

# Ecdotica

11  
(2014)

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

**Centro para la Edición  
de los Clásicos Españoles**



**Carocci editore**

*Comitato direttivo*

Bárbara Bordalejo, Loredana Chines, Paola Italia, Pasquale Stoppelli

*Comitato scientifico*

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

*Responsabile di Redazione*

Andrea Severi

*Redazione*

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

*Ecdotica* is a Peer reviewed Journal

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

Online:

<http://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,  
Via Zamboni 32, 40126 Bologna  
[ecdótica.dipital@unibo.it](mailto:ecdótica.dipital@unibo.it)

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles  
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B), Madrid 28001  
[cece@cece.edu.es](mailto:cece@cece.edu.es)    [www.cece.edu.es](http://www.cece.edu.es)

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



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

# INDICE

## Saggi

- DAVID GREETHAM, MICHELANGELO ZACCARELLO, La  
repubblica delle lettere di Jerome McGann  
D.G., The end(s) of reading from Nietzsche to McGann 7  
M.Z., Il posto dell'edizione critica nella «nuova repub-  
blica delle lettere» di Jerome McGann 15  
ANNA SCANNAPIECO, Sulla filologia dei testi teatrali 26  
MARK BYRON, Archive, Text, Screen: Remediations of Mo-  
dernist Manuscripts 56

## Foro. Dieci anni di ecdotica

- NEIL HARRIS, Col piede sbagliato, e con i piedi di piombo 73  
ALBERTO CADIOLI, Ecdotica per i testi dell'Otto-Novecento 85  
WAYNE STOREY, Tra edizione e archivio. La tecnologia al  
servizio della filologia 99  
PAOLO TROVATO, Su qualche programma informatico di  
classificazione dei testimoni 105  
PAOLA ITALIA e FRANCESCA TOMASI, Filologia digitale.  
Fra teoria, metodologia e tecnica 112

## Testi

- LUCIANO FORMISANO, L'ecdotica di Cesare Segre: fram-  
menti di un'antologia 131

## Questioni

- ALESSANDRA MANTOVANI, La delicata empiria del lettore  
filologo. Un ricordo di Ezio Raimondi 155

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| MASSIMO BONAFIN, La filologia (romanza) al tempo della crisi degli studi umanistici        | 170 |
| AENGUS WARD, Editing the <i>Estoria de Espanna</i>                                         | 185 |
| MATTEO MOTOLESE e EMILIO RUSSO, The <i>Autografi dei letterati italiani</i> project        | 205 |
| MARGIT FRENK, Memoria y oralidad en la poesía del Siglo de Oro. Réplica a Antonio Carreira | 216 |

## Rassegne

Vincent Gillespie e Anne Hudson (eds.), *Probable Truth. Editing Medieval Texts from Britain in the Twenty-First Century* (P. CHIESSA), p. 229 · Alejandro Coroleu, *Printing and Reading Italian Latin Humanism in Renaissance Europe (ca. 1470-1540)*, Alexandre Vanautgaerden, *Érasme typographe. Humanisme et imprimerie au début du XVI<sup>e</sup> siècle* (A. SEVERI) p. 238 · Gianfranco Contini, *Filologia*, a cura di Lino Leonardi (G. PALUMBO), p. 249 · *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Seconda serie (2008-2013)*, a cura di Paolo Trovato ed Elisabetta Tonello (S. FINAZZI) p. 253 · Marco Santoro, *I Giunta a Madrid. Vicende e documenti* (P. ANDRÉS ESCAPA) p. 260 · Dante, *Opere*, a cura di M. Santagata, «I Meridiani», vol. II (N. MALDINA), p. 264

# Foro

## DIECI ANNI DI ECDOTICA

(Bologna, 23 maggio 2014)

*L'informatica e il Web cambiano solo i mezzi  
o anche i fini della filologia testuale e, da una prospettiva  
più ampia, dell'ecdotica?*

NEIL HARRIS

*Col piede sbagliato, e con i piedi di piombo*

Per iniziare bisbeticamente, dico che il titolo di questa Tavola rotonda suona come un omaggio alla filmografia di Lina Wertmüller.

Anzi, che titolo è?

In forma di domanda?

Poi non lo so mica. Perché me lo chiedete?

Credo che i tempi siano troppo precoci per un'evoluzione talmente turbolenta, cosicché è possibile al massimo qualche riflessione confusa e disordinata.

Tanto per cominciare, e per rispondere a una domanda con una domanda, a che serve distinguere fra *mezzi* da una parte e *fini* dall'altra?

Alla fine della fiera sono la stessa cosa.

Il grande guru dei massmedia, Marshall McLuhan, amava ripetere che «the Medium is the Message» ed avviò una collaborazione con l'artista e grafico, Quentin Fiore, per produrre un libro avente questa frase nel titolo. Si mise di mezzo però il *diabolus typographicus*, per cui le bozze arrivarono con il titolo: «The Medium is the Massage»; McLuhan fu deliziato dal refuso e lo mantenne.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M. McLuhan-Q. Fiore, *The medium is the message. An inventory of effects*, New York, Random House, 1967. Sul sito dedicato a McLuhan (<http://marshallmcluhan.com>), il figlio Eric McLuhan fornisce la seguente annotazione: «Why is the title of the

Poi – a mio avviso – il quesito del titolo parte col piede sbagliato, per il fatto che la selezione dei testi che diventano oggetto di un intervento filologico e/o ecdotico è dettata soprattutto dal canone. Senza sapere cos'è il canone, o cosa sono i canoni, non serve parlare dei mezzi o dei fini della filologia e/o dell'ecdotica.<sup>2</sup>

In senso lato lo scopo della filologia all'interno del canone consiste nella manutenzione e nell'igienizzazione del sistema comunicativo. Cioè la capacità di dire per ogni testo che ci giunge dal passato quanto sia vera la versione che conosciamo e come la possiamo migliorare, avvicinandola alla volontà definitiva dell'autore (nel caso volessimo aprire quel particolare vaso di Pandora, ma non è una buon'idea). Quindi un filologo fa ordine, fa pulizia, spiega, spolvera, lucida, decidendo cosa conservare e cosa scartare, e probabilmente così facendo crea qualcosa di nuovo che non è esistito prima, soprattutto qualora si tratti del riversamento in un diverso *medium* comunicativo.

La variante perciò è una cosa che si trova o si crea. Meglio se è creata all'insaputa dell'autore.

Inevitabilmente andiamo da varianti piccolissime, mere differenze di punteggiatura o di forma, alle versioni plurali della stessa opera, che il più delle volte esprimono la storia di una evoluzione nel corso del tempo. Nell'ambito della letteratura italiana i banchi di prova più famosi sono l'*Orlando furioso* e *I promessi sposi*, che nel primo caso hanno tre redazioni e nel secondo due, seppure con una stratificazione manoscritta estremamente complessa. Un testo altrettanto famoso come *Pamela* (1741) di Samuel Richardson circolò in tre principali redazioni, di cui la seconda fu il prodotto di una lunga serie di piccole revisioni, mentre l'ultima e più radicale apparve postuma.<sup>3</sup> Ma il fatto di esistere in più versioni non costituisce un biglietto d'ingresso nel pantheon del canone. Ci vuole ben altro, per l'appunto l'intervento filologico, perché è proprio quest'ultimo, ossia la decisione da parte di uno studioso che

book *The Medium is the Massage* and not *The Medium is the Message*? Actually, the title was a mistake. When the book came back from the typesetter's, it had on the cover 'Massage' as it still does. The title was supposed to have read *The Medium is the Message* but the typesetter had made an error. When McLuhan saw the typo he exclaimed, 'Leave it alone! It's great, and right on target!' Thus, there are now four possible readings for the last word of the title, all of them accurate: *Message* and *Mess Age*, *Massage* and *Mass Age*».

<sup>2</sup> Qui autocelebrativamente rinvio a N. Harris, «A whimsy on the history of canon», *Ecdotica*, VII, 2010, pp. 43-55, nonché agli altri scritti dello stesso fascicolo.

<sup>3</sup> Si veda Ph. Gaskell, *From writer to reader. Studies in editorial method*, Oxford, Clarendon Press, 1978, pp. 63-79.

tale scritto merita una edizione a formare una prima capiente architettura del canone.

E qui cominciamo alcuni ragionamenti che, in verità, sono strani, qualora siano visti con la luce della ragione, benché la categoria dei filologi sia talmente abituata che non si accorge della stranezza di tutto quello che abitualmente fa. Per dirlo con una parola, il principio fondamentale, senz'altro l'elemento più significativo dell'intera maledetta costruzione che denominiamo canone, è la cronologia, ossia la quantità di tempo che intercorre fra il filologo e il testo. Qualcosa percepito dal poeta romano Marziale, nei famosi versi contro Vacerra, il quale abitualmente ammirava solo gli scrittori defunti. L'epigrammista, invece, declina di morire *ante temporem* soltanto per ottenere l'ammirazione di questo prototipico critico letterario.<sup>4</sup> Dopo aver riso, constatiamo che ogni filologo è professionalmente Vacerra, per il fatto che nei nostri occhi un autore qualunque, anche mediocre, guadagna qualcosa con il semplice atto di morire, che ci permette di scrivere celebrazioni, raccogliere le opere, pensare al decennale ... e al cinquantenario ... e al centenario. Anche perché con gli autori vivi ci sono dei rischi, in particolare la contraddizione del sapiente interprete degli scritti, tanto per citare i versi di T.S. Eliot che hanno avuto eco negli incubi di tanti critici letterari: «That is not what I meant at all. | That is not it, at all» (*The Love Song of Alfred J. Prufrock*).

Eppure è difficile trovare qualche filologo che abbia l'onestà, nonché la decenza, di ammettere che gli autori morti siano preferibili rispetto a quelli vivi, e poi che più siano morti, meglio è; ed è ancora più difficile trovare chi riconosce l'insita gerontocrazia della disciplina, vale a dire che più diminuisce la nostra capacità di capire ed interpretare un testo, più importanza quello assume ai nostri occhi. Ovviamente entra in gioco la conservazione materiale dei libri, che spesso, lungo il corso dei secoli, non è stata efficace. La Villa dei Papiri ad Ercolano ha salvato in uno stato carbonizzato circa 1.800 rotoli, contenenti per lo più scritti dei seguaci e ammiratori del filosofo Epicuro, le cui opere principali sono giunte a noi per altre vie. Immaginate cosa sarebbe successo se qualche dinastia di regnanti illuminati avesse conservato intatti i tesori della biblioteca di Alessandria, consistenti soprattutto in questa letteratura e forse in roba ancora peggiore. È una grande fortuna perciò che la biblioteca sia stata bruciata e ci abbia risparmiato questa iattura.

<sup>4</sup> «Miraris veteres, Vacerra, solos | nec laudas nisi mortuos poetas. | ignoscas petimus, Vaccera: tanti | non est, ut placeam tibi, perire» (VIII.69).

Il canone è brutalmente darwiniano. Nel corso del tempo le opere che sono rimaste sono prevalentemente le migliori, aiutate dalla proliferazione delle copie dei grandi scrittori e pertanto dal fatto che, anche se molti esemplari vengono distrutti, altri sopravvivono. Un caso come il *De natura rerum* di Lucrezio, scoperto in una unica copia antichissima da Poggio Bracciolini, che fece trarre una copia prima che l'originale scomparisse, è una eccezione importante alla regola, ma sempre una eccezione. Parlando del Medioevo e di ciò che segue, è opportuno distinguere fra 'testi' da una parte e 'documenti' dall'altra: in questa ottica un testo comunica un messaggio, mentre un documento dimostra che qualche cosa è stata fatta. Ovviamente sono numerosi i documenti medievali rimasti inediti presso gli archivi e le biblioteche, che contengono anche informazioni interessanti (anzi, per un filologo, nessun documento è mai privo d'interesse, e d'altra parte una lista della lavanderia del Duecento sarebbe un cimelio denso di fascino), ma la nostra riflessione riguarda solo i testi che sono diventati oggetto di un intervento filologico, entrando così nel livello superiore del sistema comunicativo.

Con riferimento agli effetti del tempo nella definizione del canone, i testi rimasti della civiltà greca e romana oggi sono tutti disponibili in versioni critiche, talvolta multiple. Anzi per certi autori che si ubicano al centro del canone, *in primis* Virgilio, le edizioni sono talmente numerose da richiedere l'ausilio di voluminose bibliografie per documentarle.<sup>5</sup> Entrando poi nel quasi millennio che separa l'antichità classica dal Medioevo vero e proprio, la copertura si mantiene assai completa, soprattutto per gli scrittori cristiani compresi nei 221 volumi della *Patrologia latina* di Jacques Paul Migne (1800-1875), che arrivano fino agli scritti di papa Innocenzo III (m. 1216). Nel corso degli anni la grande impresa di Migne è diventato un facile bersaglio filologico, per la maniera in cui venivano ristampate edizioni precedenti, senza una verifica autorevole della qualità dei testi, ma questi limiti non cancellano il fatto che in questo modo numerosi testi oscuri ed altrimenti difficili da reperire sono stati resi accessibili in un *corpus* che di per sé esprime un canone.

Con il periodo che va dal basso Medioevo fino al primo impatto della stampa, aumenta, in modo graduato ma costante, il numero dei titoli di cui non disponiamo di una edizione critica allo stato dell'arte. Questa

<sup>5</sup> La tradizionale bibliografia di G. Mambelli, *Gli annali delle edizioni virgiliane*, Firenze, Olschki, 1954, è purtroppo inficiata di errori di ogni genere. Per un contributo più recente e più autorevole, che raccoglie una serie di lavori precedenti, si veda ora C. Kallendorf, *A bibliography of the early printed editions of Virgil, 1469-1850*, New Castle, Delaware, Oak Knoll Press, 2012.



situazione necessariamente include le scelte dei primi stampatori, perché è comune trovare testi medievali, che godono di successo nel Quattrocento tipografico, ma che scompaiono con l'avvento di una vera industria editoriale nel Cinquecento. Un esempio affascinante, per esempio, è rappresentato dall'*Arbor vitae* dello scrittore mistico francescano ed inquisitore, Ubertino da Casale (1259-c. 1329), noto a molti come personaggio 'storico' del magnifico giallo medioevalizzante di Umberto Eco. Nonostante ciò, questo libro voluminoso ha conosciuto un'unica edizione a Torino nel 1485 (i repertori registrano una ristampa del 1961, ma si tratta di una riproduzione anastatica dell'incunabolo). Ancora più eclatante, a mio avviso, è la pessima situazione ecdotica rappresentata dal maggiore giurista medioevale, Bartolo da Sassoferrato (1314-1357), che ebbe anche una copiosa fortuna editoriale fino alla metà del Cinquecento, dopo la quale data l'interesse per i suoi scritti scomparve, cosicché quasi nessun suo testo è disponibile in una moderna versione critica (ciò che sembra una ripresa importante, in nove volumi, per cura dell'Istituto Giuridico eponimo, del 1996 è un'altra anastatica, questa volta della edizione veneziana del 1526). Mi chiedo come fa la storia del diritto a vivere senza filologia. In ogni caso la crescita esponenziale della produzione di testi, che fu la conseguenza inevitabile della comparsa sul finire del Quattrocento della nuova *ars artificialiter scribendi*, paradossalmente, servì ad aumentare la quantità di opere diffuse solo in manoscritto o che ebbero una breve diffusione a stampa, senza suscitare interesse da parte della filologia dei secoli successivi.

Sempre sul tema della metamorfosi mediatica portata dalla invenzione della tipografia, chi studia quel fenomeno, di fronte alla odierna cosiddetta 'rivoluzione elettronica', vive soprattutto un senso di *déjà vu* per la persistenza o la contraddizione di alcuni fenomeni. In primo luogo, come è già stato notato, l'azione degli stampatori non è stata quella di fare i conti con una cultura nuova, inventando nuove forme di espressione; è stato invece un riversamento della cultura esistente, quasi senza discriminare, nel nuovo medium comunicativo. Sfogliare un catalogo qualunque di incunaboli non è mai una esperienza allegra, salvo per chi è proprio *aficionado* del libro quattrocentesco, perché si tratta di una trafila di titoli che nessuno oggi avrebbe voglia di leggere. Oggi un repertorio straordinario come l'*Incunabula Short Title Catalogue* elenca più di 27.000 edizioni prodotte nel Quattrocento, di cui 8.000 circa sono italiane. E in questo totale imponente quanti sono i titoli scritti dagli autori vivi in quel momento, pensati per una diffusione attraverso la nuova tecnologia, che si possono reperire sugli scaffali di una libreria di

oggi? Per quanto riguarda gli italiani, si fanno i conti della serva: il *Morgante* di Luigi Pulci; gli *Amorum libri* e l'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo; il *Novellino* di Masuccio Salernitano; le *Porretane* di Sabiniano degli Arienti; forse anche l'*Hypnerotomachia Poliphili*, ammesso che sia letta. Volendo qualche altro titolo si aggiunge, ma la lista rimane breve, anzi brevissima. Con *Google Books* e le numerose digitalizzazioni di massa stiamo facendo la stessa cosa; anzi peggio, perché, a causa dei vincoli del *copyright*, scegliamo soprattutto i testi più vecchi, quelli per l'appunto non tutelati dal diritto d'autore. Insomma i fallimenti si ripetono e le lezioni non si imparano.

