

Ecdotica

2
(2005)

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Italianistica

Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles

 Carocci editore

Comitato direttivo

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

Comitato scientifico

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

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

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

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna

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

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



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

INDICE

Saggi

- LUCIANO FORMISANO, Gaston Paris e i “nouveaux philologues” 5
FRANCISCO RICO, “Lectio fertilior”: tra la critica testuale e l’ecdotica 23
PASQUALE STOPPELLI, Dentro la LIZ, ovvero l’edizione di mille testi 42
PETER SHILLINGSBURG, Verso una teoria degli atti di scrittura 60
PAUL EGGERT, These post-philological days... 80

Foro

- Le collane di classici 99
HUGUES PRADIER, La “Bibliothèque de la Pléiade”, p. 100 • JOSEPH THOMAS, “Library of America”, p. 106 • GUGLIELMO GORNI, Perché avete chiuso gli “Scrittori d’Italia”?, p. 109 • MARIAROSA BRICCHI, Classici BUR (1949-2004) e altri tascabili, p. 115 • MAURO BERSANI, L’Einaudi e i classici, p. 124 • EZIO RAIMONDI, Le vie del testo, p. 128

Testi

- «Proprietà della stampa e condizioni della Compagnia» 137
AMEDEO QUONDAM, Gesuiti a Venezia: il sogno di una ricca “libreria” «senza spesa», p. 137 • Informazione d’un modo facile d’arrichir senza spesa d’ogni sorte di libri tutte le librerie della Compagnia (a cura di CAMILLA GIUNTI), p. 145

Questioni

MICHELE FEO, Filologia e storia. Augusto Campana e l'edizione delle «*Epistolae Aemilianae*» di Giambattista Morgagni 163

Rassegne

CESARE SEGRE, L'«après Bédier»: due manuali francesi di critica testuale 171

Roger Chartier, *Inscrivere et effacer. Culture écrite et littérature (XI^e-XVIII^e siècle)* (LINA BOLZONI), p. 183 • Robert B.C. Huygens, *Ars edendi. A Practical Introduction to Editing Medieval Latin Texts* (PAOLO CHIESA), p. 190 • Roberto Cardini (a cura di), *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista* (MARIA GIOIA TAVONI), p. 193 • Massimo Miglio, *Saggi di stampa. Tipografi e cultura a Roma nel Quattrocento* (PAOLA FARENGA), p. 199 • Brian Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento* (ELISA DI RENZO), p. 207 • Juan Caramuel y Lobkowitz, *Syntagma de arte typographica* (ELEONORA ARRIGONI), p. 213 • Domenico Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale* (LORENZO GERI), p. 217 • *Literary and Linguistic Computing* (PAOLO REMBADI DAMIANI), p. 222 • *Syntagma. Revista del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura* (MARIA GIOIA TAVONI), p. 231

Cronaca

“Vulgata. Il prestigio storico del *textus receptus* come criterio nel metodo filologico e nella prassi editoriale” (Verona, 30 settembre-2 ottobre 2004) (MICHELANGELO ZACCARELLO), p. 235 • “Gli studi storico-filologici e le nuove tecnologie. Ricerche in corso” (Pavia, 27-28 gennaio 2005) (ISABELLA PEDRINELLI), p. 238 • “Scrittura e Nuovi Media” (Roma, 21-22 ottobre 2004) (BIANCA RUGGERI), p. 245

Presentazione del primo numero 251

“LECTIO FERTILIOR”: TRA LA CRITICA TESTUALE E L’ECDOTICA

FRANCISCO RICO

La critica testuale cerca la verità attraverso l’errore. Bentley parlava dell’«animus suspicax»; G.T. Tanselle tratteggia con affetto i crociati della causa come «that small band of historically minded readers for whom every word and every punctuation mark are suspect». Non potrebbe essere altrimenti: per definizione, solo dove il testo presenta problemi si può riconoscere una deturpazione e cercare di ripararla; dove non li presenta, dovremo sempre dubitare se una lezione ‘buona’ è anche autentica, e non soltanto la distrazione accidentale di un copista o la felice trovata di un compositore. (Se Iginò non affermasse di aver visto gli autografi del medesimo poeta, giammai avremmo sospettato una trivializzazione in un verso dell’*Eneide*, XII, 120: «velati lino». Però è da considerarsi Iginò quale il vangelo oppure un saputello incapricciato di «limo»? Credo ancor meno che Virgilio prima scriva «clarissimi mundi numina» e poi preferisca «...lumina» o che vacilli tra «pinus» e «tinus» nelle *Georgiche*, I, 6-7, e IV, 141.) È chiaro, d’altra parte, che accorgersi della difficoltà non significa risolverla adeguatamente: neppure in questo caso la ‘buona’ lezione è necessariamente autentica. Così siamo punto e a capo.

La forza e il fascino del metodo lachmanniano derivano dalla logica implacabile associata a una gerarchizzazione dei testimoni in virtù degli errori comuni. Però la sua forza risiede unicamente nella teoria, mentre nella pratica si riduce fino quasi a scomparire per le lettere romanzesche. In volgare, o in tutti i casi in cui il copista di un originale ha le stesse competenze linguistiche e letterarie dell’autore, specialmente perché trascrive per suo proprio piacere, l’eventualità di scoprire errori comuni che permettano di ordinare in maniera efficace la tradizione te-

FRANCISCO RICO (Universidad Autónoma de Barcelona) ha pubblicato recentemente la versione corretta e accresciuta della sua edizione critica del *Quijote* (2004) e il libro *El texto del ‘Quijote’* (2005).

stuale è caso eccezionale. Questa singolarità o quella anomalia presentano a volte un notevole grado di affidabilità; però l'errore semantico, molto più abituale e che l'editore sospetta ad ogni passo, è generalmente impossibile da verificare. Di fatto, la maggioranza, e anzi direi la stragrande maggioranza, degli stemmi con i quali ci ritroviamo in filologia romanza si basano principalmente su errori che l'editore non ha dimostrato e neppure potrà dimostrare di esser tali. Il più comune degli errori è il falso errore comune. La certezza astratta dell'impostazione lachmanniana favorisce e avalla la falsità delle applicazioni concrete: prima spinge a forzare i dati, a trovare errori ad ogni costo, per soddisfare le esigenze teoriche; poi, con un'illusione *too human*, serve da alibi per averli forzati, e proteggendosi dietro alla bontà del "metodo", legittima la cattiva edizione. Necessariamente cattiva, perché un falso errore comune si moltiplica a dismisura, scambia i padri con i figli, i secondogeniti con i primogeniti, e si converte in una macchina implacabile per fabbricare testi spuri.

Con Lachmann o senza di lui (o, preferibilmente, con lui a titolo ausiliare, all'interno di un'ecdotica integrale), la critica testuale gira intorno all'errore, e, se non lo scova, diventa a sua volta «un lungo error in cieco laberinto». Mai, quindi, ci dispiaceremo abbastanza della miracolosa sommarietà con la quale abitualmente si predicano come errori (e in particolare come *Leitfehler*) lezioni nel migliore dei casi soggette a dubbio. Che l'alternativa all'ordinaria laconicità sia per regola l'impossibilità di risolvere il contenzioso con prove evidenti, senza impegnarsi nel groviglio dei giudizi soggettivi, ci dice solo che la ragion d'essere della critica testuale risiede meno nei risultati che nello sforzo per raggiungerli, meno nel bottino che nella battaglia. Niente paura: la consapevolezza che sia così, l'attenzione alle precarietà nelle quali si appoggia il nostro mestiere di artigiano, danneggia meno i testi che la finzione di una certezza chimerica.

