

# Ecdotica

3  
(2006)

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna  
Dipartimento di Italianistica

Centro para la Edición  
de los Clásicos Españoles



Carocci editore

*Comitato direttivo*

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

*Comitato scientifico*

Edoardo Barbieri, Pedro M. Cátedra,  
Roger Chartier, Umberto Eco, Conor Fahy,  
Inés Fernández-Ordóñez, Hans Walter Gabler,  
Guglielmo Gorni, David C. Greetham,  
Neil Harris, Lotte Hellinga,  
Mario Mancini, Armando Petrucci,  
Bodo Plachta, Amedeo Quondam,  
Ezio Raimondi, Antonio Sorella,  
Pasquale Stoppelli, Alfredo Stussi,  
Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

*Responsabile di Redazione*

Loredana Chines

*Redazione*

Federico Della Corte, Laura Fernández,  
Domenico Fiormonte, Luigi Giuliani,  
Camilla Giunti, Gonzalo Pontón,  
Paola Vecchi Galli, Marco Veglia

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,  
Dipartimento di Italianistica,  
Via Zamboni 32, 40126 Bologna  
ecdoticadipital@unibo.it

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles  
cece@cece.edu.es  
www.cece.edu.es

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



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

CCE  
CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS  
CLÁSICOS ESPAÑOLES



FONDAZIONE  
CASSA DI RISPARMIO  
IN BOLOGNA

Carocci editore,  
Via Sardegna 50, 00187 Roma  
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

# INDICE

## Saggi

- NEIL HARRIS, Profilo di un incunabolo: le «Epistolae in cardinalatu editae» di Enea Silvio Piccolomini (Roma 1475) 7
- FEDERICO DELLA CORTE, “Usus scribendi”, “ratio typographica” e altri preliminari a un’edizione di Aretino 34
- CRISTINA URCHUEGUÍA, Tra poetica e fisica. Nota preliminare a Martens e Reuß 51
- GUNTER MARTENS, Sul compito critico dei filologi editoriali. Tesi per un concetto allargato della critica testuale 60
- ROLAND REUSS, Vicende del manoscritto, vicende della stampa. Appunti sulla “genesì del testo” 75
- DAVID C. GREETHAM, Philology Redux? 103

## Foro

- L'autore in tipografia 129
- NEIL HARRIS, Come riconoscere un “cancellans” e viver felici, p. 130 • SONIA GARZA MERINO, El “original” de imprenta. El diseño del libro impreso antiguo según su autor, p. 153 • PAOLA ITALIA, Le “penultime volontà dell'autore”. Considerazioni sulle edizioni d'autore del Novecento, p. 174

## Testi

- JEREMY LAWRENCE, Stoppard, Housman and the mission of textual criticism 187

## Questioni

FRANCESCO BAUSI, Mito e realtà dell'edizione critica. In margine al Petrarca del Centenario

207

## Rassegne

Lotte Hellinga, *Impresores, editores, correctores y cajistas: Siglo XV* (JULIÁN MARTÍN ABAD), p. 221 • Jean-François Gilmont, *Le livre réformé au XVI<sup>e</sup> siècle* (ENRICO FENZI), p. 228 • Clive Griffin, *Journeymen-Printers, Heresy, and the Inquisition in Sixteenth-Century Spain* (EDOARDO BARBIERI), p. 232 • Francisco M. Gimeno Blay, *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos* (MADDALENA SIGNORINI), p. 237 • Carlo Maria Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane* (STEFANO CREMONINI), p. 239 • Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro* (ROGER CHARTIER), p. 244 • Joseph A. Dane, *The Myth of Print Culture* (MARÍA JOSÉ VEGA), p. 250 • Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni (a cura di), *I dintorni del testo* (ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI), p. 261 • Willard McCarty, *Humanities Computing* (NICHOLAS HAYWARD), p. 271 • «Il progetto *MSEditor*: Desmond Schmidt, “Graphical Editor for Manuscripts”» (FRANCESCA TOMASI), p. 273 • Edward W. Said, *Humanism and Democratic Criticism* (ANDRÉS SORIA OLMEDO), p. 282

## Cronaca

L'Institut für Textkritik [Istituto per la critica testuale] – una cooperativa di editori indipendenti (PETER STAENGLER), p. 291 • Le Edizioni Sylvestre Bonnard (REDAZIONE DI ECDOTICA), p. 295

# Rassegne

JULIÁN MARTÍN ABAD

📖 Lotte Hellinga, *Impresores, editores, correctores y cajistas: Siglo XV*, trad. Pablo Andrés Escapa, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 236

Coincidiendo con la aparición del tomo XI del *Catalogue of Books Printed in the XV<sup>th</sup> Century Now in The British Museum*, dedicado a «England» y preparado por Lotte Hellinga, ve la luz un volumen que recoge por primera vez, y por el momento en traducción al español, un conjunto de trabajos seminales de la gran incunabulista. Con el tomo recordado se culmina el monumental *BMC*: una historia editorial que viene desde 1908 y que se completaba provisionalmente en 2004 (dejando en blanco el lugar correspondiente al tomo XI), con el XII, dedicado a los incunables hebreos, preparado por A.K. Offenberg. Con esta gavilla de trabajos de investigación, aparecidos entre los años 1988 y 2000, seleccionados con gran acierto, precedidos por una introducción de la propia autora, se nos muestra autorizadamente la metodología de la *bibliografía textual* y los logros posibles de la misma. Dos facetas, pues, de la gran personalidad profesional y científica de Lotte Hellinga, a la que hay que añadir otra, por la que pudiera ser, presumiblemente, más conocida la gran incunabulista: su faceta de adelantada en el aprovechamiento de la informática para llevar a cabo el control bibliográfico de la producción impresa del siglo XV, bastando con recordar *The Illustrated ISTC on CD-ROM* (con los proyectos anejos *Incipit* e *Incunabula: The Printing Revolution in Europe, 1455-1500*), y en un segundo momento el de toda la producción impresa del periodo de la imprenta manual, si mencionamos *The Hand Press Book Database (HPB)* del Consortium of European Research Libraries (CERL), proyectos todos en los que ella ha asumido ta-

reas de responsabilidad profesional, organizativa y científica. En reconocimiento a tan dilatada y meritoria labor, la British Library dedicó, hace algunos años, a la que fuera Head of Incunabula, hasta 1992, y Deputy Keeper in Humanities and Social Sciences, hasta 1995, un grueso volumen con título inevitable: *Incunabula: Studies in Fifteenth-Century Printed Books Presented to Lotte Hellinga* (Ed. Martin Davies. London: The British Library, 1999).

Son ocho los estudios traducidos, presentados bajo cinco apartados: *Manuscrito e imprenta*, *Imprenta*, *Del texto a su impresión: el original de imprenta*, *Imprenta y empresa editorial e Imprenta, ecdótica, y otros sistemas de análisis del texto*. Como señala en su nota previa el traductor, «los diversos grados de implicación de estos artículos con el proceso editorial y la transmisión de los textos en las primeras décadas de la imprenta, hicieron aconsejable la clasificación de la materia en seis [*sic* pero cinco] secciones, una por artículo, que en su forma de titularse destacan el aspecto temático mejor ilustrado por cada ensayo». Se completa el volumen con un *Glosario temático*, sin duda alguna de utilidad para la docencia universitaria; una *Bibliografía*, correspondiente a las citas de los diversos estudios; y la bibliografía de Lotte Hellinga, con 176 entradas, que se cierra con el antes recordado tomo XI del *BMC*. La traducción y el material complementario son responsabilidad de Pablo Andrés Escapa, que tiene en su haber algunos trabajos de investigación relacionados con la temática de este volumen, a la vez que nos ha narrado «historias menudas y olvidadas» en *Los elipses del cronista* (Madrid, Páginas de Espuma, 2003) Con tales antecedentes podemos disfrutar de una traducción correcta, precisa y autorizada.

Diríamos que en los talleres de imprenta, mucho más si cabe en los más primitivos, a paso lento, vamos descubriendo un mundo. En la novela de Blake Morrison, *La justificación de Johann Gutenberg* (Salamanca, Témpora, 2005, p. 216), se incluye una imaginaria alocución del inventor pronunciada ante los trabajadores de su taller. Hacía 1450 Gutenberg decía: «Este Johann que está ante vosotros [...] hará un libro, pero no pondrá su nombre ni dejará en él ninguna marca, ni tampoco vosotros. No somos Creadores sino Hacedores, trabajando humildemente al servicio de Dios». Pero a pesar de esa proclamación de asepsia textual, en el taller no solo se hace, también se crea, el texto *impreso*. He dicho bien: el texto que se ofrece en forma de libro impreso. Como escribía recientemente René Pellen: «C'est sa nature de livre imprimé qui devrait servir de référence première à tout approche du texte en tant qu'objet construit par un auteur et un imprimeur» [«Transcription des incuna-

bles, histoire de l'écriture et diachronie. Étude critique de l'Édition du V<sup>e</sup> centenaire de la *Gramatica castellana* par Esparza et Sarmiento (1992)», *BH*, 108, 1 (2006), p. 204]. Pero, como hemos visto por las secciones antes recordadas, la temática es más amplia, pues, en palabras de la autora, en su introducción, «la interacción de todos los aspectos inherentes a la producción del libro está sujeta a cambios dependientes de la variabilidad de las condiciones sociales», en el tiempo y en el espacio. Comentaré, pues, brevemente, el contenido de los estudios incluidos en el presente volumen.

En el primero de ellos, «El códice en el siglo XV: Manuscrito e impreso», tras salir al paso a los diversos malentendidos sobre la relación de ambos tipos de libro, insistiendo en la necesidad de examinar la realidad de la transición con ojos de contemporáneos, para poder concretar cuál fue realmente el juicio valorativo que mereció el cambio, se examina comparativamente la función del libro, manuscrito e impreso, en la *transmisión* y *difusión* de los textos. La transmisión es un proceso que se inicia con la reproducción, lo que anima a la autora a analizar el primitivo proceso de fabricación, ejemplificando y ofreciendo interesantes precisiones sobre el uso primeramente de una prensa con un cuadro pequeño, que únicamente permitía la impresión de medio pliego, es decir una impresión página a página, y la incorporación luego de un carro móvil a la prensa, que permitirá imprimir, con dos golpes, un pliego completo; y sobre los originales de imprenta (manuscritos e impresos) y el interés del estudio comparativo del primitivo texto y el resultante tras el nuevo proceso de reproducción. Descubrimos cómo en la transmisión de los textos actúa un proceso de selección y simplificación en el que un entorno muy diversificado ejerce de hecho un manifiesto control.

Utiliza el término difusión en un sentido amplio, como «el camino que recorre un texto para alcanzar nuevos mercados, por ejemplo mediante la expansión de su área geográfica, lo que le permite llegar a más lectores y, posiblemente, a nuevas clases de lectores». Lo ejemplifica con un estudio minucioso de ejemplares de más de treinta ediciones incunables de las *Facetiae* de Poggio Bracciolini, demostrando la falsedad de una opinión muy afianzada, la de «que una vez que un texto llegaba a imprimirse, su tradición posterior dependía de ediciones sucesivas», es decir, que «el texto fijado en la última edición dependía siempre de su predecesora». La conclusión de la autora es que se necesitó medio siglo para que el editor, acumulando la experiencia en la fabricación de los códices y en la de los libros de imprenta, lograra inventar el arte de publicar.

En el primero de los estudios, como he recordado, se analizaba breve-

mente la introducción de la prensa de dos golpes. A este tema se presta particularísima atención en «El texto y la impresión en las primeras décadas de la imprenta». Se trata de un avance tecnológico que se produce en Roma y Nápoles a partir de 1470 y que se fue imponiendo lentamente durante un periodo de al menos quince años, siguiendo la ruta hacia el norte. Una interesante precisión, pues: la mejora que supuso la aceptación de la prensa de dos golpes, con carro móvil, no arrinconó en los talleres a las prensas fijas de un solo golpe; éstas siguieron en uso. Pero el propósito de la autora no es prioritariamente el de presentar la evolución tecnológica en cuanto tal (aunque sus precisiones son muy detalladas y de enorme utilidad metodológica para el análisis de los más primitivos incunables), cuanto el de intentar llegar a un mejor conocimiento sobre la producción de los textos en los talleres de imprenta: con la prensa de dos golpes la preparación del texto, previa a su composición, pasó a ser un asunto de fundamental importancia.

Inevitablemente había que atender a los originales de imprenta (manuscritos e impresos). El interés de su estudio ya lo hemos encontrado en el primero de los trabajos traducidos y recibe ahora una doble aproximación de un interés superlativo: «Cajistas y editores: Algunos aspectos de la preparación de textos para la imprenta en el siglo XV» y «Ghe-raert Leeu, impresor de *Los Viajes* de Marco Polo». En todos los casos la autora contextualiza (bibliográficamente) su investigación, recuerda los antecedentes en la atención a los temas abordados y analiza con rigor y gran precisión las sucesivas aportaciones previas. En España, debemos ahora felicitarnos por la tesis doctoral de Sonia Garza Merino, *El original de imprenta (1472-1684)*, defendida hace unos meses en la Universidad de Alcalá, aunque desgraciadamente todavía inédita, que pone ante nuestros ojos un conjunto de *printer's copies* de una riqueza al parecer inigualada en ningún otro país.

Lotte Hellinga no pierde ninguna ocasión propicia para aconsejar a los futuros investigadores: «es fundamental comprender que un documento usado como *exemplar* en una imprenta ha pasado por varias fases de producción, y que cada una deja sus propias huellas». Logra la autora que veamos cómo se desarrolla el trabajo de los cajistas como creadores de variantes:

los cajistas no eran la clase de operarios mecánicos de una era industrial, sino una especie de copistas enfrentados a una nueva tecnología. Estamos acostumbrados a aceptar que el trabajo de los copistas medievales consistía en obtener un texto de la mejor factura formal. La responsabilidad de los cajistas era la misma: transmitir el texto en la mejor forma posible a los supuestos lectores, un pú-



blico más general y menos especializado que el que se acercaba a un manuscrito, lo cual supone una diferencia fundamental con los copistas. Esta pretensión de claridad implicaba que cobrasen importancia cuestiones como la normalización lingüística, la corrección de errores evidentes, así como la fluidez y la legibilidad, la presentación cuidada de la página y, en general, todo esfuerzo por ofrecer el mejor acceso posible al texto. La consecuencia de estos afanes fue un cierto margen de libertad para introducir cualquier cambio que se juzgase conveniente, hasta llegar incluso a completar espacios que se revelaban vacíos a los ojos.

La conclusión es determinante:

El conocimiento más cabal y, en consecuencia, el cambio que se ha producido en la comprensión del trabajo de los cajistas, ha evitado que los historiadores del texto se instalen cómodamente en ciertas afirmaciones [...]. Incluso después de haber abandonado las manos del editor, la presentación de un texto, su ortografía, léxico y demás particularidades lingüísticas, hasta su contenido, puede haber sufrido cambios durante su proceso de producción en manos del cajista.

A veces entre el texto original y el texto impreso ha existido un documento intermedio: en el estudio dedicado a la edición del *Marco Polo* de Gheraert Leeu, en Gouda, *circa* 1483, se ofrece un minucioso análisis textual que lo ejemplifica. La oportunidad de la publicación en español de los trabajos de Lotte Hellinga se pone más de manifiesto al coincidir con la del monumental estudio de Francisco Rico, *El texto del «Quijote»: Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro* (Barcelona, Destino, y Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005), que ejemplifica por largo las alteraciones que los manuscritos sufrían en la imprenta e insiste en el decisivo papel que en ese sentido correspondía no tanto a los cajistas como a los correctores.

Proclamo mi preferencia por el siguiente estudio: «Peter Schoeffer y su modelo organizativo: Una indagación bibliográfica sobre los procedimientos de un protoimpresor», en el que Eberhard Köning colabora con la autora en el estudio de la iluminación y el embellecimiento de los ejemplares de la edición investigada: Hieronymus, *Epistolae*, ed. Adrianus de Briellis, Mainz, Peter Schoeffer, 7 Sept. 1470 (ISTC ih00165000). El propósito es muy concreto: «mostrar cómo puede reconstruirse la imagen de una de las imprentas más antiguas que conocemos – en concreto la de Peter Schoeffer en Maguncia – a base de conciliar informaciones ampliamente dispersas». En el estudio, pues, se expone una metodología precisa, eficaz, imitable. Se señalan a cada paso posibilidades, limita-

ciones y riesgos. Los detalles autobiográficos son muy de agradecer, brota de inmediato nuestra admiración: «aunque viajar de continuo ha sido parte inexcusable de mi investigación, la cuota reservada a los descubrimientos está supeditada al manejo de los ordenadores y a la visita a las salas de lectura de las bibliotecas». Detalles biográficos; contextualización editorial de las *Epistolae* de san Jerónimo; minucioso análisis de las dos emisiones; pormenorizada reconstrucción del proceso de producción del texto y de su corrección durante ese proceso; examen directo de casi la totalidad de los ejemplares conservados – muy abundantes – atendiendo a la rubricación, la iluminación y el embellecimiento, y finalmente a la encuadernación, nos descubren a un Peter Schoeffer creador de una sofisticada organización editorial que llevan a Lotte Hellinga a concluir: «Me cuesta poco imaginarlo como el inventor de la edición».

Se cierra la selección de artículos traducidos con el titulado «La edición de textos en los primeros quince años de la imprenta». La primera frase es realmente muy significativa: «El incunabulista que manifieste que su interés radica en los textos y su transmisión se halla en posición extraña». La preocupación prioritaria de los incunabulistas por la impresión y sus artífices en detrimento de la requerida por el texto, ha arrinconado a los incunables como testimonios carentes de interés y valor para la crítica textual. La autora se anima por lo tanto a mostrar, mediante el análisis de cuatro primitivas ediciones, lo desacertado de la idea de que la introducción de la imprenta motivó la estabilización y la inalterabilidad de los textos, ya que descubrimos que en ocasiones la preocupación por la presentación de un texto llegó a un grado tal de minuciosidad que devino auténtica obsesión por conseguir la versión más correcta de ese texto en relación con el *exemplar*. Ofrece, al referirse a la edición maguntina del *Catholicon*, una breve y útil exposición de la polémica sobre esta mítica edición, impresa al parecer con parejas de líneas, previamente sujetadas, con el propósito sin duda de reutilizar una composición tipográficamente corregida.

Aquí y allá, dentro del volumen, surgen algunos comentarios impagables, que merecen cita expresa:

Los recursos electrónicos aportan a la investigación no solo una nueva metodología sino también una nueva disciplina. Gracias a las bases de datos ha sido posible acceder a un nivel de información mucho más vasto de lo que era factible antes de la era de las nuevas tecnologías. Le guste o no, el investigador está obligado a vivir en un mundo cada vez más ancho o a viajar, mapa en mano, por un territorio muy dilatado. El mapa lo conforma la información de su base de datos, algo que le transmite confianza y seguridad, pero, como les pasa a

la mayoría de los viajeros, tendrá que aceptar la idea de que su visita deberá excluir muchos lugares, que no podrá mirar debajo de todas las piedras por más que sea consciente de todas las que hay. La disciplina radica en el grado de selección y en el escrúpulo a la hora de hacer precisiones: qué puede obtenerse, siendo realistas, en el contexto de la totalidad del material conocido e implicado en la investigación contando con los límites de los recursos disponibles y del tiempo que se va a emplear.

Conviene aprovechar la cita para hacer alguna observación. No podemos dejar de lado la rotunda afirmación de Alain Finkielkraut: «Internet, ese cubo de la basura planetario» (*La ingratitud. Conversaciones sobre nuestro tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 56). También de basura bibliográfica. Lotte Hellinga nos recuerda: «Todas las bases de datos, y las bibliográficas no son una excepción, exigen un enorme esfuerzo de organización, de inversión, de actualización técnica y, sobre todo, la voluntad de compartir el trabajo con otros a fin de crearlas y mantenerlas». Pero en ocasiones las bases de datos bibliográficos dejan bastante que desear. Considero que es oportuno advertir de la reciente y engañosa oferta informativa de la página Web de la Biblioteca Nacional de España: *Nuevo catálogo de incunables*. El investigador debe estar advertido de que el flamante «nuevo catálogo» puede resultar para él un auténtico instrumento de desinformación. La oferta es fruto de una seudoprofesionalidad, políticamente correcta, con poder de decisión. Un simple dato justificará mi crítica: se dice en la presentación de la engañosa nueva oferta bibliográfica: «Este nuevo catálogo, disponible desde septiembre de 2006, [...] permite difundir esta rica colección, con más de 2.400 ediciones y más de 3.100 ejemplares». Para que no se juzgue mi comentario de gratuito, señalaré simplemente que el número de ediciones presentes en la colección en esa misma fecha (teniendo en cuenta que en unos pocos casos se trata de un fragmento de ejemplar pero que en la mayoría de los casos existen ejemplares múltiples de buen número de esas ediciones) alcanzaba la cifra de 4.460. No insistiré; queda advertido el investigador. Los objetivos institucionales a largo plazo, y los de carácter bibliográfico requieren siempre ese plazo largo, no interesan a los actuales responsables técnicos de dicha institución. Parafraseando a Lotte Hellinga: debemos preguntarnos por los beneficios que puede reportar esta nueva forma de acceso al patrimonio bibliográfico impreso, por las perspectivas que puede ofrecer no solo al bibliotecario, sino al investigador especializado, pero deben denunciarse los fraudes.

📖 Jean-François Gilmont, *Le livre réformé au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005, pp. 152

Questo volume di Jean-François Gilmont, noto studioso della storia del libro e in particolare dell'editoria riformata del Cinquecento, si articola in tre capitoli, più alcune riflessioni finali (pp. 119-23), un *Annexe* costituito da sei grafici relativi alla produzione ginevrina di libri dal 1535 al 1600 (pp. 125-7), una bibliografia (pp. 129-40) e la lista cronologica delle opere religiose in lingua francese stampate dal 1520 al 1539 (pp. 141-5). I tre capitoli sono dedicati rispettivamente agli anni prima di Calvino, a quelli dominati dalla figura e dall'iniziativa di Calvino, e infine al dopo-Calvino. Dunque: *Avant Calvin, des voies multiples et discrètes (1520-1540)* (pp. 13-38); *Calvin, un voix dominante (1541-1564)* (pp. 39-72); *Après Calvin, des voix plus discrètes et parfois discordantes (1559-1598)* (pp. 81-117).

