattato analiticamente di questo nel mio *Il futuro della letteratura. L'opera letteraria nell'epoca della sua (ri)-producibilità letteraria*, Napoli, Scripta Web, 2011.

ironicamente dire. Se non che, proprio di questo, in fondo, si tratta, alle nuove frontiere del post-umano.

A questo genere interamente nuovo di visualizzazioni significanti Bruno Latour e Adam Lowe contrappongono l'utopia di un'immagine emancipata dalla dialettica dell'originale e della copia. Portando l'esempio contrapposto dell'infelice restauro degli *Ambasciatori* di Holbein (un originale ridotto alla copia di una copia, un poster) alla magistrale riproduzione digitale delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese, riportata alla sede veneziana di San Giorgio (una copia che arricchisce l'originale, restituendolo oltretutto al contesto fisico e culturale cui apparteneva), Latour e Lowe liberano Benjamin dalla gabbia concettuale in cui si era rinchiuso: la riproduzione meccanica non produce necessariamente la perdita dell'aura. L'aura non è una proprietà intrinseca ma una stratificazione culturale: come il *Re Lear* di Shakespeare si arricchisce nelle sue innumerevoli performances, così anche un'opera visiva può valorizzarsi nell'ecologia in cui si riproduce. Visto poi che tutto va riprodotto per poter essere conservato, l'unica vera differenza, sostengono Latour e Lowe, è quella tra riproduzioni buone e cattive. Come fa notare Judith Donath nella sua risposta, cosa conta di più nel restauro di un'opera d'arte? Tornare alle condizioni iniziali, allo stato voluto dall'autore, o preservare i segni e le tracce del tempo, la storia e la biografia di quell'artefatto temporale che è un quadro (come ogni creazione umana che sopravviva nel tempo)? Nella ricreazione e rimediazione dell'arte digitale, osserva Donath, la distinzione che conta è quella tra il semplice clone e la rigenerazione creativa. Un restauro digitale che lasci intatto l'originale fisico proponendo varie possibilità di rigenerazione dell'opera può indubbiamente rappresentare una soluzione non solo tecnica ma culturalmente valida. Ma, insiste a ragione Donath, è la trasformazione, o mutazione, il vero valore di un progresso evolutivo. Un medium (e un contesto legale) che facilitino la riproduzione e la rigenerazione di copie può incoraggiare una creatività cumulativa, simboleggiata nella cornu-copia cui fanno riferimento Latour e Lowe.

Siamo così giunti all'epilogo, sotto forma di parabola dovuta alla penna dello scrittore Richard Powers: il cui titolo, «Enquire Within upon Everything» (che riprende il titolo di un popolare compendio enciclopedico pratico dell'era vittoriana) è forse traducibile così: 'Consulta qui tutto quello che ti serve'. Powers traccia la divertente e inquietante biografia immaginaria di un ragazzo del 1989, l'anno, cioè, in cui tutto finì e tutto cominciò, caddero i muri e spuntarono le reti, o le ragnatele, e si inaugurò un mondo (quello descritto nei saggi contenuti in

questo volume) in cui una vita può ormai confondersi con la massa delle informazioni im-personali che i dispositivi e i *social media* producono e riproducono, clonano e rigenerano con sempre maggiore accuratezza o approssimazione: la vita del ragazzo sarà etichettata e tassonomizzata nel suo svolgersi da programmi automatici capaci di registrare ogni esperienza e determinare su questa base il suo tema narrativo dominante, tra le poche centinaia di temi che si è determinato esistono... *De te fabula narratur?*

Questa è forse la domanda conclusiva che l'epilogo di questa eterogenea collezione di saggi (che non rispondono a tutte le questioni che sollevano e non sollevano tutte le questioni cui avrebbero potuto rispondere) suggerisce. Rimane un dubbio sul senso che una tale esistenza possa avere o generare, individualmente o collettivamente, con tutte le sue straordinarie capacità di visualizzare e riflettere un'esperienza che sembra sempre meno appartenerci e analizzarla in tutte le sue componenti virtuali e fisiche più im-personali, contribuendo a un'evoluzione di cui ignoriamo l'esito (o anche solo il prossimo stadio).