Il canone è stato crudelissimo soprattutto nei confronti di quegli scrittori minori che sono vissuti con l'idea del «non omnis moriar» oraziano. Durante l'Ottocento l'ambizione di tanti speranzosi divenne di essere 'seppelliti' vivi – quasi una canonizzazione – nel catalogo dell'allora biblioteca del British Museum, la cui pubblicazione, sotto l'egida di Antonio Panizzi, ha segnato per sempre la storia dell'organizzazione del sapere. L'idea di giungere a una specie di immortalità attraverso tale catalogo ispirò la brillante parodia *Enoch Soames* di Max Beerbohm, raccontata in prima persona e pubblicata nel 1916, seppur ambientata un ventennio prima, nel 1897, in cui l'omonimo personaggio, scrittore di insuccesso, tormentato per il desiderio di sapere quale sarebbe stata la sua fama presso i posteri, sottoscrive un patto con il Diavolo, che gli consente di viaggiare esattamente un secolo in avanti nel tempo, fino alle 2.10 del pomeriggio del 3 giugno 1997, all'interno della famosa Round Reading Room. (Per quanto presciente, il racconto di Beerbohm non allude alla creazione della British Library nel 1973, né al trasloco, iniziato nel 1996, dell'ente al nuovo edificio di St. Pancras, anche se allo scadere del centenario fittizio della novella la Round Reading Room era sempre in funzione. In tal giorno infatti, in omaggio al famoso racconto, una dozzina di persone si è radunata presso la biblioteca, ed è rimasta di stucco vedendo una figura vestita con un grande cappello e una cappa ottocentesca, assomigliante perfettamente alla illustrazione disegnata da Beerbohm, che ha cercato febbrilmente i titoli relativi al nome di Soames nel catalogo, prima di scomparire [È possibile che si trattasse di uno scherzo macabro del mago Teller, ma chi sa?]). Secondo la narrazione di Beerbohm, in un esilarante gioco degli specchi, Soames trova nel catalogo solo la menzione nuda dei propri scritti, senza alcuna risonanza critica; poi cercando attraverso le varie storie della letteratura, scopre un unico riferimento a lui, proprio la novella che ci viene raccontata. Ritornando indietro nel tempo, al ristorante londinese del 1897 in

cui ha fatto il patto infernale, Soames racconta a Beerbohm, che naturalmente non ha ancora scritto la storia, la crudeltà della sorte che gli toccherà, prima che alle sette il Diavolo si presenti per la sua parte dell'accordo e porti via l'anima del misero scrittore. Morale della favola: alcuni se la cercano!

Più ci avviciniamo al presente, più cresce la percentuale degli autori e dei libri che *non* sono stati oggetto di una edizione critica. Un caso eccezionale è rappresentato dal cinquantenario della pubblicazione di *The Lord of the Rings* di J.R.R. Tolkien (1954), che divenne oggetto di una operazione filologica per certi versi esemplare, soprattutto per quanto riguarda il ricorso alle carte del padre da parte del figlio, Christopher Tolkien. Il rilancio del grande romanzo di Middle Earth in seguito alla più recente versione cinematografica ha fatto riferimento perciò a un testo filologicamente saldo. Il successo dei generi giallo e di spionaggio, sempre adjuvato dalle realizzazioni cinematografiche, ha visto la pubblicazione di edizioni attentamente curate delle opere di Raymond Chandler (1888-1959) e Ian Fleming (1908-1964). Siamo in attesa, invece, e temo che lo saremo per anni lunghi a venire, dell'edizione critica dei capolavori – per lo meno in termini di incasso – di Harold Robbins (1916-1997) o di Jackie Collins (n. 1937).

Le tecnologie digitali tuttavia hanno avuto la conseguenza di introdurre la filologia in ambiti che ne erano privi, come il cinema e la televisione. La tecnica del celluloido introdotta dai fratelli Lumière non solo aveva (e ancora ha) costi molto elevati per la proiezione (aule adatte, macchinari, personale tecnico), ma anche grosse difficoltà di conservazione, per cui numerose pellicole, dopo la diffusione al cinema, sono andate perdute. L'introduzione dei nastri magnetici a partire dagli anni Sessanta offriva un supporto più economico, ma meno stabile, e soprattutto con lo svantaggio che le bobine si potevano riutilizzare per una registrazione successiva, con la distruzione conseguente dell'originale. Basta prendere l'esempio di una iconica serie televisiva come *Doctor Who*, trasmessa dalla BBC a partire dal 1963, e a tutt'oggi in pieno svolgimento, dopo più di ottocento episodi. Per il periodo fino al 1973 più di un terzo degli episodi sono stati persi dagli archivi della BBC (97 su 253), per obsolescenza tecnologica, per il riuso delle bobine, e soprattutto per la mancata percezione dell'importanza potenziale del materiale, anche sul piano merceologico. In anni recenti però molti fra questi episodi sono stati recuperati, anche in forma parziale, da altri paesi a cui la serie era stata venduta (nel 2013 nove episodi creduti persi furono ritrovati presso una emittente televisiva in Nigeria) o da privati che erano entrati in possesso di qualche

copia, talvolta illecita.<sup>6</sup> Poi sono successe due cose. La prima è stata l'introduzione a livello domestico prima della cassetta VHS, poi della tecnologia DVD, che naturalmente consentono forme sofisticate di restauro, e poi la possibilità di introdurre elementi di paratesto, consistenti in scene non incluse, i *bloopers*, ... tutte operazioni riassumibili in una parola, filologia. La seconda è consistita nell'espansione dei palinsesti televisivi: in Italia, tanto per prendere un esempio, il trio tradizionale di Rai1 (1954), Rai2 (1961), e Rai3 (1979), è stato ampliato con l'introduzione di nuovi canali come RaiMovie (1999), Rai4 (2008), Rai5 (2010): tutti hanno bisogno di materiale e tale materiale si trova soprattutto nelle Teche Rai, per cui c'è stata una grande attività di restauro, di riformattazione, e di elevazione culturale (o gerontocratizzazione), che costa sempre meno rispetto a programmi nuovi di zecca. Un programma come *Carosello* (1957-1977), nato come intrattenimento puro, e difficilmente difendibile come altro, in virtù della antichità acquisita, attraverso questi processi viene metamorfizzato in memoria collettiva ed icona culturale.

L'evoluzione testuale in corso – e stiamo vivendo una alfabetizzazione di massa paragonabile all'invenzione della tipografia – non si vede nei laboratori o nelle aule universitarie; essa compare nella sua vera dimensione nei treni e negli aeroporti. Chi viaggia abitualmente si accorge che sempre più i compagni di viaggio passano il tempo a leggere libri, cioè *Kindle* o altre forme di ebook, consistenti in piani interi di una biblioteca tradizionale confinati in un pezzetto di plastica (oltre al desiderio naturale di non portare in borsa oggetti pesanti e ingombranti, come libri, contano anche i limiti posti dal viaggio *low cost*). Questi supporti consentono inoltre una facile alternanza fra testi scritti da una parte e quelli audiovisivi dall'altra, erodendo perciò la percezione tradizionale di una barriera fra i differenti *media*. *Kindle* è stato lanciato da Amazon nel novembre 2007: nel giro di un quinquennio il titolo semisoftpornografico *Fifty Shades of Grey* di E.L. James (2011) è salito poi agli onori della cronaca come il primo bestseller a vendere più copie in forma elettronica che in cartacea. Questo stesso romanzo è nato come uno scritto pubblicato in rete, come *fan fiction*, ossia imitazione, quasi plagio, della serie *Twilight* di Stephanie Meyer, prima di compiere una propria evoluzione e diventare una cosa assai diversa. Leggermente diversa, seppure

<sup>6</sup> Sempre in chiave autoreferenziale, segnalo le riflessioni più estese in materia di N. Harris, «From the reel to the codex: book-lore and filmic texts», in *Critical editions of film. Film tradition, film transcription in the digital era*, edited by G. Bursi, S. Venturini, Pasian di Prato, Campanotto editore, 2008, pp. 45-53.

alla fine altrettanto remunerativa, si sta rivelando la serie *After* della giovane autrice texana Anna Todd. La storia nasce come una sequenza di capitoli caricata sul sito canadese Wattpad, che al momento attuale vanta 75 milioni di storie disponibili in forma gratuita. All'interno di tanta offerta i capitoli sono stati scaricati un miliardo di volte, al punto di interessare la prestigiosa casa editrice newyorchese Simon & Schuster, che ha pubblicato il romanzo in forma cartacea (e stanno uscendo traduzioni in numerose altre lingue). Rispetto alla versione elettronica, quella in volume, o piuttosto in quattro volumi, è stata riscritta *in toto* e le sorti dei personaggi principali sono differenti. Non so se fra qualche secolo qualche filologo avventuroso vorrà recuperare la prima versione del romanzo, oppure gli scartafacci elettronici dell'autrice, ma il problema si pone già come interessante. Filologicamente parlando, la creazione di questi testi, di enorme circolazione fra il popolo della rete, ha qualcosa in comune con i romanzi arturiani medioevali, oppure con il ciclo di *Amadis de Gaula*, in cui la stessa galleria di personaggi viene ripresa in opere diverse di più autori, seppure con comunanza di intento e meccanismi narrativi uguali.

Questa caratteristica porta alla constatazione che il passo in avanti della tecnologia digitale è in verità un passo indietro, nel senso che ci riporta a una cultura manoscritta, ossia alle condizioni testuali che vigevano intorno alla metà del xv secolo. Tali cambiamenti perciò stanno modificando non tanto la filologia, quanto l'oggetto sul quale la filologia ha sempre preferenzialmente operato, vale a dire il libro. Ricapitolando, penso che cinque secoli fa la stampa abbia portato alcuni cambiamenti profondi nel modo in cui i testi si creano, si comunicano, e si conservano, e che oggi questi processi si stiano contraendo al punto di partenza.

Il primo è consistito nel fissare il testo attraverso la moltiplicazione delle copie, per il fatto che tutti gli esemplari appartenenti alla stessa edizione recano la stessa lezione (con buona pace degli insegnamenti della bibliografia materiale e testuale). Questa fissità è permanente, perché – salvo nell'eventualità della distruzione di tutte le copie appartenenti alla stessa edizione: evento tutt'altro che raro – la lezione rimane come testimone inalterabile. Il testo di un libro diffuso in rete come *ebook* può avere milioni di lettori ed utenti, ma è anche una copia unica collocata su un server particolare. Se viene rimosso, sparisce, salvo nel caso in cui gli utenti lo abbiano scaricato e copiato per conto loro: i primi *ebook* nascono infatti come manuali tecnici per industrie specializzate e in molti casi si sono già persi con l'obsolescenza dei macchinari o dei sistemi a cui fanno riferimento. Naturalmente l'autore che colloca tale

libro su un sito, spesso personale, può modificare, sviluppare il testo dello stesso in qualunque momento, anche come risposta alla reazione dei lettori, che talvolta diventano co-scrittori. Poi esistono i testi redatti collettivamente e cumulativamente, di cui l'esempio più famoso è l'enciclopedia online *Wikipedia*, in cui chiunque (praticamente) ha facoltà di accedere per rimodulare e cambiare il contenuto e il testo, anche con l'inserimento di immagini. Il risultato è un documento immensamente grande, con milioni e milioni di pagine (per non parlare delle versioni parallele in un'infinità di lingue differenti), che si sviluppa e cresce in base alle velleità degli utenti. Confesso assolutamente senza timore che ogni volta che ho bisogno di verificare rapidamente una informazione, soprattutto triviale, mi rivolgo a *Wikipedia*, e su tutto ciò che è contemporaneo e in corso d'opera la trovo insuperabile. La conseguenza certa, però, è la disintegrazione della gerarchia sapienziale posta dall'*Encyclopedia Britannica* nella famosa edizione del 1911.

La seconda novità portata dalla tipografia è stata la figura dell'editore, ossia qualcuno che accetta il libro fatto dallo scrittore, lo fa stampare dal tipografo, e lo spedisce al libraio per la vendita. In pratica un amante del rischio che anticipa il denaro alla ricerca di un guadagno che non sempre arriva. Nel calcolo tradizionale di un editore che contemplava la pubblicazione di un libro, i costi di produzione rappresentavano un terzo; la promozione e la distribuzione un altro terzo; e il profitto l'ultimo terzo. Quindi bisognava smaltire due-terzi della tiratura prima di guadagnare, e per questa ragione molti editori trovavano modi per ridurre il rischio, come far pagare il libro dall'autore o da qualche istituzione (prassi affermata già nel Cinquecento). Con l'avvento dell'*ebook* invece, in cui la parte della realizzazione 'fisica' ha costi minimi, l'editore accede subito alla parte guadagno dell'equazione, anche perché remunera l'autore con una percentuale diretta di ogni copia venduta, evitando così tutti i rischi inerenti alla stampa di copie cartacee che hanno spese di magazzino, distribuzione, commissione dei librai, e magari non vendono.

Così facendo tuttavia l'editore tradizionale rivela la ridondanza della propria figura in un futuro oramai più che prossimo, in cui un autore di *horror* di profilo mondiale, peraltro propenso a sperimentare soluzioni mediatiche alternative, quale Stephen King, è diventato produttore di se stesso, caricando a puntate le proprie creazioni su un sito personale, dal quale vengono scaricati dai lettori (dietro modesto pagamento, che però finisce interamente nella tasca capiente dell'autore-editore-gestore). In tale contesto il futuro editore cibernetico diventerà al massimo il for-

nitore di una piattaforma, al cui interno ogni contribuente gestirà liberamente la propria opera, riscuotendo gli introiti del proprio genio. L'introduzione dell'*ebook* come supporto privilegiato della lettura avrà numerose altre conseguenze, come osservo già presso le case degli amici, quale la scomparsa fisica dei volumi cartacei, con benefici notevoli dal punto di vista dello spazio e della spolveratura degli ambienti.

È necessario poi cogliere un altro concetto, che riporta più al passato che al futuro. Con un abbonamento a *Kindle* il testo non viene acquistato, ma solo affittato: il meccanismo insomma è quello della biblioteca circolante dei nostri bisavi, che credevamo scomparsa per la concorrenza (sleale) della lettura pubblica, e che invece ritorna con la differenza soltanto del supporto. In tale biblioteca i testi più vecchi, quelli non protetti dal diritto d'autore, sono gratuiti e questa circostanza porterà alla riscoperta di molti libri altrimenti dimenticati, come testimonia poi un amico che si sta facendo una bella scorpacciata di romanzi vittoriani, proprio quelli scritti originariamente per le biblioteche circolanti, come l'indimenticabile *New Grub Street* (1891) di George Gissing. Un filologo potrebbe chiedere chi è che verifica la qualità e la correttezza dei testi riversati in queste crescenti biblioteche elettroniche. E la risposta, pare, è: nessuno, oppure viene affidato al popolo della rete, come nel caso noto di *Early English Books Online* (EEBO).

La stabilità del testo gutenberghiano e la necessità di promuovere l'oggetto materiale fra un pubblico di acquirenti-lettori portano – e si tratta del terzo mutamento – all'invenzione della figura dell'autore. Chi ha familiarità con la letteratura medievale sa quante volte i testi, anche di larga diffusione, sono anonimi o come negli inventari coevi i titoli delle opere predominano sulle personalità degli autori (Dante, Petrarca, Boccaccio in Italia; Chaucer in Inghilterra, sono eccezioni che confermano la regola). L'autore perciò diventa un meccanismo merceologico del prodotto gutenberghiano: tale nome sulla copertina fa vendere il libro, anche se talvolta non si tratta dell'autore. Un esempio clamoroso, anche discutibile, in tale senso è Tom Clancy (1947-2013), autore di romanzi di spionaggio e di avventura, in cui compare il personaggio Jack Ryan, di grande successo, che ha prestato il proprio nome alle opere di altri scrittori, che hanno riempito un canovaccio narrativo stilato da Clancy, senza che ci sia alcunché di suo nella scrittura. La personalità dell'autore come strumento promozionale diventa particolarmente evidente in un campo come il libro di cucina, in cui la ricetta raramente è originale. Già a partire dal Quattrocento il nome del primo prefetto della Biblioteca Vaticana, Bartolomeo Platina (1421-81) ha adornato il *De honesta voluptate*,



in cui le ricette sono certamente opera di un altro, il celebre cuoco Martino de Rossi. Nel mondo anglofono diversi personaggi – nomi come Fanny Cradock (1909-1994), Elizabeth David (1913-92), Delia Smith (n. 1941), e più recentemente Nigella Lawson (n. 1960) – hanno conquistato il successo non solo per la qualità delle proposte culinarie, ma anche per le virtù della scrittura, in un caso di notevole spessore letterario (David), mentre gli altri uniscono la pubblicazione di libri con serie televisive personali di successo, diventando personaggi mediatici a tutto tondo, seppure non sempre in modo positivo. Questa percezione del tomo culinario – ad un estremo il piacere edonistico e gastronomico; all’altro il manuale di istruzioni pratiche – come un prodotto dotato di firma non si sfalda di fronte alla ricerca di ricette in rete, visto che sotto Natale il libro di cucina è sempre un regalo gradito e quindi per il momento il mercato regge. Altrove invece, come dimostrano gli esempi già riportati di *fan fiction* e di *Wikipedia*, sono numerose le opere create e sviluppate in rete, grazie al lavoro consequenziale di numerose mani diverse, spesso anonime o nascoste dietro pseudonimi, con l’inevitabile disintegrazione della figura dell’autore.