Lungo questa prospettiva, le obiezioni di un ammirato amico, Fernando Huarte, a una delle tante decisioni rischiose che dovetti prendere nella mia edizione del *Quijote* mi incoraggiano a tornare sul *locus* in questione, contemplandolo meno in quanto tema con entità propria (sebbene ce l'abbia) che come uno dei tanti esempi degli ostacoli che in generale impediscono una sicurezza accettabile quando si prova a tacciare di errore una lezione. Ad analizzarlo con più calma di quella che solitamente si dedica ai punti cruciali di molti stemmi, risulta istruttivo e preoccupante verificare, innanzi tutto, quanto eterogenei e addirittura inconciliabili siano i criteri effettivamente utilizzati, non tanto per sce-

gliere tra le due varianti in questione, ma addirittura per avallare una stessa variante; e, a seguito, confermare che tali criteri mai rispondono – né possono rispondere – all'obiettività tanto sbandierata dalla critica testuale, anzi si fondano su preconcetti letterari o di indole simile, neppure nascosti dietro l'*usus scribendi*, che normalmente costituisce la maschera 'scientifica' del pressapochismo.

Le nostre non sono propriamente lezioni 'adiafore', dal momento che sono lontane dall'essere indifferenti, e che questa parolaccia si è specializzata in un'altra direzione; però illustrano bene le perplessità che attendono ogni editore, di qualunque testo, che non si accontenti del semplice automatismo del 'testimone di miglior qualità', sia per seguirlo devotamente, sia per togliersi di dosso le varianti apparentemente equipollenti per ragioni genealogiche o non genealogiche. Nella corrente teoria della critica testuale (come negli *Opera omnia* di Monsieur de La Palice) non c'è soluzione per una adiaforia senza soluzione, però nella pratica è ineludibile porvi qualche rimedio. L'edizione critica lo trova nel carattere forzosamente 'aperto', che di fatto le è proprio. Il testo critico, vale a dire, senza apparato, a volte lo trova con sufficiente garanzia d'imparzialità nella natura e nelle potenzialità delle varianti in conflitto. Ad ogni modo, la tipologia e la pragmatica dei generi ecdotici – a chi si dirigono, come si configurano, in che modo si utilizzano realmente – possono arrivare a determinare la stessa sostanza testuale della lezione adottata, sino all'estremo d'imporre opzioni diverse a seconda della sede.

Nelle pagine che seguono, in prima istanza (§ 1) presenterò i testimoni ed esaminerò la materialità testuale del menzionato *locus* chisciottesco; di seguito (§ 2), esporrò le posizioni letterarie, storiche o ideologiche che hanno determinato le varianti scelte dai diversi editori; e infine (§ 3) cercherò di inquadrare il problema specifico all'interno di una concezione più ampia, nella teoria e nella pratica, dell'edizione dei grandi libri, una concezione pienamente ecdotica che, insieme all'autore e ai testi, faccia spazio a quel grande dimenticato che è di solito il lettore. Al margine dell'unità che ho voluto dare alla mia esposizione, credo che ciascuna delle sue tre sezioni si possa leggere con relativa indipendenza.

I

Siamo nel capitolo XXXII della Prima parte del *Quijote*. L'oste Palomeque si appresta a compiacere il laureato Pero Pérez, il curato, mostrandogli i «dos o tres» libri di cavalleria che conserva come un tesoro:

Y entrando en su aposento, sacó dél una maletilla vieja, cerrada con una cadenilla, y, abriéndola, halló en ella tres libros grandes y unos papeles de muy buena letra, escritos de mano. El primer libro que abrió vio que era *Don Cirongilio de Tracia*, y el otro, de *Felixmarte de Hircania*, y el otro, la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes*. Así como el cura leyó los dos títulos primeros, volvió el rostro al barbero y dijo:

— Falta nos hacen aquí ahora el ama de mi amigo y su sobrina.

— No hacen – respondió el barbero –, que también sé yo llevarlos al corral o a la chimenea, que en verdad que hay muy buen fuego en ella.

— Luego ¿quiere vuestra merced quemar más libros? – dijo el ventero.

— No más – dijo el cura – que estos dos, el de Don Cirongilio y el de Felixmarte.

— Pues ¿por ventura – dijo el ventero – mis libros son herejes o flemáticos, que los quiere quemar?

(Entrò allora nella propria stanza e ne uscì con una valigetta vecchia, chiusa con una catenina. Apertala, vi trovò tre libri grandi e alcune carte scritte a mano, con assai buona grafia. Il primo libro che aprì vide che era il *Don Cirongilio di Tracia*, il secondo un *Felixmarte di Ircania* e il terzo la *Storia del Gran Capitano Gonzalo Fernández de Córdoba, con la vita di Diego García de Paredes*. Non appena ebbe letto i primi due titoli, il curato si rivolse al barbiere e disse:

— Ora ci vorrebbero la governante del mio amico e sua nipote!

— Non ci vogliono proprio! – rispose il barbiere – Sono capace anch'io di portarli in cortile o dritti al camino, dove, a dire il vero, c'è un gran bel fuoco.

— Vostra mercede vuole bruciare ancora più libri? – domandò il locandiere.

— Non più di questi due qui – rispose il curato –: il Don Cirongilio e il Felixmarte.

— Per caso i miei libri sono eretici o flemmatici – disse il locandiere –, che li volete bruciare?)

Così nel mio testo critico, nel cui apparato, per altro, si indica che tale è anche la lezione delle tre edizioni di Francisco de Robles (Madrid 1604 [però già con l'anno successivo sul frontespizio], 1605², 1608³) e delle due moderne (R. Schevill e R.M. Flores) usate per controllare la mia, mentre Bruxelles 1607 riporta «Luego ¿quiere vuestra merced quemar *mis* libros?» («Vostra mercede vuole bruciare *i miei* libri?»). In accordo con il criterio di consegnare normalmente soltanto la più antica documentazione di ogni variante, l'apparato implica che le mattiniere edizioni di Lisbona e Valencia concordano con le madrilene, e non puntualizza che con Bruxelles coincidono la maggior parte di quelle uscite nei secoli XVII e XVIII (e ancora fino ai giorni nostri).

