

Ecdotica

7
(2010)

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

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

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

On line:

<http://ecdotica.org>

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

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

C^{EE}E

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

Canoni liquidi, a cura di DOMENICO FIORMONTE

D.F., Senza variazione non c'è cultura 7

MARCELLO BUIATTI, I linguaggi della vita 9

GIAN LUIGI PRATO, Gli scritti biblici tra utopia del
canone fisso e fluidità del testo storico 19

GIOVANNI CERRI, Omero liquido 31

NEIL HARRIS, A Whimsy on the History of Canon 42

UGO ROZZO, La tipografia nelle illustrazioni dei libri del
Seicento 55

Foro. *Gli studi testuali nel mondo anglofono* 75

ROGER CHARTIER, Historicité des textes et lisibilité
des œuvres 75

GIORGIO INGLESE, Autore/lettore, testo/edizione:
il quadrato magico 86

GARY TAYLOR, Editoria 90

HANS WALTER GABLER, Thoughts on Scholarly Editing 103

Testi. *Nei primordi dell'ecdotica romanza*, a cura di LINO
LEONARDI

Testi di GASTON PARIS, PAUL MEYER, WENDELIN FOERS-
TER, UGO ANGELO CANELLO e JOSEPH BÉDIER 127

Questioni

SIMONE ALBONICO, Ecdotiche al bivio	167
WENDY PHILLIPS-RODRÍGUEZ, Some considerations about reading stemmata	182
PAOLO TROVATO, La doppia <i>Monarchia</i> di Prue Shaw (con una postilla sulla <i>Commedia</i>)	191
MARIA GIOIA TAVONI, Per uso personale. Dotare edizioni a stampa di indici manoscritti	206
BARBARA BORDALEJO, Developing Origins	215
Filologie e ideologie (II):	
GIORGIO INGLESE, Ecdotica e apologetica; FRANCESCO BAUSI, Ecdotica e tolleranza (risposta a Giorgio Inglese)	235

Rassegne

Marilyn Deegan and Kathryn Sutherland, edd., *Text Editing, Print and the Digital World* (ANNALISA CIPOLLONE), p. 241 · Teresa Numerico, Domenico Fiormonte, Francesca Tomasi, *L'umanista digitale* (GEOFFREY ROCKWELL), p. 246 · Alessandra Anichini, *Il testo digitale* (PAOLA ITALIA), p. 251 · Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey, edd., *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation* (LUCA MARCOZZI), p. 258 · Marco Cursi, *Il «Decameron»: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo* (MARCO VEGLIA), p. 270 · Brian Richardson, *Manuscript Culture in Renaissance Italy* (MADDALENA SIGNORINI), p. 274 · Andrew Pettegree, *The Book in the Renaissance* (LODOVICA BRAIDA), p. 278 · Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro* (TREVOR J. DADSON), p. 284 · John Jowett, *Shakespeare and Text* (JONATHAN THACKER), p. 287 · *Genesis 30 (2010)*, *Théorie: état des lieux* (SAM SLOTE), p. 290

Rassegne

ANNALISA CIPOLLONE

📖 *Text Editing, Print and the Digital World*, ed. by Marilyn Deegan and Kathryn Sutherland, Farnham, Ashgate, 2009, 224 pp., ISBN 978-0-7546-7307-1

Il libro, che è il risultato di seminari tenuti dall'ITC Methods Network presso il King's College di Londra nel 2006, si offre come un resoconto dello stato attuale della filologia digitale, di cui valuta vantaggi e svantaggi nella pratica editoriale. Le domande cui i Seminari, e di conseguenza il libro, tentano di offrire una risposta sono molteplici e di non scarsa portata: quale il destino delle edizioni a stampa nell'era digitale? quale *status* culturale può essere assegnato all'edizione digitale? può l'edizione digitale soddisfare alle esigenze di pubblici compositi (di specialisti e non specialisti)? in cosa realmente consiste un'edizione digitale, quali reali novità consente di apportare alla disciplina filologica, e in quale rapporto si pone nei confronti degli archivi digitali? come muta il ruolo del filologo in un contesto digitale? e quali sono le nuove *partnership* che l'edizione digitale promuove, o impone? Come si vede, un programma assai denso e di indubbio interesse, che deriva la sua ricchezza dal pressoché incessante dibattito che ha caratterizzato il mondo dell'editoria nell'ultimo decennio (ma mi sia consentito ricordare qui – perché non menzionato nel volume – il pionieristico progetto del «Bestiario di Aberdeen», reso disponibile online sin dal 1997 con relativo apparato critico).¹

Il libro è diviso in due parti, «In Theory» e «In Practice». Nel primo saggio della prima parte, *Being Critical: Paper-based Editing and the Digital Environment* («Essere critici: editing su supporto cartaceo e

¹ I. Beavan, M. Arnott, C. McLaren, «Text and Illustration: The Digitization of a Medieval Manuscript», *Computers and the Humanities*, 31 (1997), pp. 61-71.

ambiente digitale»), Kathrin Sutherland, che è anche una delle curatrici del volume, prende l'avvio da un paradosso: sebbene la critica testuale abbia i propri fondamenti, come è ovvio, nei testi, i criteri su cui quegli stessi testi si fondano rimangono tuttavia, il più delle volte, invisibili, ovvero inesplorati da parte degli utenti. Gli editori stessi, sostiene ancora Sutherland, non amano confrontarsi con i presupposti teorici sottesi alla pratica editoriale. Sutherland sottolinea l'evanescenza dei criteri stessi della critica del testo, il che contrasta all'ambizione di procurare una lunga vita editoriale alle edizioni stesse. Il caso portato come esempio da Sutherland è un classico della critica del testo inglese, l'edizione Chapman (1923) delle opere di Jane Austen. Questa edizione resta «acriticamente» alla base della critica letteraria sui romanzi della Austen, ma i criteri che Chapman adottò per la sua edizione rispondevano a interessi ben precisi dell'editore e della famiglia stessa della Austen, e non sembrano rispondere più alle esigenze di una prassi editoriale nel frattempo profondamente mutata. Ugualmente critica si mostra Sutherland nei confronti della «New Bibliography» che pretende di fissare un testo senza tener conto delle sue vicissitudini di tradizione; o nei confronti dei «cultural studies» che hanno favorito una accettazione indifferenziata delle diverse versioni d'un certo testo senza un'adeguata contestualizzazione storica della loro effettiva «presenza» presso il pubblico dei lettori. Tutti questi problemi spingono Sutherland a caldeggiare la costituzione di un apparato teorico, a suo dire ora più che mai necessario, con l'obiettivo di sostenere una pratica ecdotica digitale che fatica a trovare una sua identità nonché regole condivise da parte dei suoi praticanti, e determina pertanto negli utenti una forma di diffidenza nei confronti dell'edizione digitale.

Il capitolo di Mats Dahlstrom, *A Compleat Edition* – che gioca sulla paronomasia tra *complete*, 'completo', e *compleat*, 'quintessenziale' – verte innanzitutto sul problema della natura stessa dell'edizione critica, la quale è ovviamente determinata dalle coordinate spazio-temporali entro le quali viene prodotta. Ciò, a parere dell'autore, inficia, o quantomeno ridimensiona, l'autorevolezza dell'edizione stessa.

Nel suo contributo *Digital Editions and Text Processing* («Edizioni digitali e trattamento del testo»), Dino Buzzetti si ripropone di individuare le ragioni della diffusa diffidenza (già ricordata da Sutherland) nei confronti delle edizioni digitali, individuando alcune possibili soluzioni al riguardo. In primo luogo egli auspica una capacità maggiore di 'leggere' il testo da parte della macchina, trasferendo così, in qualche modo, parte delle tradizionali competenze dell'editore alla macchina stessa.

Nel saggio *The Book, the E-Text and the 'Work Site'* («Il libro, il testo elettronico e il "cantiere"»), Paul Eggert sottolinea le caratteristiche principali di una edizione cartacea: il senso di 'completezza' che essa ispira, il suo sofisticato sistema di rimandi interni, l'assenza di ripetitività; nell'edizione cartacea il tutto illumina le singole parti e il lavoro si offre completo all'utente. Al contrario, l'edizione elettronica tende a presentarsi già di per sé come un *work in progress*: un cantiere aperto, appunto. Eggert si domanda se questa 'apertura' non possa indurre l'editore a minore rigore metodico; e anche si domanda se un tale rigore, quand'anche presente e operante, non venga di fatto minacciato dalla presenza di altri potenziali e molteplici editori i quali, obbedendo alla comune percezione del testo elettronico come testo eminentemente «plasmabile», possano mettere mano all'edizione elettronica alterandone gli elementi fondanti. A ciò si potrebbe ovviare, secondo Eggert, attraverso un sistema di autenticazione denominato JITM («Just-in-time-markup»). Il sistema permetterebbe così di distinguere i diversi «testi critici» fissati via via da ogni successivo intervento, anche minimo. Oltre a preservare l'integrità del testo critico, JITM consentirebbe in questo modo anche una sorta di (forse non inutile) «storia» degli interventi.

Il saggio firmato congiuntamente da Gabriel Bodard e Juan Garcés, *Open Sources Critical Edition: A Rationale* («Una *ratio* per l'edizione critica *open source*»), si concentra sul lavoro svolto dal gruppo «Digital Classicists» (che si sono riuniti, dapprima telematicamente e finalmente *in corpore*, a partire dal 2006) nel concettualizzare il principio dell'*open source* [lett. 'fonte aperta']. Il principio di per sé non è nuovo, giacché la disponibilità di testi e documenti presentati dall'editore critico è da sempre auspicata e perseguita, e un codice di comportamento riconosciuto e accettato, quantomeno in linea di principio, impone che all'editore critico venga attribuito il debito riconoscimento. Ma nel caso di edizioni elettroniche il rischio che il lavoro critico e i materiali di servizio vengano percepiti come *res nullius* (rischio purtroppo presente anche per i lavori a supporto cartaceo) diventano in effetti maggiori.

Il lavoro di Edward Vanhoutten *Every Reader his own Bibliographer: An Absurdity?* («Ogni lettore bibliografo di se stesso: un'assurdità?») chiude la prima parte del libro con la domanda: chi acquista una edizione critica, e perché? Vanhoutten afferma che la gran parte dei lettori non è interessata alla filologia: chi consulta una edizione lo fa innanzitutto per avere un testo affidabile, e solo secondariamente è interessato alle note o al commento. Egli pertanto auspica che il mondo dell'accademia rivolga la propria attenzione anche a quelle che chiama «minimal editions», di contro

alle «maximal editions» che gli studiosi in genere approntano: benché i due tipi di edizione si prefiggano scopi differenti, essi, secondo Vanhoutten, sono nondimeno e ingiustamente percepiti in un'ottica ancora fortemente gerarchica. L'edizione digitale potrebbe seguire un modello ancora differente, sempre che essa sappia discostarsi dal modello di edizione proprio dell'edizione cartacea. Inoltre, Vanhoutten sostiene che un'edizione critica, cartacea o digitale che sia, non rappresenta un prodotto di valore culturale bensì solo accademico: un mero archivio di documenti e immagini, che sempre meno servirà alla lettura e sempre più alla consultazione. La versione elettronica del romanzo fiammingo *De Trein der Traagheid*, al quale egli ha lavorato insieme ai colleghi Ron Van den Branden e Xavier Roelens, dimostrerebbe come il lettore possa far generare alla macchina la versione esatta che si desidera leggere, e come la versione scelta venga ritenuta dalla macchina così che si crei una traccia tangibile degli interventi del «lettore-editore». Gli studiosi sarebbero chiamati a fornire contestualmente un testo-base ad uso del dibattito accademico.

La seconda parte del libro, «In Practice», si apre col saggio di Espen Ore, *...they hid their books underground* («...nascosero i propri libri sottoterra»), mette in rapporto l'edizione cartacea, «completa» in sé, ma in qualche modo inerte, con l'edizione digitale, che si presenta invece come premessa «dinamica» per lavori futuri, ma è d'altro canto soggetta all'aleatorietà dei supporti informatici e dei successivi interventi. Dovrà essere compito delle biblioteche fornire all'edizione digitale la stabilità di cui essa necessita.

Linda Bree e James McLaverty, nel loro saggio *The Cambridge Edition of the Works of Jonathan Swift and the Future of the Scholarly Edition* («L'edizione Cambridge delle Opere di Jonathan Swift e il futuro delle edizioni critiche»), muovono dall'edizione Cambridge dell'opera di Swift attualmente in corso, che sarà costituita da 15 volumi e da un archivio elettronico delle varianti. Ai due autori ciò pare un buon esempio di come non vi sia necessità di opporre, l'un contro l'altro armati (direbbe il Manzoni), i due tipi di supporto, cartaceo ed elettronico, quando questi mostrino di essere perfettamente complementari nel servire a scopi diversi. L'unica limitazione che gli autori riconoscono all'edizione cartacea, affidabile e raggiungibile da parte di un maggior numero di lettori, non è tanto il costo economico quanto quello dello spazio. Ma fino a quando le edizioni elettroniche non avranno raggiunto un livello di affidabilità tecnica paragonabile a quelle cartacee, l'unica soluzione possibile e soddisfacente per lo studioso (e il suo lettore) sarà l'utilizzo congiunto e accorto di entrambi i mezzi. Dettaglio non trascurabile, sottolineato

da Bree e McLaverty e destinato a sfatare un mito che dura tuttavia, è il seguente: un'edizione digitale condotta secondo criteri genuinamente scientifici, e alla quale si intenda assicurare vita longeva, è a tutt'oggi economicamente assai più onerosa di un'edizione cartacea.

Il saggio di Jim Mussell e Suzanne Paylor, *Editions and Archives: Textual Editing and the Nineteenth-Century Serials Editions (NCSE)* («Edizioni e archivi: la filologia testuale e i periodici ottocenteschi»), apre l'ultimo gruppo di saggi della seconda parte, i quali maggiormente inclinano a riconoscere l'importanza del supporto elettronico per le attuali esigenze della disciplina filologica. Il formato sotto indagine è quello dei testi che non vennero pubblicati in forma di libro, bensì in riviste e periodici, e per i quali sembrerebbe raccomandarsi una soluzione editoriale di natura elettronica. Si tratta ad ogni modo di un ambito che pone all'editore problemi di ordine diverso rispetto a quelli posti dall'edizione in volume, e richiede pertanto speciali soluzioni *ad hoc*.

Il saggio di Charlotte Roueché, *Digitizing Inscribed Texts* («Digitalizzare le epigrafi»), porta il lettore nel mondo delle epigrafi. Qui il supporto elettronico è quanto mai benvenuto, giacché l'epigrafe esige che si tenga conto non solo del testo scritto ma anche del suo supporto e della sua collocazione. Il supporto elettronico consente all'editore di mettere a disposizione del lettore molto materiale di diversa natura, a cominciare dalle immagini, che il supporto cartaceo tende a sacrificare o quantomeno a limitare per ragioni di economia.

Il saggio finale è quello di Elena Pierazzo, *Digital Genetic Editions: The Encoding of Time in Manuscript Transcription* [«Edizioni digitali genetiche: la codifica del tempo nella scrizione manoscritta»], dove si agita il problema della filologia d'autore e delle copie di servizio in rapporto al testo edito e stampato. La filologia genetica può ricevere nuovo impulso e aiuto dal supporto digitale e dalle sue capacità di rendere con maggiore evidenza il carattere dinamico del testo *in fieri*.

I lodevoli intenti dei seminari e dunque del libro sono innegabili, soprattutto laddove si cerca di offrire una visione composita del problema, che presenti cioè le oggettive difficoltà insiste nella teoria e nella pratica dell'editoria digitale, troppo spesso presentata come panacea ai presunti 'mali' della filologia. Ma l'impressione che il lettore informato ricava dalla lettura del libro pare essere anzitutto questa: che il dibattito intorno all'editoria digitale ancora soffre per l'assenza di una terminologia adeguata e di un comune terreno metodologico (il che forse anche spiega il percettibile squilibrio di qualità fra i diversi contributi, e una certa qual sproporzione fra i problemi prospettati e le soluzioni offerte).