In conclusione ritorno a dire che finora in ambito filologico ho osservato l’applicazione delle nuove risorse elettroniche soprattutto a problemi molto vecchi, come le tradizioni manoscritte medievali o antiche edizioni a stampa, con indiscutibili vantaggi, come il *William Blake Archive*, per citare uno fra gli esempi più noti. Ho notato anche conseguenze che considero negative, soprattutto qualora mi sia toccato assistere a presentazioni di progetti di ricerca, in cui un nucleo di manoscritti e/o stampati antichi è stato riportato in forma digitale, con trascrizioni in grado di mostrare tutte le varianti, a volte con tutti i colori dell’arcobaleno. Qui temo che le applicazioni del *Text Encoding Initiative*, per quanto encomiabili sul piano tecnico, facciano perdere di vista l’obiettivo finale di ogni operazione filologica: quello di ottenere un testo unico ed indivisibile. Di fronte infatti alla richiesta – fatta generalmente dalla platea da parte del sottoscritto – di quale sia l’esito definitivo, la reazione è spesso di sorpresa e di diffidenza, cioè non ci vogliamo esporre al rischio di una soluzione unica. Ritengo che questo sia un atteggiamento inaccettabile. Il lettore ordinario, che in numerosi casi include il sottoscritto, non ha alcun desiderio di perdersi nel labirinto delle varianti che ogni operazione filologica inevitabilmente genera; ha il diritto, invece, di percorrere una scelta compiuta, che gli permette di conoscere e godere l’opera, stando in treno o nella sala di attesa di un aeroporto. In parole povere, se l’applicazione dell’informatica alla filologia, appunto perché consente scelte



plurime, si trasforma nell'abdicazione della scelta, penso che l'applicazione sia impropria, perché il mestiere del filologo è quello di scegliere.

*In ultimis*, per quanto riguarda il progresso posto – ipoteticamente – dal titolo di questa Tavola rotonda, se da un lato la tipografia ha fatto il suo ingresso verso la metà del Quattrocento, dall'altro ci sono voluti quattro secoli e la fondazione della Bibliographical Society di Londra nel 1892 prima che si potesse parlare di una apposita filologia dei testi a stampa. Per tale ragione penso che una filologia dei testi elettronici, ammesso che sia possibile fare una filologia dei testi elettronici, possa anche aspettare. Insomma, procediamo con i piedi di piombo.

## ALBERTO CADIOLI

### *Ecdotica per i testi dell'Otto-Novecento*

La lettura dei contributi sulle questioni filologiche dei testi dell'Otto-Novecento apparsi in dieci anni di *Ecdotica* (2004-2014) – che sarà il filo conduttore di questo intervento – richiede, necessariamente, di prendere il via dallo scritto inaugurale del primo numero della rivista. La «Presentazione» firmata dai tre direttori, infatti, dava conto dei programmi, degli obiettivi, degli argomenti di maggior rilievo cui si sarebbe prestata attenzione: «L'autografo reale e l'originale ideale, la produzione materiale delle copie (manoscritte, a stampa o di altra natura), le attese dei diversi destinatari nei diversi momenti e nelle diverse epoche, le modalità dell'industria editoriale, le circostanze in cui si muove l'editore (il filologo e il promotore o imprenditore) sono questi e molti altri i fattori che in ogni tempo condizionano la pubblicazione di un testo» (p. 5).<sup>1</sup> La sintesi dei tanti possibili percorsi era indicata nell'«intero cammino di un testo dall'autore ai lettori nella prospettiva di una edizione antica e moderna destinata allo studio o alla lettura, tipografica, informatica o sotto l'aspetto di un qualsiasi *tertium quid*». Nel complesso un campo di studi definito giustamente, nelle stesse righe, «immenso».

Le citazioni appena riportate mostrano bene come la presentazione non ponesse alcuna distinzione cronologica: dentro il medesimo oriz-

<sup>1</sup> I riferimenti bibliografici delle citazioni tratte da *Ecdotica* saranno segnalati direttamente nel testo, con l'indicazione di autore e titolo, numero della rivista, pagina in cui si trova la citazione.

zonte vengono collocati studi dedicati a epoche diverse, e chi si occupa di scritti otto-novecenteschi – pubblicati dunque dentro un contesto produttivo che ha sostituito modalità di stampa di quasi quattro secoli – può entrare in dialogo, nello stesso numero della rivista e non solo idealmente, con chi studia una tradizione che proviene da un passato più lontano.<sup>2</sup>

Nei suoi primi dieci numeri *Ecdotica* ha del resto posto una serie di rilevanti questioni teoriche e metodologiche con le quali devono confrontarsi anche coloro che si occupano di trasmissione del testo in età moderna e contemporanea. Alcune di queste verranno qui portate all'attenzione (senza pretesa di darne un approfondimento), come testimonianza dell'impegno della rivista nel suggerire terreni di riflessione ed esempi significativi; nel fare questo si tenterà anche di affrontare alcune delle domande suggerite nel «Foro», indicando più osservazioni, tuttavia, che risposte sul rapporto tra l'informatica (e le potenzialità della «rete») e lo studio filologico.

Il numero degli scritti di *Ecdotica* dedicati alle edizioni di testi italiani del periodo compreso tra la fine del Settecento e la fine del Novecento non è alto, ma avrebbe un significativo incremento se si portasse l'attenzione sui saggi dedicati a questioni teoriche e di metodo, che riguardano tutti i testi, e dunque anche quelli riconducibili alla «modernità editoriale». È questo un primo punto sul quale ci si potrebbe soffermare, ponendo subito la questione delle specificità, ma anche dell'orizzonte comune, di chi si occupa di secoli diversi, tra loro divisi da una trasformazione avvenuta, in primo luogo, nelle modalità di trasmissione di quanto scritto. Una trasformazione che, da un lato, ha senz'altro investito le fasi preparatorie precedenti la composizione e i successivi processi di stampa (anche se la distanza che normalmente si percepisce tra i correttori cinquecenteschi e i redattori di una casa editrice potrebbe essere ridotta, almeno se si considerano gli aspetti della revisione e dell'uniformazione testuale), e, dall'altro, ha portato una nuova consapevolezza nella conservazione dei testimoni, con una evidente sovrabbondanza di carte d'autore per l'Ottocento e, soprattutto, per il Novecento.

La specificità della condizione di produzione, di trasmissione, di ricezione di un testo dall'Ottocento in poi è richiamata da Roger Chartier

<sup>2</sup> Si può anche sottolineare che il «Foro» del numero 10 del 2013, significativamente intitolato «Filologia editoriale», mette in dialogo Roberto Calasso con Paola Italia e Francisco Rico, e al suo centro ha la casa editrice Adelphi e la produzione editoriale contemporanea.

nel suo intervento al foro dedicato agli studi testuali nel mondo anglofono (nel n. 7 del 2010): «Pour l'éditeur d'un texte du XIX<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup> siècle, le commencement est le résultat d'une décision assumée, d'un choix entre plusieurs possibilités. Pour celui d'un texte de la première modernité, il n'en va pas ainsi et le seul point de départ matériellement disponible est le plus souvent un état imprimé de l'œuvre» (pp. 80-81).

Da parte sua Neil Harris (in «Come riconoscere un 'cancellans' e vivere felici», all'interno della sezione «Foro: 'L'autore in tipografia'», nel n. 3 del 2006) aveva sottolineato come «l'idea dell'autore che corregge le proprie bozze, oppure partecipa in qualche modo alla metamorfosi tipografica della propria creatura è un fenomeno piuttosto di epoca moderna» (p. 131).

Le indicazioni di Chartier e di Harris pongono alcuni esempi di specificità otto-novecentesche che riguardano la diversità dei testimoni e delle loro caratteristiche. Nonostante la più diffusa presenza dell'autore in tipografia (o comunque nelle fasi di lavorazione in vista della stampa) e da un certo momento in poi in casa editrice, può l'editore di testi moderni sottrarsi all'obiettivo che si pongono gli editori dei testi del passato?

Di nuovo coerentemente con la dichiarazione programmatica, Ecdotica ha proposto un confronto con la riflessione e i dibattiti di altre aree geografiche e culturali (in primo luogo quelli di area anglo-americana), ponendo in risalto, tra le varie sollecitazioni suggerite, l'obiettivo che l'editore – soprattutto di testi moderni – deve perseguire. Nel corso del dibattito sviluppatosi tra gli anni Ottanta e i primi del Duemila (che, già fatto conoscere da numerosi scritti apparsi sulla rivista, trova la sua più estesa documentazione nel corposo fascicolo 6 del 2009, dedicato all'*Anglo-American Scholarly Editing. 1980-2005*, uscito con introduzione di Paul Eggert e Peter L. Shillingsburg), il testo dell'autore è contrapposto al testo – per così dire – del lettore, anche se si registrano alcuni, e non indifferenti, distinguo nell'uno e nell'altro dei due grandi ambiti. L'opposizione è ricorrente nelle pagine di critica testuale di lingua inglese, con un'attenzione alle modalità dello *Scholarly editing* molto più ampia di quella prestata nell'Europa continentale: la ricca rassegna proposta dal numero 6 presenta al lettore italiano le diverse tendenze, e anche per questo ciascuno dei numerosi saggi meriterebbe una specifica citazione. Non potendo qui dare conto dei singoli contributi (e ancor meno approfondire la riflessione da loro aperta), si può tuttavia presentare un brevissimo elenco di titoli, che, firmati dai maggiori esponenti della *textual bibliography* anglo-americana, mostrano alcuni dei tanti argomenti toccati: «The Ideology of Final Intention» (di Jerome J. McGann), «The

concept of authorial Intention in Textual Criticism» (di James McLaverty), «The book as an Expressive Form» (di Donald F. McKenzie), «Reconstructing the Text of Work» (di George Thomas Tanselle), «Text as Matter, Concept, and Action» (di Peter L. Shillingsburg), «Document and Text: The 'Life' of the Literary Work and Capacities of Editing» (di Paul Eggert), «The Danger of Editing, or, the Death of the Editor» (di Trevor H. Howard-Hill), «How to Read a Page: Modernism and Material Textuality» (di George Bornstein), «Intention Revisited: Towards an Anglo-american 'genetic criticism'» (di Sally Bushell).

Le differenze delle quali si diceva non riguardano, per tornare a una terminologia più tradizionalmente europea, la riflessione sulla plausibilità (o sulla possibilità) o meno del metodo di Lachmann e delle osservazioni di Bédier relative al «miglior codice»: ciò che viene posto in primo piano è la necessità di guardare alle volontà dell'autore (al plurale, come suggerito da molti scritti di Ecdotica e in particolare dal «Foro: 'Le volontà dell'autore'», nel numero 8 del 2011) o viceversa alla stampa dei testi nei diversi tempi della loro storia, e quindi di fissare l'attenzione ecdotica sui caratteri con i quali sono stati pubblicati e recepiti. Citando «Forms» di Peter L. Shillingsburg (pubblicato sul numero 6), nel quale sono indicate quattro vie per l'ecdotica (quella storica, quella estetica, quella autoriale, quella sociologica), Giorgio Inglese – nell'intervento «Autore/lettore, testo/edizione», all'interno del foro del n. 7 sugli studi testuali nel mondo anglofono – mette in rilievo come il confronto abbia «toni fortemente polemici, in cui evidentemente si riverberano più profonde divergenze di vedute sul senso stesso della letteratura» (p. 89).

Le pagine degli studiosi statunitensi sono del resto attraversate spesso dalle problematiche della «morte dell'autore» e del superamento della nozione di «testo d'autore», diffuse dagli scritti di Foucault e dalle affermazioni della New Philology. Secondo le loro riflessioni si vivrebbe ormai in «post-philological days...», per riprendere il titolo di un saggio di Paul Eggert (pubblicato sul numero 2), che invece dimostra come la realtà non sia affatto così (e dello stesso autore si può ricordare anche «What We Edit, and how We Edit; or, why not to Ring-Fence the Text», sul numero 10 del 2013).

Su un versante sociologico – o di «sociologia dei testi», secondo il titolo del caposaldo di molti studi: *Bibliography and Sociology of Text* di Donald F. McKenzie – il suggerimento di alcuni esponenti della *textual bibliography* è quello di valorizzare la pluralità degli stati con i quali un testo si è presentato nel corso della sua storia, modificato dagli interventi di vari agenti, primo tra i quali lo stampatore. Si muovono

in questa direzione Jerome McGann e, con richiamo esplicito a McKenzie, Roger Chartier: quest'ultimo, sottolineando in *Editer Shakespeare* (uscito sul primo numero di Ecdotica) l'importanza della diversità di ogni edizione, valorizza l'autonomia delle pubblicazioni con le quali il testo è stato trasmesso e la necessità di considerare ciascuna di esse come una delle possibili incarnazioni dell'opera.

Nel secondo numero della rivista Francisco Rico aveva per altro già avanzato, sotto il titolo «“Lectio fertilior”: tra la critica testuale e l'ecdotica», nuove e originali rilessioni, invitando a una «concezione pienamente ecdotica che, insieme all'autore e ai testi, faccia spazio a quel grande dimenticato che è di solito il lettore» (p. 25). Precisa Rico: «dato un conflitto di lezioni non risolvibile dal punto di vista dello spirito (*usus scribendi* ed altri) né da quello della materia (circostanze della trasmissione, copia, ecc.), e data la parità degli argomenti in favore dell'una o dell'altra soluzione, il carattere delle varianti può a volte consigliare che il testo critico tenda verso quella in teoria di per sé più adatta a suggerire al lettore la complessità ecdotica del passaggio, la più adatta per palesargli l'opzione scartata e, di conseguenza, spingerlo a farsi carico del problema e cercare una soluzione propria» (p. 38).

A partire dalle varie osservazioni sopra riportate si potrebbe qui inserire una prima riflessione che riguarda il contributo dell'informatica, non solo intesa come insieme di nuovi strumenti, ma come disciplina che introduce nuovi punti di vista, sui quali misurare quelli più tradizionali. In riferimento alla valorizzazione di ogni edizione che ha trasmesso un testo nel tempo, si può pensare a una raccolta digitalizzata di tutte le edizioni esistenti, proposte senza una gerarchia responsabilmente indicata dall'editore? L'allineamento consapevole di varie edizioni favorisce indubbiamente la conoscenza della tradizione di un testo, ma non può essere sufficiente per definire una nuova edizione, le cui caratteristiche sono intrinsecamente legate all'obiettivo che l'editore si è dato e in base al quale ha compiuto le proprie scelte piuttosto che altre, argomentandone le ragioni e sostenendo un'ipotesi filologica e un'interpretazione. Non si percorre la stessa strada se ci si vuole avvicinare alla conoscenza del testo secondo il suo autore o se invece ci si propone di dar conto della sua presentazione storica e delle pratiche della sua ricezione.

Non c'è dubbio che la conoscenza del testo in rapporto a chi lo ha scritto sia l'obiettivo dell'esperienza filologica più diffusa in Italia, fondata sui grandi nomi della sua letteratura; Giorgio Inglese lo rivendica apertamente, nell'intervento già ricordato: «Se l'autore si chiama Dante Alighieri, o Niccolò Machiavelli, la lezione originale “mi interessa” per

sé stessa, più delle lezioni storicamente diffuse: tanto mi interessa da proporre, in questo o in quel punto, un *restauro congetturale*, ossia una lezione ‘storicamente’ e ‘sociologicamente’ nulla» (p. 91). La stessa osservazione meritano Parini e Foscolo, Manzoni e Verga, Pascoli e Gadda: la scelta dei nomi porta con sé una gerarchizzazione di valori che stringe in un unico nodo filologia e critica; un nodo che merita ulteriore attenzione e che verrà ripreso nella conclusione di questo intervento.

La problematica introdotta con i dibattiti sull’*editing* in area anglo-americana tocca in modo particolare i testi dei secoli più recenti, per i quali non si può parlare di metodo degli errori e di ricostruzione congetturale nei modi introdotti per quelli antichi, anche se, per molte situazioni, è opportuno ugualmente costruire uno stemma, che sarà, in questo caso, «delle edizioni» (come suggerisce l’esempio delle stampe di *Agostino* di Moravia introdotto da Paola Italia in «Le penultime volontà dell’autore’. Considerazioni sulle edizioni d’autore del Novecento», uscito nel numero 3 del 2006, all’interno del foro sull’«Autore in tipografia»). La specificità di uno «*stemma editionum*», potrei sottolineare, è quello di muovere da un testo fissato in una stampa e in un esemplare per lo più ben conosciuto nelle caratteristiche della sua pubblicazione, e di registrare, nei suoi rami, le nuove impressioni e le nuove edizioni nelle quali sono da individuare sia errori, sia interventi redazionali, sia infine innovazioni d’autore, che è quanto soprattutto interessa lo studio filologico.