Certo, il fortissimo predominio delle edizioni che riportano *mis libros*

non ci deve ingannare. La lezione di Bruxelles 1607 è reiterata nelle ristampe del 1611 e 1617 nello stesso luogo; Madrid 1637-1636, che la introduce per conto proprio in un testo preso da 1605², è il punto d’inizio di tutta la tradizione posteriore, direttamente o attraverso Bruxelles 1662. In realtà, dunque, sono due i testi che riportano *mis libros*, variante senza possibile ritorno, contro le otto con *más*: Madrid 1605² e 1608³, le due edizioni portoghesi, le due valenziane e quelle di Milano e Barcellona che da essa dipendono. Certamente, oltre alla *princeps*, solo 1605², composta a partire da fogli di un esemplare rivisto dall’autore, e 1608³, stampata nell’ambiente in cui si muoveva Cervantes, possiedono una relativa autorità propria. Però il *quid* non sta in ciò, ovviamente, bensì nella tenacia con la quale i correttori e i compositori più prossimi al romanziere accettano senza batter ciglio la lezione che i moderni editori che si basano su 1604 e 1605², dalla Real Academia Española (1780) a Rodríguez Marín (1947), emendano con *mis libros* con tale sicurezza che il dato non viene neppure consegnato.

A dire il vero, l’unica eccezione precoce a questa regola, Bruxelles 1607, è tanto preziosa per le sue sagaci congetture (in certe occasioni, stupisce addirittura vederla tornare a 1604, in opposizione a 1605², che invece le serve da originale) quanto temibile per le sue *lectiones faciliores*. Non sapremmo in che categoria classificare adesso la modifica che ci concerne. Nel capitolo XXV, dove 1604 e 1605² danno «¡Oh tú, escudero mío, agradable compañero en *más* prósperos y adversos sucesos...!» («Oh, tu, mio scudiero, gradito compagno in *più* prosperi e avversi casi...!»), Bruxelles (con 1608³ e una importante ed intrigante edizione falsamente datata 1668) stampa «*mis prósperos...*» («i miei...»). È una scelta sicura. Però altre volte, e per non allontanarci da nessuno dei luoghi che un *más* “più” o *mas* “però” rende paralleli al nostro, corrompe il testo con invenzioni gratuite, per convertire bizzosamente «que viendo...» in «mas viendo...», «y no sé si vino...» in «mas no sé...» o «con los *más* hijos» in «con los demás hijos».

Essendo consapevoli degli alti e bassi di Bruxelles, un suo emendamento richiede un’accurata valutazione, e solo una cieca idolatria per la *princeps* può portare a disinteressarvisi. D’altra parte, pochi saranno immuni allo stesso impulso che mosse l’ottimo e pessimo correttore di 1607: davanti a *más libros*, *mis libros* è più tentatore (non dico *facilior*: lo sarebbe se le probabilità di un refuso fossero inferiori), perché il sostantivo possiede nella lingua una frequenza incomparabilmente maggiore con il possessivo che con l’avverbio e l’associazione ci trascina con forza. (Presumo che non saranno rari gli esemplari del *Quijote* nei quali

un'annotazione manoscritta corregga *más* con *mis*, come è stato fatto in quello che possiedo di Londra-Salisbury 1781, con il testo di Juan Bowle.) Questo trascinare è però talmente palese che di per sé ci invita a resistervi: uno si sente a tal punto incoraggiato a correggere il testo, che intuisce che ci dovevano essere buone ragioni perché lo facessero solo Bruxelles 1607 e Madrid 1637-1636.

La *critique verbale* non risolve la perplessità. La *princeps* (fol. 179^v, Z3^v) dispone il passaggio nel seguente modo:

ay muy buen fuego en ella. Luego quiere vuestra merced, quemar mas libros, dixo el ventero? No mas, dixo el cura, q estos dos el de Don Cirongilio, y el de Felixmarte. Pues por ventura, dixo el ventero, mis libros son herejes, o flemáticos, que los

Se nella calligrafia di Cervantes *más* e *mis* non incorrono quasi nel pericolo di confusione, non c'è da pensare fosse così in quella dell'amanuense che preparò l'originale. Quel *más* potrebbe anche derivare da un *mis* contagiato dal *-mar* che lo precede, ...però pare confermato dal *No más* della stessa riga, ...o può darsi che lo anticipi. A sua volta, la correlazione di *quemar más libros* e *No más que...* ha il suo analogo in *quemar mis libros* e *mis libros son herejes...* Ad ogni modo, un *más* per un *mis* sarebbe in questo caso un *lapsus calami* talmente banale, che neanche vendendolo nella brutta copia autografa ci azzarderemmo a giurare che lo stesso Cervantes non vi fosse incorso; e se l'autografo fosse una bella copia, un *mis* del manoscritto contro un *más* dell'edizione ci ravviverebbe l'«animus suspicax». Con quale carta rimaniamo in mano? Vediamo quali invece sono state giocate da un paio di secoli a questa parte.

2

Come in tante altre cose, fu Clemencín (1833) il primo a lasciar testimonianza a stampa del fatto che a *mis libros* della vulgata corrispondeva *más libros* nelle prime edizioni, ed anche il primo ad approvare esplicitamente l'emendamento (che lui credeva di Londra 1738), perché *más libros* «in bocca all'oste supporrebbe che questi avesse già ricevuto anteriormente notizia dello scrutinio e dell'incendio dei libri di don Chisciotte, che è ciò a cui poteva alludere». Dal momento che l'equilibrato razionalismo di Clemencín pretendeva dal narratore un riferimento specifico alle fonti di informazione di Palomeque, ed egli non riusciva a trovare tale riferimento da nessuna parte, *más libros* risultava eliminato

in quanto “repugnante” alla logica. Effettivamente, per accettare il passaggio come si trova nella *princeps* e non allontanarsi dalle aspettative abituali nel lettore di romanzi del taglio del *Don Quijote*, è quasi inevitabile in principio imputare a Cervantes una negligenza nella coesione della narrazione, per aver attribuito all’oste un dato di cui non si dichiara la provenienza.

Precisamente il fatto che una negligenza di questo genere sia ciò che ci si aspetta da Cervantes può essere tuttavia la premessa in virtù della quale altri editori diano per valida la lezione di 1605. Se *más libros* implica un’allusione ai libri di Alonso Quijano, ci troviamo di fronte ad una efficace convergenza di azioni e piani temporali, e le parole di Palomeque assumono un divertente tono di esasperazione: «Ecco che adesso torna alla carica il nostro bibliopiromane!». Certo è che la ricchezza che da questo deriva va di pari passo con una incongruenza nell’ingranaggio narrativo, però simili disattenzioni e inavvertenze sono talmente frequenti e note nel *Quijote*, che una in più calza a pennello con l’*usus errandi* cervantino e con la fisionomia di un affabulatore tanto geniale quanto poco incline a intrecciare accuratamente tutti i fili della narrazione.

Non è necessario andar molto lontano per scoprire quelli che rimangono sciolti. L’oste «sacó [...] una maletilla vieja, [...] y, abriéndola, halló en ella tres libros grandes», recita il testo. Però davvero si tratta dell’oste? Perché «el primer libro que abrió vio que era *Don Cirongilio...*», nonostante il fatto che nella pagina precedente si scriva e poi si ribadisca che «él no sabía leer» («egli non sapeva leggere»). In una delle sue sagaci intuizioni risolte subito in correzioni strampalate, Hartzenbusch (1863) stampò «abriéndola *el cura*». L’obiezione seria ci appare all’istante: se Cervantes avesse avuto in mente quel soggetto tacito per *halló, abrió e vió*, difficilmente lo avrebbe formulato espressamente nell’orazione immediata, «Así como el cura...». Dobbiamo piuttosto ammettere (e, naturalmente, non solo per la ragione suddetta) che il soggetto di tali azioni continua ad essere l’oste. Ma allora, visto che il laureato ha letto solo «los dos títulos primeros», perché si affretta a tranquillizzare Palomeque dicendogli che vuole bruciare «no más [...] que estos dos»? A partire da cosa deduce che il terzo è innocente? L’autore e il lettore sì che lo sanno, il curato no, e, tuttavia, Cervantes gli fa condividere un dato che questi ignora.