A ciò si potrebbe agevolmente rimediare, quantomeno in via preliminare, col ricorrere alla disciplina filologica tradizionale, all'interno della quale numerosi quesiti prospettati dai vari autori potrebbero trovare – e in diversi casi hanno anzi già trovato – una risposta soddisfacente. Questo modo di presentare come nuovi problemi in realtà ben noti disorienta un poco il lettore, al quale può riuscire difficile comprendere a quale pubblico questi lavori siano destinati. Di certo essi risulteranno utili presso pubblici di paesi dove la disciplina filologica non fa parte dei *curricula* di studio a nessun livello. Più in generale, tuttavia, si percepisce in questi saggi un'ambizione di voler «rifondare», in qualche modo, la filologia: che è certo ambizione legittima, specialmente in tempi – come quello attuale – in cui si assiste a mutamenti radicali nel modo di trasmettere e fruire i testi. Ma voler rifondare la disciplina filologica senza averne sufficientemente assimilato e meditato i fondamenti non sembra essere obiettivo accettabile, perché rischia di creare divisioni inopportune all'interno di una causa che dovrebbe essere sentita come comune da parte di chiunque si interessi alla tradizione e fruizione dei testi.

GEOFFREY ROCKWELL

📖 Teresa Numerico, Domenico Fiormonte, Francesca Tomasi, *L'umanista digitale*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 240, ISBN 978-88-15-13425-7

Amid all the doom and gloom of the 2009 MLA Convention, one field seems to be alive and well: the digital humanities. More than that: Among all the contending subfields, the digital humanities seem like the first «next big thing» in a long time, because the implications of digital technology affect every field.¹

There has been a surge of interest in the digital humanities and its place in the liberal arts. Much of the interest is coming from the engaged new scholars who are comfortable with new media and some of the interest is coming from outside the Anglo-American world as humanists reflect on this field and its opportunities in their academic traditions. I think of Patrick Svensson's articles in DHQ,² or Wang and Inaba's article ana-

¹ W. Pannapacker, «The MLA and the Digital Humanities», *Brainstorm. The Chronicle Review's blog*, Dec. 28, 2009: <<http://chronicle.com/blogPost/The-MLAthe-Digital/19468/>>

² See P. Svensson, «Humanities Computing as Digital Humanities», *DHQ*, 4:3 (2009): <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/000065/000065.html>>, and «The Land-

lyzing the language of the digital humanities.³ Of particular interest are books not written in English or for an English audience because they introduce the field in subtly different ways. One such work is *L'umanista digitale* («The Digital Humanist») by Teresa Numerico, Domenico Fiormente and Francesca Tomasi. This is by no means the first work in Italian about computing in the humanities; there has been a sustained engagement in Italy since Father Busa, but it is current, accessible and argues that humanists need to engage in not only the development of online content but also with ethical issues around computing, especially issues around search engines, open access and censorship. The authors call on humanists to acquire the skills to become digital humanists:

Technology can't be self-regulating: society as a whole and political powers have to be involved in the management of technology. For this reason the role of the humanist is fundamental and cannot be renounced. The *digital humanist* in particular, with his critical skills united with technical knowledge, can contribute to building a movement that could change the choices both at the level of research resources and at the level of governance. (p. 196, my translation)

The Digital Humanist is a short work of four chapters with an introduction and appendix designed to introduce humanists to the digital, its human history and the challenges that concern us. The first chapter is a «History of the interaction between technology and the humanities» written by Teresa Numerico. The chapter is a deft tour through the history of computing that emphasizes the importance of human issues while still covering many of the important moments from Turing to social media. Numerico starts with the computer as a symbol manipulator as opposed to a mere calculator. She introduces Vannevar Bush and the importance of human associations in the organization of human knowledge. She writes about cybernetics and Wiener's ethical concerns that computers not control us. She focuses on Licklider and man-machine symbiosis as an alternative model to our relationship to computers – an alternative to the AI model where computers replace human work. She links this to his work on information processing and libraries. She then turns to the development of the ARPANET and its evolution

scape of Digital Humanities», *DHQ*, 4:1 (2010): <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/4/1/000080/000080.html>>.

³ X. Wang – I. Mitsuyuki, «Analyzing Structures and Evolution of Digital Humanities Based on Correspondence Analysis and Co-word Analysis», *Art Research*, 9 (2009), pp. 123-134.

leading to a discussion of the web and Web 2.0 ideas. She concludes with a discussion of open access and the «desirable web.»

Teresa Numerico also wrote the last chapter that looks closely at the role of search engines, especially Google, in the organization of our knowledge. The first and last chapter by Numerico frame the two internal chapters that are about digital philology and textual representation, which is why I will deal with them separately. The last chapter titled, «Searching and Organizing» starts with old philosophical question of how you can ask about that which you don't know and connects it to the a discussion of how search engines work. She argues in the end that a) search engines are important to how knowledge is being organized, even more so now that Google is digitizing books on a large scale, and b) that they are not neutral – that their algorithms are biased against information that isn't popular or in the dominant language of the web, English. She concludes by picking up the access issues of the first chapter and asking if we are comfortable with commercial organizations organizing the human knowledge we in the humanities care about. Without preaching a solution Numerico tries to show to the humanities reader how high the digital stakes are. This ethical-political turn is perhaps one of the features of *The Digital Humanist* that differentiates it from the discourse around the digital humanities in the English-speaking world which tends to concentrate on modeling knowledge rather than the political.⁴ *The Digital Humanist* addresses an audience that still believes in political action and still believes the humanities are caretakers of a body of knowledge with political value.

The humanities heart of the book is the second chapter by Domenico Fiormonte on «Writing and Producing». This chapter tackles the digital text from a number of theoretical questions starting from reflections on orality/literacy to how we define our identity through online writing in blogs and other social media. It would be impossible to summarize this dense chapter which is itself an attempt to summarize all the important questions around digital textuality. Instead I will touch on three moves that Fiormonte makes in this dense chapter.

Layers of Digital Textuality. Fiormonte presents a typology of digital texts that illustrates just how difficult it is to talk about digital textuality. The typology starts from what we typically call the Text In Itself (email,

⁴ See for example W. McCarty's *Humanities Computing* which goes much deeper than *The Digital Humanist* into issues of what we do, but ultimately presents the field as an interdisciplinary commons for methods without any political agenda of its own.

blog entries, wiki pages). He then shifts to the Coded Text (ASCII, HTML, XML) that underlies the text itself, but, of course, is also a text we write. Then he moves to the Processed Text like that text generated by Google when you query it or texts mashed up through social media. Finally he moves to the Text Which Writes Us (credit cards, debit cards, text games) by which he draws our attention to the ways in which we are defined by texts from our credit rating to interactive games we play. Fiormonte, of course, is aware of the limits to this layered typology, but it serves well to break open our idea of exactly what is a text on the computer. One could add another layer, the Inscribed Text, which would be the material ways a text is written on a hard drive or CD-ROM.

Time and Space of Writing. Starting on page 87 there is a very interesting discussion of the shift from the temporality of narrative modern writing to the ways in which the web (which is, after all, mostly writing) is seen spatially. For Fiormonte this shift in metaphor is important to understanding online textuality. He follows this up by describing how in web writing it is the paratext, microtexts, and metatexts that are important – more important and standing in for the text itself. It is the metadata keywords you provide for a page that Google uses, it is the headings that people read, and it is all the navigating text that people use to understand the point of your site. Fiormonte's point is that if you look at web writing advice it isn't really any more the old rhetorical advice about how to write your paragraphs – it is about how to contextualize your text and make it easy to navigate.

Usability and Ethnography. Fiormonte's reflections on the importance of the paratext lead to his arguing that the interface is the new face of text and therefore usability is the new metric for studying the interface/text. This leads him to discuss the place of ethnography as a method for digital humanists who are studying digital textuality as they write it. Fiormonte seems to be trying to outline a future in the digital humanities for the discipline of philology which «more than any other has operated as the 'interface' of cultural identity» (p. 116).

At the end of the chapter he returns again to identity and the ways the digital writes us as we write it. The importance of the digital humanities for Fiormonte is that with the digital text it is not enough to simply study the text as linguistic meaning (layer 1), humanists need to understand the technologies of computing and culture of computing in order to get at the text. We need to deconstruct the system that manages the social text from Google to Facebook. We need to ask who owns our text (which writes our identity), who manages it, and who provides

access. The good old days when the technology was just a tool are over and Fiormonte calls for a new epistemology and hermeneutic for the humanities that can study culture in the digital.

The third chapter by Francesca Tomasi is the practical sequel to Fiormonte's theoretical chapter. «Representing and Conserving», as the chapter is entitled, focuses on the pragmatics of scholarly electronic editions. It is a well written tour that starts by describing the problems around preserving electronic texts. The chapter takes us through the uses of metadata, markup and digital libraries. It is concise review of the key technologies we use to represent and preserve information. It is the sort of practical overview humanities students need to have to understand digital humanities electronic text projects.

In such a short work there are always gaps that a reviewer can point to. I would have preferred to see more about multimedia. In the first historical chapter the story of graphics from Ivan Sutherland to virtual reality could have been woven in without losing the emphasis on the human. There could have been a chapter building on the third that extends the lessons about representation and conservation to media other than text so as to encourage student projects other than textual ones. To some extent, the focus on electronic texts says something about the digital humanities in Italy and its roots in philology. I would also have liked more on what we can do with digital information. How can analytical techniques be used to study digital media once it is represented digitally. I would point to the interesting work Lev Manovich and others are doing under the rubric of «cultural analytics» that apply computing techniques to the study of large collections of non-textual cultural representations.⁵ There could also have been a discussion of programming and code as a form of text, but all of these additions might have pushed the book beyond the scope of the project. I suspect that the authors wanted to keep the work short and affordable for students. It is not meant to be survey of the digital humanities so much as an introduction that could serve to convince and then train humanists starting with what they should know – textuality.

It is worth noting that the title is not about the «digital humanities», but the «igital humanist». It is about the formation of a new and engaged humanist. This is a work calling for and about the formation of new type of humanist. It tries to convince the humanities student that they need to engage the digital and then provides a tour through what they need to

⁵ See the web site of the Software Studies Initiative: <<http://lab.softwarestudies.com/>>.

know from the history of computing and the human to the importance of search engines. It calls them to question the digital infrastructure being built which, to someone outside the English-speaking world, can seem biased. We need digital humanists who don't just use what is at hand, but question what is at hand and how it might bias the representation, conservation and interpretation of the cultural record.

PAOLA ITALIA

📖 Alessandra Anichini, *Il testo digitale*, Apogeo Edizioni, Milano, 2010, pp. 208, € 16,00. ISBN-13: 978-8850324040

Avere letto *Il testo digitale* in versione elettronica prima che cartacea (per un mero problema pratico: case editrici chiuse durante le feste, ma sostituzione della copia cartacea con quella digitale da parte della gentile responsabile dell'ufficio stampa di Apogeo) la dice lunga sull'opportunità della pubblicazione di un libro del genere.

E' sotto gli occhi di tutti che siamo di fronte a un momento storico di ridefinizione della scrittura. Non si tratta, beninteso, di una rivoluzione culturale paragonabile a quella che ci ha portato dall'oralità alla scrittura, modificando «la trasmissione dei saperi, i mezzi di comunicazione, l'idea stessa di tradizione», e acquisendo un «nuovo stile (e quindi una nuova identità) della mente» (come precisa Franco Cambi nella *Presentazione* del volume). Siamo ancora immersi, purtroppo o per fortuna, «in quell'onda lunga della scrittura» che è sottoposta da almeno una ventina d'anni a un processo di ridefinizione, insediata com'è da «altre modalità comunicative (sonore, iconiche soprattutto) e da altri linguaggi, come pure da nuove forme di scrittura che però non ne cancellano la funzione e la centralità: soltanto ne ridescrivono i confini». Raffaele Simone, già nel 2000, aveva parlato di una «Terza Fase» (*La terza fase*, Bari, Laterza, 2000), che muoveva da «forme strutturate e precise a forme generiche e destrutturate», e che necessariamente comportava una perdita della centralità della «civiltà» della scrittura stessa, così come una serie di critiche al pensiero «logico-sintattico» derivante dalla scrittura.

E' proprio in momenti come questi che la velocità imposta dalla spinta in avanti va bilanciata con il tempo lungo di una riflessione storica. E che si elaborano modelli culturali in grado di dare maggiore consapevolezza di sé nel presente, per preparare ai cambiamenti del futuro. Perché è indubbio che «la neo scrittura del nostro Postmoderno [ma c'è chi dice

che è già finito anche quello...] avrà ancora e più di ieri una precisa formazione formativa: di atteggiare il pensiero in molte forme e di collocarlo attivamente, in uno spazio sociale che accorda sempre più (e più intimamente) scrittura e comunicazione» (Cambi, *Introduzione*, p. x).

Non che questi temi non siano già stati affrontati. Gli studi sui cambiamenti della testualità indotti dall'introduzione della videoscrittura e del web possono ormai riempire interi scaffali di libreria (ma viaggiano leggeri nei nostri Net-book e sui Kindle..). La percezione del cambiamento in atto ha sollecitato molte riflessioni, soprattutto in ambito anglosassone, ma non solo. La *Bibliografia* del volume di Anichini è, a questo proposito, molto aggiornata e, se letta diacronicamente, ci racconta un fervore riflessivo, intorno a queste tematiche, che ha occupato parte degli anni Novanta e tutto il decennio appena trascorso. Non sempre però con risultati originali o utili, fino a una sorta di *overlapping* di titoli che sembrano l'uno la fotocopia dell'altro (la ricerca del sintagma «digital text» in Google books produce più di quattromila titoli correlati...), dalle prospettive più pragmatiche a quelle più teoriche, a dimostrazione di come siano forti, nei momenti di grande cambiamento, le spinte alla storicizzazione e alla messa a punto di quanto si va a superare. Un esempio, a questo proposito, è costituito dal recente *The metaphysics of text* di Sukanta Chaudhuri (Cambridge University Press, 2010), che traccia, con una pur encomiabile ampiezza di *case studies* tratti dalla cultura europea e indiana, un quadro inutilmente astratto dell'oggetto testo, che si propone di considerare nella sua fisicità, nel rapporto tra oralità e scrittura, tra linguaggio scritto e visuale, e nell'ontologica relazione tra testualità materica e virtuale. Una panoramica tanto ampia quanto dispersiva. Soprattutto per chi, di fronte alla rapidità tecnologica del cambiamento, volesse affrontare il futuro con una maggiore consapevolezza del passato.

A questo obiettivo è invece volto il volume di Anichini, uno dei cui pregi è una costante prospettiva storica, che inserisce ogni grande cambiamento, a tutti livelli del processo comunicativo, nella storia della sua evoluzione: «Cosa cambierà davvero è difficile da immaginare, vorremmo tuttavia che la direzione fosse quella segnata dai secoli di storia che ci hanno preceduto» (p. 2). E lo fa in 200 pagine e cinque agili capitoli, che ripercorrono diacronicamente le varie accezioni del testo e si concludono con il campo lungo delle conseguenze della digitalizzazione (e in questo senso il titolo del volume sarebbe piuttosto un *Verso il testo digitale*, dal momento che offre un *vademecum* di tutto ciò che bisogna sapere – e ricordare – per affrontare questa rivoluzione).

L'approccio al tema è classico (l'autrice lavora presso l'Agenzia Nazionale per lo sviluppo dell'Autonomia Scolastica e ha una particolare attenzione alla formazione e alla didattica, da cui argomentazioni stringenti e stile chiaro e godibile), a partire dal concetto di testo come occorrenza comunicativa di Beaugrande e Dressler, che implica la necessità di coesione e coerenza perché si possa parlare di testualità (Capitolo 1. *Tutti i testi del mondo*). È la coerenza che chiama in causa il lettore, e la sua dimensione attiva. Con alcune importanti ricadute teoriche. Se infatti tutto può diventare testo nel momento in cui esiste un lettore che lo interpreta, conferendogli un significato, il rapporto che si stabilisce tra il testo e il suo ricevente è destinato a diventare un vero e proprio atto creativo (p. 18). Atto che si arricchisce di valore dal momento che per il testo digitale «caratteri, formato, colore, dimensione sono parametri da definire, così come l'output (il *device*, per usare un termine tecnico) sul quale il testo troverà la sua base più o meno definitiva» (p. 27). A guadagnarci, però, non è solo il soggetto, decisamente potenziato, ma anche il testo stesso, privato della sua materialità, ma collocato su un nuovo supporto di cui assume tutte le caratteristiche «la computazionalità, la flessibilità, la possibilità di creare convergenze tra i codici, la reticolarità», destinate a «modificare il nostro approccio alla scrittura e alla lettura» (p. 28).

