

Ecdotica

12

(2015)

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

Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles



Carocci editore

Comitato direttivo

Bárbara Bordalejo, Loredana Chines, Paola Italia, Pasquale Stoppelli

Comitato scientifico

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

Responsabile di Redazione

Andrea Severi

Redazione

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

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

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

Online:

<http://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@uab.es

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



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

INDICE

Saggi

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

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

- ROBERTO ANTONELLI, NATASCIA TONELLI e MICHELANGELO ZACCARELLO 83

Testi

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

Questioni

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

Rassegne

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

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

Cronache

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

281

Rassegne

ANNE CAYUELA

POUR UNE NOUVELLE HISTOIRE DU LIVRE ET DES TEXTES: RETOUR SUR L'ŒUVRE DE ROGER CHARTIER

📖 Roger Chartier, *L'Œuvre, l'Atelier et la scène. Trois études de mobilité textuelle*, Paris, Classiques Garnier («fonds Paul-Zumthor», 2), 2014, pp. 146, € 19, ISBN 9782812435966

📖 Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Éditions Gallimard («Folio. Histoire», 243), 2015, pp. 406, € 7,50, ISBN 9782070462827

Revenir sur sa propre trajectoire de recherche et de réflexion n'est pas chose aisée. C'est un exercice auquel le chercheur est confronté lorsqu'il réunit, assemble, articule entre eux des fragments épars de son œuvre. Devenu lecteur de ses propres textes, il réalise une lecture en surplomb qui lui permet non seulement d'organiser cette matière diffuse mais également de révéler la cohérence globale de ses recherches. Roger Chartier s'est magistralement acquitté de cette tâche dans deux publications récentes. En effet, l'éminent spécialiste de l'histoire des textes, des livres et des lectures à l'époque moderne rassemble dans deux ouvrages une sélection d'articles et d'études réalisés au *xxi*^e siècle. Les pages de ces deux ouvrages confirment son rôle de «passeur d'historiographies»¹ et le caractère fortement interdisciplinaire de ses recherches, entre histoire socio-culturelle, critique textuelle et histoire littéraire.

La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur, publié aux éditions Gallimard (collection «Folio. Histoire») en 2015, est un livre composé de

¹ Voir «Roger Chartier: traces, pratiques de l'écrit, pratiques de l'histoire», *Circé*, n° 1 (2012). Consultable en ligne à l'adresse www.revue-circe.uvsq.fr

dix chapitres, fruit d'une réécriture d'articles dont la première version a vu le jour sous la forme de contributions à différents ouvrages collectifs publiées au cours des quinze dernières années, à l'exception du chapitre quatre qui contient une étude inédite. La réunion de ses travaux épars sur différents objets et pratiques de la culture écrite à l'époque moderne permet de prendre toute la mesure de l'amplitude du champ des recherches de Roger Chartier, de l'apport novateur et définitif de ses travaux et surtout de la cohérence globale de ses analyses, car les articles, extraits de leur environnement originel et assemblés dans la nouvelle 'architexture' de ce livre, composent un ouvrage fondamental tant pour l'histoire des formes imprimées que pour l'histoire des textes, des livres et des lectures dans l'Europe de la première modernité. Les chapitres s'enchaînent avec une remarquable continuité et une parfaite cohésion, formant un tout harmonieux et prodigieusement cohérent. L'historien pénètre dans les domaines français, espagnol, anglais, italien et portugais, faisant preuve d'une connaissance tout aussi fine du théâtre de Molière que des pièces de Shakespeare et parvient à mettre en perspective les régimes de publication propres aux différentes aires géographiques. L'histoire du livre dialogue avec la philosophie, avec la critique littéraire, avec les sciences sociales et à la lumière de ces différentes approches convoquées par l'auteur, surgit une interprétation nouvelle des textes et des livres. Comme le rappelle Roger Chartier dans son avant-propos «Certaines œuvres de fiction et la mémoire vive, collective ou individuelle, donnent ainsi au passé une présence souvent plus forte que celle proposée par les livres d'histoire». On ne sera donc pas étonné de trouver sous la plume d'un historien qui conjugue étroitement histoire culturelle et critique textuelle, des analyses magistrales de pages du *Quichotte*, d'*Hamlet*, ou de *Pierre Ménard auteur du Quichotte*. L'auteur de l'ouvrage n'impose nulle frontière à ses objets d'études: c'est précisément à la croisée des espaces, des méthodes et des concepts que se situe son approche de la culture écrite.

Dans le chapitre premier consacré aux 'Pouvoirs de l'imprimé' l'opposition fondamentale entre culture de l'imprimé et culture du manuscrit est battue en brèche. L'imprimerie a invité à de nouveaux usages de l'écriture à la main et le texte imprimé, loin d'être figé ou immuable, invite à la mobilité, à la flexibilité, à la variation. Se pose alors une question essentielle: faut-il attribuer les pouvoirs de l'imprimé «aux possibilités offertes par l'invention technique ou bien à la construction sociale et culturelle du crédit qui lui est accordé»? Roger Chartier aborde également la textualité numérique qui vient questionner «les catégories qui

ont constitué un ordre du discours fondé sur le nom d'auteur, l'identité des œuvres et la propriété intellectuelle», et montre que cette «écriture polyphonique et palimpseste, ouverte et malléable infinie et mouvante, bouscule les catégories qui, depuis le xviii^e siècle sont le fondement de la propriété littéraire et des habitudes de lecture» (p. 42). Il signale avec pertinence le défi que suppose le type de lecture qu'induit cette nouvelle textualité – le lecteur se voit assigné un rôle plus actif puisqu'il peut découper et recomposer à loisir – mais également le danger de mutilation que la lecture de fragments épars, disjoints et discontinus fait subir aux œuvres dont la cohérence démonstrative se trouve forcément anéantie. Roger Chartier replace cette innovation dans une chronologie longue (apparition du codex, invention de l'imprimerie) et rappelle que les mutations ont toujours été accompagnées d'une «coexistence entre les gestes du passé et les nouvelles techniques».

Dans le second chapitre, intitulé «La main de l'auteur», est abordée la notion d'«archives littéraires» et plus particulièrement la question de la conservation des manuscrits d'auteur. Soulignant les spécificités nationales, Roger Chartier met en relief le contraste entre la rareté des manuscrits d'auteurs antérieurs à la mi-xviii^e pour le cas français, et la conservation des manuscrits des pièces de théâtre, au temps de l'imprimé, si nombreux dans le cas espagnol, dans une moindre mesure dans le cas anglais, et avant l'âge de l'imprimé, dans le cas des manuscrits de Pétrarque. Les auteurs agissent souvent comme des copistes de leurs propres œuvres, ainsi leurs manuscrits autographes peuvent être situés parmi les copies écrites par les copistes professionnels (p. 57). Les manuscrits d'auteur n'étaient jamais utilisés par les typographes, et se trouvaient le plus souvent voués à la destruction une fois mis en forme par un copiste professionnel, puis préparés par un correcteur pour la composition et l'impression. Ainsi, les formes et les dispositions du texte imprimé ne dépendaient pas de l'auteur, non plus que les décisions concernant la ponctuation, l'accentuation, l'orthographe mais également la mise 'en formes' (composition des pages qui doivent être imprimées sur le même côté d'une feuille d'imprimerie). Ces copies, dans le cas espagnol, étaient conservées et collationnées avec le manuscrit par un secrétaire du Conseil Royal afin de vérifier qu'aucune modification n'avait été introduite par rapport au manuscrit examiné par les censeurs, dans le cadre de la procédure d'obtention de la licence et du privilège. Au xviii^e siècle, le statut du manuscrit autographe évolue, les auteurs se préoccupent davantage de la conservation de leurs manuscrits, qui deviennent alors une véritable marchandise. On invente de faux manuscrits d'auteurs et

la forte relation entre manuscrit autographe et authenticité de l'œuvre est intériorisée par les écrivains eux-mêmes qui composent leurs propres «archives littéraires». Roger Chartier aborde également la question de la relation entre la création esthétique et la vie de l'auteur pour montrer qu'à partir de la mi-xviii^e la notion d'originalité fait son apparition. C'est alors que surgit l'idée que les œuvres littéraires expriment les pensées et les sentiments les plus intimes de l'individu. En découlent deux mutations: le désir de publier les œuvres d'un même auteur en respectant la chronologie de leur composition, et l'écriture de biographies littéraires dont le matériau était souvent les œuvres elles-mêmes.

Le chapitre suivant aborde le statut du traducteur au xvi^e et xvii^e siècles, activité paradoxale qui permet une première professionnalisation mais ne jouit d'aucune considération dans la hiérarchie de l'écriture. A travers les traductions du *Quichotte* et des romans picaresques au xvii^e siècle, on perçoit l'importance des transferts culturels, les interprétations multiples auxquelles les textes sont soumis, ainsi que «la distance qui sépare les innovations esthétiques espagnoles et les répertoires de catégories et conventions propres aux littératures qui s'en emparent» (p. 87). Dans «Textes sans frontières», l'enquête porte sur les traductions la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Las Casas et met en lumière les différentes vies du traité afin de dégager les différentes interprétations en fonction du contexte historique dans lesquelles elles s'inscrivent. «La signification d'un texte ne dépend pas seulement de sa lettre. Elle est toujours construite par un double contexte: celui, historique, défini par les attentes de ses lecteurs, celui, matériel, donné par la présence dans le livre qui le publie de textes qui ne sont pas l'œuvre elle-même» (p. 143).

Roger Chartier passe ensuite au crible de son analyse l'espace paratextuel directement en lien avec les conditions techniques et sociales qui régissent la publication et l'appropriation des œuvres. L'analyse du paratexte des deux secondes parties du *Quichotte* (l'apocryphe et la véritable) révèle que les préliminaires d'un texte ancien énoncent et articulent un ensemble complexe de relations de pouvoir. Dans cette analyse, tous les éléments 'péritextuels' sont situés dans les relations multiples qui les lient les uns aux autres, afin de mettre en relief la cohérence de l'ensemble paratextuel. Ainsi affirme-t-il que «l'étude des textes doit suivre le même chemin que celle des sociétés, privilégiant aujourd'hui les relations plus que les taxinomies, les contextualisations dynamiques plus que les tableaux classificatoires» (p. 166-167).

Les métamorphoses des textes et les transferts d'un genre dans un autre sont le sujet du chapitre intitulé «Du livre à la scène». Parmi les

nombreuses adaptations théâtrales du *Quichotte* dans l'Europe des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, Roger Chartier choisit de nous parler dans cette partie de la *Vida de Dom Quixote* (1733) d'Antonio José da Silva, composée pour le théâtre du Barrio Alto de Lisbonne. L'introduction de parties chantées, les effets spectaculaires, et les inventions originales répondaient aux attentes du public. Les persécutions dont fut victime cet auteur sont abordées dans une partie intitulée «La justice en peinture»: Antonio José da Silva fut-il condamné en raison des idées subversives de son théâtre? Son théâtre est-il le reflet de ses souffrances de juif persécuté par l'Inquisition? En revenant à la lettre du texte, Roger Chartier répond affirmativement à la seconde question et souligne la relation entre les expériences vécues et les œuvres elles-mêmes.

Dans «Le temps des œuvres» Roger Chartier aborde les multiples variations introduites par ceux qui interviennent sur les textes à travers l'étude minutieuse d'un exemplaire de l'édition de 1676 d'*Hamlet* conservé à la bibliothèque de l'université Johns Hopkins à Baltimore. En effet, les annotations manuscrites (indications marginales, contrôle de la représentation, indications destinées au régisseur du spectacle, découpage en scènes, indications destinées aux musiciens, mentions des lieux de l'action, indications de mise en scène), de même que les modifications sur le texte lui-même (vers entourés ou biffés, vers restitués, substitution d'une ponctuation manuscrite à la ponctuation donnée par l'exemplaire imprimé, destinée à préparer la déclamation) permettent d'appréhender son utilisation comme «*prompt book*» et de saisir les «temporalités multiples d'un même texte» (p. 216).

Ce chapitre rappelle une des idées-forces de l'ouvrage: «les œuvres doivent être comprises comme des productions collectives et comme le résultat de 'négociations' ..., qui sont aussi, fondamentalement, des 'transactions', toujours instables et renouvelées, entre l'œuvre en son identité perpétuée et les différentes formes de son édition de sa transmission et de ses représentations» (p. 215). Dans cette perspective, Roger Chartier présente plusieurs modalités de 'reconstruction': suivre les états successifs d'un même texte, suivre l'histoire de ses réceptions et interprétations, ou analyser les mutations de ses modalités de publication.

C'est à la tension entre deux fonctions distinctes de la ponctuation dans le texte ancien que s'intéresse le chapitre huit: transcription des manières de dire, tournée vers l'oralité, outil de la syntaxe, tournée vers l'écriture, elle est le fruit d'une série d'interventions de différents acteurs, en particulier des compositeurs, dont les décisions seront soumise en dernière instance au contrôle des correcteurs. Etienne Dolet,

imprimeur et auteur, donne dans *La ponctuation de la langue française* (1540) de nouvelles conventions typographiques autour de l'usage du «point à queue ou virgule», le «comma», le «point rond» en fonction des durées des pauses et des silences. Les points d'exclamation et d'interrogation ou la lettre capitale utilisés pour signaler au lecteur les phrases ou les mots qu'il lui faut accentuer. Les mains qui ponctuaient les textes tels qu'ils étaient imprimés étaient donc rarement celles des auteurs (p. 231). L'exemple des pièces de Molière et la comparaison des différentes éditions révèlent une forte relation de la ponctuation avec l'oralité, celle de la représentation ou de la lecture à haute voix.

Dans «De la scène au livre» Roger Chartier aborde le débat autour de la lecture du théâtre, et met en relief, à travers l'exemple du théâtre de Shakespeare, une question essentielle et polémique: la pertinence du concept d'un «*ideal copy text*» cher aux adeptes de la bibliographie matérielle, et à l'opposé, la conviction que les différentes existences matérielles d'un texte sont les conditions mêmes de sa signification. Il analyse en effet le processus de monumentalisation et de canonisation qu'opère le *First Folio* de 1623, et y relève la tension entre la revendication d'un texte idéal, parfaitement conforme à celui que l'auteur a conçu et écrit, et les variations introduites par la matérialité même de l'imprimé (p. 257). Roger Chartier signale les possibilités offertes par la textualité numérique qui permet la comparaison des éditions et des exemplaires d'une œuvre et se demande si cette nouvelle modalité d'inscription et de transmission des textes peut réconcilier la tradition 'platonicienne' qui considère que l'œuvre transcende toutes ses possibles incarnations matérielles et la tradition 'pragmatique' qui affirme qu'il n'est pas de texte en dehors des matérialités qui le donnent à lire ou à entendre (p. 263). Il revendique une théorie et une pratique de l'édition des textes anciens qui s'inscrit dans une perspective historique désignée par Francisco Rico comme une «Ecdotique du Siècle d'Or»: ainsi affirme-t-il qu'«Editer une œuvre n'est donc pas retrouver un texte idéal, mais expliciter la préférence donnée à l'un ou l'autre de ses états, ainsi que les choix faits quant aux divisions du texte, à sa ponctuation ou aux graphies de ses mots» (p. 265). La voie que propose Francisco Rico consiste à retrouver les différents états d'une même œuvre et à partir de ses différentes leçons, à en choisir la meilleure afin de restaurer un texte non fautif et lisible pour un lecteur contemporain, dans une parfaite connaissance des conditions historiques dans lesquelles s'inscrivent la composition, la transmission et la publication des textes.

La dernière étude du volume est consacrée à la «bibliothèque sans livres» qu'est la mémoire. Les catégories phénoménologiques ou hermé-

neutiques de l'étude de Paul Ricoeur *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli* y sont convoquées (en particulier la première partie «De la mémoire et de la réminiscence», et le troisième chapitre de la troisième partie «L'oubli») et constituent des clés de lecture des chapitres XXIII à XXX de la Première partie du *Quichotte*. Cervantès mobilise deux modalités de la mémoire: le surgissement du souvenir et le travail mémoriel, la *mnémé* et l'*anamnésis* aristotéliennes. Roger Chartier déchiffre le «*librillo de memoria*» de Cardenio ainsi que l'épisode la Sierra Morena à la lumière de *Funes ou la mémoire* de Borges, de Freud, de Derrida et de Ricoeur, et le lit comme «un parfait exemple de l'opposition entre la mémoire collective et la mémoire individuelle»; il voit en Sancho «un être de la mémoire partagée», et en Don Quichotte «un être de mémoires croisées» qui puise dans la mémoire de ses lectures la compréhension du monde.

L'épilogue intitulé «Cervantès, Menard, Borges», convoque le célèbre conte de Borges afin de faire retour sur «l'impossible rêve d'une œuvre toujours identique à elle-même». Cette belle formule qui clôt l'ouvrage condense et prolonge à la fois les enseignements de l'œuvre de Roger Chartier. Une œuvre fondamentale et incontournable qui prouve que lorsque l'historien du livre se risque en littérature, il parvient mieux que quiconque à déchiffrer les significations construites par les formes imprimées, à reconstituer la chaîne des interventions qui modèlent le texte, et à révéler les mutations de la culture écrite et la mobilité textuelle d'hier et de demain.

L'Œuvre, l'Atelier et la scène. Trois études de mobilité textuelle (Paris, Classiques Garnier, coll. fonds Paul-Zumthor, 2014; *La obra, el taller y el escenario. Tres estudios de movilidad textual*, trad. de J.M. Parra, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Almería, Editorial Confluencias, 2015) est un volume de 146 pages qui offre au lecteur la possibilité de lire trois conférences initialement prononcées par Roger Chartier à l'Université de Montréal en 2013 à l'invitation du fonds Paul-Zumthor. Comme le rappelle l'auteur en préambule, des réflexions suscitées par la lecture de textes fondamentaux de Paul Zumthor ont constitué un puissant ferment de ses propres analyses.

Les trois chapitres qui composent ce livre questionnent les formes spécifiques de la composition des textes et mettent au jour diverses modalités de leur transformation. Comme l'indique le sous-titre, il s'agit d'interroger la question de la mobilité textuelle. Ainsi, à travers l'étude de cas, Roger Chartier aborde la mutation de la forme des œuvres et les actes de création qui accompagnent ces «migrations»: du manuscrit à l'im-

primé, de la scène à la page lorsque le texte est mobilisé pour la représentation de théâtre, d'une langue à une autre dans le cas de la traduction. L'ouvrage fait la part belle aux compétences et aux décisions de tous ceux qui interviennent sur la matérialité du texte et donnent formes et sens aux œuvres. L'auteur du volume parvient à reconstruire, à partir de cas singuliers, une série d'opérations dont le texte imprimé est le produit.

Bien que Roger Chartier se revendique dans l'avant-propos comme «un historien qui n'est pas hispaniste», ses travaux sur la culture imprimée en Espagne à l'époque moderne font autorité et il évolue avec une aisance incontestable parmi les auteurs et œuvres du patrimoine littéraire du siècle d'or (Cervantès, Lope de Vega, Quevedo, Calderón). Il entretient en outre des liens privilégiés et un dialogue fécond non seulement avec les historiens modernistes espagnols spécialistes d'histoire du livre, de la lecture et de la culture parmi lesquels on peut citer Francisco Rico, Fernando Bouza, Antonio Castillo, Enrique Villalba, ou Manuel Peña, mais également avec l'hispanisme international.² Comme il le rappelle dans l'avant-propos, les textes espagnols du siècle d'or constituent l'essentiel du matériau sur lequel reposent les trois études. Dans cet ouvrage en français, la question de la 'mobilité textuelle' est cruciale non seulement comme sujet ou objet d'étude mais également comme 'acte d'écriture': les textes espagnols y sont cités en langue originale ou dans une traduction française.³ Cette question de la mobilité textuelle est particulièrement suggestive lorsqu'on compare l'ouvrage de Chartier – rédigé en français mais qui inclut des citations de textes espagnols traduits en français dans le corps du texte, et cités en langue originale en note – avec sa traduction espagnole (*La obra, el taller y el escenario. Tres estudios de movilidad textual*. Traducción de José Miguel Parra, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2015⁴). La version espagnole de l'ouvrage de Roger Chartier a supposé un travail de 'décomposition' et de 'recomposition' qui illustre à merveille la problématique centrale de cet ouvrage car elle est en soi un exemple de 'mobilité textuelle'.

Composer. L'écriture et l'atelier. Dans le premier chapitre de ce volume Roger Chartier revient sur une distinction, heureusement révolue, qui sépare l'étude de la genèse et des significations des œuvres, de l'étude des

² Comme en témoignent, en France, ses récentes interventions, en novembre 2015, lors des séminaires du CLEA (Université Paris IV) et de l'ED 122 de l'Université Sorbonne Nouvelle.

³ Lorsque le nom des traducteurs n'est pas précisé, on peut supposer que Roger Chartier a traduit ces passages.

⁴ Il existe également une co-édition avec la maison d'édition *Confluencias*.

modalités de publication et de la circulation des textes. Il interroge en effet l'opposition tranchée entre l'œuvre en sa pureté essentielle, «*ideal copy text*», et ses transformations, ses altérations accidentelles et corruptrices dues à des interventions extérieures pour revenir sur une idée-force de sa pensée: «la fabrique du livre est aussi fabrique de l'œuvre». Ainsi centré sur la matérialité du texte, les modalités d'inscription du texte dans le livre et sur les formes typographiques, le premier chapitre offre à travers l'exemple concret de la ponctuation une illustration des différentes interventions sur le texte, dans une perspective comparatiste: les cas anglais, français sont évoqués, mais le cas espagnol retient particulièrement l'attention de Roger Chartier, car la ponctuation y est du ressort des copistes ou des correcteurs et non de l'auteur du manuscrit original. Ce chapitre parvient à mettre en relief «la forte relation des textes imprimés avec l'oralité, celle de la représentation du théâtre ou celle de la lecture à haute voix» et fait la démonstration que les variations de ponctuation d'un même texte dépendent de leurs différents usages.

Représenter. *Fuenteovejuna*. Au gré des pages de ce second chapitre, le lecteur investit l'espace d'un autre atelier, celui de l'écriture et du travail de réélaboration littéraire qu'exerce Lope de Vega à partir d'une source principale historique: la chronique publiée à Tolède en 1572 par Francisco de Rades y Andrada. Roger Chartier souligne les interprétations très différentes que cette *comedia* a pu susciter au cours du temps.⁵ La «traduction» que donne Lope de Vega de la Chronique de Rades y Andrada s'efforce de nouer la juste défense de leur honneur par les habitants de la «*villa*» avec une idéologie monarchique qui ne justifie aucune rébellion contre l'autorité (p. 44). Après un bref rappel des faits historiques (à travers les principales chroniques qui les ont relatés) ainsi que des bases de la poétique théâtrale et des pratiques d'écriture de Lope de Vega, l'essentiel du chapitre s'attache à exposer avec différents exemples la relation particulière qu'entretient l'auteur de *Fuenteovejuna* avec l'imprimerie (p. 58-72). Roger Chartier montre enfin comment Lope de Vega se sépare de la chronique de Rades y Andrada lorsqu'il remplace la chronologie historique par une chronologie dramatique, lorsqu'il accorde aux femmes une importance inédite, ou lorsqu'il modifie le dénouement. Roger Chartier passe au crible de sa fine analyse le manuscrit autographe de la *comedia Carlos V en Francia* conservé à la

⁵ Lors d'une conférence donnée à la Fundación Juan March en 1992, l'historien Joseph Pérez se penchait également sur les différentes interprétations de la pièce de Lope. La conférence est accessible à l'adresse <http://recursos.march.es/multimedia/conferencias/mp3/2132.mp3>

Van Pelt Library de l'Université de Pennsylvanie et en reproduit la dernière page (Illustration 4, p. 86). Dans le commentaire qui accompagne cette illustration, il évoque la présence des autorisations épiscopales ou inquisitoriale permettant la représentation de la pièce. Nous signalons à ce propos le beau travail réalisé par l'équipe du CLEMIT (Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales) dirigée par Héctor Urzáiz Tortajada⁶ sur les censures figurant sur le manuscrit autographe.⁷

Traduire. De l'*Oráculo manual* à l'Homme de cour (pp. 91-127). C'est un véritable talent de traductologue que révèle Roger Chartier dans la troisième partie de son ouvrage. Il y développe une fine analyse de l'activité traductrice d'Amelot de la Houssaye grâce à une étude comparée de l'original et de la traduction. Partant de l'affirmation de Paul Zumthor selon laquelle «la traduction révèle bien plus l'identité de celui qui la propose que la littéralité du texte qu'il traduit», il montre comment la traduction française de l'*oráculo manual y Arte de prudencia* constitue une parfaite illustration des excès et des «dérives» de la traduction lorsqu'elle détourne l'original du sens que l'auteur a patiemment élaboré. L'interprétation curiale et absolutiste du livre de Gracián, manifeste dans le changement de titre – de l'«*Oráculo manual y Arte de prudencia*» à «L'homme de cour» – est l'illustration parfaite de cette «dérive». Si cette signification curiale est manifeste dans toute l'Europe à travers ce changement de titre, le maintien du titre initial dans les rééditions espagnoles manifeste une sorte de «résistance» aux lectures étrangères.

La «mystérieuse façon» de dire les choses, propre au style de Gracián est magistralement déchiffrée par Roger Chartier dans la confrontation du texte du jésuite avec la traduction d'Amelot de la Houssaie (pp. 113-122).

Il met également au jour les additions du traducteur français au texte espagnol (numérotation des maximes, titres détachés en italique, instruments bibliographiques destinés à aider le lecteur dans son appréhension du texte). Roger Chartier parvient à démontrer que la mise en texte, la luxueuse matérialité du livre d'Amelot de la Houssaie, dans son format, sa typographie élégante, et par l'introduction de larges blancs, porte en elle la signification profonde et l'intentionnalité du traducteur français, et par conséquent le détournement des préceptes philosophiques de l'*Oráculo manual*.

La dernière partie de ce chapitre «De l'homme de cour à l'honnête

⁶ Voir le site <http://www.clemit.es/>

⁷ Le travail est consultable en ligne à l'adresse <http://buscador.clemit.es/ficheros/Carlos%20V%20en%20Francia.pdf>

homme» montre comment les traductions anglaises et françaises manifestent, dès la fin du xvii^e siècle, une volonté de 'décurialisation', marquant ainsi un retour vers l'original espagnol. Elle comporte également de très belles analyses traductologiques des choix du jésuite François de Courbeville dans sa traduction publiée en 1730.

Ces trois études de mobilité textuelle réunies dans ce volume constituent un apport considérable pour la connaissance des productions littéraires saisies dans leurs fluctuations et leurs déplacements, replacées dans leur contexte de production. L'analyse des formes et des dispositifs textuels et visuels du livre ancien se voit magnifiquement illustrée par les neuf reproductions de manuscrits ou d'imprimés conservés à la Van Pelt Library de l'Université de Pennsylvanie. Les commentaires qui les accompagnent mettent l'accent sur certains points essentiels de la démonstration de Roger Chartier dans cet ouvrage: l'intervention du compositeur et l'importance de la ponctuation dans le cas d'une édition du théâtre de Shakespeare (Londres, 1623), l'utilisation du manuscrit autographe de *Carlos V en Francia* de Lope de Vega comme livre de régie, les modifications profondes qu'introduisent la mise en page et divers dispositifs textuels et visuels dans la traduction d'Amelot de la Houssaie (Paris, 1684). L'ensemble de ces analyses contribue à éclairer et à révéler, sous les mouvements divers et les mutations des formes auxquelles les œuvres sont soumises au gré de leur existence, la signification profonde des textes.