La conoscenza sia del testo dell’autore sia dei documenti che lo hanno trasmesso (Avalle aveva già parlato di “doppia verità” – verità dell’autore e verità dei copisti – come ricorda in «Ecdotiche al bivio» Simone Albonico, nel numero 7 del 2010) è necessaria, in funzione, da un lato, della scelta ecdotica, e, dall’altro, dello studio critico. Per l’Otto-Novecento, tuttavia, proprio per la specificità del rapporto autore-editore occorre forse ripensare la storicità dell’edizione in riferimento alle stampe seguite dall’autore – nuove impressioni e nuove edizioni, disponibili in misura maggiore rispetto ai testimoni arrivati dai secoli precedenti – opponendole alle altrettanto storiche edizioni trasmesse in sua assenza o contro la sua volontà, per quanto diffusissime siano state. Lo studio delle edizioni uscite senza la partecipazione dello scrittore ha un’utilità rilevante per capire la diffusione di un testo nel tempo, per definire quale testo sia stato letto, per individuare quali siano state le modalità della sua ricezione, ma non ha valore sul piano filologico: nessuno potrebbe ripubblicare oggi i versi del *Giorno* di Parini secondo la *princeps* curata da Francesco Reina agli inizi dell’Ottocento, sebbene sia indubbio il ruolo storico

ricoperto da quella edizione in quanto unico riferimento per tutti, studiosi e lettori, fino all'uscita, nel 1969 con i tipi della Ricciardi, dell'edizione critica di Dante Isella.

L'esempio del *Giorno*, per altro, permette di riprendere quanto sopra detto sull'edizione digitale: pur nella possibilità di mettere nello stesso "contenitore" – che sia un DVD o un sito Web – numerose edizioni a stampa, lasciandone il confronto all'iniziativa dei lettori, non si può prescindere dalla responsabilità dell'editore: la scelta, cioè, di come pubblicare i versi di Parini rimasti sotto forma di testi non compiuti e in molteplici redazioni, non può essere elusa, anche qualora fossero digitalizzati e resi disponibili a tutti, salvo darne una riproduzione solo per immagini.

Ogni opzione è necessariamente escludente, ma non è sempre in contraddizione con altre: Franco Gavazzeni, proponendo nel 1979 il testo dell'*Ortis* del 1802 (nella collana «Letteratura Italiana. Storia e testi» della Ricciardi), voleva documentare, con la *princeps*, l'epoca in cui il romanzo è nato e come è stato letto dai suoi primi lettori; scegliendo invece, per la collana «La Pléiade» di Einaudi-Gallimard, nel 1994, il testo del 1816, testimoniava dell'«ultima volontà dell'autore» e, attraverso i cambiamenti, in primo luogo ideologici, che spingono Foscolo alle modifiche del 1816, suggeriva la nuova visione del romanzo definita dallo scrittore quindici anni dopo la prima edizione.

Anche nello studio dei testi ottocenteschi e novecenteschi, come per la filologia indirizzata alle stampe uscite dalle tipografie di antico regime (e come per l'esame dei codici trasmessi dalla trascrizione di un copista), non si può prescindere dalla conoscenza dei processi di lavorazione. Non è senza importanza che la composizione manuale venga soppiantata, per quanto riguarda il libro a partire dalla fine dell'Ottocento e dai primi del Novecento (a seconda dei Paesi e delle stamperie), dalla composizione con *linotype* (a sua volta sostituita negli ultimi decenni del Novecento dalla diffusione su larga scala della fotocomposizione e della videoimpaginazione); o che il torchio abbia lasciato il posto a macchine di stampa sempre più veloci, soprattutto grazie all'introduzione di lastre e di pellicole; e non si può poi sottovalutare il fatto che la stampa digitale salti ogni fase intermedia. Il passaggio dalla composizione alla stampa con lastre e pellicole prevede ancora la creazione di una forma da imprimere sul foglio, e tuttavia non si ripresenta più la solidità di quel legame che univa le pagine imposte nella stessa forma sul carro del torchio: un legame inscindibile, e imprescindibile per la filologia dei testi a stampa.

Ciò nonostante resta medesima la necessità di indagare i luoghi, i tempi, i modi della stampa, individuando e ponendo in risalto la qualità e la paternità delle modifiche introdotte e le ragioni che le hanno determinate. Anche se le pagine digitali composte dagli autori con programmi di scrittura elettronica hanno sostituito le carte scritte a mano o a macchina – per cui è pressoché scomparso il ruolo del compositore tipografico che trascrive da un antografo – è opportuno indagare ugualmente nella “composizione tipografica”, perché, per quanto realizzata dallo stesso autore nel momento di creazione e correzione del proprio testo, resta un passaggio non privo di errori: quanti e quali sono quelli introdotti dall'autore-compositore di sé stesso, e quanti e quali quelli introdotti dal redattore che corregge, uniforma, impagina lavorando direttamente sul *file* inviato in redazione dallo scrittore?

Si può poi aggiungere, a proposito di trasformazioni nelle fasi di stampa, che se l'esame degli esemplari pubblicati con composizione e torchi manuali mirava a riconoscere gli interventi dell'autore nelle varie modifiche introdotte nella forma tipografica già imposta, gli studi rivolti a edizioni pubblicate con stampatrici ad alta velocità, non traendo informazioni specifiche dagli esemplari della stessa impressione (poiché sono pressoché totalmente esclusi interventi correttori una volta che questa è avviata), devono ricorrere alle innovazioni portate nelle impressioni successive alla prima (le «ristampe», nel gergo editoriale). Gli interventi sulle nuove stampe (avvenute sulla base della stessa composizione, in un tempo che può distare pochi giorni ma anche mesi dalla prima) potrebbero essere considerati il corrispondente delle varianti di stato introdotte nel corso dell'impressione nei secoli dell'antico regime tipografico.

Anche nella situazione appena descritta la collazione tra esemplari – quello con il testo della prima impressione e quello o quelli usciti dalle successive – resta dunque la strada da percorrere per mettere in risalto le varianti d'autore. L'obiettivo è sempre lo stesso: conoscere le lezioni autoriali seriori. Non si fa qui riferimento, tuttavia, alle frequenti riscritture, per le quali ci sarebbero molti aspetti da sottolineare, ma che pongono problemi ecdotici diversi e paradossalmente più facili, perché riconducibili all'evidente cambiamento della volontà dell'autore: quest'ultima, come ha scritto Daniel Ferrer in «Le pays des trente-six mille volonté ou “tu l'auras voulu”» (nel già più volte ricordato foro del numero 8 sulle volontà dell'autore), nei casi delle riscritture si raddoppia (e si può aggiungere che, in varie situazioni novecentesche, si triplica: è quanto accade per *Uomini e no* di Vittorini).



È possibile inserire ora una più specifica riflessione sul rapporto tra l'autografo e la stampa, quando questa sia stata seguita o comunque sia stata accettata dall'autore: qualora non si rilevino interventi di modifica coatti, è il testo stampato quello definitivo, indipendentemente dall'antigrafo o dalla conservazione di pagine autografe. L'osservazione (in varie occasione avanzata da Paola Italia) mi permette di precisare un'ulteriore riflessione teorica: l'obiettivo è quello di arrivare a definire non un'astratta «intenzione autoriale» (come a lungo si è detto contrapponendo l'*intentio auctoris* ad altre intenzioni), ma il testo affidato dallo stesso autore a un'edizione (salvo il caso, si è anticipato più sopra, di correzioni introdotte contro la sua volontà, per le più varie ragioni).

Ciò che interessa perseguire non è dunque l'«intenzione» con cui l'autore ha scritto (per lo più non conoscibile, o affidata a una documentazione extratestuale), ma la conoscenza del testo che egli ha voluto trasmettere ai lettori (o avrebbe voluto: per esempio eliminando gli involontari errori rimasti) e i modi con cui lo ha (o lo avrebbe) voluto trasmettere. Il testo di un'edizione uscita con il coinvolgimento dell'autore ne rappresenta infatti la volontà in un preciso momento, modificabile (e spesso modificata) nelle successive impressioni o edizioni. L'osservazione può approfondire, per altra via, ciò che scrive Gunter Martens nel saggio «Sul compito critico dei filologi editoriali. Tesi per un concetto allargato di critica testuale» (uscito sul numero 3 del 2006), e cioè che occorre cercare il testo «redatto»: «dico appositamente 'redatto', non 'inteso', poiché l'intenzione di un autore ci rimarrà per sempre inaccessibile» (p. 69).

Nel già ricordato «Le “penultime volontà dell'autore”», Paola Italia, delineando una casistica degli errori presenti in un testo stampato in età contemporanea, indicava le conseguenze ecdotiche delle varie azioni di un autore in tipografia, e, interrogandosi sull'errore rimasto o corretto in edizioni successive alla prima, poneva alcune precise osservazioni: se di fronte «a errori d'autore palesemente riconosciuti come tali e subito corretti in una successiva edizione» non è difficile ipotizzare l'uso dell'edizione corretta in sostituzione della *princeps*, cosa fare, si chiedeva la studiosa citando l'esempio di Moravia, nei casi «in cui l'autore si accorge solo dopo l'andata in stampa di errori (imputabili alla redazione piuttosto che all'autore), che poi non riesce a correggere nelle edizioni successive»? Continuava Paola Italia: «Dare compiuta realizzazione editoriale alla volontà dell'autore», e cioè a ciò che avrebbe voluto scrivere, «o rappresentare in modo fedele la lezione della stampa, ancorché scorretta?» (n. 3, p. 185). Da citare anche la chiusa dell'intervento:

«Si apre ... uno scenario complesso, in cui le ‘penultime volontà dell’autore’ si scontrano con l’‘ultima volontà del curatore’ che, soprattutto nel Novecento, diventa, al pari dell’autore, il vero protagonista della vita editoriale e tipografica del testo» (ibidem).

Diverso è naturalmente il caso di correzioni coatte o di interventi redazionali che modificano ampiamente il testo consegnato in redazione: le une e gli altri vanno individuati e valutati di volta in volta, come ben dimostrano lo scritto di Alberto Sebastiani a proposito delle correzioni di Giorgio Bassani sul *Fabbricone* di Giovanni Testori («*Il Fabbricone* 1959-1961: una ‘bassanizzazione’?», uscito sul n. 4 del 2007) e quello di Paola Italia e Giorgio Pinotti su *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda: «Edizioni d’autore coatte: il caso di *Eros e Priapo* (con l’originario primo capitolo, 1944-46)», uscito sul n. 5 del 2008. In un caso e nell’altro il problema ecdotico riguarda, prima di tutto, la scelta della redazione da mettere a stampa in una nuova edizione. A partire da una dichiarazione di Testori (contraddetta tuttavia da altre testimonianze) sulla riduzione del romanzo alla metà della lunghezza originaria, Sebastiani pone alcune questioni metodologiche, quali per esempio la necessità di porre in rapporto l’*usus scribendi* dello scrittore con quello di chi ha condotto gli interventi sul testo (Bassani, appunto, nel caso del *Fabbricone*): diasistema dell’autore e diasistema del redattore, si potrebbe sottolineare, che vanno entrambi indagati e confrontati per conoscere la storia del testo e di conseguenza condurre l’editore a scelte meditate.

Anche su quest’ultimo punto l’incrocio tra la filologia e l’informatica merita attenzione: archivi digitali dedicati ai testi (e dunque all’*usus scribendi*) dei singoli autori potrebbero infatti favorire l’indagine della critica testuale, se interrogabili approfonditamente; e tuttavia la costituzione di ampie basi di dati testuali, fondate su precisi criteri filologici, impone considerazioni teoriche differenti da quelle che riguardano la realizzazione di edizioni digitali e di edizioni ipermediali, in particolare pubblicate online. I campi di intervento che si aprono davanti agli studiosi, gli obiettivi da porre, gli strumenti da utilizzare vanno dunque differenziati.

Nel loro ampio scritto, Paola Italia e Giorgio Pinotti offrono sia una riflessione metodologica sia una esemplificazione di grande significato su come si possa lavorare sulla stampa – uscita secondo la volontà dell’editore, più che nel rispetto di quella dell’autore – mettendola a confronto con l’originale: la loro analisi sulla trasformazione del testo imposta a Gadda rivela la profonda modifica dell’identità iniziale di *Eros e Priapo*.

Un richiamo di Italia e Pinotti all'intervento in redazione più prettamente rivolto all'uniformazione e alla standardizzazione secondo le norme della casa editrice (che a loro volta contribuiscono ad allontanare il testo stampato da quello dell'autore), permette di soffermarsi su un aspetto, quello dell'uniformazione e della normalizzazione, appunto, che ha coinvolto pressoché tutti (se non tutti) i testi novecenteschi, soprattutto di narrativa. Pur nella consapevolezza della rilevanza e a volte della vastità delle correzioni redazionali, non si può tuttavia pensare, nella maggior parte dei casi (ma l'idea della "maggior parte" richiederebbe un approfondimento), al ripristino del testo dell'originale, a meno che non sia possibile individuare specifiche caratteristiche dell'autore alterate in sede di preparazione per la stampa, o sue particolari richieste per la *mise en page*, per l'introduzione degli spazi bianchi, per i caratteri da usare (e via dicendo), disattese in casa editrice. Si potrebbero moltiplicare gli esempi, così come si potrebbe rilevare che molte di queste indicazioni, anche quando rispettate nella prima edizione, si sono quasi regolarmente perdute in quelle successive. L'importanza di alcuni di questi aspetti, per altro, è sottolineata da Shane Butler in «La question de la page», e nell'appendice al suo scritto, «Nostalgie de la page», di José Antonio Millán (usciti sul numero 8): le osservazioni sulla "pagina" devono necessariamente entrare nelle riflessioni sulla rappresentazione del testo e sulle modalità di lettura proposte, che, necessariamente, investono la rappresentazione affidata alle edizioni digitali.

In riferimento a quanto detto poco sopra, vorrei proporre, in questa sede, l'idea di una "forma dell'edizione" perseguita dall'autore, indicando con questa espressione la realizzazione, sotto aspetto di libro, di un progetto che coinvolge sia il testo sia gli aspetti della sua rappresentazione sulla pagina, sia infine l'insieme delle caratteristiche materiali che si intrecciano al testo: la forma dell'edizione non coincide con la fisicità del volume, ma neppure con il solo testo o con la sua rappresentazione, ma è l'insieme delle caratteristiche che l'autore ha contribuito ad assegnare a un'edizione storicamente data, e che dunque portano la sua intenzione editoriale o quella che avrebbe voluto ci fosse ma non gli è stato possibile realizzare nel volume pubblicato. Non si tratta, naturalmente, di andare alla ricerca dell' "edizione ideale" (per ricalcare l'idea della "copia ideale"), quanto di cogliere, anche dentro un'edizione, ciò che l'autore voleva trasmettere inserendo dunque la storia di un'edizione in una prospettiva filologica e critica.

In un intervento di Ezio Raimondi sul numero 2 di Ecdotica («Le vie del testo», all'interno del «Foro: 'Collane di classici'») si può tro-

vare una prima e già significativa esemplificazione di quanto appena detto: sottolineava infatti Raimondi che nella «grande edizione, curata dallo stesso Tesauro, del *Cannocchiale aristotelico* del 1670», il «gioco dei caratteri sulla pagina è una specie di costruzione pittorica che fa tutt'uno con l'effetto del testo»; e aggiungeva: «tant'è vero che se vado a rileggere un'edizione antecedente che non ha quell'ampiezza né quello splendore il testo mi sembra disordinato, mentre nella stampa del 1670, con la sua partizione di caratteri, ho l'idea di un ordine, di un metodo che è poi quello che lo scrittore rivendicava nelle sue analisi» (p. 130). La forma dell'edizione, nell'edizione del 1670 del *Cannocchiale aristotelico*, è strettamente intrecciata alla volontà dell'autore in rapporto al suo testo. La riflessione sconfinava ancora in ambito informatico: un'edizione digitale può contribuire efficacemente nel dar conto dell'originale «*mise en page*» autoriale, e tuttavia una scelta ecdotica non può dipendere solo dalla riproduzione meccanica – ancorché per sua natura assolutamente fedele – degli esemplari delle edizioni esistenti.

Lo conferma una puntuale osservazione di Giulia Raboni, nell'intervento «Per una filologia d'autore meno bederiana» (inserito nel *Foro* «Ecdotica dell'errore. In onore di Michael Reeve», nel numero 9 del 2012). In riferimento al testo della Ventisettesima dei *Promessi sposi*, viene infatti ricordato come un editore non debba affidarsi *in toto* al documento, per quanto d'autore, essendo necessario individuare possibili errori ed emendarli; occorre cioè pensare alla filologia d'autore «nei termini di servizio al testo definitivo» (p. 182). A questa osservazione si può collegare quanto si diceva sopra a proposito della composizione digitale condotta dallo stesso autore e inviata in redazione.