Nell'introduzione l'autore puntualizza l'uso di alcuni termini: libro 'riformato', e non *protestante, calvinista, evangelico*; libro 'francese', cioè in lingua francese, il che comporta un notevole ampliamento dell'orizzonte di riferimento rispetto a quelli che erano all'epoca gli effettivi confini del regno; il diverso significato di 'Chiesa cattolica' e di 'Chiesa romana', ecc. Ma soprattutto anticipa come nel corso del secolo si assista al processo attraverso il quale l'*être hybride* costituito da un libro a stampa che ancora non s'è del tutto staccato dal manoscritto acquisisce i suoi caratteri moderni, e come tale processo vada di pari passo con la scoperta del suo uso e della sua importanza sul piano dell'ideologia e della propaganda (p. 7: «*Avant que la guerre des Pamphlets suscitée par Luther ne prouve toute l'efficacité des presses typographiques, Érasme se montre depuis 1515 environ un maître redoutable dans l'usage du livre. Il attire ses adversaires habitués à la chair de vérité et au pupitre universitaire sur le terrain de l'imprimerie, dont il s'est assuré le contrôle. Dans les années soixante du XVI<sup>e</sup> siècle, les huguenots découvrent cet usage des presses dans leur conflit contre le parti catholique*»). Un'altra premessa decisiva, che nel corso del volume viene continuamente ripresa e articolata e ne costituisce uno dei contributi più preziosi, sta nel proposito di dimostrare come le confessioni religiose fossero realtà dinamiche e assai articolate, e come il loro processo di solidificazione confessionale fosse lento (occorrerà aspettare gli anni Sessanta del secolo). E come, parallelamente, anche la Chiesa romana subisca un'evoluzione che porta da un relativo policentrismo (l'Università di Parigi non detiene più l'assoluto

monopolio in campo teologico, e sono incerti anche i confini tra l'autorità del papa e quella dei vescovi) alla grande svolta del Concilio di Trento (1545-63), che sancisce il totalizzante potere dogmatico che la Curia romana conquista attorno agli anni Quaranta, realizzando una importante svolta rispetto al passato, nel quale era solita accettare con maggiore facilità una relativa varietà in campo dottrinale. Ed è appunto alla luce di questa visione fortemente dialettica, attenta ai movimenti interni e alla pluralità delle esperienze, che il primo capitolo va letto, dedicato com'è ad anni nei quali molte situazioni e molti pronunciamenti sono ancora fluidi, in cerca di definizione. Mentre più tardi la *confessionalisation* – e, nel concreto, il rigetto di Calvino dei movimenti evangelici francesi che l'avevano preceduto, e le distanze ch'egli manterrà rispetto al 'gruppo di Neuchâtel' (gruppo che nei primi anni Trenta aveva visto riuniti attorno ad Antoine Marcourt tra altri Guillaume Farel, Olivétan e lo stampatore Pierre de Vingle, espulso nel 1532 da Lione) – tenderà a cancellare le tracce di quella prima stagione. Con le parole di Gilmont: «En effet, catholiques et protestants ont été implicitement d'accord pour effacer le souvenir des mouvements dissidents et tout ramener aux grandes Églises. La négligence avec laquelle les publications évoquées dans ce chapitre ont été conservées, celles de Martin Lempereur à Anvers, celles de Simon Du Bois à Paris et à Alençon et celles de Pierre de Vingle à Neuchâtel, n'est pas étrangère à leur flou doctrinal au regard de l'orthodoxie développée ultérieurement» (p. 13; più avanti, pp. 119-20, l'autore parla degli effetti nefasti della storiografia riformata e di quella cattolica nell'aver concordemente oscurato «les véritables croyances des chrétiens qui ont veçu les premiers soubresauts de la Réforme»). Ma a dispetto di ciò la solidità dell'impianto e le minuziose competenze permettono a Gilmont di ricostruire il panorama della produzione libraria, ch'egli sa far 'parlare' in maniera affascinante (anche se è difficile, se non impossibile, riassumerlo), sì da ricavarne le basi materialmente fondate per un ampio e complesso capitolo di storia.

Dopo aver accennato al desiderio di rinnovamento promosso in generale dall'Umanesimo, e in particolare dalle opere di Erasmo e da quelle di Lutero (che circolano assai presto in Francia, e per un certo periodo senza problemi: ancora nel 1521 si stampano a Parigi molti suoi opuscoli latini), e aver sottolineato l'importanza della diocesi di Meaux negli anni 1521-26 quale centro propulsore del movimento evangelico, per opera del vescovo Guillaume Briçonnet e di Lefèvre d'Étaples (del quale viene illustrata l'opera di traduzione della Bibbia, così come quella, più avanti, di Olivétan), Gilmont mette in luce il ruolo centrale di Marghe-

rita di Navarra, la sorella del re, e il suo *reseau* di rapporti personali, e l'intreccio di poteri che vede la monarchia cautamente favorevole al movimento evangelico e ad alcuni dei suoi uomini, almeno sino all'episodio dei Placards, nell'ottobre del 1534 (vedi p. 27), e dall'altro lato il deciso ruolo repressivo della Sorbona e del Parlamento, sempre pronti a colpire. Lo mostra in maniera chiara il caso di Louis de Berquin, un gentiluomo fortemente protetto da Francesco I, traduttore di Erasmo e Lutero, di Hutten e Melantone, proprietario di una biblioteca distrutta per ordine del Parlamento e infine, approfittando di una assenza del re, arrestato e rapidamente condannato a morte nel 1529. Più avanti le cose peggiorano, e chi s'incarica di distribuire clandestinamente in Francia i libri ginevrini spesso paga con la vita, come avvenne alla maggior parte dei 'distributori' di Laurent de Normandie, amico e consigliere di Calvino e fondatore e finanziatore della più importante compagnia di librai di Ginevra (vedi pp. 63-5, con l'efficace citazione di una lettera di Théodore de Bèze, del 1552, e, per l'epoca successiva al 1572, la 'scheda' sul *colporteur* Jean de Campenon, p. 103). D'altro lato, sono numerose le sfumature che attraversano il campo dei riformatori, dai più radicali, che in effetti guidano il movimento, a coloro che credono invece la Chiesa riformabile dall'interno (gli 'evangelici', appunto) ed evitano posizioni scismatiche. Naturalmente sono proprio costoro i primi ad essere schiacciati da uno scontro che si fa sempre più duro e progressivamente toglie loro lo spazio inizialmente goduto. Semmai, più tardi, emergerà il fenomeno, già studiato da Carlo Ginzburg, del 'nicodemismo', come l'ha definito Calvino nel 1554, e cioè l'atteggiamento di chi, protestante, dissimula in buona coscienza le sue convinzioni religiose.

La storia, ripeto, è ricca e appassionante, sino agli anni ginevrini in cui s'esercita il dominio di Calvino, e nei successivi, prima e dopo la notte di san Bartolomeo (1572), che provoca una vera emorragia nella nobiltà ugonotta, anche se ne segue una riorganizzazione del partito protestante che trova la propria 'capitale' in La Rochelle, che gode di una situazione affatto particolare e conta sulla presenza di editori come Berton, Portau e Haultin, e in numerose città del Midi (pp. 99 ss.). In ogni caso quella strage segna un deciso punto di svolta e imprime all'attività editoriale riformata una direzione meno popolare e più elitaria, mentre non vengono meno le tensioni e le rivalità, sviluppatasi sin dai primi anni Sessanta, tra le Chiese protestanti di Francia e Ginevra che, per ragioni anche di tipo economico, vuole mantenere una sorta di monopolio nel campo delle pubblicazioni religiose. Ciò è esemplarmente dimostrato da alcune vicende editoriali, come quella che vede impegnati Jean de la Haize e lo

stampatore Barthélemy Berton che rompe il monopolio ginevrino pubblicando i *Sermoni su Daniele* di Calvino (vedi pp. 96-7). L'episodio, con le polemiche che ne seguirono, è sintomatico di una spaccatura della quale Gilmont porta altri esempi, e che s'innesta nel delicato campo della libertà d'interpretazione lasciata al credente, secondo il fortunato motto *Lisez et puis jugez*, e però contraddittoriamente avversata proprio in campo protestante e specialmente a Ginevra dal forte controllo esercitato sulla stampa (al proposito, sono davvero belle le pagine che Gilmont dedica alla stampa ginevrina e al complesso gioco delle censure e delle autorizzazioni, esemplificato con grande ricchezza di esempi).

Occorre tuttavia dire che questi pochi e frammentari assaggi non esauriscono in alcun modo i caratteri del volume di Gilmont, che non intende riscrivere una 'storia della Riforma', ma che semmai a quella storia ritorna con una folla di stimoli e suggerimenti nuovi attraverso l'analisi rigorosamente tecnica della 'storia del libro' nell'età considerata, basata in gran parte sulla propria base dati GLNI6 (= Genève, Lausanne, Neuchâtel, XVI<sup>e</sup> siècle): dunque, attraverso l'attività di una folla di editori; le loro continuità familiari; le loro mobili dislocazioni geografiche; i titoli pubblicati, le quantità, ecc. Per le quantità, si vedano in particolare, con riferimento centrale a Ginevra, i dati forniti alle pp. 44 ss., ov'è applicato il sistema, annunciato come novità sin dall'introduzione, di basare i calcoli non solo, come s'usa, sul numero dei titoli, ma sul numero di 'fogli di stampa' – quelli che, ripiegati in due, formano le quattro pagine degli in-folio; in quattro le otto degli in-quarto, ecc. –, sì da avere un quadro di rapporti assai più corretto. Se ne ricava, per esempio, la conferma della preponderanza degli scritti di Calvino tra il '40 e il '50: «Sa production représente 38% des titres et 42% du total des feuilles imprimées. Cela signifie que, durant les années 1542-1550, les imprimeurs genevois diffusent plus souvent Calvin que la Bible (14% de total des feuilles imprimées). De plus, la proportion de textes de Calvin va croissante: elle n'est que de 27% entre 1542 et 1546 mais elle atteint 65% entre 1547 et 1550», ecc. (p. 48).

Ma neppure questa precisazione è di per sé sufficiente, perché il dato più mirabile che emerge dall'opera consiste nella capacità dello studioso di fondere con semplicità e naturalezza i dati offerti dalla storia materiale e/o quantitativa del libro con quelli della storia che vorrei chiamare, *tout court*, politica. Non c'è alcun bisogno di filtri o di formule di passaggio. La storia sta lì, nei fatti che la raccontano: nelle condanne e nelle fughe degli editori, nell'altalenante andamento della loro attività, nei centri intellettuali dei quali essi raccolgono le esigenze e le tensioni,

nella scelta dei titoli e nella dialettica delle diverse posizioni che in essi s'esprime. Da questo punto di vista la documentazione, trasmessa in forme tanto sobrie quanto accattivanti, è davvero imponente, e tale da fornire un quadro completo, nelle sue strutture portanti e nelle sue specificità locali. Ginevra, e la Ginevra di Calvino in ispecie, fa naturalmente la parte del leone, ma non sono meno importanti i dati offerti su Neuchâtel, ove spicca l'opera dello stampatore Jean Michel, e su Lione, Strasburgo, Anversa (vedi pp. 40-2; pp. 66-71; e, avanti, pp. 86 ss., con la situazione editoriale in Lione ancora, e in Normandia, a Orléans, a Parigi, a La Rochelle, ecc.). Insomma, nelle forme discrete della vera e grande erudizione, Gilmont ci dà sia un potente affresco d'insieme, sia una somma di particolari inediti e preziosi, e il suo volume, di là dagli specifici confini dell'argomento trattato, è un modello straordinario di come una 'storia dei libri' debba essere fatta.

EDOARDO BARBIERI

 Clive Griffin, *Journeyman-Printers, Heresy, and the Inquisition in Sixteenth-Century Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. XIV-318

In un celebre saggio dal titolo *L'inquisitore come antropologo*, già apparso alla fine degli anni Ottanta e ora ripubblicato nel volume *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 270-80, Carlo Ginzburg si interroga sui rapporti metodologici esistenti tra inchiesta antropologica e inchiesta inquisitoriale. Da tale indagine – una volta affermata la via mediana dello storico, che né pensa positivisticamente di poter usare in modo neutro la documentazione inquisitoriale, né ritiene scetticamente che essa proponga solo ciò che l'inquisitore intendeva ascoltare – nasce una vera apologia (per usare un termine di Marc Bloch) dell'autentica ricerca storica, la via stretta che vaglia con attenzione l'attendibilità delle sue fonti e tenta di ricostruire da testimonianze scritte il passato.

La strada scelta da Clive Griffin (che conosce il saggio di Ginzburg nella sua versione inglese) non è molto diversa. Griffin, professore di lingua e letteratura spagnola e sudamericana a Oxford, è innanzitutto studioso assai noto a chi si occupa del libro spagnolo del XVI secolo per il suo importante lavoro dedicato a *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*, Oxford, Clarendon Press, 1988. Da alcuni anni però Griffin ha iniziato una nuova ricerca, della quale ha già fornito



qualche anticipazione nel suo «Inquisitional Trials and Printing-Workers in Sixteenth-Century Spain», *The Library*, VII s., 1 (2000), pp. 22-45.

L'autore ha scelto di rileggere l'ampia documentazione cinquecentesca proveniente dall'inquisizione spagnola alla ricerca specificatamente di riferimenti a operatori del mondo della tipografia, in particolare stranieri, coinvolti in processi per eresia, concentrandosi su una serie di denunce fatte a Toledo negli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento. Siccome la tecnica dell'interrogatorio imponeva un'approfondita indagine intorno alle persone coinvolte, proprio da tali dati, trascritti fedelmente nei documenti inquisitoriali, è possibile ricostruire la figura di una serie di personaggi legati al mondo del libro, con una particolare attenzione ai *journeymen-printers*, cioè ai tipografi a giornata ovvero ai salariati che lavoravano nell'officina tipografica (in realtà si tratta, p. 37, di «ambulanti, legatori, librai, fabbricanti di carte da gioco e tipografi»). Come spiega l'autore nell'*Introduction* (p. 15):

In questo libro unisco un'attenta lettura degli atti processuali all'esame della corrispondenza del tribunale nel tentativo di raccogliere informazioni su un dato gruppo di lavoratori. Benché gli uomini e le donne che sono l'oggetto del mio studio fossero inquisiti per le loro opinioni religiose, il mio interesse primario sta in ciò che i loro processi possono dirci sulle loro personalità e la vita da loro condotta, nonché in ciò che gli inquisitori avranno al massimo considerato di secondaria importanza: il ruolo giocato dalle maestranze artigianali straniere nella storia del libro a stampa nella Spagna della prima età moderna.

Le vicende sono piuttosto complicate, svolgendosi tra la Spagna e i luoghi di origine o di lavoro dei tipografi, in tutto un centinaio di località tra penisola iberica e resto d'Europa (soprattutto la Francia, ma anche Inghilterra, Fiandre, Germania, Svizzera e Italia: utili le cartine alle pp. XII-XIII). Purtroppo l'autore predilige i quadri frammentati e complessi, così che non risulta sempre facile orientarsi tra le numerosissime vicende trattate, oltretutto spesso intrecciate fra loro. In ciò aiuta per fortuna la precisa organizzazione in dieci capitoli che riescono, almeno in parte, a ordinare un materiale altrimenti magmatico.

Si tratta di operai che avevano spesso imparato sin da bambini il lavoro di tipografo (anche se talvolta non avevano in realtà terminato il periodo di apprendistato altrove obbligatorio) e che, dopo varie esperienze nella terra d'origine (Francia o Fiandre), si erano spostati verso altri centri, soggiornando a lungo in Spagna dove alcuni si erano persino accasati. Testimonia a esempio il compositore tipografico francese Pierre de Ribera (p. 78):

Sono andato a Ginevra quando ho iniziato a imparare il mestiere della stampa, soggiornandovi per otto mesi. Poi ho viaggiato attraverso la Francia passando da diverse città come Rouen, Lione, Limoges e La Rochelle, ma non ho potuto trovarvi lavoro perché non ero abbastanza preparato. Sono arrivato a Burgos circa dieci anni fa e sono stato preso nella tipografia di Pedro de Sentillana dove ho lavorato per otto mesi. Poi sono andato a Medina del Campo e successivamente sono tornato indietro qui a Toledo dove sono stato impiegato per circa tre mesi dal tipografo Juan de Ayala.

Tante peregrinazioni accomunano alcuni dei racconti proposti alle vicende narrate in modo tanto icastico da Thomas Platter nella sua giustamente celebre autobiografia (se ne veda l'edizione italiana di Roma, Editrice Salerno, 1988). In realtà, operai e altri lavoratori qui considerati vengono colti in un momento altamente drammatico della loro vita, e non solo per l'arresto, le accuse, il processo, la tortura: i lavoratori salariati subivano danni enormi non solo da un'eventuale condanna, fosse pure alle galere alle quali pochi sopravvivevano, ma anche solo dai periodi di carcere "preventivo", vista la necessità per sé e i familiari del loro lavoro retribuito.

La presenza di operatori stranieri nel mondo del libro non deve poi stupire, perché fa parte di un più generale movimento di immigrazione in Spagna di artigiani specializzati, soprattutto dalla Francia. Si tratta di stranieri che spesso parlano poco o male il castigliano (ma anche il portoghese e il catalano): il dato che stupisce è non solo che comunque trovasse un'occupazione stabile in Spagna (ma esisteva una forte consorceria tra i lavoratori del medesimo settore), ma che alcuni di essi fossero impiegati in realtà come compositori tipografici! Soprattutto se si considera che la produzione spagnola in lingua latina si concentrava in alcuni centri universitari, cosicché da un lato i grandi libri di cultura erano solitamente importati, dall'altro la comune produzione tipografica locale era vernacolare. Tali problemi linguistici si sono proiettati anche sulla documentazione archivistica pervenuta, costringendo Griffin a ricondurre a forme riconoscibili i diversi nomi citati (soprattutto francesi) trascritti nei documenti nei modi più vari.

Tra i diversi ritratti enucleati, si veda, per esempio, la figura di Pierre Régnier (in particolare, pp. 135-55), il più anziano dei lavoratori presi in esame. Nato intorno al 1520 vicino a Rouen, dopo una discreta formazione scolastica, a sedici anni aveva lasciato il paese d'origine per imparare il mestiere di tipografo. Aveva lavorato in Bretagna, poi a Londra, quindi a Lione, dopo ancora a Ginevra e si era poi fermato a Barcellona divenendovi proprietario di una tipografia attiva per conto di diversi

editori-librai: al momento dell'arresto dichiarò di avere numerosi nemici tra i tipografi locali, invidiosi di lui. A documentare la sua personalità valga una bella marca editoriale – se non piuttosto una vera e propria impresa – da lui impiegata nell'edizione di Pedro Alonso de Burgo, *Libro de la preparación para la muerte* impresso a Barcellona nel 1568: tale marca, usata per la sovracoperta del libro di Griffin, ne costituisce anche l'unica illustrazione (p. 154). Vi si vede il vecchio Dedalo che, dotato di ali, vola a metà strada tra il sole e le acque; la figura è accompagnata da alcune scritte: la parte superiore da «NE HAULT», quella inferiore da «NE BAS», mentre Dedalo dal termine «MEDIocrement». Tutto ciò a indicare un ideale di *medietas* che è stato anch'esso proficuamente studiato in un saggio del ricordato Ginzburg («L'alto e il basso. Il tema della conoscenza proibita nel Cinquecento e Seicento», in Id., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 107-32, ma l'edizione originale inglese è del 1976).

A riguardo dei processi analizzati osserva giustamente Griffin (p. 260) che i lavoratori presi in esame non furono solo vittime di accuse e procedimenti giudiziari a causa delle loro supposte opinioni, ma anche di un insieme di circostanze sfortunate: «la crisi politica spagnola, la tesa situazione internazionale, la percezione di un'accresciuta pressione protestante, un momento di veemente xenofobia», nonché un particolare snodo dell'attività inquisitoriale.

È però soprattutto il bellissimo capitolo 7 *The Presses* (pp. 156-91) a costituire il maggior interesse per lo storico del libro. In esso infatti, sulla scorta delle più recenti riflessioni sull'organizzazione non solo dell'officina tipografica ma anche più propriamente del lavoro in essa svolto, si ripercorre la documentazione fornita permettendo anche nuove acquisizioni, come la frequente presenza nelle tipografie spagnole del XVI secolo di schiavi africani, o la collaborazione assidua delle donne. È così possibile passare in rassegna il lavoro dei garzoni e degli apprendisti, quello del *corrector* allestitore dell'*exemplar* o correttore delle bozze tirate (con riferimenti al comportamento dell'autore e al lavoro per le edizioni liturgiche), l'opera dei compositori tipografici, dei fabbricanti d'inchiostro, dei legatori, dei torcolieri (tiratori e battitori, che qui sembrano, più che alternarsi, costituire proprio due professioni distinte), l'organizzazione sincronizzata del lavoro nella tipografia, la distribuzione delle ore e dei giorni lavorativi, la gestione del tempo libero, la possibilità di condividere uno stesso alloggio.

Un limite del lavoro di Griffin sta forse nel non aver esplicitamente affrontato, anche solo per distinguere e chiarire, alcune questioni istitu-

zionali che potrebbero essere riassunte così: il rapporto (privilegi, committenza, ecc.) dell'autorità politica centrale e locale col mondo dei tipografi; la struttura organizzativa dell'inquisizione spagnola (spesso solo sommariamente informata circa le diverse forme teologiche della dissidenza europea) che era sì un'istituzione ecclesiastica ma sotto il controllo dello Stato; l'eventuale presenza e attività dell'inquisizione spagnola nei territori soggetti alla corona, ma estranei alla penisola iberica. Tra questi ultimi mi permetto di ricordare la Sardegna, per la quale si sarebbe potuto considerare lo studio di Angelo Rundine, *Inquisizione spagnola, censura e libri proibiti in Sardegna nel '500 e '600*, Sassari, Università di Sassari, 1996, importante soprattutto perché condotto in gran parte sui documenti conservati negli archivi di Barcellona e Madrid. In realtà, l'argomento non è del tutto ignorato, perché nel libro di Griffin è possibile seguire (vedi *ad indicem*) alcuni spunti relativi alla tragica vicenda di Sigismondo Arquer, nobile funzionario cagliaritano denunciato per motivi politici e condannato a morte a Toledo nel 1571 con l'accusa di eresia. Oltre ai legami con i circoli erasmiani del tempo, una prova decisiva contro l'Arquer fu considerata l'inserimento nella *Cosmographia universalis* di Sebastian Münster di una sua *Sardiniae brevis historia et descriptio*, nella quale stigmatizzava tra l'altro il comportamento del clero e dell'inquisizione. Proprio al tema della fortuna (e sfortuna!) tipografica del testo dell'Arquer ha dedicato una particolare attenzione Giancarlo Petrella, del quale si vedranno i contributi «L'eretico travestito»: un capitolo poco conosciuto della fortuna della *Sardiniae brevis historia et descriptio* di Sigismondo Arquer», in *Itinera sarda. Percorsi tra i libri del Quattro e Cinquecento in Sardegna*, a cura di G. Petrella, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 175-215; «La *Descriptio Sardiniae* di Sigismondo Arquer e la tradizione a stampa della *Cosmographia universalis* di Sebastian Münster», *Italia medioevale e umanistica*, in stampa; e «Libri e censura nella Milano del Cinquecento: un esemplare espurgato della *Cosmographia universalis* di Sebastian Münster», *La Bibliofilia*, in stampa.

Volendo essere severi, si può indicare anche qualche difetto nel libro di Griffin: si noterà che si tratta però di pecche relative non al metodo o al contenuto delle sue ricerche, quanto piuttosto alla forma nella quale esse vengono qui presentate. Si osserva innanzitutto che dei numerosi documenti citati più o meno estesamente non si riporta mai il testo originale (credo spagnolo, o latino?) ma piuttosto la loro traduzione inglese: questo criterio, forse dettato da ragioni esclusivamente editoriali, viola però uno dei presupposti comunemente accettati dai lavori scientifici nelle nostre discipline, quello relativo all'esposizione (nella loro lingua

originale) delle pezze d'appoggio delle proprie affermazioni. In secondo luogo lo stile impiegato nella scrittura del saggio, pur molto elegante con la sua sintassi articolata e la scelta raffinata dei vocaboli, rende più difficile del consueto la lettura per i non anglofoni (e penso anche al pubblico di lingua castigliana).

Il volume, ottimamente stampato e curato, nonché dotato di titoli correnti e note a piè di pagina, è dotato di un'ampia e preziosa bibliografia finale (pp. 267-88) e di un indice complessivo dei nomi di persona e di luogo, nonché degli argomenti (pp. 289-318).