Un contesto con simili movimenti a zig-zag senza dubbio rafforza la plausibilità di *más libros* come lezione genuina, giudicata quale l’ennesima distrazione del romanziere, e certo corrobora un aspetto dell’imma-

gine di Cervantes in quanto «ingenio lego» (secondo la coniazione del *Viaje al Parnaso*, che utilizzo qui meramente come comoda cifra di una realtà parecchio più complessa): lo scrittore dotato di intuizione, perspicacia e intelligenza eccezionali, e proprio per questo motivo incurante dei dettagli del *limae labor*. Tuttavia, nel 1925 Américo Castro contrappose al Cervantes *lego* i due volti di un Cervantes laico (si tolleri anche la nuova etichetta, in grazia della brevità), che per decenni godette di un enorme favore perché descriveva un eccezionale protagonista spagnolo della ‘modernità’ europea così come il Novecento la postulava per il Cinquecento: un volto d’intellettuale critico, reticente di fronte alla religione e ai convenzionalismi, e un altro di artista estremamente riflessivo, vigile fino al più piccolo dettaglio sia della forma che del contenuto.

Non mi interessa adesso la conferma, ovvia, dell’immagine dell’«ingenio lego» in funzione della lezione *más libros*, bensì proprio la contraria: la conferma della lezione in funzione dell’immagine. Non citerò altri editori, perché non tutti si sono pronunciati su questo tema, e perché la questione in determinati casi va legata ad esperienze e posizioni personali che sarebbe improprio anche solo sfiorare (perfino l’abusato “problema di Spagna”, e la guerra civile e l’esilio, hanno a che fare con tutto ciò). Però spero che non si neghi l’idoneità del testimone, se io stesso riconosco che il mio accondiscendere in più di un aspetto alla vecchia caratterizzazione di un Cervantes *lego* e (in forma complementare, nolente o volente) il mio rifiuto in altri aspetti dell’immagine del Cervantes laico ebbero un ruolo rilevante al momento di scegliere *más libros* per l’edizione critica. È chiaro che non si può mai sapere in quale punto dell’eterno circolo vizioso di ogni ermeneutica la somma delle osservazioni particolari si converte in giudizio globale che finisce per orientare le osservazioni posteriori. È chiaro che la mia parziale approvazione dell’idea dell’«ingenio lego», in special modo per quanto riguarda il disinteresse rispetto alla consequenzialità logica degli elementi accessori alla narrazione, non si basa unicamente sui proverbiali scivoloni narrativi del *Quijote*, ma anche su altri abbondanti indizi di diverso tenore. Ma il fatto è che la mia soluzione a un dilemma strettamente testuale non poteva fare a meno di essere instradata da opinabili considerazioni non sorte propriamente dalla sostanza stessa del testo.

Tuttavia, anche la fede nel Cervantes laico è servita per attizzare il *más libros* della *princeps* come brace del rogo acceso nel capitolo VI, «Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo» («Dell’arguto e grande scrutinio che il curato e il barbiere fecero nella biblioteca del nostro ingegnoso gentiluo-

mo»). Per quanto nel 1925 (al contrario che anni dopo) don Américo si muoveva con notevole cautela nel localizzare nel *Quijote* «ataques a la Inquisición», la libertà di spirito che sottolineava in Cervantes (spesso giustamente) implicava il presentarlo come refrattario all’esistenza e ai modi del Sant’Uffizio. È sicuro che il fuoco del capitolo sesto, anticipato da un riferimento a quei «descomulgados libros [...] que bien merecen ser quemados como si fuesen de herejes» («libri scomunicati [...] ben degni di essere consumati dalle fiamme, come se fossero stati scritti da eretici!», I, 5) e ribadito da un altro al «brazo seglar del ama» («braccio secolare della governante», I, 6), scimmietta ironicamente gli usi inquisitoriali, e in particolare imita le *expurgationes* di biblioteche e gli incendi in cui tante volte sfociavano. Riguardo al valore ultimo di tutto ciò esistono pareri discordanti. Ma se in *más libros* s’intende che l’oste è al corrente del «grande scrutinio», e se nella sua inquietudine si intuisce una simpatia dell’autore verso le vittime del Tribunale, allora non è impossibile intravedere far capolino l’ombra lunga del Cervantes laico. Così, concretamente, tra i motivi che Sevilla e Rey (1993) adducono per mantenere *más libros* figura la convinzione che Palomeque «è al corrente della pazzia e dei fatti di don Chisciotte» e che in quel passaggio «c’è odor d’Inquisizione», tanto che secondo loro «il *más* potrebbe esser usato polisemicamente, alludendo a quella realtà».

Continuiamo con la presupposizione che l’avverbio di *más libros*, sebbene ora non per distrazione, bensì per preciso calcolo, associ l’ipotetica pira dell’osteria con quella del cortile di Alonso Quijano. Come Clemencín (o Fitzmaurice-Kelly [1898]: «L’oste non sapeva...»), neanche Schevill (1928) ammetteva che tale vincolo si potesse stabilire se non esisteva menzione del fatto che il locandiere era al corrente «dell’incendio dei libri dal curato stesso»; ma, a differenza di Clemencín, il benemerito studioso americano pensava che la notizia potesse facilmente essergli giunta perché «el cura le contó [alla locandiera] en breves razones la locura de don Quijote» («il curato le raccontò con brevi ragionamenti della follia di don Chisciotte»; I, 27); e, pertanto, in opposizione a Clemencín, eliminava *mis libros* come «emendamento [...] non [...] necessario».

Nonostante tutte queste opinioni, ci domandiamo: è inevitabile dedurre che fu grazie ad alcune spiegazioni del curato nel capitolo XXVII che l’oste scoprì il triste destino della biblioteca dell’*hidalgo*? E solo se così avvenne si può pensare che *más libros* prolunghi la fiammata del capitolo VI? *A priori*, no. Il punto del testo in cui ci viene detto che Palomeque è a conoscenza di ciò che lì si riferisce, può essere benissimo la frase stessa di cui ci stiamo occupando: «Luego ¿quiere vuestra merced que-

mar más libros?». Non era necessario che venissimo avvertiti puntualmente di quando e come s'informò l'oste: quel *más* implica di per sé che è informato, e siamo liberi di immaginare (o meno) le circostanze.

