

# 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 Fiormonte, Luigi Giuliani,  
Camilla Giunti, Gonzalo Pontón,  
Paola Vecchi Galli, Marco Veglia

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

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles  
[cece@cece.edu.es](mailto:cece@cece.edu.es)  
[www.cece.edu.es](http://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’arricchir 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<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> 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

# Rassegne

CESARE SEGRE

## L'“APRÈS BÉDIER”: DUE MANUALI FRANCESI DI CRITICA TESTUALE

📖 Yvan G. Lepage, *Guide de l'édition de textes en ancien français*, Paris, Champion, 2001, pp. 168

📖 Pascale Bourgain, Françoise Vielliard, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux*, fascicule III: *Textes littéraires*, Paris, École Nationale des Chartes, 2002, pp. 254

I due volumi che esaminiamo, usciti a poca distanza, non sono interessanti solo come ottimi manuali per l'insegnamento delle pratiche per l'edizione dei testi a studenti di filologia moderna; ma anche perché sintomatici di un nuovo posizionamento degli studiosi di lingua francese nei riguardi delle teorie ecdotiche. È noto infatti che in questo campo si è riscontrata per molto tempo una frattura fra gli specialisti di area francese e la maggioranza degli altri: i primi prevalentemente bédieriani (cioè fautori di edizioni basate su un *codex optimus*, il leggendario “bon manuscrit”), gli altri, in varia misura, lachmanniani<sup>1</sup> (cioè impegnati a edizioni che tengano conto dell'apporto di tutta la tradizione del testo da pubblicare, utilizzando la logica degli “errori comuni”). Il contrasto s'e-

<sup>1</sup> Uso il termine per comodità. Da qualche tempo la paternità di Karl Lachmann rispetto al metodo che gli si intitola è stata messa in discussione, se non negata: vedi soprattutto S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Firenze, Le Monnier, 1963; poi Padova, Liviana, 1981 e 1985 (trad. tedesca di D. Irmer, Hamburg, Buske, 1971); G. Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000. Su questo, vedi da ultimo L. Castaldi, P. Chiesa e G. Gorni, *Teoria e storia del lachmannismo*, nel n. 1 (2004) di questa rivista, pp. 55-81.

ra già fatto meno aspro, dato che i bédieriani hanno sempre più esplicitamente riconosciuto l'importanza della tradizione e l'utilità dell'apporto della *varia lectio*, e che i lachmanniani hanno riflettuto a fondo sulle obiezioni di Joseph Bédier. Ora comunque i due manuali di cui parlo rendono per così dire ufficiale l'avvenuto superamento della contrapposizione<sup>2</sup>.

La mia opinione è sempre stata questa: la contrapposizione era una forzatura polemica<sup>3</sup>. Sul fronte lachmanniano<sup>4</sup> infatti si è tenuto subito conto col massimo rigore dell'insegnamento di Bédier: tanto che il più vivace ritratto scientifico di Bédier è quello del lachmanniano Gianfranco Contini<sup>5</sup>. È dunque acquisito, tra i lachmanniani, che non si deve "ricostruire" la veste linguistica dei testi, ed è meglio, ma solo per questa, rifarsi a un manoscritto scelto in base a criteri precisi, come facevano già da tempo i provenzalisti tedeschi. Non si devono fare ricostruzioni ipotetiche dei testi, con esiti che rassomigliano alle ricostruzioni architettoniche di Viollet-le-Duc; al contrario, si devono soltanto correggere, con l'aiuto della *varia lectio* e dei criteri stemmatici, gli errori; purché siano errori incontestabili e, se possibile, geneticamente motivabili. Gli stemmi non devono essere un puro esercizio di logica, ma rappresentano piuttosto la schematizzazione di una storia del testo che, se ben approfondita, è anche una spiegazione delle fasi di diffusione. Lo aveva già insegnato il lachmanniano Giorgio Pasquali<sup>6</sup>. L'individuazione degli errori di tradizione dev'essere severa: se codici della tradizione non conten-

<sup>2</sup> Si legga, a proposito del metodo lachmanniano, quanto scrivono Bourgain e Vieillard: «Il s'agit là d'un merveilleux outil de logique, très rigoureux, extrêmement satisfaisant pour l'esprit, dans des conditions généalogiques normales. On ne peut échapper à ces principes, qui découlent du fait même de la reproduction par copie. Les éléments essentiels de cette méthode restent en place jusqu'à nos jours, avec les différentes étapes de la recension des témoins, de l'examen de la tradition et de l'établissement du texte» (p. 16).

<sup>3</sup> Mi permetto di rinviare all'insieme di interventi sulla critica testuale raccolti in C. Segre, *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998 (capitoli 1-7 e 11).

<sup>4</sup> Gianfranco Contini, che in Italia è stato il maggior promotore del metodo lachmanniano applicato a testi romanzi (introdotto in verità, con lavori eccellenti, da Pio Rajna e Michele Barbi all'inizio del Novecento), ha creato nella seconda metà del secolo scorso una scuola che annovera la maggioranza degli editori italiani di testi romanzi, da Avalle a Giorgio Chiarini, da Domenico De Robertis a Franca Ageno, da Braccini a Formisano. Questa scuola si definisce neolachmanniana.

<sup>5</sup> G. Contini, «Ricordo di Joseph Bédier» [1939], in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di "Un anno di letteratura"*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 358-71.

<sup>6</sup> G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1934, e ristampe sino al 1988.

gono sicuri errori comuni, lo stemma deve segnalare la parziale indimostrabilità dei loro ascendenti<sup>7</sup>. Insomma, alle principali contestazioni avanzate da Bédier si è data risposta adeguata. Quanto alla questione degli alberi bifidi (perché la maggioranza degli stemmi è a due rami? non sarà un'istintiva difesa del filologo contro il meccanismo del due contro uno?), si nota che da un lato l'ampliamento delle ricerche ha mostrato che la prevalenza degli stemmi bifidi è meno netta di quanto dicesse Bédier, dall'altro si sono individuate le ragioni che portano gli stemmi ad avere molto spesso solo due rami<sup>8</sup>.

Passando all'ambito dei bédieriani, va subito detto (ma mi pare che pochi o nessuno l'abbia rilevato) che Bédier lavora sempre in un quadro lachmanniano, nonostante l'impressione contraria suscitata dalla sua inesauribile foga polemica e dal suo gusto per il paradosso. Proprio il suo articolo-manifesto antilachmanniano ce ne dà una prova significativa<sup>9</sup>. Dopo aver criticato duramente i principi dell'ecdotica lachmanniana, Bédier discute la recente proposta di dom Quentin per tracciare gli stemmi dei codici con criteri "oggettivi", sulla base di tutte le corrispondenze di lezione tra due o più manoscritti di un dato testo. L'obiezione principale rivolta da Bédier a dom Quentin è di aver rinunciato a «tracer les lignes de faite du schéma, celles qui doivent relier les manuscrits réels à l'archétype», di non essersi preoccupato di «peser les variantes» per costituire i sottogruppi, di non aver applicato il criterio della «faute commune» per risalire ai gruppi<sup>10</sup>. Sembra il riassunto di un trattato di ecdotica lachmanniana!

Ma si prenda anche l'edizione della *Chanson de Roland*, considerata l'edizione bédieriana per eccellenza. Uscita nel 1921 (Parigi, Piazza), fu seguita nel 1927 dal magnifico volume di *Commentaires* (sempre presso Piazza). Siamo proprio negli anni del lavoro sul *Lai de l'ombre*. Alle pp. 84-7, Bédier illustra lo stemma che giustifica l'edizione di Theodor Müller (Göttingen, Dieterich'sche Verlags-Buchhandlung, 1863), edizione lachmanniana, proseguendo poi con l'analisi degli altri stemmi propo-

<sup>7</sup> Su questo punto insiste per esempio A. Varvaro, «Critica dei testi classica e romana. Problemi comuni ed esperienze diverse» [1970], in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 567-612.

<sup>8</sup> Vedi A. Castellani, *Bédier avait-il raison? La méthode de Lachmann dans les éditions de textes du Moyen Age*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1957; S. Timpanaro, *La genesi del metodo*, cit., Appendice C: «Stemmi bipartiti e perturbazioni della tradizione manoscritta».

<sup>9</sup> J. Bédier, «La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre*: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes», *Romania*, LIV (1928), pp. 161-96 e 321-56.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 329, 331 e 338.

sti in seguito<sup>11</sup>. Alla fine della rassegna (p. 92) Bédier afferma: «J'essaierai en ce qui suit de montrer que, dès 1863, Th. Müller avait vu la vérité». E l'approvazione allo stemma di Müller è ripetuta più volte. Per es. (ed è sbalorditivo per chi un anno dopo avrebbe tuonato contro gli stemmi a due rami): «on ne doit donc pas s'étonner, ni s'inquiéter, si l'on aboutit, dans le cas de la *Chanson de Roland*, à un classement à deux branches. En faveur de celui-ci, j'au pu invoquer, j'invoquerai encore, comme on a vu et comme on verra, nombre de faits» (p. 134). È vero che lo stemma a due rami, con il manoscritto di Oxford a rappresentare un ramo solo, aveva per Bédier «une vertu libératrice» (p. 135): quella di poter difendere la lezione di Oxford «même aux passages où les autres textes offrent une leçon très spécieuse» (*ibid.*). Ma Bédier svicola abilmente tra l'accettare lo stemma a due rami, perché gli permette di seguire il “bon manuscrit”, cioè O, e l'affermare, come fa nell'articolo sul *Lai de l'ombre*, che gli stemmi a due rami sono sospetti, anche perché risultato della difesa della propria autonomia da parte dei filologi. Ecco l'enunciazione-chiave di Bédier: «à lui seul, le témoignage d'O[xford] a autant de valeur que celui de tous les autres textes» (p. 86). Felice della raggiunta libertà, Bédier pare non accorgersi che la sua enunciazione è logicamente e grammaticalmente reversibile: «le témoignage de tous les autres textes a autant de valeur que le témoignage d'Oxford»<sup>12</sup>, e rientra nell'ortodossia lachmanniana. Insomma, come Marx non era marxista, si può dire che Bédier non era bédieriano.

Ma quando parlo dell'ammorbidente di posizione dei bédieriani, alludo soprattutto al fatto che i più consapevoli di loro (da A. Henri a J. Rychner, da F. Lecoy a Ph. Ménard) hanno visto la necessità di dominare l'assieme della tradizione di un testo, e di tenerne conto quando è necessario. Hanno soprattutto avvertito che il bédierismo estremo è un invito alla pigrizia: è troppo facile, e pochissimo costruttivo, ricopiare un manoscritto, prendendo per buone tutte le sue lezioni, e definire il risultato “édition critique”. Le edizioni preparate da questi illustri colleghi possono, punto per punto, essere discusse (come ogni edizione); però sono sorrette da una serie di approfondimenti che vanno al di là di una puntigliosa discussione di principi.

L'avvicinamento fra lachmanniani e bédieriani non va però inteso come una soluzione di compromesso, ma come un avanzamento nella con-

<sup>11</sup> Bédier ricorda pure la nuova edizione, ampliata e migliorata, del 1878 (stesso editore); non è chiaro da quale delle due citi.

<sup>12</sup> Questo in linea di logica; perché poi è evidente che Oxford è in complesso molto più attendibile degli altri testimoni.



sapevolezza dei problemi e della molteplicità di soluzioni possibili. Il fatto di cui ci si rende conto progressivamente è che il dibattito riguarda solo in parte lo *stemma codicum*. Ho già detto che lo stemma è soltanto una schematizzazione, pur utilissima (il ragionamento stemmatico funziona anche per gli stemmi a due rami, quando un codice o un gruppo appartenente a un ramo si accorda con il ramo concorrente). Va aggiunto che per molti testi è impossibile proporre uno stemma convincente. Per la *Commedia* di Dante, ad esempio, l'opera intensissima di contaminazione anche mentale è stata favorita dal successo immediato dell'opera e dalla diffusione dei manoscritti. E l'analisi delle varianti va impiantata caso per caso. Altre volte, come si riscontra per il *Lai de l'ombre*, si ha l'impressione che i copisti del testo siano stati molto avveduti e competenti; non fanno grossolani errori e sono capaci di correggere quelli dei loro modelli; se intervengono, lo fanno puntualmente e con discrezione. L'errore vistoso e significativo non si dà. Il filologo è costretto in questo caso a considerare errori lezioni a ben vedere accettabili, e così gli stemmi proposti sono più d'uno, e sostanzialmente attendibili, insomma indecidibili (come notò Bédier, autore lui stesso di edizioni di quell'opera).

All'estremo opposto, incontriamo testi per i quali il rimaneggiamento è persino più frequente che la trascrizione letterale. In questi casi ogni manoscritto è da considerare in pratica come un testo autonomo, anche se si possono individuare innovazioni od omissioni comuni a più testi, tali da lasciar intravedere una linea di filiazione. È il caso dei *fabliaux*, o dei "cantari" tre e quattrocenteschi italiani<sup>13</sup>. C'è poi da dire che nella trascrizione di testi prosastici, specie se narrativi, i copisti si sentivano autorizzati a notevoli libertà: potevano parafrasare, sviluppare, abbreviare. Questo può non compromettere l'individuazione dello stemma, ma certo rende impossibile una qualunque ricostruzione (penso come esempio alla *Mort Artu*).

Il caso più tipico di continua elaborazione dei testi (senza peraltro ricorrere all'ipotesi dell'oralità) è offerto dalle *chansons de geste*. Caso eccellente quello della *Chanson de Roland*, dove la lezione abbastanza unitaria di O, di V<sub>4</sub> (parte assonanzata) e del modello della *Karlamagnussa-*

<sup>13</sup> Vd. per esempio J. Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux*, Neuchâtel, Faculté des Lettres et Genève, Droz, 1960, 2 voll.; D. De Robertis, «Problemi di metodo nell'edizione dei cantari» [1960], in Id., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 91-109; G. Fontana, «Le problème des remaniements dans les textes épiques et dans les "cantari" italiens du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècles», in *X<sup>e</sup> Congrès de la Société Rencesvals. Au carrefour des routes d'Europe: La chanson de geste*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 513-30; *Cantare di Madonna Eléna*, a cura di G. Fontana, Firenze, Accademia della Crusca, 1992.

ga è completamente rielaborata dai codici rimati, che costituiscono una vera redazione concorrente<sup>14</sup>. Ciò non impedisce nemmeno in questo caso la delineazione di uno stemma, e infatti anche Bédier accetta quello di Müller, ma rende inevitabile (per motivi dunque diversi da quelli addotti da Bédier) di accettare come base per l'edizione il codice di O, sgravato soltanto dai suoi errori più evidenti. Donde un caso abbastanza anomalo di edizione lachmanniana.

Si profila insomma l'opportunità di abbozzare una tipologia delle edizioni critiche: perché ogni testo è un problema a sé, ogni soluzione è necessariamente diversa dalle altre. Quello che importa soprattutto è l'impegno dell'editore ad analizzare e confrontare, quando il numero dei testimoni non lo rende impossibile, tutta la *varia lectio*, e a cercare di storicizzarla, ciò che significa reperirne gli elementi di razionalità. Per questo possono solo portare confusione i concetti di *mouvance* o *variance*, presentati in modo seducente da grandi studiosi, privi però di esperienza editoriale<sup>15</sup>. Questi concetti presentano la *varia lectio* di qualunque testo come il prodotto di un'irresistibile entropia, invece di esaminare le modalità dell'azione di copiatura, diversa a seconda dei testi e dei tipi di testi, e di descriverne la progressiva proliferazione<sup>16</sup>.

C'è un punto su cui s'è discusso anche troppo: quello che riguarda le lezioni accolte nel testo critico da altri manoscritti. Si è parlato, con orrore, di contaminazioni. Ma chi ricostruisce un testo non va a prendere a casaccio nei vari manoscritti le lezioni più favorevoli; individua invece la soluzione semanticamente più funzionale, e perciò probabilmente archetipica, in quel contesto, e usa la lezione accolta come uno schema semantico e formale, adattato se occorre alla lingua del testo-base. Nessuno vieta, tutt'altro, di segnalare nell'edizione critica ogni intervento, con parentesi tonde o quadre, con corsivi ecc. Del resto, molti lachmanniani ormai tendono a intervenire sempre meno sul testo base. Io ricorro frequentemente al concetto di "correzione mentale": sono correzioni che mi paiono sicure o molto probabili, che però non presentano tutti i parametri secondo me necessari per essere accolte nel testo. E, come ripeto da decenni, è meglio lavorare sull'apparato che sul testo. Nell'apparato

<sup>14</sup> Ne *La tradizione della Chanson de Roland*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, ho messo in evidenza la conservazione di lasse assonanzate, derivanti dal testo base, nei codici rimati, e il valore della loro testimonianza.

<sup>15</sup> P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65-82; B. Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

<sup>16</sup> Per le critiche alla *mouvance* e alla *variance*, Bourgain e Vieillard offrono una buona bibliografia di base a p. 233; altri rinvii in Lepage, p. 45, n. 3.

(che non sarà più un semplice elenco delle lezioni rifiutate<sup>17</sup>) si possono proporre anche varianti alternative, e si può valutare il grado di probabilità di un intervento mentale. L'apparato presenterà dunque, oltre alle prove che giustificano le correzioni attuate, anche proposte per una ricostruzione più audace, da mantenere soltanto sul piano dell'ipotesi.

Ma tornando ai tipi di testi, devo dire che per i testi su cui ho lavorato più a fondo (non mi riferisco alla *Chanson de Roland*, di cui ho appena parlato) ho incontrato di solito la possibilità di tracciare stemmi precisi e articolati: così per i poeti toscani prestilnovisti, curati per i *Poeti del Duecento* di Contini (Milano-Napoli, Ricciardi, 1960); così per il *Bestiaire d'Amours* di Richard de Fournival (Milano-Napoli, Ricciardi, 1957), dove si può persino risalire al di sopra dell'archetipo, nello spazio tra l'archetipo della tradizione vulgata e quello di una versione d'autore in versi, che ha lasciato tracce anche nella vulgata; così per il *Libro de' Vizi e delle Virtudi* di Bono Giamboni (Torino, Einaudi, 1968). Vi sono conferme sperimentali straordinarie: infatti per gli ultimi due testi ho poi scoperto, o sono stati segnalati, nuovi testimoni, ed essi confermano definitivamente correzioni precedentemente attuate, e trovano subito il loro posto preciso nello stemma: una prova incontestabile della sua solidità<sup>18</sup>.

Venendo ai volumi di cui do notizia, dirò che entrambi sono efficaci e ricchissimi di insegnamenti: validissimi insomma per lo scopo che si prefiggono. Può essere interessante osservare come gli autori abbiano variamente trattato un tema ben preciso, e con una buona tradizione alle spalle. Più lineare il volume di Lepage, più generoso sul piano didattico quello di Bourgain e Vieliard, che nei sette *Documents commentés* discute, su brani opportunamente scelti, la ricostruzione critica di testi latini, provenzali e antico-francesi. Non ho naturalmente alcuna contestazione grave da presentare; solo qualche minima osservazione, che mi è gradito esporre agli autori come segno del mio interesse.

<sup>17</sup> Le *Notes philologiques* di cui parla Lepage a p. 126 dovrebbero dunque essere inserite entro l'apparato.

<sup>18</sup> Per il *Bestiaire d'Amours*, vedi G.B. Speroni, «Due nuovi testimoni del *Bestiaires d'Amours* di Richard de Fournival», *Medioevo Romano*, VII (1980), pp. 342-69; A. Vitale-Brovarone, «Un testimone sconosciuto ed uno recuperato del *Bestiaire d'Amours*», ivi, pp. 370-401; per il *Libro de' Vizi e delle Virtudi*, vedi C. Segre, «Un nuovo manoscritto del *Libro de' Vizi e delle Virtudi* di Bono Giamboni», *Medioevo Romano*, V (1978), pp. 417-28; Id., «Il manoscritto V del *Libro de' Vizi e delle Virtudi* di Bono Giamboni», *Medioevo Romano*, XI (1987), pp. 381-8; Id., «*Libro de' Vizi e delle Virtudi*? Novità per i codici del gruppo β», in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Studio Editoriale Programma, 1993, vol. I, pp. 307-14.

Il volume di Lepage dà maggiori stimoli alla discussione, perché parte da una breve storia della critica testuale applicata a testi romanzi, in particolare francesi (pp. 15-57; Bourgain e Vielliard danno cenni molto sommari alle pp. 10-29). In complesso, segnalo soltanto due lacune: nessun cenno alla filologia umanistica, che ha offerto anticipazioni metodologiche sorprendenti (vedi la p. 13 di Bourgain e Vielliard); quasi nessuna attenzione alla filologia dei testi classici, che ha anticipato di decenni quella dei testi romanzi e che le è servita di modello. È in questo ambito che i tedeschi dell'Otto e del primo Novecento hanno individuato quasi tutta la fenomenologia e definito i procedimenti. Ricordare K. Lachmann, come fa Lepage a p. 29, è troppo poco. E non si può tacere del manuale di *Textkritik* (1927) di Paul Maas, tradotto anche in italiano, che è una sintesi preziosa, e ancor oggi un modello.

Ma veniamo a osservazioni più minute. A p. 8, n. 2, Lepage cita le principali collane di testi francesi, senza distinguere tra quelle che offrono edizioni critiche e quelle che danno soltanto i testi. Non cita invece i «Documenti di filologia» diretti da Contini e Alfredo Schiaffini, che sono espressione del neolachmannismo italiano, e tra i testi ne contengono anche di francesi e provenzali (ma pure di spagnoli e italiani, conformemente alla concezione italiana della Filologia romanza), come la *Chanson de Roland*, il *Bestiaire d'Amours*, il canzoniere di Gontier de Soignies, le poesie di Arnaut Daniel ecc.