MADDALENA SIGNORINI

📖 Francisco M. Gimeno Blay, *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos*, introducción de Francisco Rico, Salamanca, Instituto de Historia del libro y de la lectura, 2005, pp. 168

Questo libretto di Francisco Gimeno Blay – reso più accattivante da una veste tipografica di gusto un po' retrò – illustra allo specialista così come al semplice amatore uno dei momenti culturali più importanti della storia della scrittura latina, ma anche affascinanti e in parte ancora da delineare. Come infatti il sottotitolo ci spiega, in questo saggio si parla del recupero dell'alfabeto capitale epigrafico classico da parte di un ristretto gruppo di intellettuali operanti in Italia settentrionale, e in particolare a Padova, nella seconda metà del XV secolo; operazione certamente complessa, dal tragitto non lineare, che qui è presentata nello specifico attraverso l'edizione della *Regola a far letre antiche*, oggi conservato a Saviglia, Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 5-1-3.

È questo un trattato di scrittura, anonimo e sinora inedito, che si riallaccia ad una precisa e ricca tradizione di simili prontuari – manoscritti e a stampa – destinati all'insegnamento delle varie tipologie grafiche ancora in uso in Italia tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento. Un periodo nel quale, almeno nei centri culturalmente ed economicamente più vivaci, si cominciava a diffondere in maniera capillare la scuola, mentre, allo stesso tempo, la stampa stava prendendo il sopravvento nella produzione libraria a tutti i livelli, relegando così la scrittura manuale a speciali e particolari occasioni o all'ambito usuale. In questo, nello specifico, si descrive in maniera dettagliata il modo di eseguire l'intero alfabeto capitale di derivazione epigrafica grazie a un chiaroscuro tridimensionale; e tale insegnamento, al contempo pratico e teorico, si articola secondo un duplice percorso che si può rite-

nere proprio del pensiero rinascimentale: l'imitazione fedele del modello classico – il «depingere» – e la riduzione di questa operazione ad una serie di norme di tipo geometrico allo scopo di «mostrare il principio universale che è a fondamento del disegno e delle proporzioni delle lettere antiche» (E. Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milano, Ed. il Polifilo, 1966, p. 22).

Con un movimento dal particolare al generale, l'A. ci presenta innanzi tutto le vicende attraverso le quali il codice, dal suo luogo di origine – con ogni probabilità Padova – è arrivato in Spagna nella collezione odierna. Poiché esso venne acquistato nella città veneta nell'aprile del 1531 dal bibliofilo Hernando Colón, tale percorso assume un particolare valore attestandoci, a una data precoce per la Spagna, non solo un interesse per una problematica di questo tipo, ma anche l'arrivo nella penisola iberica di «una estética gráfica nueva, inspirada en la observación e imitación de los modelos epigráficos de época clásica» (p. 33). E d'altra parte riflessioni parallele leggiamo nella *Introducción* (pp. 13-20) di Francisco Rico, dove si tratteggia sia la prima apertura alla cultura umanistica per opera di Elio Antonio de Nebrija, sia la sua diffusione grazie ai discepoli del grande grammatico tra i quali, appunto, troviamo Hernando Colón. E poiché il pensiero umanistico interessa svariati settori di attuazione, non stupisce osservare che lo stesso Colón, in anni assai vicini all'acquisto della *Regola*, progettava di costruire un palazzo decorato con «letras y caracteres latinos capitales» (p. 18).

Vengono poi ricostruite la datazione, all'ultimo quarto del secolo, su base paleografica (ma dispiace che non sia stata prevista almeno una illustrazione della mano del copista) e la localizzazione, Padova, città nella quale il manoscritto venne, come detto, acquistato e che a quest'altezza cronologica «debía ofrecer un ambiente riquisimo de experiencias intelectuales humanísticas y artísticas» (p. 39) in quanto luogo di residenza di quel gruppo di artisti e intellettuali ai quali si deve una decisa svolta in senso antiquario del movimento umanistico.

E ancora l'A. – oltre a fornirci una descrizione dettagliata delle caratteristiche esterne del manoscritto, ma anche di quelle interne sino a discuterne alcune particolarità del vocabolario – cerca di circoscrivere l'ambiente che ha potuto produrre la *Regola* e quello che poteva essere interessato a usarla, per arrivare alla conclusione che si tratta di un 'taccuino' concepito «como el libro maestro, guía, en el que aprender a realizar la escritura mayúscula (utilizada en ambientes dispares tales como manuscritos, inscripciones epigráficas o filacterias de la pintura)» (pp. 38-9). Si evidenzia così una delle caratteristiche comuni alla produzione

di questo tipo di libri, e cioè la convergenza culturale tra figure artigianali diverse e studiosi, filologi o anche veri e propri antiquari *ante litteram* come Felice Feliciano.

Anche interessanti le riflessioni che riguardano i modelli e il modo con i quali nel trattato si insegna la tecnica esecutiva: «El modelo de referencia lo constituye el alfabeto representado por las capitales epigráficas romanas, las *letre antiche*, entendidas como las capitales epigráficas restauradas y empleadas en las inscripciones humanísticas» (p. 57); alfabeto del quale vengono descritte le qualità formali, viene fornita una scomposizione geometrica in quadrati e cerchi, e infine anche suggeriti gli strumenti tecnici con i quali realizzare il disegno che, in quanto tale, si attua soprattutto per osservazione e imitazione diretta del modello, con una particolare attenzione alle dimensioni delle lettere e al reciproco equilibrio dimensionale dei tratti che le compongono.

Allo studio introduttivo segue l'edizione critica del trattato, accompagnata da una bella riproduzione a colori del disegno di ciascuna lettera secondo una disposizione fedele all'impaginato originale: testo di spiegazione a sinistra (*verso* della carta) e disegno affrontato a destra (*recto* della carta successiva). Quindi, in un'appendice finale, viene fornita una lista di 47 manoscritti nei quali sono utilizzate le capitali di imitazione classica: lista certamente non esaustiva, ma che fornisce un percorso cronologico di riferimento per apprezzare l'applicazione in ambito librario degli insegnamenti presentati dalla *Regola a far letre antiche*. Fortuna non esclusiva di questo solo settore dello scritto, ma che invece, diffusasi in molti altri – dalle epigrafi alle monete, dai cartigli di quadri o affreschi alle nuove edizioni a stampa –, attesta la conclusione di quel «proceso de transformación del orden gráfico medieval y su sustitución por el humanístico» che aveva collocato «en la cima de la jerarquía gráfica el modelo epigráfico romano» (p. 81).

STEFANO CREMONINI

📖 Carlo Maria Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria», «Studi» CCXXX, Leo S. Olschki Editore, 2005, pp. 184

Nel 1550 usciva a Firenze, dai torchi di Lorenzo Torrentino, «impressore» ducale, la prima edizione delle *Vite de piv eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, opera di Giorgio Vasari, pittore aretino, ma anche letterato di salda formazione umanistica. A questa già monumentale *editio*

*princeps*, comprendente le vite di centoquarantatre artisti, soprattutto toscani, da Cimabue a Michelangelo, lo stesso Vasari fece seguire diciotto anni più tardi una seconda edizione (stampata sempre a Firenze, ma questa volta dai Giunti), accresciuta di trentaquattro vite e abbellita dai ritratti degli artisti, premessi alle vite stesse. Il complesso itinerario che portò alle due edizioni è stato ora ricostruito da Carlo Maria Simonetti, in uno studio che, partendo dal dato materiale del manufatto-libro, giunge a fare luce sui rapporti fra cultura, arte e politica nella Firenze di Cosimo I, Duca di Firenze e poi Granduca di Toscana dal 1537 al 1574.

Dopo una *Premessa* in cui traccia la storia della bibliografia come disciplina accademica, prima nel mondo angloamericano e poi anche negli atenei italiani (dove, per vari motivi, è giunta piuttosto in ritardo), Simonetti chiarisce nell'*Introduzione* i criteri metodologici da lui seguiti: «la presente ricerca [...] è la storia delle vicende di un manufatto tipografico che s'intreccia con il periodo in cui esso vide la luce e con le figure che concorsero alla sua realizzazione» (p. 17). Simonetti chiarisce anche che il suo lavoro non si colloca nel contesto della storia dell'arte, ma in quello della storia del libro e dell'editoria. Prima di descrivere l'edizione del 1550, l'autore si sofferma sui rapporti fra Cosimo I, committente dell'opera vasariana, e Lorenzo Torrentino, un tipografo olandese il cui vero nome era Laurens Leenaertsz van den Bleeck, e che il Duca volle al suo servizio probabilmente perché «estraneo alle beghe politiche fiorentine» (come ritiene Leandro Perini, citato a p. 43). Simonetti riporta per intero una lunga lettera che Torrentino inviò a Cosimo nel 1560, per chiedergli di prorogare il privilegio di stampatore ducale così da compensare le perdite subite durante la guerra di Siena (1555); in un'altra lettera, premessa a un'*Orazione funerale* per la morte di Maria Salviati de' Medici, madre di Cosimo (1549), Torrentino chiese al vescovo di Fermo, Lorenzo Lenzi, di intercedere per lui presso il Duca affinché gli concedesse di apporre la sua firma e la sua insegna, oltre all'insegna di casa Medici, sui libri da lui stampati. Il primo libro di "maestro Lorenzo" uscì nel gennaio 1547; gli eredi dello stampatore olandese continuarono a pubblicare sotto l'insegna dei Medici fino al 1569.

Il capitolo dedicato all'edizione di Lorenzo Torrentino parte dalla descrizione del frontespizio, in cui è rappresentata una città che per Simonetti è una sintesi ideale di Firenze e di Roma, perché la cupola che dovrebbe essere quella di Santa Maria del Fiore somiglia moltissimo al progetto michelangiolesco della cupola di San Pietro. Vasari, probabilmente, aveva già iniziato la stesura delle *Vite* nel 1537. A quell'anno risale un'amara lettera che egli inviò da Firenze a suo zio Antonio, ad Arezzo:



riferendosi all'assassinio di Alessandro de' Medici per mano di suo cugino Lorenzino, vi descrisse la corte fiorentina come un ambiente corrotto e malsano, che alimenta «di continuo l'adulazione, i seduttori, i barattieri, e i ruffiani» (p. 54). Vasari decise tuttavia di rimanere al servizio del successore di Alessandro, Cosimo appunto, pur mantenendo sempre una certa autonomia intellettuale. Simonetti ricostruisce le vicende tipografiche dell'edizione torrentiniana in maniera vivace, riportando stralci di varie lettere che Vasari scambiò con illustri personaggi – letterati e umanisti – fra il 1546 e il 1550: ci è così possibile leggere le opinioni e i consigli di Paolo Giovio (forse l'ispiratore più diretto dell'opera vasariana), Miniato Pitti da San Miniato, Lodovico Domenichi, Anton Francesco Doni, Annibal Caro (che troverà «l'Istoria» di Vasari «necessaria, et la materia diletteuole», p. 63), Vincenzio Borghini, Cosimo Bartoli, Carlo Lenzone e Pier Francesco Giambullari. Soprattutto quest'ultimo sarà il referente principale di Vasari, che si trovava in quei tempi lontano da Firenze, per vigilare, presso la tipografia di Torrentino, sulla composizione e la revisione delle bozze. L'inizio della stampa delle *Vite* avvenne tra marzo e aprile 1548; il lavoro proseguì poi fra non pochi problemi, legati sia ad alcune scelte discutibili di Vasari, sia alla scarsa collaborazione dei tipografi, sia alle contingenze storiche (la morte di Papa Paolo III e l'elezione al soglio pontificio di Giulio III, a cui Simonetti dedica varie pagine). L'8 marzo 1550, circa un mese prima che il libro iniziasse a circolare sul mercato librario, Vasari scriveva orgoglioso a Cosimo I: «ui porgho non le fatiche et lo stento di duo mesi, ma quelle di dieci annji; et spero che cognoscherà, leggendole, l'amore, la cognitione, et il giuditio, che ho di queste belle et uirtuose arti, et quanta diligenza io abbi usato nel condurla, rubando il tempo a me stesso per farle questo poco donore» (p. 88).

Gli anni che intercorrono fra le due edizioni videro il rafforzarsi del prestigio dei Medici a livello internazionale, anche grazie alle nozze tra il figlio di Cosimo I, Francesco, e Giovanna, ultimogenita di Ferdinando d'Asburgo; non senza finalità politiche, poi, Cosimo aveva creato l'Accademia del Disegno, «emulando i suoi antenati che avevano fatto diventare Firenze il centro artistico ed umanistico più importante d'Europa» (p. 93). Vasari era tornato a Firenze, da Roma, nel 1554, e Cosimo gli aveva affidato importanti incarichi in campo urbanistico e architettonico. Fu lui, tra l'altro, a realizzare nel 1565 gli apparati per i festeggiamenti del matrimonio del principe Francesco. Anche per l'edizione giuntina Simonetti procede a un'accurata descrizione bibliografica, soffermandosi in particolare sui ritratti degli artisti, che furono tra l'altro la causa

principale del ritardo con cui l'opera vide la luce. Un ruolo importante nella stesura delle nuove vite e nel perfezionamento delle vecchie fu svolto da Vincenzo Borghini, vera "coscienza critica" di Vasari: in due lettere dell'agosto 1564 egli invitò l'amico a descrivere con maggiore precisione le opere d'arte presenti a Genova, Venezia, Napoli e Milano, ed espresse il suo parere negativo sul ritratto scelto per Nicola Pisano, che non gli pareva «fatto per lui, ma per un piu uicino ai nostri tempi». Borghini aveva del resto ben chiaro che il fine dell'opera vasariana non era di descrivere, come in una cronaca, i fatti che avevano scandito la vita degli artisti, ma piuttosto «le OPERE loro di pittori, scultori, architetti»; in questo Vasari avrebbe dovuto insistere il più possibile, e mettere la massima diligenza, perché «ogni minutia ci sta bene» (p. 109). Su consiglio di Borghini, quindi, Vasari compì, tra la primavera e l'estate del 1566, un viaggio in Italia per vedere di persona le opere di artisti a lui poco noti, e per procurarsi i ritratti mancanti da inserire nelle *Vite*. L'elaborazione tipografica della seconda edizione delle *Vite* fu lunga e travagliata: lo prova un'interessante lettera del 9 ottobre 1567, in cui Jacopo Giunti si sfoga con Vincenzo Borghini, affermando che le inadempienze e le pretese di Vasari (che aveva voluto ad ogni costo stampare insieme alla sua opera le «mascherate, entrate et trionfi» per le nozze di Francesco de' Medici, rielaborate da Giovan Battista Cini) sono state per la sua bottega «una febbre continua di 4 anni» (p. 115).

Il quarto e il quinto capitolo del libro sono dedicati all'analisi delle due edizioni sotto il profilo più strettamente bibliografico: Simonetti vi esamina infatti i registri dell'edizione giuntina, i soggetti che indicano le biografie ricomposte in seguito ad aggiunte e mutamenti, le tipologie degli indici della prima e della seconda edizione, opera di Vincenzo Borghini (nella giuntina, ad esempio, l'erudito benedettino redasse un *Indice copioso delle cose piu notabili*, una *Tavola de ritratti*, una *Tavola delle vite degli artefici* e una *Tavola de lvoghi, dove sono l'opere descritte*). Molto interessante è infine, pur nella sua brevità, il sesto e ultimo capitolo, dedicato a esemplari postillati delle due edizioni. Simonetti ricorda che nell'edizione Giunti alcuni ovali che avrebbero dovuto contenere i ritratti degli artisti erano rimasti vuoti (ad esempio nel caso di pittori molto antichi, come Pietro Cavallini e Duccio di Buoninsegna, ma anche di artisti ancora viventi, come Giulio Clovio). Presso la biblioteca Corsiniana di Roma, tuttavia, è conservato un esemplare dell'edizione giuntina, in cui il proprietario, il pittore e architetto Gaspare Celio (1571-1640) disegnò i ritratti mancanti con la tecnica del «disegno a tratto» eseguito con la penna, ottenendo un risultato straordinariamente simile a

una silografia. Lo stesso Celio, che possedeva anche un esemplare dell'edizione di Torrentino, ora alla Nazionale Centrale di Firenze, è autore di interessanti postille che aggiornano il testo vasariano con aggiunte bibliografiche e storiche, e appose nell'esemplare corsiniano una sua originale firma: l'autoritratto con l'elmo dei legionari romani, che era lo stesso indossato dai cavalieri dell'«Abito di Cristo Romano», ordine a cui Celio apparteneva.

Come ricordava qualche anno fa Giorgio Patrizi, «i rapporti editoriali tra le due redazioni, non sopravvivendo alcun testo autografo o apografo, sono complessi»: il passaggio dall'edizione di Torrentino a quella dei Giunti «è stato letto come un passaggio dalla letteratura alla storia, dal grande disegno generale alla valutazione più articolata e documentata» (G. Patrizi, «*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* di Giorgio Vasari», in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le opere*, II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 581-605, alle pp. 585-6). Il libro di Simonetti, corredato di un ricco apparato iconografico, costituisce un utile sussidio per comprendere affinità e differenze tra l'edizione del 1550 e quella del 1568: se l'analisi bibliografica delle cinquecentine, molto dettagliata e in alcuni punti piuttosto tecnica, riguarda in modo particolare gli addetti ai lavori, la lettura degli scambi epistolari tra i protagonisti della grande impresa editoriale risulta interessante e piacevole anche per coloro che non sono esperti di bibliografia testuale. I commenti di Simonetti ai testi sono concisi ed esaurienti, e vanno direttamente al nocciolo dei problemi; molto precisa è anche la ricostruzione del contesto storico in cui l'opera di Vasari venne ad inserirsi. Nel complesso l'autore rispetta il suo proposito di indagare non tanto «il pensiero che l'oggetto trasporta e trasmette» (p. 15), cioè il contenuto delle *Vite*, su cui peraltro esiste una vastissima bibliografia, quanto la storia materiale di quell'oggetto fisico che è il libro stesso. Va da sé che, essendo ogni libro un'espressione complessa dello spirito umano in un determinato contesto storico (come afferma George Thomas Tanselle, grande esponente della *New Bibliography* americana, nel pensiero che Simonetti pone come epigrafe al volume), la storia del libro si intreccia strettamente con quella del suo autore, dei correttori di bozze, del tipografo, del committente. Ed è quindi assai significativo vedere tutti questi attori all'opera, assistendo in presa diretta alla nascita delle *Vite*, in queste parole con cui Paolo Giovio, il 28 gennaio 1548, esortava l'amico Vasari a rendere pubblica la sua diuturna fatica (p. 64): «Io laudo estremamente l'opra uostra et ho notato quel che mi par'. Li altri censori, amici uostri, hauran detto la parte loro. Mi pare, che lo intitulate:

LE VITE DE GLI EXCELLENTI ARTEFICI; et che lo stampiate in ogni modo. Ma mettegli cura, che la stampa non riesca mendosa, che sarebbe cosa da farui disperar'. Et pero bisogna ber' il calice di pagar un correttor' assiduo et diligente. A me par', che per mille uiue ragioni lo dedichiate al Signor Duca Cosimo».

#### ROGER CHARTIER

▣ Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, et Barcelona, Ediciones Destino (Biblioteca Francisco Rico), 2005, pp. 566

Les auteurs n'écrivent pas les livres, pas même les leurs. Pourtant, toujours a existé chez leurs lecteurs la tentation de traverser les pages imprimées pour rencontrer l'œuvre tel que l'écrivain l'a composée, désirée, rêvée. Dans *El texto del «Quijote»* Francisco Rico rappelle que si l'aspiration est légitime, partagée par le critique littéraire et le lecteur ordinaire, elle ne doit pas, pour autant, faire oublier que multiples sont les interventions qui font qu'un texte devient un livre. Avec une érudition éblouissante et un soin méticuleux, il montre qu'au temps de Cervantes, il en allait ainsi – et sans doute plus encore qu'aujourd'hui où les livres sont le plus souvent imprimés à partir du texte rédigé par leur auteur sur un écran d'ordinateur.

Il y a plusieurs raisons pour affirmer que le texte du *Quichotte*, imprimé en 1604 dans l'atelier de Juan de la Cuesta avec un tirage compris sans doute entre 1500 et 1750 exemplaires, était fort différent de celui sorti de la plume de Cervantes, ou de celle de Cide Hamete Benengeli. Au Siècle d'Or les manuscrits des auteurs n'étaient jamais utilisés par les typographes qui composaient avec les caractères mobiles de leurs casses les pages du livre à venir. Leur copie était le texte mis au propre par un scribe professionnel qui, après avoir été envoyé au Conseil du Roi, avait reçu approbation et privilège. Rendu à l'auteur, ce manuscrit était remis au libraire-éditeur, puis au maître imprimeur et à ses ouvriers. Un premier écart sépare donc le texte tel que l'a rédigé l'écrivain (que Francisco Rico désigne comme «borrador») de la «copia en limpio» ou «original», mis en forme par un copiste qui lui impose des normes tout à fait absentes des manuscrits d'auteur sans régularité graphique ni ponctuation. Le prouve le mémoire écrit par Cervantes dans sa prison de Séville en 1597 et reproduit dans le livre de Rico.

La préparation de la copie destinée à la composition typographique accroît plus encore la distance entre le manuscrit autographe et le texte donné à lire aux lecteurs. Tous les traités consacrés au XVII<sup>e</sup> siècle à l'art de l'imprimerie, tenu pour un art libéral et non mécanique, voire l'art des arts, insistent sur le rôle décisif des correcteurs et des compositeurs. En 1619, Gonzalo de Ayala, qui était lui-même correcteur d'imprimerie, indiquait que le correcteur «ha de saber gramática, ortografía, etimologías, apuntación, colocación de acentos». En 1675, Melchor de Cabrera, dans un mémoire qui défendait les exemptions fiscales des imprimeurs madrilènes, soulignait que le compositeur doit savoir «hazer interrogación, admiración y parentesis; porque muchas vezes la mente de los escritores se confunde, por falta de estos requisitos, necesarios, è importantes para el entendimiento, y comprehension de lo que se escribe o imprime; porque qualquiera que falte, muda, trueca y varia el sentido». En 1680, selon l'imprimeur madrilène Alonso Víctor de Paredes, le correcteur doit «entender el concepto del Autor en lo que manda imprimir, no tan solamente para poner la apuntacion legitima; sino aun para ver si padeció algun descuido el dueño, para advertirselo». Au Siècle d'Or, les formes et les dispositions du texte imprimé ne dependent donc pas de l'auteur qui délègue à celui qui prépare la copie ou à ceux qui composent les pages les décisions quant à la ponctuation, l'accentuation et l'orthographe.

Mais le rôle des hommes de l'atelier ne s'arrête pas là. Ils ont la charge aussi de diviser l'original de manière que le livre puisse être composé, non pas selon l'ordre du texte, ce qui mobiliserait trop longtemps les caractères et laisserait inoccupés les ouvriers, mais par formes – c'est-à-dire en composant toutes les pages qui doivent être assemblées dans un même châssis de bois, appelé forme, et imprimées sur le même côté d'une feuille d'imprimerie (par exemple, pour un in-quarto les pages 1, 4, 5 et 8 ou pour un in-quarto dont chaque cahier est constitué par deux feuilles d'imprimerie, ce qui est le cas du *Quichotte*, les pages 1, 4, 13 et 16). L'impression d'une feuille peut ainsi commencer alors même que toutes les pages d'un même cahier n'ont pas encore été composées.

La centaine de manuscrits d'imprimerie conservée à la Biblioteca Nacional de Madrid donne à la démonstration de Francisco Rico une assise documentaire exceptionnelle et atteste que l'opération de la «cuenta», i.e. du calibrage préalable de l'original, n'était pas chose aisée, d'autant que, comme l'écrivit joliment Alonso Víctor de Paredes, «no son Angeles los que cuentan». Si la division du texte a été mal faite, la composition des dernières pages d'un même cahier exige des ajustements qui peuvent

aller, comme il le dit, jusqu'à l'emploi de «medios feos y no permitidos», entendons l'ajout ou la suppression lors de la composition elle-même de mots ou de phrases qui ne doivent rien à la volonté de l'auteur. La comparaison des mêmes passages dans les copies manuscrites de la Biblioteca Nacional et sur les pages de leurs éditions imprimées offrent au lecteur de Francisco Rico de spectaculaires exemples des altérations textuelles qu'impose la technique de la composition par formes.