Brown University

MARIA RITA TRAINA

📖 *Dieci anni di «Per Leggere». I generi della lettura. Atti della giornata di studio all'Università Europea di Roma, corredata dagli Indici della prima serie (nn. 1-20), a cura di Isabella Becherucci, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, pp. 188, € 25, ISBN 978-88-8232-919-8*

Questo volume celebra i dieci anni di attività, raggiunti nel 2011, della rivista diretta da I. Becherucci, S. Giusti, R. Leporatti e N. Tonelli, uscendo in quello stesso anno per i tipi della Pensa Multimedia. La rivista ha un nome affatto programmatico (trasparente è l'allusione al «saper leggere» le opere) che chiarisce l'interesse principale dei suoi direttori, orientato soprattutto a sviscerare i caratteri dell'incontro tra testo e lettore, atto primo e ricorsivo della frequentazione del primo da parte del secondo. Commenti, interpretazioni, penetrazioni plurime e libere senza circoscrizione – in teoria – cronotopica dell'oggetto d'analisi, edizioni, anche: è quello che s'incontra più spesso sfogliando le pagine di una rivista in cui lo strumento ermeneutico si piega alle necessità del caso particolare, nel senso delle soggettive scelte analitiche e delle richieste oggettive del-

l'esegesi. Non è prevalente, qui, la riflessione diretta su questioni ecdotiche, che emergono di volta in volta in relazione all'uno all'altro caso specifico (si pensi, ad esempio, all'articolo di Marco Gaetani, «*Il dolce riaversi della luce* di Carlo Emilio Gadda», *Per Leggere* (da ora *PL*), 7 (2004), pp. 91-163, e al complesso apparato di commento che lì si trova esperito) senza costituirsi oggetto esclusivo di una riflessione teorica più ampia, che esaurisca le sue argomentazioni nel circoscritto campo della filologia *stricto sensu*. La sezione *Edizioni, letture e commento* privilegia, infatti, il commento e l'interpretazione (ma si toccano inevitabilmente, anche qui, questioni filologiche di primaria importanza: un esempio è l'articolo di L. Petrucci su «La lettera dell'originale dei *Rerum vulgarium fragmenta*», *PL*, 5 (2003), pp. 67-134, poi ripreso dall'intervento della Stroppa, di cui più oltre), talvolta concedendo spazio a una messa in discussione di precedenti soluzioni editoriali e alla proposta di nuove, mentre nella sezione *Dialoghi* si segue un approccio interpretativo «comparatista», che legge le opere anche attraverso la lente dell'interdisciplinarietà.

Pur non presentandosi come argomento esclusivo di dissertazione teorica, quello ecdotico è però un argomento trattato dalla rivista con attenzione, in modo privilegiato ma allo stesso tempo ben peculiare, in perfetta aderenza a una dimensione ricettiva che annovera non solo l'Università, ma anche le scuole, intese nella loro componente docente e studentesca. Nella sezione *Intorno al testo*, infatti, tanto i resoconti di seminari o convegni, quanto le preziose interviste a personalità che hanno appena licenziato, o stanno per farlo, delle edizioni cardinali, offrono la possibilità di toccare con mano questioni di metodologia ecdotica conseguenti a un lavoro concretamente vicino nel tempo, attuale (e in questo senso va pure il sostanzioso settore delle recensioni alle edizioni più recenti). Le interviste, nel particolare, registrano la dialettica riflessione tra due o più protagonisti intorno a uno specifico impegno, scivolando necessariamente verso considerazioni di respiro più ampio e, quindi, verso la teoria che soggiace all'una o all'altra prassi ecdotica, mentre il dialogo snellisce la pesantezza di un discorso che potrebbe farsi eccessivamente tecnico, adeguandosi a quel destinatario ampio che la rivista idealmente tiene sempre presente. Agevolare l'incontro tra il lettore e opere di complessa costituzione, permettendogli di fare capolino dietro le quinte del lavoro «pesante» è sicuramente il principale lato positivo di quest'approccio che, d'altro canto e per costituzione, esclude l'eccesso di tecnicismo. I saggi, inoltre, si affiancano a questi interventi in modo complementare, facendo della riflessione teo-