A chiusura del suo intervento, Giulia Raboni sottolinea ulteriormente il compito della filologia d'autore, con una osservazione qui da richiamare, perché colloca dentro la linea più ampia della filologia italiana l'attività sulle carte d'autore, che si è caratterizzata, negli ultimi anni, come la più specifica per i testi dell'Otto-Novecento: «Occorre ... interpretare la filologia d'autore non o non soltanto nella sua declinazione di strumento di valutazione stilistica dell'*iter* variantistico (se non addirittura, ciò che è caratteristico piuttosto della *critique génétique*, ponendo l'enfasi sulla fase aurorale del testo), ma nel suo aspetto più strettamente filologico, come operazione di restituzione della volontà dell'autore, pensata anche al servizio di edizioni correnti, prive di apparato di supporto» (p. 182).

La citazione apre una riflessione teorica sulla filologia d'autore che, di fronte all'ampio spazio dato alla critica del testo di area anglo-americana, non sembra avere una presenza particolare sulle pagine di Ecdotica: negli

scritti degli studiosi stranieri, del resto, non esiste un preciso corrispettivo disciplinare. La messa a disposizione da parte della rivista di numerosi dibattiti ancora poco conosciuti in Italia, favorendo un confronto tra esperienze differenti (e non si può non sottolineare ancora una volta l'importanza di questa scelta), rende ancora più evidenti certe assenze nelle riflessioni pubblicate in lingua inglese, francese, spagnola: valga per tutte il silenzio sul nome di Contini e sulla critica delle varianti.

Paradossalmente, tuttavia, l'intervento di maggiore estensione dedicato a una riflessione sulla filologia d'autore porta il titolo provocatorio «La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata» (ne è autore Claudio Giunta, ed è stato pubblicato all'interno del foro del numero 8 sulle volontà dell'autore). Se Neil Harris, in tutt'altro contesto e con tutt'altre motivazioni, scientificamente fondate sull'idea dell'errore, aveva parlato, nel suo già ricordato «Come riconoscere un 'cancellans' e vivere felici», del filologo come del «netturbino testuale» (cioè dell'uomo che «fa pulizia», p. 131), Giunta, sulla scorta di Edmund Wilson, definisce chi si occupa di filologia d'autore colui che va a frugare nei cestini e, dopo aver raccolto l'immondizia del testo, ne fa poi esibizione. L'immagine, ancora peggiore di quella affidata all'idea dello «scartafaccio», porta in rilievo l'atteggiamento oppositivo che si è venuto apertamente manifestando tra l'approfondimento della storia di un testo (in primo luogo da un punto di vista filologico) e la lettura di quello stesso testo affidata all'esperienza del lettore, ed anche del lettore critico, in una delle edizioni possibili. La condanna, nello scritto di Giunta, è rivolta in particolare contro un filologismo dettato da necessità minori, se non minime (e spesso originate, come Giunta osserva, da ragioni accademiche o addirittura solo concorsuali), che propongono annotazioni inutili per la conoscenza del testo. Andrà comunque sottolineato come la citazione sopra riportata di Giulia Raboni offra in ogni caso una precisa risposta a molte obiezioni che il saggio di Giunta ha posto in risalto, mostrando bene come la critica delle varianti – che non è filologismo e nemmeno una forma di collezionismo – sia un'altra cosa dal frugare nell'immondizia o dal creare edizioni senza utilità.

Ciò che importa qui dire, ancora una volta, è la necessità di riflettere sull'obiettivo dell'edizione cui si deve dare corso, interrogandosi sulle distinzioni delle modalità ecdotiche possibili. Lo conferma un ulteriore scritto di Paola Italia «As you like it. Ovvero di testi, autori, lettori» (uscito, nella stessa sezione, a poche pagine di distanza dall'intervento di Giunta): vi si presentano alcune tipologie di edizione in rapporto alla lettura del lettore comune, alla necessità dello studioso di una documentazione minuziosa delle varianti, alla possibilità di un lettore colto ma non

specialista di avere un'edizione scientifica con la storia del testo. Anche in questo caso si può parlare di forma dell'edizione, ed è evidente che le diverse modalità ecdotiche suggeriscono differenziate modalità di lettura: a questo proposito, riflettendo su *Letteratura e manufatti* di George Thomas Tanselle sul numero 1 di *Ecdotica*, Neil Harris aveva osservato, come «fatto ineludibile», che «oltre che essere la creazione originale di un autore, ogni nuova versione critica è opera innovativa del filologo che, insieme al tipografo e all'editore, ha assunto una propria responsabilità intellettuale per l'oggetto che teniamo in mano» (p. 113).

Sulla «responsabilità intellettuale» richiamata da Harris si chiude anche questo intervento: una responsabilità che investe l'aspetto testuale e l'aspetto ecdotico, ma che deve esercitarsi nella stessa scelta dell'oggetto di studio, soprattutto davanti ad autori dell'Otto-Novecento per i quali, spesso, esistono interi archivi di testimoni di varia tipologia. La conservazione di un archivio, tuttavia, non giustifica di per sé l'allestimento di un'edizione con centinaia di pagine di minute varianti, come aveva ammonito Domenico De Robertis al convegno di Lecce del 1984 sulla critica del testo, mettendo in guardia «dalla tendenza sempre più accentuata, per qualunque vicenda soprattutto recenziore di ripensamento e di rimaneggiamento, ad allineare tutta la serie, ... a ciò incoraggiando la dilatata disponibilità degli archivi in particolare contemporanei».<sup>3</sup> Occorre dunque sapere ciò che merita o non merita di essere studiato, distinguendo gli scrittori nel loro valore e argomentando il perché della definizione di un canone e di una gerarchia: di autori e di testimoni.

La responsabilità della critica testuale e dell'esercizio ecdotico, per quanto riguarda i testi dell'Ottocento e soprattutto del Novecento, passa anche attraverso una riflessione come questa, che, non riducendo il lavoro filologico a mero esercizio tecnico, indichi una scelta inevitabilmente carica di significati etici; una scelta ancora più rilevante quando l'esercizio critico ed ecdotico trova la sua più ampia dilatazione grazie alle possibilità che le nuove piattaforme digitali per la diffusione dei saperi in rete fanno vedere, ormai da tempo, molto bene, rendendo possibile ogni sorta di rappresentazione: dall'appunto frettoloso all'edizione preziosa.

Un database deve archiviare ogni possibile frammento testuale: in un'edizione critica l'editore deve sapere per quale obiettivo, scientifico o di lettura che sia, sta svolgendo il suo lavoro.

<sup>3</sup> D. De Robertis, «Problemi di filologia delle strutture», in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Roma, Salerno, 1985, p. 390.

## WAYNE STOREY

*Tra edizione e archivio. La tecnologia al servizio della filologia\**



Dalmonte Acme, «Griderebbero al miracolo!», *Illustrazione italiana*, 1929.

Per tradizione si contrappongono il torchio e la mano del copista. Dagli anni Sessanta dell'Ottocento la macchina da scrivere si propone di sostituire la penna dello scrittore che compone e ordina le sue poesie. Se la prima proposta di sostituzione riguarda l'organizzazione della pagina e la diffusione dell'opera, la seconda suggerisce un cambiamento di abitudine, di livello di leggibilità dei caratteri standardizzati e pure una standardizzazione del testo, da firmare a volte coll'inchiestro del testimone che verifica il documento altrimenti anonimo. Nell'immagine del Dalmonte Acme del 1929, Boccaccio, Petrarca, Dante, e altri grandi della letteratura italiana «griderebbero al miracolo» della Olivetti forse perché avrebbe reso più veloce il loro lavoro. D'altra parte il mancato contatto della mano con la carta e la standardizzazione della pagina avrebbero soddisfatto poco le loro poetiche rivelatesi in tanti versi e righe essere in stretto rapporto con il supporto. Ai giorni nostri è la tecnologia digitale che si propone sia al poeta che al tipografo, e pure al poeta-tipografo, che ha intenzione di "autopub-

\* Le immagini che, secondo l'accordo fra l'autore e il gruppo redazionale, avrebbero dovuto accompagnare il saggio, per un malinteso non sono state incluse nella presente forma cartacea. La versione completa del saggio, corredato di immagini ed esempi, si trova sul sito [www.ecdotica.org](http://www.ecdotica.org). Il lettore può accedere ai prototipi dell'edizione al sito <http://dcl.ils.indiana.edu/petrarchiv/prototypes.html>, e all'edizione *in fieri* a: <http://petrarchiv.org>.



blicarsi” e avvalersi di una diffusione maggiore attraverso internet. Ma che effetto ha questa stessa tecnologia sulle nostre metodologie filologiche che hanno l’obiettivo di ristabilire il testo poetico a partire da diversi testimoni? È la domanda postaci dal caro Rico per la giornata di studi di Ecdotica.

In occasione dell’invito a parlare della mia esperienza come direttore della rivista della Society for Textual Scholarship, cioè *Textual Cultures*, ho preparato una trentina di immagini in un Powerpoint di 35 minuti per dimostrare diverse problematiche da cui estrarre qualche riflessione sull’applicazione della filologia e su come parlare, semmai sia possibile, degli effetti di una “filologia digitale”, pure titolo di una rivista più recente. Sperando di ridurre l’esperienza della presentazione in una comunicazione più sintetica, volevo subito mettere a fuoco il problema della forma digitale, che serve sia alla composizione degli autori più o meno sperimentali, sia alla diffusione editoriale di case editrici più tradizionali; e di mezzo c’è la sua funzione al nucleo di processi filologici tanto diversi quanto l’analisi delle varianti e l’*encoding* di testi e testimoni. Certo, come ci ricorda la pubblicità del ’29, non è la prima evoluzione della parola scritta a macchina.

Bisogna riflettere prima di tutto sul significato di quest’ultima attività: l’*encoding*. Ricordo l’osservazione di Marta Werner, una delle voci più importanti del mondo della critica dei testi di Emily Dickinson e una grande teorica del rapporto fra la parola scritta dell’autore e la preparazione della forma digitale di quella parola, secondo la quale l’*encoding* dà l’opportunità di indagare il testo in modi diversi e nuovi che ci possono insegnare prima di tutto le implicazioni della tecnologia sui metodi:

During the preparation of *Radical Scatters* in the mid-1990s, I learned to encode text because I found the process instructive – it taught me things about Dickinson’s work I had not seen before. Here, my primary concern was not with what technology can automate – the proper domain of computer science – but with the consequences and implications of automating technology on scholarly methods.<sup>1</sup>

Si tratta insomma dei primi anni di quello che la Werner chiama gli Halcion Days della rivoluzione digitale, quando si cercava di applicare ogni strumento al testo, creando una specie di “ultra-apparato” capace di segnalare ogni aspetto e ogni dinamica della parola. Gli strati dell’apparato sarebbero stati infiniti per definire la complessità del testo. Al tempo stesso, si corre il rischio di quello che la Werner giustamente chiama «overdetermination», cioè una guida critica che chiude il discorso poe-

<sup>1</sup> Ringrazio Marta Werner di avermi concesso la lettura di una sua riflessione, ancora inedita, sull’esperienza di curare le opere di Emily Dickinson in forma digitale.



tico-retorico. Salta fuori subito una formula quasi matematica: più denso l'*encoding* interpretativo = meno spazio per il processo del lettore individuale di scoprire interpretazioni nuove. Si tratta insomma non tanto del desiderio di comunicare un testo quanto della tendenza critica di chiudere, di *overdetermine*, il suggerimento del testo nel suo rapporto essenziale col lettore. E può succedere a tanti livelli! Abbiamo tutti incontrato il complicatissimo sito di un'edizione che si rende praticamente innavigabile. Si sperimenta sempre di più la tendenza a creare "archivi", sbagliando forse la funzione di un vero archivio, cioè quella di raccogliere e organizzare documenti e informazioni ma non di applicarli.

Ricordiamo la necessità della trasparenza della filologia sempre al servizio del testo, una filologia che ragiona fra varianti e forme, e sicuramente fra documenti; ma in fin dei conti ha l'obbligo di proporre un testo al lettore, un testo sempre da leggere. Se l'archivio si applica – per trasferire la parola della Werner – a "sovraccaricare" l'esperienza della lettura, l'archivio si trasforma in un commentario che soffoca l'atto di leggere.

Nel mio intervento ho cercato di suggerire certi principi da rispettare nell'applicazione di una "filologia digitale" e contro il sovraccarico del commentario. Sono gli stessi principi che formano la base del lavoro del *petrarchiv.org*, per ora un sito sperimentale e *in fieri*, che propone una nuova edizione 'ricca' dei *Fragmenta* di Petrarca. Grazie a una sovvenzione dell'Indiana University del 2013 abbiamo passato il primo anno di lavoro a sperimentare non solo gli inevitabili problemi di un'edizione nata in forma digitale ma pure a stabilire norme e parametri dell'intervento sui testi. Entro la fine di maggio del 2014 siamo riusciti a stabilire nove prototipi diversi, 32 poesie in cinque generi su 13 carte del codice Vaticano Latino 3195, che si trovano su <http://petrarchiv.org>. Nel contesto del complicatissimo sito grafico-visivo che è il manoscritto parzialmente autografo di Petrarca, il sopraindicato Latino 3195, il primo principio è sempre di combattere l'*overdetermination*, cioè il sovraccarico del testo, e di sostenere la semplicità del rapporto fra testo e lettore. Nel rispondere a questo principio la forma digitale è al servizio della filologia non solo nella creazione di strati di informazioni su cui non inciampa il lettore che vuole, per esempio, leggere il raggruppamento di tre sonetti sulla carta 22r prima di fare la pausa suggerita dallo spazio di un quarto sonetto lasciato bianco dove si sarebbe presentata facilmente la prima strofa della canzone-manifesto *Mai non vo' più cantar com'io solea* rimandata al verso della carta. Si tratta di un'esperienza di lettura difficilmente recuperabile nella maggior parte delle edizioni dalla seconda metà del Quattrocento in poi. È inoltre una lettura gui-

data dall'apparato del codice la cui costruzione è stata sorvegliata da Petrarca, che dopo la fuga del giovane amanuense Giovanni Malpaghini diventa copista dell'opera, ed è qui che la filologia ha anche un suo ulteriore ruolo a molteplici livelli digitali, in questo caso nel distinguere fra funzioni dello spazio all'interno dei fascicoli del manoscritto. Abbiamo individuato otto tipi di spazio significativo nell'organizzazione dei fascicoli, dallo spazio che impone una pausa fra raggruppamenti o sezioni interne – come abbiamo appena visto fra *Rvf* 102-104 e l'annuncio dell'incipit della canzone *Rvf* 105: *Mai non vo' più cantar com'io solea* (Subset 1B e 1C del *Petrarche*) [si vd. <http://dcl.ils.indiana.edu/petrarche/prototypes.html>] – agli spazi che identificano un cambiamento di genere e di programma di lettura, dall'andamento orizzontale di colonna in colonna del sonetto, della canzone, del madrigale e della ballata a quello verticale riservato unicamente nell'assetto petrarchesco alla sestina (Subset 2A e 2B [si vd. <http://dcl.ils.indiana.edu/petrarche/prototypes.html>]), sempre contraddistinta dalle cinque o sette righe prive di scrittura sempre nella colonna di destra, e allo spazio di potenziale uso lasciato in bianco, come nei casi già noti della c. 37r, quando in un primo tempo fra *Amor mi sprona in un tempo et affrena* (*Rvf* 178) e *Po ben può tu portartene la scorza* (*Rvf* 180), e prima che il codice fosse mandato al rubricatore, Petrarca ha fatto saltare lo spazio giusto per un sonetto ancora da scegliere (il sonetto *Geri, quando talor meco s'adira* [*Rvf* 179]), che risulterà infatti di mano di Petrarca stesso che cercherà di mantenere il registro di bella copia del codice), o delle cc. 49v-52r, che sono rigate e pronte a ricevere altre poesie fra *Arbor victoriosa triumphale* (*Rvf* 263 a c. 49r) e *I' vo pensando, et nel penser m'assale* (*Rvf* 264 a c. 53r).

E a volte il gioco dello spazio costringe il poeta e il copista ad abbandonare forme ripetute su cui dipende la poetica di tutta l'opera, specie a c. 32r-v, dove la carta e la regola del contrasto grafico-visivo fra sonetto e sestina solitamente collocato sul lato di una carta risultano sfasate. Malpaghini è obbligato a concludere la sestina *A la dolce ombra de le belle frondi* (*Rvf* 142) sul verso della c. 32, lasciando sempre in forma ridotta lo spazio segnalante delle righe vuote nella colonna destra. E, come vediamo a Subset 3A e 3B, cc. 69v e 70r (si vd. <http://dcl.ils.indiana.edu/petrarche/prototypes.html>), Petrarca stesso è costretto ad abbandonare la sua solita matrice grafico-visiva per la canzone *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (*Rvf* 356 [riordinata *Rvf* 360]), sorella prosodica di *Una donna più bella assai che 'l sole* (*Rvf* 119, Vat. Lat. 3195, cc. 24v-25v). Al poeta-copista manca lo spazio giusto nel binione, che sarebbe stato inserito nella copia ormai non più 'bella' bensì 'di servizio' (cc. 67-70), per trascrivere/copiare/

riprodurre la canzone nella forma in cui troviamo *Una donna*, forma in cui è trascritta in antichi codici autorevoli quali il Laurenziano Segniano 1 e Morgan M. 502. Per farla rientrare nello spazio che aveva a disposizione, Petrarca la trascrive tre versi per riga. L'allestimento provvisorio della canzone che si trova sul sito *Petrarche* nella trascrizione diplomatica del codice, che come ricordiamo si è diffuso molto poco e in modo controllato a partire dagli eredi dei materiali di Petrarca, serve particolarmente per rintracciare rapporti di parentela a livello della prima diffusione dell'opera dopo la morte di Petrarca. Ad esempio, i codici Laurenziano 41.10 e 41.17 sono latori della formula 'compressa' e 'compromessa' della copia di servizio di Petrarca, che replicano i tre versi per riga inserendo correzioni interlineari di Petrarca stesso nel binione provvisorio.