Ainsi, l'original, qui était fort différent du manuscrit autographe ou «borrador», se trouvait à son tour transformé par le travail de l'atelier. Les erreurs habituelles des compositeurs y introduisaient de multiples distorsions: lettres ou syllabes inversées, mots oubliés, lignes sautées. Mais plus encore, comme le montre l'examen scrupuleux des différences entre les titres des chapitres dans le corps de la première édition du *Quichotte* et ceux donnés dans la «Tabla de los Capítulos» placée à la fin du livre, une même copie, lue par des correcteurs ou des compositeurs différents, pouvait donner lieu à de fortes variations dans l'usage des pronoms, la concordance des temps, les accords grammaticaux et le lexique lui-même.

Le verdict de Francisco Rico est donc sans appel: l'édition *princeps* du *Quichotte*, imprimée à la hâte en moins de soixante jours entre la fin de septembre et le début de décembre 1604, ne peut aucunement être considérée comme le texte même qu'écrivit, au sens propre et matériel du terme, Miguel de Cervantes. Est ainsi récusée avec force le 'mythe' de la première édition, tenue par certains éditeurs de l'œuvre comme donnant à lire le texte tel que son auteur l'avait confié aux feuillets de son manuscrit. Cette certitude erronée a conduit aux plus grandes extravagances. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, quand les techniques photographiques l'ont permis, elle a nourri le fétichisme du fac-similé qui est supposé reproduire à l'identique la première édition et, ainsi, donne l'illusion de retrouver dans son authenticité le texte original. A la fin du XX<sup>e</sup> siècle, au moment où le thème obsédant de l'infinie polysémie des textes a envahi la critique littéraire, elle a porté les interprétations de chaque anomalie du texte comme étant l'expression d'une intention subtile, une erreur volontaire ou un trait parodique voulus par auteur. Seule une profonde ignorance des pratiques de l'édition ancienne a laissé penser que Cervantes avait pu ignorer les limites que l'état de la langue et l'expérience commune de son temps imposaient à la composition de son œuvre et qu'il avait pu, du même coup, se libérer des contraintes légales et techniques qui en régissaient la publication. Le texte de Cervantes fut soumis, comme tous les autres (et peut-être plus que d'autres du fait de

l'empressement de son éditeur Francisco de Robles à le faire sortir des presses avant les fêtes de Noël de l'année 1604), aux habitudes des copistes, aux bévues des compositeurs, aux préférences des correcteurs. Aucune édition ancienne, et la première encore moins qu'une autre, ni même l'original s'il avait été conservé, ne peuvent mettre le lecteur face au texte que la plume de Cervantes traça sur les cahiers et les feuilles volantes qui constituèrent au fil des années un manuscrit sans doute fort disparate et touffu.

Faut-il en conclure, pour autant, que Cervantes n'intervint d'aucune manière dans les premières éditions de l'histoire de l'«ingenioso hidalgo» comme l'ont soutenu, non sans contradiction avec leur respect dévotieux de l'édition *princeps*, de nombreux critiques et éditeurs? Francisco Rico ne le pense pas. Pour lui, il paraît certain que Cervantes introduisit corrections et révisions dans la copie au propre établie par un scribe professionnel, et ce, avant (ce qui était licite) ou après (ce qui était théoriquement interdit) que le texte eût reçu approbation et privilège. Sa thèse fondamentale est que, durant le temps où l'original se trouvait entre les mains des officiers du Conseil du Roi et des censeurs, Cervantes a modifié son texte sur son propre manuscrit et qu'ensuite il a inséré, sans doute pas toujours très clairement, ces modifications dans la copie utilisée dans l'imprimerie. L'indice le plus évident en est donné par les discordances existant entre le contenu de certains chapitres dans le livre imprimé en 1604 et leurs titres, comme si des confusions de l'auteur ou les incompréhensions du correcteur et des compositeurs avaient laissé subsister dans l'édition des traces d'un état premier de la division et de l'organisation du texte.

La confusion n'est pas moindre avec les additions introduites dans la réédition de 1605. Pour le prouver, Francisco Rico fait retour, mais avec des vues nouvelles, sur l'épisode fameux et fâcheux de l'âne de Sancho. Dans l'édition imprimée en 1604, l'animal disparaissait sans explication au chapitre XXV et réapparaissait sans plus de raisons au chapitre XLVI. Critiqué pour sa désinvolture, moqué pour sa négligence, Cervantes rédigea deux additions pour la réédition de 1605, l'un décrivant le vol de l'âne par Ginés de Pasamonte, l'autre sa récupération par Sancho. Ces interpolations, dont Rico démontre par des comparaisons stylistiques et lexicales convaincantes l'authenticité cervantine, furent introduites dans le chapitre XXIII et dans le chapitre XXX. Malheureusement, plusieurs phrases du chapitre XXIII et la première du chapitre XXV ne furent pas corrigées comme il l'aurait fallu: Sancho s'y trouvait encore juché sur l'âne qui lui avait été volé quelques lignes auparavant. La troisième édition

madrilène de 1608, elle aussi publiée dans l'atelier de Juan de la Cuesta et revue par Cervantes, s'efforça de corriger ces incohérences en introduisant des explications supplémentaires qui indiquaient que Sancho, une fois l'âne dérobé, avait dû se charger du harnais et de la selle de sa monture disparue, ce qui n'était pas si clair dans l'édition de 1605. Son récit du larcin dans la Seconde Partie de 1615 confirmait l'épisode en comparant la fourberie de Ginés de Pasamonte avec l'astuce de Brunello qui, dans *l'Orlando furioso*, vole le cheval le Sacripante tout en le laissant monté sur sa selle.

De cette petite histoire asine, Francisco Rico tire plusieurs leçons. Elle montre, d'abord, que Cervantes n'a sans doute jamais corrigé les épreuves des éditions de son livre (car il fallait défaire au plus vite les formes composées pour composer de nouvelles pages) mais qu'il a pu introduire des modifications dans les rééditions de 1605 et 1608 – et celles concernant l'âne ne sont pas les seules. Elle montre aussi que la négligence menaçait à tout moment le processus de publication, insérant les additions là où il ne l'aurait pas fallu et omettant de corriger le texte comme l'exigeait son nouvel état. La confusion de l'«original», où les renvois et les feuillets ajoutés n'étaient sans doute pas facilement lisibles, le manque d'attention des correcteurs madrilènes (alors que celui qui prépara la copie de l'édition publiée par Velpius à Bruxelles en 1607 est qualifié par Rico de «maestro en detectar la lección manuscrita que subyacia a una mala interpretación del impreso»), ou les erreurs mécaniques des compositeurs, sont autant de raisons qui peuvent expliquer pourquoi les premières éditions du *Quichotte* sont tout autant fautives, sinon plus, que les autres livres de leur temps.

Les tribulations de l'âne posent une question plus fondamentale encore: comment lier les deux parties du *Quichotte*? Quelle édition de la Première Partie (1604, 1605, 1608) s'ajuste-t-elle au mieux avec le récit de Sancho dans la Seconde? Et sous quel titre commun doit-on rassembler l'histoire de l'«ingenioso hidalgo» et celle de l'«ingenioso cavallero», si l'on admet avec Francisco Rico que ce titre de la Seconde Partie, tout comme d'ailleurs l'introduction du nom de don Quixote sur la page de titre de la Première, a été une décision de l'éditeur ou de l'imprimeur, et non de Cervantes qui jamais n'associe «ingenioso» et «cavallero»? On sait les choix faits par Francisco Rico pour 'ses' *Quichottes* (celui de l'Instituto Cervantes et *Crítica* en 1998, celui de Galaxia Gutenberg, le *Círculo de los Lectores* et le *Centro para la Edición de los Clásicos Españoles* en 2004): publier le texte de 1604 (donc sans les additions de 1605, rejetées en appendice) et donner comme titre aux deux parties *Don Qui-*



*jote de la Mancha* (en accord avec le privilège et la «tasa» de 1615 qui désignent le texte comme *Segunda Parte de don Quijote de la Mancha*, alors que l'«original» de 1604 était simplement intitulé *El ingenioso hidalgo de la Mancha*).

«Una cosa es leer el *Quijote* y otra es editarlo». En faisant retour sur les principes qui l'ont guidé dans l'édition du texte, Francisco Rico propose sous le terme d'«ecdótica del Siglo de Oro» une théorie, une pratique et une éthique de l'édition des textes devenus classiques. Pour lui, la responsabilité de tout éditeur est double: d'une part, il s'agit de mobiliser conjointement tous les savoirs (philologique, bibliographique, historique) qui permettent de rapporter la composition et la publication des textes à leurs conditions de possibilité, et ainsi d'éviter les anachronismes factuels et les fantaisies interprétatives; d'autre part, il faut proposer un texte à la fois respectueux de ce que l'on peut connaître des volontés de l'auteur et lisible par un lecteur contemporain qui n'est ni philologue ni bibliographe. D'où la forte distinction établie entre les éditions critiques qui, de plus en plus, pourront ou devront exploiter les ressources de l'hypertextualité multimedia pour publier et confronter les multiples états d'une même œuvre, et les éditions de lecture qui, mettant à profit le savoir textuel accumulé, donnent à lire un texte, et un seul, dans un objet parent de celui qui proposa l'œuvre à ses lecteurs anciens: le livre imprimé.

Cette double exigence définit la position originale de Francisco Rico dans les débats, souvent vigoureux et parfois obscurs, qui traversent la critique littéraire et la pratique éditoriale aujourd'hui. Dans son travail, seules la collation la plus scrupuleuse et la connaissance la plus complète des différents états textuels d'une même œuvre permettent de trancher entre plusieurs leçons, de réparer les erreurs manifestes qui ont défiguré l'œuvre et, parfois, de restaurer un texte trahi par toutes les éditions imprimées – ce qui est retrouver une inspiration fondamentale des éditeurs les plus novateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Entre le respect absolu des textes tels qu'ils ont été imprimés et lus par les lecteurs du passé, y compris dans leurs incohérences et leurs bizarreries, et la souveraine autorité du philologue, plus cervantin que Cervantes ou plus shakespearien que Shakespeare, Francisco Rico propose une voie pragmatique. Il affirme, pour le lecteur, le droit à un texte lisible, et, pour l'éditeur, une responsabilité qui refuse les solutions arbitraire et qui doit fonder tous ses choix sur la compréhension des conditions historiques qui ont gouverné la composition, la publication et la transmission des textes. C'est en ce sens, mais en ce sens seulement, que l'éditeur peut, comme Pierre Ménard, être à son tour auteur du Quichotte.

📖 Joseph A. Dane, *The Myth of Print Culture. Essays on Evidence, Textuality and Bibliographical Method*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, pp. 246

*The Myth of Print Culture* versa sobre los métodos de investigación bibliográfica y sobre la inexactitud de los investigadores en el manejo de distintos niveles de evidencias. El libro se presenta como una colectánea de trabajos diversos, muchos de ellos ya publicados de forma total o parcial, y aunque su reunión en un solo volumen ha dejado suturas evidentes, es quizá común a todos ellos el interés por la crítica y demolición de los *mitos* o de las falacias sobre las que se sustenta el edificio de la bibliografía analítica, así como muchas investigaciones de los historiadores del libro y las prácticas más habituales de colación y de edición crítica. Es ésta, pues, una monografía polémica en su trazado, cuyo hilo conductor no es otro que el de denunciar los presupuestos que entorpecen el análisis de la *evidencia material* del libro. Por ello mismo, describir su contenido exige enumerar los varios temas o problemas que Dane propone al lector en cada uno de los siete capítulos que lo componen.

El primero de ellos, sobre el que volveré más adelante, es, sin duda, el de mayor alcance y relevancia, y propone el examen de la idea de *cultura impresa* o *de la imprenta* (*print culture*) en los textos de cuatro investigadores del último medio siglo. El segundo («Twenty Million Incunables Can't Be Wrong») quiere demostrar que la estimación de que en el siglo XV hubo una producción masiva de libros impresos es el resultado de un cálculo defectuoso de ejemplares y tiradas. El capítulo tercero («What is a Book?») tiene dos secciones. La primera se dedica a revelar los errores más comunes en el tratamiento bibliográfico de los *fragmentos* de libro, y hace tal a partir del estudio de un caso ejemplar, el *Ars Minor* de Donato; la segunda es un examen del facsímil como instrumento de trabajo del editor o del bibliógrafo, y una crítica de quienes lo toman más como reproducción que como representación descriptiva de un original. El cuarto se dedica a la variante tipográfica y a la revisión de algunos procedimientos de colación de textos e impresos («The Notion of Variant and the Zen of Collation»), examina los ingenios mecánicos que la argucia de los editores ha previsto para facilitar la *collatio* (como el método de colación óptica de Hinnam o los sistemas de espejos de McLeod y Hayley), y enfatiza la importancia de realizar colaciones que no estén orientadas al estudio del texto, sino más bien atentas a las variantes que afectan a la materialidad del objeto (como, por ejemplo, el

desplazamiento leve de una línea o el cambio en el emplazamiento físico exacto de una letra). Pretende Dane con ello defender un procedimiento de colación que prescinda de la crítica textual y que repare, en cambio, en las *evidencias* de interés para la historia de la imprenta y la tipografía y para la descripción bibliográfica de un ejemplar preciso. Denuncia así que la variante textual haya acaparado la atención de los investigadores en detrimento de la variante de impresión, y que, con ello, la crítica textual haya desplazado a la bibliografía analítica.

El capítulo quinto («Two Studies in Chaucer Editing») plantea un examen crítico de varias ediciones chaucerianas. Joseph Dane había publicado ya en 1998 un estudio titulado *¿Quién está enterrado en la tumba de Chaucer?*, en el que se preguntaba por los «restos» sobre los que se había edificado la próspera industria del chaucerismo contemporáneo y en el que se proponía revelar los errores en los que incurrieran los editores modernos de ese autor. En este capítulo, Dane analiza la magna edición electrónica de la Cambridge University Press y el proyecto en curso del *Variorum Chaucer*. El aspecto metodológico relevante, es decir, el que puede interesar a los no especialistas en la literatura medieval inglesa, concierne a la elección del texto de base para el proceso de colación, a las herencias que tal elección impone a la edición definitiva, y a las posibilidades que abren las nuevas tecnologías en el campo editorial. El capítulo siguiente, el sexto («Editorial Variants»), es, también, un análisis de ediciones críticas, y, entre ellas, de dos grandes ediciones históricas, el Terencio de Erasmo y el Shakespeare de Malone, que suelen juzgarse como monumentales, y que, a juicio de Dane, no pasarían de mediocres si se las analiza a la luz de los textos en los que se fundaron.

El capítulo séptimo, en fin («Bibliographical Myths and Methods»), reúne dos secciones que no logran hacer justicia al título que las preside y cuya relación se antoja tenue. La primera («The Curse of the Mummy Paper») revisa la creencia, muy extendida en Estados Unidos durante el siglo XIX, de que el papel de determinadas ediciones se fabricaba con envolturas de momias egipcias. Dane justifica la inserción de este trabajo, publicado hace unos diez años, en esta nueva monografía arguyendo que es un *mito* más de la historia de la imprenta y del libro, que permite demostrar, con un caso concreto, la tenaz persistencia de muchas ilusiones históricas jamás probadas. La segunda sección se construye, en cambio, sobre la analogía entre la ironía literaria y las ilusiones y paradojas de la bibliografía («The History of Irony as a Problem in Descriptive Bibliography»). Como este estudio había aparecido ya impreso en un volumen colectivo titulado, precisamente, *Poétique de l'ironie* (2001), cabe sospe-

char que la necesidad de avvicindar la ironía a los estudios bibliográficos viniera impuesta, como un pie literario, por el contexto original de publicación. En este nuevo libro, la sección no parece guardar demasiado parentesco con la del papel de las momias, que le antecede, salvo la muy lejana de que en ambos casos el autor dice hablar de *mitos* o de *leyendas*.

Dane asegura que un conjunto (impreciso) de obras sobre la ironía presume que hay algo en «el mundo real», un «género» o una «técnica», que puede identificarse, efectivamente, como ironía. En cambio, él prefiere partir de la idea de que no hay ningún fenómeno que pueda llamarse «irónico», y que para descubrir algo interesante sobre la ironía ha de postularse su inexistencia. La historia de la ironía habría de ser entonces la de la palabra ironía y la de los textos que la invocan, pues sólo ésta se fundaría en una «evidencia real» y no en una «evidencia imaginaria» (p. 186). Sin embargo, no queda claro en el texto qué es lo que convierte a esta *historia de la ironía* en un *problema para la bibliografía descriptiva*, según se lee en el título de la sección. Quizá la relación entre ambas cosas pudiera iluminarse (conjeturalmente) con uno de los ejemplos: observa Dane que una ficha del catálogo de una biblioteca remite a un ejemplar concreto de un libro (digamos, a tal ejemplar de *En attendant Godot* de una edición de 1954), pero las convenciones catalográficas hacen que tal asiento sea igual a otro, de otra biblioteca distinta, que remite a otro ejemplar de *En attendant Godot* de esa edición de 1954. Son objetos materiales distintos, pero parecen el mismo en virtud de una descripción o de unas taxonomías descriptivas que obvian sus diferencias irreductibles. Y esas diferencias, de atender a Dane, son muchas antes del siglo XIX y, más aún, son las que confieren a cada libro su *materialidad*, o su condición única y singular. Los protocolos de descripción y asiento que usan los bibliógrafos admitirían así comparación con las tipologías de la ironía (¿quizá se refiriera Dane a las que aparecían en el libro de 2001?) o con las que establecen los críticos literarios para el estudio el texto: todas son arbitrarias, pero todas permiten al investigador el estudio de una obra individual. No obstante, Dane precisa de inmediato que los bibliógrafos sí tratan con objetos que existen «en el mundo real» (p. 188), mientras que esos imprecisos estudiosos de la ironía se las ven, en cambio, con objetos textuales y «abstractos».

No es descabellado suponer que lo que Dane quiere señalar es que las taxonomías de la ironía instituyen, de algún modo, su objeto de estudio y que, análogamente, las taxonomías y protocolos de descripción bibliográfica también crean el suyo, en tanto que borran las diferencias entre ejemplares concretos y describen, por ello, una suerte de ejemplar ideal.

Reformularía así un principio heredado de la epistemología foucaultiana, según el cual los instrumentos disciplinarios construyen discursivamente su objeto al describirlo y categorizarlo, si no fuera porque Dane se refiere a renglón seguido a esa solidez material del objeto del bibliógrafo, lo que es del todo incompatible con su reflexión inicial sobre el poder de las taxonomías para conformar la percepción de la realidad. Esta contradicción se manifiesta en varios lugares del texto, que sostiene que todo sistema de descripción crea sus objetos y a la vez, negando la mayor, que el objeto de la bibliografía descriptiva tiene, no obstante, existencia física en el *mundo real*.

En esta deriva argumentativa, el impreciso estudioso de la ironía (*the scholar of irony*) que protagoniza el artículo acabará por identificarse con el crítico literario (p. 189), y la crítica literaria, a su vez, con una cultura interpretativa (a la que se refiere como *culture of readings, methods based on readings*, etc.) científicamente irrelevante, por abstracta, no material, y no susceptible de prueba. Las líneas que cierran el último capítulo están dedicadas a glosar esa irrelevancia con una imagen poderosa: la del crítico literario que, por la abstracción de sus materiales textuales, es comparable a un artista de circo bien remunerado, con quien nada puede discutirse, porque sería como debatir con un payaso si debe vestir un traje de lunares, uno de rayas o nada en absoluto (p. 190). Es quizá la contundencia de estas líneas finales del libro de Dane, en las que el autor dice optar por lo que llama lo «material» y lo «real» frente a lo «abstracto», lo «textual» y lo interpretativo, la que procura el mejor indicio sobre su orientación intelectual.

En este recorrido por la cultura impresa, por variantes, fragmentos y ediciones, las referencias bibliográficas y culturales proceden mayoritariamente, cuando no de forma exclusiva, de la cultura anglófona. Quizá por ello contrasta la documentada pulcritud de algunos capítulos (como el dedicado a Chaucer) con la precariedad de la información de otros (como los dedicados a la ironía o a la cultura impresa). La tradición germánica de estudios sobre el libro y la imprenta está conspicuamente ausentes. De la *histoire du livre* que se escribe en Francia desde hace décadas, y que ya auspició la primera generación de los *Annales*, sólo una monografía clásica de Febvre y Martin se ha hecho un hueco en el ensayo de Dane, por estimar el autor que es la «más familiar» para los lectores de lengua inglesa.

*Mitos y falacias: la cuestión de la cultura impresa.* El ensayo más importante y polémico del volumen de Dane es el dedicado a la exposición del mito de la *cultura impresa* o *cultura de la imprenta*, que el autor describe

como una creación de los historiadores del libro, que habrían asumido su existencia sin anclarla en evidencia documental alguna y sin fundarla en la materialidad misma del libro como objeto singular. El punto de partida es la idea de que la cultura de la imprenta suele considerarse como algo con existencia propia, cuya naturaleza puede, por tanto, describirse o analizarse. Dane afirma que él, en cambio, elabora su trabajo a partir de un presupuesto diverso, a saber: que lo que de verdad existe no es una cultura de la imprenta, sino una expresión o una denominación académica. Es éste, recuérdese, el *ductus* de su trabajo final sobre la ironía, basado también en la premisa de que la ironía no existe, y de que su historia debe trazarse, por tanto, como el estudio semasiológico de las ocurrencias de un término. La frase *cultura de la imprenta*, continúa, es moderna, y denuncia un conflicto generacional entre historiadores (p. 10). Lo que existiría realmente, pues, no es una «abstracción» como la imprenta (*printing*), sino ejemplos, acciones y productos concretos salidos de las prensas (*printing press*). Por ello, Dane concede su aprobación a los historiadores de la tipografía y del impreso temprano (atados a la descripción de objetos precisos) y la niega a Elizabeth Eisenstein o a los historiadores del libro al modo de Febvre y Martin, que atienden más bien a cuestiones que Dane califica de abstractas, es decir, que hablan del Libro o de los libros, y no de tales o cuales ejemplares materiales y precisos.

Ahora bien, que la *cultura de la imprenta* sea una acuñación de los historiadores, y no algo que existió «de verdad» o «en el mundo real», es una obviedad aplicable a cualquier instrumento descriptivo o de periodización, que son herramientas del investigador más que realidades que emanan de la historia misma o que se atestiguan con la consistencia de un objeto sólido. Una acuñación académica puede ser más o menos feliz, atinada o explicativa si es capaz de hacer visibles algunos fenómenos que quedaban fuera de la perspectiva de los investigadores, o de revelar rasgos comunes en hechos u objetos que teníamos por dispares. El acierto o desacierto de la *cultura de la imprenta* no reside, pues, en el hecho de que se corresponda o no con algo «que existe» (es decir, en que la expresión designe un objeto preciso); ni reposa sobre el presupuesto de que el discurso del historiador haya de tener una correlación estricta con una suerte de «verdad» material de la que debe ser notario o fiel reflejo. Una acuñación no *reproduce* una realidad exterior, sino que propone un instrumento capaz de agrupar y reorganizar datos ya conocidos para ofrecer nuevas perspectivas de fenómenos sociales y de hechos culturales complejos. Por ello, la *cultura de la imprenta* no existe ni deja de existir

en mayor o menor grado que la cultura popular, la cultura letrada, la cultura contrarreformista o la cultura de masas.