ALBERT LLORET

RECENT ISSUES IN TEXTUAL SCHOLARSHIP OF SPANISH LITERARY TEXTS

📖 Lola Pons Rodríguez (ed.), *Historia de la lengua y crítica textual*, Madrid- Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert («Lingüística iberoamericana», 29), 2006, pp. 334, € 36, ISBN 84-8489-263-8 / 3-86527-286-X.

📖 Ramon Santiago, Ana Valenciano and Silvia Iglesias (eds.), *Tradiciones discursivas: Edición de textos orales y escritos*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, pp. 302, € 20, ISBN 8474917883.

📖 Cristina Castillo Martínez and José Luis Ramírez Luengo (eds.), *Lecturas y textos en el siglo XXI: Nuevos caminos en la edición textual*, Lugo, Axac («Logophiles», 3), 2009, pp. 182, € 16, ISBN 9788492658022.

📖 Aurélie Arcocha-Scarcia, Javier Lluch-Prats and Mari Jose Olaziregi (eds.), *En el taller del escritor: Génesis textual y edición de textos*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua («Serie de Filología y Lingüística», 17), 2010, pp. 256, € 18, ISBN 9788490823521.

📖 Anne Cayuela (ed.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, postfacio de Roger Chartier, Saragossa, Prensas Universitarias de Zaragoza («Humanidades», 95), 2012, pp. 398, € 30, ISBN 9788415274834.

📖 Ermitas Penas (ed.), *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico («Clave», 1), 2013, pp. 415, € 28, ISBN 9788415876175.

This article seeks to reflect on recent approaches to scholarly editing and textual studies of Spanish literary texts by examining the work contained in six volumes of collected essays that have appeared over the last decade. What follows is not a series of consecutive reviews. In the first section, I introduce the general scope of each book by listing topics and approaches. In the second section, I offer a survey of issues and trends in textual scholarship of Spanish literature. Aiming to identify broader topics, I do not look at any of the contributions to these volumes by itself. I discuss some chapters in detail, mention others, and only make allusions to a few, perhaps unjustly – for which I apologize – but that is all a review essay allows for. Sifting through just 2,000 pages of scholarship, I cannot claim to offer a complete picture of the state of the field. If that had been my purpose, I also would have accounted for recent editions, ongoing editorial projects, monographs, and articles published in academic journals. The choice of publications examined here, nonetheless, should hopefully contribute a representative view of the state of textual scholarship of Spanish literature. I cite essays by date of publication and page numbers. See the Works Cited list at the end of the article for complete bibliographical references.

I. The Scholarship

In 2006 Lola Pons Rodríguez edited *Historia de la lengua y crítica textual* for Iberoamericana–Vervuert (2006a). This book contains seven papers and an introduction that explore issues related to the diachronic study of Castilian vis-à-vis textual editing and textual criticism. While the focus is on Spanish historical linguistics, the essays collected in this volume have important broad implications for textual scholars. In fact, the book's underlying claim is that textual critics and editors cannot afford to overlook the study of the text's language, as is often the case. The book is thus a persuasive reminder of best philological practices. Issues tackled here include: the study of linguistic features to edit classical thirteenth-century Castilian texts; a critique of the very limited corpora used in studies of fifteenth-century Castilian; the syntactic and prosodic role of sixteenth-century punctuation; variation within the transmission of a work as a source to document language change; editing linguistic historiographic texts; and the epistemological implications of the study of orality on the basis of either written corpora, oral recordings, or introspective surveys.

Also in 2006, Ramón Santiago, Ana Valenciano, and Silvia Iglesias published, with Editorial Complutense, *Tradiciones discursivas: Edición de textos orales y escritos* (2006b). The book is divided into ten chapters asymmetrically grouped in three sections. It includes a CD with an archive of ten *romances* collected in Salamanca and Zamora. The work gathered in this volume explores various issues pertaining to textual editing, but most of the essays concern the study and edition of orally produced and transmitted texts – or orally transmitted, at least, at some point in their history. While not a handbook, chapters complement each other and some synthesize the authors' previous work in remarkably comprehensive ways. Essays deal with topics such as the transcription of oral texts; the oral features of modern *romancero*; and editorial principles for editing *romances* in view of their transmission. Several essays cover the history of the collection and publication of *romances* – not only in Castilian, but also in Catalan and Portuguese – and the evolving editorial criteria of compilers and scholars. One work introduces, from a linguistic perspective, the problems of the representation and analysis of intonation in oral corpora. Three additional chapters do not strictly deal with oral texts, but contain many relevant insights: one, on the graphic representation of medieval Castilian texts, another on the

textual criticism of anonymous sixteenth-century Spanish dialogues, and a last one on the form and the quality of online textual repositories available by 2006.

In 2009, Cristina Castillo Martínez and José Luis Ramírez Luengo published *Lecturas y textos en el siglo XXI: Nuevos caminos en la edición textual* with Axac. Miscellaneous in nature, several papers gathered in this book center on the editing of documentary linguistic corpora and textual editing in online environments. The volume includes an overview of the transmission of a pastoral romance, presentations of electronic textual corpora, and personal narratives of editorial experience. It also features erudite notes on the lexical idiosyncrasies of medieval Hispanic Latin; reflections on editing premodern Spanish texts with an eye to the modern reader; criteria for the documentary editing of old Castilian texts and modern Spanish spoken in the Basque Country; and bibliographical essays on the study of Andalusian and Latin American Spanish.

En el taller del escritor: Génesis textual y edición de textos, edited by Aurélie Arcocha-Scarcia, Javier Lluch-Prats, and Mari Jose Olaziregi, was published in 2010 by the Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. This volume includes ten chapters devoted to genetic criticism. A few of the chapters survey the general problems and historical development of the discipline (including its confluences with Russian textology) as well as editorial and research projects on the writings of Spanish and Latin American authors. Other chapters in the book do not deal with Spanish works, and offer less introductory but equally illustrative perspectives on genetic criticism. Their subjects include considerations of accidental processes in the creation of a work; problems of TEI-encoding authorial manuscripts; and the insufficiencies of a traditional critical apparatus to represent variation in a genetic edition of modern texts. Two codicological studies of eighteenth-century Basque texts implicitly illustrate some of the shared concerns of scholars of genetic processes in both older and modern documents, although what mostly prominently emerges is the stark differences between codicology and the genetic study of modern texts.

In 2012 Anne Cayuela compiled and introduced *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, a volume published at Prensas Universitarias de Zaragoza. The book opens with Cayuela's programmatic remarks on the sociology of texts and the study of the material culture of the book as main paths towards an ecdotics of early modern textuality. The volume ends with a theoretical commentary on the collection by Roger

Chartier. In the sixteen chapters in between, this volume integrates two perspectives: (1) that of a philology of Golden Age works, transmitted both in manuscripts and in printed books, and (2) that of the history of the early modern Spanish book. Although both perspectives often intersect, each essay emphasizes one of these approaches. Thus, while some chapters are mostly devoted to the textual study of a given work or author, others examine the conditions of production and dissemination of written culture in sixteenth- and seventeenth-century Spain. The former include essays on the transmission of Alonso de Palencia's historiographical writings; the different motivations behind the publication of the editions of Teresa de Ávila's *Camino de perfección*; an editorial and censorial history of ejaculatory prayer collections; the authorial mark in the posthumous edition of Francisco de Aldana's poetry; Quevedo's involvement in the edition of his works; punctuation as a means for revealing the moral profile of the author in the *Guzmán de Alfarache*; the commercial rewriting and disappropriation of a novel originally by Lope de Vega; and Calderón's emendations to one of his own plays. Chapters in this volume more geared towards book history approaches include those on the competing Inquisitorial institutions of book expurgation; the process of first proof correction with the hand printing press; cases of printing samples for author approval prior to the actual printing of a work; and inventories as means of documenting the book trade in Madrid. The volume ends with four chapters touching on issues of contemporary textual editing: the scarce attention paid to oral sources of written works, a project of digital edition of late Baroque poetry, the ortho-typography of early modern texts, and a digital edition of *Don Quixote's editio princeps*.

The last volume considered here is *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*. Edited by Ermitas Penas, it was published in 2013 by the Servizo de Publicacións e Intercambio Científico of the Universidade de Santiago de Compostela. This book includes fourteen studies of Spanish literary texts from the Middle Ages to the twentieth century. The chapters are arranged following the chronological order of the works and authors considered in them. Four of the contributions are essentially methodological or theoretical. The first theoretical piece clarifies the notions of separative and conjunctive error as popularized in Spanish textual criticism by Alberto Blecuá's *Manual de crítica textual*. The second chapter argues for a study of Calderón's plays from a more textual, less stage-centered, point of view. A third essay examines the divergences in the editing of nineteenth-century Spanish

novels from the perspective of neo-Lachmannian textual criticism. The last methodological piece vindicates the need for critical editions of contemporary Spanish texts by exemplifying the editorial problems at stake in what is regarded as a much belated field in Spanish literary studies. Contributions to the textual study and edition of early modern works include an edition and intertextual analysis of an eclogue by Fernando de la Torre; a re-appraisal of Quevedo's *Execración por la fe católica* after the discovery of a new textual witness; Quevedo's authorial variants in *La culta latiniparla*; and a nuanced argument for identifying an authorial emendation in Calderón's play *Secreto a voces*. Chapters on modern and contemporary literature tackle Emilia Pardo Bazán's authorial variants in a collection of short stories; a genetic dossier of Pardo Bazán's prologue and epilogue to her novel *La tribuna*; Valle-Inclán's creative process and the problems of editing his works and their genetic dossiers; the genetic dossier of Valle-Inclán's *Ruedo Ibérico* cycle; an edition of a public lecture given by Valle-Inclán that can only be reconstructed from several reviews in periodicals; and an edition of the epistolary between Jorge Guillén and José Ángel Valente.

II. Problems, Practices, Trends

1.

Lachmannianism was not widely disseminated in Spanish philology until the appearance of Alberto Blecuá's *Manual de crítica textual* in 1983. It still subtends much textual scholarship of Spanish literary texts. Three of the essays, by Daniel Sáez Rivera (2006a: pp. 265-300), Cristina Castillo Martínez (2009: pp. 95-103), and Antonio Azaustre (2013: pp. 85-114), make important points on the basis of a Lachmannian approach, respectively, on the transmission of Francisco Sobrino's *Nouvelle grammaire espagnole*, on the textual tradition of pastoral romance *El pastor Fílida*, and on Quevedo's authorial variants in *La culta latiniparla*. Yet, Lachmannianism not only supplies textual scholars with a set of notions, theories, and procedures, it also seems to provide a heuristic apparatus for understanding the textual condition regardless of the critic's practices. This heuristic transcendence of Lachmannianism is a familiar situation in the modern history of textual criticism – for its role in the development of genetic criticism and authorial philology, see Lluch-Prats (2010: pp. 26-30). No essay exem-

plifies the heuristic quality of stemmatics as Ermitas Penas's (2013: pp. 191-208). Aiming for an all-encompassing critical and genetic edition (one that tracks not only errors and variation, but also the author's creative process), Penas studies the differences between editing medieval texts and editing nineteenth-century texts on the basis of the Lachmanian method. Following all the steps in the editing process as explained in Blecua's *Manual*, Penas identifies many crucial differences, from the weight of the manuscript tradition to the choice of a base text. The relevance of stemmatics in Spanish philology is also evident in the piece by Juan Casas Rigall (2013: pp. 17-34). Casas Rigall goes back to Paul Maas's distinction between separative and conjunctive errors to clarify each of these notions in Hispanic introductions to the stemmatic method. Casas Rigall corrects a confusing point in the terminology of Blecua's handbook and remarks how it was adopted by later Hispanists, such as Marcos Marín, Fradejas Rueda, or Lucía Mejías. Casas Rigall also looks into explanations of these concepts by scholars who did not follow Blecua, and provided more or less felicitous formulations (e.g., Ruiz, Bernabé, Pérez Priego, Martines, Orduna, Fernández Ordóñez).

2.

Although many of the essays recapitulate previous approaches to the issues studied in them, some are devoted in particular to historicizing problems, surveying critical traditions, or appraising the state of a field. For example, the essay by Olga Anokhina-Abeberry (2010: pp. 71-92) can be read as an introduction to Russian textology following Boris Tomashevski's works. The occasional overlap of Tomashevski's views with genetic criticism is just as interesting as his wider theoretical points. Another example can be found in the volume edited by Ramon Santiago, Ana Valenciano, and Silvia Iglesias. Parts of the essays by Pedro Piñero Ramírez (2006b: pp. 29-44), Valenciano (2006b: pp. 45-70), Salvador Rebés (2006b: pp. 71-86), and Pere Ferré (2006b: pp. 87-100) can generally be read as a synthesis of the history of the editorial practices of three Iberian balladistic traditions, Spanish, Catalan, and Portuguese. While the three traditions merge into a common flow, the comparative evolution in the editing of the three corpora also displays remarkable points of contact. Modern documentation of orally transmitted ballads originated with Romantic scholars like Agustín Durán, Marià Aguiló, and Almeida Garrett. But they edited texts eclectically (with strips of different sources), preferred linguistically adapted editions, and pub-

lished very selective compilations. Texts only began to be handled with philological methods by Manuel Milà i Fontanals, Ramón Menéndez Pidal, and Carolina Michäelis de Vasconcelos. Throughout the twentieth century, a variety of solutions were deployed to edit these corpora of ever-evolving texts. In the present, while an oral *romance* may still be regarded, as Joseph Grigely would have it, as an ongoing manifestation of its textual appearances, not all iterations are considered to have equal documentary value.

What is considered worthy of attention and what is overlooked, at least momentarily, ultimately affects the epistemology of any given field. This is especially the case when scholarly choices involve the very sources, the textual sources, that are being made available for study. Three essays appraise the state of the editorial field from different perspectives. The historical linguist Lola Pons Rodríguez (2006a: pp. 69-126) questions the actual range of our knowledge of fifteenth-century Castilian. Scholarship on historical linguistics of fifteenth-century Castilian texts happens to be based on a very limited corpus of texts, which are mostly literary. Pons Rodríguez surveys histories of the Spanish literature, histories of the language, and monographs on historical linguistics, and concludes that works with alleged 'colloquial' qualities, like *La Celestina* and the *Corbacho*, have enjoyed a great deal of attention, while most poetry, for instance, has been left aside. Pons Rodríguez naturally argues for opening the canon of sources to other corpora. The scholar of Golden Age literature Santiago Fernández Mosquera (2013: pp. 115-38) remarks on the attention given in the last decades to Calderón's works as texts for the stage. Unlike Shakespeare's plays, Calderón's printed works represent what the author had written, with very few stage directions, and not what had been represented. Fernández Mosquera thus argues for studying Calderón's plays as texts to be read, since that was the aim with which they were published. Finally, the scholar of modern literature Luis Iglesias Feijoo (2013: pp. 161-90) deplores the belatedness of editorial projects on contemporary Spanish authors by setting the modern editions of F. Scott Fitzgerald's works as a point of comparison. Iglesias Feijoo abundantly illustrates his claims for the need to critically edit and genetically document contemporary texts with examples from works by authors such as Galdós, Clarín, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Cela, and Juan Goytisolo. He also criticizes the canonization of texts based on the ideology of final intentions and enumerates cases in which the last text published with the author's consent may not be the best choice for the critic to monumentalize.

3.

In the last couple of decades, digital technology has disrupted and changed the ecology of textual production and distribution. Digital tools stand as the hegemonic means for creating, editing, and archiving published literary texts. Digital textuality has even changed how we think about analog texts. The confluence of textual scholarship and the digital is attended in the volumes surveyed here from significant standpoints. There is no discussion regarding the creation of new tools (to compare and represent texts), theoretical problems (what is meant by making editions or archives, using them as sources for research), or technical issues (related to coding). The exceptions do not actually deal with Spanish literary texts. David Ferrer (2010: pp. 55-70) exemplifies the insufficiencies of the critical apparatus of printed editions to offer a complete, reliable, and usable account of the genetic variation of contemporary texts. He then speculates about the potential of a digital text to represent this kind of minute but extensive variation. Ferrer makes his claim by remarking on non-mechanical, genetically meaningful, typographic changes in *Ulysses* and *Finnegans Wake* – the genetic dossiers of each of these novels were published in 18 and 36 volumes, respectively. Domenico Fiormonte and Valentina Martiradonna's chapter, also in the genetic volume (2010: pp. 147-76), discusses the problem of *overlapping hierarchies* in the TEI encoding of no Spanish work, but rather the genetic dossier of Italian poet Valerio Magrelli. Formally describing a text through TEI tags in view of both its material and intertextual dimensions requires the use of two different tag sets that cannot be combined: the textual contours that require tagging are different, tags overlap, and texts need to be represented twice.

The remaining work on digital textuality in these volumes presents or reviews existing electronic archives and editions, introduces projects, proposes transcription protocols, and speculates about the potential of digital environments to cope with editorial problems. Electronic textuality is presented here, for the most part, as instrumental to particular projects. There is no denying the value of this approach; it is a sign that the general take on digital textuality with regard to Spanish literary texts seems to be less centered on theories and technical structures and more on actual applicability. Similarly, the focus is less on particular works than on textual corpora. Suzanne H. Petersen (2006b: enclosed CD) presents a sample of her online ballad database by editing ten *romances*

documented in modern surveys. The edition includes a critical text with variants as one would find in a printed edition, as well as valuable recordings of recitations by modern informants. José Manuel Lucía Megías's contributions to three of the volumes are interrelated and offer general introductions to the digital humanities (in 2006, still widely referred to as *humanities computing*) along with reviews of a series of corpora and electronic editions of texts (2006b: pp. 251-302; 2009: pp. 11-74), and, finally, a presentation of the *Quijote interactivo* electronic edition of *Don Quijote's princeps* for the Biblioteca Nacional de España (2012: pp. 361-86). The careful examination of how texts were handled (particularly in 2006b and 2009) supplies critical snapshots of the state of many electronic archives of Spanish literature at the time when those essays were written. Less from the user perspective than from the creator's, Pedro Ruiz Pérez (2012: pp. 319-42) presents a project for the digital edition of late Baroque poetry, describing this little-known corpus of texts while laying out his theoretically informed views on the current editing of early modern Spanish literature.

Standards are indispensable to formally harmonize extensive amounts of texts that would otherwise be incomparable. The choice of transcription standards requires reflection on the scholarly purposes a given system would better serve, but also, and most crucially, academic consensus and widespread acceptance – as would be the case, for example, for the TEI mark-up language. Pedro Sánchez-Prieto Borja (2009: pp. 125-43) proposes a series of criteria for the graphic representation of Castilian texts of the twelfth through nineteenth centuries for the project CHARTA. This is the same system adopted in other digital corpora introduced in the 2009 volume, such as the Andrés Poza project for the electronic edition of texts in multiple versions (Isasi Martínez, 2009: pp. 75-90) and the *Documentos lingüísticos del País Vasco* project for the study Castilian documents in the Basque Country between 1550 and the eighteenth century (Gómez Seibane, 2009: pp. 145-54).

4.

The author is at the center of most essays, most particularly, though not solely, in the case of the genetic volume, which includes introductory surveys on the historical development of genetic criticism, on editorial projects for Spanish writers, such as Max Aub and Galdós (Lluch-Prats 2010: pp. 19-54 and pp. 111-146), and on the Archivos collection for Latin American writers (Colla 2009: pp. 93-110). The crux of

much textual scholarship of medieval through contemporary Spanish literature concerns, in fact, the authorial role in the inscription of texts. However, texts and documentation of the process leading to publication – the *avant-textes* in genetic criticism – are only easily found in the modern period. The abundance of such documents raises problems that are not particular to modern texts or genetic criticism, but are likely to be more visible through both. Such would be the role of accidents, whether endogenous or exogenous to the writing process. As David Ferrer argues (2010: pp. 55-70), accidents along the creative-publication process have lasting effects on the aesthetic being of a literary work. The evolving role of those accidents in the shaping of the material constitution and meaning of a work can notably be appreciated when its *avant-textes* are available for scrutiny. Researching this kind of documentation also helps pinpoint different stages in the creative process and illuminates the social logic of textual production. Margarita Santos Zas (2013: pp. 271-308) introduces the problems of editing and studying Valle-Inclán's complete works, a notorious conundrum given the multiple editions of his works, several editorial cycles, and revisions throughout the publication process. Santos Zas ponders the exciting consequences for the genetic study of Valle-Inclán's works following the appearance of new archival material of his works in 2008. Amparo de Juan Bolufer (2013: pp. 309-46) researches the genetic dossier of Valle-Inclán's novel series *El Ruedo Ibérico*. Even though just an estimated 10% of the materials related to the publication of *El Ruedo Ibérico* survives, this 10% supplies crucial documentation that illuminates the work's conception and composition: Valle-Inclán's preparatory readings, his writing and re-ordering of individual scenes, the clean transcriptions by his wife Josefina Blanco, or the proof prints of his works. Admittedly, less prolific archives can still yield significant insight on an author's creative process, as is the case of Emilia Pardo Bazán. Cristina Patiño Eirín (2013: pp. 233-70) edits and analyzes the genetic dossier of Pardo Bazán's prologue (and epilogue) to her novel *La tribuna*, whereas José Manuel González Herrán (2013: pp. 209-32) studies the authorial variants in Pardo Bazán's collection of short stories *En tranvía*, which first appeared in periodical publications. As is often the case with much older texts – but thanks to the assistance of the modern written record – the scarcity or lack of textual witnesses may not be an absolute impediment to textual reconstruction. Javier Serrano Alonso (2013: pp. 347-84) presents a model for studying and editing a public talk – in this case by Valle-Inclán – of which no transcription or recording has survived. A substantive

number of press reviews allows Serrano Alonso to restore the development of the lecture. Last, Claudio Rodríguez Fer's edition of the epistolary between Guillén and Valente (2013: pp. 385-415) is an example of documentary editing with the goal of understanding the biographical circumstances of both authors. The editor places their letters in contrast with documents of their intellectual and personal relationship and supplies valuable biographical commentary to accompany the text.

Textual studies of medieval and early modern texts often face unique challenges: fewer iterations and documentation of medieval and early modern works survive, while texts may be found in documents far removed from the original context of production. Determining their authorship may be a challenge, but given the conditions of manuscript and early print production, establishing the very material agency over the actual text in question is routinely impossible. Codicological studies may not be considered, *sensu stricto*, studies in textual genetics or exercises in *filologia d'autore*, but are indeed concerned with the general questions of establishing a context of material production and authorial agency. Koro Seguro, for instance, included in the genetic volume (2010: pp. 187-208), refutes the traditional attribution of a Basque manuscript to Father Larramendi to conclude that Larramendi only corrected the sermons the codex contains. In the same volume, Gidor Bilbao Telletxea (2010: pp. 209-38), lays out the making of two grammatical works copied in a single manuscript of the 1700s. Having to deal with the usually scant information about the author's education and intellectual profile, source work on premodern writers is an indispensable part of the paratextual apparatus of critical editions. Michel Moner (2012: pp. 303-18) vindicates the role of oral sources in Don Juan Manuel's *Conde Lucanor*, while, by thoroughly researching Francisco de la Torre's poetic sources, Soledad Pérez-Abadín Barro (2013: pp. 35-56) edits de la Torre's sixth eclogue and clarifies the puzzling meaning of its epigraph, which had brought previous editors to believe that the piece was incomplete.

Ana Vian's compendious chapter (2006b: pp. 163-202) on textual criticism of anonymous Renaissance dialogues exemplifies many of the problems related to editing early modern texts with attention to the author. *El Crotalón*, for one, survives in two textual witnesses, each featuring clearly distinct versions. The latter version modifies the earlier one with thorough interventions that one may attribute to the author of the work. Material similarities between both texts seem to confirm that those changes are indeed authorial. But the claim for the same author-

ship cannot be determined with the material and documentary markers one can expect in, say, Valle-Inclán's archives. Insofar as the same authorship for both versions seems most plausible, this pair becomes a unique source for other studies. The essay by Álvaro S. Octavio de Toledo (2006a: pp. 195-264) explores variation in textual transmission as illuminating the history of the Spanish language. For the most part, this study looks into the language of the two versions of *El Crotalón*. Linguistic changes in the two redactions can help document linguistic variation in the mid-sixteenth century. Focusing on changes in morphology and syntax, Octavio de Toledo argues that systematic modifications are the author's stylistic making, whereas linguistic features with a non-systematic variation coincide with fluctuations in the language of the period. To further prove that this linguistic fluctuation is not particular to the author of the work, the essay observes the same phenomena in other texts of the period: the *Segunda relación* and the *Tercera relación* by Hernán Cortés, and the sentimental romance *Arnalte y Lucenda*.

Notwithstanding frequent problems of attribution and authorial identity, Roger Chartier remarks (2012: pp. 390-93) that in comparison to French and English literatures, a good few authorial manuscripts have survived for the works of key figures of sixteenth- and seventeenth-century Spanish literature, such as Quevedo, Lope, and Calderón. Notable findings in these authorial manuscripts are also part of the essays collected in the volumes edited by Anne Cayuela and Ermitas Penas. It is remarkable, though, that these studies are not set out to research the author's creative process or the work's genesis (a version of it, at least) – *pace* Ana Vian's genetic perspective for the anonymous Renaissance dialogues (Vian 2006b: pp. 165-72). Instead, they place emphasis on the work's change and textual variation from an authorial perspective. Tatiana Alvarado Teodorika (2012: pp. 289-302) looks into the typology of authorial variants in Calderón's comedy *La dama y el galán Aquiles* – a title that the author himself emended to become *El monstruo de los jardines*. Antonio Azaustre (2013: pp. 85-114) examines Quevedo's authorial variants in *La culta latiniparla* as documented in a group of witnesses. The emended version corrects errors and, more importantly, performs a series of stylistic and poetic changes that are attributed to the author.

Unlike their modern counterparts, studies of authorial intervention in older texts often require laborious work to establish or at least argue for authorial agency over detected changes. José María Viña Liste's essay (2013: pp. 139-60) includes an epitome of the toils this sit-

uation presents. Viña Liste thoroughly researches a small emendation in Calderón's holograph of *El secreto a voces*: a change from 'cordobés' to 'portugués'. Considering whether the actual material change corresponds to Calderón's own handwriting, Viña Liste also proposes a date for the emendation, and its precise sense – which alludes to Góngora and echoes a passage from his *Firmezas de Isabela*. Even when variation is not necessarily authorial, the conditions of production and dissemination of a scarcely documented work make every new small piece of information meaningful for better editing and interpreting the text. María José Alonso Veloso (2013: pp. 57-84) studies a second (later) witness to Quevedo's *Execración por la fe católica*, a work that was unearthed only twenty years ago. After carefully collating variants, Alonso Veloso concedes that the manuscript discovered two decades ago still contains a better text. Nonetheless, this later manuscript makes more evident some of the errors in the tradition. It also justifies some of the corrections by former editors of Quevedo's work, and would back new emendations to the text of the older manuscript. Less centered on the texts than on several agents of production, Anne Cayuela's essay (2012: pp. 185-204) describes Quevedo's involvement with the publication of his works, which he strived to see printed in spite of cultivating a non-chalant attitude. Cayuela's work pays particular attention to Quevedo's relationships with book traders Pedro Coello and Alonso Pérez, or with Quevedo's own nephew, Pedro de Aldrete, who supervised the posthumous editions of his uncle's works.