Anche il testo inteso come occasione di conoscenza e di chiarimento e organizzazione del pensiero (capitolo 3. *Il testo per pensare*) può trarre vantaggio da una prospettiva storicistica. Le nuove pratiche di commento del testo elettronico, ad esempio, finiscono per recuperare la fruizione collettiva del testo così familiare ai glossatori medievali, commenti d'autore che si sovrappongono in sedimentazione manoscritta interagendo tra loro. Chi acquista un testo *on line*, infatti, accetta implicitamente le norme DRM (Digitale Rights Managements), che regolano la cessione del diritto all'uso del testo, con la sua «collocazione 'fisica' ... sul server di chi lo distribuisce». Il libro, infatti, non si trova materialmente sul *device* del lettore, ma «in una memoria digitale collocata altrove». E fin qui tutto bene. Si evita che il testo passi di mano in mano, violando i diritti dell'autore e dell'editore. Ma, accanto alla struggente nostalgia per quella deliziosa pratica dei libri prestati e mai restituiti, c'è un problema più consistente, che riguarda «gli appunti, i commenti e le note di chi legge ... memorizzati in quello spazio remoto, in cui il testo risiede. È possibile sì salvare ciò che si scrive sul proprio *device*, in un file che si genera automaticamente, ma, comunque, in ogni caso, ciò che si scrive o si inserisce sarà potenzialmente visto anche da chi controlla 'intero sistema di gestione

della distribuzione». Acquistò un testo, ma perdo le proprietà delle note e degli appunti. O meglio, ne perdo l'esclusiva proprietà, ma devo essere pronto a condividere la mia lettura con altri, in uno «spazio pubblico (e controllato) della conoscenza» (p. 35). Una possibile minaccia alla privacy, ma anche un'apertura verso il «testo collaborativo», verso «pratiche di lettura che potrebbero risultare veramente innovative». Così simili al lavoro culturale dei glossatori medievali.

Per prepararci alla perdita del supporto materiale del libro sarà utile ricordare cosa è stata la tradizione editoriale del libro, la sua presentazione tipografica, la storia delle tecniche elaborate per rendere i testi più leggibili e trattenerli più facilmente nella memoria (Cap. 3. *Leggere l'alfabeto*). Se il lettore dovrà farsi editor e tipografo, tanto vale che sappia da quale sapienza teorica e tecnica proviene la cultura del libro cartaceo. Se il *lettering* incide sul senso complessivo di un testo (e secondo un'esperta di comunicazione come Anna Maria Testa è «la messa in scena delle nostre parole») varrà la pena di sapere la differenza tra Old English e Courier, tra Garamond, Baskerville e Bodoni, perché in un futuro non troppo remoto, per tutti i testi sarà il lettore «a decidere quale carattere vorrà leggere e in quale dimensione» (p. 79). E potrà anche «aumentare» il testo di una serie di dispositivi atti a favorire la lettura, come l'ascolto contestuale alla lettura, o «un puntino mobile che, come un dito virtuale, accompagna l'occhio lungo i righi» (p. 84). Proprio come le *maniculae* ai margini dei codici.

Testualità e iconicità saranno inscindibili (Capitolo 4. *Testi da guardare*). E se la prima generazione di ipertesti si caratterizzava «per l'uso innovativo dei collegamenti testuali, i link, che rappresentavano il primo tentativo di rompere la rigida sequenzialità del testo a stampa» (p. 118), ora gli ipertesti sono tutti accompagnati da «immagini, video, pezzi audio inseriti direttamente nella pagina o collegati a essa, mediante rimandi testuali». E' un fatto, però – e giustamente Anichini ne ridimensiona la portata – che raramente gli ipertesti hanno tratto pienamente vantaggio dalle potenzialità offerte dal nuovo mezzo, come se vi fosse una resistenza intrinseca a svilupparne gli aspetti più innovativi, a definire un nuovo genere. Fanno eccezione, come in altri simili settori, esperienze letterarie di area anglosassone, come i *digital storytelling*, ovvero brevi storie – per lo più a carattere autobiografico – che uniscono testo, immagini e suoni. Nonostante sin dal 1993 sia stato fondato in California un Center for Digital Storytelling, che ha elaborato ben sette regole per scrivere questa nuova tipologia di testi (*point of view, dramatic question, emotional content, gift of the voice, power of soundtrack, economy*

and *pacing*), esse non risultano molto diverse dalle «tradizionali teorie narratologiche» sviluppate in sostanziale continuità con le classiche forme del narrare. Per scrivere una *digital tale* sembrerebbero non servire regole diverse da quelle tradizionalmente utilizzate per scrivere e per sceneggiare un film: partire da uno *story core*, il cuore della narrazione (nelle tre fasi di: *problem, transformation, solution*), passare attraverso uno *story mapping*, che amplia lo *story core* con una serie di dettagli («una veloce scrittura del testo in una forma grafica»), raccogliere il *feedback* di questa prima «traccia di lavoro», scrivere la storia, registrarla, ascoltarla e rivederne il testo, digitalizzarla, montarla e inserire immagini e musica (p. 120). Non è un caso che i primi risultati nell'ambito dei *digital tale* siano una via di mezzo tra il *reportage* fotografico e l'articolo di giornale. A seconda che prevalga il testo o l'immagine.

Non è solo per una provocazione che nel capitolo dedicato alla rete per eccellenza (Capitolo 4. Testi da esplorare) il World Wide Web sia paragonato alla «ruota dei libri», la straordinaria invenzione dell'ingegnere dei Medici Agostino Ramelli, che come una vera e propria ruota su cui erano appoggiate decine di volumi, permetteva al lettore seduto di leggere contemporaneamente più testi. Anichini, come e più che negli altri capitoli, coniuga passato e presente, paragonando le moderne architetture dell'informazione (*Information design*), che studiano le codificazioni dei testi in rete per renderli interrogabili dai motori di ricerca, e le «modalità con cui un testo digitale, scomposto in unità informative può essere organizzato da chi scrive», agli antichi Thesauri, dove l'attenzione costruttiva era tanto alla struttura dell'insieme quanto alla precisione e analiticità del dettaglio linguistico e semantico.

Più direttamente correlato ai problemi che affrontano gli editori di testi è il paragrafo dedicato all'autorità delle informazioni presenti in rete, la credibilità dei siti. Che, per chi lavora sui testi, si traduce nell'affidabilità di un testo reperito on line. Come si definisce attendibile un sito? Il decalogo elaborato da B.J. Fogg nel 2003 presso il Persuasive Technology Lab della Stanford University per definirne la credibilità (sia da parte del fruitore che del costruttore) può dare utili suggerimenti a chi, come i lettori di Ecdotica, si interessa di protocolli delle edizioni di testi in rete (si veda la recensione a *From Gutenberg to Google* di P. Shillingsburg e il suo protocollo di definizione di un'edizione scientifica *on line* in Ecdotica, n. 4, p. 306).

Le medesime condizioni necessarie a un sito, perché sia considerato credibile, possono infatti essere traslate a un testo scientifico, a un'edizione in rete. Vediamole brevemente: 1. Garantire all'utente la possi-

bilità di verificare l'attendibilità delle informazioni contenute nel sito [verificabilità delle fonti]. 2. Esplicitare la presenza di un'organizzazione reale dietro la struttura del vostro sito [autorevolezza dell'istituzione]. 3. Rendere visibile l'esperienza della vostra organizzazione nei contenuti e nei servizi offerti [autorevolezza del curatore]. 4. Mostrare la presenza di personale credibile e affidabile dietro il vostro sito [esplicitazione dei curatori del testo]. 5. Rendere facili i contatti con l'utente [possibilità di interazione con il curatore]. 6. Dare rilevanza all'aspetto professionale del vostro sito [*layout* scientifico]. 7. Progettare un sito accessibile e semplice all'uso [facilità di fruizione dell'edizione scientifica]. 8. Aggiornare in maniera costante i contenuti (mostrare l'ultima data di aggiornamento) [aggiornamento dati e revisione testo scientifico]. 9. Usare con moderazione contenuti di tipo promozionale [limitazione di ogni possibile interferenza commerciale nell'edizione]. 10. Evitare errori di ogni genere, anche trascurabili [esattezza dell'edizione]. Un decalogo di attendibilità scientifica che, con qualche semplificazione, potrebbe essere applicato ai testi in rete per garantire il lettore dell'attendibilità del testo che legge, ascolta, scarica, vede...

Che la lettura e la scrittura siano attività sociali è l'assioma del capitolo successivo (Capitolo 6. *Testi condivisi*). La condivisione della conoscenza – e l'ambito accademico è ancora il settore in cui può avvenire un'esperienza così radicalmente rivoluzionaria e apparentemente improduttiva – è infatti favorita dalla fruizione dei testi in rete. Studi e testi vengono messi in circolazione prima ancora di essere pubblicati, aumentando la velocità di trasmissione e la mole delle informazioni. La velocità non è una buona consigliera, lo sappiamo. E quello che abbiamo guadagnato in rapidità di condivisione delle informazioni lo abbiamo perso in precisione di rappresentazione, in eleganza della scrittura, in nitore tipografico. Per una tradizione culturale che ha annoverato – come spiega brevemente ma documentatamente Anichini – tipografi celebri, stamperie eccellenti e una vera e propria scienza dell'arte tipografica che si è imposta negli anni in tutta Europa e oltre, è una perdita grave (per amor di verità anche questo bel testo non è immune da alcuni grossolani errori tipografici e lamenta la canonica rilettura finale da parte del «bravo redattore». Una banalità per tutte: perché l'acronimo CSM viene nominato a p. 163 e sciolto solo alla seconda occorrenza di p. 164?).

Che anche la scrittura collaborativa non sia nata con la rete lo dichiara la meravigliosa citazione della *strategia dei monticini* riportata da Anichini alle pp. 159-160. Può darsi che, soprattutto tra i lettori più giovani, vi sia qualcuno che non la conosce e vale quindi una citazione per intero

(come istruzione per l'uso si potrebbe consigliare al lettore giovane di sostituire *notes* con *notebook* e foglietto con *file*; forbici, colla e matite colorate sono forniti gratuitamente da *Open Office*): «Noi dunque si fa così: | Per prima cosa ognuno tiene in tasca un notes. Ogni volta che gli viene un'idea ne prende appunto. Ogni idea su un foglietto separato e scritto da una parte sola. | Un giorno si mettono insieme tutti i foglietti su un grande tavolo. Si passano a uno a uno per scartare i doppioni. Poi si riuniscono i foglietti imparentati in grandi monti e son capitoli. Ogni capitolo si divide in monticini e son paragrafi. | Ora si prova a dare un nome ad ogni paragrafo. Se non si riesce vuol dire che non contiene nulla o che contiene troppe cose. Qualche paragrafo sparisce. Qualcuno diventa due. | Coi nomi dei paragrafi si discute l'ordine logico finché nasce uno schema. Con lo schema si riordinano i monticini. | Si prende il primo monticino, si stendono sul tavolo i suoi foglietti e se ne trova l'ordine. Ora si butta giù il testo come viene viene. | Si ciclostila per averlo davanti tutti uguale. Poi forbici, colla e matite colorate. Si butta tutto all'aria. Si aggiungono foglietti nuovi. Si ciclostila un'altra volta. | Comincia la gara a chi scopre parole da levare, aggettivi di troppo, ripetizioni, bugie, parole difficili, frasi troppo lunghe, due concetti in una frase sola. | Si chiama un estraneo dopo l'altro. Si bada che non siano stati troppo a scuola. Gli si fa leggere a alta voce. Si guarda se hanno inteso quello che volevamo dire. | Si accettano i loro consigli purché siano per la chiarezza. Si rifiutano i consigli di prudenza. | Dopo che s'è fatta tutta questa fatica, seguendo regole che valgono per tutti, si trova sempre l'intellettuale cretino che sentenza: "Questa lettera ha uno stile personalissimo"» (*Lettera a una professoressa*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1967, pp. 125-126).

Trentacinque anni dopo, in un libro dal titolo *Singular texts/plural authors*, Lisa Ede e Andrea Lunsford avrebbero classificato questo modo di lavorare come strategie di scrittura collaborativa (Anichini la definisce «strategia di reciprocità»): «the team plans and outlines the writing task, then one member prepares a draft, the team edits and revises the draft» (ma perché non citare il volume in nota o in *Bibliografia*?). Se abbiamo seguito passo passo le istruzioni di lettura possiamo facilmente sostituire il grande tavolo con una piattaforma Wiki, che con Google-doc è la forma di scrittura collaborativa più diffusa. Non sono la stessa cosa. Mentre un Google-doc non è altro che un documento creato online e accessibile ad altri utenti che «tramite una password, potranno non solo prenderne visione, ma anche intervenire sul testo modificandolo e integrandolo. Gli interventi di ognuno saranno marcati e sarà

possibile sempre risalire alle diverse versioni dopo le modifiche apportate al testo» (p. 164), le piattaforme wiki sono «sistema di scrittura collaborativa che consentono a ogni utente di inserire il proprio testo all'interno di architetture più ampie e definite!». A differenza del singolo documento Google-doc, in una wiki, che può presentare una molteplicità di documenti, immagini, video, ecc. la struttura è dominante e «pur lasciando una fondamentale libertà al singolo, lo costringono, tuttavia, all'interno di strutture di controllo ben definite» (p. 164). Come nella scuola di Barbiana.

Non è chi non veda la ricaduta letteraria di questa nuova modalità di scrittura, collettiva e partecipativa. Esperimenti di narrazione a più mani, sul modello del geniale *Lo Zar non è morto* realizzato nel 1929 da Marinetti e Bontempelli, hanno caratterizzato tutti gli anni Novanta, dal collettivo rivoluzionario Luther Blisset, einaudizzato nella cooperativa narratologica di Wu Ming (a cui dobbiamo una interessante sperimentazione di romanzo interattivo e intertestuale, integrato nella versione on line da cartine, tavole cronologiche, voci e suoni liberamente scaricabili www.Manituana.com) fino ai racconti digitali di Neil Stephenson che uniscono scrittura collaborativa e social network, o la versione narrativa di Facebook, Bookface (p. 167).

Un ottimo *vademecum* per non partecipare alla rivoluzione senza una *mise* adatta. Un solo consiglio all'autrice: disattivare il correttore automatico del programma di scrittura, che rifiuta di riconoscere la storica casa editrice di Segrate e ne corregge sistematicamente e pervicacemente la forma... Di «mondatori» sono piene le tesi dei nostri studenti, e spiace trovarne – e dentro un efficace *exergo* ciceroniano – in un libro così ricco e interessante.

LUCA MARCOZZI

📖 *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, ed. by Teodolinda Barolini and H. Wayne Storey, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 268 («Columbia studies in the classical tradition», 31), ISBN 978 90 04 16322 5

The book recollects ten papers presented in a Conference held at the Italian Academy at Columbia University on December 10, 2004, focusing on the connections between Petrarch's work as a poet and a humanist and the problems of textual interpretation he encountered during his scholarship or dealing with his beloved classics. Petrarch has been

the first author to face problems such as the origins and the developments of textual transmission, the injuries of time on literary works, the comparison between texts carried by different sources and their evaluation. Dealing with many authors recently rediscovered (as Livy) whose textual correctness had to be verified and, most of the times, restored, Petrarch could develop innovative means and skills connected to the textual criticism and interpretation: his philological and interpretative attitude towards texts, as it is well known, has been considered the starting point of humanism, as well as his doubtfulness towards any unverified literary legend circulating during the middle ages. M. Feo pointed out in his entry *Petrarca* in the *Enciclopedia virgiliana* how much important the revelation has been (not completely due to Petrarch, but fully developed and spread by him) of the falsehood of the virgilian tale of Aeneas's romance with Dido (a discovery, based on the comparison of sources and the contradiction of chronologies, that deeply affected also Petrarch's faith in the truth of poetry). This doubtful and sceptical attitude, lying on the crisis of the principle of authority, could find a safe harbour in Petrarch's legendary memory and in his enormous library: the margins of his manuscripts formed a system of anchors on which he could fasten and secure his knowledge regaining from that his textual and artistic certainties. His quest for authenticity (and truth), lying on a permanent state of doubt, largely influenced humanism and its pursuit of historicity. Next generations of humanists could develop many excellent skills in textual criticism (even if Petrarch's means were considerably solid): thus, the most important legacy of the father of humanism to his ideal pupils can be retrieved not in a technical ability, but in the fact that he gave diffusion, if not birth, to a modern scientific approach to literary and historical texts, in which sources have to be compared and verified.