Cuando Dane anuncia que su intención es dismantelar la idea de *cultura de la imprenta* arguyendo que no hay nada realmente existente que se corresponda con ella, revela una idea ingenua, por *especular*, de la naturaleza y el alcance de los instrumentos conceptuales y terminológicos en las ciencias humanas. La pertinencia de muchos de ellos no reposa en esa *existencia real*, fuera del discurso del investigador, sino en su eficacia para plantear problemas complejos y nuevas hipótesis interpretativas, para focalizar aspectos antes preteridos o para establecer nuevos vínculos entre hechos, objetos y conceptos que parecían inconexos. Dane desestima además la cultura de la imprenta por «abstracta», por no estar basada en la «materialidad» de los libros, por no constituirse a partir de «evidencias reales» y por no mantenerse en el plano lógico de esas mismas evidencias. Pero estos argumentos no bastan para negarla, al igual que (pongamos por caso) el hecho de que el número uno carezca de existencia «real» y «material» no basta para negarlo o para dudar de su eficacia. Más que negar su existencia parece preferible postularla en un plano diverso.

Para demoler el concepto de *cultura de la imprenta* Dane acomete a continuación la revisión sucesiva de cuatro monografías. En la primera sección examina, por este orden, *The Printing Press as an Agent of Change* de Elizabeth Eisenstein (1979), *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making* de Adrian Johns (1998) y un estudio de Harold Love, *Scribal Publication in XVII<sup>th</sup> Century England* (1993). La segunda sección la destina por entero a una obra con más de medio siglo, *L'Apparition du Livre* (1948), de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, que se tradujo tardíamente al inglés como *The Coming of the Book: The Impact of Printing, 1450-1800* (1976, con reimpresión de 1997).

Dane critica a Eisenstein, en primer lugar, que no defina con exactitud la *cultura de la imprenta*; que utilice esta expresión como término de una oposición (*print culture* frente a *scribal culture* o cultura del manuscrito); que su texto no dependa de los libros propiamente dichos, como sucedía en estudios anteriores sobre la historia de la impresión temprana y la tipografía; y que subordine toda evidencia material a un «nivel de abstracción» que viene impuesto por su propio postulado de que existe, en efecto, una cultura de la imprenta. Del volumen de Johns reproduce (y aprueba) su crítica a la *fijación*, una característica que Eisenstein consideró propia del texto impreso, si bien censura que Johns se refiera a esa misma fijación en un plano que denomina «abstracto» (p. 16) y «psicoló-

gico» (p. 17): es decir, como una característica que los hombres de los siglos XVI y XVII reconocían y alababan al hablar de la labor de las prensas, o como un valor que se atribuye al impreso y que por ello mismo contribuyó a mejorar el trabajo de los talleres. Más reprochable aún es, para Dane, que la monografía de Johns no siempre documente sus afirmaciones con pruebas materiales. A propósito de la obra de Harold Love, *Scribal Publication*, señala que este libro no ataca ni invalida la oposición entre *scribal culture* y *print culture*, aunque sí matiza su cronología, al demostrar la pervivencia de la publicación manuscrita en la época de la imprenta. Censura, no obstante, el uso que hace Love de «abstracciones» como «cultura» o «simbología», cosas, en fin, alejadas de la evidencia concreta y material de los manuscritos realmente existentes (p. 19).

Como se desprende de este resumen, las páginas de Dane sobre la cultura de la imprenta no procuran una visión global del estado de la investigación, sino tan sólo unas calas significativas. Tampoco trasladan al lector una idea general de las tesis de Eisenstein, Johns y Love, sino sólo unas citas descontextualizadas que no permiten entender el alcance y la naturaleza de los estudios que las integran. Además de hablar de la fijación del texto impreso, o de oponer la cultura de la imprenta a la del manuscrito, el libro de Eisenstein contenía otras muchas cosas que merecerían un juicio menos parcial. Eisenstein, por ejemplo, había enfatizado el poder multiplicador de las prensas, su capacidad de diseminación ideológica, su incidencia en la expansión paneuropea de la cultura humanista, en la percepción y accesibilidad de la antigüedad clásica (y, por tanto, en la formación de un nuevo sentido de la historia), en la difusión de las Sagradas Escrituras, o en la rápida propagación de las ideas protestantes. Del mismo modo, Adrian Johns proponía, en su estudio de 1998, no sólo una forma de entender la *fijación* de los textos, sino que ofrecía, además, otro modo de contar la revolución científica del siglo XVII, hablando no sólo de los hallazgos de los hombres de ciencia, sino de la red de tipógrafos y libreros londinenses que los rodeaban, tanto de los que publicaban los experimentos de la Royal Society cuanto de los que prosperaban imprimiendo libros sicalípticos. En las páginas liminares, ciertamente, Johns corregía algunas tesis de Eisenstein sobre la fijación del texto impreso, pero para ello procuraba una rica taxonomía de la piratería altomoderna y la historia de algunos textos que carecieron de impresiones *estables*. Es decir, Johns contestaba la percepción de que el impreso *fija* el texto en mayor medida que el manuscrito no sólo mediante «abstracciones» y «psicología», sino también mediante un relato de las prácticas *inestables* de impresión en el siglo XVII. Por ello proponía re-



trasar la *fijación*, como característica del impreso, hasta la aparición del *copyright* y la mejora técnica de las imprentas en los siglos XVIII y XIX. Por último, el libro de Harold Love es, ante todo, un estudio de los manuscritos del siglo XVII, entendidos como objetos significativos, es decir, no en función de los impresos posibles que pudieran derivarse de ellos, sino como forma de transmisión literaria que el advenimiento de la imprenta no alcanzó a erradicar. De ahí la atención de Love a las formas de publicación manuscrita y a los problemas específicos que ésta plantea a los editores modernos. Love (que ha trabajado sobre autores como John Wilmott, célebres por su erotismo explícito) juzgaba que la publicación manuscrita fue social y culturalmente relevante durante todo el siglo XVII, especialmente para los textos abiertamente eróticos o para los de contestación política. Ciertamente es que, como dice Dane, Love no contesta ni invalida la cultura de la imprenta, pero también ha de reconocerse que no era ése su propósito principal.

La segunda sección de *The Myth of Print Culture* es una crítica de *L'Apparition du Livre* (1948), de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin. En ella, Dane lamenta la tendencia de Febvre y Martin a la abstracción; corrige sus observaciones sobre los tipos usados en la primera edición del *Tiers Livre* de Rabelais; censura la insuficiente demostración de algunas afirmaciones (por ejemplo, de la fidelidad de la mayoría de los lectores a la letra gótica cuando los hombres de letras ya se habían decantado por la humanista); y señala la incuria de los traductores ingleses, que no habrían sabido hallar equivalentes para los nombres latinos o franceses de muchos tipos o que no habrían acertado a trasladar algunos matices del original. Todas estas observaciones son, en efecto, precisas y perspicaces, pero nunca se refieren a las tesis medulares de *L'Apparition*, sino, sobre todo, a cuestiones estilísticas o a errores de detalle (al tipo de esta o aquella edición, al préstamo de tipos entre tal o cual impresor, etc.). La revelación de los *mitos* de Febvre y Martin se reduce pues a denunciar la tendencia a la abstracción de ambos autores y su gusto por la anécdota melodramática, a criticar su forma peculiar de contar la historia, y a detectar errores y desaciertos en la letra pequeña. De nuevo, pues, Dane, con hacer críticas que en muchos casos son correctas, no hace justicia a un libro que es mucho más rico y complejo de lo que sus páginas dejan adivinar. No sólo no se refiere nunca a los aspectos y temas principales de *L'Apparition*, sino que es, además, particularmente cicatero con los aciertos y hallazgos de esta monografía, que también merecería ser juzgada en el contexto historiográfico de finales de los años cuarenta y a la luz de su impacto en el panorama intelectual de la segunda mitad del si-

glo XX. Los errores de detalle y las apresuradas generalizaciones de Febvre y Martin conviven con intuiciones valiosas, y sobre todo, con una nueva forma de considerar la historia material en la Europa moderna. *L'Apparition* aborda además un vasto período de tiempo, del siglo XV al XVIII, porque propone una interpretación *global* del impacto social, político, cultural y económico de la industria del libro y de su lugar en los cambios que conducen de una *société d'élite* a una *société de masse*. Todas las grandes preguntas de *L'Apparition* han desaparecido del análisis de Dane, al igual que se ha diluido, realmente, la indagación por el sentido de *cultura de la imprenta*. La monografía de Febvre y Martin aparece además como un texto solitario, sin relación alguna con la historia del libro que la precede (por ejemplo, con el célebre artículo de Febvre en los *Annales* de 1952, en el que traza las líneas maestras de una nueva *histoire du livre*) ni con la que se escribiría después, y que, en muchos casos, ha salido de las mismas plumas (piénsese, como único ejemplo, en las obras más recientes de Martin, como *Les métamorphoses du livre* o *La naissance du livre moderne*, que han aparecido en los últimos seis años).

Dane no explica a sus lectores por qué prefiere revisar la obra de Febvre y Martin tras haber examinado monografías posteriores (de 1979, de 1998, luego de 1993, para regresar por fin a 1948), ni qué particular iluminación de la materia se sigue esta ordenación de los epígrafes. Tampoco se encuentra una sola justificación de por qué es pertinente perseguir el mito de la cultura de la imprenta en obras como las de Johns o Love y no, por ejemplo, en las de Anthony Grafton, Walter Ong o Roger Chartier (por callar otros muchos nombres) que han tenido una notabilísima difusión supranacional. Tampoco Dane adopta una posición precisa respecto de las otras críticas que han recibido los libros que examina, y, en particular, el de Eisenstein, que, como es sabido, dio lugar a un animado debate historiográfico. Más aún, un lector poco avisado de *The Myth of Print Culture* podría muy bien concluir que su autor es el primero en descubrir las falacias de la monografía de Eisenstein (o, como se lee en las solapas, que Dane sea el niño que revela que el emperador va desnudo), cuando, en realidad, viene al final de una larga lista de críticas con las que debería haber echado cuentas, ya fuera para la adhesión o para el disenso. No huelga quizá recordar aquí una de ellas, porque es un ejemplo de crítica certera y generosa, capaz de distinguir lo principal de lo accesorio, de reprobar el error a la vez que del reconocer el acierto. Me refiero al artículo que Anthony Grafton dedicó al libro de Elizabeth Eisenstein, titulado «The Importance of Being Printed», que apareció en 1980 en el *Journal of Interdisciplinary History*. Sigue siendo,

aún hoy, una lúcida reflexión sobre la expresión y los usos de la cultura de la imprenta en el intercambio académico contemporáneo. Sólo por este hecho Grafton es, quizá, la ausencia más conspicua del ensayo de Dane. La demolición de la cultura de la imprenta, pues, exigiría no sólo releer críticamente a Eisenstein (y a Johns, y a Love), sino también a los críticos de Eisenstein, o, al menos, a los mejores de ellos, y situar históricamente la investigación sobre el libro, más allá de unas calas de cronología azarosa y más allá del debate en el ámbito anglófono.

Es bien conocida la utilidad de un adversario para iniciar y sostener un discurso, y es una necesidad primordial de la actividad académica realizar una crítica contundente de todas las prácticas disciplinarias, incluidas aquellas que se consideran incontestables. Menos lícita parece, sin embargo, la estrategia de simplificar las tesis del adversario para poder así demolerlas mejor. A esa tentación sucumbe el capítulo principal de este libro.

*Abstracción y evidencia.* El estudio de Dane tiene algunos motivos capitales. El más importante es, sin duda, el la materialidad y singularidad del libro como objeto, que habría sido olvidada por muchos historiadores, filólogos, críticos y bibliógrafos. Dane insiste en la singularidad irreductible de cualquier hecho y dato bibliográfico, en la paradoja de que lo que es único (un libro) se perciba y describa como una serie (como ejemplar, como reimpresión), en el peligro de confundir lo concreto (este libro, irrepitable) con lo abstracto (el texto, susceptible de reproducción, o la imprenta, o el Libro). Por ello, el ensayo de Dane manifiesta repetidamente, en todas sus páginas, un extremo recelo ante lo que llama abstracción, ante cualquier instrumento que sea más interpretativo que descriptivo o ante cualquier nivel de generalización. La palabra abstracción aparece siempre en contextos críticos, como un demérito o como un importante defecto científico que basta para desautorizar una monografía o un razonamiento. Insiste, por ejemplo, en que la imprenta es una abstracción (p. 10); reprocha a Harold Love que utilice términos como «cultura» o «simbología», que son «abstracciones alejadas de la evidencia concreta y material» (p. 19); censura a Eisenstein y Johns porque en sus discursos hay «conjuntos de abstracciones» (p. 21) o porque proponen un «sistema abstracto de evidencias» (*sic*), o porque utilizan abstracciones como la idea de «fijación» cuando oponen el manuscrito al impreso. Hablar de que algo es reproducible o susceptible de reproducción conduciría, según parece, a un callejón sin salida, pues las cosas son o bien «real things» o bien «historical illusions» (p. 21). Del estudio de

Febvre y Martin lamenta que las cosas concretas desaparezcan en un «nivel superior de abstracción» (p. 22), o que se hable del libro impreso, el *livre imprimé*, que es «una abstracción» y no de un libro impreso material y particular (p. 30). Detecta en general un conflicto irresoluble entre «abstracción» y «evidencia» (p. 23), o afirma que los estudios literarios basados en el texto son «abstractos» (p. 111) y que la producción textual es recalcitrantemente «abstracta» (p. 112).

Los ejemplos podrían multiplicarse. La confianza de Dane en la sólida evidencia material, en la descripción de lo que «se ve», en la existencia y presencia de los objetos físicos, parece cancelar y desautorizar cualquier otro tipo de estudios, que aspire, por ejemplo, a percibir el lugar que ese objeto ocupa en la dinámica de los intercambios sociales, simbólicos y dinerarios, del valor del que le inviste su contigüidad con otros objetos (en museos, bibliotecas, *scriptoria*, oratorios), de las determinaciones ideológicas y religiosas que propician o impiden su circulación, de todo aquello, en fin, que trasciende la relación entre un bibliógrafo y su ejemplar. El libro tiene implicaciones técnicas, intelectuales, estéticas, jurídicas, políticas: es, en efecto, un objeto material, pero es un objeto en un sistema de objetos, y, sobre todo, en una red de concesión y depósito de valores cuya existencia «material» y sólida parece difícil de describir sin recurrir a algún nivel de generalidad o «abstracción». En las dos páginas que sirven de expeditiva conclusión al ensayo, Dane descarta la posibilidad de narrar una historia del libro sin traicionar a los libros particulares, y rechaza por ello la idea misma de escribirla o trazarla. Esta renuncia final a concebir una forma de historia y, ante todo, a una narración que abandone la materialidad de la evidencia física, es la que convierte a *The Myth of Print Culture* en una vasta *pars destruens*, en el que la crítica es la única fuerza disciplinaria. Cualquier abstracción, además, sería falaz y dolorosa, porque supone renunciar a la individualidad última del objeto. La posición de Dane recuerda a aquellos filósofos de Swift que, para hablar de cualquier cosa, tenían que llevarla a cuestras y señalarla con el dedo. El lenguaje mismo contendría un intolerable nivel de abstracción, porque cualquier nombre común parece implicar una categoría. Mersenne había concebido una lengua angélica, capaz de hacer justicia a la individualidad de cada objeto, que permitiera diferenciar, por ejemplo, a un pelo de otro: una lengua impracticable, en fin, porque sólo contendría nombres propios. Dane considera legítimo hablar de este o de aquel libro, que son los objetos únicos, singulares, en los que se funda la ciencia bibliográfica: objetos que, en efecto, se pueden llevar a cuestras y señalar con el dedo. Pero nos guarda del peligro de hablar del

Libro o de los libros, porque ese nivel de abstracción nos aleja de la materialidad, de lo que llama *real things*, para conducir al terreno del *mito* o de las *ilusiones históricas*. La oposición entre abstracción y evidencia es, en el estudio de Dane, la que opone lo irreal a lo verdadero y lo ilusorio a lo existente.

Al memorioso Ireneo Funes le costaba comprender que el término genérico «perro» abarcara tantos individuos dispares, de diversos tamaños y formas. Más aún, le molestaba que el perro de las tres, visto de perfil, tuviera el mismo nombre que el de las tres y cuarto, visto de frente. Era espectador de un mundo extraordinariamente rico y preciso. Por ello mismo, le costaba pensar, porque para pensar hay que olvidar diferencias, generalizar y abstraer, y en el mundo populoso de Funes no había sino singularidad y detalle.

ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI

📖 *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del Convegno internazionale (Roma 15-17 novembre 2004 - Bologna 18-19 novembre 2004), a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. xx-790

Questi *Atti* sono l'eccellente esito di un Convegno nel quale il comune denominatore, il paratesto, è stato affrontato, e sono stati questi il suo indiscutibile pregio e la sua indubbia ricchezza, secondo le prospettive più varie quanto a taglio metodologico e a temi esaminati.

Mi è parso innanzi tutto significativo, e pienamente condivisibile, che sia la TAVONI (*Conclusioni*, p. 722) che SANTORO («Nulla di più ma neppure nulla di meno: l'indagine paratestuale», p. 5) abbiano voluto sottolineare come questo Convegno sia stato punto di arrivo di un cammino che, pur influenzato nell'ultimo ventennio dalla teorizzazione genettiana, era già stato da gran tempo avviato autonomamente da tante ricerche, da tante iniziative culturali. Un momento di sintesi quindi che, proprio perché ha condotto numerosi ricercatori, e così diversi tra loro, a dialogare ed a confrontarsi, è stato l'inveramento dell'esigenza prima che di esso è stata alla base. Santoro ci parla infatti di «contributi certamente tutti vistosamente collegati alle problematiche paratestuali, ma disposti su di un piano investigativo dalle focalizzazioni ben distinte non solo in merito alle vicende, alle questioni e ai personaggi, ma anche in virtù degli approcci e delle sollecitazioni disciplinari assai vari e stimolanti, in perfetta sintonia con lo scenario esegetico davvero interdisciplina-

re che era nelle più autentiche aspirazioni dei promotori scientifici dell'iniziativa» (*Presentazione*, p. XIII).

I già ricordati interventi di Santoro e della Tavoni, che aprono e chiudono gli *Atti*, hanno messo a fuoco, con particolare lucidità, una serie di problematiche che nel Convegno, appunto, hanno trovato una concreta espressione, rendendolo quindi, oltre che, come si diceva, una sintesi di percorsi già compiuti, un sicuro punto di avvio per il futuro. Da esso infatti è venuto anche, in notevole misura, quel «chiarimento metodologico» di cui Santoro sentiva la necessità al fine di ricondurre gli studi sui «dintorni del testo» ad una visione non frammentata, troppo specialistica e unilaterale, ma invece organica e complessiva e soprattutto realizzata in «una vivificante sinergia di metodi» (p. 6) dalla quale il «tradizionale modo di considerare il “libro” può essere non modificato ma ampliato», sicché si può giungere ad «attribuire alla “storia materiale del libro” una più autonoma e più incisiva funzione ermeneutica» (p. 8).

A questa esigenza si sono più volte richiamati i relatori. Ricordo, ad esempio, il contributo di MARTINE POULAIN («Lo scrittore, l'editore, il censore, il lettore: saggio sui paratesti della *Nouvelle Heloise*»), che analizza, con esiti suggestivi, il paratesto dell'opera di Rousseau secondo una prospettiva “simultanea”, storica, letteraria e bibliografica, e l'acuta osservazione di Andrea Battistini il quale, nella sintesi del suo studio, su cui più avanti si tornerà, nota che il Convegno ha voluto mostrare come «il paratesto sia “un crocevia di discipline”» (p. 483).

Analogamente emerge da molte di queste relazioni una costante volontà di creare un nesso profondo tra le “forme” del documento, manoscritto o a stampa che sia, e la loro incarnazione storica: basti qui ricordare, ad esempio, le incisive domande che sostanziano il testo di ROGER CHARTIER («Paratesto e preliminari: Cervantes e Avellaneda»).

Il magistrale paragrafo che nella relazione già citata Marco Santoro dedica, partendo da Genette, ai “generi” del paratesto e al senso che essi sono venuti acquisendo nei nostri studi (che ci occupiamo di antico, di moderno o di contemporaneo), è il punto di avvio privilegiato per una rassegna delle relazioni che hanno fatto vivere questo Convegno, e che peraltro hanno avuto una limpida sintesi nelle pure ricordate *Conclusioni* della Tavoni.

La studiosa ha fornito, come relatrice («“Per aconcio de lo lectore che desiderasse legiere più in un luoho che nell'altro...”: gli indici nei primi libri a stampa»), muovendosi tra osservazioni più strettamente tecniche e visuali più generali, una importante analisi dell'oggetto “indice”. Il tema è affrontato, nel passaggio da manoscritto a stampa, con grande fi-

nezza, mentre vengono messi in luce problemi di metodo da affrontare e risolvere. A questo contributo della Tavoni, per problematiche e cronologia, mi sembra possa collegarsi, pur nella sua specificità, quello di MONTECCHI («La disposizione del testo nel libro antico»). Ma, tornando alla Tavoni, l'esito più interessante di questa sua esposizione è che, in relazione agli indici, non possono applicarsi rigide scansioni, sia cronologiche che tipologiche. Si sottolinea infatti come punto di partenza per una indicizzazione sia sempre la concretezza e specificità del testo: «è l'opera con i suoi caratteri peculiari a indurre a forme di indicizzazione valide soprattutto per essa», «un indice dei nomi può essere differente da un altro, non solo in virtù di chi lo ha allestito, ma può presentare specificità da opera ad opera sulla quale è avvenuto il processo di indicizzazione dei lemmi» (p. 67). Se ne deduce pure che «la tipologia degli indici» va studiata in riferimento a «specifici impianti disciplinari, ossia a generi, siano essi letterari o scientifici» (p. 76).

Gli indici tornano ad essere oggetto di attento esame nel denso saggio di ANTONELLA ORLANDI («L'incidenza del paratesto sui repertori bio-bibliografici italiani del Seicento»): infatti la studiosa osserva che gli *indices locupletissimi* delle scritture erudite del Seicento ne «dispiegano la vocazione enciclopedica» (p. 616). In questo studio è pienamente da condividere anche la collocazione di questi «archivi memoriali [...] nel processo di gestazione di una moderna *historia literaria*» (p. 609), la loro «diretta filiazione [...] dai cataloghi degli uomini illustri» (p. 614). L'attenta analisi che la Orlandi conduce la porta così a concludere che «questi libri sono di per sé frontiera del sapere, luoghi di mediazione tra produzione di cultura e costruzione di conoscenze, straordinario paratesto del sistema gnoseologico di una particolare epoca» (p. 619).

Come la Tavoni e la Orlandi, altri ricercatori si sono soffermati su particolari "generi" individuati da tempo come costitutivi del paratesto: è il caso di FRANÇOISE WAQUET («I ringraziamenti: l'orale nello scritto») che si muove lungo un ampio spettro tematico e cronologico e con una specifica attenzione all'influsso dell'oralità, e di MARCO PAOLI («*Ad Ercole Musagete*. Il sistema delle dediche nell'editoria italiana di antico regime») che analizza le regole che di tale sistema determinano i meccanismi, anche in relazione al contesto, cortigiano o meno, nel quale l'autore si muove. Sul tema delle dediche si sofferma pure un saggio di MARIA ANTONIETTA TERZOLI, («[www.margini.unibas.ch](http://www.margini.unibas.ch): un archivio informatico dei testi di dedica nella tradizione italiana [AIDI]») che lo affronta però secondo un diverso punto di vista al quale pure altri contributi al Convegno si ispirano, come più avanti vedremo.