5.

The genesis of a text, observed through its *avant-textes*, and the role of the author in textual production are irrelevant perspectives for editing and studying orally transmitted texts. This is not to say, for example, that all collected *romance* performances hold equal value. Some document better than others particular moments of enunciation, those that would create more widely transmitted versions of a ballad or a theme. The oral channel thus crucially mediates the actual form in which we may access those texts today. The same is true for written texts. Writing technologies both past and present shape the material conditions in which a work comes down to us. A work can be understood, phenomenically, as the sum of all of its iterations. The status of each of those iterations, particularly in the medieval and early modern periods, creates multiple obstacles to accessing a possible initial moment of autho-

rial enunciation. Along the way, many moments of re-enunciation, and agents other than the author, shape the work in textual utterances of intrinsic relevance over the original moment of enunciation. Understanding the different kinds of mediation that texts undergo (as material artifacts and linguistic utterances) and how these mediations create textual phenomenologies and hierarchies are both issues at the center of the current study of oral and premodern textuality.

5.1. In the introduction to her volume (2006a: pp. 9-18), Lola Pons Rodríguez highlights the role of mediation in the historical-linguistic use of texts. Pons Rodríguez understands mediation as the distance between the sources being studied and the theoretical constructions on the nature of those sources. Javier Rodríguez Molina's essay in the same collection (2006a: pp. 19-68) exemplifies various instances of mediation: Rodríguez Molina studies the variation between *ser* and *haber* in thirteenth-century Castilian. Later copies of thirteenth-century texts are doubtful sources to study the language of an earlier work. The value of individual witnesses needs to be judged independently in order to understand what kind of results a document can and cannot yield. In this case, fourteenth-century and, even more so, fifteenth-century texts tend to replace simple verb forms, or *ser* forms, with *haber*. In light of this, Rodríguez Molina discusses errant emendations in modern editions of the *Libro de Alexandre* and the *Poema del Mio Cid*, occasionally finding later and *a priori* inferior witnesses to be more valuable. He also demonstrates the need to refer to linguistic systems, as defined by other coeval texts, in order to reconstruct the original linguistic form that no surviving witness contains.

Textual sources for linguistic scholarship are the product of historical conditions that define their grammatical features. At the same time, these textual sources accumulate sedimentary phenomena that are ascribable to past agents, linguistic, and discursive systems. Historical linguistic research needs to be aware of such mediation in its sources, but it is equally essential for textual scholarship to do so as well. Reassessing his own earlier approaches to the same subject matter, Pedro Sánchez-Prieto Borja (2006b: pp. 117-62) discusses spelling problems that arise during the editing of medieval Castilian texts. The author, in fact, utilizes problems of graphic representation to meditate on key concepts in textual scholarship, such as work, version, copy, or variant. Drawing on a commendable range of sources, Sánchez-Prieto Borja reviews the difficulties of determining how much of the spelling of a text can be attributed to the author of the work, the manuscript's copyist, or a former

scribe. Further, he looks at what the implications of these agents are for the editor's spelling choices in cases when only one copy of the work survives, or when an authoritative manuscript is not in existence. Other essays remark specifically on the problems of not taking into account the mediated access to texts and to specific moments of textual inscription. For example, Raúl Manchón-López (2009: pp. 105-16) glosses several cases of *palabras trampa* in Hispanic Latin. Premodern notaries and scribes made mistakes that have been misinterpreted by modern editors, who often employed editorial and linguistic criteria related not to medieval Hispanic Latin, but rather to Classical Latin. José Manuel Lucía Mejías showcases instances of poor reliability of digital archives, due either to missing source credits, or to reproducing faulty modern editions (2006b: pp. 251-302 and 2009: pp. 11-74).

Punctuation is an aspect of editorial intervention for which a growing awareness has been developed. José Julio Martín Romero (2009: pp. 117-24) debates the problems and benefits of modernizing the punctuation of medieval and early modern texts for the sake of contemporary readers. While reproducing the original punctuation may clarify the text's prosody, it may also confuse the modern reader. In fact, a lack of punctuation in original documents often results in grammatically ambiguous texts, as Marta Fernández Alcaide demonstrates (2006a: pp. 181-94) with sixteenth-century private letters. María Elena Bédmar San Cristóbal (2006a: pp. 127-80) researches punctuation in sixteenth-century notarial documents. The author distinguishes between major and minor pauses, and many different actual uses of the period, colon, capital, or pilcrow. As a result of the highly contingent nature of premodern punctuation, particularly for minor pauses, the author proposes to preserve only major ones. Finally, Pierre Darnis looks into Mateo Alemán's use of colon and parentheses in three *novelle* of the *Guzmán de Alfarache* (2012: pp. 205-38). After comparing several editions of the work that were revised by the author himself, Darnis identifies several uses of colon and parenthesis. These punctuation marks were employed to distinguish, underscore, show reticence, or allegorize. What is more, Darnis argues that these unattended features are key to understanding the author's ethical stance, vis-à-vis the narrator's ambiguity.

5.2. In regard to oral texts, Araceli López Serena evinces (2006a: pp. 301-34) that the medium in which orality is studied raises a seminal epistemological problem. In accordance with the dimensions of oral language that are being studied, text-corpus linguists base their research either on

recordings or on transcriptions. The question that arises is, thus, how one can study orality through transcriptions, that is, through written language. López Serena argues that any research entails a theoretical stance that conditions what one is able to learn from the object under examination. Whatever technical means are employed, the goal for representing oral language is to rigorously serve the study of certain, predefined features of orality, and not to create an overly complex replica so perfectly equivalent to the actual oral utterance that what is looked at becomes impossible to grasp. Antonio Hidalgo Navarro's essay on the transcription and study of intonation amply illustrates this challenge (2006b: pp. 203-50).

Written representations of oral texts, such as the *romances*, can therefore be regarded as denaturalizations of the form in which ballads were created and circulated. As in oral linguistics, the changing scholarly purposes of transcribing and editing the balladistic corpus determine the formal criteria of the trans-mediation. Michelle Débax's essay (2006b: pp. 13-28) explains the theories developed by Vincent Ozanam in his doctoral dissertation and in a few publications deriving from it. Débax emphasizes orality as the destination of the text, the reason why it was composed. Lacking old contexts of reproduction, Ozanam's proposal is to make the present-day reader participate in a dynamic production of the text. The most original feature of this proposition may be that each page of the edition includes one verse only (i.e., on the first page of the edition, the poems' first lines; on the second page, their second lines, etc.). With the resulting prolonged reading time, as with a sung text, it is expected that more attention will be paid to the sound qualities of the verse. Of course, many difficulties emerge when one considers the use of these editorial criteria to edit the modern oral *romancero*, in which, for instance, there is variation not only in the lyrics, but also in the music.

As can be best appreciated in Pedro Piñero Ramírez's essay (2006b: pp. 29-44), the actual documentation of each *romance*, the balance between its oral and written transmission, conditions the editor's practices. Piñero Ramírez's essay touches on the evolution of the criteria to edit Spanish ballads – from the early sixteenth-century compilations to the nineteenth-century revival, and the origins of the modern academic editorial tradition. Its main focus, though, is establishing criteria for modern editors to edit *romances* in view of the textual tradition. One should take one approach, when only an old edition of the text survives, and another approach when several versions of the same theme exist, when both old and modern versions are available, or when only modern versions of old themes are extant. The discussion of crite-

ria for editing modern ballads shifts the focus from presentation to documentation, as is clear from Ana Valenciano's explanation of fieldwork practices and challenges (2006b: pp. 45-70). In the current state of preservation of the oral *romancero*, variants are normally found within one particular version of a text, a version that was memorized in order to be recalled – rather than re-enacted. Interferences in this kind of transmission are not only those typical of human memory and oral language. Local movements to preserve and disseminate an endangered heritage have made written transmission of oral texts, and memorization from the written documents, popular in some locations.

5.3. Ecdotica is a privileged venue for the study of the material conditions of textuality. Francisco Rico's editions of Cervantes's novel appeared since 1998, and his 2005 monograph in textual bibliography – *El texto del Quijote* – have catalyzed recent developments in the study and edition of Golden Age Spanish texts. The study of how the circumstances of production of the manuscript and, especially, the printed book *qua* objects shape their texts – or, as Chartier would have it (2012: p. 387), the study of the text as a social phenomenon of textual production tied to the publishing institutions – has also invigorated the study of the history of book production in Spain during the sixteenth and seventeenth centuries. To this end, several authors, particularly in Cayuela's volume, inspect textual artifacts and documents related to bookmaking and book trading in Golden Age Spain. Sonia Garza (2012: pp. 111-36), for one, publishes more results of her ground-breaking research on extant printer's copies. Her essay compares two proof prints – one of a book cover, the other of an epigram – with their extant printer's copies and with copies of the printed books. Garza's inferences reveal many facets of the process of proof correction and printing – from the similarities between the typography of the printed cover and that of the printer's copy, to the lack of marks in the proofs for the most salient corrections, to the compositors' updating of the printer's copy in view of their needs while typesetting. Víctor Infantes (2012: pp. 137-68) delves into two printing samples dating from the 1630s, which were approved, in contract, by the author of the works that were to be printed. Still on printing institutions, Trevor Dadson's essay (2012: 239-68) begins by explaining how the relocation of Philip III's court to Valladolid affected book trade in Madrid and, in particular, the printing of *Don Quijote's* *princeps* – which was completed in Juan de la Cuesta's workshop in Valladolid. Dadson then goes on to research the inventories of five notorious bookdealers

based in Madrid between the end of the sixteenth century and the first three decades of the seventeenth: Cristóbal López, Francisco López del Mozo, Sebastián de Robles, Damián Ruiz, and Miguel Martínez. These inventories attest to the dealers' trading activity, not only as sellers and importers, but also as editors. Dadson draws profiles of these book-sellers paying attention to their specialization, business skills, and the ambiguity of the surviving information regarding their activities. Lastly, centered on the roles of institutions in the history of the printed book, the essay by Manuel Peña Díaz (2012: pp. 95-110) studies the competing practices of Inquisitorial expurgation between the Spanish and the Roman Inquisitions, a conflict begun in 1627. Memoranda of grievances related to this conflict allow Peña Díaz to spell out the consequences of different expurgation practices for the publishing business.

While these essays explore instances of institutional mediation and the importance of the material culture of the book, five other pieces put the stress on the implications of the changes in the context where texts are reproduced. Alice Carette (2012: pp. 17-40) looks into the textual transmission and editorial history of Alfonso de Palencia's *Gesta Hispaniensa*. Parts of Palencia's *Gesta* circulated fragmentarily, following the changing winds of the late fifteenth-century political climate. Véronique Jude (2012: pp. 41-58) offers a subtle analysis of the different motivations behind the three posthumous early modern editions of Teresa de Jesús's *Camino de perfección*, particularly comparing Teresa's stated intentions with those of her first editor, Teutonio de Braganza, and those of Fray Luis de León. Hugo Lezcano Tosca (2012: pp. 59-94) investigates the changes imposed by censorship, over the course of the sixteenth century, on books containing ejaculatory prayers. Ignacio López Aguilar (2012: pp. 169-84) reflects on the edition of Francisco de Aldana's works by his brother Cosme. López Aguilar challenges the received idea that this edition simply was a cumulative collection with no editorial purpose. López Aguilar, instead, argues that in order to authorize his editorial practices, Cosme de Aldana aimed to publish his brother's poetry as a work-in-progress. Finally, Copello (2012: pp. 269-88) observes the editorial changes made on a reedition of an aristocratic novella originally by Lope de Vega (*La desdicha por la honra*, retitled *Los amantes sin fortuna*) to conform to conventional melodramatic patterns.

To conclude, the eclecticism reigning in textual scholarship of Spanish literary texts is among the most striking features arising from the issues just surveyed. This eclecticism goes hand in hand with a projected

incommensurability of textual phenomena. There is, in short, a general lack of comprehensive theoretical thought, as has traditionally been the case. Conversely, there is a notable awareness of, and reliance on, well formalized critical approaches. Scholars draw from several schools of textual studies that have coalesced more solidly around other literary traditions, or have been developed more vigorously in textual scholarship emerging from non-Spanish-speaking academias. Obvious efforts are made to cross over some of these disciplines: codicology and *filología d'autore*, Lachmannianism and genetic criticism, textual bibliography and book history, to name a few. The central status of the author's agency in scholarly editions and textual research remains robust, regardless of all the recent emphasis on the linguistic and material mediation in textual transmission. If critics are up to the challenge, textual bibliography and digital philology might be poised to continue to be particularly fruitful paths. The former demands a reassessment of a large portion of the works produced during the age of the hand press, which are also cornerstones of the Spanish literary canon. The latter is the consequence (and, at this point, a driving force) of larger changes in the technologies of knowledge and communication. Both could have the potential to shake the status of the Spanish author, as material studies of written culture open the door to social theories of the text, and the digital seems to be favoring sprawling archival practices rather than consolidating editorial impulses, as readers of this journal know well. But this only amounts to speculation. One can only hope for ten more years of equally fruitful studies of Spanish literary texts – a lot to hope for in this time of crises.

Works Cited

- [2010] Arcocha-Scarcia, Aurélie, Javier Lluch-Prats, and Mari Jose Olaziregi (eds.), *En el taller del escritor: Génesis textual y edición de textos*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2010;
- Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983;
- [2009] Castillo Martínez, Cristina, and José Luis Ramírez Luengo (eds.), *Lecturas y textos en el siglo XXI: Nuevos caminos en la edición textual*, Lugo, Axac, 2009;
- [2012] Cayuela, Anne (ed.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012;
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Dir. Francisco Rico, 2 vols., Barcelona, Crítica, 1998;

- Id., *Don Quijote de la Mancha*, Dir. Francisco Rico, 2 vols., Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004;
- Id., *Don Quijote de la Mancha*, Dir. Francisco Rico, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, Círculo de Lectores, Espasa-Calpe, 2015;
- Grigely, Joseph, «The Textual Event», *Anglo-American Scholarly Editing*, 1980-2005. Ed. Paul Eggert and Peter Shillingsburg, special issue of *Ecdotica* 6 (2009), pp. 246-66;
- [2013] Penas, Ermitas (ed.), *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2013;
- [2006a] Pons Rodríguez, Lola (ed.), *Historia de la lengua y crítica textual*, Madrid, Iberoamericana - Vervuert, 2006;
- Rico, Francisco, *El texto del "Quijote": Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid – Barcelona, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Universidad de Valladolid – Destino, 2005;
- [2006b] Santiago, Ramon, Ana Valenciano, and Silvia Iglesias (eds.), *Tradiciones discursivas: Edición de textos orales y escritos*, Madrid, Editorial Complutense, 2006.

ELENA GATTI

📖 Lotte Hellinga, *Texts in transit. Manuscripts to Proof and Print in the Fifteenth Century*, Leiden-Boston, Brill («Library of the Written Word», 38 – «The Handpress World», 29), 2014, pp. xiv+452, € 149, ISBN 978-90-04-27716-8

A fine agosto del 2014 l'editore Brill ha pubblicato nella collana «Library of the Written World – The Handpress World» l'ultima corporosa fatica di Lotte (Querido) Hellinga, una delle incunaboliste maggiormente attive a livello internazionale nonché ideatrice di ISTC (Incunabula Short-Title Catalogue), lo strumento bibliografico oggi più usato – nella sua attuale versione digitale *open access* – per muoversi nel mondo delle edizioni quattrocentesche. Il volume, *ça va sans dire*, ha catturato l'attenzione degli storici del libro e della tipografia, dei bibliologi così come dei filologi e ciò non solo perché la Hellinga è davvero, si perdoni il termine, un autentico “mostro sacro” della disciplina. Sfogliando questo lavoro infatti – un'intelligente selezione di quindici saggi pubblicati fra il 1974 e il 2013, aggiornati ed ampliati dall'autrice per l'occasione – appare chiaro che si ha per le mani la sintesi del percorso di studiosa

di Lotte Hellinga e del suo metodo di indagine, a partire dall'impianto che ella ha scelto di dare all'opera. Tuttavia per comprendere appieno la genesi e soprattutto il senso di questo libro, e prima di addentrarsi nelle sue pagine, davvero densissime, occorre forse soffermarsi su alcuni momenti della formazione e della lunga carriera dell'autrice.

Lotte Hellinga inizia ad occuparsi di edizioni *in cuna* ad Amsterdam, tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta, subito prima, cioè, di approdare alla British Library. L'esito di quei primi anni di studio – spesso condotti assieme al marito, il filologo Wytze Hellinga (1908-1985), di cui ha assunto definitivamente il cognome – è una raccolta di lavori dedicati alla tipografia neerlandese del xv secolo, che non a caso costituisce da sempre, in vario modo, un elemento di interesse ricorrente in tutta la riflessione della studiosa (si vedano qui, per esempio, i saggi «The travels of Marco Polo and Gheraert Leeu», pp. 278-303 e «The History of Jason. From Manuscripts for the Burgundian Court to Printed Books for Readers in the Towns of Holland», pp. 304-365, che fu l'oggetto della tesi di dottorato dell'autrice). Il suo impegno appassionato nel mondo della ricerca storico-bibliografica e delle biblioteche – della British Library in particolare, dove fu Curator e più tardi Deputy Keeper per almeno un ventennio – le consente, negli anni, di sviluppare e di portare a maturazione molti dei temi già presenti nelle indagini sugli incunaboli neerlandesi, aprendo così i propri studi anche ai primordi della stampa e ai primi anni dell'attività tipografica in Europa. L'ampliamento della prospettiva di indagine, se da un lato si traduce in una riflessione sulla storia dell'incunabolistica ottocentesca – condotta prima assieme a Wytze Hellinga, con cui allestisce l'edizione commentata della corrispondenza fra Henry Bradshaw, Johan W. Holtrop e Marinus F.A.G. Campbell, e poi autonomamente, con un saggio sui rapporti fra Robert Proctor (BMC, *Catalogue of books printed in the xvth century now in the British Museum*) e Marie Pellechet (*Catalogue général des incunables des bibliothèques publiques de France*) – dall'altra non tarda a gemmare una serie di interventi nodali, anche dal punto di vista metodologico, dedicati alle prime realizzazioni dell'*ars artificialiter scribendi*. Osservando, infatti, con acribia ed intelligenza le tracce (indizi) che i sistemi di produzione del libro hanno lasciato sul prodotto stesso, la Hellinga giunge a risolvere intricatissime questioni di tecnica tipografica. L'elemento che arricchisce e in un certo senso distingue il metodo di indagine – disceso, anche nel lessico (le tracce sono, appunto, indizi), da quello pionieristico di Henry Bradshaw – è la capacità della studiosa di vedere oltre e di porre correttamente gli indizi in dialogo fra loro, collocandoli in un nuovo e ben preciso orizzonte di senso, anche

se (apparentemente) sparsi e dissonanti. Ecco, dunque, le coordinate su cui Lotte Hellinga ha fondato alcuni contributi dedicati a casi particolarmente ostici della stampa dei primordi. Solo per citare i più noti: quello incentrato sul *De civitate Dei* sublacense, riproposto, guarda caso, anche nel volume che qui si presenta («Augustinus, *De civitate Dei*, Printed at Subiaco in 1467», pp. 156-167), l'altro, celeberrimo, relativo al *Catholicon* di Magonza (presentato per la prima volta nel *Gutenberg Jahrbuch* 64 [1989], pp. 47-96) o, ancora, quello dedicato all'organizzazione e ai modi di produzione dell'officina di Peter Schoeffer il Vecchio a Magonza, applicazione lampante, quest'ultima, del metodo fondato sull'indizio (Henry Bradshaw infatti, pur omettendo l'indispensabile fase interpretativa dei dati, suggeriva di «arrange your facts vigorously and get them plainly before you, and let them speak for themselves, which they will always do...»). Originano esattamente da questo percorso di ricerca i due contributi forse più notevoli del pensiero della Hellinga, che per la loro capacità di esplorare il libro del Quattrocento «in tutti gli aspetti del suo ciclo vitale, esterni e interni», per dirla con Luigi Balsamo, informano anche larga parte dei saggi proposti in questa raccolta. Il riferimento è al volume del 2010 interamente dedicato a William Caxton e all'editoria inglese dei primordi,¹ ma prima, e più ancora, all'imprescindibile introduzione al tomo XI degli incunaboli della British Library, una monografia vera e propria sulla storia del libro tipografico inglese delle origini (BMC XI; d'obbligo citare la recensione di Balsamo, *La Bibliofilia*, CIX, 2007, pp. 191-196).

Se questo, per semplificare, è il retroterra su cui gli scritti raccolti in *Texts in transit. Manuscripts to Proof and Print in the Fifteenth Century* si sono sedimentati, la trama che li unisce va cercata nell'altro, e altrettanto decisivo, *côté* degli studi dell'autrice: quello più strettamente filologico. Da intendere in un'accezione particolare però: a Lotte Hellinga non interessa (ri)stabilire la lezione originaria dei testi di cui gli incunaboli sono latori, quanto, piuttosto, capire e fissare *come*, praticamente, quei testi siano stati trasmessi, collazionando, fin dove possibile, gli indizi a disposizione: l'originale di tipografia (di solito manoscritto a questa altezza cronologica), le bozze e la copia stampata. Spostando, in altre parole, il *focus* dal contenitore al suo contenuto, l'autrice studia da un lato le modalità di trasmissione del testo (risolvendo problemi concreti di tecnica tipografica quali l'allestimento dell'*exemplar*, il tipoconteggio sull'originale,

¹ L. Hellinga, *William Caxton and Early Printing in England*, London, The British Library, 2010.

l'organizzazione del testo/della pagina e così via) dall'altro i cambiamenti cui il nuovo *medium* lo ha costretto, in particolare, ma non solo, quello legato all'intervento certamente anche linguistico dei compositori. Perché un fatto è certo: i testi sono fluidi ed instabili lungo tutto il loro ciclo di produzione e fruizione. Sono, appunto, *texts in transit*. La silloge che costituisce il volume, s'è detto, è composta da saggi che la studiosa ha rivisto, aggiornato ed ampliato rispetto alle versioni originali, elencate negli «Acknowledgements» (pp. VII-IX). Preceduti da una «Introduction» (pp. 1-7) dove la stessa Hellenga illustra il contenuto e le motivazioni del libro, i contributi si presentano in una struttura fortemente unitaria, idealmente distinta, però, in due parti. La prima, cui appartengono i saggi «Press and text in the first decades of printing» (pp. 8-36) e «The text in the printing house: printer's copy» (pp. 37-66), risponde alla necessità di chiarire subito al lettore le modalità di produzione adottate nelle più antiche officine tipografiche, concentrandosi soprattutto sul trattamento dell'*exemplar* prima della stampa e sul ruolo-chiave dei compositori. Questa sorta di (inevitabile) premessa mette a fuoco anche tre questioni, fondamentali per comprendere lo sviluppo di tutta la riflessione che segue, vale a dire quali erano i vincoli cui i testi erano sottoposti una volta entrati in tipografia, in che modo le caratteristiche tecniche del torchio tipografico, nel corso della loro evoluzione, abbiano inciso sul trattamento dei testi, e infine il nesso inscindibile fra *exemplar* ed aspetti tecnici della trasmissione testuale. Il saggio successivo, «List of printer's copy used in the Fifteenth century» (pp. 67-101) – una ricognizione dei quaranta originali di tipografia quattrocenteschi a oggi identificati e studiati – è quasi un elemento di raccordo fra la prima e la seconda parte del volume, che squaderna una fitta serie di *case studies* a supporto dell'indagine. La lunga carrellata prende le mosse dalla vicenda del *Rationale divinatorum officiorum* di Guillaume Durand stampato nel 1459 nell'officina di Johann Fust e Peter Schoeffer («Proofreading and printing in Mainz 1459», pp. 102-155), le cui bozze, correttamente interpretate, forniscono un'idea esatta delle pratiche di stampa in uso nella tipografia magontina. Seguono in successione: la complessa storia dell'allestimento del *De civitate Dei* di sant'Agostino stampato a Subiaco nel 1467, sul cui *exemplar* si trovano delle annotazioni (un giorno della settimana seguito dall'abbreviazione *a.p.* cioè «ante prandium» o *p.p.* cioè «post prandium») che consentono di tracciare il lavoro dei compositori letteralmente in tempo reale («Augustinus, *De civitate Dei*, Printed at Subiaco in 1467», pp. 156-167); l'indagine sul processo di trasmissione della versione a stampa delle *Facetiae* di Poggio Bracciolini (rappresentato graficamente da un aggior-

natissimo *stemma codicum*, p. 183) e la ricostruzione della fortuna (a stampa) dell'opera lungo tutto il corso del xv secolo («Poggio's *Facetiae* in print», pp. 168-201); la spiegazione di come e perché il compositore della *Historia fiorentina* dello stesso Bracciolini non intervenne sul lessico del testo originale, ma ne modificò le caratteristiche ortografiche, contribuendo così a creare una specie di versione accettata del (volgare) fiorentino («Poggio Bracciolini's *Historia fiorentina* in manuscript and print», pp. 201-217); la ricostruzione delle vicende legate al primo libro a stampa impresso a Oxford, l'*Expositio in symbolum apostolorum* di Rufino, che offrono, in contrapposizione con il saggio precedente, un esempio estremo del ruolo del compositore nel riformulare, invece, un testo latino («The first book printed in Oxford», pp. 218-227); il caso di tre edizioni veneziane delle *Orationes* ciceroniane (Christoph Valdarfer 1471; Adam von Ambergau 1472; Niccolò Girardengo 1480), che dimostra come i tipografi, pur di mettere sul mercato la miglior versione (testuale) possibile, volentieri includessero, nelle edizioni dei classici, le chiose degli umanisti («Two editors, three printers: M.T. Cicero, *Orationes* printed in Venice, 1471-1480», pp. 228-253); le questioni testuali connesse alla traduzione caxtoniana di alcune *Facetiae* del Bracciolini tradotte e successivamente diffuse, prima che dal tipografo inglese, da Heinrich Steinhöwel e Julien Macho, i quali le proposero assieme ai loro volgarizzamenti delle favole di Esopo. Vale la pena di ricordare, tanto per complicare il quadro, che Caxton aggiunse la traduzione di altre quattro *facetiae* a quelle che aveva trovato nella versione del Macho, versione che il tipografo inglese, prendendo Poggio a modello, ampliò con due racconti scritti di proprio pugno («From Poggio to Caxton: early translations of some of Poggio's Latin *Facetiae*», pp. 254-277); il racconto delle peripezie, testuali e non, dell'edizione latina dei *Viaggi* di Marco Polo stampata a Gouda, in Olanda, da Gheraert Leeu nel 1483-1484, basata sul manoscritto – oggi Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. X. 73 (3445) – realizzato nel 1465 per il medico padovano Giovanni Marcanova («The travels of Marco Polo and Gheraert Leeu», pp. 278-303); la ricostruzione della tradizione manoscritta e a stampa dell'olandese *De Historie van Jason*, in cui le correzioni sul testo proseguirono *ad abundantiam* anche durante la stampa («The *History of Jason*: from manuscript for the Burgundian court to printed books for readers in the towns of Holland», pp. 304-365); una riflessione sulla versione inglese (*Mirror of the life of Christ*) che Nicholas Love fece delle *Meditationes vitae Christi* attribuite tanto a Giovanni de' Cauli che a san Bonaventura, e sui conseguenti problemi di stabilità del testo («Nicholas Love's *Mirror* in print»,

pp. 366-394); l'istruttiva vicenda di una ristampa fatta nel 1496 dal tipografo Wynkyn de Worde del *Book of hawking, hunting, and blasing of arms*, meglio noto come *The Book of Saint Albans*, in cui il compositore, senza che l'*exemplar* riportasse alcuna indicazione in merito, modernizzò di sua iniziativa l'ortografia di tutto il testo. Il che la dice lunga, ancora una volta, sulle interferenze di questi personaggi nella trasmissione dei testi («Wynkyn de Worde and *The Book of St Albans*», pp. 395-409); la storia dell'edizione de *Le morte d'Arthur* di Thomas Malory stampata da William Caxton nel 1485, e dell'unica versione manoscritta nota del romanzo arturiano, da connettere strettamente con l'officina tipografica dello stesso Caxton, non solo perché conserva tracce dei suoi caratteri tipografici (si tratta infatti di una contrastampa), ma anche perché presenta un frammento di un'indulgenza, stampato sempre da Caxton, che servì per rappezzare la rottura di una carta («William Caxton and the Malory manuscript», pp. 410-429).