This need to deeply know the sources, and prove every time their genuineness, originates from Petrarch's mind-set, from the everlasting *scep-sis* displayed in many works as the *Rerum vulgarium fragmenta* or the *Secretum*: under this viewpoint, the scholar is not so far from the author and from the poet, even if this coincidence between the two matching faces of Petrarch has not been very considered by most critical readings of his works, especially of the lyric poems. The starting point of this book is precisely to connect the scholar and the poet, to apply what we know about the scholar and his interpretation to the poet we strive to interpret, as T. Barolini points out in her *introduction* (p. 1): «Petrarch cannot properly be read and interpreted unless we are conversant with

the textual origins of his works». According to this view, the interpreter of Petrarch's writings should consider them in a perspective that takes into account Petrarch's philology, or, to use Barolini's words, «some understanding of the rudiments of Petrarchan philology is the essential precondition for reading Petrarch right» (p. 1). One might think that this strict connection between philology and poetry should be effective only – or mostly – in Petrarch's encyclopaedic writings and in the works based on a historical reconstruction such as the *Africa* or the *De viris illustribus*, but the essays here recollected try to demonstrate that a philological attitude affected Petrarch's literary production in broader ways, and since its origins. It's proved that Petrarch's way of reading classics and his theory of literary interpretation affected in depth his vernacular poetry, in particular with the usage and exploitation of metaphors directly connected with the semantic field of interpretation and of contemporary literary criticism. If we apply Petrarch's hermeneutics in the critical approach to the *canzoniere*, it should appear, under this perspective, as metaphorical development of Petrarch's love for poetry and its underlying meanings. The same principle is applied here, in a series of essays dealing with the interaction between Petrarchan philology and hermeneutics, trying to read his works across the magnifying glass of Petrarch's philological activity, and focusing on the interconnections between Petrarch's texts and their material aspects (preparation, act of writing, diffusion, fortune, etc.).

This critical perspective is not new, even if not explored in its broadness, as H. Wayne Storey reminds in his introductory note (*A note on the application of Petrarchan textual cultures*, pp. 13-19): Storey reminds to the readers the most evident example of a distorted perspective afflicting unanimously their way of reading Petrarch's poems, since modern reading of the *canzoniere* is deeply connected to that of the xv and xvi Centuries, and has lost the knowledge of the original reading, not bearing on a proper way the 'visual poetics' of Petrarch and the *mise en page* he chooses for his vernacular recollection. As Storey says, «the form in which we read Petrarca's *Canzoniere* is as much a question of cultural convenience ... as it is of philological conviction and textual studies» (p. 13). It's true that interpretation is the result of successive readings that set during centuries layers on texts: in this way, another layer can be set on Petrarch's poetry, deriving from an interpretation not of the significance of the text, but of its form. The textual problems of the *canzoniere*, with its various *vulgate* from Bembo to Contini, has often been removed from readers – despite the textual uncertainties it is affected

from –, but they came back in concern in the most challenging philological trials as soon as the «critical presumptions» (p. 14) surrounding the partially autograph manuscript of the work let the field to a new attitude, that took in consideration also the earliest manuscript tradition of the work (ms. Morgan 502, or FI BML 41.17, for example).

The shrewd purposes expressed by the editors in their introductions are pursued with intense efforts by the authors, who list a series of connections between the philological activity of Petrarch and an hermeneutic exercise on his texts and a recollection of facts proving that any textual (and stylistic, poetic, also philosophical) interpretation should take into account not only textual problems and philological issues – as every interpretation should do, regardless of the ‘philologism’ of the interpreter, if it pretends to be taken in serious scientific consideration –, but also the philological attitude of the author discussed (especially if the author has been a philologist). This purpose is not followed with the same intensity in every essay: sometimes the association between the critical perspective and the philological one appears nothing more than a general recall to the benefit that a reader or an interpreter can get from a philological practice and from the knowledge of the rudiments of Petrarchan philology (it should depend on the difficulty to create a clear methodological perspective on a topic like this, or on the great complexity of the subject). Nevertheless, the outlooks opened by the essays are full of interest and offer to readers and scholars a new perception on the text.

In her essay dedicated to *Petrarch at the crossroads of hermeneutics and philology: editorial lapses, narrative impositions, and Wilkins’ doctrine of the nine forms of the «Rerum vulgarium fragmenta»* (pp. 21–44), Teodolinda Barolini chooses the first approach, difficult but also largely satisfying for the reader, focusing on the interactions between hermeneutics and authorial philology, an interaction that is «peculiarly Petrarchan» (p. 21). The opening is dedicated to the acknowledge of philology as an hermeneutic method itself (in this, Barolini seems to amend what she declared in 2002 on the edition of Dante’s *Rime* by D. De Robertis, that she found lacking of interpretation). Barolini recalls the ‘materiality’ of Petrarch’s poetic creation, lying in the traces left by the texts in the margins of his manuscripts when they have been moved from one to another. These traces give us a proof of the making of the text, and following them is a hermeneutic process, since Petrarch forces his interpreters to deal with a double axis, philological and hermeneutical, depending one from the other. Barolini turns then to the history of

Petrarchan interpretation, remembering the «assault» (p. 27) that editors, publishers and scholars made towards the integrity of the text, and how its partitions have been deliberately ignored by many editors who obliterated with their antiphilological attitude a profound moral aspect of the *canzoniere*, i.e. the moral palinody and its structural expression. During the story of the text of the *Rerum vulgarium fragmenta* and of its reception, according to Barolini, in most of the cases interpretation prevailed on philology: the clearest example of an approach to the Petrarchan text in which this happened is the *canzoniere* edited and commented by Alessandro Vellutello (1532), who had a polemic position against Bembo's Aldine edition and published a text completely disconnected from its story and its genesis. The triumph of the hermeneutical propensity implied a lack of truth, a missed verification of the constitution of the text. Nevertheless, the edition by Vellutello was very fortunate in the fifteenth Century (a fortune also due, if I may add, to the rhetorical virtues of the commentary, opposed to the text alone published by Bembo in 1502; the Vellutello edition must be also put in its context and in its reception, since readers were interested in no other 'poem' than a sort of romantic novel, and wanted to read the *canzoniere* as a romance, more than as a recollection of lyric with its own laws and regulations. Readers' landscape favoured an untroubled reading of the *canzoniere*, and this kind of reading was connected to a biographic, and not moral, perspective. Vellutello offered to the readers what Bembo and Aldo didn't, being only concerned to propose a *vulgata* through their naked text). In particular, Barolini's chapter is dedicated to editorial problems concerning the partition of the *canzoniere* in two sections, disregarded by the editors since the Aldine edition of 1514 to the Carducci-Ferrari edition, because the first song of the second part was actually still 'in life' of Laura. Most of the editors acted the same way the second part begin from 267, and not 264, forcing, misinterpretating or even discarding philological evidence for an hermeneutic issue, in this case imposed by editorial tradition. This editorial history can explain, thus, Barolini's appeal to the interpreters of Petrarch's works, invited not to misread the text and to take into account the philological and historical issues of its making (as Wilkins did): an appeal that can nowadays seem obvious, and is nevertheless useful (at least in the Anglo-Saxon world), because it can ameliorate literary hermeneutics. Hermeneutics must be not masked as philology, Barolini says: and it's quite impossible to have a different opinion. Barolini lists also some cases in which textual issues have been discussed as philological, while having

no philological foundation at all (among them the hypothetical rewriting of the end of Dante's *Vita nuova*, born by no material or historical evidence, and based only upon hermeneutics presented as philology), and her conclusion is that any interpretative argument must be based on material evidence, or, at least, an interpreter has to make clear which parts of his argument are «based on material evidence» and which are based upon interpretation (p. 41). A call we ought to subscribe. Barolini also examines closely E.H. Wilkins' method and words, in order to show that in his works dedicated to the making of Petrarch's canzoniere philological evidences were clearly separated by interpretation. For example, Wilkins wrote clearly that the famous «nine forms» of the canzoniere should be carried out, as a result of interpretation, from the only two extant manuscripts of the work that contained it. In doing this, according to Barolini, Wilkins had been clear, honest and transparent, being a philologist that did not refuse to be *also* an interpreter, while in Dante studies sometimes scholars (included Pietrobono, Gorni, Contini for the canzone *Doglia mi reca*) confused these aspects, and others (De Robertis in his edition of Dante's *Rime*) lacked in interpretation, failing to attend the reconstructive principles on which a solid critical edition should be founded on.

E.H. Wilkins is obviously the scholar most often quoted in the entire book, notwithstanding to the different approaches of the authors in part against and in part in favour of his method and his readings. Wilkins' method is discussed, besides Barolini, also from Germaine Warkentin, in her «*Infaticabile maestro*»: *Ernst Hatch Wilkins and the manuscripts of Petrarch's «Canzoniere»* (pp. 45-65). Warkentin starts from the very different forms of Petrarch's text that circulated in the Renaissance, and from its instability, very clear in Vellutello's 1525 edition (whose importance and weight seems again to be overestimated for the reasons expressed before; Warkentin also quotes at p. 45, regarding the instability of the text, the 1470 *princeps*, whose text, actually, matches surprisingly with the original), and comes briefly to the point of his study, that is to illustrate Wilkins' approach to Petrarch's canzoniere, the merits of his method, its innovative role in the history of American textual criticism. With premises like these, the essay is a summary of Wilkins life, studies, scholarship, and Petrarchan interests, focused on the critical assessments he could reach (that are now discussed, with new analytical methods, in particular by G. Belloni, C. Pulsoni, and S. Zamponi). The essay ought to be a homage to Wilkins, that results more in putting him in a gallery of great masters than in historicizing his work by underlining its (few) limits

together with its merits. Warkentin does not ignore and either welcomes the critical reassessment given to Wilkins' hypothesis by, among others, F. Rico, G. Gorni, E. Fenzi, while remembering (a little generously) that «Wilkins' basic schema is still in place» (p. 56). Actually, it is the history of Petrarch's *canzoniere* which is to be strongly in place, while some parts of Wilkins' assessments (e.g. that of dating Petrarch's work periods on Vat. lat. 3195 according to variations of ink and pen) seem now devoid of scientific basis, as reminded by Storey at page 18.

The same Storey is the author of a very interesting essay concerning the last moves made by the poet on the Vat. lat. 3195, and on the «final» version of the *Rerum vulgarium fragmenta* (*Doubting Petrarch's last words: erasure in ms Vaticano latino 3195*, pp. 67-91). The methodological interest of this paper lies first of all on the doubt from which it starts: if the scholar should consider more the 'container' of a work instead of the information it conveys. Storey remembers that Wilkins prepared his fundamental studies on the text and the chronology of the *canzoniere* of Petrarch without ever having checked the original manuscript, but using reproductions (sometimes not very truthful), upon which he postulated a 'system' of writings and annotations that are not truly revealed by the direct vision of the manuscript. Furthermore, the Vatican manuscript of the *Rerum vulgarium fragmenta* (holograph, as most scholars incline to forget, and only in part autograph) shows overwritings, other hands' corrections, «'errors'» (p. 71), unreadable transcriptions, interventions of later hands: our faith (or better: past scholars' faith) in this manuscript has been too much, according to Storey, its correctness has been over estimated, and it seems now right to address textual studies to other sources that can appear authoritative also in comparison to it (at least where this holograph presents textual problems). Storey adds that the Vatican manuscript does not represent neither the «last will» of its author, nor his wishes for the final version of the *Rerum vulgarium fragmenta* (if a 'last will', I may add, can be stated for any Petrarchan work). After these general propositions, Storey recalls a very important fact that he observed during the preparation of the facsimile edition published in 2004: at Petrarch's death, the Vat. lat. 3195 was unbound, made up only by a collection of 36 *bifolia*, still open to inclusions and exclusions, insertions, erasures, experiments, selections, new organization of the text and of its final form. It was, in a word, a service copy rather than a final state, an *open work*, without an authorial conclusion, and the idea of perfection it gives to the posthumous readers seems to come more from an historical circumstance than from an author's wish.

The nature of the manuscript is also questioned in the essay: was it a fair or a good copy? And what did its form mean, in terms of text accuracy and text presentation, for a contemporary reader? According to Storey, who lists many convincing points to support his view (strikethroughs, erasures, punctuations, ornament of initials, etc.), the Vat. lat. 3195 was at the beginning (mainly in the part written by Giovanni Malpaghini) a fair copy, becoming a service copy (or something less than a fair copy) with the direct intervention of Petrarch, whose modifications are less evident than those of his pupil and tend to the same register. Petrarch also tried to imitate the *ductus* of the previous hand, in order to give less emphasis to the change, but in an advanced stage of this operation, his accuracy is less evident, as he probably decided to make (or to order to a copyist) another fair or good copy of the *Rerum vulgarium fragmenta*. In this sense, the rearrangement of the last poems, in a copy that became in its later *folia* a «more of a work space than a transcription» (p. 80), may suggest that Petrarch's last signs and numbers, intended by Wilkins as a supreme effort of clarification, as a mean to subtract uncertainty to the final stage of the work and to give it its final, monumental strength, should be interpreted as a «layer of editorial signs and devices» (p. 81) that communicated with other copyists (included the author himself who was, at the end of his life, «copyist of himself», as R. Bettarini said), and, actually, as a structure for the development of a project never totally accomplished. In canzoniere's history, this means that (as Contini perceived without any accurate and philological demonstration) we deal with an unfinished work, whose final state, treated by many scholars with a sort of fetishism, is little more than a service copy: it follows that many textual readings should be corrected with the support of other manuscripts, since sometimes they preserve an authorial will perhaps more faithful than the holograph Vat. lat. 3195, a manuscript that bears a number of missing, altered or unclear lessons. From a methodological standpoint, it means that an accurate analysis of the support can tell us more and more about the work and the author's intentions, if this material philology is carried out with a solid knowledge of all the processes involved in the production of a text. Furthermore, this accurate reading states a new set of rules for authorial editions, that may turn in some case to different manuscripts of those belonging to the most authoritative source, in order to decipher editorial problems that cannot be solved solely with one and only supplier of textual data.

Some of these *descripti* manuscripts are analyzed by Dario del Puppo in the following chapter (*Shaping interpretation: scribal practices and*

book formats in three descripti manuscripts of Petrarca's vernacular poems, pp. 93-129), devoted not only to a particular dimension of Petrarch's legacy as the creative transmission of texts, but also to the connections between texts and their material support. The manuscripts analysed by Del Puppo are conserved in the Beinecke collection at Yale University, and have different stories, chronology and features. The general purpose is to emphasize the importance that in some cases descriptive manuscripts should have, if not for the building of a text, at least for the readership of a work, also in presence of an authorial tradition and of a «definitive» text based upon an authoritative source as an autograph. This is true especially when the manuscript transmission of a work is widespread, as it happened to Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta*. The manuscripts Del Puppo put under focus present several changes both to the order of the poems and to the text of the canzoniere, for various reasons most of times connected to their interpretation and their circulation.

Martin Eisner dedicates his essay to *Petrarch reading Boccaccio: revisiting the genesis of the «Triumphs»* (pp. 131-146), revisiting the hypothesis which considers Boccaccio's *Amorosa visione* as the stylistic and conceptual basis of Petrarch's vernacular poem in tercets, mediating between it and the philosophical complexity of Dante's *Divine Comedy*. This hypothesis, proposed years ago by V. Branca and G. Billanovich, has been found not persuasive by recent editors and commentators of Petrarch's *Triumphs*. From the margins of Petrarch's «codice degli abbozzi» (Vat. lat. 3196) Del Puppo argues that some late corrections made by Petrarch on canzone 23 derive from Boccaccio's *Caccia di Diana* (wrote over 30 years before these corrections), and since then this poem circulated together with the first version of the *Amorosa visione*, it is likely that Petrarch could read both in 1351, in the period in which he was beginning the *Triumphs*. Eisner, supporting his hypothesis with data coming from text transmission, put himself, then, in the footsteps of Branca and Billanovich, reinforcing the connections between the *Amorosa visione* and the *Triumphs* almost discarded by later scholars.