A p. 34, Lepage, sulla base di uno stemma fittizio a due rami, mostra le conclusioni che se ne possono trarre quanto alla scelta delle lezioni. È vero che, con uno stemma del genere, se i subarchetipi  $\alpha$  e  $\beta$  sono d'accordo su una lezione, questa è da attribuire all'archetipo, mentre se sono in disaccordo sta all'editore scegliere. Ma Lepage non dice che (qualora siano escluse le contaminazioni) se almeno un rappresentante di  $\alpha$  si accorda per una lezione con  $\beta$ , quella lezione è da ritenere autentica; e se almeno un rappresentante di  $\beta$  si accorda per una lezione con  $\alpha$ , anche in quel caso la lezione è da ritenere autentica. Quando invece, nel medesimo stemma, si aggiungesse un terzo ramo rappresentato da E, dice Lepage, «l'embaras de l'éditeur n'apparaîtrait alors que dans le cas où les trois branches différaient», e siamo d'accordo, ma prosegue: «ou que deux d'entre elles s'opposeraient à la troisième». Qui ci dev'essere un errore di stampa o un altro incidente, perché è chiaro che se due rami si accordano contro un terzo, sono i due ad aver ragione, senza alcun «embaras de l'éditeur».

Sempre nelle stesse pagine (34-5), Lepage espone i criteri di ricostruzione del testo del *Roland* di Edmund Stengel (1900) rifacendosi alle giu-

stissime contestazioni di Bédier. Poi elenca una serie di editori di testi (Foerster, Wailly, Långfors, Brandin, Gaston Raynaud, Hoepffner, Wal-lensköld, Longnon, Langlois) che sarebbero criticabili per analoghi motivi. Qui credo che Lepage confonda il trattamento delle varianti di forma e quello delle varianti di sostanza. È infatti evidente che le sue critiche si riferiscono al trattamento del colorito linguistico dei testi, non alla loro ricostruzione. E si sa che, specie nella prima metà del Novecento, per il colorito linguistico c'era la consuetudine d'intervenire liberamente sui testi, in base al miraggio del "colorito originario" che veniva individuato con criteri molto astratti e linguisticamente (oggi) inaccettabili. Questi interventi erano una consuetudine: venivano fatti anche su testi a tradizione unica, e comunque a prescindere dalle metodologie. Ma gli studiosi che Lepage cita (conosco bene in particolare i lavori di Foerster, Långfors, Brandin, Hoepffner, Langlois), per quanto riguarda le varianti di sostanza, sono giudiziosi e spesso felici. Si può discutere l'uno o l'altro su singoli interventi, ma nessuno di questi studiosi incorre negli eccessi dello Stengel.

A p. 44, Lepage dice che nel Medioevo, quando un'opera nasce, «les copistes la transforment imperceptiblement, y introduisant des fautes et des leçons de leur cru, le respect du texte étant, comme on sait, un concept totalement inconnu au Moyen Age». Io credo che questa affermazione, valida in generale, vada sfumata secondo il tipo di testi e la cultura dei copisti, che qualche volta sono molto precisi: vi ho già accennato. E noto che per i testi classici, trascritti nel Medioevo da copisti che, come tutti, non conoscevano quasi più il greco, e male il latino, sono più facili gli errori di copia che i rimaneggiamenti. Per questo la filologia classica si muove con molto maggiore sicurezza di quella medievale. Le critiche di Lepage (p. 46) all'edizione del Jaufre Rudel di Pickens possono essere utilmente integrate con i rinvii di Bourgain e Vielliard, pp. 239-40. Si leggono con grande piacere le ampie riflessioni di Lepage sull'uso degli ordinatori per l'edizione critica dei testi (pp. 52-5), e la decisa conclusione: «Choisir, la machine, même la plus intelligente, n'a pas la faculté de le faire, car elle ne dispose pas du libre arbitre. Cette responsabilité incombera toujours au philologue». Ed è sintomatico che Bourgain e Vielliard siano dello stesso parere (p. 22).

Lepage (come anche Bourgain e Vielliard) riconosce i meriti della scuola italiana nel campo dell'ecdotica dei testi romanzeschi (p. 45). Però non pare avere conoscenza delle teorizzazioni in merito di Gianfranco Contini, tanto che quel maestro è assente dalla Bibliografia (in Bourgain e Vielliard è appena citato, p. 231). Purtroppo i lavori di Contini sono ge-

neralmente mal conosciuti fuori d'Italia, a causa del suo linguaggio quasi criptico e del modo anticonformista di illustrare le argomentazioni. Ma quando si farà una vera storia della nostra disciplina, il suo *Breviario di ecdotica* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, con ristampe presso Einaudi, Torino) vi terrà un posto centrale.

Venendo al manuale Bourgain e Vielliard, dirò che esso porta i segni di un ammirevole esercizio didattico (il manuale appare in una pubblicazione dell'École Nationale des Chartes, entro una serie di «Conseils pour l'édition des textes médiévaux»), sia per il modo di esporre, sia per l'abbondanza di bibliografia, sempre ragionata, cioè accompagnata da brevi commenti. Farò anche qui brevi osservazioni.

A p. 60, Bourgain e Vielliard descrivono la costituzione di un testo sulla base della *varia lectio*, e definiscono il risultato un «texte artificiel». Certo, si tratta di un testo che non esiste materialmente, ma, se il lavoro filologico fosse impeccabile (non lo sarà mai, sia chiaro), si tratterebbe, secondo gli entusiasti fondatori del metodo, di un testo vero, anzi dell'unico testo vero. Più modestamente, e più opportunamente, Contini parlava di una «ipotesi di lavoro», la migliore ipotesi che il filologo abbia saputo produrre. Insomma, preferirei «texte hypothétique».

Nella discussione sul testo del *De tribus diebus* di Ugo da San Vittore (pp. 123-31), Bourgain e Vielliard introducono a un certo punto, non vedo bene con che vantaggio, il concetto di “orientation” dello stemma, che risale, credo, a dom Quentin (p. 127), con relativo stemma non orientato. Il resto del ragionamento avviene in termini lachmanniani, e forse sarebbe stato opportuno giustificare questa “deviazione” nelle pagine a carattere normativo (*orientation* è comunque citato nel lessico terminologico, p. 213). Molto utile il *Petit lexique des termes utilisés en critique textuelle* (pp. 209-14), dove si alternano, secondo l'uso francese contemporaneo, parole francesi come *apographe* e *archétype*, e latine, come *descriptus* (*codex*) e *deteriores*. Per comodità, e per rispetto a una storia secolare, forse sarebbe stato utile segnalare sempre, quando esistano, i termini latini.

Alcune definizioni non soddisfano. *Diasystème du scribe* non coincide esattamente con le «pratiques de graphie, d'accentuation, de coupure des mots et de ponctuation propres à un copiste» (p. 211); il concetto (tratto dalla linguistica) si riferisce al compromesso fra due sistemi linguistici, quello del testo e quello di un dato copista: perciò ogni trascrizione viene a costituire un nuovo diasistema. La storia della tradizione è dunque la storia dei diasistemi che i successivi copisti di un testo hanno realizzato. *Erreurs conjonctives* sono sì «fautes communes à plusieurs ma-

nuscripts, qui caractérisent une lignée» (p. 211), ma più esattamente sono errori di tal natura da non potersi esser prodotti indipendentemente nei manoscritti che li contengono. E le *erreurs séparatives* sono sì «fautes propres qui opposent un manuscrit à son ancêtre immédiat, ou une lignée à celles qui lui sont collatérales» (ivi), ma più esattamente sono errori di tal natura da non poter essere stati eliminati per congettura dal copista del codice che ne è esente. Dopo *descriptus* (*codex*) sarebbe stato utile precisare che la natura di *descriptus* rende un codice inutile per la ricostruzione del testo (di qui la *eliminatio codicum descriptorum*, fase canonica della *recensio*, che nel lessico non è elencata).

Che la *Bibliographie* sia molto informata e precisa è naturale, anche data la presenza della signora Vielliard. Ci sarebbe da ridire (ma è un fenomeno generale, che si potrà discutere altrove) sul fatto che lo sforzo di aggiornamento spesso mette in ombra i maestri del passato: credo che in una bibliografia si dovrebbero citare i lavori migliori e decisivi, non solo i più aggiornati. Comunque le indicazioni fornite sono preziose, e bisogna esserne grati alle autrici. Noto soltanto, per curiosità, che mentre le parti I e II ospitano autori di tutto il mondo e in molte lingue, la parte III, quando tratta la storia della disciplina, tende a creare comparti per la Francia, la Germania, gli Stati Uniti, il Belgio, la Spagna, l'Italia, ciò che è sacrosanto quando si tratti soltanto di censire i lavori compiuti nei rispettivi paesi, ma non quando si parla di studi che appartengono al nostro comune impegno di filologi e di romanisti, che è per definizione cosmopolita. Per esempio gli studi sulle origini tedesche della filologia romanza, o i lavori di Contini, Avalle, Tyssens ecc., non riguardano soltanto la Germania, l'Italia e il Belgio.

Tanto Lepage quanto Bourgain e Vielliard danno poca o nessuna importanza alla numerazione dei paragrafi dei testi in prosa (per esempio Lepage, p. 123). A me pare cosa importantissima, perché solo così sono possibili rinvii validi per ogni edizione. Tra tanti, confesserò di non averne tenuto conto io per il *Bestiaire d'Amours*, che perciò va citato per pagina, ma i numeri cambiano per le edizioni derivate dalla mia (Bianciotto, Zambon ecc.), come non ne tiene conto Francisco Rico, nelle recenti, splendide edizioni del *Don Quijote*, dove si può solo rinviare alla parte, al capitolo e alla carta della princeps, ma non si può indicare il punto preciso del capitolo, ciò che una opportuna paragrafatura renderebbe facilissimo<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> È una scelta programmatica che non condivido, ma che Rico argomenta, per esempio in *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 176-8.

Termino augurandomi che i due manuali nutrano e rafforzino un buon numero di giovani studiosi, così che la critica testuale, e la filologia romanza che su essa in parte si basa, continuino a essere stimoli e mezzi di una ricerca da ritenere inesauribile.



LINA BOLZONI

📖 Roger Chartier, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris (Hautes Études), Gallimard-Seuil, 2005, pp. 210

Ho fatto come Auerbach, ci dice Roger Chartier nella introduzione al suo ultimo libro: ho seguito il filo delle mie letture per individuarvi di volta in volta i casi di «mise en abyme du texte dans le texte, de l'écrit dans l'écriture», così da mostrare come le pratiche dei copisti e l'organizzazione del lavoro nelle stamperie «donnent aux oeuvres non seulement leur corps, mai aussi une part de leur âme». Il rifarsi a un modello nobile come Auerbach risulta giustificato dall'importanza della posta in gioco: la riaffermazione da un lato, e lo sviluppo dall'altro, di un orientamento metodologico che ha costantemente ispirato il lavoro di Chartier, e cioè l'attenzione alle forme materiali del libro e della scrittura, alla loro storia, alle biblioteche, alle diverse pratiche di lettura.

L'ottica adottata risulta immediatamente di grande interesse per chi si occupa di letteratura, poiché qui le questioni cui Chartier ha dedicato una quantità ormai imponente di studi vengono fatte interagire con diversi testi letterari, e quel che garantisce l'unità del libro è appunto la questione della «mise en littérature» di quei problemi che Chartier ha affrontato nelle sue ricerche precedenti.

C'è poi un altro filo rosso che percorre i capitoli, soprattutto nella prima parte del libro, ed è quello enunciato dal titolo: «inscrire et effacer», e cioè l'attenzione rivolta a quel gioco complesso fra memoria e oblio, fra conservazione e distruzione, che viene innestato dalla scrittura e dilatato dalla stampa. Se da un lato infatti la scrittura è vista come lo strumento primario che conserva la memoria, dall'altro essa produce un effetto di eccesso, di pericolosa sovrabbondanza, che va quindi contenuto perché non debordi, perché il 'rumore' prodotto non diventi eccessivo.

I primi due capitoli sono appunto dedicati a inseguire, fra l'XI e il XVII secolo, le tracce di quegli oggetti, di quegli strumenti che vennero creati per venire incontro, nello stesso tempo, al bisogno di scrivere e di cancellare: tavolette, libri, che riproducevano nella loro struttura il bisogno della memoria e insieme la sua fragilità, la sua vulnerabilità. Si comincia con Baudri de Bourgeuil, abate benedettino e poeta dell'XI secolo, che celebra i piaceri quasi fisici di 'consumare' i libri insieme con gli amici e che ci dà una descrizione attenta delle tavolette di cera sulle quali, usando uno stilo, si incideva il testo che poi un copista avrebbe ricopiato sulla pergamena. Si poteva poi cancellare il testo dalla tavoletta, co-

si da averla a disposizione per i bisogni successivi, magari per confidarle pensieri ed emozioni che non erano destinati a durare troppo a lungo.

Secondo Chartier era del tutto simile la struttura materiale di quel «librillo de memoria» che Don Chisciotte e Sancho Panza trovano appena entrati nella Sierra Morena. E da qui l'autore prende le mosse per una affascinante ricostruzione dei diversi modelli di memoria e di scrittura che caratterizzano da un lato Don Chisciotte e Cardenio, l'innamorato infelice che è il proprietario e l'autore del *librillo*, Sancho Panza dall'altro, fino alle varie interpretazioni che si possono rintracciare attraverso le traduzioni del romanzo.

Il gioco di rinvii tra testo letterario e materialità dello strumento della scrittura si ripresenta e si amplia nell'analisi di quella «table of memory» che Amleto tira fuori dalla tasca per obbedire all'ingiunzione dello spirito: «Remember me!». Amleto la prende alla lettera: cancellerà tutto il resto, egli dice, dal «book and volume of my brain» (dove il modello del libro viene usato per rappresentare la memoria) e si appresta a scrivere quel che solo deve ricordare. Ma su cosa lo scrive? Chartier nota che si tratta di un oggetto piccolo, tale che lo si può tenere in tasca e ci si può scrivere stando in piedi. Doveva trattarsi, egli conclude, appunto di qualcosa di simile al *librillo* trovato da Don Chisciotte. Solo che in questo caso l'ipotesi viene rafforzata dal fatto che in effetti sappiamo che un oggetto di questo genere esisteva nell'Inghilterra elisabettiana e ne abbiamo degli esemplari: si tratta delle *Writing Tables with a Calendar for XXIII years* che furono prodotte in gran numero, almeno fra il 1577 e il 1628 (date degli esemplari conservati), da Frank Adams e Robert Triplet. Questo è solo un esempio di quella vera e propria fascinazione degli oggetti che caratterizza questo libro, per cui vengono evocati carte da gioco, figurine di cera, ventagli, ricami, e così via. Seguendo l'invito dell'autore a vedere di volta in volta quale tipo di lettura viene suggerita e testimoniata dalla forma materiale di un'opera – dal libro fino alla disseminazione di oggetti che esso può produrre – possiamo dire che lo studio di Chartier arricchisce la nostra lettura di classici come il *Don Chisciotte* e *Amleto*, nel senso che ci dà nuovi strumenti per *vedere* il testo, per tradurlo in modo più concreto nel teatro della nostra mente.

E sempre a proposito del *Don Chisciotte*, Chartier si ferma a lungo sul celebre episodio, contenuto nella seconda parte, per cui l'eroe visita una stamperia a Barcellona e vi trova, tra i libri che stanno per essere pubblicati, l'apocrifo della seconda parte del *Don Chisciotte*. L'analisi si muove anche qui su due piani, che interagiscono fra di loro. Abbiamo infatti una puntuale messa in luce degli effetti che ciò provoca nel testo, di co-

me Cervantes utilizzi gli effetti straniati creati da questo gioco di specchi fra libri e realtà che naturalmente avrebbe affascinato Borges: il fatto che Don Chisciotte sia lettore del libro che racconta le sue avventure, egli ha scritto, ci inquieta forse perché ci fa venire il dubbio che «si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser fictitious». D'altro lato Chartier valorizza l'interesse che Don Chisciotte mostra per la stamperia: Cervantes ha in mente un luogo reale, che con ogni probabilità è da identificare, come ha suggerito Francisco Rico, con la stamperia di Cormellas, descritta in base alla conoscenza di quella di Juan de la Cuesta a Madrid, dove il *Don Chisciotte* era stato stampato. Per dimostrare come Cervantes sia qui testimone attento delle procedure, dei diversi attori coinvolti nel processo della stampa, Chartier cita alcuni trattati pubblicati nel Seicento dedicati all'«arte de la imprenta». Essi rivelano, egli nota, una forte consapevolezza dell'importanza di tutte quelle procedure che si collocano «entre le génie de l'auteur et la capacité du lecteur». Il carattere liberale dell'arte della stampa è ad esempio teorizzato nel 1675 da Melchior de Cabrera per difendere le esenzioni e immunità fiscali degli stampatori; egli riusa un antico topos per sostenere che un libro è come un uomo, al quale Dio ha dato, oltre all'anima, un corpo; anzi, egli dice, fra i libri scritti da Dio solo l'uomo è un libro stampato, perché Dio ne ha fatto molte copie, conformi al modello e insieme molteplici.

Oltre a riflettere le procedure della stamperia e a farne motivo di invenzione, fino a innestare un gioco vorticoso fra realtà e finzione, la letteratura secentesca può anche dar forma alla diffidenza verso la proliferazione dei testi stampati, specie quando essi si rivelano incontrollabili e potenti. È il caso analizzato nel capitolo dedicato alla commedia *The Staple of News*, pubblicata da Ben Jonson nel 1631. Qui il ritorno all'ordine comporterà la distruzione di un luogo in cui si raccolgono le notizie, si trascrivono, si ordinano per soggetti e, se c'è bisogno, si inventano, di un luogo che rappresenta le due realtà, compresenti nel Seicento, del vecchio sistema della diffusione manoscritta delle notizie, inviate a un pubblico di sottoscrittori, e della nuova realtà delle gazzette, dei giornali, delle notizie stampate. Jonson, nota Chartier, è polemico contro il fatto che la stampa abbia usurpato il ruolo, lo spazio del teatro e nello stesso tempo è preoccupato del rischio che la credibilità che la notizia stampata ha presso il pubblico metta in crisi i vecchi sistemi di controllo, basati sul segreto, e sul rapporto privilegiato fra il re e i letterati, i cortigiani suoi consiglieri. C'è un particolare, nella commedia di Jonson riletta da Chartier, che contribuisce ad aumentare nel lettore di oggi il senso un po' in-

quietante di lontananza e insieme di familiarità: quando il capo dell'impresa, Cymbal, spiega come sono divisi i profitti, dice che la settima parte della metà va a due impiegati, due «clerics» che, nota Chartier, rappresentano un fenomeno sociale della Inghilterra contemporanea, e cioè i «gradués sans emploi dont le nombre a été multiplié dans la décennie 1620 du fait de l'afflux des étudiants à Oxford et Cambridge, alors même que se rétrécissait le marché des positions dans l'Église, l'administration ou la justice que leur diplôme leur permettait d'espérer auparavant». Evidentemente non tutto è poi così diverso, nel tempo dei *The Staple of News* e in quello della rivoluzione informatica.

Nel capitolo V, *Livres parlants et manuscrits clandestins. Les voyages de Dyrcona*, troviamo, intrecciati, due motivi base del libro: l'interesse per i diversi oggetti in cui la scrittura può trovare forma, e il rapporto fra scrivere e cancellare, o tra scrivere e riscrivere. Il capitolo si occupa infatti delle opere di Cyrano de Bergerac, sia dei diversi modi della loro diffusione (manoscritti clandestini o no, che circolano prima e dopo la pubblicazione, e opere a stampa in cui il testo è sottoposto a una consistente revisione), sia di quella profonda «tissure livresque» che, come ha scritto Jacques Prévot, caratterizza i testi. Abbiamo qui un esempio di quella fascinazione degli oggetti cui accennavamo all'inizio: molto belle sono infatti le pagine dedicate ai libri parlanti che, secondo Cyrano, sono usati sulla Luna. Sono libri costruiti in modo da ridare voce al testo, e le forme possono essere le più diverse: piccoli contenitori, non più grandi di un gheriglio di noce, o una specie di orecchini, come quelli che il demone di Socrate regala al viaggiatore lunare. C'è qui, nota Chartier, una specie di anticipazione del trionfo dei libri di piccolo formato che caratterizza l'editoria francese del secondo Seicento, mentre nell'invenzione di una lingua lunare musicale, senza sillabe né parole, possiamo leggere una delle forme della ricerca di una lingua perfetta, che è tema all'ordine del giorno fra Sei e Settecento, e insieme l'insoddisfazione per un sistema di punteggiatura inadeguato, incapace di riprodurre la ricchezza delle sfumature.

Ci sono metafore e similitudini di lunga durata che sono state usate per indicare la scrittura fin dalla Grecia arcaica e che poi acquistano forme e significati nuovi nei diversi contesti storici e sociali. È il caso del motivo antico delle *voces paginarum*, che viene riformulato da Cyrano nei libri parlanti usati sulla Luna, ed è il caso del motivo del rapporto fra testo e tessitura, che è al centro del capitolo dedicato a Goldoni, alla commedia *Una delle ultime sere di Carnevale*, rappresentata a Venezia il 23 febbraio 1762. Come spiegherà nei suoi *Mémoires*, il commediografo che

sta per partire per Parigi si congeda dal suo pubblico mettendo in scena una storia che ha un significato allegorico: il protagonista Anzoletto, il disegnatore di tessuti che sta per partire per Mosca, rappresenta l'autore, mentre i tessitori, coloro che realizzano il tessuto e il disegno, rappresentano gli attori, coloro che danno vita al testo, che lo rappresentano al pubblico. Nel modo in cui Goldoni dà consistenza teatrale alla sua allegoria, Chartier individua la presenza dei conflitti che caratterizzavano la sua situazione economica e sociale, di autore di teatro che vive il conflitto fra il desiderio di onore e il bisogno di profitto, fra la ricerca di una libertà di scrittura e la necessità di avere protettori e un guadagno assicurato.