Dal punto di vista tipografico-editoriale il volume si presenta in una veste sobria, con una *mise en page* piuttosto serrata che comunque non ne compromette la leggibilità. I saggi, oltre alle meticolose note a piè di pagina, sono corredati da un apparato illustrativo efficace ma certamente molto essenziale (sempre puntualissime, però, le didascalie), dalla lista delle illustrazioni (pp. x-xi) e delle abbreviazioni (pp. xii-xiv), nonché da un'utile serie di indici: quello tematico («Subject Index: Text in Printing Houses», pp. 431-435), dei manoscritti («Index of manuscripts», pp. 436-437), delle edizioni *pre-1501* ordinato secondo la successione di ISTC («Index of Books Printed Before 1501. Abbreviated short-titles, in ISTC order», pp. 438-441) e, da ultimo, l'indice alfabetico («Alphabetical Index», pp. 444-452).

LUCA D'ONGHIA

📖 *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Roma Bulzoni, 2014 («Studi (e testi) italiani. Semestrale del Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani, Scenico-Musicali», 33), pp. 194, € 23, ISSN 17243653.

Volume lodevolmente misurato e succoso, *Editori e filologi* raccoglie una serie di contributi in grado di mettere sul tappeto molti problemi cruciali, che in più d'un caso trascendono i singoli temi volta a volta toccati. Carico di significati è il titolo stesso del libro, che allude a un connubio

guardato talora con sospetto o perfino con insofferenza (mentre il sottotitolo auspica con franchezza una filologia che sappia farsi editoriale, cioè non iniziatica o gratuitamente rigida nell'applicazione dei propri protocolli). Quale che sia l'idea di ciascuno sulle nozze di editoria e filologia, è un fatto che mai come negli ultimi sessant'anni le due abbiano collaborato e convissuto: è ben vero, come osserva realisticamente Mauro Bersani («La pax del monopolio o il litigio dei filologi?», pp. 21-23: 21), che soprattutto per le opere ancora protette da diritto d'autore il filologo è l'ultima ruota del carro (una ruota sostituibile a piacimento da editori e/o eredi); ma è altrettanto vero che sempre più spesso l'editoria avverte l'esigenza di ricorrere al filologo, e insomma di ottenerne se non altro una patente di qualità. Se le cose stanno così molto si deve all'insegnamento di Gianfranco Contini e ad alcuni dei suoi allievi più importanti (Maria Corti, Dante Isella, Cesare Segre), che sono stati contemporaneamente filologi, critici e personalità attive nella maggiore editoria italiana: non è un caso che molte delle persone chiamate a collaborare a questo volume, dall'una e dall'altra 'sponda', si siano formate a Pavia.

A una pratica dell'editoria sempre più autoconsapevole – anche dal punto di vista storico – sono dedicati vari contributi afferenti al lato propriamente editoriale del volume, che rammenterò in maniera sintetica e che non discuterò nei dettagli per ragioni di competenza professionale. Luisa Finocchi riferisce circa lo sviluppo di alcune fondamentali iniziative di conservazione e archiviazione del lavoro editoriale fortunatamente moltiplicatesi in Italia a partire dagli anni Novanta («Per la memoria del lavoro editoriale», pp. 77-83); Lucio Felici tocca argomenti analoghi (come per esempio i primordi dell'archivio Garzanti) e traccia la storia dell'elegantissima Collezione di classici Giunti, fondata nel 1994 e chiusa precocemente nel 1998 («I classici e le carte d'archivio», pp. 67-76); Elisabetta Risari illustra la strategia culturale e commerciale adottata negli ultimi anni da Mondadori e fondata sull'intelligente differenziazione tra collane di *haute couture* come i Meridiani e collane *prêt-à-porter* come gli Oscar («Haute couture e prêt-à-porter. Cassola e altri scrittori italiani del secondo Novecento tra Meridiani e Oscar», pp. 103-109); Francesca Caputo ripercorre la carriera editoriale – da Feltrinelli a Rizzoli a Mondadori – di un autore rilevante come Meneghello («Le "interazioni" editoriali di Luigi Meneghello», pp. 33-41); in poche, appassionanti pagine Piero Gelli s'interroga invece sull'identità della vecchia editoria 'artigianale' negli anni Cinquanta-Sessanta e, bisogna dirlo, lascia il lettore con l'amaro in bocca e con un certo rimpianto dei *cavallieri antiqui* («L'editoria d'antan», pp. 85-89).

Molti degli articoli appena rammentati potrebbero far pensare che la fase attuale sia di *pax* filologico-editoriale. Ma non è esattamente così: perché proprio mentre la tecnica filologica ha fatto il suo ingresso nelle case editrici come mai prima, e proprio mentre un salutare tasso di specializzazione va imponendosi come *standard*, siamo anche di fronte a una incredibile esplosione quantitativa di testi disponibili in rete (ce lo ricorda subito Paola Italia: «Il doppio sguardo», pp. 9-14). Inutile dire che sono testi della più varia specie: trascrizioni più o meno affidabili, riproduzioni impeccabili di autorevoli edizioni critiche (spesso inserite nelle banche dati), fotografie di edizioni otto- o novecentesche testualmente infide o del tutto superate. Insomma c'è di tutto e capita spesso che classici anche venerabili vengano citati senza troppe preoccupazioni da edizioni obsolete o stravaganti o inaffidabili, promosse a maggior gloria dal fatto di essere scaricabili via Google Libri. Intendiamoci, Google Libri è uno strumento prezioso ed eccezionalmente potente, ma per maneggiarlo senza correre rischi ci vuole un po' di filologia, almeno nel senso lato anche recentemente ribadito da Pietro Beltrami: «La filologia ... è un abito mentale, lo stesso per il quale di ciò che ci viene detto o che ci viene fatto leggere ci domandiamo o dovremmo domandarci come l'abbia saputo chi ce lo dice ...; una specie di igiene mentale contro il pressapochismo e l'indifferenza per i fatti» (Pietro G. Beltrami, *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 12).

E così si torna al punto di partenza e addirittura al titolo del libro: solo una collaborazione efficace tra editoria e filologia potrà se non risolvere almeno impostare solidamente il problema di una «certificazione di garanzia» (Paola Italia, p. 14) dei testi in circolazione. Soprattutto, solo una collaborazione di questo genere potrà garantire la necessaria pluralità delle soluzioni filologiche e dei prodotti editoriali volta a volta più adatti al pubblico per il quale sono pensati, e volta a volta commercialmente spendibili e scientificamente fondati insieme. Bisognerebbe cioè cominciare a puntare alla differenziazione di compiti e livelli, a seconda delle collane e dei destinatari, e persino all'interno dello stesso libro. Per quanto ne so quest'ultima opzione in Italia non è stata mai praticata: ma altrove sì, e lo rammenta Giorgio Pinotti illustrando la confezione del *Lazarillo de Tormes* curato da Francisco Rico nel 2011 («L'alberc de lonh», pp. 14-19: 19); la formula era già stata sperimentata in una magnifica edizione della *Celestina* diretta dallo stesso Rico nel 2000 (Fernando de Rojas [y «Antiguo Autor»], *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Arzálluz, y Francisco Rico, Barce-

lona, Critica, 2000): edizione che conta 874 pagine, di cui circa 150 dedicate all'apparato e circa 250 occupate da *Notas complementarias*, che integrano con un apposito sistema di rimandi quelle, essenziali e stampate su due colonne, al piede del testo. In entrambi i casi il filologo «arriva ... a sdoppiarsi: affabile critico ed esplanatore nella succinta *Presentación* ... e nelle note al piede ..., attrezzatissimo studioso nella sezione *Estudio y anexos*» (p. 19). Ecco una strada ancora da battere in Italia: credo che edizioni del genere avrebbero buon successo, soprattutto se ci si concentrasse su un canone relativamente ristretto di classici.

Da questo punto di vista, una delle iniziative più rilevanti degli ultimi anni è senz'altro la collana della Biblioteca Universale Rizzoli promossa e curata dall'Associazione degli italianisti, cui è dedicato in buona parte il contributo di Gino Ruozzi («Aforismi e classici: strutture e forme», pp. 123-135): la collana – ricorda Ruozzi – fu ideata nella primavera del 2007 da Amedeo Quondam, nell'intenzione di «arrivare con edizioni filologicamente corrette, aggiornate nel commento e disponibili sul mercato librario al centocinquantenario dell'unità italiana nel 2011» (p. 129). Mi fermerò un istante su tre casi emblematici che servono bene a illustrare sia l'importanza della collana sia le scelte diverse che si possono (e forse si devono) compiere al cospetto di testi diversi. In un caso come quello del Pontano curato da Lorenzo Geri (Giovanni Pontano, *Dialoghi*, a c. di Lorenzo Geri, Milano, Rizzoli, 2014) l'iniziativa della BUR-ADI colma una vera e propria lacuna critica, rimettendo finalmente in circolazione testi latini cruciali per l'Umanesimo italiano: qui è necessaria, va da sé, una traduzione a fronte; e qui anche si giustifica, dati il rilievo dell'oggetto e la sua complessiva sfortuna critica, una introduzione ampia e articolata (pp. 5-107). Secondo caso il Marino curato da Emilio Russo nel 2013 (Giovanni Battista Marino, *Adone*, a c. di Emilio Russo, Milano, Rizzoli, 2013, due voll.), che interviene invece a sanare un paradosso editoriale di lunga durata così riassumibile: per parecchi anni, chiunque volesse acquistare l'*Adone* – non precisamente un'opera minore o defilata della nostra tradizione classica – vedeva frustrato il proprio legittimo desiderio. Esaurite le edizioni di Pieri e Pozzi, era infatti semplicemente impossibile, per uno studente o uno studioso o un semplice 'lettore colto', comprarsi l'*Adone*. Grazie a Russo le cose sono finalmente cambiate: e se il suo testo si basa sostanzialmente, pur con una serie di meditati ritocchi, sull'edizione Pozzi (pp. 49-50), il suo commento ricco ed essenziale insieme fa tesoro dell'ampio dibattito critico degli ultimi venticinque anni e offre uno strumento indispensabile a lettori di tipo diverso, tanto studenti quanto studiosi.

Terzo caso il *Decameron* curato da Giancarlo Alfano, Maurizio Fiorilla e Amedeo Quondam sempre nel 2013 (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013). Qui siamo di fronte a una situazione ancora diversa: piuttosto numerose sono infatti le novità testuali (almeno un centinaio), dovute non a una semplice revisione dell'edizione Branca bensì al riesame, condotto da Fiorilla (Boccaccio, pp. 117-121), di alcuni testimoni particolarmente rilevanti (senza dire di piccole ma molto ben individuabili, e condivisibili, scelte diacritiche rammentate anche da Ruozzi [132]: come la decisione di stampare, *iuxta* Castellani, *sè* 'sei' invece di *se*'; o ancora quella di usare l'apostrofo dopo gli imperativi monosillabi di seconda persona: *sta'* e *va'* invece di *sta* e *va* [Boccaccio, 121]). Ma l'aspetto qualificante di questa edizione è costituito dall'annotazione di Quondam: un'annotazione che deliberatamente (e se si vuole persino provocatoriamente) si scrolla di dosso due *pièces de résistance* di qualunque commento al *Decameron* come l'individuazione delle fonti delle novelle e la segnalazione di fatti di portata inter- e intratestuale. L'annotazione di Quondam coincide di fatto con una lunga, minuziosa parafrasi, e presta particolare attenzione al lessico decameroniano segnalandone al lettore tutti gli hapax, contrassegnati da un cancelletto (#) nel corpo delle note. Un modo così radicale di intendere l'annotazione è reso possibile anche dal fatto che del *Decameron* esistono altre edizioni economiche dotate di commenti più 'tradizionali' (Einaudi, Garzanti); soprattutto, un'operazione come questa di Quondam presuppone – non a torto – che di fronte a un testo come il *Decameron* la vera urgenza di un pubblico inesperto (e anche studentesco) sia quella di comprenderne la lettera, e non quella di disporre d'un reticolo più o meno esaustivo di rinvii e fonti.

Proprio al problema, delicatissimo, dell'effettiva comprensibilità dei testi classici guarda anche il contributo di Pasquale Stoppelli («Tradurre i nostri classici in italiano di oggi», pp. 149-159), che esamina alcuni casi di 'traduzioni' in italiano contemporaneo di Machiavelli realizzate nel 2013; sebbene non ci sia troppo da stare allegri (la trascuratezza e la fretta la fanno da padrone nella maggior parte dei casi; e spicca l'infelice versione italiana della *Mandragola* confezionata da Davico Bonino: «come buttare un barattolo di vernice sulla tela di un grande capolavoro» [p. 157]), la morale è equilibrata: «non è del nuovo che bisogna pregiudizialmente diffidare, ma delle improvvisazioni, o peggio delle furbizie, che aspirano a passare per novità» (p. 158).

Ma, al di là di Machiavelli, le pagine di Stoppelli inducono a meditare su un aspetto che ha molte ricadute anche sulla pratica dell'inse-

gnamento (quello universitario compreso). Intanto, quando ha davvero senso dare una traduzione? Mi pare che il problema si debba porre anzitutto per un segmento tanto importante e al tempo stesso tanto trascurato della nostra tradizione, quello della letteratura dialettale riflessa: qui è sì il caso di dare sempre una traduzione (e si dovrebbe meditare attentamente – come lo stesso Stoppelli fa a p. 150 – sull’«opportunità di adottare una messa in pagina con la versione moderna a fronte»), e anche qui del resto non sono mancate operazioni traduttorie originali ma spericolate e antistoriche (penso ai due *Dialoghi* di Ruzante tradotti da Aldo Busi per Mondadori nel 2007: Aldo Busi, *I Dialoghi del Ruzante*, con una Premessa di Marco Cavalli, Milano, Mondadori, 2007). Ma poi (e soprattutto): dare sistematicamente una traduzione per qualunque testo non dichiarerebbe implicitamente defunta quella continuità linguistica – peculiarmente italiana – che ci consente di capire, magari non in tutti i dettagli ma comunque di capire, la *Commedia* o il *Canzoniere* ad apertura di pagina (ciò che non è possibile a un francese o a un tedesco di fronte a testi della stessa epoca)?

Il punto è delicato, e in merito ci sono posizioni anche lontanissime: quantomeno all’università, sembrerebbe essenziale salvaguardare il contatto dello studente con la diversità linguistica dei nostri classici. Tale diversità non può e non deve essere liquidata come un orpello: perché non è in gioco solo una difesa passatista di certi valori tradizionali (pur venerabili); è in gioco, con la percezione di questa diversità linguistica, la concomitante percezione della diacronia e della storicità della cultura, e si sa bene come proprio il senso e il concetto stesso della diacronia sia ceduto di schianto in sistemi scolastici come quelli anglosassoni (e non solo), che per altro ci sforziamo di scimmiettare con tutte le nostre forze residue. Basta leggere alcune pagine di un libro istruttivo e terribile come quello di Allan Bloom (*La chiusura della mente americana. I misfatti dell’istruzione contemporanea* [1987], trad. it. Milano, Lindau, 2009) per trovarsi al cospetto di una collezione di orrori: all’idea che esista una linea del tempo, chiamiamola così, si è sostituito un acronico guazzabuglio senza un prima e un dopo nel quale – è un esempio reale – si può parlare del «signor Aristotele» come fosse un contemporaneo (pp. 405-406). Ecco, mi sembra che alla corretta percezione di questo *prima* il contatto diretto con la lingua degli autori possa dare un contributo, magari modesto ma indiscutibile.

Allo stesso nucleo problematico si collega in buona parte anche l’articolo di Luca Zuliani («Ancora sulla grafia degli antichi e le edizioni dei moderni», pp. 171-179), che medita lucidamente su quale resa gra-

fica si debba adottare per i testi antichi nelle edizioni moderne. Caso-principe è quello del *Canzoniere* di Petrarca, su cui si osserva conclusivamente che, «in generale, la conservazione di alcuni tratti del sistema di scrittura medievale, trapiantati a forza in un sistema irrecuperabilmente diverso, è senz'altro giustificabile dalla *pietas* umanistica indicata da Contini, quando il lettore conosce il particolare valore di tali segni. Ma sotto un altro aspetto è poco filologica, perché crea un ibrido artificiale tra due sistemi incompatibili, per conservare (e in qualche modo congelare) tratti che nei testi originari non erano concepiti come necessari» (p. 179). È una posizione comprensibile e in buona misura condivisibile: a tutti è capitato di sentire studenti usciti dal liceo o magari al secondo o terzo anno d'università che leggono gli *et* di Petrarca come fossero gli *et* di Cicerone, proprio perché non adeguatamente attrezzati sul piano storico e tratti in inganno da quell'«ibrido artificiale».

Anche qui, forse, l'unica via percorribile risiede nella pluralità di soluzioni editoriali di cui si parlava all'inizio: è giusto che ci siano edizioni aperte all'ammodernamento della grafia (come per esempio quella di Paola Vecchi Galli per la BUR-ADI o ancor di più quella di Sabrina Stroppa per Einaudi), ma è opportuno che continuino a esistere anche edizioni capaci di preservare quanto più possibile la grafia di Petrarca: in fondo pochi casi sono paragonabili a questo, perché si hanno qui contemporaneamente un autore centrale nel canone scolastico, un autore tra i più antichi, un autore tra i più imitati e un autore di cui possediamo un autografo la cui storia basterebbe a disegnare da sola una intera linea della vicenda culturale italiana (anche qui insomma i fatti grafici sono carichi di cultura ed è bene che un segmento delle edizioni facilmente acquistabili preservi tutto questo patrimonio).

Le prime pagine dell'articolo di Zuliani (pp. 173-175) guardano al rapporto tra grafia antica e pronuncia effettiva anche sulla base di testi ben più umili del *Canzoniere*, come per esempio i versi devoti tre- e quattrocenteschi in cui capita – come dimostrò Migliorini – che a una frase scritta «David canta» debba corrispondere in forza di metro una pronuncia del tipo «Davidde canta» (p. 174). Siamo, con casi simili, nei pressi della filologia dell'esecuzione cui s'intitola il contributo di Claudio Vela («Oltre il Redattore, oltre il Filologo: quattro casi gaddiani di “filologia dell'esecuzione”», pp. 169-179): qui vengono discussi vari esempi gaddiani che dimostrano una volta di più quanto errori apparenti (la grafia *Fraülein*) e indicazioni d'autore anche minime (un accento posto sulla *ü* dallo stesso Gadda nel proprio esemplare della raccolta) meritino un vaglio meticoloso. Solo così si restituisce alla storia del testo (e alla

sua esecuzione) il *Fraïlein* che in un racconto dell'*Adalgisa* satireggia la pronuncia sbagliata, e meneghina, della parola tedesca. Tutti gli esempi addotti e discussi da Vela hanno a che fare con il dialetto, ossia con l'immissione di elementi passibili d'una pronuncia dialettale in un tessuto altrimenti italiano, che rischia perciò di farli passare inosservati. Certo non è sempre possibile decidere quale sia la pronuncia esatta, tanto che Vela conclude: «La "filologia dell'esecuzione" può e deve rilevare i termini del problema, ma non può risolverlo» (p. 169).

Problemi analoghi sono più diffusi di quanto non si creda, e le pagine di Vela hanno il merito di indurre alla riflessione su quest'aspetto: una prima generalizzazione che se ne potrebbe ricavare è che casi simili si diano soprattutto in testi costitutivamente aperti al mistilinguismo. Farò a tal proposito un altro esempio lombardo, più antico: di fronte a una forma come *mucchios* (Folengo, *Baldus* VI 83) e a decine di casi sovrapponibili non si sa bene che pesci prendere. Sono forme da pronunciare, saporosamente, in modo dialettale (*muccios*), o sono invece forme da leggere all'italiana (*mucchios*), tenuto anche conto del fatto che con le redazioni più tarde il *Baldus* si apre al toscano? Il problema non può essere risolto con assoluta certezza, ma la 'filologia dell'esecuzione' ha il merito di segnalarcelo e anche di farci meditare sul grado di profondità cui arriva la ricetta macaronica, i cui ingredienti si contendono lo spazio di poche lettere (ambigue di un'ambigua potenza anche da questo punto di vista, microscopico). Analogamente, per fare un solo altro esempio milanese (stavolta contemporaneo a Gadda), se non fosse per l'obbligo di rima, come faremmo a sapere con certezza che i femminili vezzeggiativi *Lily* e *Gaby* vanno pronunciati ossitoni? Ma Delio Tessa – perché è di lui che parliamo – li ha costretti nella strofa d'apertura di *El bell maghetta* e ci ha fornito un'indicazione non equivocabile: «Roston, Lily, / Rita, Gaby, / pittor de cà, / me sprusna ammi / de paciugà» (e si pensi pure all'esempio, certo più noto, dell'*Italy* pascoliano, in rima per esempio con *tossì*).

Di fronte a queste considerazioni qualcuno obietterà forse che *de minimis non curat praetor*, «ma è anche vero che a forza di trascurare minuzie si corre il rischio di produrre edizioni inaffidabili» (Alfredo Stussi, *Filologia e storia della lingua italiana*, in Id., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 214-234: 222): e certo non proprio affidabili sono molte delle edizioni esaminate nel contributo di Giulia Raboni («Filologismo e bulimia. Note sulle edizioni dei carteggi contemporanei (di Sereni in particolare)», pp. 91-102), contributo altamente istruttivo circa le storture e gli abbagli che un malinteso senso della filo-

gia può produrre in chi non sappia maneggiarne gli strumenti basilari. Si va da un carteggio microscopico come quello tra Sereni e Celan inopinatamente tradotto dal francese con testo a fronte (e per di più mal tradotto) a quello Sereni-Gallo, afflitto da un apparato del tutto insoddisfacente, fino a quello Sereni-Anceschi, viziato da «una presenza del curatore direi ossedente» (p. 97). Tutti carteggi, si badi, pubblicati negli ultimissimi anni e talvolta presso editori di prim'ordine. Di là dall'esame particolareggiato di questi casi, la lezione che se ne ricava è triplice (p. 102): 1) siccome ci sono esempi di ottime edizioni di carteggi, tanto varrebbe imitarli (e qui spunta il demone dell'omogeneità, decisivo tanto per l'editore quanto per il filologo); 2) la scientificità apparente sfocia nel filologismo, ossia in una filologia d'accatto; 3) ogni commento o annotazione deve avere ben presente il pubblico cui si rivolge, ed essere il risultato di una gerarchizzazione dei contenuti.

La sola discussione dei punti 2) e 3) potrebbe essere ampia: il punto 2) mi sembra in particolare una testimonianza, paradossale quanto si vuole, del prestigio raggiunto dalla filologia in seno all'editoria: prestigio subito e nei casi esaminati dalla Raboni addirittura inseguito per mezzo di una goffa e superficiale parodia involontaria. Da questo punto di vista, 'filologi' simili non sono troppo diversi dai disinvolti tutto-fare che sovrintendevano al lavoro delle grandi tipografie cinquecentesche: «quasi tutti indossavano (dal Ruscelli al Dolce, dal Porcacchi al Sansovino) maschere accademicamente dignitose e si appellavano a referenti alti della filologia contemporanea», ma la realtà era ben diversa (Giancarlo Mazzacurati, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 132). Anche il punto 3), quello sui commenti, solleva un problema vasto: qui più che mai bisogna avere le idee chiare sul pubblico a cui ci si rivolge, e in specie per i testi letterari meno recenti occorrerà – almeno a mio avviso – dare sempre la precedenza all'illustrazione della lettera. Senza una comprensione non evasiva del significato letterale di un dato testo non si va da nessuna parte, e ogni indagine che prescinda dalla lettera rischierà di somigliare all'evangelica casa costruita sulla sabbia.

Solida roccia e assenza di qualunque improvvisazione fanno invece da fondamento all'esperienza di studiosi come Silvia De Laude e Paolo Squillacioti: entrambi filologi romanzi felicemente 'prestati' al nostro maggiore Novecento in prosa. La De Laude ripercorre, in un contributo appassionante anche dal punto di vista narrativo («Se proprio Pasolini deve diventare un classico», pp. 53-66), la genesi dei dieci «Meridiani» di Pasolini, impresa discussissima e in certo senso costitutiva-

mente discutibile, ma sorretta da un'idea critica molto precisa e molto forte dell'intera opera di Pasolini. La riassume una domanda centrale: «Poteva essere, la "compiutezza", il parametro in base al quale valutare un'opera che ostinatamente, con tutte le sue forze, rifiuta di assestarsi e solidificarsi negli stampi di singoli testi chiusi una volta per sempre?» (p. 57). La risposta è no: e da qui discende la decisione di mettere gomito a gomito, in quei dieci volumi, opere compiute e opere incompiute, opere diffuse con il controllo dell'autore e opere che egli non avrebbe probabilmente mai stampato.

Discute anche questioni particolari Paolo Squillacioti («Volontà testamentarie e ragioni della filologia. Sull'edizione dell'opera saggistica di Leonardo Sciascia», pp. 137-147): così, emblematici delle incrostazioni quasi impercettibili che possono depositarsi sui testi di edizione in edizione (talvolta anche in ragione di un lavoro editoriale troppo zelante) sono i destini toccati a forme d'autore quali *un'otre* (femminile, come in siciliano) e *diecina*, omogeneizzate in sede editoriale (*un'otre* > *un otre* e *diecina* > *decina*), ma meritevoli di essere recuperate una volta che si proceda a stabilire un testo critico. Del pari, là dove si può star certi che l'autore avrebbe approvato, è senz'altro il caso di intervenire per rimediare a lacune di vario genere (l'osservazione vale per esempio quanto al controllo scrupoloso delle citazioni all'interno de *La scomparsa di Majiorana*). Quello di Squillacioti è, per certi aspetti, un meditato elogio dell'imperfezione: «Ritengo che l'imperfezione, se fa parte della storia di un testo (e non è un mero refuso tipografico), vada mantenuta. E in edizioni fornite di apparati e note al testo, va commentata, possibilmente spiegata, ma va mantenuta» (p. 147).