L'*encoding* preciso, molto più preciso delle solite due categorie dello spazio nella Text Encoding Initiative P5, codifica forme dello spazio che servono anche a generare ulteriori schemi, indici e orientamenti all'opera a livello sia di microtesto, per contrassegnare generi, sia di macrotesto, per visualizzare ad esempio nel nostro Visual Index il ruolo di raggruppamenti di generi diversi in tutta l'opera ([http://http://dcl.slis.indiana.edu/petrarche/visindex\\_2up.html](http://http://dcl.slis.indiana.edu/petrarche/visindex_2up.html)).

L'*encoding* solo delle otto categorie dello spazio ci risulta così:

```

89 <taxonomy n="spaces">
90 <bibl>
91 <author>Storey, H. Wayne</author>
92 <title>Petrarche Spaces</title>
93 <ptr target="http://bit.ly/1cXwcIU"/></bibl>
94 <category xml:id="space.placeholder">
95 <catDesc>placeholder</catDesc>
96 </category>
97 <category xml:id="space.stop">
98 <catDesc>stop space</catDesc>
99 </category>
100 <category xml:id="space.potential">
101 <catDesc>potential space</catDesc>
102 </category>
103 <category xml:id="space.reclaimed">
104 <catDesc>reclaimed space</catDesc>
105 <category xml:id="space.reclaimed.erasure_complete_and_recycling">
106 <catDesc>complete erasure and recycling</catDesc>
107 </category>
108 <category xml:id="space.reclaimed.erasure_partial_and_recycling">
109 <catDesc>partial erasure and recycling</catDesc>
110 </category>
111 <category xml:id="space.reclaimed.erasure_and_elimination">
112 <catDesc>erasure and elimination</catDesc>
113 </category>
114 <category xml:id="space.reclaimed.elimination">
115 <catDesc>elimination</catDesc>
116 </category>
117 </category>
118 <category xml:id="space.descriptive_sestina">
119 <catDesc>descriptive sestina space</catDesc>
120 </category>
121 <category xml:id="space">
122 <catDesc>generic space, intercolumnar space, interblock space</catDesc>
123 </category>
124 </taxonomy>

```

ed è da applicare regolarmente ai testi in modo che possiamo anche rintracciare, tramite una ricerca elettronica, le stesse caratteristiche dello spazio dappertutto nel macrotesto dei *Fragmenta*.

L'*encoding* nel linguaggio della TEI (*Text Encoding Initiative*) nasconde la complicatezza filologica di rapporti, forme e spazi i cui significati si segnalano in un apparato raggiungibile ma non sulla stessa superficie del supporto di lettura diretta e semplice secondo il principio che abbiamo indicato per evitare l'*overdetermination* della Werner. Come sappiamo, e siamo obbligati a comunicarlo ai non-addetti ai lavori, il testo che leggiamo, sia in forma cartacea sia digitale, è il risultato di numerosissime scelte e operazioni filologiche a volte non segnalate sulla pagina. Per scegliere un esempio anche banale: la scelta dell'«Apparechiarsi», invece dell'«Apparecchiarsi» respinto da Petrarca, nell'ultimo verso del congedo della canzone *Gentil mia donna, i' veggio* («Apparechiarsi, ond'io più carta vergo» [*Rvf* 72, Vat. Lat. 3195, c. 17r]) risulta non solo dalla disamina di rasure e, ahimè, macchie i cui fattori e periodi di esecuzione sono spesso difficili da precisare, ma anche da uno studio molto più largo e profondo di latori non indifferenti o statisticamente riducibili a una singola famiglia di lezioni. Questa scelta microscopica e piuttosto complessa, che andrebbe per forza ridotta nell'apparato dell'edizione cartacea a un linguaggio telegrafico e ostico alla maggior parte dei lettori, si spiega meglio nell'ampio spazio dell'*encoding*, dove si apre se necessario una parentesi tutt'altro che secondaria a considerare tendenze del copista, dell'autore e di possibili correttori storici che sono intervenuti nel manoscritto. L'*encoding* è in sé un testo che rappresenta, riformula e commenta, direi con sobria contenutezza, il "testo principale" che prepariamo per i nostri lettori. È un testo di primo acchito nascosto ma operante, come molte delle nostre scelte filologiche, ai livelli più profondi della storia di ogni testo letterario. L'*encoding* è un testo ricco di indicazioni e rimandi che, si spera, chiariscano strumenti e interventi filologici senza soffocare eventuali operazioni interpretative.

Il nostro primo grido al miracolo dell'ausilio digitale, come nel 1929 avrebbero gridato Dante, Petrarca, Boccaccio e altri al miracolo della Olivetti, si è calmato per certi versi davanti a risultati inutili o poco produttivi che finiscono nel complicatissimo inno alla tecnologia. Al tempo stesso, il filologo che propone di ignorare o scartare la tecnologia dell'edizione digitale perde strumenti capaci di raffinare il rapporto fra testo e lettore.

Ormai sovvenzionato da fondi della *National Endowment for the Humanities*, il progetto *Petrarche.org* cambierà forma e presentazione. Fra qualche mese, dopo la pubblicazione dei *fragmenta* del terzo fascicolo dell'autografo parziale, la pagina di prototipi, credo utili per praticanti della TEI e per studiosi di Petrarca, sarà forse meno evidente nelle ricerche di Google e altri servizi. Ringrazio di cuore i colleghi Francisco Rico e Andrea Severi dell'opportunità di pubblicare sul sito di Ecdotica ([www.ecdotica.org](http://www.ecdotica.org)) la prima introduzione al lavoro dell'edizione e la spiegazione introduttiva dei nove prototipi e del Visual Index. Colgo l'occasione anche per ringraziare sinceramente i cari collaboratori che hanno lavorato tanto e continuano a fare questo viaggio con me per migliorare un lavoro di ormai 23 anni: John A. Walsh e Isabella Magni, dell'Indiana University.

## PAOLO TROVATO

### *Su qualche programma informatico di classificazione dei testimoni\**

Toccherò un aspetto soltanto della questione, cioè alcuni recenti tentativi di classificare testimoni e allestire edizioni scientifiche di testi a tradizione pluritestimoniale utilizzando specifici programmi informatici. A questo proposito, non posso fare a meno di ricordare quello che ho fatto quando, nel settembre 2007, la redazione della Treccani mi ha proposto di scrivere, entro 6 mesi, un saggio di 25 cartelle intitolato *Critica testuale e calcolatori*. Ho immediatamente declinato l'invito adducendo ragioni di famiglia e la mia difficoltà a consegnare puntualmente. Ora, è vero che era in arrivo la mia seconda figlia e che non ho un buon rapporto con le scadenze, ma è altrettanto vero che non sapevo quasi niente sull'argomento. A distanza di sette anni mi trovo qui a chiacchierare, senza troppa vergogna, degli stessi problemi. Se non m'inganno, la mia mutata disponibilità non dipende (o almeno non dipende soltanto) da un senile allentamento dei freni inibitori, ma dal fatto che le ricerche su una tradizione complicata come quella della *Commedia*, nelle quali mi sono impelagato, non casualmente, nel 2002 (cioè dopo le prime, ingiuste stroncature dell'edizione Sanguineti) mi hanno obbligato a chia-

\* Riproduco piuttosto fedelmente il parlato dell'intervento originario, limitandomi ad aggiungere qualche nota bibliografica.

rirmi le idee sulle migliori pratiche in uso in materia di critica testuale, confrontandomi in modo via via più intenso con quel che si è fatto non solo da noi, ma anche altrove.

Per un imprevedibile effetto collaterale di quelle ricerche ho firmato alcuni saggi in qualche misura teorici;<sup>1</sup> e, soprattutto, nell'estate 2011 ho scritto quasi di getto una specie di manuale, che, nonostante le apparenze chauviniste, è destinato in primis ai filologi non italiani e si intitola *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*. Il manuale, che ho lasciato stagionare per un paio d'anni, sarà in libreria (o meglio, nelle librerie online) tra qualche mese.<sup>2</sup> Il capitolo 4 si intitola «Highs and lows of computer-assisted stemmatics» ed è diviso in 6 paragrafi più un'appendice:

1.1. Eulogy of the PC and the current limits of computer-assisted textual scholarship

1.2. A brief history of computer-assisted stemmatics

4.3. Peter Robinson's textual studies and pioneering editions

4.4. The first cladistics-based edition of an Italian text: Antonio Pucci's "Reina d'oriente", edited by William Robins (2007)

4.5. Prue Shaw's digital editions of Dante's *Monarchia* (2006) and *Commedia* (2010)

4.6. A computer-using Neo-Lachmannian author: Ben Salemans

Appendix. On the programs used for the digital edition of the *Monarchia* and the *Commedia*, by Gian Paolo Renello

1. Tutti i paragrafi del manuale sono aperti da una o più citazioni in epigrafe, che permettono di richiamare immediatamente l'attenzione del lettore su temi o posizioni particolarmente importanti. Anche in queste pagine mi attengo allo stesso schema, e riporto un paio di citazioni antitetiche che ricavo dall'inizio del capitolo in questione:

<sup>1</sup> Per es., V. Guidi, P. Trovato, «Sugli stemmi bipartiti. Decimazione, asimmetria e calcolo delle probabilità», *Filologia Italiana*, 1 (2004), pp. 9-48; P. Trovato, «Archetipo, stemma codicum e albero reale», *Filologia italiana*, 2 (2005), pp. 9-18; Idem, «Di alcune edizioni recenti di Antonio Pucci, del codice Kirkup e della cladistica applicata alla critica testuale», *Filologia italiana*, 6 (2009), pp. 81-97 (da integrare con il saggio di A. Bettarini Bruni, «Esercizio sul testo della "Reina d'oriente"», ivi, pp. 98-128, con cui forma un «Dittico per Antonio Pucci»); E. Tonello, P. Trovato, «Contaminazione di lezioni e contaminazione per giustapposizione di esemplari nella tradizione della "Commedia"», *Filologia italiana*, 8 (2011), pp. 17-32.

<sup>2</sup> Padova, libreriauniversitaria.it, 2014. Per la precisione, il libro è uscito in ottobre.

The quantity does not matter: what one may require from any computerized method is that it must be efficient and fast, whatever the quantity of data ... The data should be encoded in such a way that they may be later used in any possible way without been encoded again. (Marc Dubuisson, Caroline Macé, 2006)<sup>3</sup>

Because electronic publishing is incunabular, energetic, and exciting, it is surrounded by hype, exaggeration, ignorance, and skepticism. Fantastic and disastrous projects have taken over equipment and energy worthy of better causes. The Gutenberg Project, for example, well on its way to provide 100,000 free electronic texts by the year 2000, occupies the time of scores of persons ... but is the product of abysmal ignorance of the textual condition. Its texts are unreliable, for they are insufficiently proofread, inadequately marked for font and formatting, and they come from who knows where, their sources unrecorded. Its perpetrators apparently believe that any copy of a given title adequately represents the work. (Peter L. Shillingsburg, 1985)<sup>4</sup>

Un'altra citazione servirà a segnalare che, da qualche tempo, anche qualcuno tra i protagonisti della vera o presunta rivoluzione sembra essere approdato a nuove consapevolezze:

There has been a great deal of rhetoric, some of it from myself, the last decades about how scholarly editions and editing have been fundamentally changed by the digital turn. So let me say it plainly. I don't think there has been any such change. A scholarly edition is still, as it has been for centuries, an argument about a text. The fundamental players in this argument are still documents, works, and the editor's interpretation of them. The editor is the editor, and not a "facilitator". There are still many more readers than editors, and most readers do not want to be editors. (Peter Robinson, 2013)<sup>5</sup>

Se poi dovessi riassumere le mie personali convinzioni mi basterebbe ripetere un'altra epigrafe del mio manuale, cioè un'osservazione di Froger, che ci riporta indietro di quasi mezzo secolo:

<sup>3</sup> «Handling a Large Manuscript Tradition with a Computer», in *The Evolution of Texts. Confronting Stemmatological and Genetical Methods*, Proceedings of the International Workshop held in Louvain-la-Neuve on September 1-2, 2004, Ed. by C. Macé, Ph. Baret, A. Bozzi, L. Cignoni, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2006 (= *Linguistica computazionale*, 24-25, 2006), pp. 25-37: 27.

<sup>4</sup> Cito dalla terza edizione, riveduta dall'autore, di *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996<sup>3</sup>, p. 161.

<sup>5</sup> Cito dalla relazione «What Digital Humanists don't know about Scholarly Editing, and Scholarly Editors don't know about the Digital World», tenuta al convegno *Social, Digital, Scholarly Editing*, University of Saskatchewan, July 11, 2013-July 13, 2013, e leggibile online con il titolo «Why digital humanists should get out of textual scholarship».



Il importe de bien délimiter le rôle ... de la machine électronique dans la critique des textes: l'équivoque, sur ce point, serait désastreuse ... Totalelement inintelligente, la machine ne fait que ce qu'on lui dit de faire, sans rien de moins ni rien de plus. (Froger, 1968)<sup>6</sup>

A questo punto, dopo l'enunciazione del tema, un accenno di svolgimento, una conclusione, potrei anche considerare chiuso il mio intervento. Visto che c'è ancora un po' di tempo, accenno ad alcuni tra i principali limiti delle teorie filologiche implicite nei software cladistici usati fin qui in filologia italiana.

2. Dunque i limiti, ovvero quelli che per me sono i limiti più gravi. Non parlerò di aspetti tecnici pur importantissimi come l'obsolescenza dei programmi, dovuta al ricambio dei sistemi operativi, che, per fare un paio di esempi nostrani, impedisce (anche ricorrendo alle opzioni di compatibilità) a prodotti qualche anno fa rivoluzionari come il LESMU o la celeberrima LIZ di girare su PC recenti; e non dirò dei costi legati al mantenimento in funzione di un sito (basti pensare che i due DVD-ROM danteschi del 2006 e del 2010 da me recensiti su *Ecdotica*, 7 [2010] che erano stati messi in vendita a prezzi non irrisori, non funzionano più a meno che non si paghi una specie di tassa annuale, destinata suppongo alla manutenzione del sito da cui parte del loro funzionamento dipende). Mi soffermerò invece su aspetti squisitamente filologici, discussi più a fondo nel manuale che ho già ricordato.

1) Molti dei programmi correnti non sanno gestire la diffrazione, preziosa per classificazioni raffinate, ma solo "type-2 variations", cioè la compresenza di due varianti soltanto per ciascun luogo di variazione.<sup>7</sup>

2) Le conoscenze della filologia tradizionale di molti protagonisti, incluso Peter Robinson, a cui si debbono programmi molto noti come *Collate* e piattaforme come *Anastasia*, sono piuttosto gracili, come dimostra per es. una lettura minimamente attenta dell'ampio saggio di Robinson «Computer-Assisted Stemmatic Analysis», del 1996.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> J. Froger, *La critique des textes et son automatisation*, Paris, Dunod, 1968, p. 217.

<sup>7</sup> Trovato, *Everything You Always Wanted to Know*, cit., pp. 119-124 e, per contro, 186, 205-207.

<sup>8</sup> P. Robinson, «Computer-assisted Stemmatic Analysis and 'Best text' Historical Editing», in *Studies in Stemmatics*, edited by P. van Reenen and M. van Mulken, Amsterdam, John Benjamins, 1996, pp. 71-103.