rica sul fatto ecdotico il loro punto focale. Il fatto che ben quattro delle cinque interviste siano dedicate ad opere riconducibili al medioevo italiano (nell'ordine: l'intervista di Marco Santagata a Domenico De Robertis sull'edizione delle *Rime* dantesche in *PL*, 4 (2003), pp. 121-140; quella di Enrico Fenzi a Federico Sanguineti sull'edizione della *Commedia* in *PL*, 5 (2003), pp. 159-172; quella di Stefano Carrai a Lino Leonardi sui *Canzonieri della lirica italiana delle origini* in *PL*, 7 (2004), pp. 167-187; e quella di Fenzi a Roberto Antonelli sulle *Rime* di Giacomo da Lentini in *PL*, 16 (2009), pp. 191-212) può interpretarsi come indice di preferenza, da parte della redazione, per un periodo ben circoscritto della nostra letteratura, e, inevitabilmente, anche per il genere poetico. Ma tanto l'intervista di Natascia Tonelli a Francisco Rico sull'edizione del *Quijote* e, più ampiamente, sulla prassi ecdotico-editoriale della collana «Biblioteca Clásica» (in *PL*, 8 (2005), pp. 175-189), quanto i resoconti di cui s'è detto (con la consapevolezza di non essere esaustivi si può ricordare quello di Rustioni su Montale, «Due giornate di studio: commentare gli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale», *PL*, 7 (2004), pp. 187-194, o, a sottolineare la specifica attenzione al fatto editoriale che a più riprese emerge poi nelle interviste, la cronaca di Coco, «Resoconto su un convegno *intorno al testo*», *PL*, 2 (2002), pp. 161-171) permettono di ampliare la prospettiva. Non solo: se da un lato la viva voce dei protagonisti rende attuale più che mai il lavoro filologico, le conversazioni e le interviste sembrano dialogare a distanza perché – pur dalle diverse prospettive soggiacenti alle differenti prassi – toccano quasi tutte le stesse problematiche, facendo emergere in filigrana un'ineludibile continuità di fondo, che poi altro non è che lo stato presente della nostra filologia (italiana innanzitutto, anche se non esclusivamente).

L'edizione dei classici della letteratura, che nel caso italiano sono opere molto distanti dalla contemporaneità, pone sicuramente quello che emerge come problema predominante tra gli studiosi e che riguarda il risultato anche e soprattutto come «prodotto editoriale»: il problema del destinatario. Se con l'edizione delle *Rime*, De Robertis può permettersi – in virtù dell'enorme mole di lavoro affrontata, soprattutto in sede di censimento e sistemazione della sterminata situazione manoscritta – di aggiungere difficoltà soggettive a un'opera di per sé oggettivamente complessa, soprattutto perché questa è evidentemente rivolta a un pubblico specializzato (che include, però, anche gli studenti universitari), già Antonelli racconta del bisogno di cambiare *in fieri* il progetto dell'edizione dei *Poeti della Scuola Siciliana* (*I Poeti della Scuola Siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani,

I. Giacomo da Lentini, a c. di R. Antonelli, II. Poeti della corte di Federico II, diretta da C. Di Girolamo, III. Poeti siculo-toscani, diretta da R. Coluccia, Milano, Mondadori, 2008, da ora PSS) perché pensata inizialmente per gli addetti ai lavori, mentre poi, col casuale cambiamento di editore e il sicuro allargamento di pubblico che ne ha conseguito, ha dovuto smussare le sue asperità per venire incontro alle necessità editoriali di una collana come quella dei «Meridiani», di più ampia diffusione. Riadattamento che, peraltro, ha dovuto sommarsi alla doverosa uniformazione grafica e formale dei tre diversi tomi, e che si è estrinsecato anche nella resa il più possibile «moderna» di una lingua irriducibilmente lontana, nonostante fenomeni peculiari come il raddoppiamento fonosintattico siano stati graficamente rilevati. Un testo, quello dei PSS, pensato insomma «in funzione del destinatario ...», poiché «un'edizione critica ... può essere un'edizione che in certe condizioni ... rispetta la grafia dell'originale; però dipende da chi è destinatario» (PL, 5, p. 201). La semplificazione grafica di scritture che, peraltro, non avevano una norma stabile cui riferirsi, può essere intesa come parte di quel servizio al lettore cui si voglia presentare un classico come lettura di un testo «moderno», rispettando in questo modo non solo le esigenze del sistema editoriale, ma anche l'estrema volontà dell'autore che è quella, infine, di venir letto al di là dei secoli (sono concetti espressi da Rico nell'intervista condotta da Tonelli). Al centro il *clean text*, le note alla fine, la grafia ammodernata, cosicché si possa recuperare alla filologia la dimensione sociale che le è propria, intendendola preliminarmente lavoro prima che il testo entri efficacemente nella società: nella massima che «Editare non è mai riprodurre: è sempre cambiare da un codice all'altro» (PL, 8, p. 189) si riassume il senso dell'«operazione militante» (sono, quest'ultime, parole di Santagata, che interviene nell'intervista) di Francisco Rico, il quale da un lato ribadisce l'irrinunciabile bisogno della riflessione teorica intorno all'ecdotica (che è poi la linea guida seguita della presente rivista di cui è condirettore) e dall'altro giustifica i rigidi criteri editoriali stabiliti per la collana della «Biblioteca Clásica» da lui diretta. La forza di una discussione che si alimenta di diverse voci permette però, in questo come in altri casi, di comprendere la possibile *impasse* in cui un approccio troppo teorico alla questione potrebbe far cadere: l'elemento tradizione assume, infatti, un peso non indifferente anche nell'applicazione di una metodologia.