Sono sul tavolo, come si vede, concezioni differenti del realismo romanzesco. Per la concezione classica (cioè, ottocentesca) di Clemencín, Fitzmaurice-Kelly e Schevill, il vuoto da riempire risulta eccessivo: Cervantes doveva precisare da dove proviene la conoscenza dell'oste perché un'ellissi così forte non rientra nei parametri del genere, così come proprio il *Quijote* li evoca segnalando, per esempio, che «algunos han puestas falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y solo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mesmo jumento, sin haber parecido» («alcuni hanno visto difetto e dolo nella memoria dell'autore, poiché egli dimentica di rivelare l'identità del ladro del bigio di Sancio: in quel passo, infatti, non si dice e, da quanto scritto, s'inferisce solo che glielo rubarono, sebbene di lì a poco lo vediamo a cavallo sopra il medesimo giumento, senza che quest'ultimo sia mai riapparso»; II, 3). Secondo Vicente Gaos (1987), svezza-to con Proust e Faulkner, perfino il silenzio sul furto dell'asino è, in cambio, una «deliberata omissione»: più che ogni altro discorso, la letteratura si appoggia su spazi bianchi che postulano la complicità del lettore, e Cervantes non procede con «un criterio rettilineo, secondo il quale ciascuna cosa dev'essere narrata nel momento in cui accade, e non quando è opportuno», bensì mischia tempi, luoghi e azioni con destrezza da prestigiatore.

Queste contrapposte nozioni si dibattono oggi soprattutto sul terreno della teoria letteraria, tra l'ontologia della finzione e la poetica dei 'mondi possibili'. Per noi, si concretizzano semplicemente in questioni storiche e di stile; per esempio: una retrospezione fondata sulla base di un modesto avverbio, *más*, è possibile nei modi di narrare di Cervantes e nei modi di leggere dei contemporanei di Cervantes? Qualunque sia la risposta, è ovvio che le idee sulle caratteristiche e la potenzialità dei romanzi condizionano la lezione di ciascun editore, e che nel passaggio da un secolo all'altro quelle idee cambiano man mano che i romanzi perdono specificità e guadagnano in densità ellittica. Senza nessun riferimento espresso, Clemencín non poteva vedere in *más* un'allusione al «grande scrutinio» e propendeva per *mis* (con l'approvazione di Fernando Huarte: «Nel testo non appare che il curato e il barbiere abbiano parlato di libri alla locandiera quando sono andati a chiederle le cose per il travestimento»). Schevill aveva, ancora, bisogno di un riferimento, pe-

rò gliene bastava uno indiretto, e, una volta trovato, non vacillava nell’editare *más*. Coerentemente con la sua convinzione che «la tecnica del romanzo inaugurata da Cervantes comiciò ad esser compresa ed usata creativamente» solo molto più avanti, e fermo nel radicale rifiuto «ad ammettere errori dovuti a distrazione e mancanza di memoria di Cervantes, che ne possedeva una molto buona ed era un artista molto attento», tra altri fattori (come la presunzione del fatto che nel *Quijote* non è rara «la satira e la burla del Santo Tribunale»), Gaos conserva il *más* di 1605.

Vale inoltre la pena notare che, poi, con l’intenzione di (se non m’inganno) rinvigorire la concatenazione del *más libros* con gli incendi di Alonso Quijano, lo stesso Gaos sottolinea che il barbiere ha appena finito di dire: «*también sé yo llevarlos al corral o a la chimenea, que en verdad que hay muy buen fuego en ella*» («Sono capace anch’io di portarli in cortile o dritti al camino, dove, a dire il vero, c’è un gran bel fuoco»). Certo, in tali parole e nell’intervento immediatamente precedente del curato si direbbe che ci sono tutti i dati perché l’oste reagisca così come fa: in un determinato momento, l’*ama* e la *sobrina* di un *amigo* del chierico hanno gettato dei ‘libri’ (a che altro oggetto potrebbe lì far riferimento *llevallos?*) al *fuego* di un *corral* o di una *chimenea*, e, in *falta* di padrona e cugina, ***también*** il barbiere adesso può fare altrettanto. Tutto questo non è sufficiente perché Palomeque tema per *Don Cirongilio e Felixmarte?*

Però, seguendo questo filo, davvero dobbiamo retrocedere in concreto al «grande scrutinio» di trenta capitoli prima? Non necessariamente, sebbene senza il *flash-back* perdiamo in parte la convergenza di azioni e il tono di esasperazione sopra menzionati. Ciò che ha appena ascoltato, e, d’altro canto, più o meno cosciente che i libri sospetti, «*justos*» o «*pecadores*» (I, 7), con frequenza si sommettevano al giudizio del parroco e finivano tra le fiamme, per l’oste è più che sufficiente per rendersi conto che il curato e il barbiere si sono già anneriti le mani con la biblioteca di un *amigo*: spetta al lettore, non a lui, identificarlo con don Chisciotte.

Fernando Huarte esorta a escludere *más* in beneficio di *mis*, perché crede che l’eventualità che l’oste pensi ai falò di libri che le autorità ecclesiastiche facevano nei paesi è «supporre molto senza riscontro nel testo». Ignoro se il mio erudito amico stia mediando nei dibattiti che la (supposta) teoria della letteratura, a sdegno della pratica, ha moltiplicato per delucidare se un romanzo possa trattare di cose assenti nello stesso romanzo o se l’universo della finzione è completo ed esaustivo. Però

indicherò che le edizioni del *Quijote*, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, mostrano abbondanti tracce di alcuni pregiudizi perfettamente equiparabili a quelli basati su qualsiasi risposta al problema dei *Fictional Worlds*: pregiudizi, o si chiamino pure giudizi previi, di dottrina ed esperienze letterarie, di visione storica e di prospettiva biografica, di simpatie ideologiche, che si sono forgiati principalmente al margine del testo e malgrado ciò determinano dove risieda l'errore e dove la ve-