Vari interventi, come è comprensibile, hanno rivolto la loro attenzione all'apparato iconografico. In alcuni di essi l'interesse iconologico è totalizzante: è il caso di una specialista come CLAUDIA CIERI VIA («L'immagine paratestuale fra ritratto e biografia») la quale, in una stimolante prospettiva di metodo, nella duplice e complementare analisi di aspetti compositivi e strutturali e aspetti significanti e simbolici, si sofferma sui ritratti di Carlo V (in incisioni ed in testi a stampa di imprese ed emblemi) e di Andrea Doria (ponendo a confronto dipinti e frontespizi premessi alle biografie dell'ammiraglio).

Sui frontespizi della produzione libraria di antico regime che, per la loro «posizione privilegiata», rivestono in modo tutto particolare una «funzione di mediazione intellettuale e relazionale tra produttore, committente e fruitore» (p. 167), riflette, sintetizzando con intelligenza un lungo percorso di ricerca, GIUSEPPINA ZAPPELLA («L'immagine frontespiziale»). Ella mette in evidenza la ricchezza di problematiche che l'argomento comporta e basa il suo studio su tre «nuclei» fondamentali: «strategie editoriali, rapporto scrittura-immagine, reiterazione dei messaggi semantici» (p. 168), riconducendo questa complessa materia, anche nei suoi sviluppi diacronici, ad esiti significativi e ricchi di opportunità interpretative, secondo un «approccio – come la studiosa stessa dice – non convenzionale», capace di stabilire utili «connessioni tra analisi morfologica e indagine storica» (p. 168).

PAOLA ZITO («*Andreas Magliar sculpsit. Di alcune antiporte napoletane di fine Seicento*») ha invece rivolto la sua attenzione all'editoria napoletana del Seicento ed in particolare all'ultimo quarto del XVII secolo, allorché «la partenopea *fabbrica dell'immagine* assume un respiro palesemente internazionale» (p. 288). In questo contesto la studiosa ripercorre la produzione dell'incisore Andrea Magliar e, al suo interno, analizza l'illustrazione da lui realizzata per un volumetto in 8° del *Calix inebrians* dell'oratoriano Vincenzo Avinatri. In particolare l'antiporta le appare «decisamente più insolita, complessa da decifrare nella sua colta ed ardita densità allegorica» (p. 294). L'incisione, che le sembra raffigurare un «Dioniso in croce, che sanguinava generosamente, al centro di un labirinto pagano cristiano ed esoterico insieme» (p. 299) e, al medesimo tempo, dare perfetta espressione iconografica ai contenuti dell'operetta dell'Avinatri, fa sì che la Zito affermi come essa sappia cogliere di tali contenuti, «restituendola in maniera obliqua e mediata, la cifra inquieta, e l'inquietante oscillazione tra perfetta ortodossia e tentazione ereticale» (p. 298).

Ad uno specifico genere, il pronostico astrologico di matrice dotta, si rivolge l'attenzione della CASALI («L'eloquenza degli astri. Aspetti del



paratesto nella letteratura pronosticante astrologica dell'Italia moderna») che, facendo particolare riferimento alla dimensione iconica, studia le variazioni del paratesto in relazione a ben individuate sollecitazioni storiche, culturali, filosofiche, religiose lungo un arco cronologico che si estende dal secondo Quattrocento a tutto il Settecento.

Anche due originali contributi relativi alla storia della scienza hanno come punto di riferimento imprescindibile la prospettiva iconica, quelli di GIUSEPPE OLMI («Le raffigurazioni della natura nell'età moderna: "spirito e vita" dei libri») e GIOVANNI FERRERO («Il paratesto nel libro scientifico del '600. Aspetti iconografici e testuali del frontespizio inciso nell'editoria ligure»), mentre MAURIZIO TORRINI, in un analogo contesto («Paratesto e rivoluzione scientifica»), preferisce, quasi polemicamente, rinunciare a quella visuale per mostrare come i rappresentanti della nuova scienza avessero «cercato di creare, ognuno a suo modo, una forma particolare, eppur affine, con la quale esprimere la novità del loro pensiero e dei loro ritrovati, ben oltre la forma letteraria, la lingua, il frontespizio, le dediche, l'iconografia, che attenesse alla composizione stessa del testo, al suo assemblaggio, alla manifattura, per così dire, del testo, che, insomma, i libri della rivoluzione scientifica avessero e volessero avere una connotazione che servisse a distinguerli come tali» (p. 215).

Ma, ancora nella prospettiva iconologica, troviamo che alle copertine illustrate dei volumi fotografici si richiama, in una dimensione accentuatamente anche se non esclusivamente teorica, l'intervento di JAN BAE-TENS («I motivi dell'estrazione. Le immagini di copertina»), mentre, in una raffinata visuale, ricca di esiti, che dalla dimensione materiale del paratesto della *Scienza Nuova* del Vico risale, senza forzature, a quella concettuale, ANDREA BATTISTINI («La funzione sinottica del frontespizio e la semantica dei corpi tipografici nella *Scienza nuova* di G. Vico») evidenzia, in relazione all'apparato iconografico e anche alla scelta dei caratteri e all'impaginazione, precisi interventi dell'autore che gli consentono di concludere che peritesto e testo «danno vita a un unico e inscindibile organismo simbiotico» (p. 476) e di mostrare quindi il rapporto tra le immagini volute dal Vico e la sua filosofia e la cultura sua e della sua età. In questo saggio inoltre l'analisi di una sola, anche se fondamentale e complessa opera, viene collocata sullo sfondo dell'editoria settecentesca con la quale si stabiliscono nessi e tratti di differenziazione e, nel contempo, si mette in evidenza la sostanziale incomprendimento delle età successive nei confronti del peritesto originario, a cui si mostrarono però sensibili scrittori come Gadda, Savinio, Pavese.

Se, come si è accennato, in alcuni casi l'exkursus temporale e spaziale è ampio ed articolato, così come più attestate negli studi sono le forme dei "dintorni del testo" esaminate, altri contributi fanno riferimento invece a situazioni storicamente e geograficamente determinate e/o si richiamano a tipologie di paratesto nuove e particolari. Rientrano nella prima prospettiva i saggi di GIUSEPPE LIPARI («Il paratesto nell'editoria messinese cinque-seicentesca»), CARMELA REALE («Il paratesto nell'editoria calabrese sei-settecentesca») e ANNA GIULIA CAVAGNA («La parola dei tipografi-editori nei paratesti genovesi») che si muove lungo un arco di tempo che va dal Cinquecento al primo Ottocento. La DEVIS ARBONA ci riconduce invece all'età moderna («I prologhi nella letteratura catalana del dopoguerra») in uno studio in cui la dimensione teorico-critica, quella storico-ideologica e quella più specificamente letteraria si intrecciano strettamente mentre STEPHEN PARKIN («Le dediche nei libri italiani stampati a Londra nell'età moderna») si sofferma, attraverso lo studio delle dedicatorie, su un momento particolare della fortuna della cultura italiana in Inghilterra, nella Londra tra Sette e Ottocento.

A prospettive per certi versi meno consuete hanno invece dedicato la loro attenzione LOREDANA OLIVATO («Dalla tela alla pagina: i cataloghi d'arte figurati nel Veneto fra XVIII e XIX secolo»), GIUSEPPINA MONACO («Il paratesto nei periodici del Seicento»), DANIELA BRUNELLI («Il paratesto di una rivista manoscritta: *La Lucciola*, 1908-1926»), MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ («Multifunzionalità del paratesto nei pliegos [sultos] del secolo XVIII [XIX]»), CARLA DI CARLO («Paratesto ed editoria teatrale: il programma di sala»), MIRJAM FOOT («La rilegatura come paratesto»).

Tutti questi saggi, tra punti di vista già consolidati ed altri che ampliano l'accezione del termine paratesto, hanno portato al Convegno un contributo rilevante sotto il profilo culturale e metodologico.

Ugualmente degni di attenzione sono gli interventi che, a partire da quello di LANDOW («L'ipertesto: testo o paratesto?»), che si muove in un'ottica di prevalente riflessione teorica, rivelano in questo Convegno l'interesse per un particolare ambito di ricerca, in tumultuoso sviluppo nella nostra età: tali interventi, soffermandosi su specifiche esemplificazioni, ne evidenziano la dimensione innovativa e proiettata verso il futuro del libro e della biblioteca e, in ogni caso, affrontano problematiche relative alla scienza biblioteconomica (LUCA TOSCHI, «Nebbie, venti e paratesti. Comunicare digitale e sceneggiare infinito»; ROSSANO DE LAURENTIIS, MAURO GUERRINI, «FRBR e paratesto»; MICHAEL GORMAN, «Elementi paratestuali negli archivi bibliografici»; FRANCESCO IUSI, «Dal cartaceo al digitale: rese paratestuali della documentazione presente negli archivi letterari»; FRANCO TOMASI, «Il paratesto nei documenti elettronici»).

Molti gli studi, a qualcuno si è già fatto riferimento, dedicati in questo Convegno alla dimensione paratestuale che accompagna, in vario modo, testi letterari. Alcuni di essi affrontano, in maniera stringente e ricca di sollecitazioni, il tema delle traduzioni, in una dimensione più teorica (EDOARDO CRISAFULLI, «Testo e paratesto nell'ambito della traduzione») o con riferimento a specifiche lingue e tradizioni culturali (GIUSEPPE MAZZOCCHI, «Il paratesto nelle traduzioni letterarie di testi spagnoli [secoli XVI-XVII]»; GEORGES GÜNTERT, «Narrativa italiana dell'Otto e Novecento tradotta in tedesco: il ruolo del paratesto»; MARCELL MÁRTONFFY, «Il labirinto del romanzo e i meandri della memoria. Funzioni paratestuali nella ricezione ungherese di Umberto Eco, Italo Calvino e Claudio Magris»).

Una tavola rotonda si è soffermata in particolare su «l'influsso del paratesto sui classici italiani». La sintetica premessa di Santoro mette a punto una delle questioni fondamentali, ben presente a chiunque si occupi, in una prospettiva diacronica e attenta al paratesto, di letteratura italiana: «La medesima opera, allorché si concretizza in diversificate edizioni, frutto ciascuna della progettazione di tutti coloro che a vario titolo ne sono gli artefici (dall'editore, al curatore, al grafico ecc.), indubitabilmente assume diversa e non casuale "personalità" che la distingue più o meno marcatamente dalle altre e che in vario modo cattura e orienta le prassi di attenzione e di assimilazione dei lettori» (p. 328). Sicuramente calzante l'esempio della *Commedia* a cui Santoro fa riferimento. Ad esso accosterei il caso dell'*Orlando Furioso*: l'apparato paratestuale cresce intorno al poema ariostesco realizzando davvero quella inversione tra testo e paratesto di cui parla lo stesso studioso, in un percorso che trasforma, proprio grazie ad alcune componenti del paratesto medesimo, un bestseller in un classico (cfr. D. Javitch, *Proclaiming a Classic. The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton, Princeton University Press, 1991; in ed. italiana *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano, Bruno Mondadori, 1999). Infatti l'attenzione che nelle edizioni cinquecentesche del *Furioso* viene, in modo sempre più attento, rivolta all'individuazione delle fonti, e segnatamente di quelle classiche, serve come elemento di contrasto alle critiche montanti contro il capolavoro ariostesco in nome della *Poetica* aristotelica. Altri elementi costitutivi del paratesto di queste edizioni, attraverso cui avviene lo "smontaggio" del poema, offerto così alla libera e varia fruizione del lettore, sono le note linguistico-grammaticali, l'elencazione delle *Fabule* e *Historiae*, la registrazione dei dibattiti di teoria della letteratura e in difesa dell'autore, le note enciclopediche e, nel secondo Cinquecento, i puntuali riferimenti

all'arte del duello. Una significativa evoluzione si può rilevare pure a proposito delle *Allegorie* le quali, dapprima più attente alla interpretazione di singoli personaggi, vengono successivamente premesse ad ogni singolo canto in collegamento con le vicende che vi sono narrate finché, nella volontà che non a caso comincia a manifestarsi appena oltre la metà del secolo, di mostrare un Ariosto "poeta cristiano", si giunge alla *Allegoria* di Gioseffo Bononome (L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia, Francesco de' Franceschi e compagni, 1584), lettura totalizzante dell'intero poema, che invita a coglierne il profondo e riposto senso morale, contro un pubblico che si ferma invece ai livelli più superficiali di lettura, attratto solo dall'armonia del verso e dalla bellezza dello stile, così come dalle passioni dell'animo e dagli appetiti sfrenati che le ottave ariostesche sanno ritrarre.

RENZO BRAGANTINI, nel suo intervento alla tavola rotonda («Su alcune edizioni cinquecentesche del *Decameron*»), nota come «la presentazione di un testo in una determinata epoca ne abbia orientato l'utilizzo da parte dei lettori» (p. 343). Lo studioso, in questa prospettiva, mette in evidenza due linee propositive del capolavoro boccacciano, quella veneziana e quella fiorentina, osservando che «nelle edizioni veneziane il paratesto è un ponte verso l'utilizzo esterno del testo, nelle fiorentine verso l'accertamento della sua lettera» (p. 345). Egli si sofferma poi ad esaminare le edizioni del *Decameron* curate per Giolito dal Brucioli e quella che il medesimo editore stampò nel 1546 per le cure del Dolce e del Sansovino. Oltre a rilevare la presenza nelle prime di una «prevalenza – nel frontespizio – della funzione-autore sulla funzione-editore» (p. 346) che si inverte invece nell'edizione 1546, sottolinea come in quest'ultima una serie di elementi del paratesto (lista degli "epiteti", esposizione dei proverbi, elenco delle casate fiorentine e soprattutto l'inserimento, subito dopo la rubrica, di una didascalia morale connessa ad ogni novella) assieme alla cura filologica enfatizzata dallo stesso editore potranno aver contribuito al successo di questa edizione. Va detto che questa opzione del Giolito si accentuerà nell'ultima edizione che egli imprimerà, nel 1552, del capolavoro del Boccaccio: in essa la parola sembra farsi sempre più tramite di contenuti comunicativi, ricchi di umana saggezza. Nello stesso anno, e non senza risvolti polemici, com'è noto, usciva presso l'editore Valgrisi un *Decameron* curato dal Ruscelli, con un taglio squisitamente linguistico-grammaticale ben evidente nell'apparato che lo accompagna e nella stessa *mise en page* che ha, negli ampi margini, numerose postille che segnalano varianti e si soffermano su questioni filologiche, linguistiche, grammaticali.

La MUÑIZ MUÑIZ («La ricezione dei classici italiani attraverso il paratesto delle traduzioni cinquecentesche spagnole [La penna e la spada ai tempi dell'impero]»), nella medesima sede, ha evidenziato, con molta finezza, come l'analisi dei paratesti che «accompagnarono le traduzioni di alcune fra le opere più significative del canone italiano», il *Canzoniere* petrarchesco, il *Cortegiano* ed il *Furioso*, consenta di segnalare «una vasta operazione ideologica volta a riequilibrare la bilancia fra il deficitario magistero culturale iberico e l'espansione sterminata delle sue frontiere, nell'urgente bisogno di costruire una identità nazionale all'altezza del mito della *translatio imperii*» (p. 349). Ciò avviene in una chiave di lettura, il nesso tra armi e lettere, che a sua volta aveva avuto ampio spazio in Italia già nell'età umanistica.

Ci riconduce alla modernità, e questa alternanza è uno dei dati positivi degli *Atti* di questo Convegno, l'intervento alla tavola rotonda di CARLO ALBERTO AUGIERI («L'astuzia del paratesto e la rudezza *ingenua* del potere: il caso Alvaro») che, partendo da un'ampia riflessione sulla “forma titolo” offre poi un'esemplificazione concreta, in un gioco a tre fra Alvaro, l'editore Bompiani e un funzionario del Ministero per la Cultura Popolare: anche qui l'iconografia riveste un suo ruolo centrale per il distacco ironico che si determina fra il titolo, imposto dalla censura, e la parte iconica della copertina e della sopraccoperta editoriale.

Sempre nell'ambito del rapporto letteratura/paratesto, a riprova dei diversi modi in cui la dimensione paratestuale può rivestire un ruolo significativo nell'impianto di una ricerca, TOSCANO («Il paratesto come sussidio all'ecdotica: le rime di Galeazzo di Tarsia in edizioni napoletane tra Sei e Settecento») ci offre il sollecitante esempio di un paratesto che si fa sussidio alla critica testuale: infatti egli, in relazione alle *Rime* di Galeazzo di Tarsia, ne ripercorre l'intricata questione testuale e le connesse problematiche identificative dell'autore, avanzando, sulla base di un attento riesame del paratesto della edizione del 1617 e soprattutto di quella del 1758, una nuova, plausibile, proposta attributiva.

Gli *Atti* ci propongono anche due contributi che, informandoci delle prime acquisizioni di due distinti percorsi di ricerca, ci fanno desiderare, al più presto, nuovi risultati, data la levatura degli autori in esame e le implicazioni della loro presenza nella nostra cultura. Per gli scritti letterari dell'Alberti abbiamo così il lavoro di PAOLO TINTI («Il paratesto in Leon Battista Alberti: prime ricerche»), che si distende in un ampio percorso diacronico, mentre ad un preciso e fondamentale momento della fortuna dell'autore del *Canzoniere* si riconduce lo studio di MICHELE CARLO MARINO («Il paratesto nelle edizioni rinascimentali petrarche-

sche»). In relazione ad esso la sollecitazione maggiore può andare nella direzione di una riflessione approfondita sul “genere commento” per ciò che riguarda l’apparato che accompagna i *RVF* nelle stampe cinquecentesche (come il Marino pure ci testimonia): oltre alle sequenze secondo cui sono disposti i componimenti e al molteplice atteggiarsi delle *Vite* dell’autore, va esaminata la struttura e natura, anch’essa varia ed articolata a seconda dei diversi commenti, della chiosa ai singoli testi.

La figura dell’editore infine, presente in tante pagine di questi Atti, in alcune relazioni acquista una maggiore centralità: è il caso del saggio di PAOLO TEMEROLI («Astuzie del paratesto e gioco delle parti tra autore e editore nelle stampe di Francesco Marcolini») dedicato a chi, «tra Aretino e Doni», seppe dar vita a edizioni nel cui paratesto intervenne in maniera personale e diretta. Ma anche nell’età nostra il libro è stato ed è oggetto di una raffinata cura estetica, come ci testimoniano i contributi di GIANCARLO VOLPATO («Elementi paratestuali nelle opere pubblicate dall’Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig») e di GINO CASTIGLIONI («La Chimèrea Officina: paratesto e poetica nelle edizioni di un torchio tipografico»).

Le riflessioni contenute nelle relazioni di ALBERTO CADIOLI («Il patto editoriale nelle edizioni moderne e contemporanee»), RICCARDO FEDRIGA («Gli abiti dei libri e i modi di leggere. L’evoluzione delle pratiche di lettura nell’Italia contemporanea»), FLORINDO RUBBETTINO («L’epitesto come strategia»), pur tra loro molto differenti, sono tuttavia accomunate dall’attenzione a quelle che, per semplicità, potremmo chiamare strategie editoriali.

Sarebbe davvero auspicabile che l’elaborazione di queste strategie sapesse trarre ispirazione da ciò che mi ha spesso colpito nei miei vagabondaggi tra le cinquecentine e la loro dimensione paratestuale, e cioè la lucida intelligenza, la realistica concretezza di coloro che si muovevano nell’officina del libro, la volontà di andare sì incontro ai gusti del pubblico ma anche di formarlo, di attrarlo verso la frequentazione dei testi e questo non per una astratta concezione di tipo moralistico ma, appunto, per l’intelligente realismo di chi il pubblico voleva fare crescere in qualità e numero.

NICHOLAS HAYWARD

📖 Willard McCarty, *Humanities Computing*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 312

The nature of a distinct discipline known as humanities computing is still a relatively recent phenomenon within an academic environment. As a clearly definable separate entity, humanities computing continues to affirm its own nature and purpose as distinct from computer science and humanities scholarship. The author clearly notes the aim of the book as a medium to «provide a rationale for a computing practice that is of and for as well as in the humanities». In this respect, the author clearly achieves his goals with this publication.

The underlying theme within this book is the general concept of modelling, discussed in detail within chapter one, and its application within scholarly projects actively developing digital resources and tools. The author references modelling to its more specific science heritage, and details examples that can be drawn from the physical science disciplines and their application to a humanities computing environment. He addresses the general concepts of modelling, as initially perceived within a scientific framework, and questions how these may be transferred, developed and adapted to suit the specific requirements of a humanities based digital project. Are these methods in fact applicable to humanities computing projects? Can we, as active humanities scholars and practitioners, effectively model the requirements necessary to develop the digital projects? The author firmly believes we can use modelling to develop current and future digital resources for humanities projects. This nature and application of modelling is a recurrent theme in subsequent chapters on «Genres» and «Discipline».

«Genres» is a clear, perceptive treatise on the problems, and potential directions, that predominantly commentaries may encounter in the coming years. An interesting chapter, which notes clearly the potential partnership of traditional methods in commentary production and the future role of computing. It is also clear within this chapter that the author does not perceive the latter replacing the former, but instead recognises the clear unity and benefit of maintaining and developing both practices. The author stresses the clear synergy between these two approaches, a point that is well developed and particularly relevant to the continuing development of humanities computing.

«Discipline» focuses on the understanding and usage of the term, and its direct application to humanities computing. A primary concern is, of

course, the current inter-disciplinary nature of humanities computing, which the author references as the union of practitioner and scholar, or simply the dual aspects of computing implementation and humanities research. The author is particularly concerned to emphasise that this union is not one-sided, nor is it biased towards the scholar. Instead it should be a union of the two aspects to form a mutually dependent group, with both parties responsive and reactive to the needs and demands of the other. He also clearly notes that the perception of an amalgamation of both roles, with the scholar usurping the technical practitioner, is to merely misunderstand the actual role that humanities computing plays in the collaborative exchange.

The author has clearly drawn upon numerous years experience to detail various stages of digital project development. He uses this experience and wealth of knowledge to expound his arguments throughout the book, and has used case studies with an appropriate level of supporting material and relevancy to develop the overall themes of this work. However, it would have been preferable for the examples to encompass a larger range of topics within humanities, instead of the confined nature of the predominant literary commentaries and classical editions. There is more to humanities computing than merely textual scholarship and its accompanying analysis. Other humanities subjects face notable technical challenges in the representation and development of applicable digital resources.

The author's focus and affirmation of the importance of modelling to humanities computing is, however, correct, and its prominent place in this text is fully justified. Yet, whilst the use and development of modelling is a worthy effort, it should always be noted that models should be specific and targeted, and their users aware of the original purpose and any accompanying underlying assumptions of validity.

However, after consideration of the chapters and themes above, I would question the book's long term benefit to practitioners within humanities computing. The text merely rehashes and espouses basic concepts and information already known to most familiar with computer science, or indeed the pure sciences. The relevancy of these concepts and methods to scholars, most of whom are not technically skilled or qualified, must also be questioned. Therefore, the question is surely who is the target audience. For example, the chapter on «Computer Science» is a basic history and overview of the development of theory and practice within this discipline, acting as a history lesson of sorts. This is already known



to computer scientists and practitioners, but is largely irrelevant I believe to a scholar's overall understanding of humanities computing. It is a strange addition to an otherwise enjoyable book.