Per tacer d'altro, l'autore non sa come si applica la legge della maggioranza.<sup>9</sup> Come ho già notato concludendo il paragrafo a lui dedicato:

If it is true that “text-genealogical software, in fact, *is* a text-genealogical theory in computer shape” ... , it is hard to imagine that this inadequate knowledge could have produced software adequate to such ambitious tasks.<sup>10</sup>

3) Si è costruita una mistica, se non una mistificazione, sul grande progresso metodologico rappresentato dalla separazione tra momento dell'*enchainement* e momento dell'*orientation*, teorizzato da dom Quentin e rilanciato trionfalmente dalla stemmatica *computer-assisted*. Ma nonostante i tentativi di depistaggio dei nuovissimi filologi che tendono a non chiamare le cose con il loro nome (per es., non *errori*, ma «lezioni che non potrebbero essere originarie» ecc.), la fase più delicata, cioè l'*orientation* o *rooting* avviene precisamente secondo una procedura di tipo neo-lachmanniano, cioè individuando, ma senza troppi clamori, qualche errore. Rinvio, anche in questo caso, a quanto ho già osservato nel mio libro:

As far as I can tell, the whole procedure is intrinsically contradictory, as the authors ostensibly want to avoid subjective decisions, but the most important decision for the constitution of the text, that is, the rooting of the tree, is left to a few subjective decisions which are not explicitly discussed. What, indeed, unless the exhibition and discussion of *all* detected errors, can guarantee that, when a *few* errors are picked out to justify a given rooting of the stemma (errors that could well be due to contamination or polygenesis), there are not many others suggesting a more plausible and parsimonious rooting?<sup>11</sup>

4) Per la maggior parte dei software disponibili, tutte le ramificazioni sono bifide. Si veda per es. il caso, studiato nel dettaglio da Anna Bettarini Bruni e da me nel 2009 e sveltamente ridiscusso nel manuale, dell'edizione Robins della *Reina d'Oriente* del Pucci:

Actually, as Robins himself admits ... , there is neither a historical nor a philological reason why all splits should be two-branched (a ms. may have been copied 5 times, another one never). However, in Robins' stemma K and M continue to remain “attached” to a common node even after the *chain* has been *rooted*. But, while BF and SUVz ... can easily be confirmed to be relatives in Neo-Lachmannian terms, too (thanks to a long series of conjunctive errors),

<sup>9</sup> Trovato, *Everything You Always Wanted to Know*, cit., pp. 196-198.

<sup>10</sup> Ivi, p. 199.

<sup>11</sup> Ivi, p. 203.

the frequent agreements between K and M – the presumed  $\gamma$  family singled out by the MacClade software in the chain-building stage ... – at close examination appear to be agreements between good readings, or, at least, equally acceptable ones. (I include, of course, the only three cases, II 36 7, III 19 3, and IV 16 3, that Robins regards as significant and which he discusses).<sup>12</sup>

5) I software di classificazione attuali, che richiedono la trascrizione integrale di tutti i testimoni, non sono “sostenibili” in termini di costi e risorse umane. Per fare l’edizione elettronica di un testo molto letto (non un testo con 5 o 6 testimoni, che si edita benissimo anche “a mano”, ma un testo rilevante del canone occidentale) ci vuole un sacco di tempo e di risorse umane. Per avere trascrizioni leggibili dal PC del testimoniale della *Commedia* ci vorrebbe poco meno di un centinaio d’anni.<sup>13</sup> Passando al *Nuovo Testamento* greco, secondo una stima di Wilhelm Ott del 1973, la cui sostanza non è stata smentita negli ultimi 40 anni, nonostante gli enormi cambiamenti tecnologici, «to encode the available manuscripts by hand on punched cards or tape would demand the resources of 200 man-years».<sup>14</sup>

6) Nei casi da me analizzati (le guide di Terrasanta di Brefeld, il Pucci di Robins, la *Commedia* Robinson-Shaw) i programmi suggeriscono invariabilmente come “best representative of the cluster” (una nozione che vorrebbe rimpiazzare quella di archetipo) il più scolorito membro della vulgata più tarda e più numerosa disponibile all’interno di ciascuna tradizione. Visto che le loro procedure non si fondano esclusivamente sugli errori direttivi ma più semplicemente sulla massa delle varianti (nei casi più fortunati, depurandola delle sole varianti grafiche e fono-morfologiche), i pochi testimoni con una prodigiosa serie di lezioni buone ignote alla massa dei codici deteriori sarebbero “letti” dal computer come manoscritti inaffidabili, pieni di innovazioni.<sup>15</sup>

3. Non occorrerà insistere (*intelligenti pauca*) sul fatto che errori madornali si sono compiuti e si compiono continuamente anche nel fronte della filologia tradizionale e nemmeno si dovrà ribadire che la stemmatologia *computer-assisted* è ancora nella sua infanzia rispetto alla

<sup>12</sup> Ivi, p. 205.

<sup>13</sup> Ivi, p. 211.

<sup>14</sup> Ricavo la citazione da E.J. Epp, «The twentieth-century interlude in New Testament textual criticism», in *Studies in the Theory and Method of New Testament Textual Criticism*, Eerdmans, Grand Rapids, Mich., 1993, pp. 83-108: 106.

<sup>15</sup> Trovato, *Everything You Always Wanted to Know*, cit., pp. 217-218.

storia millenaria della critica testuale e ci lascia già intravedere prospettive di grande interesse (penso specialmente al Neolachmannismo digitale inaugurato da Ben Salemans nella sua notevole tesi di dottorato del 2000).<sup>16</sup> In questo intervento volevo semplicemente mettere in guardia i più giovani, ovvero i nativi digitali per i quali il PC, anzi il telefonino così detto intelligente, è la chiave multitasking per risolvere tutti i problemi del vivere (calcolatrice, calendario, orario ferroviario, enciclopedia...), dalle trappole più insidiose che caratterizzano oggi la stemmatica assistita dal computer. Nella speranza di sembrare meno prevenuto e passatista, aggiungerò che, a distanza di molti anni dalle mie ormai remote esperienze di lessicografia digitale (i lavori per l'effimero LESMU, pubblicato nel 2007 e ora utilizzabile solo con macchine venerande, sono iniziati nel 1990)<sup>17</sup> e dopo parecchie discussioni con vari informatici "sordi", sono finalmente riuscito a farmi "costruire" da Cristina Bonzanini e Gian Paolo Renello un programma per aiutare i filologi tradizionali a confrontare tradizioni manoscritte sovrabbondanti. E la sua pur perfettibile versione beta (gennaio 2014), che abbiamo presentato l'anno scorso a Novedrate, Pisa, Trieste e Venezia, e che stiamo arricchendo di nuove funzioni, mi sembra già un bell'esempio di programma "sostenibile" e di grande utilità.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Ben (Benedictus Johannes Paulus) Salemans, *Building Stemmas with the Computer in a Cladistic, Neo-Lachmannian, Way. The Case of Fourteen Text Versions of "Lanseloet van Denemerken"*, Diss. Katholieke Universiteit Nijmegen, 2000 ([www.neder-l.nl/~salemans/diss/salemans-diss-2000.pdf](http://www.neder-l.nl/~salemans/diss/salemans-diss-2000.pdf)); Trovato, *Everything You Always Wanted to Know*, cit., pp. 219-224.

<sup>17</sup> Una pallida idea della ricchezza del LESMU (un'arca perduta con tre milioni e mezzo di parole rivoltabile come un calzino nelle interrogazioni) si ricava dall'elenco delle sole prime attestazioni LESMU (circa 7000 tra lemmi e sottolemmi e circa 8000 definizioni) offerto da un suo nipotino di carta e dunque destinato a durare almeno per qualche secolo: F. Nicolodi, R. Di Benedetto, F. Rossi, *Lemmario del Lessico della letteratura musicale italiana (1490-1950)*, Firenze, Cesati, 2012.

<sup>18</sup> La versione beta è descritta in modo essenziale da G.P. Renello, «Un programma per la classificazione "Computer-Assisted" delle copie della *Commedia* e di altre tradizioni sovrabbondanti», in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Seconda serie (2008-2013)*, a cura di E. Tonello e P. Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it, 2013, pp. 207-222. Una demo della versione alfa, che potrà essere utilizzata anche da altri studiosi, sarà pubblicata fra qualche mese nel sito [www.dantelab.eu](http://www.dantelab.eu).

## PAOLA ITALIA - FRANCESCA TOMASI

*Filologia digitale. Fra teoria, metodologia e tecnica*

Ringraziamo Francisco Rico per aver ideato questo interessante incontro tematico. Abbiamo avuto modo di confrontarci lungamente sul tema e di scambiare idee sul potenziale nuovo ruolo della filologia a fronte del rinnovamento imposto da informatica in generale e Web in particolare. Ecdotica, in questi dieci anni di vita, ha dimostrato una spiccata sensibilità nei confronti del tema delle edizioni digitali e quindi delle problematiche teoriche, metodologiche e tecnico/tecnologiche connesse. Questo incontro è stato dunque per noi un momento importante per riflettere sull'ecdotica come processo e sulle tecnologie come mezzo, ma anche come strumento interpretativo. Le risorse digitali che individualmente avevamo già ideato e prodotto sono state un tramite per interrogarci sulle funzionalità messe a disposizione dalle edizioni digitali e sul loro ruolo ermeneutico. Nuovi progetti condivisi sono stati programmati e nuove prospettive di lavoro si sono avviate, in un autentico spirito collaborativo in linea con le nuove frontiere del Web. I due contributi che seguono sono quindi un punto di vista contestualmente individuale e condiviso, che auspichiamo apra la strada a nuovi percorsi di ricerca.

*PI e FT*

## Francesca Tomasi

Il titolo di questa tavola rotonda ispira una riflessione che naturalmente si articola su due livelli: il rapporto fra informatica e Web da un lato e la relazione fra mezzi e fini dall'altro. Questioni urgenti e suggestive che oltre ad essere la duplice chiave di lettura dell'ecdotica in prospettiva, diremo, digitale, consentono di ripercorrere l'attività di Ecdotica nei suoi primi dieci anni di vita.

Quando si parla di informatica si allude fondamentalmente alla capacità computazionale, alle doti quindi di calcolo e manipolazione della macchina, anche con il fine dell'estrazione di quella conoscenza, potenzialmente implicita, che il testo digitale veicola. Tipicamente il Web è percepito invece come il sistema per la divulgazione, la disseminazione e

la fruizione lato utente. Il grande ipertesto multimediale, o come recentemente si dice trans/cross-mediale, distribuito – che usa quindi Internet – capace di fornire all'utente la piattaforma per l'accesso e la consultazione dell'informazione, che poi la macchina è in grado di computare.

Potremmo quindi dire che il mezzo è il Web, e cioè lo strumento necessario per accedere all'informazione; il fine è l'informatica, in ragione dei metodi che la computer science mette a disposizione per la creazione, per la manipolazione e per la distribuzione/disseminazione di contenuti lato utente. Metodi che necessariamente, come diremo, costringono a ripensare al fine di processi in origine analogici.

Ma questa classificazione bipartita che, fino all'avvento del Web 2.0 prima e del Web semantico poi, ha descritto lo stato del rapporto fra informatica e Web ora sta conformandosi alla fluidità della situazione corrente in rete. Il Web, dagli anni '90 del secolo scorso fino ad oggi, ha progressivamente mutato il suo scopo: da ambiente per la fruizione passiva, in cui la produzione è riservata ai professionisti, a realtà per la produzione attiva e partecipata anche lato utente. Tutto ciò è accaduto non solo nella prospettiva teorica di favorire la democratizzazione della produzione di risorse, ma soprattutto con il preciso scopo di dar avvio ad un processo di costruzione di un'infrastruttura che metta a servizio dell'utente la capacità computazionale della macchina.

E il filologo non è immune da questo processo. Le Digital Humanities hanno svolto un ruolo determinante nell'acquisire questo nuovo modello per favorire la creazione di sistemi non solo di accesso, ma anche di manipolazione di testi e documenti. Questo ha significato elaborazione di ambienti, o anche infrastrutture, che raccolgono testi, servizi, interfaccia e strumenti di accesso *in usum philologorum*. Come diremo oltre, l'informatica non semplifica i processi, semmai costringe a formalizzare le attività ecdotiche, obbligando il filologo a dichiarare i problemi che, con le tecnologie, si vogliono risolvere. E al contempo nuovi problemi inaspettati, ma anche nuove possibilità, emergono.

Testi e documenti pieni marcati o annotati secondo le direttive correnti ai diversi livelli dell'interpretazione, servizi per il trattamento informatico di tali testi (per esempio collazione, ricostruzione dello stemma, confronto dinamico fra varianti), strumenti per la personalizzazione dell'interfaccia (che significa anche modalità diverse di visualizzazione della trascrizione di un testimone o di gestione del rapporto fra il testo e la sua tradizione), molteplicità di percorsi per l'accesso all'informazione, per esempio le faccette (per temi, motivi, persone, luoghi o date), descrivono la prospettiva ad oggi dominante: le edizioni

online basate su *web infrastructures*. Documentare i testi, la storia della genesi, gli esemplari materiali e aggiungere i servizi per lo studioso, come i tools per la manipolazione, indicano che il Web acquisisce l'informatica come base per la costruzione di un ambiente che è al contempo un servizio e un luogo di fruizione; una suite di tools e un'interfaccia. Lo stesso concetto di *user friendly interface*, nel circuito dell'architettura dell'informazione, richiama il concetto di edizione 'responsive', che si adegua cioè automaticamente allo strumento di visualizzazione. Il «dynamic device» teorizzato da Peter Robinson (<http://www.digitalmedievalist.org/journal/1.1/robinson/>) ne è un esempio. Ne consegue che, sebbene l'interfaccia sia il veicolo per la gestione dell'interazione uomo-macchina e quindi strumento, essa è conseguenza di un rinnovamento metodologico alla base della realizzazione di *web environments* polifunzionali, interattivi e dinamici. E anche l'interfaccia diventa un metodo nuovo di accesso all'informazione oltre che un mero mezzo di fruizione.

Lo strumento diventa allora necessario alla ridefinizione del metodo. Il che significa: riflessione sui fini della filologia perché lo strumento determina un ripensamento delle modalità di rappresentazione di testo e documento nel circuito digitale. E il markup XML/TEI è un esempio concreto del rinnovamento metodologico, perché lo strumento impone una nuova forma di ragionamento critico che coinvolge anche il fine del procedimento ecdotico. Come storicamente il cambio di supporto ha ridefinito il fine della trasmissione della cultura, oggi il cambio di strumento, cioè di mezzo di comunicazione che è anche produzione, aggiorna, o diremo meglio costringe alla formalizzazione, il fine del processo editoriale. Il Web con l'ausilio dell'informatica, intesa come scienza della rappresentazione e dell'elaborazione dell'informazione, impone quindi una riflessione sul metodo ecdotico. Con il Web, che acquisisce la computer science, l'attenzione si sposta dal prodotto finale al processo che ha governato la realizzazione del prodotto, in tutte le sue sfaccettature, perché il processo determina inevitabilmente le possibilità di accesso e fruizione, ma anche di trattamento e manipolazione. In una prospettiva peraltro, come diremo in finale, di semantizzazione della conoscenza che rappresenta le nuove frontiere delle *scholarly editions* nella dimensione della *digital scholarly infrastructure*.

Lasciando a Paola Italia considerazioni sicuramente più sapienti ed analitiche sugli aspetti del lavoro filologico in prospettiva digitale, per parte mia credo che un'analisi dettagliata dei temi che emergono dai volumi degli ultimi dieci anni di Ecdotica, in prospettiva contestualmente diacronica e sincronica, costituirà per il lettore fonte di sicura ispirazione.

Non si può infatti non rilevare che i contributi di Ecdotica coprono alcune fra le più calde tematiche che governano il rapporto fra filologia e calcolatore/web.

Fin dal primo numero di Ecdotica (1, 2004) è evidente la volontà di aprire le riflessioni ecdotiche all'informatica. Il comitato direttivo della rivista (Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico) nell'illustrare gli scopi di Ecdotica così scrive: «I concetti devono essere rinnovati di pari passo con la realtà, e a nessun può sfuggire l'entità dei mutamenti in corso».

E l'ipertesto è il primo tema forte che apre il primo numero della rivista nella sezione delle *Rassemblements*. Strutturalismo, post-strutturalismo, decostruzionismo, formalismo, teoria della ricezione sono le correnti ispiratrici di un nuovo modello di testualità: a partire dalle riflessioni di Landow (*Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992) per arrivare ai più recenti studi su ipertestualità, come dicevamo, trans/cross-mediale.

A John Lavagnino il compito di muoversi in questa prospettiva attraverso l'analisi di tre volumi: *Bibliothèques d'écrivains* di Paolo D'Iorio e Daniel Ferrer (eds), *Literatura hipertextual y teoría literaria* di María José Vega, e l'importante *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web* di Jerome McGann. Nella sua analisi «On hypertexts» vengono quindi alla luce alcune questioni fondative: le annotazioni di mano d'autore come strumento di gestione delle relazioni fra documenti, l'importanza dello studio della ricezione e, attraverso McGann, il concetto di edizione digitale come prodotto che ha ragione di esistere solo se rende possibile ciò che attraverso la carta non è altrimenti realizzabile. E quest'ultimo problema, è doveroso aggiungere, va ben oltre la questione della digitalizzazione di fonti primarie e quindi la disponibilità degli esemplari materiali, o anche la creazione di ovvi collegamenti ipertestuali o ancora l'assenza di limiti spaziali che, evidentemente, il digitale consente.

Se l'ipertestualità apre la riflessione di Ecdotica, altro tema fondamentale del dibattito critico, ripercorso in molteplici numeri della rivista, è la teoria del significato del testo, che mai va disgiunta dalla riflessione sulla componente diremo materiale della trasmissione o anche sull'«assetto esterno dell'edizione» (Ecdotica 1 [2004], p. 5). Fondamentale per la riflessione sono allora i «bibliographic codes» che richiamano l'importanza della 'materialità' come componente informativa decisiva nella trasmissione del significato.