Non si può evitare di notare che i classici della letteratura spagnola, come anche quelli inglesi, sono legati alla nascita della stampa, e quindi riconducibili a un'era della cultura occidentale ormai ben diversa da

tutto quello che l'aveva preceduto e sono, in sostanza, testi popolari. Il campo della *textual bibliography* non offre soluzioni facilmente applicabili ai classici della letteratura italiana, la cui tradizione si colloca in bilico tra la fase orale della cultura e quella alfabetica, definitivamente portata a compimento dalla comparsa della stampa a caratteri mobili. Perciò si comprendono le aspre difficoltà che un editore può incontrare quando decida di ammodernare graficamente le liriche del *Canzoniere* petrarchesco, di cui si possiede un autografo (il celeberrimo Vat. Lat. 3195) ovvero un'opera significativa già nella sua forma. Il discrimine tra arbitrio, tradimento del senso del testo e normalizzazione necessaria diventa così labile da mettere in crisi anche i più oggettivi criteri guida, quando questi debbano concretamente trasferirsi nelle realizzazioni testuali particolari. Tali sono le difficoltà che Sabrina Stroppa, partigiana, sulla scorta delle indicazioni di Rico, di un rivoluzionario ammodernamento grafico della maggiore opera volgare petrarchesca, sottopone al vaglio di altri studiosi (Fenzi, Carrai, Bausi Cella) in un seminario il cui resoconto leggiamo in S. Stroppa, «L'ammodernamento del testo del *Canzoniere* petrarchesco. Materiali per una discussione», *PL*, 16, pp. 213-240. La disomogeneità dei consigli – pur nella quasi assonanza delle osservazioni – dà ragione di una problematicità che non è solo filologica, ma quasi costitutiva. La storia della tradizione può, in definitiva, guidare le scelte editoriali (nell'intervista a Rico si sottolinea la differenza tra la poesia alta che fonda la letteratura italiana e il romanzo popolareggiante della letteratura spagnola); può spingere a un nuovo lavoro filologico, che cerchi di coniugare il metodo lachmanniano con quello di Bédier, rifacendosi a idee – della tradizione critica – che non hanno trovato sviluppo (è quanto ammette di fare Sanguineti nella sua edizione della *Commedia* quando giustifica il rifacimento dello stemma sulla base dei *loci selecti* individuati da Barbi e opponendosi apertamente all'operazione di Petrocchi); può costituirsi imperativo operativo quando s'intenda che «storia della tradizione e critica del testo sono inseparabili» (*PL*, 4, p. 121). Inscindibile simbiosi che, nel caso derobertisiano, si traduce nella più che giustificata proposta di un nuovo ordinamento delle rime dantesche, giustificata in quanto quello proposto si rivela l'«ordinamento ... il più vicino possibile a Dante, conforme allo stato della tradizione e che corrisponde almeno a quello che potremmo chiamare l'orizzonte d'attesa (o capacità d'intendere) dei primi lettori di Dante ...» (*PL*, 4, p. 130).