FRANCESCA TOMASI

📖 «Il progetto *MSEditor*: Desmond Schmidt, "Graphical Editor for Manuscripts"», *Literary and Linguistic Computing*, XXI, III (2006), pp. 341-51

Che ragione c'è nel ricorrere a strumenti informatici con il fine di automatizzare le pratiche ecdotiche? Alcune considerazioni preliminari sono necessarie. Non è obbligatorio, necessario e indispensabile fare l'edizione digitale di qualunque testo; solo per alcune tipologie testuali, per alcuni casi speciali e specifici e per alcuni fenomeni identificativi del testo e/o della sua tradizione un'edizione digitale è in grado di dare un valore aggiunto rispetto all'edizione a stampa. E l'edizione digitale ha senso solo se è in grado di condurre ad esiti differenti rispetto a quelli della stampa<sup>1</sup>. Solo certi elementi, quindi, che concorrono a realizzare il «sistema testo»<sup>2</sup> sono vantaggiosamente rappresentabili in un ambiente digitale e gestibili tramite processi informatici, così come solo certi connotati del testo trovano un funzionale riscontro nella rappresentazione digitale.

<sup>1</sup> Si veda, sulla questione, D. Buzzetti, «Rappresentazione digitale e modello del testo», in *Il ruolo del modello nella scienza e nel sapere* (Roma, 27-28 ottobre 1998), Contributi del Centro Linceo Interdisciplinare "Beniamino Segre" 100, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, pp. 127-61: 130. Ma anche M. Ansani: «Certamente, non si potrà ragionevolmente sostenere che un'edizione elettronica sia di per sé migliore di un'edizione a stampa: dovrà offrire qualcosa di più, qualcosa che l'edizione a stampa, un'edizione tradizionale non è in grado di offrire», in *Codice diplomatico della Lombardia medievale (secoli VIII-XII). Procedure di lavoro: la codifica XML dei testi*, <<http://cdlm.unipv.it/progetto/codifica-xml>>. Cfr. anche Id., «Diplomatica e nuove tecnologie. La tradizione disciplinare fra innovazione e nemesi digitale», *Scrineum*, I (2003) alla URL <<http://scrineum.unipv.it/rivista/ansani.html>>. Sulla necessità di un uso non esclusivamente strumentale delle tecnologie si veda poi L. Perilli, *Filologia computazionale*, Contributi del Centro Linceo Interdisciplinare "Beniamino Segre" 93, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1995.

<sup>2</sup> Il concetto di «sistema testo» si legge in T. Orlandi, «Ripartiamo dai diasistemi», in *I nuovi orizzonti della filologia. Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici* (Roma, 27-29 maggio 1998), Atti dei Convegni Lincei 151, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, pp. 87-101, URL = <<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/~orlandi/branca.html>> e in Id. *Linguistica, sistemi, e modelli*, in *Il ruolo del modello nella scienza e nel sapere*, cit., pp. 73-90, URL = <<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/~orlandi/modello.html>>.

Ogni testo possiede una sua specificità e una serie di problematiche individuali. Un'adeguata modellazione, risultato di un'analisi approfondita delle caratteristiche del testo e degli elementi paratestuali e metatestuali, secondo la terminologia genettiana, è condizione preliminare ad ogni forma di intervento automatico.

Alla base di tali considerazioni risiede una riflessione su: cosa automatizzare, come automatizzarlo, perché farlo. Cosa: quali aspetti/livelli del processo editoriale possono diventare oggetto di intervento automatico; come: quali formalismi adottare e quindi a quali modelli o schemi formali riferirsi, quali linguaggi informatici impiegare ed eventualmente quali applicativi utilizzare; perché: qual è lo scopo dell'edizione digitale, quali modalità e quali criteri di indicizzazione, descrizione e interrogazione del testo sono previsti.

Ogni edizione elettronica deve essere innanzitutto una riflessione sullo statuto della testualità in ambiente digitale, ai diversi livelli della rappresentazione informatica dei fenomeni del testo. Da un lato la segnalazione degli interventi dell'editore: come normalizzazione, punteggiatura, alternanza minuscole/maiuscole, paragrafatura, eventuale divisione delle parole e scioglimento delle abbreviazioni; dall'altro l'interesse per la realtà materiale del testo: aggiunte, cancellazioni, riscritture, inversioni, riconoscimento di variazione delle lettere, evoluzione del *ductus*, cambi di mano, uso di colori diversi dell'inchiostro, presenza di abbreviazioni. Sono questi i problemi sollevati dall'edizione di un testimone autografo o dall'edizione a *codex unicus*.

Nel caso dell'edizione di una tradizione testuale, che accoglie più testimoni, si porranno poi altri problemi, come la collazione e la ricostruzione dello *stemma codicum*. La prima questione da dirimere è il significato di 'luogo variante'. In informatica il concetto di variante è fenomeno oggettivo. Ogni luogo che, all'atto del confronto fra testimoni, riporta una differente sequenza di segni grafici – varianza della stringa di caratteri – è interpretato come una variante. È allora richiesto l'intervento interpretativo del filologo, unico in grado di dare un peso alla *varia lectio*. I tentativi poi di automatizzare i risultati della collazione, al fine di stabilire lo stemma, sono stati condotti sempre seguendo criteri quantitativi e il risultato è stato, come è facile intuire, fallimentare.

A livello di software per le edizioni digitali diverse sono le soluzioni proposte, perché molteplici sono i processi automatizzabili a livello di operazioni ecdotiche: appunto la collazione e la stemmatica, ma anche la definizione del testo criticamente stabilito con apparato (comprensivo di note e commenti). Quest'ultimo momento della pratica filologica

si sviluppa su ulteriori due livelli: gli applicativi che lavorano per destinare il risultato alla stampa, quelli che ragionano sull'interazione fra testo e apparato per riservare al web la disseminazione dell'oggetto digitale e la fruizione lato utente.

E qui la questione si complica ulteriormente: rappresentare tutti i testimoni della tradizione oppure solo i testimoni accettati dall'editore perché funzionali alla *restitutio textus*? Visualizzare simultaneamente gli esemplari affiancandoli sullo schermo o il solo testo criticamente stabilito con l'apparato che interagisce con il testo? E questa forma di interazione testo/apparato come deve avvenire? Replicando il formato a stampa (testo sopra e apparato sotto) o ricorrendo a strategie varie di *layout*: mouse che passa sulla lezione variante e segnalazione, in interlinea, delle lezioni accettate e/o di tutte le lezioni della tradizione, click sulla lezione e visualizzazione, in qualche luogo dello specchio di scrittura, delle altre lezioni, click sulla sigla di un'edizione e ricostruzione integrale di ogni testimone, e così via?

Ma quali sono gli oggetti che concorrono alla piena "funzionalità" ed "esaustività" dell'edizione digitale?<sup>3</sup> Innanzitutto dovremo riflettere su alcune scelte binarie: testo/apparato o Testo/testi (cioè testo stabilito e tradizione)<sup>4</sup>; immagine/i ad alta risoluzione per studi paleografici o facsimili a bassa risoluzione e filigrana digitale?<sup>5</sup> Ma dovremo anche ragionare sul fatto che non possono mancare: strumenti di interrogazione e di *information retrieval*; strumenti di indicizzazione automatica, elementi per documentare l'edizione (nota filologica, bibliografia); sistemi di descrizione uniforme dei testimoni; ausili per l'analisi del testo (p.e. indici, frequenze, concordanze, lessici).

A livello di strumenti (solo per citare alcuni fra i più noti applicativi) avremo allora: sistemi per la collazione automatica (come *Collate* di Peter Robinson) e per la gestione di indici, frequenze e concordanze (come *TACT* dell'Università di Toronto <<http://www.chass.utoronto.ca/tact/>> e

<sup>3</sup> Sui requisiti dell'edizione digitale si veda: D. Buzzetti, «Biblioteche digitali e oggetti digitali complessi: Esaustività e funzionalità nella conservazione», in *Archivi informatici per il patrimonio culturale* (17-19 novembre 2003), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei (in corso di stampa).

<sup>4</sup> Con Testo con la T maiuscola si allude alla distinzione su cui riflette R. Mordenti in «Fra innovazioni e coincidenze con la tradizione filologica», in *Informatica e critica del testo*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 29-42: 31.

<sup>5</sup> Sul problema dei requisiti delle biblioteche digitali e, in particolare, sulle caratteristiche e gli scopi delle immagini digitali di fonti primarie si veda il contributo di M. Thaller, «From the Digitized to the Digital Library», *D-Lib Magazine*, VII, 11 (February 2001) alla URL <<http://www.dlib.org/dlib/february01/thaller/02thaller.html>>

*Concordance*, prodotto da R.J.C. Watt (<<http://www.concordancesoftware.co.uk/>>), software per la produzione integrale di un'edizione digitale, comprensiva di sistemi di interrogazione e analisi del testo (*Anastasia*, accessibile all'indirizzo <<http://anastasia.sourceforge.net/index.html>> e ora *Edition* <<http://www.sd-editions.com/EDITION>> sempre di Peter Robinson, o il noto *Tustep* <[http://www.zdv.uni-tuebingen.de/tustep/tustep\\_eng.html](http://www.zdv.uni-tuebingen.de/tustep/tustep_eng.html)> realizzato dall'Università di Tübingen), manipolazione dell'interazione tra testo/apparato (*Classical Text Editor* <<http://www.oeaw.ac.at/kvk/cte/>> di Stephen Hagen), prodotti per la gestione in database del rapporto tra testi e immagini (come *Kleio* di Manfred Thaller), sistemi di analisi automatica delle immagini digitali dei manoscritti (*BAMBI* di Andrea Bozzi), veri e propri laboratori che funzionano da "scrivania del filologo" sulla quale raccogliere ogni materiale pertinente ai fini dell'edizione (*Diphilos* di Andrea Bozzi), programmi per la comparazione di testi in versioni multiple (come il *Versioning Machine* <<http://www.v-machine.org/index.php>> di Susan Schreibman)<sup>6</sup>.

Una delle situazioni testuali di particolare interesse, in ambito di formalizzazione, è la critica delle varianti o, in generale, i sistemi di rappresentazione informatica degli avantesti. L'edizione genetica in particolare è il procedimento che meglio si presta al riversamento in digitale e alla definizione di un modello formale di riferimento per i sistemi automatici, oltre ad essere l'ambito che ha consentito di raggiungere i risultati più significativi nel settore.

Un recente contributo di Desmond Schmidt («Graphical Editor for Manuscripts», *Literary and Linguistic Computing*, XXI, III, 2006, pp. 341-51) riflette sulle proposte degli attuali software in distribuzione nella gestione del processo ecdotico, proponendo una soluzione alternativa per la fase di *editing* del testo.

Innanzitutto l'autore focalizza su uno specifico problema: la rappresentazione delle varianti. Siano esse varianti d'autore o varianti prodotte dagli esiti della *recensio*. La proposta computazionale è dunque arginata ad un caso limitato: una struttura da assegnare ai dati per rappresentare casi di stratificazioni del testo (variantistica) o per risolvere i risultati di un testo stabilito alla luce della sua tradizione. La questione preliminare che l'autore affronta è la teoria del testo che ogni operazione di digitalizzazione sottende. Operazione che non è mai atto neutrale,

<sup>6</sup> Un elenco ragionato e dettagliato dei principali software per l'analisi e la critica del testo si veda in C. Pusceddu, *Risorse digitali per la filologia* alla URL <<http://www.digital-variants.org/philology/philologyhome.htm>>.

fin dalla scelta degli elementi dell'esemplare originale che si intendono destinare alla rappresentazione elettronica in fase di trascrizione. Ma l'autore tenta di proporre un sistema di codifica partendo dalle caratteristiche 'naturalì' («natural») del manoscritto come «graphical entity».

Oggetto dell'intervento di Schmidt sono alcuni limiti delle riflessioni sul concetto di testo e sulle sue modalità di rappresentazione informatica. Il problema principale, che l'autore rileva, è la difficoltà degli attuali sistemi di *markup* XML (*Extensible Markup Language* – raccomandazione alla URL <<http://www.w3.org/TR/REC-xml/>>), basati sulla grammatica di codifica TEI (acronimo per *Text Encoding Initiative – Guidelines e Tutorials* all'indirizzo <<http://www.tei-c.org/>>), nella gestione di gerarchie sovrapposte. La teoria del testo XML è basata sul principio che ogni testo è rappresentabile come un albero gerarchico dei suoi elementi costitutivi (a livello di articolazione logica/astratta delle parti)<sup>7</sup>. Questa struttura comporta, all'atto del *markup*, casi di sovrapposizione della struttura logica del testo (secondo la terminologia adottata dai fedeli ai linguaggi di *markup* dichiarativi) con la struttura delle varianti (fenomeni di *overlap*).

La proposta interessante di questo progetto è la riflessione su una nuova struttura di dati, suggerita per affrontare il problema non solo della presentazione delle varianti, cioè la gestione della componente genetica a livello di *layout*, ma anche, e soprattutto, della interpretazione, intesa come riflessione sull'articolazione delle porzioni del testo, che riflettono gli interventi dell'autore, e sulle relazioni strutturali fra le varianti. Riflettere sulla struttura dati significa ragionare sulle modalità della rappresentazione digitale del testo in quanto dato.

L'autore intende quindi proporre una nuova struttura di dati per le varianti: non il modello gerarchico (XML/TEI) ma una struttura a rete («text as a network»), funzionale a documentare il processo o meglio la stratificazione progressiva dell'atto letterario, la molteplicità dei testi che il momento creativo della scrittura produce, riflettendoli nelle varianti d'autore. Ogni testo, inteso come ogni fase della riscrittura, viene consi-

<sup>7</sup> Si tratta del problema della teoria OHCO (*Ordered Hierarchy of Content Objects*) su cui si basano i linguaggi di codifica dichiarativi: S.J. De Rose, D.G. Durand, E. Mylonas, and A.H. Renear, «What is Text, Really? », *Journal of Computing in Higher Education*, II, 1 (1990), pp. 3-26, URL = <<http://portal.acm.org/citation.cfm?doid=264842.264843>>. Gli stessi autori sono poi tornati sul problema per argomentare nuovamente sul concetto di testo, inteso come gerarchia ordinata di oggetti di contenuto: A.H. Renear, E. Mylonas, D. Durand, *Refining Our Notion of What Text Really Is. The Problem of Overlapping Hierarchies*, ed. by Ide and S. Hockey, *Research in Humanities Computing*, Oxford, Oxford University Press, 1995, URL = <<http://www.stg.brown.edu/resources/stg/monographs/ohco.html>>.

derato come entità autonoma, senza privilegiare un singolo testo base, lasciando cioè libero il lettore di ricostruire ogni momento del processo.

La struttura di dati che l'autore intende quindi adottare non è l'albero ma la rete, che rappresenta la naturale tendenza della variantistica: la sovrapposizione degli interventi di scrittura prodotti nell'atto letterario. Ogni lezione variante rappresenta dunque un punto del braccio della rete, costruito che, per sua natura, è non gerarchico.

Non è tanto un problema di gerarchie sovrapposte *tout court* (struttura logica del testo/struttura delle varianti), ma un problema di sovrapposizione fra le stesse varianti (sia in un singolo manoscritto che come esito della collazione che riunisce in un unico documento il risultato). E il sistema proposto da Schmidt infatti ragiona esclusivamente sulla organizzazione delle lezioni varianti, senza riflettere sulla struttura logica dell'articolazione delle partizioni testuali astratte.

La *parallel segmentation* della TEI<sup>8</sup> (che, si intende sottolineare, non è un software ma uno schema di codifica) non sembra sufficiente, per Schmidt, a risolvere il problema. La proposta della TEI si basa infatti su un modello di varianti annidate che riflette una struttura gerarchica o ricorsiva mentre le varianti sono naturalmente *overlapped*.

La TEI propone meccanismi per risolvere il problema delle gerarchie (fra cui anche gli elementi *milestones* che, fornendo solo un'istruzione, senza coinvolgere porzioni di testo, non rompono la struttura gerarchica delle componenti del testo), ma a Schmidt non sembrano convincenti. È infatti la struttura di dati che viene messa in discussione, e quindi il modello di riferimento.

Proponiamo allora un confronto tra i due sistemi di codifica: da un lato la codifica XML/TEI, secondo la proposta di rappresentazione elettronica di un testo con varianti, dall'altro la notazione utilizzata da *MSEditor* e le modalità della visualizzazione della tradizione<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Si veda, in particolare, il capitolo 19 delle *Guidelines* TEI (P5), dedicato al problema della codifica dell'apparato critico: 19.2: *Linking the Apparatus to the Text* e, nello specifico, 19.2.3: *The Parallel Segmentation Method* <<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/html/TC.html>>.

<sup>9</sup> La proposta di impiegare un sistema di codifica del testo alternativo al modello proposto dal binomio XML/TEI, sempre con l'obiettivo di affrontare problemi di sovrapposizioni fra partizioni testuali, vede nel sistema *MECS* (*Multi-Element Code System*) e nel modello *GODDAG*, ideati da C. Huitfeldt e M. Sperberg-McQueen, un antenato illustre (lavorando peraltro sempre su Wittgenstein, lo stesso autore su cui Schmidt esemplifica il funzionamento del suo editor). Un contributo, su questo sistema di annotazione, si può leggere alla URL <<http://helmer.hit.uib.no/clus/mecs/mecs.htm>>.

*Parallel Segmentation della TEI*

esempio tratto da E. Dickinson, *There Are Two Ripenings*

*Applet MSEDitor<sup>10</sup>*

esempio tratto da V. Magrelli, *Ecco la lunga palpebra della donna*

La notazione: le parentesi angolate racchiudono l'elemento, ed eventualmente l'attributo, che identifica una situazione testuale per porzioni gerarchicamente ordinate (<elemento attributo="valore">). Le parentesi angolate con uno slash che precede l'elemento </elemento> segnalano la fine dell'istruzione.

La notazione: parentesi quadre [] per raggruppare un set di varianti e slash / per i testi alternativi annidati; parentesi graffe {} per le aggiunte; parentesi angolate <> per le cancellazioni.

Il vocabolario: lg è il raggruppamento di linea, l è la riga o il verso, app segnala l'apparato, rdg è ogni lezione, wit la sigla identificativa del testimone che riporta quella lezione.

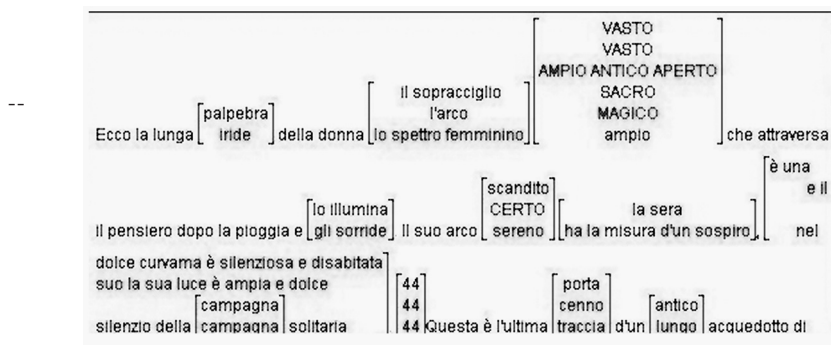
```
<lg>
<l n="1">There Are Two Ripenings
<app>
  <rdg wit="A456 H47"> -</rdg>
  <rdg wit="ATr60a"></rdg>
</app>
</l>
<l n="2">
<app>
  <rdg wit="A456">one -</rdg>
  <rdg wit="H47">One -</rdg>
  <rdg wit="ATr60a">one</rdg>
</app> of
<app>
  <rdg wit="A456">sight -</rdg>
<rdg wit="H47">Sight - whose Forces
  </rdg>
  <rdg wit="ATr60a">sight</rdg>
</app>
</l>
```

Ecco la lunga [<iride>/palpebra] della donna [<lo spettro femminile>/<{l'arco}>/ il sopracciglio] [<{ampio}>/ <MAGICO>/ SACRO /<AMPIO ANTICO APERTO>/VASTO/{VASTO}] che attraversa il pensiero dopo la pioggia e [<gli sorride>/lo illumina]. Il suo arco [<sereno>/<{CERTO}>/<{scandito}>] [<ha la> misura <d'un sospiro>/{la sera}], [{nel silenzio della [<campagna>/campagna] solitaria}/<e il suo la sua luce &egrave; ampia e dolce>/<{&egrave; una dolce curva}><ma {&egrave;} silenziosa e disabitata>]. [<44>/<44>/44].

(segue)

<sup>10</sup> L'applet dimostrativo del funzionamento di questo prototipo (che accoglie eventualmente, in fase di codifica, anche il sistema di notazione XML) è accessibile, con alcuni testi già marcati, all'indirizzo <http://www.itee.uq.edu.au/~schmidt/cgi-bin/applet/varianttest.cgi>.

Costruzione del set di varianti.  
L'uso dei colori (si veda nel sito indicato alla nota 10) documenta i livelli della scrittura e consente di mettere in relazione i momenti diversi dell'intervento d'autore, cioè le fasi della revisione.



Il *layout*, delegato ad un foglio di stile XSL(T) può essere deciso liberamente: ogni lezione variante può essere considerata la lezione accettata, oppure può essere effettuata una scelta della lezione ritenuta la volontà ultima dell'autore e le varianti essere destinate all'apparato.

La gestione del *layout* è delegata ad un foglio di stile (CSS o XSL): dal file codificato sarà possibile trarre tanti documenti quanti i livelli del processo di scrittura o un singolo file (versione ultima e definitiva) da destinare alla stampa.

Esempio di *Versioning Machine*: visualizzazione a finestre affiancate del testo integrale tradito da ciascun testimone: in questo caso 3 esemplari e quindi 3 versioni ricostruite "al volo" da un singolo file XML/TEI.

| Versions Bibliographic information |       |          |      |      | Version # 101 |       |          |      |      | Version # 102 |       |          |      |      | Version # 103 |       |          |      |      |
|------------------------------------|-------|----------|------|------|---------------|-------|----------|------|------|---------------|-------|----------|------|------|---------------|-------|----------|------|------|
| Version #                          | FIRST | PREVIOUS | NEXT | LAST | Version #     | FIRST | PREVIOUS | NEXT | LAST | Version #     | FIRST | PREVIOUS | NEXT | LAST | Version #     | FIRST | PREVIOUS | NEXT | LAST |
| 1                                  |       |          |      |      | 1             |       |          |      |      | 1             |       |          |      |      | 1             |       |          |      |      |
| 2                                  |       |          |      |      | 2             |       |          |      |      | 2             |       |          |      |      | 2             |       |          |      |      |
| 3                                  |       |          |      |      | 3             |       |          |      |      | 3             |       |          |      |      | 3             |       |          |      |      |
| 4                                  |       |          |      |      | 4             |       |          |      |      | 4             |       |          |      |      | 4             |       |          |      |      |
| 5                                  |       |          |      |      | 5             |       |          |      |      | 5             |       |          |      |      | 5             |       |          |      |      |
| 6                                  |       |          |      |      | 6             |       |          |      |      | 6             |       |          |      |      | 6             |       |          |      |      |
| 7                                  |       |          |      |      | 7             |       |          |      |      | 7             |       |          |      |      | 7             |       |          |      |      |
| 8                                  |       |          |      |      | 8             |       |          |      |      | 8             |       |          |      |      | 8             |       |          |      |      |
| 9                                  |       |          |      |      | 9             |       |          |      |      | 9             |       |          |      |      | 9             |       |          |      |      |
| 10                                 |       |          |      |      | 10            |       |          |      |      | 10            |       |          |      |      | 10            |       |          |      |      |
| 11                                 |       |          |      |      | 11            |       |          |      |      | 11            |       |          |      |      | 11            |       |          |      |      |
| 12                                 |       |          |      |      | 12            |       |          |      |      | 12            |       |          |      |      | 12            |       |          |      |      |



Quanto descritto riguarda il modello di rappresentazione che l'autore intende proporre. Qualche nota finale va riservata al funzionamento dell'applicativo. Uno strumento, a detta di Schmidt, che dovrà essere semplice da usare; si deve allora ricordare un recente contributo di Peter Robinson che individua nella difficoltà d'uso degli strumenti per le edizioni digitali la ragione per cui così pochi sono i prodotti risultanti («Current issues in making digital editions of medieval texts – or, do electronic scholarly editions have a future?», *Digital Medievalist*, 1.1 [Spring 2005]).