Nello stesso tempo Chartier mette a fuoco, come dicevamo, la metafora del testo come tessuto così da ridarle consistenza, così da ricollegarla a pratiche sociali e alla produzione di libri. «Dans les sociétés anciennes, – egli scrive – les parentés entre les écrits et les tissus ne sont pas seulement métaphoriques. Elles sont aussi manifestées par la proximité toute matérielle entre les productions de l'écriture et les objets de la couture et de la broderie». Così accade ad esempio in *The Winter's Tale* di Shakespeare, dove c'è un intreccio fra i disparati oggetti che il venditore ambulante offre: le ballate d'amore, tutto ciò che serve per il ricamo, i nastri, i pizzi, tutto ciò che si può regalare a una giovane per conquistarla. Una contiguità analogica, osserva Chartier, è testimoniata dai cofanetti ricoperti di stoffa ricamata che erano posseduti dalle giovani di famiglia ricca nell'età elisabettiana, in cui i gioielli e i profumi erano collocati accanto agli strumenti necessari alla scrittura. Seguendo questa linea, Chartier sottolinea la dimensione femminile del rapporto fra testo, tessitura, ricamo, che aveva trovato tragica espressione nel mito di Filomela. L'autore prende di qui le mosse per fermarsi sui manuali cinquecenteschi che insegnavano i diversi punti di ricamo, sui repertori di immagini che si potevano realizzare, sui *samplers* in cui le giovani inglesi del Seicento ricamavano le lettere dell'alfabeto, le cifre, una preghiera, e a volte un breve testo. «La proximité entre texte e tissu peut [...] être comprise comme l'un des recours qui ont autorisé les femmes à desserrer les contraintes traditionnelles et à entrer en écriture», conclude, forse in maniera troppo ottimistica, l'autore, prima di indicare nella *Mirandolina* goldoniana un esempio di donna indipendente, che sa usare sia l'ago che la penna.

Diderot, la sua ammirazione per i romanzi di Richardson, la posizione che assume sul problema del diritto d'autore, sono al centro della parte finale del libro. Nell'*Éloge de Richardson*, un testo pubblicato nel 1762,

a breve distanza dalla morte dell'autore, Chartier individua in primo luogo una testimonianza preziosa di un modo di leggere il romanzo, degli effetti prodotti sulle lettrici, ma anche sui lettori sensibili: si ha un forte coinvolgimento emotivo, che si esprime anche fisicamente, nei moti del corpo; cadono le barriere tra mondo del libro e mondo dei lettori, nel senso che si parla dei personaggi come se fossero reali, e insieme si santifica per così dire l'autore, se ne fa un personaggio ideale, che si desidererebbe avere come amico e consigliere. Perché questo effetto si realizzi, il romanzo deve evitare due rischi: quello di un lettore irridente, sarcastico, che ride là dove dovrebbe farsi travolgere dalle lacrime, e un lettore impaziente, che giudica il testo eccessivamente lungo.

Chartier sottolinea il nesso fra le nuove condizioni storiche di produzione del romanzo e la qualità letteraria delle opere di Richardson, in particolare le tecniche che egli mette in atto proprio per creare gli effetti di lettura che Diderot testimonia. Così ad esempio Richardson crea con le parole dei 'quadri' entro cui il lettore/spettatore si sente inserito, proprio come nella pittura contemporanea, 'quadri' destinati all'immaginazione, alla rielaborazione morale e sentimentale; si nasconde come autore, presentandosi come il puro tramite di lettere, di documenti ritrovati, ma proprio cancellandosi come autore costruisce la propria autorità morale, pone le basi della propria consacrazione come maestro e amico ideale. Richardson, nota Chartier, fa inoltre i conti da vicino con i nuovi caratteri del mercato dei libri, dei romanzi in primo luogo. Se da un lato condanna le versioni abbreviate, le antologie dei suoi romanzi che circolavano, d'altro lato confeziona lui stesso dei testi in cui si offre il sunto delle lezioni morali che dai suoi romanzi si possono trarre, come la *Collection of the Moral and Instructive Sentiments, Maxims, Cautions, and Reflections, Contained in the Histories of Pamela, Clarissa and Sir Charles Grandisson*, pubblicata nel 1755. I romanzi vengono così tradotti dal loro stesso autore in qualcosa di simile alle raccolte cinquecentesche di *loci communes*, in cui le massime, ordinate alfabeticamente, sono isolate dal contesto narrativo e pronte al riuso. È solo il primo passo, come ci mostra Chartier, di una vera e propria disseminazione del romanzo, che si avrà attraverso versioni teatrali, un gioco di carte inciso sul cuoio, episodi riprodotti in pitture e sui ventagli, oppure affidati a figurine di cera. Il romanzo, in altri termini, prolifera e si traduce in forme diverse, per pubblici diversi. Chartier sottolinea giustamente la specificità settecentesca dei fenomeni che analizza, ma per chi, come chi scrive, ha una lunga familiarità con il Cinquecento, viene naturale di pensare a fenomeni analoghi più antichi, come ad esempio al fatto che l'Or-

*lando Furioso* viene tradotto in un gioco di carte (ne ho segnalato anni fa gli esemplari superstiti, conservati alla Newberry Library di Chicago) e dà origine, nel Seicento, a quel gioco di corte che si chiamava il 'labirinto dell'Ariosto', in cui una specie di gioco dell'oca si intrecciava con momenti teatrali. O ancora il fatto che, come nota Chartier, Richardson incorpora nelle successive edizioni di *Pamela* le lettere di commento dei lettori che lui stesso aveva sollecitato, fa venire in mente il raffinato gioco intellettuale che Thomas More mette in atto con *Utopia*, quando nell'edizione del 1518 include le lettere che alcuni dei suoi amici, come Peter Gilles, Budé, o Erasmo, gli avevano scritto per discutere appunto dell'isola che il testo, pubblicato nel 1516, aveva descritto. Una riprova del fatto che il libro di Chartier è quanto mai sollecitante, e invita a riflettere sul gioco fra lunga durata e differenze che la nuova realtà della stampa contribuisce a produrre.

Per tornare all'elogio che Diderot consacra a Richardson, Chartier lo valorizza non in chiave di estetica (condivide anzi il giudizio di Jean Sgard sul carattere arcaico delle argomentazioni usate) ma piuttosto per la capacità di cogliere una novità radicale che si è prodotta e che investe il rapporto con il lettore, legandosi ad esempio alla campagna pubblicitaria che precede la pubblicazione del romanzo e alla sua capacità di entrare nel mondo familiare, quotidiano del lettore. È questa novità che Diderot riconosce e traduce in un ribaltamento della tradizione che condannava il romanzo proprio per la sua capacità di produrre nel lettore una identificazione con i personaggi e con le loro storie. Chartier cita a questo proposito le osservazioni di Starobinski: «La preuve de la beauté, de la bonté, de la vérité du roman ne doit donc pas être donnée par une critique (fût-elle élogieuse) du roman lui-même, mais par l'affirmation que l'énergie dont il est la source peut être intégralement reversée sur la vie réelle». Scelte formali e politica editoriale, nelle sue diverse forme e diffrazioni, ci mostra Chartier, convergono nel caso di Richardson per produrre nel lettore un forte effetto di coinvolgimento, di adesione morale e affettiva. Il che naturalmente non significa che non si verificchino «le possible dévoiement de la lecture, l'appropriation sauvage et déréglée du texte».

L'*Epilogo* del libro mette a confronto le due diverse posizioni che Diderot e Condorcet esprimono sul problema del diritto d'autore. Nel 1763 Diderot scrive un memoriale che ha a che fare, nelle sue intenzioni, con la libertà di stampa e che, nelle intenzioni dei committenti, dovrebbe servire a garantire ai librai un privilegio perpetuo sulle opere da loro stampate. Diderot cerca di collegare la difesa di tale privilegio con il ri-

conoscimento di una adeguata ricompensa all'autore che cede la propria opera. Nel 1776 Condorcet scrive, anche a sostegno della politica di Turgot, un pamphlet in cui sostiene l'abolizione di ogni privilegio, dato che, secondo lui, il progresso dei Lumi richiede la libera circolazione e la condivisione universale delle verità. Diderot e Condorcet esprimono così due opinioni del tutto contrapposte sul diritto d'autore, dato che per il primo un'opera è espressione del genio individuale mentre per il secondo è veicolo di verità universali. Dietro questa contrapposizione, nota giustamente Chartier, c'è anche il rapporto molto diverso che i due hanno con il mondo dell'editoria: «Entre l'écrivain qui vivait de sa plume et le marquis qui jouissait de ses rentes, il est, en effet, peu de traits communs». Al di là delle diverse soluzioni legislative che la questione trova, quel che interessa a Chartier è sottolineare un punto, il fatto cioè che il lungo dibattito sul *copyright*, che vede schierate le ragioni degli autori e quelle degli stampatori, finisce col mettere al centro la questione di cosa sia l'oggetto della proprietà, e quindi dei privilegi, che gli uni e gli altri rivendicano; proprio così si viene delineando e rafforzando l'idea che, rispetto alla dimensione materiale del libro, privilegia quella invisibile e intangibile dell'opera. Il libro di Chartier finisce così rintracciando le origini storiche, per certi aspetti paradossali, di quel processo di «abstraction textuelle» di cui gli studi qui raccolti contestano i limiti.

#### PAOLO CHIESA

📖 R(ober) B(urchart) C(onstantijn) Huygens, *Ars edendi. A Practical Introduction to Editing Medieval Latin Texts*, Turnhout, Brepols, 2000 (Brepols Essays in European Culture, 2); *Introduction pratique à l'édition des textes latins du moyen âge*, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 84 (traduzione francese a cura dell'autore stesso)

Il volumetto (84 pagine, di cui soltanto 69 di testo effettivo, nella versione francese, cui faremo qui riferimento) presenta un insieme di «recommandations pratiques, parfois peu orthodoxes» rivolte a coloro che «désireraient éditer des textes latins du moyen âge, mais qui manquent d'expérience». Di esperienza ne ha invece molta Huygens, studioso olandese che è stato fra i più illustri e prolifici editori critici di testi mediolatini dell'ultimo mezzo secolo; fra i suoi lavori vanno ricordati almeno i *Gesta Dei per Francos* e il *De pigneribus* di Gilberto di Nogent, la monumentale *Historia rerum in partibus transmarinis gestis* di Guglielmo di Tiro, i *Monumenta Vizeliacensia*, il *Rescriptum contra Lanfrannum* di Be-



rengario di Tours, cui si aggiungono moltissime edizioni di opere di minor respiro, le meno recenti delle quali, risalenti agli anni fra il 1954 e il 1972, l'autore ha recentemente aggiornato e collettivamente rieditato (*Serta mediaevalia. Textus varii saeculorum X-XIII*, Turnhout, Brepols, 2000 [Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 171]).

Lo scopo è dichiaratamente didattico, e didattico è anche il titolo, che richiama le *artes* medievali; dell'*ars* il volumetto riprende la struttura – una successione di istruzioni e di precetti, per lo più in forma di massima o di sentenza – e il tono, semplice e chiaro. L'esposizione è amichevole e discorsiva, ricca di aneddoti, e gli esempi scelti sono sempre lampanti e spesso così clamorosi da fissarsi bene nella mente del lettore. I riferimenti alla teoria sono brevi e rari, al punto da poter apparire sbrigativi e financo superficiali, nell'economia generale comunque trascurabili; tutto si basa su indicazioni e suggerimenti pratici, talvolta concreti fino alla materialità. L'andamento del discorso è poco sistematico, nonostante sia possibile raggruppare gli argomenti lungo un linea che corrisponde approssimativamente alla successione delle operazioni svolte da un editore critico nel corso del suo lavoro. Si trattano fra l'altro le precognizioni necessarie a chi voglia pubblicare testi mediolatini (una buona conoscenza della Bibbia e della liturgia, la capacità di ritrovare le fonti patristiche e classiche, la consapevolezza del sostrato linguistico dello scrittore studiato); i metodi da seguire per la critica di attribuzione e per la determinazione di una presunta autografia (a proposito di quest'ultima si legge la sacrosanta affermazione che «se prononcer sur cette question est en dernière analyse une décision que doit prendre un philologue et non pas un paléographe, attendu qu'elle doit être basée sur l'évidence interne»); le avvertenze per un corretto censimento dei testimoni e per l'uso dei cataloghi dei manoscritti; la scelta fra diverse tipologie editoriali (lachmanniana, bédieriana, diplomatica); le questioni relative al layout editoriale (ortografia, interpunzione, sillabazione); la compilazione di note, apparati, indici; la stesura dell'introduzione. La sezione più lunga è quella dedicata agli 'errori' veri e presunti, nella quale la preoccupazione maggiore è quella di mettere in guardia, attraverso la presentazione di una ricca casistica, dai possibili ipercorrettismi dell'editore di fronte a lezioni che – superficialmente giudicabili 'sbagliate' – vanno tuttavia mantenute come autoriali. L'insistenza circa l'esatta definizione di cosa sia 'errore' è sintomatica della posizione teorica di Huygens (evidente, anche se non insistita): egli dichiara la sua fiducia in un uso intelligente e non integralista della metodologia lachmanniana – la sola in grado di produrre quella cui è qui riservato il nome di 'edition

critique' –, una fiducia anche stavolta non tanto aprioristica, quanto fondata sui buoni frutti ricavabili da una tale strategia di lavoro. Interessante è l'esperienza seminariale che Huygens dichiara di aver condotto sulla *Chronica* di Sigeberto di Gembloux, da lui ricostruita tre volte sulla base dei manoscritti più recenti, seguendo rispettivamente il metodo lachmanniano, il metodo quentiniano e il metodo bédieriano; poiché dell'opera esiste l'autografo – volutamente ignorato durante questa ricostruzione –, a cose fatte si è potuto constatare che la prima strada aveva permesso di produrre un testo assai più conforme all'originale.

Fra le avvertenze e le istruzioni, non mancano quelle più strettamente psicologiche. Si chieda l'editore in erba – dice Huygens – se il testo che egli ha deciso di pubblicare meriti davvero un'edizione (o una riedizione), e non sia invece trascurabile; non si faccia prendere dall'entusiasmo di una presunta scoperta, e sappia determinare con la necessaria pazienza se lo scritto che a lui pare inedito lo sia veramente; non cominci troppo presto a pubblicare testi, come se si trattasse di una facile operazione tecnica, senza prima essersi creato le necessarie competenze storiche e culturali; non abbia la presunzione di procedere a più edizioni contemporaneamente, con l'effetto di non riuscire più ad 'ascoltare' l'un testo senza l'interferenza dell'altro; abbia il coraggio delle scelte testuali, perché chi non l'ha – come già diceva Maas – «devrait s'abstenir d'éditer ou se borner à publier ce qu'il pense être un autographe»; non trascuri i dettagli, dalla rigorosa esattezza di tutte le informazioni fornite all'accurata correzione delle bozze, per evitare che il lettore, scoprendo errori in questioni marginali, diventi scettico anche sulla sostanza centrale.

Questi *warnings* di carattere psicologico, assai più che tecnico, fanno intuire che l'opuscolo, accanto alla dichiarata finalità didattica, ha anche una forte componente autobiografica: un editore di lunga navigazione riflette sulla sua esperienza e, talvolta, su come quest'esperienza ha vissuto. Quasi tutti gli esempi illustrativi e i casi che vengono discussi sono tratti da edizioni preparate dallo stesso Huygens (e questo contribuisce molto alla chiarezza e all'efficacia dell'esposizione); e si incontrano spesso giudizi critici su posizioni e opinioni di altri studiosi, diverse da quelle sostenute dall'autore, circa le opere oggetto di menzione. Ma più significative in proposito sono l'orgogliosa dichiarazione iniziale – nel tono precettistico che è tipico del volumetto – che «éditer des textes est un art. Et comme c'est le cas pour tous les arts, vous devez avoir quelque talent, sinon ce que vous entreprendrez sera un échec», e ancor di più l'epigrafe finale, in cui l'autore, esortando il giovane allievo che immagina suo lettore ad abbracciare, se non è stato scoraggiato dalla lunghezza e dalla difficoltà prospettate, «cette merveilleuse carrière d'éditeur de tex-

tes latins du moyen âge», offre un appassionato giudizio su cosa ha rappresentato per lui la propria attività. La stessa delimitazione di campo – l'*ars* è espressamente dedicata all'edizione di testi latini del Medioevo, e non pretende di dare istruzioni esportabili ad altri ambiti linguistici e temporali – ritaglia all'autore un mestiere ben determinato, e rivela la sua consapevolezza di possedere competenze specifiche, insieme raffinate ed esclusive come quelle di un artista; e non si sfugge alla sensazione che Huygens, riferendo una tecnica, stia trasmettendo in realtà i suoi segreti di bottega. Ecco perché, se il volumetto va certo raccomandato a un editore alle prime armi, che potrà trarre giovamento dall'ascoltare le istruzioni di un maestro veterano, chi lo godrà di più saranno forse gli editori di testi mediolatini di ormai collaudata esperienza, che leggendo riconosceranno problemi da loro stessi già affrontati e risolti, e si troveranno a dialogare con l'autore, non senza talvolta dissentire da lui, su un terreno che è loro familiare. Sempre che non li irriti il tono un po' oracolare dell'esposizione, la voluta noncuranza delle questioni di carattere teorico, l'organizzazione poco sistematica della materia, la inesorabile e continua autocitazione.

MARIA GIOIA TAVONI

📖 *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, a cura di Roberto Cardini, con la collaborazione di Lucia Bertolini e Mariangela Regoliosi, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 552, 32 ill. a col. e 241 in b/n

La biblioteca di un umanista è un universo in movimento, non semplice da esplorare: quando poi colui che ne è venuto definendo entità e confini è Leon Battista Alberti (1404-1472), appare chiaro come essa vada congiunta ad una personalità culturale ardua da svelare, spesso fraintesa, ove non addirittura ignorata. La mostra che si è assunta il compito di tradurre in percorso espositivo i risultati di ricerche scientifiche, condotte da Roberto Cardini e dalla sua *équipe* su più fronti e da molti anni, non poteva che essere ospitata nel suggestivo contesto della Biblioteca privata dei Medici, progettata da Michelangelo perché fosse aperta *publicae utilitati*, come accadde solo nel 1571, ovvero la Medicea Laurenziana di Firenze. In essa confluirono molti codici della più antica raccolta libraria medicea, la *Medicea publica*, costituitasi per volontà di Cosimo il Vecchio a partire dalla famosa libreria di Niccolò Niccoli, aperta nel convento domenicano di San Marco fra le prime biblioteche pubbliche dell'Umanesimo.

Il concetto stesso di *bibliotheca*, che gli umanisti riferivano tanto al-

l'insieme fisico dei volumi e di oggetti raccolti in serie scelte, quanto alla mappa delle realtà autoriali e letterarie materializzate nei libri, mappa che a partire da Gabriel Naudé andrà sotto il nome di *bibliographia*, si traduce con esemplarità nella struttura del catalogo fiorentino. Esso presenta infatti *in primis* l'insieme dei codici e dei documenti sicuramente appartenuti all'Alberti, che li custodiva nel suo studiolo: sono le carte e le lettere personali, pochissime autografe; i libri contenenti le opere, da lui scritte o fatte scrivere, o copiate direttamente su esemplari appartenenti al suo scrittoio; i libri da lui posseduti, sinora riconosciuti in numero di cinque (un Euclide, con annotazione e disegni autografi; il *De legibus* di Cicerone, con l'oroscopo che ha consentito a Cardini di fissare la data di nascita esatta dell'umanista; due codici marziani con altre opere dell'Arpinate, puntualmente postillate; il *De quadratura et triangulatura circuli* di Raimondo Lullo), quasi tutti recanti la nota di possesso. Alla biblioteca privata e 'materiale' segue la 'biblioteca reale' dell'Alberti, ossia l'insieme delle «opere degli autori che costituiscono il suo alimento intellettuale e con i quali egli entrò in un rapporto dialogico, di adesione, emulazione, ripresa, opposizione» (p. 18): da simile premessa consegue la giustificazione metodologica dell'intero catalogo, che intende esibire concretamente ciò che Cardini ha dimostrato per le *Intercentales*, mirabile esempio dell'«uso-riuso» albertiano degli *autores* (p. 91n), presenti in forma di tessere ricomposte nel mosaico dell'opera di Alberti. Tutto il materiale così individuato è disposto nel catalogo in tre distinte sezioni: *I documenti familiari* (pp. 253-76), *Il laboratorio della scrittura* (pp. 277-388), *I libri posseduti e letti* (pp. 389-510).