¹ Fra tali pregiudizi mi limiterò a menzionare in nota (perché di diverso genere) quello che probabilmente è stato il più influente nel secolo scorso, e che, nonostante le coincidenze apparenti, non sarebbe esatto confondere con la nozione tradizionale del "bon manuscrit" o del "testo di base", dandogli una relativa patente di razionalità che non possiede: il dogma della *princeps* infallibile. Perché, per sorprendente che appaia, tra i cervantisti non solo si generalizzò la credenza che una edizione del *Quijote* doveva disprezzare l'esistenza di tutte le altre e seguire unicamente ed esclusivamente le edizioni a stampa di 1604 e 1615, ma anche che limitarsi a quelle in forma rigorosa e poco meno che incondizionata fosse l'unica garanzia di risolvere i (rari) dubbi che si potessero manifestare. Se non tollerabili, posture affini a questa possono essere a volte, nella disperazione, non più censurabili di qualsiasi altro totale abbandonarsi ad un *codex optimus*, sempre e quando rispondano ad uno studio serio dei materiali. Ma è chiaro che non si possono accettare se rispondono, come nel nostro caso, alla mancanza di studio (e persino all'ostinazione di non intraprenderlo) e alla negazione non già della critica congetturale, bensì della mera critica, per ignoranza dei rudimenti della filologia. In una rassegna delle opinioni preconcette che hanno man mano lasciato sentire il loro peso sul testo del *Quijote*, sarebbe pusillanime omettere, ma neppure varrebbe la pena di menzionarlo fuori nota, un altro tipo di corruttela tanto puerile quanto tuttavia stranamente forte: il rancore di un editore contro l'altro. La storia comincia, nel 1781, con lo stesso Bowle, il primo a restituire il nostro passaggio alla lezione della *princeps*. Siccome Bowle non era proprio una volpe in questioni testuali, ma piuttosto andava pazzo per le *lectiones faciliores*, sospetto che nella sua decisione non venne influenzato unicamente dall'adesione alle edizioni di 1605² e 1608, bensì anche dall'odio mortale verso Pedro Pineda, il pittoresco correttore londinese del *Quijote* di 1731, «a business for which he appears to have been every way unqualified», che nonostante ciò Bowle aveva costantemente davanti agli occhi. Non si tratta di un'intuizione senza fondamento. Nell'esemplare di Madrid 1750 che usò per preparare il suo stupendo lavoro, insieme alla lezione originale registra solo la variante di Londra, annotandola inequivocabilmente come «erronea» e spiegando: «allude l'oste all'incendio dei [libri] da parte del curato»; però nelle «Varias lecciones» della sua edizione non si degna di accogliere quella lezione che senza dubbio giudicava essere un'innovazione di Pineda. Al «nec nominetur in vobis» aderiva anche il suo compaesano Fitzmaurice-Kelly, l'ostinato difensore della *princeps* contro Hartzzenbusch; ma dal momento che quest'ultimo aveva ceduto qui alla seduzione di *mis libros*, il disinvolto *don* cantabrigense, nonostante emendasse qui nello stesso modo e nonostante nell'apparato critico non si stancasse di denunciare *opportune et importune* le «arbitrarie alterazioni» del suo antecessore, tace adesso in malafede che le due edizioni di Hartzzenbusch riportano questa stessa lezione.

rità... nel testo fissato da ogni editore (incluso, evidentemente, il sottoscritto)¹.

3

Facciamo un passo in avanti chiedendoci come debba procedere l'editore che si trovi ad un bivio simile a quello del *Quijote* tra *más e mis libros*. Ammesso che abbia soppesato tutti gli argomenti e sia arrivato alla ferma convinzione che il *locus* è in teoria irrisolvibile, quali saranno le conseguenze *pratiche*, ineludibili, di tale incertezza?

Una riflessione minima sulla tipologia e la pragmatica dei generi ecdotici ci insegna che in ultima istanza il conflitto non sorge in una edizione critica. L'edizione critica è per definizione l'insieme indissociabile di un testo e di un apparato, il confronto continuo tra l'uno e l'altro, e prende forma solo in funzione dell'unico utente di fatto capace di confrontarli. Nessuna illusione maggiore che concepirla come 'definitiva': è l'edizione provvisoria per eccellenza, perché deve contenere tutte le alternative possibili per i passi spinosi, e con quelle l'invito a cambiare quella adottata dall'editore. Un apparato può documentare la filiazione dei testimoni o le peripezie accidentali di un libro, ma la sua suprema ragione d'essere è quella di lasciare aperto il dialogo tra le varianti. (Nel caso che non ce ne fossero o non se ne sospettino, o se si dispone di una fonte al di sopra di ogni sospetto, dell'apparato non c'è nessun bisogno.) La lezione stampata nel corpo della pagina è solo la scommessa più forte dell'editore, ma di fatto non vanifica l'apparato, le altre lezioni dell'apparato, per il solo destinatario possibile: l'esperto con uguale o maggior conoscenza. L'edizione critica all'antica e gradita maniera tipografica è semplicemente la versione modesta di una edizione sinottica o ipertestuale. Un'edizione critica del *Quijote*, quindi, non può che offrire sia *más libros* che *mis libros*, mettendo in evidenza, questo sì, l'ipotesi preferita dall'editore.

Non ci dobbiamo lasciare ingannare dal nome: quando si tratta di classici di limpida intenzione artistica e di valore permanente, l'edizione critica non è un'edizione, bensì uno studio; non un testo, bensì un metatesto. L'edizione critica (se concepita alla maniera tradizionale) aspira a riscattare o a ricostruire quanto meno la sostanza del contenuto e la formulazione verbale desiderate dall'autore, però tradisce profondamente l'autore cambiandogli di registro il testo, trasformandolo, da oggetto di piacevole percezione, in materiale di consultazione e ricerca. Questa metamorfosi è fondante e inevitabile: l'edizione critica non

può compiere la volontà dell'autore che l'opera sia letta come si legge normalmente la letteratura, con l'apparenza e all'interno della cornice proprie della letteratura – non della filologia, né della storia della lingua o della codicologia –, perché necessariamente, presentandola in oscillazione tra il testo e l'apparato e marcandola con elementi estranei alla comune esperienza letteraria, la colloca in un ambito diverso, artificiale. L'edizione critica non è, dunque, l'obiettivo in sé stessa, bensì la condizione imprescindibile e il tramite più idoneo per la pubblicazione di un testo critico, cioè, *grosso modo* il testo stesso dell'edizione critica ma esente di ogni bagaglio erudito (come il “clear text” della tradizione angloamericana), in modo da rispondere adesso sì all'intenzione dell'autore anche in relazione al modo in cui egli pretendeva e si aspettava di essere letto. Però nel testo critico, dal momento che si perde lo scudo protettore dell'apparato, con le sue diverse opzioni e l'istigazione a scegliere tra queste, si è tenuti a prendere posizione in favore di una sola lezione; e se, come nel nostro esempio, il dilemma sembra irrisolvibile e le alternative implicano differenze di peso, quella sola lezione s'ingigantisce preoccupantemente nel corpo della pagina.

Non manca chi nega la liceità di pubblicare un testo critico da solo. Per decenni, sino all'irruzione della *editorial theory*, l'unica scuola filologica istituzionalizzata su basi talmente solide da possedere un sinedrio che sancisse il comportamento ecdoticamente corretto, il “Committee for Scholarly Editions” della Modern Language Association of America, ha richiesto come minimo che il “clear text” venga accompagnato da un “textual essay”, e che, se non riporta «an appropriate textual apparatus», questo si trovi «otherwise available at the time of publication», non tanto «in the special-collections department of a particular library», bensì «in a standard edition to be found in many academic and sizable public libraries». Debitamente dissimulata (supponiamo nel verso del frontespizio o in fondo al volume), una nota che rinvii all'apparato di un'altra edizione, critica, non può alterare di molto le cose. Però anche senza “textual apparatus”, un “textual essay” come Dio comanda è sufficiente per trasformare significativamente la condizione letteraria, lo statuto stesso dell'opera, sottoponendola al microscopio e allo scalpello di un tipo di osservazione estraneo alla sua natura. È così nella pratica per la stragrande maggioranza dei lettori, e lo è ancor di più nella pura teoria.

Tuttavia, se non si decide a tagliar corto e a condannare senza remissione il testo critico autonomo, condannando inoltre l'opera ad essere unicamente un'agrodolce prelibatezza per filologi, l'editore dovrà seguire una delle due direzioni del vicolo. Non gli serve consolarsi, come l'a-

stuto Hermann Fränkel, dicendosi che se le lezioni sono equipollenti «non ha alcuna importanza se nel testo ci sia questa o quella espressione», perché le nostre non lo sono, né nel caso concreto del *Quijote* che abbiamo considerato né nella proiezione di questo caso concreto ad un piano generico. La critica testuale non gli offre prove definitive; l’indeterminazione congenita all’edizione critica si scopre essere adesso solo un palliativo, non un rimedio... Che cosa farà, allora, nel testo critico?