*MSEditor* dispone di una serie di «components» per segnalare i possibili interventi sul testo, in relazione alla tipologia del fenomeno: aggiunte («insertions»), cancellazioni («cancellations»), trasposizioni («transpositions»), segnalazione di gruppi di varianti («variant-sets») cioè raggruppamento di fenomeni della scrittura (varianti, cancellazioni, aggiunte, ma anche correzioni e congetture). Poi c'è il testo («text»), inteso come l'insieme degli elementi di struttura che si possono sovrapporre alle varianti: formule, immagini, note, fine di riga o di paragrafo, numeri di pagina, ecc.

Preservare l'identità e l'autonomia di ogni versione del testo, inteso come ogni intervento correttivo, oltre alla possibilità di mettere in relazione le componenti che documentano ogni fase del processo di riscrittura, sono i due punti forti del funzionamento dell'editor. Ma ad ogni «documentary version», intesa come ogni singola rappresentazione del testo, si potrà aggiungere una «editorial version», cioè il testo definitivo che si intende diffondere (o meglio destinare alla stampa) in quanto identificativo della versione scelta come volontà ultima dell'autore.

L'edizione digitale è però, per sua stessa natura, un testo aperto. Ecco allora che l'accesso al testo elettronico prodotto con *MSEditor* consentirà al lettore di scegliere quale momento della revisione d'autore visualizzare, selezionare uno specifico testo base e, con un click sulla variante, visualizzare, in interlinea, le altre soluzioni possibili per la stessa porzione.

Una soluzione quindi che non è solo apporto di tecnica e tecnologia, ma riflessione teorica sulla teoria del testo digitale e sulla struttura dati che ogni progetto di implementazione di un oggetto digitale deve considerare. Un processo cioè di profonda riflessione sul momento della modellazione come *conditio sine qua non* per la rappresentazione del testo e come istanza funzionale a documentare l'evoluzione del testo come processo creativo.

📖 Edward W. Said, *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia University Press, 2004, pp. 192; *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*, trad. española de Ricardo García Pérez, Barcelona, Debate 2006, pp. 194

«Entendemos el humanismo como el intento de restituir al hombre la conciencia de su valor, de trabajar para limpiar la civilización moderna de la barbarie capitalista»\*.

Las notas que siguen buscan glosar una declaración programática de esta revista (el «*atteggiamento* ecdotico che ci invita ad accostarci alla letteratura come luogo di incontro di autori, testi e lettori»), aunque sea por la vía paradójica de incluir o desembocar en la anécdota. Toman pie del último libro que completó Edward Said (1935-2003), un conjunto de lecciones dictadas en su Universidad, Columbia (en 2000), y en la de Cambridge después del 11 de septiembre de 2001. Estas lecciones se reúnen bajo el título de *Humanism and Democratic Criticism*. Básicamente tratan de historia y crítica de la literatura, con perspectiva de comparatista, es decir, sobre lo que fue el oficio del autor, desempeñado egregiamente durante cuarenta años. Hay otros Said, quizá más conocidos: el defensor de los derechos humanos y civiles del pueblo palestino, el pianista y estupendo crítico de la música clásica occidental; no son separables (de ahí la herencia viva y prometedora de la Fundación Barenboim-Said, radicada en Andalucía), pero tampoco forman una amalgama. Said mantuvo cada una de esas facetas en su coherencia propia, introduciendo una diferencia específica que convertía su actuación en decisiva en cada caso.

En esta ocasión, el previsible valor ético de sus reflexiones sirve por lo pronto para elevar la moral de la tropa de los docentes de literatura, que no es poco numerosa ni está poco maltratada, aunque sólo sea confirmando a muchos en la fe en el valor capital de la lectura y en que el viejo entrenamiento filológico que recibieron muchos de ellos (con más o menos provecho) no iba tan descaminado como siguen creyendo los le-

\* «Ponencia colectiva», *Hora de España*, VIII (Valencia, agosto de 1937), p. 92. Firma da por Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya.

gisladores (para la enseñanza media) y algunos alegres teóricos (para la Universidad). Pero conviene refrenar la hispánica tendencia al arbitrio. El libro de Said no sólo interpela idealmente a los quejosos profesores e investigadores, sino a todos los que fungen de «escritores públicos», intelectuales de cualquier graduación, como se sabe bien en la tradición gramsciana. De hecho, el quinto y último capítulo del libro, añadido en función de “coda” y escrito por independiente aborda «el papel público de escritores e intelectuales», como conclusión derivada de las cuestiones que analiza en los cuatro anteriores, más ceñidos al ámbito de los estudios literarios.

En todo caso, es importante el lugar desde donde se nos habla y razona: el de un distinguido profesor norteamericano que habla desde el centro de la tradición del humanismo norteamericano y al mismo tiempo es palestino, gran conocedor de otra cultura, la árabe-islámica, y justamente famoso por haber desvelado los mecanismos ideológicos del acercamiento occidental a Oriente (*Orientalism*, 1978). Igualmente importa el tiempo, el momento en que habla: después del 11-S, a sabiendas de ser una de las poquísimas voces de procedencia “árabe” audibles en ese contexto, y por lo que toca a su persona, cerca del término de una larga enfermedad (*Out of Place. A Memoir*, 2000). Dado que una de las insistencias del crítico es estar alerta a la mundanidad, el lugar y el momento (Bajtín hubiese hablado de «cronotopo»), son tan elocuentes por sí mismos que sin exagerar el *pathos* diríamos que estas páginas encierran un tozudo testamento y un aviso a los que venimos después.

Said se abre de capa con el concepto más trillado y devaluado desde su acuñación en el siglo XIX, el concepto de humanismo (como se sabe, todos los partidos de derechas en Occidente, si son interrogados, remiten su ideario al “humanismo cristiano”). Una de sus ramas es el Humanismo Americano, que arranca de Emerson y cristaliza en las grandes universidades norteamericanas como patrón de los estudios. Como tantos educandos de aquel país, Said se afilia a ese patrón ideológico y rinde un sutil homenaje a sus maestros en Columbia (por citar dos opciones entre muchas otras, Lionel Trilling y Paul Oskar Kristeller); homenaje sutil porque consiste en denunciar las deficiencias de esa tradición y proponer vías de continuidad. El homenaje es tanto más arriesgado porque Said fue uno de los pioneros de la aplicación del “antihumanismo teórico”, a zaga de Foucault, como instrumento útil para desvelar las falacias ideológicas de la mirada occidental sobre Oriente y sus implicaciones con los mecanismos del poder y la opresión. James Clifford se dio cuenta de que el libro «está ambiguamente atrapado en los hábitos

totalizantes del humanismo occidental», es decir que lleva a cabo un pacto con el “esencialismo”, por desconfianza ante los sistemas que pretenden determinar inexorablemente la acción del sujeto individual. Said lo reconoce, aunque recuerda que él fue uno de los pioneros en la importación de la “French Theory” a los Estados Unidos, con toda su carga de ideología de la sospecha.

En su disculpa, recuerda igualmente que nunca admitió la identificación entre humanismo y esencialismo, acudiendo con tenacidad al primer principio del humanismo (se entiende mejor si, con Francisco Rico, *El sueño del humanismo*, 2003, uno se retrotrae a los orígenes, cuando se llamaba *studia humanitatis* y lo ejercían Lorenzo Valla o Erasmo, es decir, cuando el humanismo era crítica, crítica de la teología y la escolástica, crítica del mundo viejo, medieval, a través, paradójicamente, del recurso a los textos antiguos, clásicos que Said encuentra en Giambattista Vico, heredero directo del sueño del humanismo. Vico rompe con toda concepción providencialista de la historia y afirma que el mundo histórico lo hacen los hombres y las mujeres, y no Dios, y que podemos conocer las cosas por el modo en que han sido hechas. Ahora bien, ese principio secular (es decir humano, no determinado por lo divino) es también un principio trágico: Vico se da cuenta de que la naturaleza humana es “indefinida”, y en consecuencia Said deduce que el humanismo es siempre radicalmente incompleto, insuficiente, provisional y necesitado de negociación incesante.

Con esos aparejos, Said se enfrenta a las ideologías dominantes en el humanismo norteamericano, como el antimodernismo elitista de Allan Bloom (América ha caído en la frivolidad, sólo una élite educadísima puede salvarla: *The Closing of the American Mind*, 1987), influido, quién lo diría, por la alergia de Ortega a la insolencia de las masas, o el canon restrictivo del otro Bloom, Harold, contraponiéndoles el origen multicultural y multiétnico de los Estados Unidos, su tradición democrática y republicana de acogida y enriquecimiento por lo que viene de fuera (*El canon occidental*, 1995). Frente a la definición de canon que da Bloom, y a partir de su cultura musical, Said prefiere la etimología y el sentido de canon entendido como forma de contrapunto en que unas voces imitan a otras expresando movimiento e invención, para rechazar cualquier idea de la historia que no sea autodefinición y disenso.

La clave es la crítica. Sin dejar de creer en la productividad de sentido de las grandes obras literarias de Occidente, analiza los cambios surgidos en la tradición del Humanismo americano desde la Segunda Guerra Mundial. Uno de ellos deriva de la ayuda interesada que proporcionó la

CIA a la retórica de la “libertad” como opuesta al “totalitarismo” (se remite a Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, 2001), con sus secuelas de apoliticismo estético y especialización implícitamente eurocéntrica, masculina y regida por los géneros – literarios – como arquetipos, cuyo poderoso monumento es *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye (1957). El poder de la estructura ideológica surgida con la retórica de la Guerra Fría, sin embargo, puede ser y ha sido sometida al escrutinio crítico, al entenderla no como una determinación fatal, sino como una dialéctica de opuestos, de antagonismo entre los condicionamientos socioeconómicos y la capacidad del humanismo para resistir a los clichés, a las ideas recibidas, una capacidad que reside en la originalidad de los escritores y en la alerta de los críticos. Esa alerta ha modificado definitivamente la supremacía del eurocentrismo – que no es más que una ampliación del nacionalismo, una categoría que queda alterada en todas partes por las migraciones – y ha incomodado ya para siempre toda idea de crítica que no implique mundanidad, el ya citado término que para Said quiere decir que todas las representaciones están ligadas al poder, la posición de clase y el interés, puesto que el ser determina la conciencia.

En esa perspectiva, ligada al marxismo clásico, el humanismo se convierte en una forma de resistencia secular, que se opone al “multiculturalismo” como liberalismo cultural y a las grandes lecturas reductoras y vulgarizadoras del presente (“nosotros contra ellos”), explícitas en tres modelos especialmente mortíferos: el nacionalismo, el entusiasmo religioso de cualquier especie y la identidad (aunque la postmodernidad haya comenzado a disolver esa identidad con mayúscula en las identidades de mujeres, homosexuales, “Otros”, cabe la posibilidad de que el modelo identitario se reproduzca dentro de esos nuevos espacios).

El instrumento de ese humanismo para resistir a tales lecturas generalizadoras es la filología. Es una apuesta notable. Naturalmente recurre al modelo del Nietzsche filólogo, que en su primera consideración intempestiva señaló la obligación de que la historia se pusiera al servicio de la vida y luego concibió la historia como un ejército móvil de metonimias y metáforas, es decir como un conjunto que debe ser descodificado incesantemente en sucesivos actos de lectura e interpretación encargados de hacer aflorar lo escondido y engañoso en lo escrito. Y al de Emerson, en la tradición norteamericana, para quien leer es oponerse a las convenciones del lenguaje. Por supuesto, la literatura proporciona el ejemplo más alto de las palabras en acción y es ahí donde debemos leer con la máxima atención y gratitud. Sin duda, es imprescindible reconocer la historicidad de textos y lecturas.

Nietzsche decía que filología es lectura lenta y Said nos advierte contra la premura en moverse desde la superficie del texto hacia «afirmaciones generales o incluso concretas sobre vastas estructuras de poder o sobre estructuras vagamente terapéuticas de redención salvadora». Frente a esa tentación, la filología de Said se detiene en los cruciales movimientos de recepción y resistencia. Recepción es sumisión al texto y desde ahí, desde su lectura atenta, percepción de las situaciones históricas en que está inmerso y del modo en que ciertas estructuras de sentimiento y retórica enlazan con determinadas corrientes históricas y formulaciones sociales de sus contextos. Sólo así se accede a la red de relaciones que lo sustenta. Hay que ponerse – dice – en el punto de vista del autor, a sabiendas de que no puede ser soberano absoluto de lo que dice. Además se debe leer en busca de la estética, que Said reivindica, en la estela de Adorno, como categoría diferente y en oposición irreconciliable con la depredación de la vida cotidiana, de la que el arte paradójicamente deriva, en una oposición dialéctica que depende de la historia pero no es reducible a ella. Y además recurre al inigualado modelo de Spitzer y su búsqueda del «étimo espiritual», a su viaje hermenéutico desde la superficie del texto a su «forma interior», y desde ahí de vuelta a la superficie, al *Zirkel im Verstehen* («leer es haber leído, comprender, haber comprendido»), sin más garantía que la responsabilidad propia, que el compromiso del lector. Aunque toda afirmación sea provisional, la comprensión crítica es posible, entre otras cosas porque se comparte con una comunidad de lectores, tal como ocurre en el sistema de lecturas interdependientes del Corán, llamado *isnad*; para lograrlo es necesario un compromiso personal, que en árabe se llama *ijtihad* (de la misma raíz que *ihad*, guerra santa y esfuerzo espiritual). Ese esfuerzo interpretativo, aunque reprimido por la ortodoxia salafista (que impone la pertinencia única de los antepasados piadosos, *as-salaf al-salih*) ha estado siempre ahí, en diverso grado, arguye Said (y conviene leerlo en conjunción con Mohammed Arkoun, *Humanisme et Islam. Combats et Propositions*, 2005).

En todas estas tradiciones se lee en busca del significado, lo cual es un ejercicio de resistencia. A juicio de Said, en la lectura de cerca, en la lectura filológica puede anclarse la noción de resistencia. ¿Resistencia a qué? Al neoliberalismo, a la codicia del mercado libre, al imperialismo, que se presentan y se representan siempre en forma de mensajes prefabricados y deificados, es decir al lenguaje generalizador y falsificador del poder, pero también a las jergas especializadas de pretensión teórica, que sustituyen una prefabricación por otra y que en cierta medida se han ins-

tucionalizado al convertirse en pequeñas técnicas pedagógicas tan desecantes como la explicación de textos a las que la teoría se opuso en los años sesenta del siglo XX, con un ingenio notable y puesto al servicio de la subversión y la oposición a lo establecido (léase a Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, 1998). Una parte de la teoría ha seguido una trayectoria análoga a las vanguardias que hoy llamamos, en flagrante paradoja, históricas. También Terry Eagleton, por cierto, coincide en que la fundamental teoría de hace cuarenta años se ha concentrado en lo privado a expensas de lo público, en un manierismo superespecializado que nos lleva a olvidar su capacidad para fundamentar intentos de emancipación (*After Theory*, 2003). A veces la teoría, incluso cuando en el nivel de la enunciación preconiza la crítica, en el del enunciado es presentada como palabra sacralizada, de la que no se puede disentir sin caer en el abismo, llámese el pecado “formalismo”, “ideología pequeñoburguesa” o como se quiera (y es obvio que la situación comunicativa de una clase es todo menos simétrica; generar competencia crítica en los alumnos o aterrorizarlos con un dogma normativo es algo que está casi exclusivamente en manos del profesor). Sin prolongar esa digresión, debe confiarse en que la Universidad – también, desde luego, las americanas – es aún un lugar donde ejercer esa resistencia (aunque el espacio vaya siendo cada vez más escuálido, como se demuestra ahora en España y en Italia con el seguidismo servil de los llamados criterios de convergencia con Europa).

En todo caso, esta filología humanística entendida como resistencia, amparada en el ejemplo de la literatura y su riqueza de matices, es un arma para enfrentarse con fórmulas como “eje del mal” (¿cómo se articula esa oposición del “bien” y el “mal” abstractos? ¿no se está jugando con la palabra “eje”, que a las personas de cierta edad les recuerda automáticamente el nombre que recibió la alianza de Alemania, Italia y Japón durante la Segunda Guerra Mundial?, etc.), a través de cuyo análisis el intérprete puede situarse simultáneamente dentro de su mundo, el de la historia de la literatura, y fuera de él, en el mundo ancho del presente donde circulan ideas y valores. Así, pues, el humanismo que persigue Said es una “técnica del conflicto”. De nuevo, el tiempo y el lugar desde los que habla son determinantes: la superpotencia y su política; pero al mismo tiempo son los nuestros: cuando una voz en la CNN, por ejemplo, dice “nosotros” y “ellos”, ¿con quien nos identificamos? La alerta filológica es la que nos indica nuestra posición: no hables por mí, no hables en mi nombre. Este humanismo conflictivo, además, nos debe llevar a lo olvidado, a los silencios, al mundo de la memoria, a las palabras otras que viven debajo de los discursos oficiales esperando que alguien las escuche.

En su cuarta lección, Said se concentra en un modelo concreto de filología histórica que desde siempre guió su obra crítica: se trata de *Mimesis* de Erich Auerbach, publicado por primera vez en 1942. Esta obra maestra del humanismo tiene también su leyenda y su moraleja específica del siglo XX: se escribió en Estambul, puerto de salida de muchos profesores judíos alemanes hacia la emigración. Spitzer, que también pasó por allí, dijo que el Departamento de Filología Románica de Estambul fue en esos años el mejor del mundo<sup>1</sup>. Alemania tuvo – y sigue teniendo – una relación privilegiada con Turquía desde antes de la Primera Guerra Mundial. Y hasta el exterminio nazi Turquía la tuvo con el mundo hispánico, por cierto, puesto que su colonia de judíos sefarditas, que seguían hablando ladino, es decir español, fue una de las más pujantes del mundo. En ese medio, hoy desaparecido, se escribió *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Y ese medio hizo posible la escritura del libro: como confiesa el propio autor, si hubiera estado en Alemania, el peso de la bibliografía y el positivismo en el cual se formó hubieran imposibilitado el extraordinario y ambicioso esfuerzo sintético del libro, que va desde Homero y la Biblia hasta Virginia Woolf y Marcel Proust. Como es sabido, el libro se monta sobre una serie de textos comentados desde el punto de vista retórico, sin apenas referencias bibliográficas. En la pura paradoja de un prusiano judío exiliado en tierra islámica y dedicado a escribir un libro sobre Europa en cuyo centro simbólico se sitúa el poeta cristiano Dante Alighieri, hay un autor nacido en 1892, educado en el Französisches Gymnasium, Doctor en Derecho (Heidelberg) en 1913, soldado en la Primera Guerra Mundial, Doctor en Lenguas Románicas en la Universidad de Greifswald, Bibliotecario de la Biblioteca del Estado Prusiano (1923-29), traductor de Vico y autor de un importante trabajo sobre Dante. Es decir, un romanista, de la estirpe modélica y extinta que produjo a Vossler, Curtius, Spitzer, Krauss, maestros en las lenguas y literaturas derivadas del latín, vivas y muertas, del portugués al rumano, pasando por el antiguo provenzal y los dialectos italianos, con todas sus implicaciones lingüísticas, históricas, culturales, filosóficas y literarias (remito a Hans Ulrich Gumbrecht,

<sup>1</sup> Sobre el Estambul de Spitzer, anterior al de Auerbach, ver Emily Alter, «Global *Translatio*: The 'Invention' of Comparative Literature, Istanbul, 1933», en Christopher Prendergast (ed.), *Debating World Literature*, Londres-Nueva York, Verso, 2004, pp. 76-109. Ahora conocemos la ansiedad de quienes no lograron emigrar, como Viktor Klemperer, a quien Spitzer apreciaba poco: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933-1945*, Berlín, Aufbau Verlag, 1995, I, p. 126.



*Vom Leben und Sterben der Grossen Romanisten, Kart Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss, 2002).*

Desde el punto de vista teórico, esta extraordinaria Filología Románica del primer tercio del siglo XX dependió sobre todo de la obra de Wilhelm Dilthey, con su distinción entre *Naturwissenschaften* y *Geisteswissenschaften*. La literatura pertenece al dominio de esas “ciencias del espíritu”, donde prima la vivencia (*Erlebnis*) capaz de ser apresada por la empatía o simpatía (*Einfühlung*) del crítico. Auerbach tuvo empatía con Vico (y de ahí el Vico predilecto de Said) y desde luego con Goethe y su utopía de una *Weltliteratur* o “Literatura mundial” a la que corresponde un estudioso a quien no le bastan los límites de una nación, pues su «patria filológica es la Tierra» (Seth Lerer [ed.], *Literary History and the Challenge of Philology: The Legacy of Erich Auerbach*, 1996). Said subraya algunos de los aspectos más personales de este libro poco convencional, cuya tesis es relativamente sencilla: en la literatura clásica, la separación de los estilos es radical; su mezcla viene sólo con el cristianismo. En el célebre primer capítulo contraponen dos modelos iniciales, el estilo paratáctico de Homero, «una descripción bien ordenada, uniformemente ilustrada», donde todos los elementos están en primer plano y «en un constante presente, temporal y espacial», y el sacrificio de Isaac en la Biblia, con su «silencioso caminar a través de lo indeterminado y provisional», donde «todo queda inexpresado». No cabe más diferencia entre los dos estilos sublimes. La Biblia tiene una pretensión de verdad “tiránica” y requiere por lo tanto ser interpretada; el relato está escandido por las apariciones del Dios único y oculto que dirige la historia universal. La necesidad de interpretar conecta las historias del Antiguo Testamento con las del Nuevo mediante la interpretación figural llevada a cabo en los primeros siglos del cristianismo, según la cual el Antiguo Testamento prefigura el Nuevo, que a su vez puede ser leído como realización figural y carnal del Viejo. Con el cristianismo, los estilos se mezclan y se despliegan las posibilidades de representación de lo real. Para Said, la tensión entre el cuidado exquisito con que Auerbach trata los vericuetos del simbolismo cristiano y sus análisis resueltamente seculares es uno de los puntos más estimulantes del libro. En su comentario del libro de Auerbach selecciona tres momentos: «Fortunata», donde se parte de sendos pasajes de Petronio y Tácito para contraponerlos al relato de la negación de san Pedro en el Evangelio de san Marcos, donde un personaje vulgar aparece como «la imagen del hombre en su sentido más alto, más profundo y más trágico», el episodio de «Farinata y Cavalcante» en la *Divina Comedia*, con su dialéctica de lo trascendente y lo concreto

donde prevalece la representación de lo radicalmente humano, y «El músico Miller», sobre Schiller y su “drama burgués”, donde el eclipse de lo divino da paso al historicismo, un modo dinámico, multiperspectivístico (me es grato recordar al maestro Ezio Raimondi) e inmanente de representar la realidad. Un modo en el que Alemania no supo desenvolverse, aunque sí Francia e Inglaterra.

En todo caso, concluye Said, hablando en el fondo de sí mismo, de su obra y del legado metodológico que nos deja, «el triunfo de *Mimesis*, así como su inevitable fallo trágico, es que la mente humana al estudiar representaciones literarias del mundo histórico sólo puede hacerlo como lo hacen sus autores, desde la perspectiva limitada del tiempo propio y de la obra propia». Es decir, recibiendo – dirían los taurinos (matar al toro recibiendo pasa por esperar que se acerque lo más posible al torero) – y resistiendo – dirían los rojos. Sea como fuere, cada día que pasa es menos desdeñable el legado múltiple de Edward Said.

1<sup>a</sup> edizione, aprile 2007  
© copyright 2007 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nell'aprile 2007  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-4178-7

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

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