Prima di entrare nei contenuti delle rigorose schede in cui è articolata ciascuna sezione, il lettore è accolto da ben diciotto saggi, tutti, a eccezione di uno, originali, anch'essi disposti secondo un meditato progetto critico. Dall'intervento di Cardini, dedicato all'«ideologia albertiana del libro», intervento che fa da ègida all'intera mostra, apprendiamo come Alberti, che ha dedicato molti passi delle proprie opere al tema, guardasse al libro e alle biblioteche. Libri che non si limitano al canone allora dominante, quello di Tommaso Parentucelli, ma sono «praesertim ex docta illa vetustate collecti», come ricorda Alberti nel *De re aedificatoria*; libri nei quali si traduce «la percezione vivissima della irriducibile contraddittorietà e ambiguità della vita e dell'uomo», oggetti depositari di una memoria rassicurante, capace di attraversare il tempo, ma dal tempo stesso condannati. Al libro Alberti non risparmia neppure, con l'umorismo che gli è stato riconosciuto da Cardini, l'irriverente destino di finire nello stomaco di un sorcio – immortalato nell'apologo XIX –

che, alle suppliche del «*liber, in quo omnis ars libraria esset perscripta*», e al disperato tentativo di salvare le sue pagine dal perfido roditore, non sa che irridere. Pianto e sorriso si mescolano, alle radici di un sentimento moderno col quale altri metteranno a nudo miti e coscienze dell'uomo. Biblioteche come teatro degli scritti, fondali dinanzi ai quali agiscono i personaggi della fantasia letteraria; biblioteche private e pubbliche; biblioteche come edifici da progettare e realizzare a decoro e utilità pubblici; biblioteche come templi elevati a Pallade e a Pronea, costruiti con filosofia, scienze naturali e morale a mo' di pareti, colonne e tetto. Dalla rassegna non poteva mancare un personaggio, Libripeta, dietro il quale alcuni hanno individuato il Niccoli, ma che secondo Cardini «è un *tipo*: è il concentrato vivissimo della degenerazione degli *studia humanitatis*, o per dir meglio di alcune tendenze reali della rivoluzione umanistica» (p. 33). Ne esce un quadro inaspettato dell'Umanesimo, consapevole dei propri pericoli, polemico e armato di sferzante ironia nei confronti dell'improprio uso della cultura e del libro, in cui essa si materializza, diffidente verso l'isolamento degli intellettuali e la distinzione di saperi alti e bassi, liberali e meccanici. Alberti è uomo di studio, ma anche di azione; al contrario di Petrarca o di Richard de Bury si fa interprete di una concezione rivoluzionaria del libro e dell'*humanitas*, raffigurata nell'intercena *Picture* come donna che ha il suo punto di forza nelle mani. Mani che afferrano libri, ma anche penne, strumenti musicali e scientifici, gemme, emblemi. Intendendo che i libri, per citare il noto passo del vescovo di Durham, non si limitano ad essere gli unici «*felicitatis speculative immediatissima instrumenta*», apice della vita contemplativa, ma rappresentano soltanto uno dei possibili mezzi consegnati all'uomo per raggiungere il bene.

I primi saggi si compongono di approfondite investigazioni sulla documentazione albertiana oggi sopravvissuta (autografi e documenti inerenti la biografia dell'umanista), sulla teoria e sulla prassi scrittoria albertiane, su inedite e per certi versi spiazzanti modalità compositive della *Mosca* Riccardiana, sulla rassegna dei copisti e dei possessori di codici con opere dell'Alberti e, infine, sui ritratti e sull'autoritratto del grande fiorentino.

Il contributo di Paola Benigni fa il punto sulla sparuta documentazione (solo 13 pezzi, tutti esposti in mostra) sinora recuperata circa le vicende biografiche dell'Alberti, su cui recentissimi affondi archivistici hanno consegnato importanti novità. Molto resta ancora da fare, se i suggerimenti della studiosa non ingannano, proseguendo l'indagine nel *côté* bolognese, dove l'Alberti intrattenne rapporti che si prolungarono

ben oltre gli anni della formazione giovanile presso lo Studio, o in altri centri significativi quali Padova e, soprattutto, Roma.

Dal paratesto che contorna la *Mosca* apprendiamo che Alberti scrisse l'operetta con rapidità e in forma socializzata, dettandola agli amici che allietavano le giornate di una sua non grave malattia; scrittura che comporta una necessaria revisione, dunque, su cui l'acribia filologica non comune di Donatella Coppini ha modo di esercitarsi al fine di individuare il testo critico. Il caso della *Mosca* è presentato in mostra dal codice Riccardiano 767 (scheda 20), idiografo con correzioni di mano dell'Alberti, le quali paiono non «migliorative», ma piuttosto «rabberciative» (p. 52), gettando l'editore nel problema di individuare non l'ultima, ma semmai la migliore volontà dell'autore.

Nel proseguire il percorso nel laboratorio di produzione dell'Alberti, sfogliando le puntualissime registrazioni elaborate da Lucia Bertolini, veniamo a conoscenza dei copisti e dei possessori di manoscritti contenenti testi albertiani. Nei due elenchi, distinti in base alla differente funzione delle persone o delle istituzioni citate e corredati di bibliografia aggiornata, è reso disponibile agli specialisti, in forma strutturata, il tesoro accumulato in anni di ricerche, di recente confluite nel primo volume del monumentale *Censimento dei manoscritti albertiani*, conservati a Firenze (Firenze, Polistampa, 2004). Scorrendo i nomi, si rivelano aspetti eloquenti sia sulla confezione dei manoscritti che tramandano le opere dell'umanista, sia sulla circolazione delle stesse, sin dalla cerchia dei parenti e degli amici intimi, per giungere a personaggi di notevole spessore, membri di illustri famiglie e di potentati, non solo fiorentini (basti ricordare gli Estensi, gli Strozzi, i Montefeltro e Mattia Corvino, re d'Ungheria).

Quanto fossero utili la biblioteca e i libri per Alberti è argomento del bel saggio di Mariangela Regoliosi, la quale analizza il pensiero dell'umanista sul tema dell'amicizia nel rapporto fra teoria e prassi, così come essa si incarna nei libri e nella vita sociale. Il primo a porsi l'interrogativo, inserito nella tradizione del relativo *topos*, è lo stesso Alberti: fino a che punto i principi ideali racchiusi nelle pagine degli *auctores* trovano concrete applicazioni nella realtà che l'intellettuale fronteggia quotidianamente? L'amicizia idealizzata del Lelio ciceroniano sembra incompatibile con le necessità di dissimulazione, di consorteria, di alleanza spesso interessata in cui i rapporti tra persone sono spesso mescolati. La riflessione albertiana sull'amicizia, di sconcertante modernità, va colta per quanto traluce dalla sua parola, che si nutre di quegli stessi *auctores* che apparentemente allontana da sé, in realtà ricuperandone i *verba* e, dun-

que, i concetti. Alberti, che non accetta la mera riproposizione dei detti degli antichi, rilegge Cicerone del *Laelius*, Ovidio dell'*Ars amatoria*, Plauto e Teofrasto, ma soprattutto il *Commentariolum petitionis* di Quinto Cicerone, fratello dell'Arpinate. Parte così dalle sue fonti, che sono anche i suoi libri, e da essi muove a conclusioni limpide: mette così in pratica quegli stessi principi delle *humanae litterae* che «parlano sempre al mondo degli uomini, anzi sono il filtro di qualunque forma di conoscenza e di espressione» (p. 99).

Il catalogo prosegue con numerosi altri contributi, alcuni capaci di innovare dalle fondamenta il pensiero critico sull'Alberti, proprio a partire dalla minuziosa decostruzione dei suoi testi e dal conseguente, non fortuito, esame degli scaffali, se non proprio reali almeno ideali, di cui è costituita la biblioteca dell'Alberti. Troviamo rassicuranti conferme nel catalogo degli autori greci e latini (Omero, Esiodo, Esopo, Erodoto, Ippocrate, Platone, Aristotele, Teofrasto, Plutarco, Senofonte, Diodoro Siculo, Isocrate, Luciano e Diogene Laerzio; Plauto, Terenzio, Lucrezio, Cicerone, Ovidio, Catullo, Orazio, Cesare, Sallustio, Virgilio, Livio, Seneca, Quintiliano, Cornelio Nepote, Valerio Massimo, Vitruvio, Varrone, Columella, Plinio il Vecchio, Apuleio, Marziale, Persio, Giovenale, Manilio, Celso e molti altri), rispettivamente messi a fuoco dalle citate Bertolini e Regoliosi in due appositi interventi, a fianco di inedite scoperte. Come avviene per la sorprendente presenza dell'elegia latina – soprattutto Propertio – posta opportunamente in luce da Cardini, mai prima d'ora riconosciuta come debito contratto dall'Alberti, autentico rifondatore dell'elegia volgare in prosa dopo la *Madonna Fiammetta* di Giovanni Boccaccio. Di grande interesse anche la presenza di Gellio, sul quale la Regoliosi suggerisce necessari e più approfonditi scandagli. Giusto rilievo è stato altresì riservato alle opere di astrologia, di giurisprudenza, di antiquaria, oggetto delle investigazioni di Cardini, di Giovanni Rossi e di Sandro de Maria. Né sfuggono a questa prima proposta di ricostruzione della biblioteca albertiana gli autori della letteratura mediolatina, i Padri della Chiesa, e, da ultimo, i contemporanei, tra i quali Dante, Petrarca, Boccaccio, Leonardo Bruni.

Soffermare l'attenzione sui saggi – comunque sacrificati dalla natura intrinseca alla recensione che non consente di presentarli, seppur *brevisiter*, tutti, vista la loro quantità – non esime dallo spendere energie sul corredo di schede, che del catalogo sono il cuore pulsante. Sono infatti le 125 schede – molti meno, per limiti organizzativi, i pezzi esibiti nelle raffinate bacheche laurenziane – in cui è articolato il volume a lasciare traccia concreta, offrendo l'applicazione della metodologia critica dello



smontaggio, individuata da Cardini e coerentemente attribuita alle opere albertiane, per individuare i lacerti delle sue letture e dei suoi libri. Tralasciando le prime sezioni (I. *Documenti familiari*; II. *Il laboratorio della scrittura*, pp. 251-385, schede 1-58), di impostazione più tradizionale, è nella III che si esplica pienamente l'assunto critico alla base del progetto scientifico della mostra. Dalle opere dell'Alberti o sull'Alberti è dato ricavare, in forma secondaria (dalle edizioni e dalla più autorevole bibliografia critica sinora pubblicate, correttamente elencate alle pp. 390-93) e in forma primaria (dalla competenza e dalla sensibilità del filologo), i *fontes* sottesi alla pagina dell'umanista, che se ne appropriò come di tessere, non inerti, ma anzi pronte ad essere immediatamente riusate. Le schede offrono dunque, autore per autore, secondo la suggestiva e convincente materializzazione editoriale nei codici laurenziani, la reperimentazione di tutti i passi, raggruppati per opera, che Alberti riprese, con puntuale rimando al luogo preciso in cui tale attestazione è provata. Ciascuna scheda, o, ancor meglio, ciascun gruppo di schede, funge quindi da rassegna scientificamente sorvegliata dell'intertestualità albertiana, sottoponendo al consultatore una impressionante mole di dati critici, alcuni dei quali già approfonditi nei saggi introduttivi. Completano la scheda una veloce descrizione del manoscritto, un sintetico commento e l'impeccabile, aggiornatissima, bibliografia. Maggior spazio dedicano invece le schede delle prime due sezioni all'esame codicologico e paleografico dei prodotti dello studiolo di Alberti, riservando al commento l'ampio raggio d'azione che fa di ciascun intervento catalografico un sintetico, ma esauriente, *essai*.

Che il volume su *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista* non sia il mero catalogo dell'omonima mostra è più che una certezza, come abbiamo riferito a proposito del rapporto tra numero di schede e numero di pezzi esposti. Non fosse perché il termine 'catalogo' ricorre a fronte del frontespizio, a individuare la collana che lo ospita (si tratta di "Cataloghi e Mostre" del Centro di Studi sul Classicismo di Arezzo), saremmo quasi tentati di negare al volume questa qualificazione di genere editoriale, se non ripensassimo al significato bibliografico del termine, che in passato – e, solo sporadicamente, oggi – individuava uno tra i più elevati momenti di acquisizione di conoscenza. Così è dunque il catalogo albertiano, che rimarrà per molti anni punto imprescindibile di passaggio, se non di partenza, per ogni ricerca sull'umanista fiorentino. Ottima pertanto la scelta di dotarlo di apparati indicali articolati, complessi e affidabili, come è ormai abituato a rinvenire il consultatore degli strumenti catalografici approntati in occasione delle mostre ideate e rea-



lizzate da Cardini. Per l'occasione l'*équipe* redazionale dei numerosi, alcuni giovanissimi, studiosi che gravitano intorno al menzionato Centro aretino e alla Scuola di Dottorato di Ricerca in Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento di Firenze, ha allestito ben sei indici: dei manoscritti e documenti d'archivio; dei copisti; dei possessori; delle opere albertiane; delle tavole; dei nomi e dei luoghi. Che simile iniziativa cada infine nel sesto centenario della nascita di Leon Battista Alberti, non è certo un caso. Il Comitato Nazionale per le celebrazioni del VI centenario della nascita, la Direzione Generale per i Beni Librari, la Biblioteca Medicea Laurenziana, insieme con il Centro di Studi e la Regione Toscana, hanno consentito che i contributi di tutti i finanziatori (fra i quali anche sponsorizzazioni private che sempre più giocano un ruolo strategico nella organizzazione di eventi culturali), partecipi e assidui sostenitori del progetto, giungessero finalmente a pubblicare importanti risultati di ricerche avviate da Cardini, nella duplice veste di Direttore del Centro Studi e di Presidente dell'Edizione Nazionale delle opere dell'Alberti, molti anni or sono, ben prima dei festeggiamenti centenari. Al visitatore della mostra, nella quale sono stati esposti codici, carte e documenti, ma anche strumenti tecnici, scientifici (globi, ad esempio) e musicali, e al consultatore del catalogo la biblioteca dell'Alberti appare dunque nella sua affascinante, contraddittoria complessità, come luogo di conclusione e di sintesi ma, al contempo – così le intenzioni di chi li ha entrambi impostati –, aperto a futuri, nuovi sviluppi.

PAOLA FARENAGA

☞ Massimo Miglio, *Saggi di stampa. Tipografi e cultura a Roma nel Quattrocento*, a cura di Anna Modigliani, Roma, Roma nel Rinascimento, 2002 (RR inedita, saggi 29), pp. 242, 36 tavv.

In questo volume Massimo Miglio ha raccolto saggi scritti in un arco di tempo che va dalla fine degli anni Settanta al 1999, in una raccolta non occasionale ma che riflette un preciso percorso scientifico che ha inizio con la pubblicazione, per i tipi di un editore sensibile e raffinato, Alberto Vigevani, oggi scomparso, delle prefazioni di Giovanni Andrea Bussi alle edizioni romane di Sweynheym e Pannartz (Milano, Il Polifilo, 1978), edizione curata da Miglio e preceduta da una Introduzione che qui viene riproposta (*Le prefazioni di Giovanni Andrea Bussi alle edizioni di Sweynheym e Pannartz prototipografi romani*). Questo saggio costituisce il punto di partenza di una ricerca tesa a studiare l'attività tipografica in

stretta relazione con il contesto culturale in cui essa si colloca, esulando quindi dai margini ristretti della storia della stampa e finendo per disegnare, in filigrana, un rapido ma significativo profilo della cultura romana di fine Quattrocento. Non a caso il saggio sulle edizioni curate dal Bussi si apre con una *Premessa* dedicata alla cultura romana della seconda metà del XV secolo (significativamente introdotta dall'interrogativo «Cultura romana o cultura a Roma?», domanda non peregrina come ben sa chi conosce la realtà romana di età rinascimentale), seguita da una biografia del Bussi di cui vengono sottolineati, fra difficoltà politiche e miserie individuali, come snodi decisivi il discepolato presso Vittorino da Feltre ed il fecondo rapporto con Niccolò Cusano che «aveva [...] predestinato il Bussi alla collaborazione con i tipografi tedeschi». Dalla successiva analisi del catalogo di Sweynheym e Pannartz negli anni della loro collaborazione col Bussi risaltano le difficoltà incontrate dall'editore ed il continuo conflitto fra l'aspirazione a realizzare un catalogo 'completo' e le disponibilità economiche dell'impresa (ma il capitolo dei finanziamenti resta ancora senza risposte), come pure il frequente soccorso di amici, in particolare il Gaza, ma anche la scarsa collaborazione di chi, come Pomponio Leto, disponendo di un tassello fondamentale della tradizione (è il caso del Virgilio Mediceo), glielo concesse «per un tempo tanto breve» che poté «a mala pena sfogliarlo» (p. 59).

Analizzare l'attività di Bussi come curatore delle edizioni di Sweynheym e Pannartz significa anche prenderne in considerazione lo spessore filologico: l'autore mette in risalto anche i limiti gravi dell'approccio dell'Aleriense ai testi (fra tutti l'ammodernamento della lingua latina «si nimis obsoleta, ad usum nostrum sermonem redigerem», p. 53), ma non tali quali gli vennero attribuiti allora da Perotti e da Sabbadini e Billanovich in tempi più recenti.

Ampio spazio nel saggio è dato alle polemiche che coinvolsero il Bussi a seguito della sua attività editoriale: quella col Perotti e quella forse ancor più pericolosa col Trapezunzio. Senza entrare nel merito degli argomenti cui i contendenti fecero ricorso, per i quali si rinvia al saggio in esame, mi sembra opportuno sottolineare come la ricostruzione di Migliò consenta di intravedere, al di là delle questioni di merito, anche le complesse dinamiche curiali che segnarono la cultura romana negli ultimi anni del pontificato di Paolo II delineando schieramenti e diverse, se non opposte, concezioni del mezzo: Perotti, attaccando il lavoro del Bussi, propone a modello di rigore filologico le edizioni del Campano e di stile all'antica le sue prefazioni; ed ecco allora Bussi evocare l'aiuto avuto dall'Ammannati per l'edizione delle *Epistulae* di Cicerone. Nello

scontro violento con Andrea Trapezunzio, che gli rivolge la pesante accusa di eresia, Bussi risponde con l'edizione dell'*In calumniatorem Platonis* del Bessarione che fornisce una sorta di legittimazione a scelte editoriali influenzate dal neoplatonismo. Inoltre, mentre Bussi è pervicacemente determinato a realizzare un progetto che metta a disposizione dei lettori una 'biblioteca' quanto possibile ampia dei classici e degli autori cristiani, Pomponio Leto ed i suoi *sodales* si impegnano, attraverso la tipografia del Lauer, nella diffusione di opere di autori antichi selezionati con criteri molto lontani da quelli adottati dal Bussi (la scelta di Pomponio è più raffinatamente umanistica non solo nella selezione dei testi ma anche nella veste editoriale: libri di dimensioni contenute, accuratamente corretti, e la firma del curatore a garantirne la qualità «pomponius correxit...»). Conflitti e dinamiche destinati ad acuirsi e a complicarsi con il pontificato di Sisto IV e la scoperta della dimensione 'politica' del nuovo mezzo.

Ma per tornare alla 'qualità' filologica dei testi, Miglio sottolinea nel Bussi la coscienza delle difficoltà dell'impresa come anche la necessità di non leggere le sue edizioni come edizioni critiche, al fine di «non fraintendere la sua opera e per non aspettarsi dalle edizioni romane quello che non era nelle intenzioni» (p. 53) precisando, invece, che per cogliere appieno lo spessore dell'opera del Bussi è indispensabile «affrontare un lavoro puntuale di analisi delle tradizioni manoscritte utilizzate e degli interventi effettuati» (p. 53).

Portando avanti la ricerca sulla linea inaugurata nell'Introduzione alle prefazioni del Bussi, a codici preparati per la stampa e utilizzati in tipografia sono dedicati due saggi: quello scritto con Carla Frova, *Dal manoscritto Sublacense XLII all'“editio princeps” del “De civitate Dei” di sant'Agostino*, e quello dedicato alla prima edizione dell'*Italia illustrata* di Flavio Biondo. Nel primo caso l'analisi autoptica del manoscritto utilizzato a Subiaco (Sublacense XLII) consente di ricostruire il processo lento e articolato attraverso il quale si viene sviluppando la stampa in tempi lunghi, scanditi dai ritmi della vita conventuale, ma consente anche di verificare l'intensa opera di revisione filologica (dovuta probabilmente a due correttori) che la ha preceduta e la fedeltà dell'edizione ai risultati di questa revisione (una cura della fedeltà al modello che si tradurrà anche nella correzione a mano, dopo la stampa, di alcuni errori). La collazione del manoscritto con uno dei superstiti testimoni della stampa costituisce conferma della dipendenza di quest'ultima dal Sublacense, ma soprattutto suggerisce agli autori alcune considerazioni in merito alla qualità del testo: «[il testo base] riporta spesso le lezioni migliori, ma è in più

punti viziato da scorrettezze che pregiudicano la comprensibilità del testo. Gli interventi che sono stati operati dal o dai correttori hanno un duplice carattere. Da un lato cercano di rendere più convincente il testo nei luoghi corrotti, ma non sempre ripristinando la lezione migliore, perché spesso si adottano *lectiones faciliores* o comunque estranee alla tradizione ritenuta più autorevole. Dall'altro introducono precisazioni, ampliamenti o semplificazioni che talora potrebbero essere ricondotti a glosse entrate nel testo» (p. 93). L'analisi del manoscritto sublacense consente anche la ricostruzione dei tempi e dei modi del lavoro tipografico ed a tal fine la testimonianza da esso fornita viene confrontata con quella offerta da manoscritti utilizzati per la stampa di edizioni romane di Sweynheym e Pannartz: sono gli antigrafì delle edizioni dello Strabone e del Bessarione pubblicati nel 1469 e del Plinio del 1470, dai quali si ricava una similitudine nel *modus operandi* seppure calata in ritmi di stampa più intensi, ben diversi da quelli dilatati della stamperia benedettina.