La ricetta di *routine* per l’adiaforia stemmatica – affidarsi alla “tradizione più autorevole”, al “testimone meglio qualificato”, ecc. ecc. – diventa forte quando si deve scegliere tra un’unica fonte accreditata (come *más libros*) e una congettura (come *mis libros*), pur contemporanea e molto autorevole, ma si può considerare inadeguata in entrambi i casi: sarebbe praticamente un miracolo che in tutte le congiunture di equivalenza – si noti bene: *equivalenza* – la scelta giusta ricadesse sempre dalla stessa parte (perfino il gioco dei dadi ci offrirebbe un criterio più rigoroso!). La critica letteraria vuole dare per scontato che la lezione preferibile dal punto di vista estetico lo sia anche da quello ecdotico. Senza dubbio, se risultasse evidente un vantaggio artistico, in accordo con le abitudini dello scrittore e senza prova di obbedire ad un tentativo di emulazione da parte del trascrittore (come così di frequente succede nelle opere burlesche), disporremmo già di ottimi motivi per decidere, e il tentennamento non si produrrebbe. Nel nostro esempio del *Quijote* abbiamo constatato quanto difficile sia trovare una base stabile per un ragionamento condotto lungo tali percorsi: i credi più diametralmente opposti hanno benedetto o scomunicato le stesse varianti. Comunque, mettendoci a scegliere tra lezioni in principio ugualmente valide (e ugualmente soggettive) da un punto di vista letterario, la maggioranza dei critici, affezionati o meno alle ambiguità della *ambiguity* o ai vagabondaggi della *différ(r)ance*, sono convinto che si pronuncerebbero per quella che richiede una maggiore implicazione del lettore.

Tornando al nostro *specimen* cervantino, non dovremmo speculare troppo. Sembra sensata la considerazione che *más libros*, in qualunque modo s’intenda, spinge a intrecciare un maggior numero di fili tra il preciso momento in cui l’oste pronuncia la frase ed altri episodi e motivi conduttori del romanzo. È, di conseguenza, un fattore agglutinante, un elemento di sutura di valore strutturale, la cui opportuna valutazione richiede al lettore un’attenzione più sveglia e perspicace che *mis libros*. Se tale interpretazione fosse meno opinabile, se non desse per scontato tanti pregiudizi estetici, avremmo già, come ho indicato, un orientamento sufficiente per fissare il testo critico. Però non è così, o, per il nostro

obiettivo, è meglio che non la consideriamo tale. Perché se ho segnalato queste impostazioni proprie della critica letteraria non era con lo scopo di impugnarle in difesa di *más libros*, ma per proporre che la soluzione per il problema ecdotico che si presenta potrebbe ben risiedere nell'intervento del lettore attraverso un processo analogo a quell'intrecciare i fili appena descritto: un processo analogo, ma stavolta di indole propriamente testuale.

In effetti, dato un conflitto di lezioni non risolvibile dal punto di vista dello spirito (*usus scribendi* ed altri) né da quello della materia (circostanze della trasmissione, copia, ecc.), e data la parità degli argomenti in favore di una o dell'altra soluzione, il carattere delle varianti può a volte consigliare che il testo critico tenda verso quella in teoria di per sé più adatta a suggerire al lettore la complessità ecdotica del passaggio, la più adatta per palesargli l'opzione scartata e, di conseguenza, spingerlo a farsi carico del problema e cercare una soluzione propria.

Dicevo sopra che l'emendamento di Bruxelles 1607 e Madrid, 1637-36, «Luego ¿quiere vuestra merced quemar *mis* libros?», era un cammino senza ritorno: una volta introdotto, nessuno poteva trovare pecche in una frase così naturale ed opportuna. In cambio, *más libros* si presta a sollevare interrogativi, perché il lettore conta sul fatto che il dialogo si riferisca alla situazione immediata, spingendola in avanti, invece di forzare un ritorno all'indietro, sino al momento in cui si bruciarono certi libri al cui destino se ne andrebbero ad unire adesso altri, *más*. L'improvvisa riapparizione di un passato conduce forse a vagliare prima, inconscientemente, la possibilità di adattare il testo al presente che ci si aspettava, e quindi viene subito in mente un sintagma tanto frequente e adeguato al contesto come *mis libros*. In lettori più riflessivi e minuziosi, può darsi che il primo passo sia piuttosto quello di domandarsi quale valore concedere qui all'avverbio, di quali altri libri suppone l'oste che si stia parlando, come funziona l'allusione nello sviluppo della trama... Tuttavia sia durante sia alla fine di tali considerazioni è difficile che non si presenterà la tentazione di leggere *mis* invece di *más*. Da qualunque punto si parta e a qualunque conclusione si arrivi, la variante *más* tende a provocare e in genere provoca un'analisi del passaggio che quasi inevitabilmente ci presenta come alternativa potenziale la lezione *mis*. L'editore che non giunga a persuadersi pienamente che deve prevalere una delle due varianti, farà bene a parteggiare per *más*, dal momento che *más* è l'unica che può produrre un esame in linea con ciò che ho appena ricostruito, coinvolgendo il lettore e concedendogli l'ultima parola. Un po'

per scherzo e un po’ sul serio, potremmo addirittura parlare di una *lectio fertilior*.

Ça va sans dire, l’applicazione di questa direttrice per la costituzione del testo critico deve circoscriversi a quei luoghi irriducibili con altre strategie e dipende basicamente dalla conformazione delle varianti in lotta, una delle quali deve lasciare intravedere l’altra (o le altre) con sufficiente nitidezza. È altrettanto chiaro che in mano ad un editore incompetente questo criterio (come qualunque altro...) si può convertire in un colabrodo di refusi e deformazioni. Però queste ovvie restrizioni non significano né che tale principio si possa applicare unicamente in poche occasioni né che sia di scarso rendimento. Di fatto, per non allontanarci dal *Quijote*, i casi suscettibili di essere sciolti per tale via non solo sono almeno un paio di dozzine, ma anzi riguardano alcune delle lezioni più interessanti e controverse di tutto il romanzo. Ne sono esempi, difatti, il «sola y señera» indicato da Pellicer e riproposto da Schevill, contro il «sola y señoira» originario (I, 11); il «disoluble nudo» di 1604 e 1605², contro il «indisoluble nudo» delle edizioni posteriori (I, 27); o le «tocadas honradas» della *princeps* contro le «tocas honradas» dell’emendamento frequente (I, 46). Come di fronte a questi esempi memorabili, certi editori si sentiranno di avere il fegato per scartare con decisione una delle varianti, e allora non ci sarà nulla da controbattere, perché niente è superiore a un *iudicium* solidamente costruito e a una ferma convinzione soggettiva. Però, quando si presenti il caso, l’approccio critico che propongo può prestare utili servigi a chi non veda come uscire dall’imbarazzo di lezioni con la stessa robustezza e in opposizione tra loro.