Sono parole che rinviano a un aspetto decisivo tanto per il filologo quanto per l'editore, un aspetto evocato già da Pinotti nell'introduzione: «Il fatto è che la *lingua degli altri* ci mette regolarmente in crisi, perché collide con la nostra» (p. 17). Bisognerà allora mettersi in paziente, rispettoso ascolto di questa *lingua degli altri*: in ciò risiede del resto l'arte dell'editore e dell'editor, come mostrano efficacemente da due punti di vista molto diversi i contributi, assai stimolanti, di Maria Rosa Bricchi e Alberto Rollo («Congiuntivite e scrupoli editoriali», pp. 25-32 e «Il giudizio del complice», pp. 111-121); e al fondo anche il caso appassionante illustrato da Benedetta Centovalli («Alla ricerca della "cosa vera". Note sulla riscrittura di testi letterari», pp. 43-51) origina da un conflitto tra *lingue* diverse (nella fattispecie quella di Lish contro quella di Carver). Ma nella capacità di ascolto risiede anche molta dell'arte del filologo (e del critico, e dello storico della lingua), che solo mettendosi appunto in

ascolto imparerà a dubitare per principio, a distinguere *frequenter* e a intervenire solo dov'è realmente necessario (lo stesso Contini parlava, definendo la propria pratica critica, di «auscultazione molto attenta» e di «auscultazione qualche volta al limite del penoso»: *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Miano, Mondadori, 1989, pp. 48-49). Anche qui, insomma, si nota che editori e filologi hanno qualcosa di non aneddótico in comune (fermo restando il molto che invece li differenzia): l'alleanza auspicata dal titolo del volume è dunque un fatto non solo naturale ma salutare, e c'è da augurarsi che sia destinata a diventare sempre più forte e sempre più lungimirante.

JULIÁN MARTÍN ABAD

📖 Jean-Paul Pittion, *Le livre à la Renaissance. Introduction à la bibliographie historique et matérielle*. Préface de Frédéric Barbier, Turnhout, Brepols («Nugae humanisticae sub signo Erasmi», 15), 2013, pp. xxxi+409, € 65, ISBN 978-2-503-53056-7.

Los objetivos perseguidos por el autor de esta obra, de título sugerente aunque no bien construida, los declara con gran detalle en su prefacio. Su propósito es describir las principales características del libro impreso en los siglos xv y xvi, para servir a un diversificado conjunto de lectores: para ayudar a los historiadores a valorar las fuentes impresas que han de utilizar; para refrescar conocimientos en el caso de los historiadores de la literatura respecto a las condiciones de la producción tipográfica de la época; y finalmente, para poner delante de los universitarios y jóvenes investigadores un manual en que se recojan los últimos avances de la *bibliographie historique* francesa (es decir los conocimientos relativos a la historia global de la imprenta y de la librería, atendiendo los aspectos económicos, sociales, culturales, etc.) y de la *analytical bibliography* anglosajona (que traduce por *bibliographie matérielle* y define como conjunto de procedimientos aplicados al análisis sistemático de las características materiales de los ejemplares concretos). Anuncia que la obra incorporará ilustraciones útiles para el mejor entendimiento de los diversos aspectos tratados en el texto, sin propósito decorativo alguno, y que incluirá igualmente un cuantioso conjunto de referencias bibliográficas para que el lector pueda profundizar, si lo desea, en aspectos concretos. Con este fin declara expresamente haber revisado la bibliografía de interés aparecida en los diez años anteriores y también

que las descripciones de ediciones que ofrece las ha realizado, siempre que le ha sido posible, con ejemplar a la vista, aunque señala expresamente que, en el caso de los libros impresos en el siglo xvi, en Alemania y en España, ha tenido que aprovechar las descripciones ajenas. Respecto a los impresos del siglo xv, su acceso directo a los ejemplares ha sido mínimo y por ello anuncia que dedicará un capítulo a presentar las características de los catálogos de incunables.

El autor presenta en su introducción el contenido de las sucesivas partes de la obra, que detallaré a continuación, incluyendo algunas breves observaciones. En una primera parte se ocupa de los ‘materiales del libro’: el papel (historia, fabricación, características y filigrana); los tipos de imprenta (breve presentación del proceso de fabricación e historia, más detallada, de los diseños de las letras); y un tercer capítulo que dedica a la identificación y datación de los primitivos impresos, en el que trata del método de identificación tipográfica Proctor-Haebler y justifica la utilidad del estudio de las filigranas con tales fines.

Ciertamente el papel es el soporte habitual, pero no exclusivo. El autor debió aludir al empleo, aunque sea excepcional, del pergamino como soporte, teniendo en cuenta que una parte de los ejemplares de una edición, generalmente el conjunto más cuantioso, pueden haberse impreso en papel, y otra parte en cambio, o incluso uno solo de los ejemplares de la tirada, en pergamino, ocasionando la existencia de dos ‘emisiones’, definidas por la voluntad de diferenciar dichos conjuntos – dato de interés desde la perspectiva de la bibliografía material –, y por lo mismo conviene descubrir el motivo – dato de interés desde la perspectiva de la bibliografía histórica. También debió recordar que existen ediciones que presentan en sus ejemplares los dos materiales aludidos como soporte, por razones puramente prácticas, es decir, para facilitar el uso más continuado de determinadas partes, como es el caso, por ejemplo, del *Ordinario de la misa* en ese tipo de impresos litúrgicos.

Está bien que continúe apreciándose la conocidísima obra de Charles M. Briquet sobre *Les Filigranes*, de 1904 (reeditada, con material suplementario, en 1968), pero hay que señalar que de poco sirve en el caso de los primitivos impresos. Sorprende, sin embargo, que el autor, que declara, como he recordado, haber revisado la bibliografía más reciente, no aluda, por ejemplo, a la importante aportación del recientemente fallecido Gerard van Thienen en relación con las filigranas de los incunables holandeses y españoles (véase el artículo de Paul Needham: «IDL, ILC, WILC: Gerard van Thienen's contributions to the study of incunabula», *Quaerendo*, 36 (2006), 1, 3-24; y el artículo del gran incunabu-

lista holandés: «El papel y las filigranas de los incunables impresos en España a través de los diversos ejemplares conservados en las bibliotecas del mundo», *Syntagma*, 2 (2008), 239-259).

Las fuentes de información utilizadas por el autor son prioritariamente francesas. Por ello la desatención a lo foráneo es siempre manifiesta. Sirva de ejemplo el detalle siguiente: después de presentar la historia del diseño de las letras de imprenta, se ofrece en apéndice la denominación en francés (añadiendo en algún caso la denominación en inglés) de los cuerpos de los tipos de imprenta. Teniendo en cuenta el ámbito europeo que se pretende abarcar en la obra, sorprende que no se haya recurrido al apéndice sobre el mismo particular incluido por Harry Carter en *A View of Early Typography up to 1600*, de 1969 (reeditada en 2002 con una introducción de James Mosley), donde se ofrece dicha nomenclatura en inglés, francés, alemán y holandés (en mi edición anotada de la traducción de esa obra, *Orígenes de la tipografía: Punzones, matrices y tipos de imprenta (siglos xv y xvi)*, en 1999, incorporé los nombres en castellano). La ilustración de ambos capítulos es mínima y sin particular interés y, por supuesto, de ninguna utilidad para el mejor entendimiento de lo presentado en el texto. Habría que insistir capítulo a capítulo, inevitablemente, en la insuficiencia de la ilustración ofrecida en una obra que se presenta como introducción a la bibliografía material.

Como presentación del método de identificación Proctor-Haebler, precede una breve historia de la incunabulística que se cierra con la publicación del primer volumen del *Catalogue of Books Printed in the Fifteenth Century Now in the British Museum* (BMC) en 1908. Es cierto que el autor alude a los límites cronológicos del método, pero pierde, por ejemplo, las importantes aportaciones de H.D.L. Vevliet (*Sixteenth-Century Printing Types of the Low Countries*. Amsterdam, 1968, 1-19), al que sí cita, y de F.J. Norton («Typographical Evidence as an Aid to the Identification and Dating of Unsigned Spanish Books of the Sixteenth Century», *Iberoromania*, II, 1979, 96-103) quienes, con el propósito de considerar el examen de los tipos como un método aún válido para la identificación de las ediciones del siglo xvi sin indicaciones tipográficas, es decir, de su potencial utilidad metodológica en relación con la producción tipográfica en un momento en que ya estaba organizado el comercio internacional de matrices y tipos de imprenta, señalaron que había que sustituir el axioma de Haebler, que defendía en el siglo xv la exclusividad en la posesión y uso de los tipos de imprenta por parte de cada taller, por la utilidad del descubrimiento en determinado taller de la peculiaridad del uso de una determinada combinación de tipos en su producción impresa *sine*

notis. Ciertamente sorprende que no se cite el monumental repertorio del mismo Norton, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, de 1978, y sí, únicamente, su obra mucho más antigua *Italian Printers 1501-1520: An Annotated List*, de 1958.

Dedica su segunda parte a la 'fabricación del libro', pero sin diferenciar el resultado final como producto tipográfico, por un lado, y como producto editorial, por otro: en un primer capítulo se trata del proceso utilizado para obtener el producto tipográfico («composición, imposición, corrección y tirada», aunque la secuencia de breves apartados se refiere al taller de imprenta, al original de imprenta, al trabajo del cajista, a la prensa y al trabajo del prensista, y a las pruebas de imprenta); pero en un segundo capítulo dentro de esta misma parte, se ocupa del colofón y de la portada (lo que se ofrece realmente es una breve historia del nacimiento y evolución de los elementos que se incorporan a ésta), es decir, se atiende a elementos que corresponden al producto editorial; y lo que resulta aún más sorprendente, el tercer capítulo de esa misma parte se titula «Catalogar, describir, transcribir», en el que se incluyen algunas indicaciones sobre el contenido de una noticia catalográfica, y se ofrece un muestrario de dos noticias abreviadas y una 'completa', es decir más detallada, de impresos de la segunda mitad del siglo xvi.

No dejará de sorprender al lector que dedicándose el tercer capítulo de esta parte a la problemática de la catalogación, claramente fuera de lugar en el volumen, puesto que el autor no ha tratado aún de varios de los elementos – formato, signaturas tipográficas, foliación, etc. – que forman parte de una noticia bibliográfica de un impreso del siglo xvi, no se ofrezca ni la más mínima alusión a la problemática de la interpretación de la información que el catalogador ha de buscar en la portada y/o en el colofón. Por ejemplo, no deja de sorprender que ni siquiera se aluda al hecho de que en la data ofrecida en el colofón de una edición francesa anterior a 1564 puede indicarse el año de acuerdo con el 'estilo de Pascua' o 'francés' y, por supuesto, tampoco se alude a las modalidades de presentación tipográfica del año en portadas y colofones, siendo así que a veces el cajista recurrió a fórmulas infrecuentes o que incluyen signos no habituales hoy día, y que el catalogador debe interpretar con total seguridad.

La tercera parte se dedica a la 'estructura del libro' y el primer capítulo trata brevemente de la imposición (a ella se aludía en el título del capítulo primero de la segunda parte, aunque luego el texto en ningún caso se ocupaba de ese momento del proceso de fabricación del producto tipográfico), al formato y su identificación, y a presentar lige-

ramente las características históricas y regionales de la paginación, la foliación, las signaturas tipográficas y los reclamos. El segundo capítulo, bajo el título «Colacionar», mezcla el comentario sobre las fórmulas de colación bibliográfica con las definiciones del ‘ejemplar ideal’, ‘emisión’ y ‘estado’, devaluando realmente la utilidad de esos conceptos fundamentales de la bibliografía material. Por último (y sorprendentemente también), en el tercer capítulo de esta misma parte se pretende enseñar a leer un catálogo de incunables, pero lo que se ofrece es una brevísima relación de repertorios y catálogos, y un muestrario de cuatro noticias de la misma edición tomadas de M. Pellechet, del BMC, del CIBN y del GW, por supuesto, sin ofrecer un análisis y una valoración de cada modelo. Sorprenden ciertamente los llamativos silencios: no se ofrece, por ejemplo, el modelo de noticia del pionero *Repertorium bibliographicum* de L. Hain, de 1826-1838, cita todavía obligada en el caso de muchas ediciones y de interpretación ciertamente difícil salvo para incunabulistas; ni el modelo fijado por Frederick R. Goff en *Incunabula in American Libraries: A Third Census of Fifteenth-Century Books Recorded in North American Collections*, tan repetidamente imitado en posteriores catálogos colectivos y fuente de arranque de la base de datos *Incunabula Short-title Catalogue* (ISTC); ni tampoco se recurre al modelo de noticia utilizado en *A Catalogue of Books Printed in the Fifteenth Century Now in the Bodleian Library, Oxford*, de 2005, en el que la identificación del contenido textual de las ediciones es modélico. Invito al lector a comparar lo ofrecido en esta obra con el contenido del capítulo 2: («Las noticias bibliográficas de los incunables», en mi libro (en colaboración) *La descripción de impresos antiguos: Análisis y aplicación de la ISBD(A)* de 2008, redactado con ese mismo propósito de facilitar la consulta de los más importantes repertorios y catálogos de incunables.

En todos los capítulos de esta tercera parte se ofrece una información que puede tildarse de rudimentaria, como igualmente insuficiente resulta la ilustración del apéndice dedicado a las imposiciones más frecuentes. Sorprende, y mucho, cuando el autor cita realmente *A New Introduction to Bibliography* de Philip Gaskell, de 1974 (obra monumental, cuya traducción al español, publicada en 1998 con el título *Nueva introducción a la bibliografía material* es ciertamente desechable) en la que se muestran imágenes de las diversas modalidades; al igual que sorprende la ausencia del nombre de Giuseppina Zapella, que en su *Manuale del libro antico: Guida allo studio e alla catalogazione*, de 1996, se ocupa monográficamente del tema de las imposiciones, lo mismo que su obra *Il libro antico a stampa: Struttura, tecniche, tipologie, evo-*

luzione, de 2001-2004, ninguna de las cuales aparecen recogidas en la bibliografía.

La cuarta parte se ocupa de la 'decoración del libro' [sic], dedicando los dos primeros capítulos a las marcas tipográficas y a la ilustración propiamente dicha de los antiguos impresos, prestando prioritariamente atención a los elementos figurativos, y de nuevo sorprendentemente, dedicando un tercer capítulo dedicado a la encuadernación; y digo sorprendentemente porque la encuadernación por sí misma es elemento que el producto tipográfico incorpora a su personalidad al convertirse en producto histórico, algo que ocurre desde el momento mismo en que abandona el taller de imprenta para hacer su vida, y no es un elemento decorativo del libro impreso, del que se trata en esta parte de la obra, sino un elemento singularizador de un ejemplar concreto en cuanto producto tipográfico, editorial y además histórico. En el caso de las marcas tipográficas no se alude en ningún momento a la utilidad y limitaciones de los repertorios de marcas de impresores y libreros con los que podemos contar, en algún caso demasiado antiguos, aunque cite varios (no siempre en la bibliografía final) y en los que se incluyen muchas marcas 'falsas'.

Se incluyen a continuación dos partes de interés eminentemente histórico, es decir, se trata de la parte de la obra en que el autor se propone introducir al lector en la *bibliographie historique*. En la parte quinta dedicada al 'libro como producto comercial', el primer capítulo presenta, bajo el título de «Espacio europeo del libro», una historia de la edición europea de los siglos xv y xvi, un tanto desigual en la atención prestada a los diversos ámbitos geográficos; el segundo capítulo atiende a la evolución de la reglamentación sobre el libro y a la censura; y el tercero a la figura del editor y al comercio librario. La última parte presenta al 'libro como producto cultural', dedicando un primer capítulo a la figura del autor y un segundo capítulo a los antiguos coleccionistas de libros, privados e institucionales. Debo señalar que estas partes son las más logradas de la obra, cumpliendo plenamente el objetivo perseguido por el autor, aunque, como era de esperar, con prioritaria atención a lo francés, una valoración positiva que no puedo hacer extensiva a las cuatro partes anteriores cuyo contenido textual he detallado.

Se cierra la obra con un capítulo dedicado a la vida, la muerte y la supervivencia de los libros impresos de los siglos xv y xvi, en cierto modo a la consideración de los mismos como productos históricos y bibliofílicos, atendiendo igualmente a los modos de conservación, en ocasiones insólitos, de los testimonios únicos o muy raros de las ediciones. Sorprende por lo mismo que también brillen por su ausencia en

la bibliografía obras como *Provenance Research in Book History: A Handbook*, de David Pearson, de 1998, y su *Books as History: The Importance of Books Beyond Their Texts* de 2008. La bibliografía final, en forma de simple lista en orden alfabético, no es la que se esperaría encontrar en una obra que quiere convertirse, en declaración expresa del autor, en un manual. Lo lógico es que esa secuencia de referencias bibliográficas se hubiera ofrecido estructurada y también debidamente anotada e incluso valorada. Es fácil descubrir los silencios manifiestamente llamativos; bastará, en relación con el siglo xv, con acudir a los dos volúmenes de la bibliografía fundamental de Severin Coster y Reimar Walter Fuchs, *Der Buchdruck im 15. Jahrhundert: Eine bibliographie*, de 1988-1993, para comprobarlo. La ausencia en la bibliografía de los nombres de Lucien Febvre o de Ferdinand Geldner o de James P.R. Lyell, por ejemplo, son llamativas, pero igualmente la ausencia de títulos imprescindibles en el caso de otros autores citados, como Conor Fahy, Albert Labarre, Jeanne Veyrin-Forrer o Brian Richardson. Aunque en el texto se citan algunas bases de datos, no siempre se recogen luego en la bibliografía, como puede comprobarse en el caso de EDIT16: *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*; otras ni siquiera se citan, como es el caso de USTC: *The Universal Short Title Catalogue*. Téngase en cuenta, además, que no se cierra la obra con ningún índice que facilite la consulta, ni onomástico ni temático.

Título y propósito ambiciosos, pero si bien se logra un resultado de interés y utilidad en forma de introducción a la bibliografía histórica, no ocurre lo mismo en forma de introducción a la bibliografía material. La formación del autor hacía esperar tal resultado.

PASQUALE STOPPELLI

📖 Susanna Villari, *Che cos'è la filologia dei testi a stampa*, Roma, Carocci Editore («Bussole», 500), 2014, pp. 128, € 12, ISBN 978-88-430-7418-1.

Nella primavera del 1985 Conor Fahy (1928-2009), allora professore di letteratura italiana al Birkbeck College dell'Università di Londra, tenne su mio invito al Dipartimento di Italianistica della Sapienza di Roma un seminario di bibliografia testuale il cui titolo apriva con «Il giallo del tarlo atletico». Si riferiva, come avremmo appreso, alla copia del *Furioso* del 1532 della John Rylands University Library di Manchester, che ha il particolare di presentare più carte non successive forate da un tarlo

tutte nello stesso punto della pagina. Come era potuto accadere? Il tarlo era forse entrato e uscito dal volume per bucare pagine a distanza regolare, dando in questo modo prova di apprezzabili doti atletiche oltre che di preciso orientamento? Non si trattava naturalmente di questo. Le pagine erano state forate consecutivamente dal tarlo quando la copia era ancora in fogli sciolti impilati, cioè prima della loro piegatura e legatura in volume. Dall'osservazione materiale di un particolare apparentemente insignificante di quella copia era stato dunque possibile acquisire informazioni sulla sua storia. Da questa curiosità Fahy prese le mosse per sottolineare le potenzialità conoscitive dell'analisi materiale del libro a fini sia bibliologici sia testuali. Fahy, che aveva origini irlandesi, parlava di sé con umorismo come di una sorta di san Patrizio che aveva fatto il cammino a ritroso: san Patrizio aveva portato il cristianesimo da Roma nelle terre d'Irlanda, lui portava dalle isole britanniche in Italia il verbo bibliografico. Della totale assenza della *Textual Bibliography* nella scena degli studi filologici italiani Fahy aveva già informato i suoi colleghi inglesi nel 1976 in una conferenza tenuta alla *Cecil Oldman Memorial Lecture in Bibliography and Textual Criticism* di Leeds dal titolo «The View from Another Planet: Textual Bibliography and the Editing of Sixteenth-Century Italian Texts» (pubblicata poi in *Italian Studies*, xxxiv, 1979, pp. 71-92).

Mi piacerebbe che quel seminario di Fahy alla Sapienza fosse considerato l'atto di nascita degli studi di bibliografia testuale in Italia. Anche da quel seminario sarebbe nata l'idea di un *reading* che raccogliesse alcuni dei testi teorici più significativi della *Textual Bibliography* anglo-americana. Il titolo dato al volume uscito presso il Mulino nel 1987 (*Filologia dei testi a stampa*) non voleva essere, come sarà interpretato, una variante italiana o addirittura un inutile doppione di «Bibliografia testuale». Giorgio Inglese avrebbe scritto al riguardo: «La formula enfatica *La filologia dei testi a stampa* mi sembra da posporre all'anglosassone *bibliografia testuale*» (*Come si legge un'edizione critica*, Roma Carocci, 1999, p. 29). In un convegno di studi in onore di Conor Fahy (Udine 24-26 febbraio 1997) la doppia dicitura aveva addirittura dato origine a un titolo dilemmatico: *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future* (gli atti sono pubblicati a cura di N. Harris nel 1999). Nelle mie intenzioni, allora colpevolmente non espresse, con «filologia dei testi a stampa» miravo a includere sotto un'unica etichetta da un lato la bibliografia testuale, dall'altro le indagini critiche sui condizionamenti che il testo subisce nel momento in cui viene messo a punto prima di andare sotto il torchio: sua organizzazione, revisione linguisti-

che, interventi censori, aggiunte paratestuali, insomma tutta la fase di pre-produzione del libro. Intendevo in altri termini sancire con quella formula, che avrebbe avuto in seguito una discreta fortuna, l'incontro tra bibliografia e filologia come presupposto dell'ecdotica del testo. Che i testi già in età incunabolistica ricevessero cure redazionali era già noto (Migliorini lo aveva sottolineato con grande lucidità già nel 1961 nella sua *Storia della lingua italiana*), ma la nuova attenzione alla filologia delle stampe determinò un fiorire di studi intorno a questo specifico aspetto, tra i quali il saggio di Paolo Trovato *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)* del 1991 merita la menzione d'onore.

Tornando all'altro pianeta raccontato da Fahy nella conferenza del 1976, questo non presenta già da tempo più la stessa faccia. Nella cultura filologica italiana la bibliografia testuale ha messo ormai stabilmente radici: intanto lo sviluppo di Internet ha permesso di unificare virtualmente il patrimonio librario italiano disseminato in centinaia di biblioteche di conservazione grandi medie e piccole, migliorando esponenzialmente lo stato della catalogazione bibliografica. Ma è anche accresciuta l'attenzione nei confronti del libro antico sia come oggetto materiale sia come elemento storicamente determinante nei processi di trasformazione socio-culturale. I manuali di filologia italiana oggi in uso riconoscono infatti la peculiarità della filologia dei testi a stampa e ne descrivono seppure sommariamente tecniche d'analisi e procedure. Gli studi sul libro a stampa antico e moderno hanno prodotto negli ultimi decenni strumenti di base essenziali per qualsiasi ricerca di tipo filologico.

Nel campo specifico della bibliografia testuale, l'agile libro che qui si presenta va a colmare una lacuna nella nostra manualistica accademica, fornendo a studenti universitari, dottorandi e giovani ricercatori uno strumento che consente loro di entrare più in profondità in una metodologia che contempera analisi bibliografica e critica del testo. Lo ha realizzato con competenza e, cosa non trascurabile, con grande chiarezza Susanna Villari, che nell'ambito degli studi filologici italiani ha già dato nel 2012 con l'edizione degli *Ecatommisti* di Giovan Battista Giralaldi Cinzio uno dei migliori esempi di indagine di filologia delle stampe.

Nella «Premessa» sono esplicitati gli obbiettivi che l'autrice si pone: 1) riferire le elaborazioni teoriche di bibliografi e teorici anglo-americani relative a questa branca degli studi; 2) ripercorrere le tappe storiche attraverso cui la disciplina si è imposta in Italia; 3) riferire degli ambiti di intervento della filologia delle stampe; 4) presentare alcuni esempi di

edizioni di testi italiani realizzati col metodo bibliografico-testuale. I tre capitoli del libro sono organizzati con la finalità didatticamente efficace di guidare il lettore attraverso le tappe del percorso che porta all'edizione critica del testo quando la fonte da cui esso viene attinto è una stampa, specialmente se antica. Nel primo capitolo si comincia dalla *recensio*, ossia l'individuazione degli esemplari, operazione che richiede familiarità con gli strumenti dell'indagine bibliografica; segue la collazione, particolarmente onerosa se condotta con metodi tradizionali, ma altre metodiche (macchine ottiche, fotocopie su lucidi) sono anch'esse di non semplice praticabilità; infine, la descrizione dell'edizione quale risulta dal rilevamento delle particolarità delle singole copie. Questa fase richiede una capacità d'analisi che, per l'epoca della stampa a caratteri mobili, presuppone la conoscenza dei metodi di produzione del libro; ed è questa forse la competenza più nuova per chi ha una formazione filologica tradizionale, peraltro non favorita, come rileva la Villari, «da una perfetta sinergia tra l'ambito della catalogazione libraria e l'ambito della critica testuale».

Nel secondo capitolo si affrontano argomenti di interesse più specificamente filologico, ovvero i punti d'incrocio di analisi bibliografica e procedura ecdotica, che toccano il problema delle grafie con la relativa scelta del testo-base, la distinzione fra varianti di stato e varianti redazionali, la definizione dell'esemplare ideale (l'*ideal copy* dei critici anglosassoni), ossia la forma del testo al netto delle modifiche involontarie verificatesi durante la tiratura dei fogli. Infine l'ultima tappa, quella decisiva, il passaggio dall'esemplare ideale al testo critico. Particolare interesse ha in questo capitolo il rilevamento delle interferenze tra filologia delle stampe e filologia d'autore nei casi in cui l'autore introduce varianti durante la correzione delle bozze o addirittura in corso di tiratura. E qui il volumetto della Villari incrocia l'altra ottima «Bussola» dedicata da Paola Italia e Giulia Raboni nel 2010 proprio a questo argomento (*Che cos'è la filologia d'autore*).

Il terzo capitolo è dedicato alla descrizione di due casi classici e due recenti: i classici sono l'*Orlando furioso* del 1532 e la quarantana dei *Promessi sposi*, dei quali rispettivamente Santorre Debenedetti e Michele Barbi colsero la specificità pur non avendo cognizione delle metodologie sviluppate dai critici inglesi; i due recenti: il *Furioso* del 1516 edito da Dorigatti e *Gli Ecatommisti* pubblicati dalla stessa Villari. Segue un glossario del lessico relativo alla filologia delle stampe e un'accurata bibliografia. In definitiva uno strumento che meriterebbe di entrare come libro di testo in tutti i corsi di filologia italiana delle nostre università.

SONIA GARZA

📖 Begoña Rodríguez Rodríguez, *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*, Madrid, Ollero & Ramos, 2014, pp. 534, € 35, ISBN 9788478952939.

El recorrido que lleva del *original de imprenta*, es decir, del manuscrito preparado con el propósito de servir de modelo a la hora de imprimir una obra, al libro impreso en el periodo de la imprenta manual, que para la península abarca desde pasada la mitad del siglo xv hasta principios del siglo xix, ha sido uno de los territorios prácticamente inexplorados por la filología española hasta hace poco más de veinte años. El interés por los originales y su aplicación al estudio de la transmisión de los textos constituye el fundamento de la *textual bibliography* (en Italia rebautizada *filologia dei testi a stampa* y, marginalmente, tipo *filologia*), de raíz anglosajona cuya historia germina en torno a 1900 aunando las investigaciones de excelentes incunabulistas, bibliógrafos y estudiosos de la literatura de los siglos xvi y xvii y centrada en especial en el *First Folio* (1623) de Shakespeare, con aportaciones posteriores tan esenciales como las que Lotte Hellinga ha reunido hace poco en *Texts in Transit* (Leyden-Boston, 2014).