Nel caso dell'edizione dell'opera di Biondo, *Incunaboli come fonte: il manoscritto utilizzato in tipografia della "Roma instaurata" del Biondo* (H\*3242), l'autore, partendo da una indicazione presente nella dedica di Gaspare Biondo a Domenico Dominici dell'edizione della *Roma instaurata* (Roma, De Lignamine, 5. XII. 1474) identifica, non senza difficoltà, il codice utilizzato per la stampa con il manoscritto Ottoboniano latino 1279 della Biblioteca Apostolica Vaticana scritto da *Petrus Honestus*. In questo caso l'analisi del manoscritto è rivelatrice di una storia complessa: corretto e integrato dallo stesso Flavio Biondo, il codice è stato accuratamente preparato dal figlio Gaspare per la stampa, ed il compositore fu rispettoso del manoscritto non solo riproducendone con fedeltà il testo e seguendo con scrupolo le indicazioni del curatore, ma anche facendo in modo di ridurre al minimo le tracce del suo lavoro sulle pagine del codice. Non altrettanto si può dire dei tipografi che, oltre a provocare la perdita di almeno un bifoglio, lasciarono sui fogli dell'Ottoboniano pesanti macchie di inchiostro e tracce di pagine fresche di stampa, su cui distrattamente poggiarono i fogli del manoscritto. In questo caso l'aspirazione del curatore, che è anche figlio ed erede dell'autore, di proporre un'edizione del testo non solo corretta ma rispettosa nella scansione della pagina dell'impostazione originaria, riproducendone anche i *notabilia* topografici, si scontra con le ancora limitate possibilità tecniche del mezzo, e l'anonimo stampatore non è in grado di riprodurre quelle postille che pure Gaspare aveva accuratamente preparato e che sostituisce con *indices* premessi ad ogni libro che li riproducono *ad verbum*. E mi chiedo se tutto quel nero lasciato sui fogli del codice non sia

indizio di uno sforzo indirizzato appunto a sperimentare una soluzione tecnica soddisfacente.

Se nel caso di Biondo – ma questo vale anche per l'edizione di Gellio curata da Bussi – la tecnica non ha ancora sviluppato competenze che consentano una resa del testo adeguata al modello manoscritto, in un altro caso sono le disponibilità economiche a costituire un ostacolo per le scelte tipografiche. È questo il caso delle edizioni illustrate, rare, se non rarissime, nei primi anni di attività delle tipografie romane, nonostante questa si fosse inaugurata con la sorprendente edizione illustrata delle *Meditationes* del Torquemada. Una latitanza, questa delle edizioni illustrate, che si interrompe clamorosamente con la stampa della *Cosmographia* di Tolomeo preparata da Sweynheym nel corso di tre anni di lavoro e realizzata, dopo la morte di lui, da Buckinck. A questa straordinaria impresa che vide sommarsi competenze tecniche e impegno filologico al più alto livello – a preparare il testo fu infatti Domizio Calderini, ma anch'egli non fece in tempo a vederlo stampato – è dedicato il saggio *Sempiterno ingenii artificiique monumento*.

Oltre che per la sua eccezionale qualità, questa edizione è notevole perché segna una svolta nella storia dell'editoria romana e denuncia la raggiunta consapevolezza dei tipografi di potersi misurare alla pari col modello del libro manoscritto e di disporre finalmente di una capacità tecnica all'altezza delle loro ambizioni. Solo così si spiega un impegno durato anni e interrotto solo dalla morte del primo tipografo e dello stesso curatore. In questa ultima tappa della biografia di Conrad Sweynheym si disegna perfettamente la parabola della prima editoria romana: una editoria fatta da tipografi di grande intraprendenza, interessati a sperimentare, pur nel rispetto del modello del libro manoscritto, le possibilità del mezzo. Con lo stesso spirito di avventura che lo aveva spinto fuori dalla Germania verso l'Italia e poi da Subiaco verso l'Urbe, ora, dopo la separazione da Pannartz, che invece continuò a "galleggiare" sul mercato riproponendo i vecchi titoli stampati dalla disciolta società, Sweynheym si lanciò nell'impresa che doveva costituire il *monumentum* della sua esperienza. E di edizione monumentale si tratta: 124 carte in folio e 27 mappe xilografiche, un'edizione che inaugura una importante seppur brevissima stagione dell'editoria romana: il Tolomeo è del 1478, due anni più tardi vengono pubblicate dal De Lignamine le edizioni, riccamente illustrate, delle *Discordantiae* del Barbieri e dell'*Herbarium* dello pseudo-Apuleio, a testimoniare che anche a Roma era possibile editare libri in cui l'apparato iconografico era indispensabile complemento del testo. Tre anni di lavoro, dunque, per il tipografo che si assicurò la

collaborazione di «mathematici», che lo aiutarono a risolvere i problemi legati alla stampa delle lastre di rame, e del giovane talento più brillante dello *Studium*, Domizio Calderini, che «collazionò codici greci; modificò il testo della traduzione di Jacopo di Angelo da Scarperia, quando errato; corresse i valori delle longitudini e delle latitudini; emendò i nomi geografici e li collocò al giusto posto» (p. 153). A Sweynheym subentrò Buckink, della cui attività questa è l'unica testimonianza, che «perfezionò macchine di straordinaria precisione per la composizione dell'opera» (p. 152). C'è, nella dedica a Sisto IV che dà notizia del percorso dell'edizione, la serena consapevolezza di una raggiunta autonomia del mezzo, la sicurezza di chi sa che ormai il libro a stampa può competere con il manoscritto, simile ma ormai altro.

In una così poderosa impresa restano ignoti due nomi: quello del disegnatore delle lastre, ma, come scrive Miglio, «è un nome che potrà essere suggerito», e quello del o dei finanziatori, perché a me sembra impossibile credere che dietro un'edizione così impegnativa non ci fosse anche una complessa struttura societaria che garantisse i capitali necessari alla realizzazione, ma anche in questo caso, purtroppo, la mancanza di documentazione per questo settore dell'economia romana è il grave *handicap* col quale ci si deve continuamente confrontare nello studio della stampa a Roma.

Se dietro al libro stampato ci sono i risultati di molteplici competenze, a dare ad esso un 'senso' contribuisce in modo decisivo l'intervento dell'acquirente, cosicché nel ricostruire la storia di uno di essi dovremo tener conto anche delle sue vicende posteditoriali. È quanto fa Miglio nel saggio *Di un incunabolo conservato e di altri sparsi per il mondo*, in cui studia il frammento superstite di una folta raccolta di orazioni tutte recitate, e stampate, a Roma, raccolte da Virgilio Bovio per inviarle a Bologna al fratello Giacomo. Lo spunto per la ricerca viene dall'incunabolo *Réserve M 415* della Bibliothèque Nationale di Parigi, che conserva le prime carte di quella che fu una raccolta di 63 testi per 347 carte e dalla cui dispersione, oltre al primo pezzo, si sono salvati l'indice e la lettera di accompagnamento. E la lettera dichiara esplicitamente le ragioni della raccolta: «la storia contemporanea è scritta in quei fascicoli legati insieme» (p. 159). L'elenco delle orazioni riunite in volume da Virgilio Bovio viene analizzato da Miglio che conclude sottolineando come in esse si rifletta una peculiare caratteristica della realtà romana che diede luogo ad un fenomeno che favorì «la diffusione di temi culturali, mitografie politiche, biografie individuali».

Al rapporto fra attività tipografica e cultura romana è dedicato il sag-

gio *La diffusione della cultura umanistica negli incunaboli: Roma*. Miglio parte dalla constatazione della «incapacità di trovare una esatta valutazione della cultura romana tardomedievale» e del contributo che lo studio delle singole edizioni ma anche dei singoli libri può dare al fine di «esplicitare l'individualità della cultura della società romana di età rinascimentale», una società in cui al fenomeno caratterizzante del «ritorno all'antico» si affianca quello, altrettanto rilevante, del «recupero e riuso di tradizioni culturali medioevali». Partendo da questi presupposti Miglio ricostruisce il definirsi della cultura romana fra i diversi poli della società: la curia, lo Studio, la *sodalitas* pomponiana, la Biblioteca pontificia. Resta assente o pallidamente presente la dimensione municipale; sembrano estranee ad una attenzione per il nuovo mezzo di produzione del libro le personalità più rappresentative della società municipale: è vero che l'attività di Sweynheym e Pannartz e poi del solo Pannartz si svolge «in domo» dei fratelli Massimo, ma è anche vero che l'indicazione sembra avere valore esclusivamente topico, mentre manca nei *colophones* dei due prototipografi il ricorso a quelle formule che indicano una partecipazione economica all'impresa. Allo stesso modo, solo raramente personalità della società romana appaiono come destinatari della dedica di edizioni e quasi esclusivamente in virtù degli uffici ricoperti, mentre la figura sicuramente più rappresentativa della cultura municipale, Marcantonio Altieri, dopo un episodico interessamento al nuovo mezzo con l'edizione del commento di Pomponio al X libro di Columella (edizione attribuita dagli incunabolisti ad un tipografo padovano e datata fra 1475 e 1480, ISTC ic00763000, ma la questione andrebbe forse riconsiderata), appare disinteressarsene, anzi, come sottolineato dallo stesso Miglio nella *Premessa* al volume collettivo *Editori ed edizioni a Roma nel Rinascimento* (Roma 2005): «Il libro prodotto a Roma può non essere un libro romano [...] Anche in questo non diversamente da quanto accade in una città sempre più cosmopolita, dove i romani cominciano a essere una minoranza. Non è forse un caso che, nei primi decenni del Cinquecento, Marco Antonio Altieri, l'espressione più alta dell'ideologia municipale romana, rifiuti la stampa per le sue opere».

Ho lasciato intenzionalmente per ultimo il saggio che apre la raccolta (*Il nero sulla carta bianca: ovvero l'anello di Angelica*, parafrasi di un noto passo della *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tommaso Garzoni) poiché esso sintetizza efficacemente i temi che via via si vanno svolgendo nel libro. Esso venne pubblicato originariamente nel catalogo della Mostra «Gutenberg e Roma. Le origini della stampa nella città dei papi (1467-1477)», una mostra ed un catalogo (Napoli



1997) che hanno sicuramente segnato una tappa importante nella ricerca intorno alla stampa romana del Quattrocento offrendo contemporaneamente l'occasione per una riflessione su quanto fino allora indagato e proponendo nuovi spunti di ricerca. In questo saggio Miglio ripercorre rapidamente i dati ormai acquisiti intorno alla storia dell'editoria romana e individua possibili percorsi di ricerca quale quello relativo all'uso politico della stampa: «Un esempio politico, ma con proiezioni molteplici, è la costante utilizzazione nel Quattrocento, da parte del papato, nonostante la denuncia di falsità pubblicata da Lorenzo Valla, della Donazione di Costantino [...] coincidente con la proposta di una monarchia pontificia, teorizzata, ad esempio, da Rodrigo Sanchez de Arévalo, tra i primi degli autori contemporanei ad utilizzare la stampa per la pubblicazione di sue opere» (p. 19); come anche sottolinea l'urgenza di procedere ad un censimento dei codici utilizzati per la stampa, e soprattutto segnala l'importante funzione di volano insieme culturale ed economico esercitata dall'attività delle tipografie nella realtà romana, per concludere, con Garzoni, sulla funzione positiva, e rivoluzionaria, della stampa che rompe gli incantesimi ed ha «risvegliato i spiriti dell'uomo, ch'erano addormentati veramente nel sonno dell'ignoranza».

Completano il volume tre rapide schede dedicate alla segnalazione di incunaboli parigini e vaticani e ad un profilo biografico del vescovo Pietro Garcia, autore della risposta all'*Apologia* di Pico e per breve tempo bibliotecario della Vaticana.

Per finire una considerazione a margine: in apertura del saggio *Le prefazioni di Giovanni Andrea Bussi* Miglio scrive: «le nostre conoscenze particolari sulla cultura romana [...] sono per il Quattrocento ancora troppo episodiche e frammentarie per delineare una sintesi appena sufficientemente valida» (p. 26). L'osservazione, sicuramente fondata alla data in cui fu scritto il saggio (1978), oggi appare parzialmente superata anche grazie agli studi condotti dallo stesso Miglio, o da lui promossi, ed il libro costituisce un auspicio ed uno stimolo a proseguire la ricerca, perché, nonostante tutto, ancora molto resta da fare: quest'anno vedrà la messa in rete dell'*IERS (Indice delle edizioni romane a stampa, 1467-1500, Città del Vaticano 1982)* aggiornato attraverso la collazione con l'*IISTC* ma soprattutto attraverso la verifica diretta degli esemplari conservati (per il momento prevalentemente nelle biblioteche romane e presso la Biblioteca Apostolica Vaticana), al fine di rendere conto degli interventi redazionali e degli apparati paratestuali, oltre che di particolari scelte di impostazione del libro quali l'impaginazione e la presenza di illustrazioni. Tutto ciò porterà ad un indubbio arricchimento delle nostre cono-



scenze intorno alla stampa incunabola romana e soprattutto consentirà di sviluppare la ricerca su alcuni aspetti essenziali di essa: fra tutti ricordo il censimento delle prefazioni, indispensabile strumento non solo per valutare la natura ed il senso delle collaborazioni editoriali ma ineludibile snodo delle relazioni fra le diverse dimensioni della società romana, come già anticipava lo studio di Miglio sulle prefazioni del Bussi.

ELISA DI RENZO

📖 Brian Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 270

Nel 2004 è uscita per le edizioni Sylvestre Bonnard la traduzione italiana di quella che è forse l'opera di maggior impegno dell'autore Brian Richardson: *Printing, writers and readers in Renaissance Italy*, pubblicata la prima volta in lingua inglese nel 1999 dalla Cambridge University Press. Inserita dall'editore italiano all'interno della collana *Il sapere del libro*, dove sono accolti saggi che si occupano della storia di quest'ultimo con particolare interesse al fitto intreccio che la lega alla più generale storia sociale e culturale, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento* si presenta come sintesi dello stato dell'arte degli studi di storia del libro nel periodo che va dall'invenzione delle tecniche di stampa a metà del Quattrocento fino a coprire tutto il secolo successivo, integrando fra loro gli studi precedenti, di cui vengono analizzati dati e risultati. È un libro, quindi, che si colloca nel filone delle opere riassuntive e sintetiche di ampio respiro, che vanno da *The Venetian printing press*, di Horatio F. Brown (1891), a *L'apparition du livre*, di Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (1958), testi che l'autore si propone di approfondire ed aggiornare.

Brian Richardson nasce come italianista e si specializza nella produzione culturale rinascimentale, con particolare attenzione alla questione della lingua, che rappresenta un po' il filo conduttore nel profilo scientifico delle sue pubblicazioni, dall'edizione del *Principe* (1979), a quella delle *Regole grammaticali della volgar lingua* di Giovan Francesco Fortunio (2001), al suo impegno come *general editor* di *Modern Language Review*. È nell'unione di questi interessi che si inserisce il filone di studi sulla stampa italiana e sulle sue origini, caratterizzato quindi da un approccio eminentemente letterario, sociale e più latamente culturale.

L'articolazione del libro, meticolosamente strutturata anche grazie ai numerosi rimandi interni al testo, è esplicitata fin dalla prefazione: «la prima parte descrive la produzione e la circolazione dei libri. Il primo ca-

pitolo riassume le tecniche di stampa; il secondo delinea il più ampio contesto in cui essa operò [...]. La seconda parte è dedicata agli scrittori: ai mutamenti che la stampa provocò nel processo di pubblicazione (capitolo terzo), e alle relazioni tra scrittori e mondo della stampa (capitolo quarto). La terza parte è centrata sul pubblico dei lettori o di coloro che desiderano leggere. [...] il quinto capitolo considera quali fossero la disponibilità e accessibilità dei libri stampati e gli effetti della relativa abbondanza di libri sulle biblioteche pubbliche e private. L'ultimo capitolo tratta dell'evoluzione delle forme e dei contenuti dei testi a stampa offerti ai lettori» (p. 7). Si tratta quindi di un progetto ambizioso, che mira a ricostruire e a rappresentare di fronte ai nostri occhi tutti i personaggi, i ruoli e le vicende di questo particolare aspetto della storia.

Secondo la medesima prefazione «lo scopo di questo libro è di offrire un'introduzione sia a questo rivoluzionario mezzo di diffusione della parola scritta [la stampa a caratteri mobili] sia al suo impatto sugli scrittori e sui lettori», ma non è ben chiaro chi sia il destinatario di tale operazione, per la disomogeneità di trattamento delle diverse questioni che animano il saggio. Probabilmente l'autore pensava allo studente universitario, cui offre con questo testo un diverso e forse nuovo punto di vista sulla realtà già ben conosciuta del Rinascimento italiano. Per un lettore di questo tipo troppi sono però i tecnicismi non chiariti che si rincorrono lungo le pagine del libro, troppe sono le conoscenze specifiche che si danno per acquisite, troppo poche le immagini che accompagnano le spiegazioni tecniche, soprattutto quelle che sono alla base del primo capitolo del libro (ad esempio laddove vengono spiegati struttura e funzionamento della matrice, a p. 22, o del compositoio, a p. 23 – dove il testo rimanda ad una immagine affatto esplicativa – o del torchio, a p. 32; in quest'ultimo caso contribuisce a rendere parzialmente oscuro il testo la sostituzione, nella sequenza delle figure che illustrano il libro, della foto di un torchio settecentesco, presente nell'edizione inglese, con la *Visione di Sant'Agostino* del Carpaccio, inserita invece in quella italiana). Se il destinatario era al contrario il lettore specialista, il bibliografo, troppe sono le parole che vengono spese per spiegare concetti ben noti ed oramai acquisiti. Contrasta con l'impressione di ridondanza che accompagna alcune spiegazioni quella che in più momenti si avverte come mancanza di approfondimento su questioni ancora poco conosciute, come i libri tabellari e i tentativi di stampa che hanno preceduto e affiancato l'invenzione di Gutenberg, liquidati con poche parole (p. 14) prima di affrontare la spiegazione della tecnica sviluppata dall'orafo tedesco.

Laddove si parla della carta e della sua importanza per la fortuna del

libro a stampa (p. 19), così come dove vengono analizzate le caratteristiche che accomunano i rari casi di utilizzo della pergamena (p. 24), viene fatto riferimento unicamente all'economicità della prima, che ne rende possibili ampie forniture ad un costo relativamente basso rispetto alla seconda e che quindi ben si adatta alla replicazione del testo in numerose copie, che è il principale obiettivo delle nuove tecniche, ma non si parla delle caratteristiche fisiche di tale materiale, dell'omogeneità che caratterizza la sua igroscopicità, che – sfruttata attraverso la consueta precedente imbibizione – rende possibile una ricezione uniforme dell'inchiostro di stampa ed una distribuzione corretta sul supporto della forza sprigionata dal torchio. Non si potrebbe dire lo stesso per la pergamena, che mai dimentica la sua origine animale e reagisce quindi in modo diseguale ed imprevedibile all'umidità e la cui superficie liscia e compatta mal si combina con l'inchiostro grasso utilizzato fin dagli albori della stampa.

Da rilevare inoltre come la forma concisa scelta per descrivere la manifattura della carta porti ad alcune imprecisioni, fuorvianti per il lettore alle prime armi. Nella tradizione occidentale il foglio di carta viene infatti creato nella forma – o, meglio, modulo, secondo il lessico in uso a Fabriano – ma poi pressato tra feltri e messo ad asciugare in ambienti areati steso su fili e non all'interno della forma stessa, come si legge a p. 19, anche perché questo implicherebbe una moltiplicazione dei moduli, improbabile ed antieconomica. In questo caso però è l'edizione italiana che, mal comprendendo l'inglese *drained* e traducendolo con l'italiano “messi ad asciugare”, trasforma un'espressione poco chiara in un vero e proprio errore. Laddove si parla dell'origine dei filoni (p. 27), non viene fatto poi alcun riferimento alla presenza dei colonnelli – inseriti nei moduli in corrispondenza non di “più ampi fili di ottone” (*broader brass wires*), ma delle catenelle – che permettono al modulo stesso di distribuire il peso dell'acqua quando viene fatto emergere dal tino. Si tratta di bastoni a sezione triangolare in legno (ma nei paesi nordici qualche volta anche in metallo) che sostengono le vergelle. Strutturalmente parlando non è strettamente necessario far coincidere catenella e colonnello ma, per garantire un buon drenaggio del modulo e per motivi estetici, i due si trovano sempre sovrapposti. Soltanto il tranciafile (*tranchefile*), di tradizione francese, è un filo metallico applicato alla superficie del modulo in prossimità dei lati corti di quest'ultimo.

Passando al processo di stampa, è sempre lo sforzo di riassumere e condensare spiegazioni tecniche all'origine della mancata menzione dei chiodini, o puntine, utilizzati per fissare il foglio da stampare sul timpa-

no per garantire un ottimo registro nella stampa in volta, che altrimenti (p. 34) potrebbe apparire quasi un miracolo, in un'operazione realizzata in gran velocità per risparmiare il massimo di tempo possibile.