D’altra parte, il principio della cosiddetta *lectio fertilior* non è applicabile unicamente a luoghi minuti come quelli appena ricordati, ma anche agli aspetti macroscopici di un’opera. Della Prima parte del *Quijote* esistono tre edizioni riviste da Cervantes, ciascuna delle quali costituisce a rigore una redazione distinta, dal momento che le aggiunte e i ritocchi alterano la trama argomentale e l’articolazione dei suoi elementi. In un testo critico, in funzione del lettore del *Quijote* per eccellenza, il buon lettore di romanzi (e scartate, dunque, le teorie sociologiche e genetiche del testo multiplo, concretizzato o meno per la via ipertestuale), quale delle tre versioni si deve pubblicare in modo da formare un’unità con la Seconda parte del 1615? Visto che le tre risposte possibili sono tutte legittime ma incompatibili tra loro, uno dei dati che è necessario valutare per prendere una decisione è la produttività della soluzione prescelta, la misura in cui stimola l’implicazione del lettore. Sebbene questione di mi-

nor portata che la concorrenza di versioni (non ne tratterò adesso), l'adiaforia è, certamente, una malattia grave della critica testuale: grave, ma non necessariamente mortale; e denunciare le sue cause non implica mettergli la toppa del "bon manuscrit": rimettersi ad un'unica fonte spesso non è altro che un sotterfugio per non esaminare con lo zelo necessario (e un ottimo programma di concordanze) le peculiarità, o i 'diastemi' (Cesare Segre *invenit*), dei testimoni discrepanti. La regola d'oro, credo, risiede nel non misurare tutti i problemi con lo stesso metro e nel prendere invece in considerazione tutti gli elementi del fatto ecdotico.

Il destinatario non è meno rilevante degli altri. A dire il vero, egli decide come deve configurarsi ciascuna edizione, e, così, giunge a condizionare la variante o la versione scelta. Ho segnalato prima la provvisorietà inerente all'edizione critica, nella misura in cui suppone un utente in continuo andare e venire tra testo e apparato, e in grado di decidere per conto suo. Con questo panorama, l'editore non può che essere consapevole del fatto che qualunque sua proposta nel testo, per rischiosa che risulti, dovrà essere vagliata dall'esperto nel setaccio dell'apparato, e sarà, pertanto, facilmente revocabile senza danni. Davanti alla sana esortazione al rischio che tali dati comportano, il testo critico, in cambio, con la sua lezione unica e identica sia per dotti che per inesperti, richiama comprensibilmente alla prudenza. Non solo è legittimo bensì buono e giusto, dunque, che lo stesso editore scelga una lezione in un caso ed una distinta in un altro. Però, se il testo critico, per conciliare le intenzioni dell'autore di un tempo e le convenienze del recettore contemporaneo, si presenta con una determinata apparenza, le caratteristiche dell'edizione critica sono indivisibili dalle tecniche materiali usate per elaborarla. Senza le costrizioni tipografiche che fissarono quella fisionomia che ci è familiare, con gli strumenti dei nuovi tempi, l'edizione critica si fa per esempio ancora meno 'definitiva' e più 'aperta'. Oggi, in effetti, sarebbe assurdo (e probabilmente immorale) giocare gli sforzi personali ed economici (con frequenza pubblici) che una edizione critica comporta sull'unica carta della pubblicazione a stampa e delle eventuali ristampe: si vuole mantenere l'impegno vivo e fecondo associando l'impresso ad una pagina *www* (o eredi) in perpetuo processo di aggiornamento e in continuo dialogo con altri studiosi.

La strategia che ho suggerito per alcune varianti che si scontrano può sembrare lontanissima da queste considerazioni. Tuttavia, nella mia intenzione, risponde esattamente alla stessa esigenza: situare sempre le questioni di critica testuale nella prospettiva di una ecdotica integrale,

non chiusa negli stretti parametri dei manuali nella tradizione (mal chiamata) lachmanniana, ma all’erta su tutti quei fattori che configurano la pubblicazione di un’opera, collocando il destinatario in una posizione privilegiata. Un conflitto di lezioni analogo a quello che abbiamo esaminato nel *Quijote* non si risolve usualmente né sulla base di uno stemma, né esclusivamente mediante una *critique verbale*, bensì a partire da atteggiamenti previi all’incognita testuale. Neppure si deve affrontarlo in astratto, ma piuttosto in accordo con i restanti vettori, teorici e pragmatici, che si coniugano in una edizione impeccabile².

² I riferimenti bibliografici relativi alle edizioni alle quali abbiamo qui fatto allusione senza specificazioni si troveranno in Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, che rivede e aggiorna la mia anteriore edizione del 1998 (Barcelona, Editorial Crítica: Biblioteca clásica, 50; esiste una versione ipertestuale in <<http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/>>; tutte le correzioni al testo e all’apparato critico introdotte nelle ristampe si possono consultare in una delle pagine di <<http://cece.edu.es>>). Per l’identificazione dei luoghi del *Quijote* commentati, rinvio alla relativa base dati in CD-ROM di ciascuna edizione. L’editio minor del *Quijote* che ho preparato per la regione Castilla-La Mancha e la Real Academia Española (2004), corredata adesso dalla versione italiana di Angelo Valastro Canale, è in corso di pubblicazione nella collana “Classici della letteratura europea moderna” della UTET; da qui provengono le traduzioni dei brani del *Quijote*. Ulteriori osservazioni e materiali complementari, nella «Historia del texto» della mia edizione e nel mio libro *El texto del ‘Quijote’. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad de Valladolid y Barcelona, Destino, 2005. Aggiungo solo che l’esemplare di Madrid 1750 usato da J. Bowle appartiene attualmente alla Hispanic Society of America; ringrazio J. O’Neill per la gentilezza di averlo consultato per me. Indico di seguito, in ordine alfabetico per autore, la fonte delle citazioni: Richard Bentley, in E.J. Kenney, *The Classical Text. Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 113; Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española, 1925, p. 306; Committee for Scholarly Editions (anteriormente “Center for Edition of American Authors”) della Modern Language Association of America, *Guidelines for Scholarly Editions*, prospetto con data del 1° di gennaio del 1992, e “Introductory Statement” apparso in *PMLA*, XCII (1977), pp. 583-97; Hermann Fränkel, *Testo critico e critica del testo*, trad. di L. Canfora, Firenze, Le Monnier, 1983, p. 40, n. 1; Fernando Huarte Morton, «‘Quemar mis libros’», *Analecta Malacitana*, XXII, 1 (1999), pp. 179-81; Thomas G. Tanselle, *A Rationale of Textual Criticism*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1989, p. 15. Una prima versione del presente saggio, «Lecturas en conflicto: de ecdótica y crítica textual», è apparso negli *Studia in honorem Germán Orduna*, edd. Leonardo Funes y José Luis Moure, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 543-56; per il testo italiano mi sono servito dell’aiuto prezioso di Eleonora Arrigoni.

1^a edizione, aprile 2006
© copyright 2006 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nell'aprile 2006
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 88-430-3816-8

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

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