Furio Brugnolo's essay («*Il suon che di dolcezza i sensi lega*»: *grammatica ed eufonia nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, pp. 147-66) is about Petrarch's poetic language and its grammatical features, characterized by a polymorphic aspect (p. 147). Author's choices between forms that are equivalent in terms of grammar are usually due to metrical or rhythmic reasons, but most of the times a form prevails on its alternative because of the «euphonic» or harmonic needs. Brugnolo tries to explain

the deep reasons of Petrarch's selection, due to the phonic comparison between the contexts, the version finally chosen and (where available) the discarded one. In doing so, Brugnolo exploits a very subtle branch of textual criticism, the deeply Italian *critica delle varianti*, to exalt the incomparable musical sensibility of Petrarch.

In his *Petrarca fra le arti: testi e immagini* (pp. 167-183), Marcello Ciccuto writes about Petrarch's acquaintance with arts and artists, and its connections with Petrarch's library. Petrarch's love for books should be interpreted, on the basis of his attitude towards art and antiquity, as a pivotal key of his aesthetic research: it can be put on the same rank of his proficiency in figurative culture, his involvement in art, his familiarity with artists, his commands to painters and miniaturists. Under this perspective, illustrations and figures in illuminated manuscripts should be considered strictly interweaved with the literary works that his manuscripts bear, and as a fundamental key of his thought. Visual culture is a very significant part of Petrarch's whole culture, even if, probably, he considered more the effectiveness of *textuality* than that of images. This aptitude can explain why Petrarch has been sometimes impatient of ornamental excess in his manuscripts, even if he appreciated some luxurious books. Ciccuto examines in particular the miniatures on a manuscript of Livy (Par. lat. 5690) that belonged to the Colonna family before Petrarch could buy it in 1351 in Avignon: from the analysis of the decorations (made in two different periods of times, the latter by at least three roman artists probably in the third decade of the XIV Century), it appears reasonable that this manuscript had been in Rome just before Petrarch's first visit to the *urbs*, where he could likely see and read it. The entire essay, and in particular the last part, is so a very learned example of how different disciplines can offer a contribution, if not to textual criticism, at least to the history of Petrarch's library and scholarship.

In *Good-bye Bologna: Johannes Andreae and 'Familiare' IV 15 and 16* (pp. 186-204) John Ahern analyzes the polemical letters addressed by Petrarca to the canonist Giovanni D'Andrea (1270-1348) and recollected in the *Familiarum rerum libri*, in which Petrarca explains why he decided to abandon law studies in Bologna. After a quick look to the content of the letters, Ahern put them in the context of the ideal biography that Petrarch wrote and build up in the *Familiare*, presuming after textual analysis that they could have been wrote after D'Andrea's death, in 1351. This fictive chronology make possible for these letters to be set in the final project of the *Familiare* after those describing

author's poetic coronation, quite in order to enforce the ideal account of his personal success as a poet as a consequence of his brave decision to abandon law studies (the contrast between law and literature studies is a well-known *topos* often exploited by Petrarch). Petrarch exalted with pride his 'desertion' from law studies («ad id vero quod me velut iurate militie desertorem arguis, quoniam, cum maxime florere inciperem, studium iuris Bononiamque dimiserim») after a rigorous analysis of lawyers' faults towards texts and textuality. Their works, Petrarch wrote, were full of incorrect quotations, and those of Giovanni in particular suffered from many errors on the chronology of authors such as Nevius, Plautus, Ennius and Statius. Ahern also examines the disapproval of Petrarch towards the textual aptitudes of lawyers, as it appears in two letters to T. Caloiro (*Fam.*, I 8 and 9): plagiarism, allusion, quotation without attribution, dishonest imitation: the same aptitude he wanted to avoid with Dante's *Divine comedy* when he was a student in Bologna and he started his vernacular poetic activity. A very interesting aspect of Ahern's essay concerns the book production in Bologna: even if powerful and wealthy, the system of book production and trade could offer very little to «a reader and writer with his interests» like Petrarch (p. 199), because it was stained by the same mistakes and faults of law studies: most of all, inaccuracy. This is the reason why, if I may add, Petrarch creates his personal myth of the scholar, devote to the truth of the classics, opposed to the errors of the lawyers. We must add that Giovanni D'Andrea had been not only a canonist of excellent level, author of many juridical works, but also the author of the *Ieronimianus*, a treatise in defence of St. Jerome that had a good circulation and also print editions some centuries later; he also owned a well known library together with Giovanni Calderini (d. 1365), whose catalogue (in the ms. Rome, Casanatense 4412, published in 1978 by M. Cochetti) bears more than one thousand titles: among them, not only law books and classics, but also works unknown to Petrarch, as the *Epistole* by Pliny the younger, an entire Quintilian (Petrarch owned at that time only the incomplete copy given to him by Lapo di Castiglionchio), Vitruvius. This richness is in contrast with what Petrarch and the other great bibliophile of that age, Richard of Bury, wrote about law books, that were excluded from their libraries (see *Philobiblon*, XI 4: «sicut leges nec artes sunt nec scientie, sic nec libri legum libri scientiarum vel artium proprie dici possunt»). This attitude towards lawyers, that marks one of the starting points in modern scholarship, as intended by Petrarch, lies from one side on a myth (the superiority

of the scholar and the «humanist» on the lawyer), from the other side on a philological basis. The ‘humanist’, or the scholar in literature, is quite forced to remark his ‘textual’ superiority on the lawyer to enforce the social role of his newborn profession, to correct all the mistakes of lawyers and to oppose them his philological scholarship and practice as a fundamental aptitude towards texts.

In the essay devoted to «*Familiarum rerum liber*»: *tradizione materiale e autobiografia* (pp. 205-229), Roberta Antognini surveys the genesis and the story of the 24 books of Petrarch’s *Familiare*s, focusing on the continuous relationship and mutual switch between the unity of the work and the fragmentary micro-units of the single letters. A key issue of the paper is the lack of truth in the letters, largely considered from later readers (except for the most literary texts) as evidences of a real biography. This tendency of critics to consider separately ‘artistic’ and fictive letters from ‘likely true’ ones is reflected, according to Antognini, in the modern editions of the *Familiare*s, especially in the monumental National edition made by Vittorio Rossi between 1933 and 1942. Antognini surveys the editorial history of the *Familiare*s, finding difficulty to accomplish a new, solid edition, mainly in the fact that this work hovers between epistolography and autobiography, the latter being a literary genre with not so many models in the middle ages. The deduction is that as a ‘pre-historic’ autobiography, it is constituted by fragments just as the vernacular poetry, and as the *Rerum vulgariu(m) fragmenta* it has a double nature that is reflected also by the scattered or integral manuscript tradition: both works should be considered, according to Antognini, not as the forged portrait that the author gave to his readers, but as an idealized portrait, since it is responding to the rules of the ‘autobiographical pact’ for which every autobiography is untrue. In this way, the most interesting aspect of Petrarch’s idealized autobiography (and the most connected to textual history) is the fact that most of the times he used materials that lived their own life, and that acquired a new perspective (and a new textual form) when included in the *liber*.

Last essay, by Kathy Eden, is dedicated to *Petrarchan hermeneutics and the rediscovery of intimacy*, and it’s about Petrarch’s understanding of the past, lying on the interpretive principle of *familiaritas*, or intimacy, with it: a text-based principle that was exalted by the discovery of ciceronian letters collection and gave birth to Petrarch’s own books of letters.

MARCO VEGLIA

📖 Marco Cursi, *Il «Decameron»: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, pp. 384, ISBN 978-88-8334-256-1

Era il marzo del 1978 quando Armando Petrucci auspicava, in occasione della presentazione del primo numero della rivista *Scrittura e civiltà* e dell'edizione del *Decameron* curata all'epoca da Aldo Rossi, che si potessero «misurare nuove modalità per approfondire il rapporto tra testualità e prodotti grafici», onde «rovesciare», così facendo, «il modo *tradizionale e separato* di fare ricerca filologica e storia della scrittura». A distanza di trent'anni si può quindi affermare, come osserva Marco Cursi nella *Premessa* al suo volume, che sia ormai stato raggiunto il traguardo forse più ambito, ovvero la consapevolezza che «ogni libro manoscritto sia un testimone unico e insostituibile, in grado di consegnare informazioni preziose, in primo luogo sulle valutazioni che la società del tempo riservava ad una determinata opera letteraria, e, secondariamente, sulla collocazione sociale, la condizione economica, la preparazione culturale dei copisti e, in qualche misura, dei lettori» (p. 9).

Da questo punto di vista, nel quale riesce prezioso «l'intero complesso della realizzazione materiale del testo» (ove, a chiarire la natura del testimone esaminato, giovano tutti gli elementi a disposizione del filologo, dai fatti grafematici all'interpunzione all'impaginazione, tali da consentire poi di «entrare il più possibile nella vita e nella personalità di coloro che quei codici li trascrissero, li lessero, li annotarono»), i 60 codici del *Decameron* esaminati, quasi direi radiografati, dal Cursi, offrono una condizione di particolare vantaggio per il dispiegamento delle tecniche e dei metodi affinati alla scuola di Petrucci e, va aggiunto, di Emanuele Casamassima. Del resto, già in anni lontani la linea di approccio al *Decameron* di Petrucci e Singleton non collimava appieno con quella di Branca, che fu anzi apertamente critico verso ogni ipotesi di lavoro che approdasse a risultati difformi da quelli da lui conseguiti (non perché l'ipotesi altrui fosse errata, ahimè, ma semplicemente perché era diversa). Ciò, sia detto *in limine*, senza nulla togliere al pregio intrinseco dell'opera di Branca e al debito di gratitudine che tutti gli studiosi di Boccaccio devono a lui e alla sua scuola, senza la quale non disporremmo nemmeno di edizioni attendibili e autorevoli delle opere del Certaldese.

Il volume del Cursi si snoda pertanto in forma tale da rendere la struttura stessa del volume il più aderente possibile, perfino speculare, alle

caratteristiche della diffusione del *Decameron* fra il xiv e il xv secolo. Infatti, dopo *La proto-diffusione: il Decameron ai tempi del Boccaccio (1360-1375)*, cui è dedicato il cap. 1 del libro, ci imbattiamo nell'analisi (cap. 2) di *La prima diffusione (1376-1425)*, suddivisa nella disamina della copia «per passione», della copia «a prezzo» (vagliate pure nel cap. 3, *La seconda diffusione*, che corre dal 1426 al 1490), e di altri casi che dimostrano la varietà e insieme l'anomalia della diffusione del capolavoro del Boccaccio, molto esigua sin che l'autore fu in vita, ed anzi da lui invigilata, più spiccata e in crescita invece dopo la sua morte, seppure con oscillazioni di rilievo, come si evince dai diagrammi elaborati dal Corsi e riprodotti a p. 128 (una menzione di merito, a mio avviso, merita qui l'editore Viella, per aver individuato le soluzioni grafiche più opportune per rappresentare al meglio la novità e insieme la dovizia d'impostazione del lavoro del Corsi). Gli ultimi tre capitoli, poiché un discorso a parte meriterebbe l'appendice (cap. 7, *Un «Decameron» cinquecentesco apografo del Berlinese Hamilton 90?*), si fermano a tracciare (cap. 4) *Una visione d'insieme*, seguita dai *Lineamenti di un'analisi codicologica* (cap. 5) e da una minuziosa *Descrizione dei manoscritti* (cap. 6). L'appendice, dal canto suo, conduce a un riesame delle lezioni dell'autografo alla luce dell'anamnesi del codice R 61 della Biblioteca Vallicelliana di Roma, ove sono in parte persino riconoscibili, per dir così, le impronte digitali di Pietro Bembo (pp. 239-247).

A cominciare dall'indugio iniziale sulla lettera, indispensabile per la datazione del *Decameron* (se non altro per la fissazione di un *terminus ad quem*) indirizzata il 13 luglio 1360 da Francesco Buondelmonti a Giovanni Acciaiuoli (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1830, II, doc. 182), che rappresenta lo *starting-point* del volume di Corsi, questi riesce compiutamente a contestualizzare, a chiarire i punti oscuri, a tracciare soprattutto una rete di relazioni intorno al singolo punto, o codice, o caratteristica di codice, da lui esaminata. Nel caso specifico della proto-diffusione del *Decameron*, risulta dirimente l'accertamento dell'identità di mano, ad esempio, fra il celebre frammento magliabechiano (II, II, 8, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze) e un documento del cosiddetto *Carteggio Acciaiuoli* (Laur. Ashburnham 1830 IV, doc. 7). Le argomentazioni di Corsi, che ora possiamo solo additare al lettore ma non certo riassumere, gettano luce nuova sul clima, sui personaggi, sulla cultura insomma della Napoli angioina e sulla fortuna che vi riscosse Giovanni Boccaccio. E acquisizioni nuove, frutto della novità d'approccio metodologico dispiegata in queste pagine, spiccano e si libano, qua e là, lungo tutta la *Storia* del Corsi.

Devo tuttavia ammettere che, se un rilievo va sollevato a questo libro, esso consiste nel fatto che una ricerca di tale ampiezza abbia tratto poche conseguenze, rispetto a quelle che il lettore inferisce, sia sul piano filologico sia su quello critico-interpretativo, e che quelle poche siano state a volte accennate da Corsi a fil di voce, piuttosto che scandite e sottolineate, come richiederebbe la situazione stagnante degli studi sul Boccaccio, specie in Italia, ravvolti come sono nella crepuscolare tutela dell'ortodossia della lettura offerta da Vittore Branca del *Decameron* quale «epopea» (inesistente) «dei mercatanti». Invece, dalle pagine del Corsi si ricavano i documenti, le prove, che, non solo sul piano storico-interpretativo, come io ebbi modo di dimostrare anni fa, ma anche sul piano delle testimonianze manoscritte, della loro diffusione e delle loro caratteristiche, quella connotazione mercantile, indebitamente trasferita da un episodio della diffusione del testo alla natura dell'opera, è priva di qualsivoglia fondamento. Il cap. 4, *Una visione d'insieme*, è allora, in questa prospettiva, il più rilevante. Non posso pertanto che nutrire il sospetto secondo il quale, se Corsi non ha indotto appieno le conseguenze interpretative palesi nelle sue indagini, ciò sia dovuto in lui al residuo concettuale di una divisione tra gli aspetti in largo senso testuali (filologia e storia della scrittura, che Petrucci come s'è visto non desiderava più che fossero separati) e quello che egli definisce, a p. 119, «l'aspetto strettamente letterario». La separazione è indebita. Anche in quest'ambito, infatti, sia lecito auspicare che non si pensi né si desideri in futuro una filologia, giudicata tanto più scientifica quanto più si rinunci, nell'approntarne le tecniche di restauro di un testo, al rischio, che è poi un dovere, di pensare criticamente. Quanto al Boccaccio, apprendiamo così che il 41 % dei codici è steso in scrittura mercantile, che si giunge a una percentuale del 49 % nella prima diffusione, che si scende al 34 % nella seconda fortuna dell'opera. Ma quando, come dimostra magistralmente il Corsi, si estenda lo sguardo all'intera diffusione del *Decameron* fra XIV e XV secolo, e si entri nel vivo della realtà storica dei singoli codici, dei loro estensori, committenti e lettori, lo sguardo e il giudizio che ne discende si fanno più problematici. I «dati numerici», come pure le «considerazioni di carattere grafico», perciò, «suscitano molti dubbi sull'effettivo ruolo esercitato dalla borghesia *mercantile* nella diffusione dell'opera e sulla stessa immagine dei copisti *per passione* decameroniani, presentati comunemente come i principali protagonisti nella trasmissione del capolavoro boccacciano; queste incertezze, d'altronde, si fanno ancora più serie se tentiamo di ritrovare, sia nei codici prodotti da trascrittori *per passione*, sia negli altri esemplari dei quali non si

conosce l'origine e la destinazione, quei comportamenti e quelle abitudini che sarebbero stati tipici degli appassionati *fans* del *Centonovelle*» (p. 136). Così, punto per punto, Corsi smonta i presupposti testuali di quella vulgata interpretazione del *Decameron* che, a cominciare da Branca e da alcuni suoi zelanti difensori, si è imposta a quasi tutta la critica al Boccaccio. A cominciare dalla confidenziale familiarità che i mercanti avrebbero avuto per il *Decameron*, a tal segno da apporvi, così ricordava Branca, segni di «transazioni commerciali, di pegni, di contese ereditario-finanziarie». I codici coinvolti in tali pratiche, in realtà, non sono che due, il Par. It. 1474, e il Pluteo 90 sup. 106 II. Non rientra nella categoria dei manufatti nati *per passione* l'Ambrosiano C 225 inf., perché i conti che vi si leggono sono «anteriori di circa un secolo e mezzo alla data di copia del codice» (p. 137) – altri conti in colonna, in cifre arabe, risalgono al XVI secolo –; né vi rientra il Barberiniano lat. 4106, perché i conti, in questo caso, sono di «mano cinquecentesca». Analogo discorso viene affrontato dal Corsi analizzando le tracce «impertinenti» e quelle «pertinenti», secondo una distinzione preziosa suggerita da Luisa Miglio, nella tradizione del *Decameron*: dove le prime, le impertinenti, racchiudono quel che trasforma il manoscritto in altro da sé: diario, libro di ricordanze, archivio privato, prontuario; mentre le seconde, le pertinenti, consistono in «registrazioni di varianti, richiami al testo, correzioni, semplici segnalazioni di passi interessanti, note di commento o di un vero e proprio colloquio con l'autore». Pure in questo caso, va detto a onor del vero, la presenza del mondo mercantile è assai flebile. Non riesce insomma difficile intendere come, dopo il libro di Corsi, non vi sia più alcuna giustificazione nel credere alla «epopea dei mercatanti». (Si fa del resto un torto a Vittore Branca nel ridurre il rilievo alla parte forse più caduca della sua lettura del *Decameron*). Anche sul piano filologico si sarebbe forse desiderato un pronunciamento più netto dell'autore: quale, o quali testimoni egli porrebbe a fondamento, e con quale logica, in una nuova, certo desiderabile, edizione critica del *Decameron*?