Ricche di notizie, esaurienti e di piacevole lettura sono la seconda e la terza parte, dedicate all'analisi dei mutamenti che l'introduzione della stampa stimolò negli autori da un lato, nei lettori dall'altro, in un incessante e complesso gioco di stimoli creati dalla diffusione delle nuove tecniche e di richieste in continua evoluzione da parte del pubblico dei lettori, dello Stato e della società tutta. L'ampio e sapiente uso delle fonti, la continua esemplificazione della realtà attraverso la presentazione di personaggi storici e delle loro vicende, l'analisi dei mutamenti sociali profondi che intervennero negli anni del Rinascimento italiano rendono la lettura di questi capitoli di interesse generale, dello storico del libro come dello storico *tout court*, e rappresentano una efficace sintesi degli studi sull'argomento, un ottimo punto di partenza per reperire ulteriori informazioni e notizie grazie ai continui rinvii alla ricca ed aggiornata bibliografia che chiude il libro. Di grande interesse in modo particolare la continua contestualizzazione nella più ampia storia italiana degli eventi propri della storia del libro, dove la solida conoscenza della bibliografia, dedicata alle tematiche nostrane, consente all'autore la messa a fuoco delle specificità della realtà della penisola e di quelle dei singoli Stati che all'epoca la componevano. A questo proposito però, a nostro giudizio, sembrerebbe che «la divisione degli stati italiani e l'instabilità politica del periodo» (p. 15) abbiano rappresentato non un ostacolo che la forza propulsiva delle nuove tecniche ha dovuto superare, quanto una concausa del grande sviluppo che in Italia conobbe la stampa a caratteri mobili e soprattutto della sua precoce diffusione capillare sul territorio. In un certo senso quindi quest'opera, con la sua grande competenza riguardo alla realtà e alla storia italiana, va a compensare una lacuna presente in *L'apparition du livre*, e già rilevata da Armando Petrucci nella sua introduzione alla traduzione italiana (uscita da Laterza nel 1977 con il titolo *La nascita del libro*): quella della scarsa attenzione alle specificità del libro italiano. Allo stesso tempo, però, nel Richardson l'esposizione appare neutra, priva di una tesi forte che animi la struttura del testo, cosa che succede, invece, nell'opera francese, tesa a indicare nell'invenzione del libro a stampa e nella sua ampia diffusione una manifestazione delle sorti progressive della storia dell'umanità, tesi, questa, che il lettore italiano trova messa in discussione fin dalle pagine introduttive sopra citate di Petrucci. Nella ricostruzione di *L'apparition du livre*, dell'invenzione del libro a stampa si sottolinea la discontinuità non

solo rispetto alle precedenti tecniche di allestimento del libro, ma soprattutto rispetto alle modalità di diffusione del sapere e al pubblico che caratterizzavano il libro manoscritto, secondo una visione sviluppata nel mondo anglosassone da studiosi come Elizabeth L. Eisenstein, con il suo *The printing revolution in early modern Europe* (1983); Richardson oppone a questa discontinuità, a questa rivoluzione, un modello secondo il quale, almeno in Italia, il passaggio dal libro manoscritto a quello a stampa riveste le caratteristiche di un'evoluzione (come sottolinea anche il titolo del secondo capitolo) da modalità raffinate di duplicazione di testi – operate da gruppi di copisti che lavoravano per quello che oggi definiremmo un imprenditore (emblematico il caso di Vespasiano da Bisticci) – alla loro replicazione meccanica (*l'ars artificialiter scribendi*), e si avvicina così alle tesi di studiosi quali Luigi Balsamo e il più volte citato Petrucci.

L'opzione effettuata dall'autore in favore di una buona leggibilità va talvolta a scapito della precisione delle citazioni: è il caso di p. 28, in cui si parla di «un'edizione stampata a Venezia nel 1483» senza darne gli estremi, o dove si riferiscono riflessioni e commenti d'epoca dandone l'autore ma non la fonte (è il caso del redattore Girolamo Ruscelli, citato a p. 31), od offrendo al lettore la sola fonte secondaria, lo studio che ha parlato di una problematica, fornendo così notizie certo molto utili, ma non esaustive della curiosità di chi legge (è il caso della dedica a Sisto IV di Pannartz, citata a p. 44, dove la nota ci indica con precisione dove ritrovarla nella raccolta del Bussi, ma non in quale edizione, o quello dell'illustrazione francese di una libreria, citata a p. 59, dove si indica non il luogo originario in cui è stata stampata, ma solo gli studi che l'hanno riprodotta nel tempo).

Nell'ampiezza di temi trattati esaurientemente lungo le pagine del libro, si rileva inoltre una lacuna importante: le legature non vengono mai indicate come possibile luogo di indagine o fonte di notizie, e questa mancanza appare evidente in modo particolare laddove si parla del processo di verticalizzazione nella conservazione dei volumi sugli scaffali: si tratta di un processo epocale, che muta in modo radicale l'aspetto fisico dei libri e l'apparenza e la percezione delle biblioteche, e che viene affrontato in poche righe, a p. 184, citando le legature solo in relazione ai cambiamenti che la verticalizzazione ha imposto alla titolazione. Troppo velocemente vengono poi affrontate le cause di scomparsa di intere edizioni e di sopravvivenza di altre, tralasciando di indicare nell'uso la principale causa di degrado e perdita di libri, laddove viene affrontato il tema dell'influenza della stampa sull'istruzione, a p. 210, con la compar-

sa sul mercato di un numero considerevole ed in continua crescita di manuali di studio, raramente conservati dai possessori ed ancor più raramente fatti oggetto di campagne d'acquisto da parte di collezionisti e biblioteche di ogni epoca.

Con l'occasione dell'edizione italiana, come sottolineato dall'autore stesso nella prefazione (p. 8), Richardson ha provveduto a «fare alcune correzioni, aggiornamenti ed integrazioni», evidenti soprattutto nelle note, nella bibliografia – già molto ampia nell'edizione inglese, che quindi diventa un vero tesoro per lo studioso e più ancora per lo studente di storia del libro – e nell'aggiunta, al termine delle didascalie che accompagnano le immagini, dell'indicazione della biblioteca che conserva l'esemplare riprodotto.

La traduzione italiana infine, per quanto generalmente accurata e puntuale, presenta delle inesattezze che procurano talvolta grattacapi al lettore. Oltre alla già citata cattiva interpretazione di *drained*, a p. 35 troviamo un inspiegabile imperfetto, che ha sostituito il presente inglese, che trasforma il termine “stato”, proprio del lessico tecnico dei bibliografi, in un termine d'uso rinascimentale; a p. 36 invece l'inglese *cancel* viene tradotto con il francesismo “carticino”, quando nella bibliografia italiana si è oramai imposto il termine *cancellans*, in seguito agli studi di Conor Fahy; la parola “ganci” descrive i fermagli nella didascalia che correda la fig. 1, mentre quegli stessi fermagli nella didascalia alla fig. 14 diventano “fibbie” (l'inglese usa qui il corretto *clasps*); a p. 183 i plutei vengono definiti “sistema di leggi” (ma anche l'inglese non fornisce, come fa usualmente, il corrispettivo italiano di *lectern system*), mentre a p. 201 l'*unbound* inglese diventa “rilegati”, travisando completamente il senso della frase e suggerendo al lettore che in epoca rinascimentale i libri venissero in genere commercializzati o immagazzinati rilegati e che non fosse invece l'acquirente a commissionarne la legatura al momento dell'acquisto. Tali errori fanno ritenere che la traduzione non sia stata rivista dall'autore, come sarebbe invece auspicabile ed opportuno.

Per quanto poi l'autore sottolinei a più riprese, come già rilevato, la continuità esistente fra libro manoscritto e libro a stampa, la scelta dell'editore italiano di mettere in copertina l'immagine di un amanuense appare singolare, ma è solo il portato della tradizione culturale italiana, da secoli impegnata nell'analisi del codice e solo recentemente dedicata a quella che oramai viene comunemente definita bibliografia dei testi a stampa.

ELEONORA ARRIGONI

📖 Juan Caramuel y Lobkowitz, *Syntagma de arte typographica*, ed. Pablo Andrés Escapa, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 244

Quale sia il vantaggio di un testo che tratti delle procedure della stampa manuale, e che sia contemporaneo al suo uso, è evidentemente dettato oggi dall'interesse e dalla necessità di informazioni dirette sugli aspetti che influenzavano le tecniche di produzione del libro antico. Parallelamente, avvicina alla mentalità e alle aspettative degli artefici del libro – quali sono sinteticamente: l'autore, il finanziatore, lo stampatore, i lavoratori di tipografia, e il libraio – e alle loro abitudini. In ambito spagnolo, il riscoperto *Institución y origen del Arte de la Imprenta* di Alonso Víctor de Paredes (ca. 1680) è un manuale espressamente tecnico diretto ai compositori. In cambio, il *Syntagma de arte typographica* (ca. 1661), recentemente edito da Pablo Andrés Escapa, è un trattato di più ampio respiro che fa riflettere sui rapporti che intercorrono tra autore e stampatore-libraio. Il fatto stesso che quest'ultimo venga pubblicato dal salamantino *Instituto de Historia del Libro y de la Lectura*, nella *Serie Minor*, manifesta il valore intrinseco che il breve testo, che si può definire come il primo trattato sull'arte della stampa impresso in Europa, ha per gli studiosi di bibliologia.

Il *Syntagma de arte typographica, et illorum obligationibus, qui aut libros edunt, aut ad editionem concurrunt*, redatto in latino, compare a conclusione della *Theologia praeterintentionalis*, quarto tomo dell'opera *Theologia moralis fundamentalis*.

L'autore, il vescovo e intellettuale spagnolo Juan Caramuel y Lobkowitz (Madrid 1606-Vigevano 1686), è una figura di assoluta rilevanza nel panorama intellettuale del barocco europeo e scientifico dell'enciclopedismo seicentesco. Le opere che pubblicò sono caratterizzate dalla più assoluta multidisciplinarietà: matematica, astronomia, grammatica e ortografia, filosofia, teologia, architettura e musica. Compì i suoi studi presso i gesuiti di Madrid, quindi ad Alcalá de Henares, Salamanca e Parigi; inoltre, grazie a relazioni di amicizia e stima che mantenne con personaggi come Fabio Chigi (eletto papa con il nome di Alessandro VII nel 1655) o l'imperatore Fernando IV, viaggiò in quasi tutta Europa: Paesi Bassi, Portogallo, Renania, Baviera, Boemia, Ungheria ed Italia. Conosceva 24 lingue, tra cui il cinese, l'arabo e le lingue dei nativi americani. Il rapporto con la scrittura è il perno della sua vita e, come sottolinea Pastine, parlando del suo pensiero: «l'uomo è prima di

tutto un essere discorsivo. La sua vocazione fondamentale è la comunicazione...»<sup>1</sup>.

Il *Syntagma*, in formato in-folio, occupa 16 pagine in due fascicoli di otto carte (segnatura Aa-Bb<sup>8</sup> e paginazione 185-200), è stampato a due colonne e diviso in XVII articoli (o capitoli), ciascuno con titolo proprio. La data di redazione, secondo le indicazioni che appaiono nella dedicatoria, deve risalire al 1661, ovvero tre anni prima della pubblicazione, quando Caramuel era vescovo dei territori della diocesi di Campagna e Satriano. La nota che precede il trattato indica che non era questo il luogo pensato originariamente per la sua pubblicazione; infatti il testo viene inserito qui a causa di un inconveniente, quale il mancato ricevimento delle “carte” previste (di fatto, nell’edizione complessiva dei quattro volumi della *Teologia moralis fundamentalis*, il *Syntagma* viene escluso). Probabilmente, invece, era destinato ad essere pubblicato nella sua “Arca Santa”, ovvero la tipografia che stava costituendo nel palazzo episcopale di Sant’Angelo Le Fratte, ma che non era ancora stata ultimata.

Caramuel riconosce negli autori (e contingentemente nella figura del nipote Lorenzo Mayer Caramuel, al quale dedica l’opera) e negli editori i destinatari del suo scritto. Le finalità sono quelle di risolvere questioni formali e morali che possono sorgere durante i processi di pubblicazione, nonché perfezionare alcuni aspetti della tecnica di stampa con riflessioni sui valori etici di chi deve indirizzarla. Si propone quale conoscitore dei processi tecnici sulla base della sua esperienza personale, dal momento che fu autore e stampatore, ma, possiamo aggiungere, anche lettore, osservatore ed acquirente in quasi tutta Europa.

È però necessario sottolineare come la visione che ci offre sia quella di un autore che dispone di capitali e si rivolge alla tipografia, con delle esigenze e un progetto ben determinati, per stipulare un contratto di produzione. La sua posizione è quindi privilegiata e, come risulta da vari

<sup>1</sup> Sul Caramuel si veda: Ramón Ceñal, «Juan Caramuel. Su epistolario con Atanasio Kircher, S. J.», *Revista de filosofía*, 12/44, XII (1953), pp. 101-47; Gelsomino D’Ambrosio, Pino Grimaldi, «Juan Caramuel y Lobkowitz e l’Arca Santa. Un vescovo e la stampa», in *Lo studio grafico. Da Gutenberg al Piano di identità visiva*, Salerno, Edizioni 10/17, 1995, pp. 86-124; *Bibliografia selecta a conclusione di Ideas literarias de Caramuel*, ed. H. Hernández Nieto, Barcelona, PPU, 1992; Dino Pastine, *Juan Caramuel: probabilismo ed enciclopedia*, Firenze, La Nuova Italia, 1975; Valentino Romani, *Il «Syntagma de arte typographica» di Juan Caramuel ed altri testi secenteschi sulla tipografia e l’edizione*, Manziana, Vecchierelli, 1988; Jacob Schmutz, *Bibliographia Caramueliana. Inventare général des oeuvres de Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-82) et bibliographie critique*, <http://www.ulb.ac.be/phil/scholasticon/bibcaramuel.html>; Julián Velarde, *Juan Caramuel, vida y obra*, Oviedo, Pentalfa, 1989.



passaggi del testo, la relazione che instaura con gli stampatori finisce per essere più di contrapposizione che di effettiva collaborazione. I punti di vista sono opposti: il creatore intellettuale è intenzionato a mantenere l'originalità del testo; lo stampatore (la cui figura, in determinati casi, può sovrapporsi a quella del libraio) vede il libro come prodotto commerciale e le sue finalità sono prevalentemente di lucro. Di conseguenza, denaro e tempo erano fattori determinanti, ma Caramuel non si sofferma a considerarne l'importanza, sebbene debba esserne cosciente dal momento che traccia una casistica precisa degli inganni che gli stampatori-librai praticano a scapito, anche economico, dell'autore-finanziatore, e richiama in più occasioni l'intervento dei confessori, considerando tali comportamenti come peccato mortale.

Il duplice punto di vista, tecnico e morale, si riflette nella struttura interna dell'opera, dove la divisione logica e disciplinare è solo in parte esplicitata attraverso il titolo separatorio «Moralia». Come “aspetti morali” si devono intendere tutti quelli che possono richiedere il giudizio della Chiesa (nelle persone dei confessori e censori) o presuppongono l'accordo alla dottrina ecclesiastica. Si riassume in tutto ciò che ha relazione con la legislazione libraria (richiesta di licenze, privilegi e concessioni), con i rapporti commerciali (anche tra paesi diversi) e con la censura.

Nella prima sezione, dopo una trattazione di tipo manualistico della storia della scrittura e dell'invenzione dei caratteri, Caramuel distingue tra la stampa “Discreta” e quella “Continua”, cioè la xilografia. Della nuova arte, tuttavia, i caratteri mobili sono gli unici elementi su cui si sofferma, esponendo le tipologie esistenti con riferimento al loro uso nelle diverse opere e inserendo una nota particolare su quali lettere si è soliti fondere insieme. Enumera i materiali scrittorii precedenti alla carta e le loro diverse nomenclature, tratta dell'inchiostro usato per i manoscritti, sottintende completamente, invece, l'uso del torchio. Il suo interesse si dirige piuttosto alla presentazione tipografica, che deve rispecchiare una logica strutturale del testo. In questo senso, la stampa a più colori (che non ha una funzione puramente decorativa ma deve servire, alla stregua del corsivo, per mettere in evidenza elementi importanti), la dimensione dei titoli e le parti accessorie – quali dedicatoria, prologo, indice e citazioni testuali – rispecchiano una ulteriore chiave di lettura al testo ed esigono, quindi, di essere trattati con coerenza e sistematicità. Sono particolarmente interessanti gli esempi di nuovi metodi da lui ideati. Nella sua tipografia di Praga, i caratteri destinati ad essere inchiostrati in rosso venivano fusi più alti degli altri, con lo scopo di non

intralciare il lavoro di composizione e scomposizione delle forme. Per quanto riguarda gli indici, espone nel dettaglio la tecnica usata per gli ultimi due volumi della stessa *Theologia moralis universalis*, che consiste nell'applicare una numerazione progressiva per i paragrafi di tutti i volumi, in modo da facilitare la redazione degli indici e la citazione dei passaggi.

La seconda parte, *Moralia*, si regge sui temi di correzione dell'opera pubblicata e di rispetto dell'originalità creativa dell'autore. La lunga presentazione della situazione legislativa in ambito ecclesiastico e statale, così come la conclusione che legittima totalmente la censura preventiva e a posteriori, lascia già intuire quanto numerose e abituali siano le infrazioni da parte dei produttori e commercianti. La consuetudine internazionale di ristampare libri senza il permesso di chi ne possiede il privilegio (autore o stampatore) è trattata nel dettaglio da Caramuel, che la paragona ad un vero e proprio furto di idee, oltre che pecuniario, a discapito della buona qualità delle edizioni (le edizioni successive alla *princeps* sono usualmente di peggior qualità, ovvero impresse su carta meno pregiata e con caratteri più piccoli).

Le parole del correttore Bonaventura de Rossi («Ego quidam quantum potui invigilavi, et errata notavi; sed Typographus non omnia emendavit, et aliquando notam inverse legens, verba mutavit in pejus, et omnino corruptit: ut etiam aliquando corruptit periodos inverso verborum ordine») vengono invece scelte per testimoniare l'alto rischio di errori al quale il testo viene sottoposto sia in fase di composizione, sia successivamente alla correzione delle bozze. Nonostante la presenza diretta dell'autore, lo stampatore può corrompere il testo (introducendo varianti "cosce" o meno) anche in fase di impressione. Esemplificatore il caso in cui la correzione giunga quando una parte dei fogli è già stata impressa. I primi fogli non vengono eliminati (si deve considerare che il costo della carta incide in maniera predominante sui costi di produzione) e si mettono in commercio esemplari con diversi stati di edizione. La negligenza dello stampatore viene presentata come la causa determinante, ma si dovrebbero considerare alcuni fattori tecnici ai quali i lavoranti non possono sottrarsi: principalmente, lo spazio che determina l'imposizione delle forme, e il formato, che altera l'ordine in cui le forme passano all'impressione rispetto a quello delle pagine dopo la piegatura delle carte. Il lavoro di compositori e battitori si compenetra in un continuo alternarsi di composizione e scomposizione delle forme, per cui risulta impossibile mantenere in attività ambedue le figure se non con un'organizzazione ininterrotta del processo. Questo aspetto è conferma-

to dalla speculazione morale sulla natura intellettuale o meccanica dell'attività dei lavoratori dell'officina, che lo stesso Caramuel espone con precisione. Il fatto che solo tiratori e battitori siano esonerati dal lavoro in giorni festivi e dal digiuno implica che le fasi d'impressione strettamente legate all'uso del torchio debbano essere anticipate o recuperate in altri momenti, con grande svantaggio per la produzione.

Concludendo, la redazione di Caramuel appare colma di spunti di riflessione, soprattutto grazie ai continui aneddoti, riferimenti ad esperienze personali e citazioni aliene. Nonostante ciò, o proprio in virtù di questo, rimangono aperte curiose tematiche. Due di queste sono: lo stretto rapporto che Caramuel aveva con le incisioni calcografiche, alcune delle quali sono suppostamente conservate nell'archivio di Vigevano, e la fusione, che incaricò a sue spese, di caratteri arabi e di altri alfabeti, usati successivamente nelle sue tipografie italiane. Resta, inoltre, da definire se, nelle sue officine, scelse di pubblicare esclusivamente opere proprie. In questo modo, probabilmente, si delineerebbe lo scopo per il quale erano state costituite: erano tipografie personali o luoghi dove applicare le considerazioni esposte nel *Syntagma* stesso?

LORENZO GERI

📖 Domenico Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 344

Domenico Fiormonte affronta le problematiche filologiche, culturali, epistemologiche, connesse al processo di digitalizzazione della conoscenza, in un libro che si presenta come «introduzione completa e accessibile al fenomeno della testualità digitale», ma che è qualcosa di più.

Il compito manualistico invero è svolto in modo egregio, anche in virtù di una bibliografia amplissima e di una sitografia intelligente; ma il libro rivela a pieno la sua complessità a chi è già addentro alle problematiche trattate. Per chi si interessa di Informatica umanistica, infatti, il volume appare subito come un contributo che si affianca con passione ai lavori della «scuola romana», ovvero Tito Orlandi, Giuseppe Gigliozzi, Raul Mordenti, Fabio Ciotti, amici e colleghi dell'autore. La necessità di riversare nel libro l'esperienza di questi studi e di queste amicizie ha stimolato Fiormonte a tentare di portare a quelle che ritiene le estreme conseguenze questa riflessione ventennale sulla codifica e sul testo elettronico, utilizzando una «metodologia interdisciplinare» (p. 19). In particolare, Fiormonte si serve dell'apporto dei *communication studies* e di

teorie filosofiche contemporanee, vale a dire Foucault e l'epistemologia di Edgar Morin. In questo modo la riflessione si sposta dalla digitalizzazione del testo alla prospettiva di una digitalizzazione della conoscenza, che comporta la messa in discussione di categorie non solo ermeneutiche ma anche antropologiche. I dubbi di Fiormonte non riguardano soltanto le conseguenze della digitalizzazione sulla strutturazione del messaggio e sulle strategie di ricezione del ricevente, ma anche le conseguenze ultime che investono l'emittente. Fiormonte non nasconde di cercare una risposta alle domande scomode poste da Foucault, e nel farlo svela senza falsi pudori un intento "politico", che non pregiudica però la lucidità dell'esposizione, né tanto meno porta a forzature nella catena del ragionamento. La forzatura, se si vuole, è casomai nel considerare inevitabile che la digitalizzazione della conoscenza fagociti tutti i mezzi di comunicazione precedenti, sino a liquefare la distinzione tra emittente e destinatario. A nostro avviso è non solo probabile (per il momento) ma forse persino auspicabile che la digitalizzazione *non* comporti una convergenza al digitale in senso assoluto; che, come recita un rassicurante adagio non privo di buon senso, i *media* nuovi si affianchino ai vecchi. Insomma che in futuro su Internet e sui CD-ROM si trovino testi canonici, rari, contemporanei; edizioni genetiche, diplomatiche ipertestuali; il tutto affiancato però da altrettanti libri. Per quanto riguarda poi la scomparsa dell'autore, riteniamo che ciò sia possibile per quanto riguarda testi *non* narrativi o d'invenzione, specialmente se si tratta di opere di consultazione, si pensi soltanto a Wikipedia ([www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)); ma improbabile per quanto riguarda la *fiction* che, nelle sue forme complesse, richiede per suo statuto una distinzione tra autore e fruitore, pena un rumore destinato ad annientare il messaggio e la comunicazione letteraria.