Quando il libro stampato non c'è, c'è la tradizione che conserva l'oggetto filologicamente – sotto il manto lachmanniano – imprescindibile. C'è la seriazione maggioritaria: conta non tanto come i testi sono stati

elaborati, ma come sono entrati in circolazione. La storia della tradizione – in questo caso della critica – poi, si può anche scriverla: e in questo senso va letta l'eccezionale operazione dei *Canzonieri della lirica italiana delle origini*, una riproduzione anastatica dei tre mss. miscellanei latori della poesia «predantesca» e veri monumenti di uno stadio della lingua e della tradizione. Derivando dalle *CLPIO* (*Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini*, dirette da d'Arco Silvio Avalle, a cura di L. Leonardi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992) l'idea che il canzoniere miscellaneo sia un'opera a sé stante (si lavora, ancora, con qualcosa che è 'opera lato sensu'; ed è palpabile come il confine tra riflessione ecdotica e teoria letteraria diventi labile), se ne indagano a vari livelli (linguistico, paleografico, filologico) le caratteristiche, fornendo un utile strumento di lavoro agli specialisti. Anche in questo senso va inquadrata la dichiarazione di Lino Leonardi che, in contrasto con le idee di altri studiosi succitati – ma la polifonia è proprio l'arricchimento che le dinamiche interviste di *Intorno al testo* garantiscono – ribadisce la necessità di uscir fuori dalla normalizzazione linguistica «funzionale alla presentazione di Dante e del "buon secolo" come di nostri contemporanei» (*PL*, 7, p. 170). Anzi, attenuare la tendenza a un'eccessiva normalizzazione grafico-fonetica che, a detta dello studioso, è peculiare della filologia antica italiana, diventa un obiettivo raggiungibile grazie a un nuovo modo di impostare l'analisi linguistica, soprattutto attraverso lo spoglio di *database* informatici. Quasi paradossale che la proposta conservativa si avvalga degli strumenti più innovativi che oggi si possono avere a disposizione, se non fosse che il cuore di quest'operazione (che continua a dare risultati imprescindibili) è, ancora una volta, l'utente – non solo il filologo, ma anche e soprattutto il linguista – e suo fine la possibilità di garantirgli i mezzi migliori per l'«operazione sinottica» (così definita dall'intervistatore Carrai) necessaria se s'intende che «il grande valore di un singolo manoscritto è la sua storicità» ma che, tuttavia «per comprendere la storicità di quel codice, se io non lo confronto con nessun altro, non capisco assolutamente qual è l'apporto suo e qual è l'apporto che riceve da altri, da dove lo riceve». Perciò «... come per poter comparare io devo aver capito la logica di un manoscritto, così per comprendere questa devo comparare il manoscritto con altri» (*PL*, 7, p. 185).

E se l'emergere di una tecnologia più sofisticata ha comportato anche in questo caso dei cambiamenti di programma in corso d'opera, la percezione che non si possa più ignorare di essere entrati in una nuova era dell'informazione (e della cultura) è sottolineata proprio da chi si occupa di poesia così lontana nel tempo: oltre Leonardi, insistono

sul peso ormai fondamentale assunto dall'incrocio di dati desumibili da ricerche collettive, nuove edizioni e banche dati sia Gualdo (nel suo intervento-resoconto «La poesia siciliana e toscana delle origini. Appunti di un'edizione in corso», *PL*, 1 (2001), pp. 135-157), sia Roberto Antonelli, entrambi impegnati, pur se in diverse sezioni, nell'allestimento di *PSS*. Sempre da questi tre interventi emerge – consolatrice, propositiva e propulsiva allo stesso tempo – l'idea di un'imprescindibilità della collaborazione tra ecdotica e altri campi del sapere, ovvero della mutua permeabilità degli studi, della responsabilità di svecchiare certi strumenti – da cui l'insistenza, anche pratica, sul *database* informatico –, della ricerca di una strutturalità (in un senso continiano «allargato») delle soluzioni. Una menzione finale deve poi essere accordata al meritorio saggio di Paola Italia, distribuito in due numeri («L'«ultima volontà del curatore»: considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento». I. *PL*, 8, pp. 191-224; II. *PL*, 9, pp. 167-198). Qui la questione editoriale viene affrontata dal punto di vista di una filologia che potremmo definire dei «testi editoriali». L'edizione di opere moderne – in particolare di quelle novecentesche, su cui si sofferma l'attenzione della studiosa – è ormai il risultato del lavoro di un soggetto multiplo, poiché da un lato c'è l'autore, ma dall'altro ci sono il curatore e il redattore (indipendentemente dal fatto che questi ultimi due talvolta coincidano). Si riflette così – ai fini di adeguare la pratica ecdotica a un panorama culturale ormai profondamente caratterizzato nei suoi mutamenti – sul concetto di «ultima volontà d'autore», problematica quando da un lato si hanno più edizioni di una stessa opera vivente l'autore – e le discrepanze tra l'una e l'altra recriminano l'identificazione della causa, nella speranza di isolare ciò che a quella volontà non è direttamente imputabile – e dall'altro sfilano le numerose *Opera omnia* in cui il macrotesto finale sembra superare i singoli microtesti. Al filologo si richiede più che mai, quindi, di stabilire con cautela il *testo di riferimento* (la domanda essendo: «quante volontà d'autore ci sono? Ci sono «volontà di redattore»? Quante? Quali e perché?»), per poi procedere all'intervento sulle singole lezioni. Viene quindi offerta una casistica completa e ragionata dei possibili comportamenti che il curatore – a cui, in ultimo, verrà in soccorso lo iudicium – può scegliere di fronte ai casi particolari: la circoscrizione dell'oggetto di riflessione nei soli testi in prosa (peraltro razionalmente giustificato dalla studiosa) è comunque indicativo dell'impossibilità di non «sezionare» il proprio campo d'indagine (pena la svalutazione delle osservazioni anche le più acute: l'autrice non smette di evidenziare quando una questione scivola dalla filologia testuale – in senso moderno – alla