En España, si bien la primera llamada de atención hacia la nueva dirección que estaban tomando los estudios bibliográficos anglosajones corresponde al maestro Jaime Moll, y puede fijarse en 1979, lo cierto es que el interés por los originales de imprenta comenzó en el año 1995 debido a la iniciativa de los profesores Pedro M. Cátedra y Fernando Bouza, y con ellos María Luisa López Vidriero, por recuperar un conjunto de manuscritos preparados para la imprenta que Antonio Paz y Mélia dio a conocer en 1914 y que había pasado prácticamente inadvertido y a cuyo estudio se aplicó un equipo de trabajo de la Real Biblioteca formado por Pablo Andrés Escapa, Elena Delgado Pascual, Arantxa Domingo Malvadi y José Luis Rodríguez Montederramo. En las mismas fechas, por comunicación de Julián Martín Abad, entonces director del Departamento de Manuscritos, Impresos y Raros de la Biblioteca Nacional, y de Jaime Moll, Francisco Rico había iniciado la observación de varios *originales* conservados en la Biblioteca Nacional, coincidiendo con su investigación sobre la gestación del *Quijote*. Fue entonces cuando Rico reconoció la trascendencia de estos testimonios en la transmisión textual de las obras impresas y cuando a instancias suyas me uní a la investigación sobre los originales de imprenta, materia de mi tesis doctoral presentada en 2005

y de mis investigaciones posteriores. (Así, últimamente, «La *Vida de San Gerónimo*. El texto en proceso de constitución» en *Imprenta manual y edición de textos áureos. Edad de Oro*, XXVIII, 2009, pp. 105-142, o «Imprenta manual y pruebas de imprenta» en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. A. Cayuela, Zaragoza, 2012, pp. 111-136.)

En general, se han ido aceptando y extendiendo las ventajas que los conocimientos de la *textual bibliography* pueden reportar en el estudio de los impresos y la edición de textos. No obstante, a lo largo de este tiempo no ha faltado quien pusiera de manifiesto su disconformidad con el nuevo horizonte proyectado por esta disciplina y cuestionara algunos de sus principios como intento de limitar su alcance. En última instancia, las reacciones contrarias, nacidas justamente a partir de la novedosa aplicación al *Quijote* por parte de Francisco Rico de la perspectiva de la bibliografía textual, son una defensa, tácita o expresa, del criterio predominante en el siglo pasado para editar la obra maestra de Cervantes: respeto absoluto al texto impreso de las primeras ediciones. Ése ha sido el planteamiento de Florencio Sevilla Arroyo (vid. las ocho referencias que recoge B. Rodríguez, p. 275), cuya sombra se extiende a lo largo de todo este libro.

En este sentido, uno de los puntos neurálgicos ha sido la *cuenta del original*, un aspecto antes desconocido por completo y que, sin embargo, constituye una de las operaciones más complejas y a la larga definitivas para la composición del texto y conformación de las planas del libro. La *cuenta del original* era una actividad realizada por el regente del taller o el maestro tipógrafo antes de iniciarse la composición con el fin de estimar las fracciones de *copia* que corresponderían a cada plana del libro en ciernes. Esta previsión era consecuencia del modo de composición e impresión *por formas*, es decir, alternado, y no seguido. Después de la estimación, ya en la práctica, para lograr un ajuste perfecto del texto a las dimensiones de la plana, los cajistas contaban con una serie de recursos tipográficos que les permitían ganar o perder espacio, según fuera necesario. Para un caso, se podía aumentar el número de blancos entre signos de puntuación o entre líneas, variar la grafía de algunas palabras, etc., o por el contrario, recurrirse a las abreviaturas, contracciones, cambios de mayúsculas por minúsculas, eliminación de espacios, y también se podía añadir o restar algún renglón en la plana, y en última instancia, para ambos fines, existía la posibilidad de intervenir añadiendo texto al del autor o quitándolo en la medida que conviniera.

El libro de B. Rodríguez se sitúa, precisamente, en esta línea contraria a la capacidad y utilidad de la bibliografía textual para la edición

de textos, posición que ya había adoptado en dos trabajos anteriores publicados en 2009. El volumen consiste, básicamente, en el estudio comparativo de un original de imprenta y de su edición: el *Tratado del cuidado que se debe tener de los presos pobres* de Bernardino de Sandoval, estampado en Toledo, en el taller de Miguel Ferrer, en 1564. Conviene recordar que la autora dedicó unas primeras páginas a este caso en el año 2009 en un artículo titulado «Del “original de imprenta” a la “edición príncipe”: el *Tratado* de Bernardino de Sandoval» (*Edad de Oro*, XXVII, 2009, pp. 341-357), donde, precisamente, cuestionaba las consecuencias de la *cuenta del original* en el texto, descartando por principio la intervención de la imprenta.

La noticia del *original* correspondiente a esta obra pertenece al conjunto documentado por A. Paz y Mélia en 1914. Posteriormente, ha sido recogida por P. Andrés *et alii* en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (CECE, Valladolid, 2000) así como en la elaboración del *corpus* incluido en mi tesis doctoral *El original de imprenta (1472-1685)*, en 2005. Se trata de un manuscrito cuyas características permiten llevar a cabo un examen general del texto y su configuración: estamos ante una copia en limpio hecha por un escribiente y revisada por el autor al menos en dos ocasiones, antes y después de la vista del manuscrito por el Consejo, con sus consiguientes evidencias físicas dejadas al paso, y por otra mano asimilada a la de un corrector. El manuscrito evidencia las marcas añadidas durante su manipulación en la imprenta. Es un texto de corta extensión, poco más de noventa páginas, detalle que asimismo favorece el estudio. La ubicación del manuscrito en la Biblioteca Nacional de España, signatura Ms. 19.205, donde también se halla el ejemplar impreso utilizado para el cotejo, R. 4.445, facilita el acceso directo a ambos testimonios así como su comparación en conjunto.

El artículo de B. Rodríguez en 2009 ha derivado en un análisis comparativo ampliado en todos los puntos, técnicamente exhaustivo y meticulosamente detallado; sin embargo, sorprende que aun conociendo los trabajos realizados en el ínterin, que han descubierto una realidad ciertamente interesante y nos van situando en una posición excepcional para el estudio de los textos, las conclusiones defendidas entonces no hayan sido prácticamente reformuladas, sino que abundan en la misma dirección.

En este libro, todas las variantes introducidas en el proceso de revisión del texto y de preparación del original son resaltadas y explicadas teniendo en cuenta que el foco de atención de la autora se dirige hacia la repercusión que las manipulaciones textuales pueden tener en la cuenta del original, y de ahí que le interese averiguar cómo los cajistas lograban

acomodar en el espacio de la página el contenido de la copia, con las singularidades propias de cada folio, para luego comprobar la distancia que se genera entre el original y el resultado impreso.

En sentido complementario, el impreso BNE R.4.445 es examinado a la luz del texto del original, si bien previamente la autora ha considerado todos los ejemplares conocidos de la edición (además del citado, también Biblioteca Universitaria de Salamanca, 364SAN, y Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, FLL 883 y FOA 5865), lo que le permite concluir, por un lado, que no existen diferencias textuales de importancia, y por otro, destacar algún dato peculiar como que los ejemplares BNE R. 4.445 y FOA 5865 han conservado el primer pliego del *Tratado* en dos estados diferentes (y como a menudo ocurre con los primeros pliegos), según pone de manifiesto el texto de la Dedicatoria de Sandoval, cuya composición revela detalles diferenciadores justificados por la producción.

La comparación del original con el ejemplar R.4445 ha dejado al descubierto numerosas variantes documentadas a lo largo del volumen y que se localizan tanto en el cuerpo del texto como en las notas marginales, la tabla de capítulos y la fe de erratas (véanse las pp. 209-219). Los rasgos lingüísticos y ortográficos, como en tantos otros casos, han alejado el resultado final del manuscrito a favor de unos usos que unas veces obedecerán a propuesta de un corrector, otras a los usos de los cajistas o las circunstancias de la composición e incluso puede que al autor.

B. Rodríguez razona las variantes procurando asignar la responsabilidad de cada una, aunque a veces resulte difícil discriminar si pertenecen al autor o a la imprenta. Las enmiendas y retoques textuales que se aprecian van encaminados a «mejorar tanto la sintaxis como la semántica del original manuscrito y no puede descartarse la intervención directa de la mano creadora... aunque algunas podrían obedecer a imposiciones tipográficas» (p. 210). También lo reconoce abiertamente cuando se refiere a las «cancelaciones esporádicas que aplica el texto impreso sobre el manuscrito, sin que resulte posible discernir, en algunas de ellas, si se deben – cosa poco probable – a la última voluntad del autor o si se trata de simples recortes para ajustar la letra manuscrita al espacio tipográfico» (p. 214). Ciertas variantes en la tabla de capítulos con respecto a la redacción de los títulos en el original y en el impreso «parecen testimoniar cierta autonomía en el acto de copia, aunque un par de ellas se explican por razones tipográficas» (p. 217). Queda claro, sin embargo, la intervención del autor en la multiplicación de anotaciones marginales por la competencia que suponen respecto al contenido y su ubicación. Estas adiciones, al no estar recogidas en el manuscrito, confirman

la vinculación del autor durante la elaboración del libro apuntando a su participación en la corrección de pruebas, como también lo podrían argumentar algunas enmiendas y cambios documentados en la fe de erratas aplicados al texto ya impreso (pág. 218).

Es precisamente en ese punto, en la atribución de responsabilidades, donde se pone en evidencia la contradicción de los hechos con la postura defendida por la autora. Aun reconociendo la existencia de lugares donde es posible apuntar a la intervención de la imprenta para ajustar el texto a las dimensiones de la plana, B. Rodríguez quita importancia a las desviaciones producidas por la cuenta del original aportando, básicamente, dos argumentos: por una parte que los cajistas tenían suficientes recursos como para evitar su intromisión en el texto alterando con su conducta la letra del autor y, de otra, que el texto del original se seguía fielmente. Así lo justifica en diferentes momentos: «...los cajistas recurren... a cuantas estrategias les permiten los mecanismos propios de la imprenta manual para lograr el deseado acoplamiento entre la letra manuscrita y su copia en tipos de molde» (pág. 221), y da por supuesto que los recursos tipográficos son suficientes para «absorber el texto original, con sus infinitas modificaciones y adendas, sin recurrir a los “medios feos” denunciados por Paredes; sin traicionar escandalosamente – creemos – los contenidos que sirvieron de modelo.» (págs. 222-223). Y subraya más adelante que «el texto manuscrito original... no ha sufrido ni una sola alteración sustancial, pese a la compleja coyuntura tipográfica por la que ha atravesado...» (p. 223).

Si bien es cierto que entre este original y su impreso no existen graves alteraciones textuales y que los cambios registrados aun estableciendo una distancia entre los dos testimonios parecen no alejarse del control del autor, no cabe suponer que así ocurriera en todos los casos: no es lo mismo un tratado religioso que una obra de entretenimiento ni un autor reconocido como uno recién llegado.

Una perspectiva errada graba todo el libro: el original elegido no es representativo del tratamiento común que pudiera recibir un original cualquiera en una imprenta. Hay que distinguir unos originales e impresos de otros porque no todos son iguales ni reciben el mismo tratamiento ni por parte de los autores ni de los correctores ni de la imprenta. La producción del *Tratado* de Sandoval está inmersa en los protocolos de actuación que eran comunes a las obras producidas por religiosos o en el ámbito eclesiástico. Es sabido que los escritores religiosos enviaban los originales al superior de su Orden quien los remitía a su vez a otro religioso para que los revisara y diera la aprobación para luego volver a

manos del superior quien emitía la licencia o permiso para la impresión de la obra, trayectoria que puede rastrearse en los textos preliminares de las obras. Las pruebas podían corregirse en la misma imprenta o fuera de ella. Para las obras de los religiosos, si no era el propio autor, regularmente había un delegado de la Orden encargado de velar por el original y mantenerse al tanto de la impresión. Los autores podían encargarse por sí mismos de la corrección pero también podían confiársela a alguien o dejarla en manos del corrector del taller. Cuando la corrección no es del autor, la intervención de la imprenta puede estar consentida por él o no, y entonces los cambios estarían autorizados o no.

Nada hace suponer que en el original de Bernardino de Sandoval no ocurriera otro tanto. Además de la firma de Juan Fernández de Herrera, al pie de folio hay otra rúbrica en las páginas impares no identificada que indica la revisión por parte de otro individuo. Como hemos visto, los indicios apuntan a que el autor se mantuvo muy próximo a la elaboración del original e intervino en su confección en diversos momentos de su trayectoria incluso pudo encargarse de la corrección de pruebas dentro o fuera de la imprenta.

En este sentido, el procedimiento pasa por examinar los textos, ver caso por caso, porque las circunstancias de uno no tuvieron porqué ser las de otro. Hay impresos en los que es evidente y palpable la fidelidad al texto origen y sabemos de otros plagados de accidentes que pueden reconocerse en los términos de la imprenta, y habrá otros textos estratégicamente intervenidos. La dificultad, y ahí está la clave de todo, es reconocer los lugares críticos cuando estos se esconden por estar hábilmente disfrazados.

Por otra parte, la intervención de los cajistas en el texto es un hecho. Es evidente en algunos sencillos cambios; así, en las variantes de la tabla de capítulos, el cambio de la expresión de la numeración para el capítulo cuarto *iiij*, por *quarto*, responde a las aperturas ya explicadas de la correspondiente plana de la príncipe (5v), y *qualesquier*, por *otros*, en el último epígrafe, parece llamado a cuadrar el pie de copa con el que se remata la relación de capítulos (pág. 217), como también parece clara en la eliminación de dos fragmentos de distinta extensión (p. 214).

Es imposible negar esta práctica por más que asegure B. Rodríguez que «los profesionales de la imprenta antigua – dejémoslo ya bien sentado – son perfectamente capaces de amoldarse a las irregularidades ofrecidas por los originales que reproducen sin que ello implique deturpación textual alguna, aunque sí provoquen visibles alteraciones tipográficas» (p. 153). La intervención de los cajistas en el original está documentada

en el tratado de Alonso V. de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, de 1680, y en otros textos y documentos de la época, así como en los mismos originales de imprenta. Francisco Rico ha dado ejemplos tan indiscutibles como los de las *Excelencias de la castidad* de fray José de Jesús María, donde se aprecia la participación efectiva de un corrector que con sus retoques alarga un fragmento del folio 237 para solucionar un problema de cuenta (*El texto del "Quijote"*, p. 187) o tan llamativos como el de una página de la Segunda parte del *Quijote* en la que se llega hasta la media docena de significativas intervenciones de la imprenta (en VV.AA., *Los textos de Cervantes*, CECE, Madrid, 2013, pp. 55-74). Pero otros casos seguros van desde *La Celestina* y el *Amadís de Gaula* hasta los *Sueños* y otras obras maestras del Siglo de Oro. En las ediciones sucesivas de esos libros se ve cómo trabajando sobre impresos los cajistas han tenido que cortar o añadir. Y si esto ha sido así partiendo de impresos, ¿cómo no iba a haber ocurrido partiendo de manuscritos? En un momento dado, el injerto o la poda de una o más palabras, breves o largas, de una línea o de un fragmento podía resolver de forma rápida la justificación de una línea o de una página sin tener que recorrer hacia atrás lo que ya se había compuesto para ir repartiendo nuevos blancos donde ya había o, al contrario, ir sacando tipos o sustituyendo unos por otros si tenía que acortar.

En el apartado Análisis tipográfico (pp. 220-238) y en el Apéndice II (pp. 524-531) B. Rodríguez desgrana las características de la composición de cada cuaderno del *Tratado*, plana por plana. Según observa, el número habitual de líneas por plana es de 28, cada línea reúne una media de 40 caracteres y cada plana alrededor de 1.100, de tal modo que el número de caracteres por cuaderno está en torno a los 18.000 (desde los 17.688 del cuaderno A hasta los 18.287 del cuaderno C); y estos parámetros resultan ser de una «regularidad extraordinaria» (p. 220). El margen de diferencia que proporciona el espacio impreso, prácticamente 600 caracteres, una cantidad poco llamativa, es el espacio con el que cuenta el cajista para resolver situaciones de ajuste. Pero frente a estas constantes del impreso hay que tener presente que en el caso de los originales se cuentan los renglones de copia y no las letras y se establece como criterio una proporción entre el original y el impreso. Mientras los espacios son los mismos en cada plana del impreso, los renglones de la copia no siempre tienen la misma extensión, no contienen el mismo número de palabras y por tanto de letras, además de la diferente anchura del dibujo de cada letra. Teniendo en cuenta todos estos índices variables para cada copia, el cajista obtiene una unidad de medida de acuerdo con la adaptación

del texto en tipos y su equivalencia en líneas impresas. Esta unidad de medida que se toma como media, y que en el fondo es una medida artificial, se traduce en líneas de original (dos renglones, tres, cuatro, según cada caso) y se emplea para marcar la copia, pero es flexible y puede variar para adecuarse a las peculiaridades del modelo.

Está claro que los originales se contaban, y la prueba salta a la vista en las marcas trazadas entre los renglones de los originales; pero con todo la cuenta no evitaba la manipulación del texto. Para este y otros asuntos nos falta ver la imagen de los documentos en el volumen. Nos hallamos ante una de las más graves deficiencias del presente trabajo. La simulación informática de los dos textos (Apéndice I, pp. 281-520) es insuficiente puesto que elimina todos los detalles característicos de la materialidad de los documentos con lo que se pierden datos esenciales; ni siquiera se recoge la forma gráfica de las marcas de los cajistas en el original. La confrontación de plana manuscrita con plana impresa es forzada, porque se han creado unas secciones ficticias que no representan la realidad de los documentos. Si bien se facilita la lectura y la legibilidad de los textos, se hurta al lector, deliberadamente, el factor más decisivo para controlar la investigación. La alternativa justa hubiera sido respetar la realidad de la página, sin intervenciones que alteren la forma natural del folio, confrontando los testimonios, uno junto al otro, y sombreando las variantes o aquello que se quiera comentar y añadiendo si es preciso un cuerpo de variantes.

Además de las discrepancias en torno a la cuenta del original, también se ha especulado sin justificación – mas con el objetivo tácito de defender el viejo modo de editar el *Quijote* – que la existencia de los originales de imprenta o las herramientas que proporciona la bibliografía textual iban contra la importancia de la edición príncipe. A este respecto, las hipotéticas conclusiones que se derivan del *Tratado* de Sandoval son razonadas así: «No cabe la más mínima duda de que el paso del manuscrito original por el taller de imprenta lo altera seriamente tanto en lo accidental como en lo sustancial... Pero ello no significa, ni remotamente, que tales desviaciones y alteraciones terminen deturpando irremediablemente la “última voluntad” del creador – como también se especula desde la disciplina aludida –, hasta el punto de desautorizar definitivamente a la copia impresa.» (p. 218). Y más adelante, se insiste en que «la edición príncipe – en nuestro caso, al menos – no desprecia ninguna enmienda relevante de las contenidas en el original de imprenta, pero sí recoge – hemos de insistir – numerosas “variantes de autor” no documentables en ningún otro lugar.» (p. 219) Según hemos dicho antes, no todos los textos son iguales,

pero en cualquier caso, la príncipe de una obra no puede dejar de ser la base de la mayoría de las ediciones de los textos clásicos, primero por lógica, porque de la mayoría de obras no se ha conservado el original de imprenta ni otro manuscrito anterior que sirva de referencia, y segundo porque lo normal es que la primera edición recoja, en conjunto y en su mayor parte, la obra tal y como la pensó el autor. Pero esto no quiere decir que la primera edición sea un texto incuestionable. Aun sin contar con el original, los libros impresos pueden poner en evidencia por sí mismos los lugares sospechosos de haber sido intervenidos con solo prestar atención al aspecto tipográfico que presenta una página y hacerse ampliamente familiar con las costumbres de un autor. Tal vez una de las aportaciones más valiosas del estudio de los originales sea la de afinarnos los sentidos para apreciar el texto impreso con el caudal de razones que han orientado su forma final. Andando este camino, y concretamente para el *Quijote*, el profesor Rico ha logrado desvelar un enjundioso conjunto de lecturas que contribuye a conseguir un texto más limpio de la obra, con una perspectiva de la que se obtienen incuestionables resultados de provecho.

Desde las primeras páginas del libro la autora establecía como objetivo «calibrar el alcance ecdótico de la denominada “bibliografía textual”, aplicada al establecimiento crítico de las obras impresas durante los Siglos de Oro». Y con este propósito, planteaba «someter al contraste práctico las atractivas categorías ecdóticas establecidas a partir del análisis material del libro antiguo (original de imprenta, cuenta del original, estados, etc.), antes de otorgarles validez absoluta» con la intención final de «sopesar los pros y los contras de la bibliografía material, como metodología ecdótica, siempre a partir de su aplicación práctica al texto señalado y sin mayores pretensiones de generalización» (Prefacio, pp. 10 y 11).

En efecto, las consecuencias que B. Rodríguez quiere extraer no pueden generalizarse a partir de este autor y de este texto, porque – insisto – no todos los libros son iguales, como no lo son todos los autores. Está claro que para *Las excelencias de la castidad* de fray José de Sigüenza, en la *Vida política de todos estados de mugeres* de fray Juan de la Cerda o del *Tratado de los presos pobres* de Bernardino de Sandoval, da relativamente lo mismo una variante localizada entre los ejemplares o una flagrante intervención de la imprenta, que sin embargo será muy importante en el caso de los grandes escritores clásicos, no digamos en el *Quijote*. Por ello mismo deberíamos continuar andando por todas las sendas de la bibliografía textual que nos lleven a alcanzar tal fin. Es no ya deseable, sino imprescindible contar con más estudios en tal línea, pero conducidos con superior solvencia.

PAOLA ITALIA

📖 G. Thomas Tanselle, *Portraits and Reviews*, Charlottesville, The Bibliographical Society of the University of Virginia, 2015, pp. 485, \$55.00, ISBN 9781883631161.



Se ci fosse un *award* delle *bookjackets* accademiche, quella di *Portraits and Reviews* di G.T. Tanselle, pubblicato nel 2015 per la Bibliographical Society dell'Università della Virginia, avrebbe facilmente stracciato ogni avversario.

Una scacchiera su tre file per tre colonne, in campo seppia e titolo blu notte con eleganti grazie, ritaglia nove caselle occupate da cinque ritratti, dei ventotto raccolti nella prima parte del volume e disposti ai vertici e al centro. Nelle altre caselle quattro copertine di settimanali e riviste che hanno ospitato alcune delle trentun recensioni pubblicate. Un solitario di carte vi-

venti, dove chi gioca dispone le tessere con pazienza, cura e attenzione al dettaglio. Come sa bene chi si diletta di giochi di carte, sono i dettagli a fare il giocatore. E la pazienza, la cura, l'attenzione.

Se qualcuno dei giovani lettori di *Ecdotica*, non ancora edotto di bibliografia testuale, volesse sapere qualcosa di più su G. Thomas Tanselle rimarrebbe deluso dalla scheda del risvolto di copertina. L'elegante professore classe 1934, dalla cinquantennale carriera accademica e dallo sguardo limpido e vivacissimo, si presenta con elegante *understatement*, con poche note di servizio: presidente della Bibliographical Society dell'Università della Virginia, dove ha insegnato per anni, co-curatore dell'opera di Melville, consigliere dal 1979 della Library of America, presidente della Società Bibliografica Americana e della Society for Textual Scholarship. Ma a indicare al neofita l'importanza della sua carriera intellettuale basterebbe l'elenco di alcuni dei suoi più celebri volumi pubblicati dal 1967 al 2013, tutte pietre miliari della bibliografia testuale, fino alla recente raccolta di *Essays in Bibliographical History* del 2013.

Neil Harris, nel primo numero di *Ecdotica* (2004, pp. 82-115), recensendo la traduzione italiana di *Literature and Artefacts*, aveva scritto un

bel profilo dell'autore di questi ritratti (liberamente scaricabile dal sito <http://www.ecdotica.org/numero-1/>), per presentare al pubblico italiano, allora ancora poco addentro le vicende della bibliografia testuale, uno dei suoi principali protagonisti. Sinteticamente, Harris aveva individuato il tratto costante del pensiero di Tanselle nel «desiderio di comunicare la percezione centrale della propria tradizione – cioè che il libro è un oggetto materiale testimone di un processo fabbricativo che ha influito sia sul testo in esso veicolato sia sulla ricezione di quel testo – fuori dall'ambito della filologia e della critica testuale anglosassone in cui tale percezione è nata» (p. 86). Con la stessa esemplare chiarezza riconosciuta da Harris, in questa ultima raccolta, la dimensione materiale della produzione editoriale viene estesa da Tanselle a chi dei libri è stato lettore, consultatore, studioso, ma anche custode, ordinatore, collezionista, venditore; e ai volumi, recensiti dal 1959, che ricostruiscono non solo una metodologia ecdotica, ma una parte della vita di chi quella metodologia ha messo in pratica.

Questa raccolta diventa quindi non solo un compendio di ciò che la bibliografia testuale è stata nella seconda metà del secolo scorso, ma anche di un metodo di lavoro che tiene conto del fattore umano, dell'elemento che unifica chi studia i testi *sub specie bibliographiae*; e di quanto continuo per le loro vite, le storie delle istituzioni che li hanno visti all'opera: Università, Biblioteche, Fondazioni, Centri di Studio.

Ma torniamo alla copertina. C'è una sapienza tipografica nell'editoria universitaria anglosassone che rende i libri accademici oggetti preziosi, difficilmente superabili dalla versione digitale. Il primo ritratto, in alto a sinistra, raffigura il maestro di Tanselle, Fredson Bowers, che egli presenta come successore e degno erede del triumvirato: A.W. Pollard, R.B. McKerrow e W.W. Greg (p. 29). A quest'ultimo, infatti, Bowers aveva dedicato, nel 1949, i *Principles of Bibliographical Description*, ma Tanselle si spinge oltre nell'indicare in questi due maestri i principali referenti degli studi per tutto il secolo scorso: «Just as Greg presided over the first half of the century (sharing the position with Pollard and McKerrow for three-quarters of the time), so Bowers has been the leading force in the second half of the century» (p. 89). Il racconto della sua storia accademica è anche quello delle radici della sua formazione, se è vero che con Bowers la bibliografia testuale si diffonde in America grazie alla forza argomentativa delle sue opere, e al carisma che esercitava sugli studenti e i colleghi dell'Università della Virginia dove, non a caso, nasce la Società di Studi Bibliografici poi presieduta dallo stesso Tanselle. E come *The Library* aveva rappresentato nella prima metà del

secolo l'organo principale degli studi bibliografici di scuola inglese, così i suoi *Studies in Bibliography* divengono, a partire dal 1949, il principale punto di riferimento della disciplina. Vale la pena di ricordare, con Neil Harris, il «primato straordinario» che vede Tanselle pubblicare sugli *SB*, a partire dal 1963, e con il peso di un vero e proprio editoriale, un saggio all'anno (Harris in *Ecdotica*, cit., p. 84). Non mancano, nella ricostruzione di questa biografia intellettuale, anche discussioni e polemiche, come quelle che opposero, sulle colonne degli stessi *SB*, contro la validità del metodo analitico di Bowers, la filologia di McKenzie. È tuttavia rappresentativo del metodo argomentativo di Tanselle, che marca le somiglianze piuttosto che enfatizzare le differenze, il riconoscimento in Bowers di una metodologia operativa (piuttosto che di una metodologia ecdotica), come un'acquisizione importante di per sé, per il consolidamento della disciplina grazie alla sua autorevolezza e alla sua eccezionale esperienza di editore critico di testi: «any serious conversation on a bibliographical theme ... cannot fail to involve issues on which he has taken an illuminating and provocative stand» (p. 40).