In ogni modo, se il punto debole di molti saggi dedicati alle conseguenze dell'informatica sulla cultura è quello di esasperare e ingigantire fenomeni significativi ma non determinanti, non riteniamo che il libro di Fiormonte condivida questo difetto.

Il volume si articola in due parti di tre capitoli ciascuna. La prima discute le implicazioni epistemologiche della digitalizzazione del testo, partendo da una ricognizione delle teorie storiografiche sul rapporto tra scrittura e tecnologia; la seconda fa il punto sull'edizione elettronica, dando conto nelle ultime pagine dell'esperienza maturata nel progetto di *Varianti Digitali* ([www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants](http://www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants)), un archivio on-line di varianti testuali di autori contemporanei che utilizza «soluzioni filologiche innovative per la piattaforma Web». Il tutto è incorniciato da un'introduzione e una conclusione, che contengono la parte più esplicitamente teorica del libro.

Il primo capitolo propone un'efficace ricognizione delle teorie che individuano nella trasformazione delle tecnologie della produzione del testo – dall'oralità alla scrittura, dalla copia manoscritta alla stampa, e dalla stampa alla informatizzazione – altrettante rivoluzioni culturali. Il passaggio dall'*homo tipograficus* all'*homo informaticus* è per Fiormonte qualcosa di più di una rivoluzione culturale, in quanto il computer non è soltanto «una tecnologia della produzione, ma è una tecnologia della *composizione*» (p. 52). Allo stesso tempo «la malleabilità e interattività del documento elettronico generano un diverso rapporto con il destinatario/fruitori. Ecco perché le ricadute dovrebbero essere più profonde di quelle degli altri media: toccando più da vicino i *processi* (lettura/fruizione e scrittura/costruzione), esse hanno maggiore chance di influire sui processi cognitivi» (p. 53). In sostanza per Fiormonte il passaggio al formato riguarda «il cuore dei processi di trasmissione della conoscenza» (p. 13).

Il secondo capitolo è «una breve storia della scrittura elettronica», ovvero da una parte una ricognizione fra le testimonianze e le riflessioni degli intellettuali italiani sul rapporto fra l'uso dell'elaboratore e le proprie modalità di scrittura, dall'altra un'attenta disamina delle cosiddette teorie dell'ipertesto. Se in questo capitolo Fiormonte sostiene apertamente la tesi che la strutturazione ipertestuale dell'informazione<sup>1</sup> può aiutare «a costruire modi e forme espressive diverse, più adatte o semplicemente più aderenti alla complessità dell'uomo del XXI secolo» (p. 149); più avanti, con onestà intellettuale, mette in guardia dai rischi di tale struttura dell'informazione: «Il lettore o fruitore dell'ipertesto si perde nella strutturazione non sequenziale e assistendo al frantumarsi del patto comunicativo perde il filo temporale [...]. Abbandonare, o magari solo trasformare, la narratività vorrebbe dire sacrificare in parte o del tutto anche gli strumenti attraverso i quali abbiamo costruito la nostra identità» (pp. 147, 149). Il terzo capitolo dapprima prende in esame la scrittura on-line, una nuova tipologia di comunicativa che per essere efficace implica una nuova retorica (la *Web usability*) e un nuovo buon senso (la *netiquette*); quindi allarga lo sguardo a fenomeni di scrittura completamente innovativi, come le *chat* e la *fiction* interattiva. Il capitolo si conclude con una densa riflessione sul tempo digitale: una delle conseguenze della strutturazione non sequenziale dell'informazione è una percezione del testo come eternamente presente. L'ipertesto viene agito, ma non porta avanti una narrazione; rappresenta quindi un pro-

<sup>1</sup> L'autore definisce l'ipertesto «un documento elettronico che supera le convenzioni di linearità del testo a stampa mediante una serie di collegamenti fra una o più unità di informazioni (detti "nodi")» (p. 81).

cesso in continua evoluzione piuttosto che una trasmissione nel tempo di informazioni. A ben vedere il problema del tempo digitale è centrale nel libro. In apertura della seconda parte (cap. 4), infatti, si sostiene senza giri di parole:

Dalla nuova relazione che, grazie e mediante le nuove tecnologie andiamo instaurando col tempo [...] non potrà che scaturire anche qualcosa che definirei [...] una nuova *etica della creazione e della fruizione*, che avrà abbandonato per sempre il mito della stabilità e della *authorship*. (p. 180)

Per Fiormonte, dunque, il testo elettronico, allorché presenta una struttura ipertestuale oppure è fruito on-line, non è più un oggetto estetico stabile con un autore riconosciuto, bensì un processo per sua natura aperto. L'organizzazione ipertestuale dell'informazione comporterebbe la caduta della gerarchica divisione tra lettore e scrittore. Questo implica che la filologia ridiscuta i suoi principi, nati per un lavoro ecdotico rivolto ai testi pensati per i formati tradizionali, guardando alla prospettiva di una testualità elettronica. Questa prospettiva di lavoro, volta ad integrare la filologia con lo scopo di conseguire un suo superamento dialettico, è cosa diversa dalle teorizzazioni della cosiddetta *new philology*. Si tratta di un orizzonte teorico ancora nebuloso che ambisce però a fondare una disciplina concreta che riesca a studiare i fenomeni della mobilità del testo (elettronico e tipografico). Per il momento la prassi ermeneutica prospettata nel libro è basata su una rielaborazione della critica genetica e delle varianti, ed è volta alla visualizzazione interattiva del testo, precedentemente codificato in tutte le sue fasi redazionali. Fiormonte non nasconde che le sue riflessioni si inseriscono in una prassi ermeneutica in via di definizione, ma allo stesso tempo dedica il sesto ed ultimo capitolo alla descrizione di un progetto concreto, *Varianti digitali*. Nella trattazione da una parte emergono interessanti risvolti pedagogici (l'uso del sito per l'insegnamento dell'Italiano come seconda lingua nell'università di Edimburgo durante l'anno accademico 1997-98); allo stesso tempo si trova un'interessante descrizione del lavoro compiuto per realizzare un sito più che valido nella sua parte filologica, in particolare nella bella edizione degli autografi del poeta Vincenzo Magrelli, che unisce, grazie a un uso accorto di una tecnologia di per sé affatto "umanistica" come il programma *Flash*, edizione diplomatica, edizione interpretativa ed edizione genetica<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Sul progetto *Digital Variants*, si veda ora Domenico Fiormonte, Cinzia Pusceddu, «Tempo e genesi del testo. Un esperimento in rete», in Atti del convegno internazionale

Domenico Fiormonte si rivolge agli studenti di Informatica umanistica, ma anche ai critici letterari, ai filologi, agli intellettuali. Si noti che l'autore sceglie di riferirsi sempre in uno stesso tempo a tutte le tipologie di lettori, evitando contorsioni nel ragionamento e ambiguità. A nostro avviso questa scelta rende il libro particolarmente efficace ed importante.

Il libro nasce per ammissione del suo autore come «tentativo di *decelerazione critica* sulle nuove tecnologie di rappresentazione, produzione e fruizione del testo» (p. 15). Si tratta di un saggio che ha alle spalle un lavoro decennale, e che allo stesso tempo è scritto obbedendo ad una particolare urgenza, in quanto «le tecnologie, passate e presenti, sono sì determinanti, ma sono anche il risultato di diverse forze in gioco: esse rappresentano delle *scelte*, non un destino» (p. 15). L'autore insomma non nasconde che urge fare una scelta, e lancia agli umanisti un appello a sfidare gli informatici sul loro terreno, non sottovalutando il ruolo di «cambio di paradigma epistemologico» (p. 19) costituito dall'uso del computer in tutte le scienze e in particolare nelle scienze umane. Non a caso il libro si conclude con un paragrafo intitolato *Per un nuovo curriculum degli studi umanistici*, nel quale si viene invitati a spogliarsi di pregiudizi filologici, ovvero ad accettare la rinnovata crisi del testo, per ricominciare a studiare:

Dobbiamo ricominciare a studiare, e non possiamo farlo da soli: filosofia, letteratura, informatica, storia, linguistica, sociologia, scienza cognitiva devono unire le loro forze e lavorare su progetti comuni. (p. 247)

Questo studio congiunto permetterebbe agli umanisti «di far sentire la loro voce lì dove le nuove tecnologie tracciano i contorni delle professioni future» (p. 248). Tale appello nel contesto dell'università italiana appare particolarmente utopico, ma si consideri che il fecondo ibridarsi di conoscenze informatiche e umanistiche può avvenire se non al di fuori, per lo meno ai margini delle istituzioni. La passione e la spinta all'utopia detta a Fiormonte un'ultima considerazione fin troppo ottimistica: «Il documento scritto [...] ha impiegato secoli per raggiungere, e poi per creare (e solo in alcuni paesi) un pubblico di massa. La televisione lo ha fatto in una generazione. Internet lo farà in un paio di decenni. L'umanista informatico – manipolatore di segni – non può che rallegrarsene» (p. 249). Tuttavia quest'ottimismo che può apparire eccessivo, è il risultato di una scelta coraggiosa e niente affatto indolore.

Né apocalittico né integrato, l'autore intende *scegliere*, non subire, un nuovo orizzonte epistemologico, e lo fa opponendosi contro ogni determinismo tecnologico ma anche contro ogni scetticismo, che a questo punto dello sviluppo dell'informatica gli appare ingiustificato. Si può e si deve discutere a lungo su questo punto, ma certo l'urgenza che vibra nelle parole di Fiormonte suggerisce anche al lettore più cauto una riflessione sul futuro della nostra cultura, ed ispira ad un tempo un senso di laboriosa inquietudine.

PAOLO REMBADI DAMIANI

📖 *Literary and Linguistic Computing*, XIX, 1 (2004), pp. 144

Il numero XIX di *Literary and Linguistic Computing* si incentra quasi completamente su uno dei temi nodali della filologia, fatto emergere in modo particolare dall'avvento dell'informatica intesa come nuovo approccio metodologico per lo studio delle scienze umanistiche: la capacità di una edizione critica (*Scholarly Edition*) di rappresentare e riprodurre la tradizione di un testo, in modo che la stessa edizione possa essere riutilizzata da altri studiosi come base di partenza per futuri lavori.

Tralasciando l'ottima introduzione di Edward Vanhoutte alla «Text Encoding Initiative» (il cui modello di codifica è utilizzato da tutti i progetti presentati nella rivista), il primo articolo di Mats Dahlström ha come titolo proprio «How Reproductive is a Scholarly Edition?». L'autore analizza l'edizione critica descrivendola sotto vari aspetti:

- come uno strumento bibliografico che non può mai essere neutro, ma collocato anch'esso in un contesto storico e socio-culturale, cosicché è esso stesso un processo ermeneutico, una interpretazione soggettiva;

- come un'icona che rappresenta il testo a diversi livelli di esaustività, il cui massimo coincide con la critica testuale;

- come un trasferimento di medium soggetto al disturbo della trasmissione dovuto all'individualità del traduttore, al contesto (cultura, *audience*), al medium utilizzato e allo strumento in uso nel processo. Quando si opera un trasferimento di *medium* è imprescindibile lo stato derivativo del documento di partenza, di quello di destinazione, come anche del processo;

- come uno strumento scientifico che crea nuovi documenti simili, ma comunque derivati dal materiale di partenza, e che spesso cade nella *mimetic fallacy* di ritenere possibile trasferire tutti gli aspetti rilevanti di un testo in un altro;



– come uno strumento retorico in cui, nonostante l'editore possa provare a minimizzare la propria presenza, la soggettività è sempre presente e questo fa sì che ogni edizione sia sempre un tentativo di collocare un'opera nel dibattito letterario contemporaneo;

– come uno strumento per riprodurre un testo, che però è pur sempre soggetto all'approccio epistemologico dell'editore, ai suoi metodi e a molti altri fattori. Ne deriva che ogni edizione che si basi su un lavoro precedente, anche un archivio di riproduzioni fotografiche, dipenderà inevitabilmente dalle scelte di chi ha costruito quell'archivio.

Da tutti questi aspetti emerge come un'edizione, cartacea o digitale, sia un *medium* che filtra i documenti e non un naturale prolungamento della vita dell'opera. La sua capacità di riprodurre un'opera è comunque soggetta ad un sistema epistemologico e di interessi attivo nel momento in cui viene costruita.

Esper S. Ore in apertura del suo intervento «Monkey Business – or What is an Edition?» polemizza con i «proposed requirements» (p. 35), che secondo Peter Robinson («What is an Electronic Critical Edition?», *Variants*, 1 (2002), pp. 43-62) sono necessari perché si possa parlare di «critical digital edition», poiché a suo avviso è meglio avere una qualsiasi edizione di un testo, anche se non critica, piuttosto che non avere nessuna edizione. Ore sostiene che lo scarso numero di edizioni di testi medievali nei paesi nordici sia imputabile proprio ai requisiti troppo elevati che ci si aspetta da una edizione per poterla considerare scientifica, e per questo motivo auspica che le edizioni possano essere realizzate da componenti di gruppi di lavoro che procedano per livelli successivi, non necessariamente tesi al risultato finale dell'edizione critica tradizionalmente intesa. Ogni livello successivo potrà giovare dei risultati raggiunti dal livello precedente: ad esempio la digitalizzazione, l'archiviazione, la trascrizione di un corpus testuale possono essere la base di partenza per la realizzazione dell'edizione di quel corpus.

Dal citato articolo di Robinson, secondo Ore, si ricava che realizzare archivi testo/immagine non sia un lavoro da considerarsi intellettualmente e criticamente valido, mentre al contrario, sostiene Ore, questo lavoro può essere una valida base di partenza per successive edizioni, come è accaduto per l'*Henrik Ibsen Writings Project* (HIW), un progetto che ha prodotto un gran numero di trascrizioni fortemente codificate delle edizioni a stampa e dei manoscritti di Henrik Ibsen. L'HIW ha potuto giovare dei facsimile prodotti dal precedente lavoro compiuto dall'Università di Oslo e del progetto di concordanze realizzato dal Norwegian Computing Center for the Humanities. Ore, quando utilizza la parola «editore»

non intende solo l'individualità di uno studioso ma anche «a project group» (p. 36), mettendo così in evidenza come, nella prospettiva informatica, l'edizione di un testo possa essere un insieme di passi successivi che non necessariamente devono essere compiuti tutti dallo stesso editore. A questo riguardo Ore ricorda la concezione espressa in un articolo del 1999 da Edward Vanhoutte («Where is the Editor? Resistance in the creation of a critical digital edition», *Human IT*, 3(1), pp. 197-214), il quale sostiene la possibilità di separare l'*archive* («i.e. the preservation of the literary artifact in its historical form and the historical-critical research» secondo le parole dello stesso Vanhoutte) dal *museum* («the presentation by an editor of the physical appearance and/or the contents of the literary artifact in a documentary, aesthetic, sociological, authorial or bibliographical contextualization»). Ore conclude sostenendo come anche l'*archive* di Vanhoutte debba essere considerato una edizione e come la produzione di archivi digitali testo/immagine aiuterà in futuro la realizzazione di edizioni critiche elettroniche che non debbano ogni volta ripartire da zero.

In «Presentation and Representation Issues in Correspondence Reconstruction and Sorting» Edward Vanhoutte e Ron Van den Braden presentano il lavoro compiuto dal DALF Project all'interno del *Centrum voor Teksteditie en Bronnenstudie* (CTB) in Belgio relativamente alla ricostruzione della corrispondenza e alla ricerca di specifiche lettere all'interno di collezioni di grandi quantità. Come spesso avviene nel campo dell'informatica umanistica, la produzione di progetti concreti mette a nudo la mancanza di una univoca definizione degli oggetti di ricerca che si intendono analizzare. La nuova prospettiva di analisi impone e stimola una nuova riflessione teorica sull'oggetto di ricerca, che per essere proficuamente studiato con metodologie informatiche deve necessariamente essere definito chiaramente e univocamente. Anche in questo caso la necessità di Vanhoutte e Van den Braden di categorizzare e classificare gli elementi di un corpus di corrispondenza si scontra con la mancanza di definizioni univoche per oggetti come "corrispondenza" e "lettera", date per acquisite nella tradizione degli studi di settore. I due autori preannunciano l'uscita di un prossimo articolo in cui cercheranno di chiarire queste ambiguità, e per il momento propongono una griglia di categorie per ricercare elementi di corrispondenza all'interno di un corpus epistolare codificato con gli standard XML-TEI. La griglia prevede la possibilità di ricerche secondo le sei categorie *Chronological*, *Authorial*, *Receptive*, *Spatial*, *Lingual* e *Referential*. Vanhoutte e Van den Braden propongono anche un interessante parallelo tra la corrispondenza cartacea e le mai-

ling list telematiche: a loro avviso attraverso lo studio della genesi di queste ultime si può imparare molto sul modo di formarsi delle prime.

La relazione tra codifica testuale e filologia è il tema centrale dell'intervento «Philology Meets Text Encoding in the New Scholarly Edition of Henrik Ibsen's Writings», scritto assieme da Hilde Bøe, Joe Gunnar Jørgensen e Stine Brenna Taugbøl, i quali espongono la loro esperienza di lavoro all'interno del progetto HIW già descritto. Un requisito imprescindibile nella produzione di progetti di questo tipo, secondo gli autori, è che coloro i quali codificano testi letterari debbano necessariamente possedere una competenza filologica e non soltanto una conoscenza tecnica del linguaggio di codifica. Le stesse linee guida di progetti di codifica di *corpora* testuali devono essere guidate da criteri filologici. Partendo dalle esplicite affermazioni degli autori secondo i quali «interpretation is just as unavoidable in text encoding as it is in scholarly editing in general» (p. 61) sorprende non poco che subito prima si trovi una affermazione contraddittoria in tal senso. A pag. 59 infatti si legge:

When it is difficult to make an indisputable interpretation of a reading in a manuscript we try to give a “photographic” reproduction. In cases where we are forced to make interpretations to be able to transcribe and encode the text, the choice and its premises are described and explained in a note. It is important that the transcriptions are as transparent as possible and also easy to control. The user should be able to see where in the transcriptions interpretations have been made, and on what premises the choices have been made.

Da questo passo sembra quasi che gli autori intendano evitare il più possibile l'interpretazione ma che questa prima o poi si riesca ad insinuare all'interno della trascrizione come un male necessario e che, per questo motivo, debba essere segnalata all'utente per non trarlo in inganno, per far sì che egli sappia di poter contare su un testo “affidabile”. Ma cos'è un testo affidabile? Un testo quanto più possibile obiettivo, cioè privo il più possibile di interpretazione? La codifica di un testo in un linguaggio formale comprensibile dal computer è un atto in cui è intrinseca l'interpretazione: è una lettura di un testo seguita dalla sua riscrittura in un linguaggio diverso. La codifica di un testo medievale è il luogo primario delle scelte, è il luogo in cui l'editore interpreta il testo, cioè il luogo primario del fare filologia. Codificare un testo significa interpretarlo. Ne consegue che il momento della codifica è il cuore del nuovo processo filologico posto in atto con metodologie informatiche<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La codifica di testi letterari attraverso linguaggi formali è oggetto di studio da circa un ventennio da parte della cosiddetta “scuola romana” di Informatica Umanistica (per

Il problema nodale a mio avviso non è tanto nella presenza o meno dell'interpretazione in un testo quanto piuttosto che il testo sia interpretato con competenza. A questo riguardo va ricordato come Cesare Segre, nelle poche pagine della *Prolusione* agli Atti del convegno *I Nuovi orizzonti della Filologia*, svoltosi a Roma nel 1998, abbia utilizzato ben dieci volte la parola *iudicium* (otto volte nelle prime due pagine), per ribadire fortemente come questo debba sempre essere il principio guida nell'utilizzo dell'informatica in filologia. Il filologo, infatti, nel contemporaneo utilizzo di razionalità e *iudicium*, «mentre si vede ridurre l'autorità definitoria e le possibilità di mettere in funzione il meccanismo stemmatico, si accorge che gli è stata invece riconosciuta una responsabilità più delicata: quella di mettere in evidenza le zone incerte del testo e di dibattere sulla loro possibile restituzione» (p. 14). Come già sostenuto da Dahlström nel suo intervento, gli strumenti bibliografici non sono neutri e la loro efficacia dipende in gran parte dal loro utilizzatore. Cercare di estromettere l'interpretazione da una trascrizione è come cercare di annullare il ruolo dell'editore, ruolo che trova il momento di massima espressione proprio nel fare scelte sul testo. Le edizioni cartacee non sono prive di interpretazioni come non lo sono e non potranno esserlo le edizioni elettroniche.