filologia d'autore) anche se la dissertazione è genericamente teorica. Il prodotto dell'operazione filologica è, in questa prospettiva, ricondotto al progetto editoriale che ne ha determinato la tradizione e che rivendica il suo peso in sede ecdotica. I punti di vista autoriale (presenza o meno di un progetto d'autore e sua legittimità), critico (per valutare la pubblicazione o meno di singoli testimoni si deve vedere il valore delle varianti, se nel loro insieme danno un risultato di volta in volta sensibilmente diverso) e storico (capacità di un'edizione di costituire tradizione e di imporsi sulle altre) sono i cardini su cui poggiare le scelte critiche.

Nella seconda parte s'insiste nel dimostrare l'inscindibilità dell'*editing* per la storia letteraria del secolo appena trascorso: «se è vero infatti che l'*editing*, inteso come consulenza editoriale e curatela dei testi, non è nato nel Novecento, è altrettanto vero che la nascita della moderna editoria industriale e soprattutto lo sviluppo della figura del redattore/letterato (ora *editor*) ha prodotto radicali cambiamenti in tutte le fasi del processo editoriale, dal rapporto con l'autore alle ultime correzioni apportate sulle bozze» (PL, 9, p. 167). L'editore è protagonista della trasmissione di un testo, il suo lavoro non si limita a riflettere tendenze personali, ma è riflesso di un'epoca, di un progetto collettivo che è quello della casa editrice, oppure di una condizione storica particolare (è il caso delle censure nei regimi dittatoriali, che possono poi essere anche autocensure, ovvero *correzioni coatte d'autore*; e si veda, a questo proposito, l'importantissimo saggio di Becherucci, «Il dialogo con gli storici dei Longobardi. Postille manzoniane edite e inedite», PL, 3 (2002), pp. 101-127, sull'autocensura del Manzoni). Anche in questo caso viene fatto sinteticamente il punto sulla casistica riscontrabile e non stupisce di trovarsi di fronte dichiarazioni simili a quelle dei colleghi medievisti, allorché si auspica e si esalta la collaborazione tra filologia e storia della lingua. Dal patto editoriale tra autore ed editore al punto di non ritorno della dialettica tra storia interna e storia esterna al testo che è la stampa – o, a complicare le cose nel novecento, delle stampe – si scandagliano le peculiarità dell'unico modo, inevitabile ormai, di produrre letteratura e, di conseguenza, di fare di quella letteratura oggetto di lavoro filologico. Stupirà poco se, alla fine, l'intervento si chiuderà nel segno continiano, con l'ammissione che, nel caso della multisfaccettata tradizione novecentesca, «la prospettiva critica non considererà mai il testo come “oggetto e risultato” ma sempre come “lavoro *in fieri*” e approssimazione al valore» (PL, 9, p. 198). Stupirà ancor meno che scelta del testo base, identificazione e isolamento degli elementi «perturbanti» del lavoro editoriale

nella storia materiale di un'opera, rilievo delle varianti in apparati che rendano conto della complessità del processo creativo ed editoriale, siano condotti meno in nome del rigore metodologico fine a se stesso che per confezionare, infine, quella *Nota al testo* che «offra al lettore uno strumento di controllo» (*PL*, 9, p. 182). La lettura al lettore, infine.

Università di Roma «La Sapienza»

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1ª edizione, maggio 2013
© copyright 2013 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel maggio 2013
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-6451-9

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso
interno o didattico.