S'intende che questi rilievi particolari nulla tolgono all'importanza di questo lavoro, che resterà un punto fisso (Benedetto Croce avrebbe detto un «acquisto in perpetuo») degli studi sul Boccaccio. Insomma, si farebbe torto al bel lavoro del Corsi comprendendolo in modo «tradizionale e separato», per dirla ancora con Petrucci, dalla realtà letteraria e dalla fortuna del capolavoro del Boccaccio. Poiché è questo esattamente l'avvenire, a me pare, delle ricerche sul *Decameron*.

MADDALENA SIGNORINI

📖 Brian Richardson, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge, University Press, 2009, pp. 317, ISBN 9780521888479

La principale finalità del libro di Brian Richardson è quella di fornire «a contribution to the history of the circulation of texts in Renaissance Italy» da intendersi come «an integral part of the study of literature itself» (p. ix). Tuttavia questo particolare approccio, che si inoltra in un territorio quasi del tutto inesplorato, ci rende possibile anche conoscere – attraverso la viva voce delle numerose e diversificate fonti coeve prese in considerazione – la storia della produzione, dell'uso e della circolazione del libro manoscritto nel xv e xvi secolo, con una particolare attenzione agli ultimi e ai primi vent'anni dei due secoli; in un periodo cioè che si colloca al di là dello spartiacque epocale rappresentato dall'introduzione della stampa a caratteri mobili.

I sei capitoli nei quali è articolato il volume ben illustrano questa complessa storia discutendo densamente, anche sul piano teorico, i confini, le modalità e l'importanza sociale dell'uso del libro manoscritto come mezzo di diffusione della letteratura, soprattutto volgare, ma anche latina, nell'Italia a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Libro manoscritto che è inteso quale sistema alternativo di circolazione al libro a stampa, addirittura come vera e propria «pubblicazione» letteraria, mentre restano esclusi, come ovvio, in questa sede tutti gli altri numerosi momenti caratterizzati dall'uso esclusivo della scrittura manuale, quali, tra gli altri, la stesura di diari, epistole, appunti, atti notarili (anche se per questi ultimi si sviluppa ben presto anche una tradizione a stampa: P. Cherubini, «Ancora *litterae* prestampate nell'età degli incunaboli», in *In uno volume. Studi in onore di Cesare Scalon*, a cura di L. Pani, Udine, Forum, 2009, pp. 79-96). Molto interessante appare la delimitazione sociale dell'uso (scrittura e lettura) del libro manoscritto in questo periodo, imperniata su di una condivisione di interessi che lega l'autore/scrivente ai suoi numericamente limitati lettori, secondo una scelta che «just as scribal circulation excluded the many, so it was more strongly inclusive of the few who did have access to a text» (p. 2) e che crea così un legame biunivoco, al contempo lusinghiero per lo scrittore e per il lettore. Tale legame poteva essere costruito dalle conoscenze private dell'autore/scrivente, così come essere agevolato da luoghi o istituzioni particolari, tali da creare dei veri e propri «networks», costituiti da «informal groupings

of friends; gatherings of people with shared cultural or ideological interests, meeting in private houses or gardens; and formally constituted academies» (p. 44).

Una scelta di lettori che a volte può essere tradita – si vedano i numerosi esempi portati di copie tratte senza consenso dell'autore, caso emblematici quelli di Sannazzaro e Tebaldeo – determinando così un allargamento a cascata dei fruitori del testo, ma che allo stesso tempo fornisce la possibilità di un rapido dibattito culturale con i propri lettori, un primo giudizio sulle proprie composizioni e, a volte, anche la possibilità di migliorarle, senza contare il fatto che la circolazione di testi manoscritti eludeva il controllo della censura. E d'altra parte svariate ancora erano le ragioni per preferire la via manuale a quella meccanica: da quelle puramente estetiche alla necessità di rimediare a edizioni introvabili, dalla maggiore libertà nell'espressione linguistica e nella rifinitura dell'opera ai costi che l'operazione di stampa spesso comportava.

Quando poi si guarda più da vicino agli scriventi e ai processi di produzione del libro manoscritto, non sorprende, considerata la connotazione particolare dei libri qui presi in esame e lo *status* di scrittori e lettori, trovare larga attestazione di scritture – a vari livelli esecutivi – che fanno capo al polo all'italica, tipologia grafica che peraltro, al torno del secolo, può considerarsi tanto scrittura professionale quanto usuale delle élites culturali (artisti, letterati) e politiche: si sfoglino a questo proposito le numerose illustrazioni che corredano opportunamente il testo, integrandole, se si vuole, con l'inserito curato da Armando Petrucci nella *Letteratura italiana. Storia e geografia. I: L'età medievale e II*: L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1987-1988, o, anche, con gli *Autografi di letterati italiani. Il Cinquecento. I*, a cura M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo; consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma, Salerno Editrice, 2009. Gli scriventi coinvolti sono infatti, o gli autori stessi, o delegati che operano alle loro dipendenze e sotto loro stretta sorveglianza e le eventuali copie saranno tratte con prassi simili essendo simile il *milieu* di diffusione. Si tratta di una procedura non commerciale che si rifà a un modello di produzione e circolazione letteraria già auspicato da Francesco Petrarca e del tutto antitetico a quello realizzato attraverso la stampa. Il prodotto di tale operazione è costituito per lo più da un libro che potremmo chiamare 'monofascicolare' in quanto contenitore di un solo componimento – lirico o in prosa – realizzato per una specifica occasione o semplicemente prima stesura di un'opera ancora *in fieri*. Ma il ricevente, o anche lo stesso autore in altri casi, spesso poteva aggregare più componimenti costituendo una sorta di antologia, cioè di miscel-

lanea organizzata, a volte aperta, come mostrano in alcuni casi i fogli finali di fascicoli rimasti bianchi in attesa di nuovi testi pertinenti. I criteri di aggregazione, come ovvio, possono essere i più diversi e soggettivi e «this diversity reflects the interests of individuals or a closely linked group of people, and it would of course have appeared extraordinary in a printed book, destined for a high number of unknown readers» (p. 41); inoltre «persons who belonged to one or more networks of publication could build up their own miscellanies of poems that came their way over a longer period of time» (p. 133).

Tuttavia la fattura di manoscritti letterari non si esaurisce in questa prassi di scrittura/lettura quasi autoreferenziale nei modi di produzione e fruizione, ma si allarga anche a una consistente, e certo meglio nota, realizzazione di manoscritti di lusso, spesso su pergamena, decorati e realizzati da prolifici scribi professionisti, molti dei quali ben noti alla letteratura paleografica grazie soprattutto agli studi di Albinia de la Mare, il cui numero va però assottigliandosi nel corso del primo Cinquecento.

Stimolante, in quanto argomento sinora poco indagato, lo spazio dedicato dall'A. alla produzione burlesca e oscena, alle pasquinate romane, ai versi o ai testi di satira politica i quali, se spesso circolavano in forma manoscritta per ragioni di opportunità, potevano anche, per la stessa ragione, cercare una qualche diffusione anonima tramite l'affissione pubblica. Una modalità di presentazione della quale parlano le fonti contemporanee (pp. 53-54) e indagata dall'A. attraverso una serie di godibili passi di testi sopravvissuti sino a noi anche attraverso la stampa (capitoli 3.3/4 e 4.1). Questo «display of writings» (p. 54) fa riferimento, come intuibile, a ambienti socialmente anche molto diversi rispetto a quelli sinora esaminati, soprattutto se – piuttosto che le raccolte manoscritte in gran parte originate dalla necessità di eludere la censura, ma che non sembrerebbero molto diverse per ambienti e per modalità di approntamento da quelle di altro contenuto – prendiamo in considerazione i fogli volanti. In questi, infatti, è presumibile trovare esecuzioni grafiche di ben più basso livello e con riferimento al polo della mercantesca, la veloce e funzionale tipologia grafica di ambiente mercantile, nata alla fine del Duecento quale scrittura individualizzante di un ceto emergente, ma che alla fine del Quattrocento, invece, era oramai ghetizzata all'interno di una cultura popolare e subalterna del tutto separata da quella élitaria. Val la pena di notare, forse, che anche il sistema di diffusione e fruizione di questo genere di materiale manoscritto si connota come antitetico rispetto al precedente, poiché l'affissione non prevede una tradizione di

copie controllata, né si rivolge a un circolo di lettori sodali per cultura e interessi; e in questo, paradossalmente, appare più vicina ai modi della stampa.

Infine, al complesso problema del rapporto tra oralità e scrittura è dedicato l'ultimo capitolo, soprattutto in relazione alla lirica. In particolare viene sottolineato il legame fluttuante tra versione orale e versione scritta di alcuni componimenti lirici che potevano diffondersi ed essere apprezzati in entrambe le forme contemporaneamente; ovvero una poteva precedere l'altra, quando durante la recitazione venivano effettuate delle trascrizioni estemporanee o quando, viceversa, il poeta (o l'interprete), come un più moderno *jongleur*, faceva riferimento e manipolava a suo piacimento un repertorio da lui antologizzato o già esistente in forma scritta. Sono evidenti i problemi che la tradizione di testi di questo tipo possono creare in sede di edizione critica e credo che uno studio sugli effetti che il rapporto dovuto alle interferenze tra oralità e scrittura può aver prodotto sull'aspetto materiale di quella tradizione sia ancora tutto da fare.

In conclusione, quel che sembra di cogliere nella complessa storia narrata da Brian Richardson è una forma di continuità con il passato negli usi sociali del libro manoscritto letterario, ma nel senso di una sua specializzazione: essi si sono infatti concentrati in una circolazione a carattere amicale mentre diviene sempre più esile, in questo contesto, la produzione libraria a carattere commerciale, sostituita gradatamente dalla stampa e che resiste soprattutto nella produzione di estremo lusso. Analogamente gli scriventi sono per lo più gli autori stessi, o segretari piuttosto che non veri e propri copisti.

Emerge inoltre una sostanziale variabilità nella scelta dei diversi mezzi, manoscritti o a stampa, dipendente da una soggettività mutevole nel tempo, legata a singole occasioni e alla natura dei componimenti in gioco, che è possibile anche immaginare, a volte, per fasi; in cui, cioè, la prima circolazione manoscritta serve a sondare il pubblico, a migliorare il prodotto, proprio in vista, poi, di una eventuale pubblicazione. È chiaro che questo sistema, oltre a scomporre i diversi stadi compositivi della stessa opera in una serie di tradizioni diverse e indipendenti, con ripercussioni evidenti sulla ricostruzione filologica del testo stesso, tende anche a moltiplicare le possibili rese materiali nella produzione e circolazione manoscritta, fatto che per il momento rimane ai margini dello studio, ma che rappresenta un passo importante e necessario se si vuole rendere a tutto tondo quelli che sono gli assi portanti e le novità concettualmente rilevanti offerte da questa indagine: «If one is to understand

fully the nature and the influence of texts, it is necessary to know who these authors were addressing, how these authors expected their works to reach readers and the ways in which these works were in fact received, both during their first diffusion and in the longer term» (p. ix).

LODOVICA BRAIDA

📖 Andrew Pettegree, *The Book in the Renaissance*, New Haven-London, Yale University Press, 2010, pp. 421, ISBN 9780300110098

Tra la metà del xv secolo e la fine del xvi l'Europa fu inondata da un fiume di libri: circa 350.000 titoli per un totale di 100 milioni di copie. E ciò fu possibile grazie alla diffusione a macchia d'olio dei centri tipografici che dalla Germania si estesero in tutti i paesi europei, trasformando gradualmente sia il mondo del libro medievale sia il pubblico dei lettori.

Alla storia della stampa nei primi 150 anni e alle trasformazioni sociali e culturali che tale diffusione comportò è dedicato il recente volume di Andrew Pettegree, *The Book in the Renaissance*.

L'autore ripercorre la storia dell'invenzione di Gutenberg sulla base di una bibliografia piuttosto ampia, anche se colpisce la quasi totale assenza degli studi italiani, peraltro piuttosto numerosi, dal momento che, insieme alla Germania, l'Italia fu il paese in cui più rapidamente si diffuse *l'ars artificialiter scribendi*.

Il libro è diviso in quattro parti. Nella prima (*Beginnings*) l'autore analizza le condizioni della produzione del libro prima dell'avvento della stampa: tra il xiii e il xiv secolo nei grandi centri di cultura europei la nascita delle università aveva creato le condizioni per la diffusione di botteghe di copiatura gestite da cartolai laici, o stazionari, che rifornivano le facoltà universitarie. Oltre a questi centri vi erano, naturalmente, gli antichi *scriptoria* monastici e le botteghe gestite da scribi e calligrafi laici che erano in grado di garantirsi la collaborazione di miniaturisti, rubricatori e legatori. Questo significa che già prima della stampa, tra la fine del '300 e nel corso del '400, in tutti i più importanti centri europei le botteghe di produzione e di vendita del manoscritto risultavano in aumento, così come erano aumentati i lettori disposti ad acquistare manoscritti di tipologie diverse, quelli che Armando Petrucci ha definito «un pubblico di alfabeti capaci sia di scrivere, sia di leggere, e di scrivere e di leggere in volgare, più che in latino» («Il libro manoscritto», in *Letteratura italiana*, II, Torino, Einaudi, [1983] pp. 499-524). Oltre alla

produzione di codici di lusso, umanistici, scientifici e teologici, destinati alle biblioteche di principi e prelati (come quella del cartolaio fiorentino Vespasiano da Bisticci), il sistema produttivo era in grado di garantire anche un numero considerevole di libri in volgare, di piccolo formato e con tipologie materiali molto diversificate, dalle più curate alle più rozze. Quando arrivò il libro a stampa i due sistemi produttivi convissero ancora per qualche decennio, sia perché alcune professioni legate al mondo del manoscritto (miniatori, rubricatori, cartolai) furono coinvolte nella finizione e nella distribuzione del nuovo prodotto, sia perché la produzione libraria a mano continuò per tutto il '400 e per una parte del '500 sotto varie forme.