Nelle *Guidelines* del progetto HIW, ad esempio, è previsto che nell'apparato critico trovino posto solo le varianti di carattere sostanziale. Ma solo interpretando il testo si può decidere quale variante sia sostanziale e quale non lo sia. Le affermazioni dei tre autori riguardo alla necessità di circoscrivere e segnalare l'interpretazione trovano poi una smentita nella pagina successiva, in cui si afferma che con il nuovo *medium* elettronico l'editore è tanto importante quanto lo era con il *medium* cartaceo poiché solo ciò che viene correttamente e univocamente definito al momento di essere codificato costituisce la base di lavoro su cui possono essere condotte le successive analisi informatiche sul testo: il computer restituisce solo quello che vi si è precedentemente inserito. Gli autori affermano che riguardo alle correzioni intenzionali sul testo intendono registrare «the genetic intention of the change» (p. 64), ma anche in questo caso si noterà come per comprendere l'origine di una correzione sia necessario interpretare perché il correttore l'abbia fatta. Gli autori concludono dicendo che «decisions made on text encoding and philo-

una introduzione al tema della codifica si vedano i saggi contenuti nel recente *Il manuale TEI Lite. Introduzione alla codifica elettronica dei testi letterari*, a cura di F. Ciotti, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005).

logy influence each other» (p. 70). A mio avviso le due operazioni coincidono.

In «Parallel Views: Multi-level Encoding of Medieval Nordic Primary Sources» Odd Einar Haugen sostiene come tre tipi di trascrizione (*facsimile*, *diplomatic* e *normalized*) possano essere fatti coesistere in una sola codifica multi-livello. In contrasto con quanto sostenuto nell'articolo precedente al suo, Haugen esordisce sostenendo che «primary sources contain much non-distinctive information» (p. 73) e che per questo motivo è necessaria «a considerable amount of interpretation» che rende ogni trascrizione non più un semplice specchio della fonte quanto piuttosto una delle sue possibili interpretazioni: «No transcription, however faithful, can reproduce all the information in the original» (p. 74). Secondo Haugen la *facsimile transcription* è quella che deve riprodurre più fedelmente la fonte, dalle lettere alte miniate alle peculiarità grafiche, dai segni abbreviativi più particolari alla distinzione tra *s* alta carolina e *s* bassa. Questa trascrizione deve quanto più possibile avvicinarsi ad una riproduzione fotografica, anche se è lo stesso Haugen a sostenere che comunque la *facsimile transcription* risulta essere un ibrido, in quanto non registra la totalità dei dettagli paleografici. Viene da domandarsi se un tale tipo di trascrizione abbia ancora senso in una edizione elettronica che possa disporre delle immagini digitali dei testimoni manoscritti o se piuttosto non sia legata ad un ideale di edizione cartacea. Le immagini digitalizzate, peraltro, risultano perfettamente leggibili se a fronte si può trovare quella che per Haugen è il secondo tipo di trascrizione, la *diplomatic transcription*, la quale presenta lo scioglimento delle abbreviazioni e un ristretto numero di variazioni allografiche. Il terzo tipo di trascrizione è la *normalized transcription*, che, secondo Haugen, è già un tipo di edizione piuttosto che una trascrizione, anche se «it is not entirely clear where the border should be drawn between transcribing and editing» (p. 80). Credo che una tale distinzione abbia senso solo se per «edizione» si intenda la sola edizione critica. In caso contrario il confine supposto da Haugen non esiste, in quanto trascrivere a qualsiasi dei tre livelli implica sempre fare delle scelte sul testo per poterlo rendere leggibile ad una utenza, cioè, in altre parole, farne una edizione.

Per rendere in una sola codifica i tre livelli di trascrizione sopra esposti il progetto MENOTA (*Medieval Nordic Text Archive*), di cui Haugen fa parte, forza i limiti della DTD (*Document Type Definition*) della TEI creando dei *tags* ad hoc come <facs>, <dipl> e <norm>. Tale forzatura risulta tuttavia priva di senso poiché, considerando che il primo livello di trascrizione (*facsimile*) sia inutile se si progetta una edizione testo/immagi-

ne, per gli altri due livelli all'interno del *tagset* fornito dalle *Guidelines* della TEI sono già previsti i *tags* <orig> e <reg>, che rendono rispettivamente la forma originaria del testo e la sua forma regolarizzata, cioè quello che intendono esprimere i livelli *diplomatic* e *normalized* del progetto MENOTA.

Merita una osservazione il trattamento delle abbreviazioni messo in atto dal progetto MENOTA. Ciascuna abbreviazione reperita nel testo viene codificata con una entità, cosicché &acute; rappresenta la á e &aa-lig; e &AAlig; rappresentano rispettivamente la legatura tra due a minuscole e due A maiuscole. Questo modo di codifica analitico tende a creare un numero ingestibile di entità rappresentanti abbreviazioni, in quanto, come è noto, ciascun manoscritto presenta una qualche peculiarità da questo punto di vista. A mio parere sarebbe preferibile un tipo di codifica sintetica avente come intento la scomposizione di tutte le abbreviazioni in un numero ristretto di segni che si combinano tra loro, come infatti fa Haugen in un esempio successivo, utilizzando l'entità &bar; per identificare il generico segno abbreviativo che si ottiene tracciando una barra orizzontale al di sopra del testo o delle lettere da abbreviare.

La codifica multi-livello segue la filosofia del linguaggio XML, che permette di ottenere diverse visualizzazioni da uno stesso file codificato. Tuttavia ritengo che la filologia informatica non debba tendere a fornire tutti i tipi di rappresentazione possibili quanto piuttosto debba tarare la granularità della rappresentazione sul tipo di utenza a cui si rivolge. E nel caso di edizioni critiche elettroniche tale utente non può essere sprovvisto di competenze specifiche nel settore.

L'articolo «Computing Medieval Primary Sources from the Vadstena Monastery: Arguments for the Primary Source Text» di Karl G. Johansson presenta un progetto, realizzato all'interno del citato consorzio MENOTA, che consiste nella codifica dei manoscritti del monastero di Vadstena, in Svezia, risalenti ad un periodo compreso tra il XIV e il XVI secolo. L'intervento affonda le proprie radici metodologiche all'interno del filone della New Philology, che ha avuto origine da un numero speciale della rivista *Speculum*, edito nel 1990. Coerente con i principi della New Philology, Johansson afferma: «I argue that all primary sources, i.e. all witnesses [...] are relevant to researchers in different disciplines, and therefore should be made available when we work with electronic tools» (pp. 93-94). L'edizione tradizionale, al contrario, «never gives the full story, something that can be highly frustrating to philologists who realize that printed editions often do not contain all the relevant information» (p. 95). Dalle parole di Johansson sembra di intuire che questi li-

miti possano essere superati grazie all'utilizzo dell'informatica in filologia. Desta quindi sorpresa constatare come l'autore definisca la *collatio* e la *recensio* «a tedious but important work» da cui l'editore può essere svincolato, grazie alla trascrizione elettronica che egli vede come «a craft that forms a part of the training for students of philology» e sulla quale l'editore può svolgere aggiustamenti, correzioni e normalizzazioni per giungere a definire «the original version» (p. 96). L'informatica, nella visione di Johansson, non è altro che una macchina per automatizzare un processo che «would save us all a lot of work», in altre parole uno zuccherino necessario ad addolcire una pillola, il lavoro di edizione, altrimenti troppo amaro da ingoiare. Tuttavia le innovazioni tecnologiche che determinano le rivoluzioni culturali pervadono l'intero processo in cui vengono impiegate, e sembra dunque inappropriato applicare una etichetta informatica a un procedimento ancora tutto radicato nella cultura della stampa. Johansson, contraddicendo i propositi iniziali riguardo alla necessità della completa rappresentazione della tradizione di un testo, sostiene che da caso a caso si deve decidere cosa sia fattibile e quali siano i principali testimoni che debbano essere trascritti. Inoltre Johansson intende trascrizione e codifica come due momenti diversi e successivi (p. 97) mentre al contrario, come ho già sostenuto, la codifica coincide con la trascrizione delle fonti primarie ed è essa stessa il luogo primario delle scelte sul testo, cioè del fare filologia informatica.

Come l'articolo di Johansson, anche quello di Jonas Carlquist, dal titolo «Medieval Manuscript, Hypertext and Reading. Visions of Digital Editions», cita esplicitamente la New Philology tra i propri riferimenti culturali e infatti l'autore rivolge la sua attenzione alla fisicità dei testimoni piuttosto che alla ricostruzione di un testo ideale. Le moderne teorie sull'ipertesto possono, secondo Carlquist, gettare una nuova luce sullo scopo funzionale delle pagine dei manoscritti medievali e sul modo in cui queste erano state concepite. Carlquist afferma che raramente i manoscritti miscelanei erano concepiti per una lettura sequenziale e che le note marginali erano di fatto analoghe ai moderni link ipertestuali, in quanto esse non facevano altro che suggerire alla mente del lettore il collegamento con il brano completo del quale erano fornite solo le parole iniziali. Anche se un testo fosse stato concepito per una lettura sequenziale, il lettore avrebbe avuto spesso l'opportunità di seguire diversi tipi di collegamento ad altri testi. Carlquist sostiene giustamente come le edizioni siano sempre una interpretazione non solo del testo, ma anche del contesto socio-culturale in cui un testimone era stato prodotto e fruito. Tuttavia l'edizione critica si è spesso focalizzata su un testo conside-

randolo individualmente, trascurando l'apparenza linguistica e paratestuale, nonostante anche questi aspetti siano stati composti in un certo modo in maniera intenzionale e debbano quindi essere interpretati per comprendere l'interezza del testo in esame. Per questo motivo la New Philology propone una edizione per ciascun manoscritto che, grazie alla compresenza di immagini a colori e testo trascritto, possa rendere conto di tutti quegli aspetti materiali dei testimoni di un'opera che la filologia tradizionale ha spesso dimenticato.

L'ultimo articolo della rivista ha come titolo «Editorial Theory and Practice in Flanders and the Centre for Scholarly Editing and Document Studies» ed è opera di Bert Van Raemdonck e Edward Vanhoutte. Gli autori tracciano la storia delle teorie editoriali e dei risultati pratici ottenuti negli ultimi sette anni nel territorio comprendente il Belgio ed i Paesi Bassi, partendo da Marcel De Smedt, che introdusse l'editoria critica dei testi moderni come disciplina all'Università di Leuven negli anni Ottanta, fino alla fondazione del *Centrum voor Teksteditie en Bronnenstudie* (CTB) nell'agosto del 2000. La posizione teorica di questo centro di ricerca è data da una triplice combinazione: l'attenzione dei paesi anglosassoni per la presentazione del testo edito, quella degli studi germanici per la storia del testo e quella degli studi francesi per lo sviluppo del processo di scrittura (*critique génétique*). Una tale posizione teorica ha portato alla pragmatica divisione della produzione in due diverse tipologie di edizioni, di cui le prime sono «scholarly reading editions» a stampa e le seconde «electronic scholarly study editions», realizzate per utenze specialistiche e pubblicate da parte di editori scientifici.

Gli articoli presenti nella rivista testimoniano l'interesse e l'intensa attività degli studiosi del Nord Europa nel campo dell'informatica umanistica e nello specifico settore della filologia informatica. Tuttavia, in alcuni articoli emerge ancora una inevitabile confusione di fondo riguardo all'utilizzo dell'informatica per la realizzazione di edizioni critiche che risultino realmente diverse da quelle cartacee. Tale confusione è probabilmente generata dalla radicalità del sistema epistemologico della stampa che tuttora vige negli studi testuali. L'informatica necessita che tutto il processo in cui viene utilizzata, in questo caso il processo filologico, sia concepito e realizzato in una nuova prospettiva. Solo accettando questa pregnanza si potrà realizzare una edizione che possa dirsi totalmente nuova e totalmente elettronica.



MARIA GIOIA TAVONI

📖 *Syntagma. Revista del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura*, 1 (2005), pp. 170 [5]

Scorrendo il primo numero della rivista annuale *Syntagma*, nata all'interno dell'intensa attività dell'Instituto de Historia del Libro y de la Lectura di Salamanca (IHLL), la cui direzione vede congiunti ancora una volta in felice sodalizio lo storico del libro Pedro M. Cátedra e la direttrice della Biblioteca Real di Madrid María Luisa López-Vidriero, si ha l'impressione che veste editoriale, impaginato, illustrazioni e scelta dei testi siano stati fortemente pensati, perché il 'prodotto', al quale i due studiosi hanno dato vita, risulta di impressionante qualità. Ho potuto meglio comprendere la meditata riflessione dei direttori, entrambi assai noti anche in Italia, quando ho avuto fra le mani il numero zero della medesima, con cui essi hanno saggiato il polso della fruizione e maturato pertanto il tempo e il modo di articolare più compiutamente le sezioni così da tessere l'ordito complessivo. Lo scarto fra i due numeri di *Syntagma*, quasi sicuramente ispirata nel titolo al celebre trattatello in latino di Juan Caramuel Lobkowitz che ha avuto una edizione recente anche in lingua spagnola curata da Pablo Andrés Escapa, è di quasi tre anni, un tempo sufficiente per dare compimento a un progetto, già ampiamente sperimentato. Piace che anche nel numero zero compaiano contributi di studiosi italiani e precisamente uno di Luigi Balsamo e l'altro di Maria Cristina Misiti.

Per riferire di un solo particolare della veste grafica del primo numero, mi sembra elemento da non trascurare il fatto che le sezioni siano separate da una coraggiosa pagina rossa su fondo bianco avorio, posta a guardia dei migliori saggi pervenuti alla redazione e delle scansioni proprie di una pubblicazione periodica.

Ma è l'editoriale del n. 1, a firma López-Vidriero, a riferire i propositi della nuova rivista e ad introdurci al suo interno: una delle sue imprescindibili finalità è quella di porsi quale pubblicazione annuale e multilingue, intesa a raccogliere le ultime proposte e tendenze dei ricercatori non solo spagnoli, purché scaturite da quanti abbiano orientato le proprie ricerche soprattutto sopra il libro e la lettura nel mondo ispanico. Lo stesso IHLL, che ha promosso la pubblicazione e che ha al suo attivo due collane, la *maior* e la *minor*, e che vede ai suoi vertici i conduttori di *Syntagma*, annovera nel comitato scientifico, oltre ai più qualificati storici del libro iberici, specialisti di fama di diverse nazionalità, così come appare in calce alla rivista, dopo le opportune norme redazionali. Per in-

dugiare sull'editoriale, va rilevato inoltre il riconoscimento che López-Vidriero tributa a due opere fondamentali per la storia della stampa del suo paese: *La imprenta en Madrid* di Pérez Pastor, edita fra il 1891 e il 1907, considerata il primo fondamentale scandaglio archivistico relazionato alle attività del mondo e dei mestieri del libro, e i *Documentos para la historia de la imprenta y la librería en Barcelona* (1955) annotati da Jordi Rubió da cui hanno avuto inizio le più autorevoli interpretazioni sullo studio del commercio librario catalano, così come l'autrice aveva più compiutamente messo a fuoco sul numero 102 del 2000 di *Bibliofilia*. Ciò che preme ancora osservare è che la rivista si pone quale crocevia di una storia del libro affrontata da differenti angolature e con variegate metodologie; storia e non cronaca – così come si precisa – ispirata non unicamente alla interdisciplinarietà, ma specchio di una multidisciplinarietà che le è propria, tanti sono gli approcci di ricercatori di numerosi campi del sapere e che accampa rigore e capacità di analisi quando è modellata sulle «fuentes históricas, literarias, artísticas o paleográficas».

Seguono all'editoriale tre sezioni di cui la prima, «Monographias», contempla quattro saggi di ottima fattura su alcuni punti dei quali interessa dar conto, per l'argutezza con cui sono trattati i temi, oltre che per la loro novità. Rigorosamente posti in ordine alfabetico secondo i nomi degli autori, essi possono succintamente essere presentati ricostruendo le tematiche che spaziano da storia della scrittura e della lettura, alle implicazioni delle citazioni bibliche di età moderna; dalle sovraccoperte xilografiche per giungere in età recente alla produzione e distribuzione di un grande paese quale il Canada. Seguendo l'ordine non alfabetico ma cronologico dei saggi, si può asserire che essi coprono i settori più persuasivi della poliedrica storia del libro e degli approcci specialistici di diverse discipline: dalla paleografia nella sua più larga accezione allo studio della tipografia per gli apparati del libro; dalla storia della illustrazione a quella anche della geografia di uno sterminato territorio per provare come vi si collocasse il prodotto editoriale, ovvero alla storia dell'editoria.

Il saggio di Armando Petrucci, docente di paleografia che ha applicato la sua disciplina alle manifestazioni più rilevanti nel settore della stampa, della lettura, non trascurando la storia delle biblioteche, in *Digrafismo e bilettrismo nella storia del libro* (pp. 53-68) mette a fuoco un problema di non poco conto. Si chiede infatti l'autore: è sempre stato possibile leggere tutto ciò che veniva scritto? Con un *excursus* storico al quale da tempo Petrucci ci ha abituato, egli analizza la situazione grafica della cultura europea in presenza di una «disordinata multigrafia», la

quale creava difficoltà a volte insormontabili fra copisti e coloro che si accingevano alla lettura anche dopo l'avvento della minuscola carolina. Perché la leggibilità, almeno quella indicata dall'autore come «relativa», dipende dalle capacità di decifrazione di una comunità che a volte si riconosce proprio per comuni abitudini scrittorie e corrispondenti forme di lettura. «In verità – così chiarisce Petrucci – la scrittura e la lettura sono fenomeni e pratiche sociali, esercitati da donne e da uomini in concrete situazioni di vita comune, all'interno delle quali si formano e si sviluppano abitudini, convenzioni, culture in qualche misura omogenee, che finiscono per individuare e contraddistinguere come gruppo, come comunità coloro che le condividono» (p. 61). Le riflessioni, tutte poggianti su una variegata casistica e su di una scelta severa della bibliografia giungono all'età della stampa che canonizzò, come si sa, non una unica scrittura, ma alcune delle più diffuse, a seconda dei centri di produzione e soprattutto delle tipologie testuali.

Sulle modalità di accesso ai contenuti dei testi scritti si pronuncia la penna di Paul Saenger, storico della lettura e noto bibliotecario della Newberry Library di Chicago. Nel suo *The British isles and the origin of the modern mode of biblical citation* (pp. 77-123) Saenger, andando a ritroso nel tempo e nello spazio, ripercorre le fasi salienti del processo che ha portato all'affermazione di comuni stili citazionali del testo biblico, elaborati nella cultura insulare della Gran Bretagna già nel basso Medioevo. Pregio del contributo, che spazia dall'età tardoantica al XIX secolo, dall'Inghilterra alla Francia e in altri paesi europei, rischiando di non risultare sempre perspicuo nel rapporto tra necessarie premesse e conseguenti conclusioni, è l'affermazione della continuità tra manoscritto e libro a stampa e della complessità dei rapporti intrecciati tra le due modalità di presentazione, di allestimento e, quindi, di fruizione, dei due supporti del testo.

Al paratesto iconico, in particolare alle sovraccoperte xilografiche, Anthony Hobson, storico della legatura che ha 'allacciato' il suo nome anche a Bologna, la mia città, dedica il suo breve, ma incisivo contributo *Woodcut wrappers* (pp. 23-37). Dapprima Hobson sintetizza le scoperte del settore in varie realtà, per poi soffermarsi sui rari, ma originali e gradevolissimi esempi di produzione italiana, francese, tedesca e sulle relative iconografie, tutte proposte in appendice in eccezionali riproduzioni. La rassegna è un utilissimo punto di riferimento che pone la xilografia al centro del dibattito sulla qualità espressiva della stessa e anche sulla annosa questione se essa fosse o no colorata.

Da ultimo il saggio di Jacques Michon, storico del libro, *Les deux*

*grands systèmes éditoriaux canadiens: une approche comparée* (pp. 39-51), propone il quadro contemporaneo del suo paese, il Canada, in cui maggiore è l'offerta e largo il consumo del libro. Una realtà, il Canada, molto complessa per il suo bilinguismo, francese e inglese, che ha consentito, già a partire dalla metà del XIX secolo, un'organizzazione di due mercati e di due industrie, concentrati a Montréal e a Toronto. Con la seconda guerra mondiale il libro, soprattutto quello prodotto nel Québec, si aprì al mercato internazionale, in particolare a quello francofono, supplendo ai paesi europei, compresa la Francia, impegnati nel conflitto e pertanto non in grado di soddisfare la domanda di lettura e di informazione proveniente da tutti coloro che erano assetati di buona letteratura. Perché si potesse tornare ai fasti economici di quel periodo fu necessario riprendersi dalla 'invasione' delle multinazionali statunitensi, che ebbero un impatto negativo sulla industria canadese.

Le *Notas* contemplano un solo intervento, quello di Dennis Rhodes (pp. 127-33), lo studioso inglese al quale dobbiamo molti perspicaci interventi di storia della stampa e di bibliologia. Rhodes approfondisce con una breve nota le proprie ricerche, pubblicate in prima battuta nel 1986, sull'edizione del *Diálogo de Mercurio y Carón*, operetta anonima di Alfonso de Valdés, posta all'indice in Italia, Portogallo e Spagna. Del *Diálogo* si conoscono cinque edizioni bibliografate (tutte prive di note tipografiche), mentre solo tre di esse beneficiavano, sino alla presente ricerca, di rarissimi esemplari riscontrati. Lo studioso rintraccia nella madrilena Biblioteca Nacional l'esemplare di una quarta edizione nota, definitivamente attribuita a Venezia e alla bottega di Giovanni Andrea Vassore, detto Guadagnino, tra il 1540 e il 1552.

Chiudono la sezione *Reseñas*, che informa sui testi contemporanei pubblicati in Spagna, panoramica curata con competenza da José Antonio Cordon, e una recensione di María Angeles García Collado; e *Informe* in cui José Luis Canet riassume in forma critica le esperienze sulla digitalizzazione di testi completi in Spagna.

Nonostante la situazione di incertezza economica che non ha evitato in Italia che la scure si sia abbattuta proprio sulle istituzioni culturali, auspichiamo che le nostre biblioteche si allineino alle consorelle straniere e accolgano la rivista *Syntagma* nei loro progetti di acquisizione.

1<sup>a</sup> 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.