Sfuggire al magnetismo dello sguardo della figura in alto a destra è impossibile. Con una elegante e un po' retrò acconciatura, spinge lo sguardo al di fuori del riquadro di copertina Nancy Hale: giornalista del *New Yorker*, affermata scrittrice di racconti, ma soprattutto autrice di *The life in the studio*, una raccolta di pezzi brevi usciti proprio sul *New Yorker*, romanzo di formazione di una giovane rampolla dei circoli artistici newyorkesi (era figlia dei pittori americani impressionisti Philip Leslie Hale e Lilian Westcott Hale). Poco conosciuto in Italia (c'è ancora qualche editore curioso e temerario?), è in America un classico dei testi sulla memoria. Che Bowers fosse il suo terzo marito è fatto secondario, ma conferisce alla copertina – in un immaginario gioco di carte, i due coniugi sarebbero re e regina, di cuori – un fascino supplementare. Fascino che la Hale dovette esercitare su tutti i suoi ospiti, Tanselle compreso. E il suo libro, apparentemente così distante dagli studi di bibliografia testuale, diventa invece un viatico per capire la funzione degli editori critici dei testi: non solo meri custodi di una tradizione racchiusa nei forzieri delle edizioni critiche e dei loro inaccessibili apparati, ma tramiti per la ricreazione del passato: «with their instinct for making something, artists tends to respect the past as something also made» (p. 134). E per Tanselle, studiosi come Bowers e come Nancy Hale, diventano, nella loro capacità di ricreare il passato, artisti essi stessi.

Incorniciato dalle riviste su cui sono uscite le recensioni raccolte nella seconda parte del volume, spicca al centro delle nove carte della coper-

tina il dedicatario del volume, William Matheson, il cui ritratto è un inno a tutti i bibliofili e al collezionismo inteso come «an intellectual adventure and a contribution to knowledge» (p. 143). Una passione che il responsabile delle Collezioni dei Libri Rari della Library of Congress e della Columbia University, dove Tanselle ha insegnato per molti anni, aveva coltivato giovanissimo: «I wanted even then to own books and not to check them out from the local public library» (p. 144). Di lì a formarsi nelle biblioteche pubbliche, dove all'inizio si reca per controllare se quelle che aveva fortunatamente acquistato erano prime edizioni, il passo è stato breve. E oltre a capire di non essere tagliato per la carriera accademica, nella libreria dell'Università di Washington, dove frequenta la scuola superiore per bibliotecari, incontra la compagna della sua vita: Nina Woo, che sarebbe poi diventata responsabile di importanti biblioteche scientifiche e che avrebbe condiviso con lui la passione per i libri, ma anche per la buona musica, i vini, la buona cucina: «whenever he examined and read a book, or listened to a piece of music, or tasted a wine or a culinary creation, he gave his full concentration to the object of his attention, however exalted or commonplace, allowing it to reveal whatever it had to offer» (p. 147). La collezione dei Rare books della Library of Congress deve alle sue ricerche e acquisizioni la sua ricchezza: dalle carte di Abramo Lincoln alla collezione di oggetti appartenuti agli Zar, alla biblioteca personale di Adolf Hitler. Senza preclusioni, come tutti i veri collezionisti. E come tutti i veri eruditi, Matheson e sua moglie non esibiscono la propria cultura, semplicemente la condividono, in un circolo virtuoso continuato, dopo la scomparsa di Matheson, direttamente da Nina, grazie al loro sito web e alla regolare pubblicazione dei cataloghi della loro vastissima biblioteca personale (30.000 volumi prevalentemente di bibliografia testuale e poesia contemporanea).

Restano ancora due carte da voltare, quella del ritratto in basso a sinistra e la sua corrispondente a destra, specularmente un'altra donna e un uomo: Ruth Mortimer e Gordon Ray. Vale la pena spendere qualche parola in più per questa talentuosa ricercatrice dall'aria sbarazzina, che è stata la prima donna a ricoprire la carica di Presidente della Bibliographic Society of America, venuta a mancare a soli 62 anni ed efficacemente descritta come: «bibliographer, curator, medieval and renaissance scholar and trailblazer; teacher, mentor and role-model» (p. 80). Laureata e specializzata alla Columbia, prosegue poi la carriera nella sezione Rari della Houghton Library di Harvard, di cui nel 1964 cura il catalogo della collezione delle cinquecentine francesi. Traboccante di talenti e di interessi, dal pianoforte all'haiku, amante dei libri antichi

e dei cappelli d'alta moda, incurante degli incipienti diktat sul *multi-tasking*, che avrebbero rovinato generazioni di studiose, stabilisce che gli studenti ammessi alla Rare Books Room debbano avere «the ability to concentrate on just one thing at a time» (p. 87). E anche nella battaglia contro il cancro, che la colpisce nei primi anni Novanta, persevera in tenacia e fervore, fedele all'epigrafe posta in *exergo* a uno dei suoi saggi più celebri, *Dostoevski and the dream*: «I have my own idea of art, and it is this: What most people regard as fantastic and lacking in universality, I hold to be the inmost essence of truth». Tre mesi dopo la sua scomparsa, nel gennaio del 1994, davanti a più di 250 tra colleghi e allievi, le viene intitolata, raro privilegio, la Rare Book Room.

Basterebbe il titolo di uno dei più celebri tra i suoi volumi, *Books as a way of life* (introdotto da Tanselle nell'edizione del 1988), per presentare l'ultimo ritratto nella carta d'angolo in basso a destra: Gordon Norton Ray. Biografo di Thakeray, curatore del suo immenso epistolario, forse il maggiore esperto di collezioni illustrate vittoriane inglesi e francesi; un vero e proprio paladino dell'arte di vivere con i libri, tanto da sostenere che «a possible connection between reading and marriage is that reading may serve "as one partner's refuge from the other"» (p. 62).

Le trentun recensioni (che Tanselle ha selezionato su un corpus di settanta articoli), disposte in rigoroso ordine cronologico, individuano le linee portanti della sua ricerca bibliografica e di una possibile storia della disciplina attraverso le sue principali stazioni: dai classici come *A new introduction to bibliography* di Gaskell, agli *Essay in Bibliography, Text and Editing* di Bowers, al *Galileo makes a book* di Needham, oltre ai volumi più recenti di studiosi come Roger Chartier (di cui si discute *Inscriptions and Erasure*, del 2010) o Robert Darnton (*The case of books*, del 2011). Capisaldi della bibliografia testuale, ma anche studi di biblioteconomia, o di storia del libro. Un volume sulla storia del mercato librario inglese (p. 422), e puntuali discussioni su singole edizioni di classici della letteratura anglosassone, da Hawthorne e Crane (Bowers, p. 210), da Sherwood Anderson (White, p. 224) al *Portrait* di Joyce (Gabler, p. 318) a *Jennie Gerhardt* di Dreiser (West, p. 338), ma anche puntuali interventi sulla filologia d'autore (la discussione dell'edizione di Ralph Franklin dei manoscritti di Emily Dickinson, p. 355) o sulla filologia del «rivoluzionario» McKenzie (p. 405). Non mancano anche, sviluppati con lucidità, eleganza e una straordinaria chiarezza, interventi-discussione, come quelli sui volumi di Sukanta Chaudhuri (*The Metaphysics of texts*, 2011, p. 430), che non affascina il robusto pragmatismo di Tan-

selle, o di Gaskelle (*From Writer to Reader*, 1980, p. 284), che delude il recensore per lo squilibrio tra la *pars destruens* e la *construens* («it seems aimed more at protesting certain recent trends in editing ... than at providing examples of balanced and careful thought about editorial problems»), tanto da spingerlo a una, invero piuttosto *british*, stroncatura («asking students to straighten out and clarify the issues that appear in confused form in these chapters would in fact be a valuable exercise, but it represent a sad fate for the book», p. 300).

Accanto alle recensioni vere e proprie trovano posto anche alcuni interventi che, pur non discutendo un volume o il metodo di uno studioso, affrontano argomenti legati ai temi cardine del volume: dalla storia dell'editoria digitale («Writing the history of Electronic Books», p. 445), ai criteri di edizione del testo elettronico («The Authenticity of Electronic Texts», p. 380), dallo statuto delle note al piede («The footnote demarginalized», p. 348), al concetto di Archivio, utilizzato tradizionalmente, e nella più moderna accezione di *repository* di testi elettronici («The World as Archive», p. 400). È questa una delle sezioni (virtuali, perché anche per questi testi l'ordine è cronologico) più interessanti e, a mio parere, più foriere di sviluppi in un possibile futuro della Textual Bibliography 2.0. Forte della lunga conoscenza dei problemi testuali procuratagli dal lavoro filologico e dalla passione per i libri che lo ha accompagnato tutta la vita, Tanselle ci consegna, tra le innumerevoli discussioni sui rapporti tra testi cartacei e informatici e sul ruolo dell'ecdotica nel nuovo ecosistema informatico (se ne è dibattuto al Foro di Ecdotica 2014, pp. 73-130), un punto di vista autorevole e lungimirante. Cosa cambierà e cosa rimarrà identico nel passaggio – già immediato (l'articolo «Foreword to Electronic textual editing» è del 2006) – al futuro libro elettronico? Tanselle risponde con un aneddoto raccontato da D.T. Max in un numero (del 2000) della rivista *The american scholar*: richiesta di spiegare se preferisse i libri cartacei o quelli elettronici, una scolara di sei anni, senza alcuna esitazione, aveva risposto che qualsiasi libro le era gradito. «Any book»: «Bits, atoms, papers, plastic are going to change Citizen X's life, but what's going to matter most is what she reads» (p. 416). Vi saranno procedure e *routine* differenti, ma non muteranno i concetti, i temi, e i problemi posti dai testi. Vi saranno cambiamenti inevitabili, ma «these desirable changes do not alter the questions we must ask about texts or guarantee a greater amount of intelligent reading and textual study. We will be spared some drudgery and inconvenience, but we still have to confront the same issues that editors have struggled with for twenty-five hundreds years» (p. 421). Un punto

di vista di grande potenza euristica, in cui la forza della continuità è proporzionale alla fiducia nelle capacità degli individui di mettere a disposizione le loro comuni passioni per i testi, per affrontare, con metodologie nuove, antichi problemi. Con la stessa pazienza, cura, attenzione, dedicata per due secoli e mezzo alla creazione e produzione delle idee attraverso processi culturali collettivi, che si sono tradotti in libri, in imprese per la loro produzione e commercializzazione, in istituzioni per il loro studio e la loro conservazione.

È emozionante vedere come Tanselle, nei ritratti di cui qui abbiamo presentato solo un campione, e nelle recensioni e articoli, segua, oltre agli intrecci delle conoscenze personali (quasi tutti gli studiosi ritratti o recensiti sono stati suoi conoscenti o amici diretti) anche un altro filo rosso, quello del tessuto connettivo costituito da una società letteraria che ha rappresentato, almeno per la seconda metà del secolo scorso, un collante formidabile di principi democratici e di rispetto delle diversità intellettuali, e di quello straordinario meccanismo per cui l'attenzione alle idee degli altri è il più efficace strumento per la difesa (e lo sviluppo) delle proprie: «I believe they [my own reviews] do naturally reveal my attitudes and convictions. Writing with biographical focus, such as portraits and reviews, play a double role in the history of any field: life stories and critical assessments of those who have contributed to a field constitute a way of understanding its concerns and development» (p. xiv).

Dobbiamo essere grati a questo grande studioso, non solo per un volume che segna un'altra tappa negli studi sui testi e sulla loro tradizione, ma per averci ricordato ancora una volta – e mai come di questi tempi ne abbiamo bisogno – il valore sociale della ricerca, e la funzione civile degli istituti in cui essa si svolge: biblioteche e librerie, università e centri di studio. Per avere celebrato, con autorevolezza e amorevolezza la storia delle donne e degli uomini che vi hanno esercitato il loro mestiere, con il coraggio di vite apparentemente routinarie, fatte di semplici gesti, eroicamente naturali, vissute in difesa della memoria collettiva, in un manoscritto, una variante, un libro, un sedicesimo. L'“umana compagnia” raccontata in questo libro, continua, nonostante tutto, serenamente e determinatamente, a testimoniarcelo.

NICCOLÒ GENSINI

📖 Giovanni Boccaccio, *Rime*, edizione critica a cura di Roberto Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, («Archivio romanzo», 26), 2013, pp. CCXCVI+426, € 95, ISBN 978-88-8450-508-8.

In una lettera inviata a Pietro da Monteforte, datata 5 aprile 1373, l'anziano Boccaccio raccontava il rogo da lui stesso appiccato ad alcune sue carte contenenti poesie giovanili in volgare: non potendo aspirare al primo posto nella graduatoria dei poeti del suo tempo, verosimilmente anche a causa dell'irraggiungibile superiorità di Petrarca, il più modesto poeta di Certaldo ricordava di aver distrutto le prove della sua precoce ispirazione, «ardens mea vulgaria et profecto iuvenilia nimis poemata». Il topos è già classico; tutt'altro che una notizia cui prestare fede documentaria. Se mai Boccaccio bruciò una parte della propria poesia in volgare, non tutte le carte dovettero perdersi o, meglio, l'atteggiato distruttore deve essersi ben presto ricreduto, continuando a comporre rime fino agli ultimi mesi di vita. Sia stato questo accenno contenuto nelle *Epistole* un'artefatta e consapevole emulazione del precedente virgiliano o un affettuoso sostegno all'amico Petrarca, le rime che ci sono state trasmesse dalla tradizione sotto il nome del Certaldese vanno a comporre un *corpus* niente affatto esile, la cui fortuna è stata a lungo sacrificata rispetto alle opere in ottave o in terza rima; ma la costanza con cui il suo autore vi si dedicò, per tutta la vita, tradisce da sola il ruolo che nell'immaginario creativo di Boccaccio il genere lirico dovette di fatto occupare. Passando dalla giovinezza 'angioina' fino alla vecchiaia, attraverso un ampio spettro di temi, ritmi e toni, l'insieme dei componimenti lirici di Giovanni Boccaccio è oggi riunito nella nuova edizione critica delle *Rime*, curata da Roberto Leporatti, coronamento di più di un secolo di studi ecdotici sui versi boccacciani e risultato di un modello di ricostruzione testuale felicemente impiegato e messo a frutto.

Gli anni che separano questa edizione – pubblicata nel 2013 con il patrocinio della Fondazione Ezio Franceschini – dalla prima pubblicazione sistematica e coerente della lirica boccacciana, apparsa nel 1914 per le cure di Aldo Francesco Massera (Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1914), sono stati ricchi di studi che, da differenti versanti di ricerca, hanno tentato una più chiara analisi di questo *corpus*, segno dell'interesse dimostrato dagli studiosi e dai filologi per un oggetto letterario complicato e

di difficile decifrazione. Il lavoro di Leporatti si inserisce dunque in una fortunata linea di ricerca, tracciata da autorevoli predecessori, dei quali vengono recuperati in modo sistematico i più interessanti e validi contributi (riassunti in un elenco bibliografico davvero esaustivo, pp. CCLXXX-CCLXXXI), privilegiando opportunamente l'interpretazione che della tradizione delle rime di Boccaccio aveva dato Domenico De Robertis. Il debito nei confronti del metodo di analisi e di studio del maestro – alla cui memoria il volume è dedicato in esergo – sono dichiarati in modo limpido, ed è anzi lo stesso Leporatti che propone questa sua edizione quale realizzazione omogenea di quella «ipotesi di lavoro» proposta a suo tempo proprio da De Robertis nel suo più avvertito contributo sulle rime boccacciane, ossia il saggio «A norma di stemma», apparso in *Studi di Filologia italiana* nel 1984. Dopo anni in cui gli studi si erano concentrati soprattutto sulla stilistica, nel suo contributo De Robertis ripresentava il problema squisitamente ecdotico della tradizione delle liriche, suggerendo la necessità di una nuova collazione sistematica dei testimoni. Né la meritoria edizione curata da Massèra, né le successive e più aggiornate procurate da Vittore Branca (Bari, Laterza, 1939; e poi, con qualche correzione, Padova, Liviana, 1958; Milano, Arnoldo Mondadori, 1992), avevano risolto in modo convincente il nodo centrale del problema: la tradizione testuale delle rime boccacciane è infatti caratterizzata da un lato dalla dispersione delle testimonianze in più di un centinaio di manoscritti, dall'altro dalla presenza di una compatta silloge, tradita dalla famosa Raccolta Bartoliniana, pensata come erudita integrazione alla *Giuntina di rime antiche* del 1527 e frutto dell'interesse di Lorenzo Bartolini per questi 'relitti' della poesia trecentesca. La condizione materiale della tradizione delle liriche aveva fortemente influenzato la pratica editoriale sia nella scelta delle *lectiones singulares* dei testi, sia nella pratica attributiva, privilegiando, nei casi in cui era possibile, sempre l'autorità della Raccolta rispetto agli altri testimoni. Neppure Branca, che pure aveva avanzato serissime riserve su molte delle scelte di Massèra, aveva saputo proporre soluzioni sempre valide e univoche: il peso della silloge del Bartolini faceva sempre propendere, se non più verso il riconoscimento di una sua presunta 'ottimalità', verso l'accoglimento a testo delle sue lezioni. Merito di De Robertis è stato dunque quello di aver riconosciuto come la natura policentrica della tradizione testuale delle rime imponesse la necessità di una riconsiderazione generale dell'intero caso critico, alla ricerca di un testo e di attribuzioni che tenessero conto della parità stemmatica tra la Raccolta Bartoliniana, in nulla privilegiata rispetto agli altri manoscritti, e il resto della tradizione.

Roberto Leporatti assume dunque tale impostazione come fondamento della sua edizione, riconsiderando «l'intero problema delle rime» alla luce di schietti e attendibili principi neolachmanniani.

La lunga e accuratissima introduzione permette di verificare ogni passaggio del lavoro dell'editore: l'edizione è aperta da un censimento minuzioso dell'intera tradizione manoscritta e a stampa (precedente la *princeps* delle *Rime di Messer Giovanni Boccacci*, a cura di Giovan Battista Baldelli, Livorno, Masi, 1802) che permette di misurare fisicamente la disomogeneità e la vastità delle attestazioni frammentarie cui sono condannati i versi boccacciani, dei quali viene annotata con cura la collocazione all'interno del manoscritto, l'attribuzione e i possibili legami con altre parti del codice latore («I testimoni», pp. XI-CLXVIII). Segue una «Nota al testo» (pp. CLXIX-CCLXXVIII) altrettanto precisa e puntuale: ad una presentazione generale dei debiti e dei principi ispiratori dell'operazione di critica del testo, segue un'analisi capillare dei rapporti dei vari testimoni, fra i quali si stabiliscono legami sulla base di errori congiuntivi che possano organizzare solidamente la tradizione in gruppi di componimenti, in «famiglie» omogenee. In questo modo Leporatti individua da una parte una «tradizione plurima» riconducibile alla Raccolta Bartoliniana, dall'altra una «tradizione dispersa e occasionale»: non soccorrono tuttavia dati che permettano la costruzione di uno stemma unitario, dimostrando così definitivamente «la natura policentrica della tradizione di queste rime, da valutare testo per testo o al massimo, per usare la metafora del De Robertis, “costellazione per costellazione”» (pp. CLXXXVII-CLXXXVIII). Dopo aver vagliato le caratteristiche delle varie famiglie di rime ad attestazione unica o plurima (a tradizione bartoliniana o extra-bartoliniana), dunque dopo aver accertato puntualmente i rapporti fra i testimoni, Leporatti procede con l'analisi delle questioni attributive, per le quali non viene utilizzato altro criterio di selezione se non quello propriamente stemmatico. Questa scelta metodologica è applicata per la prima volta in modo organico al *corpus* delle rime: un interesse specifico è da riconoscere proprio alle conseguenze che da tale impostazione lachmanniana derivano in sede attributiva, discusse con chiarezza e precisione dall'editore. Per Leporatti affidarsi alla tradizione significa infatti legare ogni deduzione ecdotica all'oggettività e alle condizioni materiali della tradizione stessa, rinunciando ad ogni zona d'ombra che possa essere illuminata da un'analisi stilistica interna, che, anche quando si riveli convincente, non può ambire a divenire veramente risolutiva. Così l'editore rinuncia ad allestire, come aveva invece fatto Branca, una sezione d'appendice nella quale relegare le rime 'attri-

buibili', e quelle di possibile 'atmosfera' o di più vago interesse boccacciani, ovvero niente di più che, a detta del curatore, «un contenitore in cui 'parcheggiare' testi» (p. CCLVI). Rispetto alla «Seconda parte» dell'edizione Branca del 1992 sono dunque sottratte alla possibile paternità boccacciana ben 46 rime su 49, mentre sono accolti a testo soltanto i componimenti che entro lo stemma dispongano di una attribuzione maggioritaria oppure, quando minoritaria, non concorrente. Alla discussione dei motivi delle esclusioni è dedicata un'intera sezione della «Nota al testo» (pp. CCXX-CCXLI), nella quale ogni poesia è sottoposta ad una puntigliosa analisi e verifica, cui fa spesso seguito la proposta di una assegnazione alternativa, quasi mai un *flatus vocis* – si contano infatti attribuzioni fra gli altri a Fazio degli Uberti e Matteo di Dino Frescobaldi. Infine è lo stesso Leporatti ad assicurare che espungere alcune rime dal *corpus* lirico di Boccaccio non deve significare la loro eliminazione dall'orizzonte storico e culturale della poesia del Trecento: un'attribuzione non impressionistica e che rifiuta l'analisi stilistica quale principale strumento di indagine non può essere che un elemento a favore, da un lato per un più convinto e non preconcelto avvicinamento alla produzione lirica di Boccaccio, dall'altro per un più avvertito e autonomo giudizio anche su tutta la gran mole di versi lirici tardo-trecenteschi, adespoti o di cui si può ipotizzare l'identità dell'autore, che condividono maniere e forme della poesia di Boccaccio e di Petrarca, pur non potendo ad essi essere direttamente ricondotti. Si tratta insomma di quel crogiolo di stilemi danteschi e petrarcheschi che costituisce il basso continuo del 'secolo senza poesia'; quella «zona d'ombra segnata dalla voce dei due poeti» di cui si è occupata anche Paola Vecchi Galli (soprattutto in P. Vecchi Galli, *Padri. Petrarca e Boccaccio nella poesia del Trecento*, Roma-Padova, Antenore, 2012), indagandone la tradizione a partire dall'annoso problema delle disperse di Petrarca. La scelta del curatore non può dunque essere biasimata: piuttosto che iscriversi nel novero di questo trecentesco 'manierismo petrarchista', le rime di Boccaccio appaiono infatti come il primo consapevole tentativo di proseguire la tradizione toscana dello stilnovismo di matrice dantesca, mescidandolo con le innovazioni stilistiche e formali della creatività di Petrarca, nel tentativo di creare una nuova voce che è stata poi assunta con successo da tutti quegli autori minori che animarono con la loro 'poesia artigianale' e formale gli ultimi decenni del Trecento e i primi anni del Quattrocento. Allestire un'edizione delle rime di Boccaccio non significava dunque preparare una miscellanea di poesia del tardo xiv secolo, bensì piuttosto consegnare al pubblico una raccolta che

con dignità reca impressi *in nuce* i caratteri che influenzeranno la poesia dell'intero Quattrocento toscano. La «Nota al testo» si conclude con la descrizione delle edizioni moderne (pp. CCLI-CCLXII), delle quali vengono messi in luce i lati più contestabili, e con alcune pagine dedicate al vaglio dei codici *descripti* e di alcune trascrizioni eseguite da vari eruditi fra il Cinquecento e il Settecento, che, seppure non fondamentali ai fini della ricostruzione del testo, hanno il merito di presentare i tratti principali della storia della ricezione delle rime di Boccaccio fino al Novecento (pp. CCXLI-CCLI).

In conclusione Leporatti promuove come genuinamente boccacciani i 102 testi della Raccolta Bartoliniana più altri 27 componimenti trasmessi da altri testimoni. Alle complessive 129 rime totali si aggiungono 2 dubbie, per le quali l'attribuzione a Boccaccio si oppone al silenzio delle altre fonti (il capitolo ternario *La dolce "Ave Maria" di gratia plena*, e l'oscura canzone *Nascosi son gli spirti e l'ombre tolte*): il novero delle attribuzioni risulta accresciuto sia rispetto all'edizione Branca (126 sicure, seguite da 49 dubbie), sia rispetto alla più recente edizione Lanza (nella quale i testi sicuramente boccacciani sono 127, 19 quelli dubbi e 28 spuri). Da segnalare alcune significative promozioni (precedentemente relegate nella «Seconda parte» dell'edizione Branca del 1992): oltre al sonetto *Disposto sum, fin che l'ontuosa morte* (114), omogeneo al gruppo cui appartiene entro la tradizione manoscritta, le anomale strofi decastiche (126^a e 126^b) che volgarizzano versificandolo uno scambio di battute fra Annibale e Scipione tratto dal testo di Livio, e il sonetto caudato, mutilo per alcuni versi, *Carissimi fratei, la forma oscura*, da sempre ritenuto troppo rozzo per la penna di Boccaccio.

I criteri di edizione con cui sono presentati i testi sono oggetto dell'ultima sezione delle pagine introduttive («Criteri di edizione», pp. CCLXIII-CCLXXVIII). L'ordinamento arbitrariamente cronologico e pseudo-biografico confezionato da Massèra e contestato da Branca e De Robertis, viene abbandonato del tutto in favore di una successione dei componimenti che trova nella tradizione stessa una qualche legittimità: viene assunto infatti quello della Raccolta Bartoliniana, anch'esso arbitrario, ma almeno attestato storicamente. Il coraggio nello sconvolgere una numerazione collaudata e che lo stesso Branca aveva rinunciato ad emendare – in virtù del suo «ordine ormai consacrato da tutta una tradizione di studi letterari» – dovrà scontare la difficoltà con cui d'ora in avanti gli studiosi di Boccaccio faranno i conti tutte le volte che vorranno citare un singolo componimento lirico: di qualche aiuto sarà allora l'aver posto fra parentesi quadre in apertura di ogni testo la nume-

razione anche secondo l'edizione Branca, seguita poi da due comode tavole riassuntive di concordanze (pp. 400-403). L'*emendatio ope codicum* cui Leporatti ha sottoposto di nuovo tutta la tradizione, dismettendo la pregiudiziale 'ottimalità' delle *lectiones* della Raccolta Bartoliniana, ha portato come ulteriore conseguenza la promozione a testo di lezioni il più delle volte relegate negli apparati delle precedenti edizioni: si attesta così l'alto tasso di intervento del Bartolini, che tende a regolarizzare i versi esemplati. Contro le lezioni minoritarie della cinquecentesca Raccolta si registra l'accordo riguardo numerosi *loci* del resto della tradizione, che vengono restituiti assumendo allora come riferimento quelle «soluzioni grafiche e formali» precedenti «all'affermazione di una norma petrarchesca» che si leggono nei testimoni «cronologicamente più vicini all'età in cui i testi furono composti» (pp. CCLXXIV-CCLXXV). Si impone così un cauto criterio di conservazione formale e grafica per la resa delle varianti indifferenti, che si accompagna al rispetto delle peculiarità grafiche del testimone manoscritto, nei casi di attestazioni uniche.