Nonostante il rapido diffondersi della stampa in Europa, non mancano i fallimenti e le difficoltà, come la crisi che nei primi anni Settanta del '400 colpì gli stampatori tedeschi, i monaci Sweynheim e Pannartz, i quali avevano aperto una tipografia prima a Subiaco e poi a Roma. Fu una crisi determinata certamente dalla sovrapproduzione di testi umanistici che non avevano ancora un mercato così ampio da giustificare tutte quelle edizioni di classici (nel 1473 erano già disponibili sul mercato italiano 38 edizioni delle opere di Cicerone). Tuttavia, a motivare il fallimento di Sweynheim e Pannartz, non vi furono solo fattori economici, ma anche fattori più strettamente culturali, o se si preferisce mentali, legati alle abitudini dei lettori: in un articolo del 1969 Armando Petrucci sottolineava che i prototipografi tedeschi, per quanto fossero preparati, conoscevano troppo superficialmente la tradizione italiana dei manoscritti, per cui un Cicerone o un Livio uscivano dalla loro tipografia con un'impaginazione e un formato che ricordavano più un codice teologico che un codice umanistico e «ciò dovette nuocere per la sua parte alla diffusione delle opere da loro stampate e alla loro capacità di conquistarsi un pubblico» (A. Petrucci, «Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano, *Italia Medioevale e Umanistica*, 12 (1969), pp. 295-313).

Nonostante l'ampiezza della prospettiva di analisi, in alcune parti del libro il prevalere di una visione complessiva del «consolidamento» della stampa come processo produttivo ed economico fa perdere di vista l'importanza culturale di alcuni percorsi individuali. Ad esempio, le tre pagine (pp. 60-62) su Aldo Manuzio si limitano a dare alcune indicazioni sulla sua strategia editoriale, costituita dalla scelta di testi greci, dalla pubblicazione di classici in formato in ottavo e in un carattere nuovo, il corsivo, disegnato appositamente per Aldo da Francesco Griffo. Ma nulla ci viene detto sul significato culturale del percorso di Aldo, innovativo

per l'Europa e non solo per l'Italia, tanto da far confluire a Venezia, nel dicembre del 1507, il grande Erasmo, che scelse la tipografia dell'áncora, per la riedizione degli *Adagia* (1508), una raccolta di proverbi e motti latini e greci che aveva già avuto diverse edizioni, di cui però, avendo a disposizione le straordinarie biblioteche di Aldo e dei suoi amici, l'autore intendeva controllare le fonti citate apportando aggiunte e correzioni. Nelle scelte editoriali di Manuzio, Erasmo vedeva la vera espressione di un umanesimo senza confini. E proprio negli *Adagia* scriveva: «Benché la biblioteca di Aldo stia entro le mura d'una piccola casa, egli costruisce una biblioteca che non avrà altro recinto se non quello dello stesso orbe». E aggiungeva: «Chi restituisce le opere letterarie cadute in rovina, ed è quasi più difficile che averle create, s'accinge per primo a una cosa sacra e immortale». E immortale dovette apparire agli umanisti di tutta Europa, e non soltanto ad Erasmo, il lavoro di un uomo che per la prima volta aveva fatto conoscere in lingua originale le opere di Aristotele e Platone, come Carlo Dionisotti ha mostrato in un libro che resta una pietra miliare per capire il rapporto tra Aldo e gli umanisti del suo tempo (*Aldo Manuzio umanista e editore*, Milano, Il Polifilo, 1995).

Nella seconda parte del volume (*Consolidation*) l'autore analizza le condizioni in cui si creò un «european book market». Nonostante le possibilità che il nuovo sistema di produzione del libro consentiva, i rischi erano imponenti, soprattutto per le edizioni più impegnative. Fu per questo che sin dalla fine del xv secolo alcuni stampatori cercarono di dividere i rischi d'impresa con la creazione di ampi «network of relationships» (p. 72) tra colleghi della stessa città o addirittura di città diverse: a Norimberga Koberger ricorreva a dei tipografi francesi quando aveva tutti i suoi torchi occupati. Egli esportava i suoi libri in tutta Europa e, come altri stampatori tedeschi (tra cui Amerbach), aveva agenti commerciali nelle città più importanti per i suoi affari, tra cui Parigi e Lione. Per la creazione delle reti commerciali un ruolo fondamentale ebbero le fiere, e in particolare quella di Francoforte, un'occasione di visibilità europea per tipografi di tutti i paesi, che poterono così non soltanto confrontarsi sui loro cataloghi, ma anche sui miglioramenti tecnologici.

Il commercio del libro tra librai di diverse città era basato, in antico regime, in larga parte sullo scambio di merce, più che sul denaro: «books for books, books for paper, books for manuscripts supplied by authors or in payment for editorial work» (p. 81). I loro erano cataloghi d'assortimento: per questo nelle botteghe gli stampatori-editori accumulavano «astonishing stocks of books», in parte prodotti da loro e in parte prodotti dai colleghi.

La stampa in alcuni casi cambiò il volto delle città e trasformò piccoli centri di poche migliaia di abitanti in centri culturali europei. È il caso di Wittenberg, cui Pettegree dedica un capitolo (*Book town Wittenberg*), un paese che sul finire del xv secolo aveva poco più di 2000 abitanti e che acquistava i libri soprattutto da Lipsia. Furono le pubblicazioni delle opere di Lutero a trasformare il volto della città, dal momento che proprio da qui, com'è noto, il monaco agostiniano cominciò il suo lungo percorso affidando allo stampatore Johann Rhau-Grunenberg i suoi scritti. E in modo particolare fu da Wittenberg che ebbe avvio quella pioggia di pamphlets religiosi, più noti come *flugschriften*, che arrivarono anche ai ceti sociali più bassi. La Riforma luterana trasformò la produzione e il mercato del libro in Germania: «The vast demand for Reformation Flugschriften, and the ease with which they could be published, allowed print to be established, or re-established, in places which until this time had little or no experience of publishing books» (p. 104). L'autore identifica 34 luoghi in cui le controversie religiose furono all'origine dell'introduzione della prima stamperia o della reintroduzione dell'attività tipografica dopo anni di abbandono. Questi luoghi erano distribuiti lungo tutto l'Impero, da Ingolstadt e Regensburg, a Kiel, Königsberg e Berlin (p. 105).

Accanto alla produzione dei *flugschriften*, l'autore passa in rassegna le diverse tipologie testuali di libri di larga circolazione in volgare che testimoniano «the emergence of a reading public increasingly prepared to invest in books beyond the functional tools of their trade or devotional lives» (p. 150). Tra i libri di maggior successo l'autore individua i poemi cavallereschi italiani, in particolare le opere di Boiardo, Ariosto e Tasso, «a vivid demonstration of how the poetic epic evolved during the course of the first age of print» (p. 155). Recenti studi hanno mostrato come la fortuna di tali generi fosse dovuta a «uno statuto fluido» (Marina Roggero, *Le carte piene di sogni*, Bologna 2007), sia per le loro modalità di trasmissione sia per le pratiche di circolazione: essi potevano infatti arrivare a un ampio pubblico attraverso la lettura ad alta voce nelle veglie serali, attraverso un'esecuzione orale-musicale, o attraverso la trasmissione scritta, manoscritta o a stampa. Alla base della fortuna di molti poemi cavallereschi vi era anche la tipologia retorica: molti di essi, già circolati in prosa, successivamente erano stati trasformati in ottava rima per raggiungere un pubblico più ampio.

Nel corso del xvi secolo si ampliò anche un altro ambito di produzione: quello del libro scolastico – rafforzato dal sempre più importante ruolo delle università –, quello del libro educativo, in tutte le sue espres-

sioni: da quello devozionale per le donne, a quello di divulgazione nella diversa gamma dei saperi pratici in cui si espressero in tutta Europa i «libri dei segreti».

La terza parte del volume (*Conflict*) si sofferma sulle conseguenze della rottura della *res publica Christiana*, in modo particolare dopo l'ultimo tentativo, con la dieta di Ratisbona, di aprire un dialogo tra la Chiesa di Roma e le espressioni del riformismo. La svolta avvenne nei primi anni quaranta. Nel 1542 papa Paolo III, con la bolla *Licet ab initio*, istituì l'Inquisizione romana, un tribunale caratterizzato da una forte centralizzazione con il fine di individuare e stroncare tutte le forme di eresia, sia quelle espresse attraverso l'oralità e le pratiche, sia quelle espresse attraverso la scrittura, manoscritta o a stampa. Gli indici dei libri proibiti furono il risultato della volontà della Chiesa romana di controllare i libri, e dunque le idee, che circolavano nei paesi cattolici. E naturalmente tali indici crearono ben più che «a problem of a different order of magnitude for the book industry» (p. 206). La notte di S. Bartolomeo nella Parigi del 1572, nella quale furono massacrati migliaia di ugonotti, fu uno dei tanti segnali della ferocia senza precedenti che la lotta alle eresie comportò.

Nell'ultima parte del volume (*New worlds*) Pettegree ci conduce nei nuovi mondi che presero vita attraverso il libro a stampa. In particolare si sofferma sul rinnovamento che il nuovo modo di produrre i libri apportò alla cartografia e al libro scientifico in tutte le sue espressioni, dall'astronomia, alla medicina e alle scienze naturali, e ciò sia nella produzione colta che in quella destinata ai livelli culturali più bassi. L'autore sottolinea l'importanza degli *small books* (almanacchi, calendari, libretti di devozione, opuscoli di medicina pratica e libri dei segreti delle diverse professioni) in volgare e in edizioni di basso costo, il cui successo apportò a molti stampatori un introito economico tale da consentire loro di investire anche in opere colte. Un contributo ad una storia del libro che metta in luce non solo il ruolo della produzione colta ma anche di quella «popolare» può venire da quei dati che solo fino a qualche anno fa non erano disponibili e che oggi lo studioso può mettere a confronto, avendo per tutti i paesi europei sia repertori cartacei che online: «Ironically – scrive l'autore – it has been the next great information revolution – internet – that has allowed this work on the first age of print to be pursued to a successful conclusion» (p. 354). Se i suoi predecessori – Pettegree cita Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (*L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958) e Elisabeth Eisenstein (*The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press,

1979) – potevano contare soltanto sui cataloghi delle grandi biblioteche, particolarmente sensibili alla produzione colta, negli ultimi vent'anni anche collezioni minori ma non meno importanti sono state rese disponibili attraverso cataloghi cartacei o elettronici e hanno costituito una banca dati di proporzioni gigantesche che sfiora i 350.000 titoli e che crea le condizioni per riflettere sulle tipologie dell'offerta libraria nei diversi paesi europei, e in particolare sull'importanza dei libri di larga circolazione, quelli che più difficilmente sono sopravvissuti nei secoli, perché considerati di scarso rilievo culturale e dunque raramente conservati, nonostante fossero di gran lunga i più letti e costituissero un grande affare per i tipografi di tutt'Europa.

Tuttavia, nonostante la dichiarata volontà di far emergere la portata economica e culturale degli «small books and pamphlets» così importanti da costituire «the bedrock of the new industry» (p. xv), tale produzione appare annegata all'interno della trattazione che riguarda la produzione colta, senza quella consapevolezza metodologica che ha distinto negli ultimi vent'anni gli studi sui generi di larga circolazione¹ (che non compaiono nella bibliografia di Pettegree), a partire da quelli di Roger Chartier sulla *Bibliothèque bleue*. Per quanto riguarda i libri «popolari», Pettegree porta l'attenzione sulla tipologia dei testi, ma non sulle forme materiali cui sono affidati e sulle modalità della loro trasmissione (manoscritta o a stampa, orale o scritta, tipo di edizione, formato, presenza o assenza di illustrazioni, ecc.). I testi da soli non bastano per spiegare il loro successo: occorre analizzarli nelle forme attraverso cui sono trasmessi, dal momento che tali forme non sono elementi neutri, ma condizionano profondamente il processo di costruzione dei significati, e dunque le pratiche di lettura e gli usi degli stessi testi, come hanno mostrato gli studi di bibliografia di tradizione anglosassone (in particolare di D. McKenzie), di paleografia italiana (in particolare di A. Petrucci) e di storia socio-culturale (R. Chartier).

¹ Cfr. in particolare R. Chartier, «Popular Appropriation: the Readers and their Books», in Id., *Forms and Meanings. Texts, performances and audiences from codex to computer*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 83-98; *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe XVI^e-XIX^e siècles: actes du Colloque des 21-24 avril 1991*, Wolfenbüttel, sous la direction de R. Chartier et H-J. Lüsebrink, Paris, Imec-Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1996; *Lesen und Schreiben in Europa 1500-1900: vergleichende Perspektiven*, herausgegeben von A. Messerli und R. Chartier, Basel, Schwabe, 2000.

TREVOR J. DADSON

📖 Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, pp. 442, ISBN 978-84-8359-052-2

In 1543, Ana Girón de Rebolledo, the widow of the Catalan poet Juan Boscán, published in Barcelona the complete works of her husband, in three volumes, and those of his friend Garcilaso de la Vega, in one volume. Just over one hundred years later, in 1648, Juan González de Salas published in Madrid, also posthumously, the works of his friend Francisco de Quevedo, with the title of *Parnaso español*. This is the time-frame for García Aguilar's splendid analysis of poetry and publishing in Golden-Age Spain, as he explains towards the end of the book: «A lo largo de los más de cien años que separan a ambos poemarios asistimos a la evolución progresiva que lleva a la lírica desde la marginalidad y la orfandad preceptiva hasta posiciones de prestigio socioliterario; desde la continua justificación por la escritura de poesía mélica, a la orgullosa afirmación del poeta, e incluso a la lucha por definir una lengua lírica acorde a las circunstancias políticas, históricas y literarias» [During the more than one hundred years that separate both books, we witness the progressive evolution that takes lyric poetry from the margins where it lacked a proper critical aesthetics to positions of socio-literary prestige; from the continual justification of lyric poetry to the proud affirmation of the poet, and even to the struggle to define a lyric language in touch with political, historical and literary circumstances] (p. 336). How lyric poetry evolved from a marginal position bereft of an established critical tradition in the early sixteenth century to one of prestige and pride by the mid seventeenth is a central theme of this book. As García Aguilar notes early on, lyric poetry had none of the benefits of the novel, which began life as a product of the press, nor of drama, which had a mass public through the rise of the theatre. Its relationship with the press was quite different and was established later than with the other genres. Its origins are to be found in the world and practices of the court, and in the literary academies and public contests or competitions that the court patronised. Its transmission was thus essentially via manuscript copies that circulated among the court and courtiers. And yet, within a relatively short space of time, lyric poetry «consigue ganar cuotas de mercado, notoriedad y, sobre todo, un público masivo que compra los poemarios y lee los versos» [manages to gain a market share, notoriety

and, above all, a mass public that buys the books of poetry and reads the verses] (p. 18). This remarkable turn-around, whereby lyric poetry becomes one of the staples of the printing press by the early seventeenth century in Spain, with a significant readership, is one of the main contributions García Aguilar brings to the study of lyric poetry in Golden-Age Spain, which has suffered for too long under the shadow of Antonio Rodríguez-Moñino's dictum (of 1963) that poetry circulated in Spain principally in manuscript and not in printed copies.

In order to demonstrate this shift in appreciation of lyric poetry and how it became an integral part of the print industry, García Aguilar examines every aspect of the production of printed poetry from roughly 1540 to 1650. He looks at the legislation governing the publication and printing of books in this period and how printers managed to circumvent or live with the often fluctuating (and sometimes conflicting) demands of church and state officials charged with overseeing the proper functioning of the press. As he notes, a study of the inquisitorial indices and trial and censure records shows that the civil and religious authorities had little interest in the printed dissemination of lyric poetry (a situation they shared, rather curiously, with the censors of Salazar's totalitarian Portugal of the 1950s, which led many Portuguese novelists, such as Carlos de Oliveira, to abandon fiction and take up poetry instead). García Aguilar studies the rise of the «author» as a central and new factor in the printing of books and how the title page changed over time to reflect both the growing importance of the author in the marketing of books and the necessity of implicating the reader in the product they were about to buy. Thus, in some titles, stress is laid upon novelty, while, in others, a comforting continuity is emphasised, along the lines of «You know this author and have bought his works in the past. You know what you are getting». Of particular interest is the study of the format of books of lyric poetry, the different sizes in which they were printed and why (from folio to quarto to octavo, a clear sign of growing popularity as the price and size decreased), how they were organised internally (initially by theme: popular/secular versus sacred; later by metre: sonnets, ballads, glosses, etc.), and the woodcuts and other illustrative material that accompanied them. Of growing importance was all the preliminary material, the paratexts, which became an essential part of any printed book of this period. Very sensibly, García Aguilar separates out those paratexts that were a legal requirement and those that were not but which were to be found in most books of the time, especially paratexts from friends and colleagues praising the work in

question, emphasising its novelty or stressing certain aspects of its style. This latter became increasingly important in the seventeenth century when poets inevitably had to define themselves as either followers of Luis de Góngora or bitter enemies of his style. Here the paratexts were intended to make it clear to the reader where the poet-author stood on this vexed question.

This latter point, the role of the reader, is also a crucial element in *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Who were they, how did they define themselves, what role did they play in the construction of the work? As García Aguilar shows, both author and printer were very conscious of the reader of their product, and did their best to implicate him or her in the text and to flatter their vanity by praising their intelligence and discrimination. The print industry was, as we know, capital intensive and thus very dependent on the market. Neither author nor printer could ignore the reader; books were printed to be sold not to be stored in warehouses. Spotting a new or changing fashion was absolutely vital to the continuing success of a print shop, and one of the most interesting lessons to be drawn from García Aguilar's study is the way printed books of poetry altered over time to reflect these changing fashions. As already noted, success could often be measured by size: the smaller the format, the more successful the book as it could now fit into a pocket and be easily read and transported.

At the heart of *Poesía y edición en el Siglo de Oro* are the dozens and dozens of books of poetry printed in Spain (and Portugal, Antwerp, Milan and Naples) between 1540 and 1650 that García Aguilar has studied in order to reach his conclusions. A list of them is given at the end in a very useful Annexe. If there is a criticism to be levelled at this otherwise superb piece of research it is the sometimes annoying repetition or the offering of too much detail, undoubtedly the result of the fact that this book began life as a doctoral thesis. There are also some surprising typographical and formatting errors, such as the loss of footnote 28 on page 39, or the bizarre appearance of figures 68 and 69 on p. 154 but with no reference to them anywhere in this part of the book. But these are minor caveats in what is one of the most interesting and rewarding books on poetry in Golden-Age Spain that I have read in many years. It should be required reading for anyone interested in the production and dissemination of books of poetry in the Spanish Golden Age.

JONATHAN THACKER

📖 John Jowett, *Shakespeare and Text*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 229, ISBN 978-0-19-921707-6

Questo breve volume è il distillato di secoli di ipotesi e di studi sui testi di William Shakespeare, certo la finestra più chiara ed eppure spesso ancora oscura sull'uomo e la sua opera. E lo è in un modo esemplare. Jowett è una guida esperta alla sua materia, che è ampia ma che pure richiede una conoscenza dei minimi dettagli e il buon senso che adopera nel trattarla ha implicazioni che vanno ben oltre l'edizione di versi e drammi di Shakespeare.

Il concentrarsi di Jowett sulla morte di King Lear dapprima secondo il *Quarto* del 1608 e poi secondo l'*Infolio* del 1623 torna utile ad illustrare come siano «sconcertanti e profonde nelle loro implicazioni» (p. 2) le differenze nella presentazione di una singola pagina di una scena famosa di una delle opere maggiori. Durante tutto lo studio egli ritornerà alle difficoltà che comporta approntare edizioni moderne a partire da quelli che rappresentano i luoghi privilegiati della ricreazione del testo di Shakespeare e insieme l'inevitabile tradimento di cosa scrisse il drammaturgo. La particolare natura dell'opera drammaturgica, che senza dubbio nel primo periodo della modernità interessa più la cultura della *performance* che non la cultura della stampa, assicura che l'editore di drammi deva affrontare sfide che di solito non attendono l'editore di prosa o poesia.

Nel capitolo d'apertura l'autore passa in esame la pubblicazione di opere inglesi cominciando dagli anni Novanta del 1500, e sottolinea il fatto, spesso dimenticato o ignorato, che le compagnie teatrali e i drammaturghi che le fornivano non erano inizialmente molto interessati ai drammi come letteratura da pubblicare. Nella famosa 'mano D' del manoscritto dell'opera *Sir Thomas More*, che si ritiene generalmente di mano dello stesso Shakespeare, è chiaro che l'autore si aspettava che qualcun altro operasse «delle sistemazioni e chiarificazioni» (p. 16) al suo lavoro prima che si fissasse alcun testo (*performance*). L'enfasi che Jowett riserva alla scrittura drammatica quale operazione cooperativa, sia nel senso che ciò suggerisce sia nel senso di uno scrivere insieme l'opera concordato, che fu molto comune in Inghilterra e in Spagna, dovrebbe incoraggiare gli studiosi a riconsiderare il loro approccio al compito dell'editore. Il postumo *First Folio* è in parte un tentativo, dimostra

Jowett, di presentare Shakespeare come un genio unico – un’idea che si è dimostrata molto difficile da scalzare. Studi successivi hanno mostrato che almeno undici delle sue opere teatrali (*Cardenio* incluso) non sono esclusivamente sue, ed è possibile che fino alla metà del canone abbia visto a un certo livello la collaborazione di un altro autore, lasciando da parte gli inevitabili cambiamenti effettuati su qualsiasi copione in vista della messa in scena.

Il secondo capitolo del libro di Jowett esplora più in dettaglio la natura dei manoscritti teatrali che sopravvivono in una quantità veramente piccola (e nessun’opera di Shakespeare, Jonson, Kyd, Marlowe, Webster). La forma finale da utilizzare di un manoscritto di un’opera teatrale era il cosiddetto ‘book’, o ‘prompt book’, di cui ne sopravvivono una ventina e che sarebbero stati gelosamente custoditi dalla compagnia proprietaria dell’opera. Su quest’ultima l’autore non aveva alcun diritto.

Dal momento che le copie delle opere di Shakespeare della compagnia Lord Chamberlain’s Men (poi King’s Men) furono in seguito cruciali per stabilire i testi dell’*Infolio*, è essenziale che l’editore moderno abbia un’idea chiara di cosa esse fossero esattamente – in breve, una buona conoscenza della storia della pratica teatrale del periodo.

Questi testi potevano essere censurati, tagliati, chiariti (magari con ulteriori indicazioni di scena), rilavorati o rivisti per successive messe in scena, magari in uno spazio diverso, o dallo stesso commediografo o forse da altri. Ci sono manifeste difficoltà che attendono l’aspirante editore nel fatto che i testi dell’autore e il testo della compagnia «potrebbero coesistere nel medesimo documento» (p. 28).

Le circostanze, poi, sembrano aver cospirato a render certo che si può raramente essere certi che ogni edizione presenti cosa Shakespeare veramente scrisse per il palcoscenico. In questo terzo capitolo, concentrandosi sulla storia del libro come oggetto materiale, Jowett esplora le successive complicazioni che emergono dal procedimento di stampa e dall’apparire del libro nel mondo del mercato. L’autore offre una eccellente introduzione al mondo della produzione libraria dell’Inghilterra della prima età moderna, in larga parte attraverso il complesso caso di studio del *Trillo and Cressida*, scritta nel 1602 e pubblicata in successive edizioni, cioè da diverse fonti manoscritte, nel 1609 e 1623. Il processo di stampa, incluse le differenti abitudini dei compositori, deve essere messo in conto dall’editore, che deve idealmente vagliare ogni copia sopravvissuta di un’edizione, in quanto ognuna potrebbe essere unica. Anche i paratesti possono offrire informazioni essenziali sul libro come oggetto culturale, non solo come oggetto materiale. La seconda impres-

sione del quarto di *Trילו and Cressida* chiaramente indirizza l'opera «a un letterato lettore dell'élite» (p. 63), un cambio del pubblico a cui l'opera è indirizzata che l'editore ignora a suo rischio. Molto, se non proprio tutto il materiale contenuto nei primi tre capitoli di Jowett può essere applicato all'edizione di opere teatrali in generale del periodo, e non solo inglese.

Nel suo quarto capitolo, comunque, egli mette a fuoco più da vicino la pubblicazione del *First Folio* di Shakespeare. Di per sé il volume sfidava «il consueto pregiudizio che le opere drammaturgiche fossero di basso livello culturale» (p. 69) e la compartecipazione di Isaac Jaggard e Edward Blount fu quindi insolita (l'ultimo dei quali aveva prima pubblicato Montagne e il *Don Quijote* di Cervantes in inglese). Senza l'*Infolio* (uno dei quali è stato venduto per £ 2.8 nel 2006) il mondo sarebbe stato privato di alcuni capolavori di teatro – sedici delle opere non erano apparse prima – ma, e qui risiede la morale di cautela per l'editore inconsapevole, la sua autorità, testuale e culturale, ha impiegato secoli per essere messa nella giusta prospettiva.

Gli editori del *Folio* presentarono Shakespeare soltanto come drammaturgo (non come un poeta) nella loro collezione, essi collocarono le sue opere entro categorie che si sono bloccate, contribuirono alla sottovalutazione degli importanti testi dei più remoti Quarti, indussero i lettori a credere che i loro testi provenivano direttamente dai manoscritti di Shakespeare, e isolarono il drammaturgo dai suoi colleghi autori e collaboratori. In breve crearono uno Shakespeare mitico a scopi commerciali. Il lavoro del moderno editore non è altro che cercare la verità dietro questa facciata.

I capitoli quinto, sesto e settimo tornano ad alcune delle più tradizionali occupazioni dell'editore critico, mettendo a fuoco le scelte che si devono compiere nello stabilire un nuovo testo per la diffusione. Jowett usa di nuovo esempi molto fini di varianti testuali per mettere a fuoco la questione dell'autorità di una particolare lettura.

Come si può, Jowett chiede, giudicare se una fonte è buona o brutta? Egli dimostra che spesso in dipendenza da una posizione, a diversi termini di un continuum, gli editori possono sia feticizzare un particolare testo o accantonare l'idea di un testo ideale. La ricognizione del testo come instabile e indeterminato è stato forse il momento chiave nella recente storia dell'edizione di Shakespeare. Comunque, la necessità di produrre testi per lettori comporta una serie di decisioni sull'emendamento e sulla modernizzazione che sono dense di problemi, alcuni collegati a questioni ideologiche. Egli conclude che un emendamento

riuscito «dovrebbe essere giustificabile in termini bibliografici e convincente in termini letterari» (p. 124). La conoscenza e la dottrina devono essere combinati con un buona capacità di giudizio. La stessa cosa vale quando si perviene all'interpunzione e alla grafia, tenendo presente che Shakespeare, come Cervantes, e molti dei loro contemporanei, non erano costanti nelle loro abitudini grafiche, almeno quanto li si vorrebbe. Con i versi la capacità del compositore era un fattore chiave, con le indicazioni di scena «la coerenza è l'eccezione, non la regola» (p. 149).

Come Francisco Rico nel suo *El texto del Quijote*, le conclusioni di Jowett si rivolgono ai bisogni del lettore. Dato che una qualsiasi edizione di un testo della prima modernità, soprattutto un testo teatrale, non raggiungerà un ideale che soddisfi tutti i palati – «nessuna singola soluzione incontra tutti i bisogni» (p. 163) – il miglior modo di procedere è tenere in conto a quale particolar lettore ci si rivolge.

Da questo riguardo, e questa è la considerazione finale di Jowett, il testo elettronico, con le sue possibilità multimediali, ha tutti gli assi nella manica.

Se c'è una lezione che presiede a *Shakespeare and Text* e che arriva agli aspiranti editori dei più antichi testi drammatici, è che il compito dell'editore non dev'essere preso alla leggera: è decisivo possedere una conoscenza profonda di tutti gli aspetti che sono forse meglio definiti come la «storia culturale» della sua prima produzione al fine di rendere giustizia al testo.

Soltanto comprendendo il modo in cui il testo è arrivato ad esistere nella forma in cui noi ora lo vediamo esso può essere ricreato e ripresentato in modo denso di significati al lettore.

SAM SLOTE

📖 Review of *Genesis* 30 (2010): *Théorie: état des lieux*, pp. 300, EAN: 9782840506973

The journal *Genesis* – the organ of the Institut des Textes et Manuscrits modernes (ITEM) – has been at the forefront of innovations in genetic criticism since its inception in 1992. For their thirtieth issue, subtitled *Théorie: état des lieux*, the editors have assembled a very impressive collection of essays and works. Rather than function as a retrospective, this is more of a *prospective*, that is, a looking forward to possible directions and issues that genetic criticism might take in the future. *Genesis* 30

is more concerned with the whither rather than with the whence. And so, rather than simply define the current state of genetic criticism, this volume proposes a cornucopia of redefinitions, in the plural. The pluralisation – signalled by the word *lieux* in the subtitle – is not without significance since no one single direction or orientation is here proposed or favoured, but rather a catholic diversity of genetic theories and praxis. The issue itself is presented as a *Festschrift* for Almuth Grésillon, who has been one of the guiding lights behind ITEM and *Genesis* and it begins with an homage to her written by Louis Hay.

The issue is divided into six sections. The first consists of various brief articles about fields cognate to genetic criticism (some of which are, as the editors state, ‘rivals’), such as philological criticism, the Italian field of *variantistica*, Anglo-American textual criticism and scholarship, bibliographic criticism, literary history, cultural criticism, semiotics and poetics. Many of the contributors are major figures within their fields, such as Hans Walter Gabler, Peter Shillingsburg and Cesare Segre. And so, right from the outset of this edition of *Genesis*, genetic criticism is considered broadly and in a compelling multi- and inter-disciplinary manner. In a sense this opening section is concerned with issues of theoretical and methodological repetition and variation across different but related sub-fields of analytic inquiry and, as such, the essays in this section could be construed as a meta-genetic analysis of the environs of genetic criticism.

The second section contains essays that concern possible directions for genetic criticism and praxis in the future. In this, Daniel Ferrer’s contribution on the impact possible worlds theory might have on genetic criticism is exemplary of this section as-a-whole since this section concerns about some of the possible worlds of the genetic criticism of the future. Ferrer’s essay is important precisely because it considers the ‘fictional world’ instantiated in a literary text as a (and not the) result of a ‘possibilisation’ of various textual states. Possible world theory thus allows for a profitable new vocabulary and conceptual matrix for genetic criticism.

Henri Mitterand’s contribution concerns a redefinition or reorientation of macro-genetic criticism towards the development and transformations of larger narratological, motival, thematic and semiological structures within texts, an approach he calls the ‘scénarique’ or scenario genetic criticism. Effectively this kind of approach is attentive to how a text could be said to ‘write itself’, that is, how one part suggests another, whether by addition, deletion or transformation. He illustrates this argument with an analysis of the evolution of Zola’s outline for *L’Assommoir*.

Anne Herschberg Pierrot's essay is one of many examples of the interdisciplinary implications of genetic research. She considers spatio-temporal relationships in literature and art in terms of polyphony in Paul Klee's writings and works. Inter-disciplinarity continues with Jean-Louis Lebrave's article on the rapport between genetic criticism and cognitive science in terms of analysing creativity. Such a connection with cognitive science is taken up by a number of the other articles in this issue.

Dirk Van Hulle offers an investigation into the resonances and possibilities laden within the word 'genetic' through an analysis of how the concept of the 'tree of life' evolved across Darwin's drafts for *The Origin of the Species*. In effect, Van Hulle provides a reading of the genesis of the concept of genesis. In so doing he shows not just how genetic criticism in specific and literary criticism in general follow from developments and methodologies from the sciences, but also how scientists, such as Darwin, are inevitably susceptible to the problems and consequences of revision and textual adaptation.

This section concludes with an essay by Pierre-Marc de Biasi on how the hermeneutic potentialities of genetic criticism might be redefined in the digital age. The next section, entitled 'Questions', is likewise forward-looking to the possible future developments in genetic criticism, but consists of shorter articles that are more specifically directed. Among these, Philippe Willemart's Proustian reconsideration of how a manuscript is defined and understood is the most provocative.

This is followed by two interviews that broaden the conceptualisation of genetic criticism beyond being simply a concern of literary study and into a generalised consideration of the phenomenon of genesis. The first interview is with the composer Pierre Boulez and deals with issues of accident and creativity in text and performance and the second is with Claude Debru and considers scientific creativity and attendant problems of epistemology.

As with previous issues, this volume of *Genesis* includes a previously unpublished manuscript; for this issue it is a draft of notes towards a conference presentation by Roland Barthes from 1975 entitled 'Phrase-Modernité'. The volume concludes with a bibliography of works and articles related to genetic criticism from the period 2008-2009.

This issue of *Genesis*, indeed much like all its predecessors, testifies to the theoretical and methodological diversity and sophistication of genetic criticism. But, more than simply document this diversity, *Genesis* also works as an active agent in the development and evolution of genetic criticism through its inter-disciplinary engagements.