I testi delle rime si dispongono in una successione limpida e facilmente consultabile, distinte in «Rime a tradizione Bartoliniana» (pp. 3-268) con una numerazione in cifre romane (I-CII) e «Rime a tradizione extra-Bartoliniana» (pp. 269-360) con una numerazione a cifre arabe (103-129), seguite dal già ricordato dittico di «Rime dubbie» (pp. 361-380): ogni sezione di testi – che la *collatio* abbia stabilito accomunati da una medesima vicenda di trasmissione – è introdotta da un cappello esegetico in cui sono ampiamente discussi, tramite un'esposizione schematica e il più delle volte chiara e ben decifrabile, i problemi della tradizione e la discussione delle varianti, e nei quali è esposto ogni più minimo aspetto dell'intervento ecdotico. Seguono poi introduzioni preliminari ai singoli componimenti, in cui sono consegnati al lettore strumenti di interpretazione accurati e in grado di illuminare il più delle volte anche significativi rimandi intratestuali. Gli ampi commenti di natura filologica alle liriche sono seguiti da scarse e fondamentali indicazioni bibliografiche, che permettono di saggiarne la storia della critica e della ricostruzione testuale; le lezioni scartate sono registrate in un apparato critico positivo che permette una buona fruizione, senza appesantire la leggibilità dei testi e nel quale ogni caratteristica delle lezioni depositate sui manoscritti è facilmente ricostruibile. Ne deriva un'edizione che si distingue per la precisione e la meticolosità scientifica, per la ricchezza dell'analisi e per la completezza delle informazioni fornite, nella quale è registrato un lungo lavoro cui il curatore ha dedicato anni

della propria attività di ricerca. Un'edizione che registra uno stadio di ricostruzione testuale molto accurato per attendibilità e plausibilità dei testi, un vero 'restauro' cui ogni prossimo studio sulla lirica del Certaldese non potrà che fare riferimento (e che anzi si è già reso fecondo per contributi interessanti, ad esempio: G. Filocamo - D. Delcorneo Branca, «Quattro sonetti di Boccaccio nel repertorio di un confortatore bolognese», *Studi sul Boccaccio*, XLIII [2015], pp. 29-52). Sono da segnalare soltanto alcuni aspetti negativi che, se non pregiudicano affatto la qualità dell'edizione, forse appannano l'autorevolezza del volume – e che si auspica possano essere corretti in una successiva ristampa. Ad alcuni piccoli refusi, che sarebbero da ignorare se il lettore non vi si imbattesse negli apparati critici – luoghi sensibilissimi e per i quali l'attenzione tipografica dovrebbe essere molto alta (noto soltanto il refuso «aquistar» stampato a testo nel primo verso del sonetto XXVII in luogo del corretto e tràdito «acquistar») – si aggiunge una certa imprecisione in quella parte 'strumentale' del volume, che rappresenta la sede privilegiata della sua fruibilità come oggetto di studio e di verifica saltuaria di alcune sue parti: l'«Indice dei nomi nelle rime» (pp. 414-416) rimanda in molti casi a punti errati del volume, rendendo la sua consultazione confusa, in alcuni casi addirittura impraticabile (indico soltanto alcuni esempi: le «Muse» non sono citate solo in «VII 1», ma anche in «VI 3», «XIX 7» e «LXXVI 6»; «Anfione VII 3» e «XXXVII 3» è da correggere con «XIX 3» e «XLIII 3»; «Ippocrate XXXIII 1» con «XXXIV 1»; «Argo XXXVII 2» con «XLIII 2»; «Partenope IV 5» con «V 5»; «Avicenna XXXIII 1» con «XXXIV 1»; «Ulisse XXXVII 6» con «XLIII 6»; «Orfeo VII 1» con «XIX 1»; ecc.).

Attraverso questa edizione uno dei *corpora* lirici meno conosciuti e più sfuggitivi della storia della nostra letteratura riacquista un dettato attendibile: i testi restituiscono appieno un io poetico inquieto e complesso, che utilizza la poesia come mezzo di osservazione di se stesso e che ne racconta i moti dell'animo, con una predilezione per un andamento narrativo tutta boccacciana. A differenza di quanto fece Branca per la sua ultima edizione delle *Rime* (Milano, Arnoldo Mondadori, 1992), non è obiettivo di Leporatti fornire un commento letterario ai testi, che dunque manca: alla luce dei progressi filologici che questa edizione registra, e proprio in virtù della sua vocazione 'strumentale', è auspicabile che essa stessa possa fornire la base per l'allestimento di un nuovo commento, che aggiorni il precedente e che forse potrà illuminare più diffusamente alcuni dei quesiti che restano irrisolti circa le rime di Boccaccio. Preme forse soprattutto comprendere le ragioni culturali profonde

per le quali l'autore di Certaldo non abbia raccolto in una silloge organizzata le sue prove liriche, a differenza di quanto andava facendo negli stessi anni l'amico Petrarca, e dunque quale valore egli stesso assegnasse a componimenti ai quali continuò a dedicarsi lungo tutto l'arco della propria esistenza sulla scia dei modelli di Cavalcanti, Dante e Cino da Pistoia. Insomma il problema delle rime boccacciane resta, come ogni problema critico, ancora aperto: l'edizione Leporatti consegna al lettore uno strumento maturo con il quale avvicinarsi ai testi e spingersi verso un loro riesame più consapevole e avvertito. Risultano pertanto ancora efficaci le parole di Aurelio Roncaglia, che, recensendo un'altra edizione critica delle medesime rime boccacciane, la prima confezionata da Vittore Branca (Bari, Laterza, 1939), scriveva: «Per un Petrarca le Rime son tutto o quasi; per un Boccaccio sono una singolare esperienza: che parte ha avuta questa esperienza, questo contatto diretto col mondo e con le forme della tradizione artistica più raffinata, nel determinarsi degli sviluppi entro la sua personalità fondamentali, nella formazione del suo gusto e della sua tecnica narrativa, nel confluire d'influssi ... alla creazione del racconto poetico e, per esso, della prosa letteraria? La risposta non potrà venire se non da un accurato studio complessivo di tutta la produzione ... boccacesca, cioè della formazione culturale ed artistica del Boccaccio ... Non è del resto un rinvio astratto, ma un preciso indirizzo, una concreta impostazione storica» (A. Roncaglia, «Per le Rime di Giovanni Boccaccio», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. II, VIII [1939], pp. 359-382: a p. 366).

ANTONIO CORSARO

📖 Franco Sacchetti, *Le Trecento Novelle*, edizione critica a cura di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini («Archivio Romanzo», 29), 2014, pp. ccx+649, € 95, ISBN 978-88-8450-574-3.

Significativa la modifica del titolo, che da *Il Trecentonovelle* passa a *Le Trecento Novelle*, allorché l'editore accantona la forma trasmessa dai codici di tradizione borghiniana (*Proemio del CCCnouelle composte per Franco Sacchetti...*), «evidentemente calcata sul titolo (il) *Centonovelle*, formula che si afferma solo nel pieno Rinascimento per indicare il capolavoro boccacciano» (p. xx). La nuova edizione critica del grande testo sacchetiano, adesso disponibile grazie alle fatiche di Michelangelo Zaccarello,

offre per altro un testo nuovamente fondato sulla completa rilettura dei testimoni a disposizione.

Provo a individuare la questione principale. Questo libro così famoso e così letto, paradigma insuperato della narrativa toscana trecentesca di ascendenza non boccacciana, ci arriva attraverso rami testimoniali agevolmente differenziabili quanto all'assemblaggio delle novelle, al rispetto dei (perduti) antigrafì, alla scelta delle lezioni; ma di fatto la filologia novecentesca, pur dedicandovi non poche attenzioni (a partire da Barbi) con diverse edizioni scientificamente fondate, ha finito per privilegiare la sola tradizione derivante dalle copie fatte allestire da Borghini, segnatamente il cod. B – attualmente smembrato in M (BNCF, Magl. VI 112) e L₁ (Firenze, BML, Pluteo XLII 12) – e L (Firenze, BML, Pluteo XLII 11). Fondamentalmente a B hanno fatto riferimento le edizioni di V. Pernicone (Firenze, 1946) e E. Li Gotti (Milano, 1946), la prima di esse a fondamento delle edizioni commentate di A. Borlenghi (Milano, 1957) e di E. Faccioli (Torino, 1970). Se poi l'ed. Lanza (Firenze, 1984) privilegiava il teste L, più leggibile di B, a quest'ultimo tornava l'ed. Marucci (Roma, 1996), dalla quale deriva la più recente di D. Puccini (Torino, 2004). Al netto di ammodernamenti e interventi emendatori di cui si parla più avanti, la ragione di queste scelte sostanzialmente univoche è semplice: la tradizione borghiniana contiene il maggior numero di novelle rispetto all'altro ramo facente capo al cod. N (BNCF, II I 25). In questa direzione a senso unico presa dagli studiosi influiva forse il nome illustre di Borghini: ma questo, più che un bene, si è rivelato alla fine un elemento fuorviante. Adesso, la recente scoperta del nuovo teste G (Oxford, Wadham College Lib., A. 21.24) da parte dello stesso Zaccarello apporta allo stemma un compagno importante di N, col quale è ora possibile un riscontro sistematico con la lezione di quest'ultimo: lezione «attiva e partecipe», nel complesso più affidabile rispetto alla «tipologia di copia ... professionale e distaccata ... commissionata dal Borghini» (p. LXXII), capace di intervenire sensatamente su un originale disastroso e di difficile lettura come dovette essere quello in oggetto.

Ripartendo dunque dal principale artefice del salvataggio dell'opera, fu Vincenzo Borghini, che possedeva il testo in un originale oggi perduto, a farlo copiare in quanto documento prezioso della buona lingua del secolo XIV, fonte su «costumi, abiti et molte usanze di que' tempi», oltre che repertorio di «buone voci assai et di que' modi di dire di quella età». Borghini avvertiva d'altronde che «bisognerebbe un testo più intero, che il nostro è lacero et appena vi sono mezze et quelle spesso interrotte

et spesso in parte spezzate, *né lo scritto ci par così sicuro come vorremo et con altri non s'è potuto riscontrare*» (cfr. p. XLIX). Da quel ms. furono tratti in fine sia B sia L per un totale di 223 novelle. Intorno al 1572 il Priore pensò di allestire anche una selezione di 133 novelle ritenute meno problematiche rispetto alle proibizioni controriformistiche: la cosiddetta *Scelta*, che però non vide le stampe, restando a tutt'oggi confinata nei mss. R (Firenze, BR, 2142, prima metà del sec. XVII), R₁ (Firenze, BR, 2143, sec. XVII), T (Milano, B Trivulziana, 192, sec. XVII). Altra vicenda, tutta secentesca, è quella dei codici di Antonio da Sangallo (C, M', R', Pal, V), non derivanti tutti dalla *Scelta* ma in alcuni casi esemplati su una selezione indipendente derivante dal canone completo (fra l'altro, col recupero di alcune novelle scabrose). Così configurato, questo insieme rappresenta una tradizione fortemente attiva, in ragione delle evidenti esigenze di sistemare un testo malconcio, nonché di censurarlo all'occorrenza, e di ciò sono testimonianza gli interventi correttori e emendatori che Borghini apportò su B. Quanto a L, l'altra copia da ricondurre all'iniziativa di Borghini, si tratta del «teste più completo e conservato, dal cui canone e ordinamento derivano anche le edizioni correnti, [che] non seguono B nella numerazione spesso fallace» (p. XIII). Non è facile stabilire l'esatto rapporto fra B e L: Barbi pensava che quest'ultimo fosse in definitiva un *descriptus* di B (e così adesso anche V. Marucci, «Sulla tradizione del testo del 'Trecentonovelle' del Sacchetti», *Humanistica*, VIII, 2013, pp. 55-70), tratto quando B era più leggibile di ora; mentre Zaccarello nega ora questa ipotesi, preferendo pensare che L (anch'esso sottoposto a correzioni nel laboratorio di Borghini) sia piuttosto un collaterale. Ciò che importa è il forte stato di contaminazione fra i due codd., che in sede filologica limita «la validità dell'accordo di B L: in altre parole, pur restando ferma la loro derivazione dal comune modello in due diverse e distinte tornate di copia, la costituzione del testo non può muovere in via automatica dal loro accordo contro la diramazione non borghiniana» (p. LI).

Quanto a quest'ultima tradizione non borghigiana, il noto cod. N (sec. XVIII prima metà), portatore di un canone di 201 novelle, si accompagna ora – come si è detto – al collaterale oxoniense G. I due codici sono tardi, ma gli errori comuni consentono all'editore di ipotizzare a monte un antecedente z, da collocare circa venti anni dopo le copie B e L, in una fase successiva alla morte di Borghini, in cui l'originale, vieppiù danneggiato, offriva un *corpus* ridotto di novelle. Certa casistica porta a ipotizzare forme di contaminazione (si veda a nov. 153, 11: «empiendosi il corpo come potéo» B L] «come porco» G N, ma in N compare «porco»

corretto su «potéo», evidentemente per influsso di G, mentre probabilmente z leggeva «potéo»); ma siamo in ogni caso di fronte a un vero e proprio ramo della tradizione, divergente da quello borghiniano fino dal secondo Cinquecento, e – va aggiunto – da ricondurre all’operato di copisti competenti e motivati, capaci di integrare e rettificare molti passi malcerti dell’altro ramo. La faccenda però non si ferma qui, dal momento che proprio la maggiore competenza e motivazione dei copisti di G e N induce a pensare a rielaborazioni arbitrarie e emendamenti non necessari. Viene in mente, al riguardo, un passo di Borghini medesimo, databile 1562, che colpisce per la sua ‘modernità’, laddove il canonico parlava dell’edizione del *Decameron* di Ruscelli (Valgrisi 1557):

Gli anni passati fu stampato un Boccaccio da un certo Ruscello, che è impossibile a dire quanto si storpiasse quello autore, con suoi capricci... Et per questo rispetto vi ho detto più volte che nelle cose dubbie si vadia adagio, perché è molto minore errore lasciare un luogo scorretto in uno autore, che impiastarlo che paia che gli stia bene, perché quando si fa così, si passa via, et non ci si pensa più, et però non si sana mai; dove, apparendo il male, viene delle occasioni di poterlo sanare. (BNCF, Filze Rinuccini, 21 II, cc. 12v bis-13r; cito da V. Borghini, *Lettera intorno a’ manoscritti antichi*, a cura di G. Belloni, Roma, Salerno, 1995, pp. 78-79).

Il che ci porta a riflettere sui meccanismi essenziali di interpolazione cui è soggetto anche il nostro testo a partire dal primo lavoro che vi fu effettuato intorno in antico. In epoca moderna era stato Barbi («Per una nuova edizione delle novelle del Sacchetti», [1927], ora in *La nuova filologia e l’edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, 1977³) a negare fundamentalmente valore a N, ritenendolo un manufatto fortemente sospetto in cui la più parte delle lezioni emendate sarebbero da valutare come iniziativa di copista. (Non si deve dimenticare, al proposito, che N è un ms. tardo). Diversamente, un intervento che Franca Ageno produsse nel 1958 («Per il testo del “Trecentonovelle”», *Studi di Filologia Italiana*, XVI, pp. 193-274) si appuntava alla mendacia del teste B, che, se pure capitale, è opera di un copista spesso inaffidabile in quanto poco capace di comprensione diretta del testo; e di seguito forniva una serie consistente di emendamenti, dalla medesima dichiarati per *ope ingenii*. In realtà, per la più parte, quegli emendamenti coincidono con lezioni riscontrabili nella tradizione (si veda ora quanto nell’ed. Zaccarello, p. xxxii), e in particolare in L e N, e adesso vengono confermati da G (che la Ageno ovviamente non conosceva: aveva però accesso a N). Si tratta, in effetti, dei due episodi principali – il ragguaglio di Barbi e lo studio della Ageno – che nel ’900 costellano la ricerca su

Sacchetti, dopo di che il lavoro critico sul testo sembra di fatto arenarsi, malgrado le diverse edizioni con pretese critiche che si sono succedute nel Novecento, e di cui ho già fatto menzione: talora finte edizioni critiche, direi, che, compresa quella di Marucci, non si peritano di esaminare l'intera tradizione dando fede in chiave evangelica a Barbi e al gruppo B e in genere ricorrendo alla *varia lectio* disponibile in modo desultorio.

Tornando adesso all'edizione presente, si dovrà riflettere in primo luogo sullo sforzo profuso da Zaccarello, forte di una collazione completa (il che avviene – sia detto chiaramente – per la prima volta), di 'ricostruire' il famoso originale perduto (se non, forse, l'archetipo, anche se su questo restano grandi incertezze a causa della scarsità di testimonianze). Si legga a p. LXXIII: la diffusione del testo muove secondo l'editore da un unico «manufatto con caratteri di copia, o quanto meno da trascrizione secondaria d'autore, esposta a fenomenologia di errori non dissimile da qualunque altro apografo». Zaccarello conferma così la «comune origine dell'intera tradizione pervenuta, e l'utilizzabilità della *varia lectio* a fini stemmatici». Per questo aspetto, ovvero sulla unicità del testimone sopravvissuto, Zaccarello è in pieno accordo coi predecessori, così come riguardo a un originale 'fortemente danneggiato', causa prima degli errori comuni della prima tradizione cinquecentesca (p. LXXVIII: «alcune varianti suggeriscono che gli amanuensi del Cinquecento avessero di fronte un manufatto antico, la cui lettura riusciva difficoltosa non solo per il pessimo stato di conservazione, ma anche per la tipologia grafica, ivi compreso l'impiego di abbreviazioni, l'espressione dei numerali arabi e/o romani ecc.»). È un approccio che, soprattutto nella sezione degli errori d'archetipo, si impegna a ricostruire finanche la configurazione materiale e la tipologia scrittoria del perduto codice trecentesco, rammentando qualcosa di 'lachmaniano', e ciò sia detto in accezione positiva, dal momento che oggi tutti si affannano a proclamarsi 'non-lachmaniani', spesso accennando a qualcosa di meglio, mentre in questo caso c'è un editore che non fa sforzi in tal senso. Quanto ai risultati, gli errori d'archetipo sono raccolti e commentati alle pp. LXXIII-LXXX: un parco complessivo forse un po' ridotto (se anche si considerano le aplografie ecc.), ma si tratta pur sempre di un risultato di qualche significato.

Quanto invece alle soluzioni ecdotiche, si parta dalla rivendicazione «alla *constitutio textus* del novelliere il contributo indispensabile della *varia lectio*: al semplice emendamento di un testo unico (essenzialmente quello di B) deve subentrare, in sintesi, la necessaria ricostruzione collatoria...» (p. LXXXIII). Questo è il principale elemento di novità del lavoro

di Zaccarello, e cioè l'utilizzo effettivo dell'intera tradizione (ora disponibile nel suo insieme) per la ricostruzione del testo, rifiutando la prevalenza tradizionale delle copie Borghini e riducendo del pari (se non altro in linea di principio) il ricorso all'emendamento *ope ingenii*. Spicca, in questa luce, la sezione quantitativamente (e anche qualitativamente) più notevole dell'«Introduzione», quella cioè (pp. xcv-cxc, un centinaio di pagine) intitolata «Discussione di passi che possono migliorare il *textus receptus*», dove l'editore esamina luoghi problematici apportando volta per volta miglioramenti significativi rispetto alle edd. precedenti. Si dirà, al proposito, che in questo lavoro finisce per risultare essenziale l'apporto del ramo G + N, capace di contribuire con eventuali miglirie al testo. I luoghi si presentano per lo più come adiafori, ma una volta discussi e 'sviscerati', l'adiaforia viene a ridursi per forza di cose, dal momento che Zaccarello dimostra il più delle volte la indiscutibile maggiore validità di una lezione piuttosto che di un'altra. Selezionando, di questo vastissimo lavoro, quelle varianti che ancora paiono adiafore, ci sarà da riflettere se dare sempre e comunque ragione al ramo G + N, non dimenticando che i copisti di G + N tendono spesso e volentieri alla soluzione 'personale' proprio perché lettori più attenti e motivati.

Resta da dire del testo base, che Zaccarello fonda su L (il teste più completo e meglio conservato) solo per quanto riguarda il canone, eleggendo invece G come testimone-base, e editando le novelle che lì mancano sul fondamento di L (con le varianti di B = M e L¹, il secondo lacerto di B). In relazione a questa opzione: «Ciò che conta a livello ecdotico è che la scelta di un testo base, latore degli aspetti formali delle *Trecento Novelle*, presuppone non solo un'attenta valutazione dei fattori di disturbo che operano nelle varie testimonianze (meccanicità della copia, invasività di tratti innovativi, condizionamento da parte di modelli letterari ecc.), ma implica necessariamente anche la formulazione di ipotesi specifiche sul sistema linguistico di partenza» (p. cxci). In buona sostanza, è la copia di G che maggiormente appare rispettosa della presumibile lingua originaria del testo, a seguito di uno spoglio comparato con l'autografo A di Sacchetti contenente le sue opere minori (per il quale si veda M. Zaccarello, «Il trattamento linguistico rinascimentale delle "Trecento novelle" di Franco Sacchetti e le relative implicazioni nella scelta del testo base», *Medioevo Romanzo*, XXXV, 2, 2012, pp. 348-382). E anche in questo Zaccarello si discosta da Marucci (e dalla edizione di quest'ultimo del 1996), il quale riteneva che B fosse portatore anche degli «usi grafici e dei caratteri morfosintattici e formali dell'autografo» (si veda ora Marucci, «Sulla tradizione del testo del "Trecentonovelle" del Sacchetti», cit.).

Come si vede bene, le soluzioni di Zaccarello non sono assolutamente scontate, e anzi è presumibile che possano produrre una discussione articolata. Quanto alla scelta di fondo, viene adesso invalidato il prestigio del gruppo B e L sulla base del lavoro qualitativamente migliore del copista di z (G + N). B e L sono testimoni più vicini all'originale, da esso derivanti per via diretta, mentre la coppia G + N prevede di necessità un interposito (z), e però il lavoro materiale di copia risulta viziato in B + L da una evidente passività e trasandatezza, mentre il confronto con G + N consente volta per volta di confermare o smentire i mss. borghiniani. Consente inoltre di confermare o smentire le emendazioni della Ageno, non più così necessarie dal momento che supplisce in maniera essenziale la rivalutazione medesima del ramo G + N, così che la «strenua difesa della lezione tràdita» (p. xxxii n.) è possibile col ricorso minimo alla congettura. Tutto ciò implica, a ben vedere, considerazioni generali sulle possibili condizioni dell'originale. Perché, in altre parole, le copie borghiniane e in generale l'insieme dei testimoni cinquecenteschi delle *Trecento novelle* si trovano in tale stato di provvisorietà e trasandatezza? Una possibile ragione è che le incertezze e le oscurità derivino dalle condizioni provvisorie dell'originale medesimo: forse un testo non perfettamente elaborato dall'autore (e infatti da lui mai diffuso). E in tal caso sarebbero proprio i testimoni più sconnessi e desultori a offrire la versione più 'fedele'. Argomento, questo, cui va in ogni caso affiancato l'altro dell'effettiva epoca tarda di tutti i testimoni, i quali pertanto debbono considerarsi di fatto soggetti a interpolazioni, fraintendimenti, adattamenti linguistici, censure, contaminazioni ecc. Al proposito, si dirà allora che il medesimo G finisce per essere oggetto di «intervento editoriale» laddove chiaramente non affidabile, nei quali casi Zaccarello preferisce ripristinare «la forma presumibilmente d'autore in corsivo a testo, segnalando la lezione di G in apparato» (p. cxiii).

Sarà il caso, infine, di ribadire la cifra qualitativamente innovativa dell'edizione in oggetto. Non è dubbio che, una volta fondato il lavoro su una collazione completa, torni possibile a Zaccarello sviscerare numerosi passi del testo che le precedenti edd. non toglievano dall'oscurità. È vero, d'altra parte, che la 'colta attenzione' caratterizzante il lavoro del copista di z finisce per prospettare una questione metodologica di non poco conto: se cioè sia meglio affidarsi a copie (per quanto trasandate) meno inclini all'intervento sul testo ovvero a copie che cercano di capire il testo e dunque di correggerlo nei passi dubbi o lacunosi. Zaccarello ammette correttamente, su questo punto, che il ramo proveniente da z presenta talora passi che danno chiaro sentore di interpolazione mora-

leggiante. Riporto qui il solo esempio (ma ce ne sono molti altri) della novella LXXXIX 8-9, dove il finale si trova letteralmente biforcuto:

LXXXIX 8 [BL]

Che diremo che fosse quella ostia da sì devoto cherico sacrata e portata? Io per me non credo che cattivo arbore possa fare buon frutto, e tutto il mondo n'è pieno di tali, che Dio 'l sa tra cui mani è venuto!

LXXXIX 9 [GN]

Ma non però questo indegno andò impunito de' suoi errori, perché, tornando a casa e riposto il santissimo nel ciborio, si levò una fierissima tempesta con gragnuola grossissima, la quale passando per lo scoperto tetto diede sopra alla testa all'indegno prete et ucciselo, sì come fece in campagna a colui che coglieva i fichi, il quale rimase anch'egli poco lontano di quivi ucciso dalla tempesta.

In questo caso entrambi i passi sono stati lasciati a testo (se pure il secondo opportunamente sistemato tra parr. quadre), ma lo stesso editore fa chiaro che il finale di G + N sa effettivamente di raccontino da post-controriforma (se non da catechismo) e dunque getta ragionevoli sospetti sull'intero insieme.

Certo, la tendenza prevalente di Zaccarello è di accogliere la lezione di G + N anche di fronte a ragionevoli sospetti di emendamento *ope ingenii* o aggiustamento congetturale: detto in altre parole, di optare per la lezione corretta anche di fronte al ragionevole dubbio che non si tratti di lezione autentica. Basta, al proposito, essere consapevoli che si sta parlando di un testo giunto agli scribi cinquecenteschi lacero e guasto in più punti, e che a tali carenze ogni editore è ben lontano da poter rimediare decentemente. L'alternativa sarebbe davvero quella di riempire il testo di zone vuote contrassegnate da asterischi, al modo in cui i restauri archeologici lasciano patine di cemento bianco evidente sugli antichi reperti. In conclusione: il censore motivato dovrà analizzare tutte le soluzioni proposte da Zaccarello, eventualmente per provare a migliorare un lavoro che di per sé si presta a accogliere altre integrazioni. Ma non è questo il punto, o non solo questo. Si tratterà anche di riconoscere che questo modo di fare filologia (lavorando cioè sull'intera tradizione) permetterà finalmente un nuovo commento delle *Trecento Novelle*, ora con a disposizione un testo indagato e spiegato nei dettagli.

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1^a edizione, maggio 2016

© copyright 2016 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel aprile 2016
da Gráficas Gutiérrez Martín (Valladolid)

ISSN 1825-5361

DL VA 352-2014

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso
interno e didattico.