La forma fisica della trasmissione genera effetti diversi sul significato. E il numero 2 (2005) di Ecdotica apre a queste prospettive: dal saggio di

Shillingsburg («Verso una teoria degli atti di scrittura») a quello di Paul Eggert («These post-philological days»). E il rapporto fra testo («meaning») e documento («materials of text») ritorna nell'approccio di Hans Walter Gabler («The primacy of the document in editing») in *Ecdotica* 4 (2007). O ancora nei contributi di McKenzie («The Book as an Expressive Form») e di Eggert («Document and Text») entrambi in *Ecdotica* 6 (2009).

Temi che le Digital Humanities hanno sempre affrontato con la coscienza critica della molteplicità degli approcci ermeneutici alle fonti di informazione, che si esprimono attraverso il testo come sequenza di stringhe e il documento come mezzo di trasmissione. Entrambi necessari a determinare il significato.

L'ultimo numero di *Ecdotica* (10 [2013]) ritorna sul tema attraverso la collezione di saggi dal titolo «Work and Document» introdotto da Bárbara Bordalejo con contributi di Robinson, Gabler, Eggert, Shillingsburg e della Bordalejo stessa. L'opera, the «work», e il testimone documentale, the «document», non sono concetti il cui significato è completamente condiviso nella critica testuale. E richiedono dunque spazio e margine di riflessione per interrogarsi sulle conseguenze dell'edizione digitale condotta in prospettiva testuale o documentale. Dall'idea di testo al suo supporto fisico il processo è semanticamente profondo. E le conseguenze sull'edizione digitale non sono state ancora compiutamente risolte.

Come si diceva, lungamente le Digital Humanities si sono occupate della questione della separazione fra testo e documento nell'approccio all'edizione, soprattutto nel contesto dell'impiego di linguaggi di markup che potremmo chiamare *text or document oriented*. L'approccio teorico che viene dalla library and information science ha aperto le prospettive di analisi ad un sistema quadripartito. FRBR (*Functional Requirements for Bibliographic Records*) è un modello o uno schema concettuale che nasce nel contesto della descrizione del libro come collezione di metadati descrittivi, per aprire la riflessione ad una più ampia comunità. Quattro i livelli descrittivi dell'oggetto libro come identificati in FRBR: l'opera, la creazione intellettuale («work»), l'espressione, una realizzazione di tale opera («expression»), la manifestazione, la materializzazione di un'espressione («manifestation») e l'oggetto, il singolo esemplare di una manifestazione («item»). Senza entrare in ulteriori dettagli, sicuramente questa prospettiva di analisi va valorizzata nel processo editoriale, perché implica una rappresentazione digitale quadripartita, che veicola di conseguenza la capacità della computazione.

In questa prospettiva di rapporto fra testo e documento si inserisce naturalmente la teoria del prodotto digitale, che è anche riflessione



sul concetto di edizione digitale come 'processo', capace di documentare progettazione, genesi e pubblicazione del/dei testo/i (o del/i documento/i) e che dia conto della storia della tradizione nel suo contesto di produzione.

Il numero 2 (2005) di *Ecdotica* introduce, come abbiamo anticipato poco sopra, a un'importante figura del dibattito critico sulle *digital editions*: Peter Shillingsburg e la sua teoria degli atti di scrittura, presentata in *Ecdotica* nella traduzione di Domenico Fiormonte (si veda anche la bella recensione di Paola Italia in *Ecdotica* 4 [2007] sul volume di Shillingsburg *From Gutenberg to Google*). La teoria degli atti di scrittura ha la funzione di descrivere come si costruiscono, vengono articolati e compresi o fraintesi i significati. È il disvelamento del non detto. In cui ancora la componente materiale (i *bibliographic codes*) costituisce un elemento determinante nella riflessione su cosa sia un testo e cosa significhi editarlo: documenti materiali, condizioni socio-culturali della produzione, principio del rispetto dell'ultima volontà dell'autore. E lo scopo è fondativo: non solo studiare la creazione e la produzione di forme scritte ma anche gli atti di riproduzione e lettura, quindi genesi, trasmissione e ricezione. «Sememica molecolare», elementi che contribuiscono a generare il significato, la chiama Shillingsburg. Ogni lettura genera significati diversi quando condotta da lettori diversi, ma anche dallo stesso lettore in circostanze diverse. E le conseguenze di queste riflessioni non sono certamente ininfluenti nel processo di produzione e di fruizione dell'edizione digitale.

Nel ragionamento sui prodotti digitali va anche menzionato il contributo di Pasquale Stoppelli che racconta la LIZ (*Ecdotica* 2 [2005]) e documenta così la genesi di uno dei più utilizzati strumenti per l'accesso al canone letterario nazionale attraverso sistemi computazionali di accesso/lettura e fruizione/interrogazione.

Sull'importanza del processo ritorna anche Gabler con «The text as Process and the Problem of Intentionality» (*Ecdotica* 6 [2009]) più focalizzato sul testo come entità in continua trasformazione e sul principio delle variazioni come lezioni d'autore dotate ciascuna di potenziale validità.

*Ecdotica* 7 (2010) si apre con la sezione *Canonii liquidi* a cura di Domenico Fiormonte, prosegue con le riflessioni di Gabler («Thoughts on Scholarly Editing») e conclude nella sezione *Questioni* con la Bordalejo e il suo «Developing Origins», contributo sull'*editio variorum* della *Origin of Species* di Darwin. Una *online variorum edition* che utilizza i colori per distinguere le varianti nelle diverse edizioni, e fornisce anche la possibilità di ricostruire le lezioni varianti attraverso una finestra di pop

up che mostra le altre lezioni o le aggiunge al corpo del testo, ciascuna con il colore che identifica il testimone (classificazione testimoni attraverso gli anni delle diverse stampe: 1859, 1860, 1861, 1866, 1869, 1872). L'edizione si inserisce in un più ampio progetto: *Darwin's correspondence Project*, che si può leggere all'indirizzo <https://www.darwinproject.ac.uk/>. Ecco che il prodotto documenta il processo, ecco che l'interfaccia è strumento interpretativo oltre che di accesso, ecco che l'editore critico è costretto a formalizzare in senso computazionale gli step del processo stesso.

Larga parte dei contributi di Ecdotica non manca poi di riflettere sul ruolo nuovo del lettore che costruisce il proprio percorso di lettura, sceglie il testo sulla base delle opzioni di lettura che gli vengono fornite, annota e aggiunge contenuti, crea nuovi collegamenti, arricchisce con nuove note. Grande importanza viene allora data all'atto creativo del lettore.

Ecdotica 4 (2007) accoglie il Foro *Nella rete* con contributi di Costanzo Di Girolamo, Umberto Eco, Peter Robinson e Peter Shillingsburg. Di Girolamo presenta Rialc (*Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Catalana: la poesia*) e Rialto (*Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Trobadorica e Occitana*) secondo il modello dell'edizione dinamica: modificabile, aggiornabile, commentabile. Ma ogni versione, e ogni nuova revisione, rimane documentata. A testimoniare dunque il processo anche dell'atto di revisione. Se Eco riflette su come si usa Google in qualità di sorgente di fonti la cui autorevolezza va vagliata, è in particolare il contributo di Robinson che apre la discussione: «towards interactive editions». E viene così discusso il principio dell'edizione fluida, distribuita, cooperativa. L'editore deve mettere a disposizione tutti i materiali dell'edizione, in modo tale che ogni lettore possa costruirsi il suo personale sito Web. E l'interfaccia deve anticipare le scelte possibili del lettore. Determinante il ruolo del Web 2.0: ogni lettore diventa un autore e un membro di una comunità (es. Wiki).

Nelle *scholarly editions* statunitensi e anglosassoni la filologia non è mai disgiunta dal *digital approach*. Quindi molti contributi che riguardano le *scholarly editions* in forma tradizionale non mancano di menzionare questioni legate alle versioni *electronic* o *digital*. In particolare il numero 6 di Ecdotica (2009) è una special issue su *Anglo-American Scholarly Editing*. Questo volume riassume molti dei punti sopra menzionati e soprattutto consente di comprendere come nel contesto anglo-americano le edizioni digitali siano una pratica consolidata.

Molto brevemente, varrà la pena ricordare alcuni concetti chiave che emergono da questo numero monografico. McGann torna sul principio

della volontà ultima dell'autore come concetto su cui riflettere. Primo perché le circostanze storiche impongono regole e procedure sempre diverse; secondo perché è necessario studiare la dimensione sociale dello statuto testuale. E soprattutto va considerato che la volontà dell'autore muta nel tempo. McKenzie ragiona sulla bibliografia testuale non solo come analisi del supporto materiale ma come studio della sociologia dei testi. Gabler insiste sul testo come processo: i testi per loro natura sono in continua evoluzione. Ogni revisione e variazione è una lezione d'autore. Ogni testo è una versione definitiva nel momento in cui viene distribuito o stampato. Shillingsburg descrive il concetto di testo: concettuale (idea nella mente dell'autore), materiale (i libri, manoscritti, documenti), d'azione (scrittura, composizione, lettura). E ancora Eggert torna sul rapporto fra testo e documento.

Se le questioni relative alla teoria dell'edizione governano le discussioni, un aspetto fondamentale per il successo delle edizioni digitali è la loro capacità di essere adeguatamente valutate dalla comunità degli studiosi. Ed Ecdotica non manca di dedicare spazio anche a questo importante tema. È quindi naturale chiedersi: come mutano i criteri di valutazione e, in generale di analisi, quando un'edizione è digitale? Gli strumenti interpretativi tradizionali sono sufficienti? L'MLA, la Modern Language Association, nelle *Guidelines for Editors of Scholarly Editions* ([http://www.mla.org/resources/documents/rep\\_scholarly/cse\\_guidelines](http://www.mla.org/resources/documents/rep_scholarly/cse_guidelines)) non manca di soffermarsi sulle *Electronic Editions* (punto 5 delle «guiding questions»). Ora si devono valutare formati (es XML/TEI), gradi di interoperabilità sintattica e semantica, portabilità dell'edizione, usabilità dell'interfaccia, linguaggi e vocabolari di annotazione anche a base ontologica. Sono necessari protocolli comuni e condivisi su cui Shillingsburg ci invita a riflettere (Ecdotica 4 [2007]): anche se l'edizione è una «editor's individual and personal theory» è opportuno procedere alla definizione di condivisi «criteria of digital scholarly edition evaluation». In cui parimenti sono importanti documenti, metodologia, contesto, utenti. Eggert per esempio riflette sul fatto che l'essere l'edizione digitale un work in progress porta forse ad un minor rigore critico dell'editore e suggerisce strumenti come JITM (*Just-in-time markup*) che dovrebbe documentare ogni revisione del testo e rappresentare la storia degli interventi (Ecdotica 7 [2010]).

Non possiamo non rilevare la situazione particolare dell'Italia, in cui è urgente una revisione delle modalità di valutazione degli oggetti digitali della ricerca, senza la quale i ricercatori non potranno mai dedicarsi appieno a questa attività (cfr. Di Girolamo, in Ecdotica 4 [2007]).

In generale peraltro va notato che le edizioni digitali sono ancora poche (Shale, nel suo catalogo, ne classifica e descrive 332, <http://www.digitale-edition.de/>). E le domande, già in parte accennate sul perché le edizioni digitali siano ancora così poco numerose, nascono spontanee: scarso interesse da parte della comunità dei filologi? Poche capacità tecniche che inevitabilmente sono richieste? Nessuna valutazione scientifica dei prodotti digitali? Mancanza di regole condivise dalla comunità per la realizzazione di edizioni digitali di qualità? Un continuo cantiere aperto che solleva l'editore dal rigore metodologico perché il testo è in continuo e potenziale mutamento? Scarsa attendibilità? Certo sono necessari dei criteri condivisi, che andranno elaborati dalla comunità degli studiosi, come: verificabilità delle fonti, autorevolezza dell'istituzione, dichiarazione e presenza di curatori, layout scientifico, date di creazione e aggiornamento, assenza di interferenza commerciale, assenza di errori. All'assenza di una condivisa formalizzazione dei criteri di valutazione, si aggiunge che le scoperte in campo informatico a volte vengono percepite dai filologi come un mero strumento utile a velocizzare procedure piuttosto che come un nuovo modo di intendere l'edizione; o ancora che spesso l'interfaccia nasconde il rigore metodologico che ha governato il processo di realizzazione dell'edizione.

Cambiamo pagina per passare ad un altro aspetto interessante di Ecdotica. Come già abbiamo avuto modo di accennare la rivista dedica ampio spazio alla sezione delle *Rassegne* e *Cronache* che, al pari dei saggi, documentano le tendenze dominanti: prodotti digitali, convegni, libri e articoli sul tema del rapporto fra filologia e informatica. E un breve elenco certamente gioverà all'analisi del decennio di Ecdotica. Ecdotica 2 (2005) riporta le recensioni del volume di Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, del numero XX di *LLC (Literary and Linguistic Computing)* dedicato alla filologia digitale, del convegno pavese su *Studi storico-filologici e nuove tecnologie*, del convegno romano su *Scrittura e nuovi media*. In Ecdotica 3 (2006) si commenta il celebre volume di Willard McCarty *Humanities Computing* e il progetto MsEditor di Desmond Schmidt: *Graphical Editor for Manuscripts*. Ecdotica 4 (2007) riporta la già citata recensione di *From Gutenberg to Google* di Shillingsburg; il commento al volume di Mordenti, *Informatica e critica dei testi*; gli atti del workshop internazionale confluiti nel volume *The evolution of texts: confronting stemmatological and genetical methods* a cura di Philippe Baret, Andrea Bozzi, Laura Cignoni e Caroline Macé; e, per finire, nella sezione *Cronaca* troviamo gli esiti del convegno CLIP 2006 di Londra (*Languages and Cultural Heritage in a Digital World*). Ecdotica 7 (2010) dedica alla sezione *Rassegne* le recen-

sioni ai volumi: *Text, Editing, Print and the Digital World* a cura di Marilyn Deegan e Kathryn Sutherland; *L'umanista digitale* di Domenico Fiormonte, Teresa Numerico e Francesca Tomasi; *Il testo digitale* di Alessandra Anichini. In Ecdotica 9 (2012) si può leggere invece la recensione a *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*.

Un'ultima considerazione andrà fatta sulle nuove frontiere della filologia. E su prodotti, servizi e modelli nel campo dell'ecdotica. Per chiudere questa carrellata e aprire a nuove riflessioni.

In Ecdotica 9 (2012) tre saggi sono dedicati alla necessità di coniugare prodotti e servizi e di offrire un modello che possa guidare la realizzazione di nuovi oggetti digitali complessi. Il contributo di Robinson su «Textual traditions of Dante's *Commedia* and the "Barbi loci"» è dedicato agli studi stemmatici e in particolare ad una proposta nel contesto della filogenetica ovvero PAUP (*Phylogenetic Analysis Using Parsimony*). Si tratta di un modello usato da biologi evoluzionisti per fare ipotesi sulle relazioni genetiche degli organismi ed è basato sulle caratteristiche che condividono o non condividono tali organismi.

Eggert nel suo «Anglo-american critical editing. Concepts, terms and methodologies» parla, fra le altre cose, di database umanistici (e cita l'attività di Franco Moretti) e presenta AustLit, un database bibliografico della letteratura Australiana, strutturato per «works», «agents» e «subjects» che è anche un *virtual research environment*. In particolare tale progetto si inserisce nell'AustESE, *Australian Electronic Scholarly Editing* (<http://austese.net/>), ovvero «eResearch tools to support the collaborative authoring and management of electronic scholarly editions». Obiettivo di AustESE è di sviluppare una serie di servizi interoperabili per supportare la produzione di edizioni digitali in un sistema di collaborazione distribuito basato su un ambiente Web 2.0.

Nella sezione *Questioni* il contributo della sottoscritta sull'edizione digitale delle *Lettere* di Vespasiano da Bisticci («L'edizione digitale e la rappresentazione della conoscenza») vuole essere una proposta di *digital scholarly infrastructure*: testi, servizi e strumenti per la fruizione di testo e paratesto. La base di conoscenza derivata dal testo pieno delle lettere si traduce in arricchimento semantico della capacità espressiva del testo. Che significa utilizzare le tecnologie del Web semantico per tradurre il non detto, ovvero la conoscenza implicita, in una serie di relazioni. La proposta finale è quella di un modello di rappresentazione ed accesso che possa essere condiviso dalla comunità.

E chiuderemo allora con una domanda posta in apertura. L'informatica sta trasformando davvero il fine delle edizioni? Personalmente

la convinzione è che le tecnologie del Web Semantico e del paradigma LOD (Linked Open Data) influenzeranno notevolmente le procedure di produzione, distribuzione e accesso all'informazione, che diventa LOD significa dati aperti, accesso senza barriere all'informazione – che diventa facilmente accessibile attraverso sistemi di identificazione univoca (URI), ma anche linked, cioè posti in una rete delle relazioni, che ha il doppio scopo di arricchire il tessuto delle relazioni interne al testo (triple RDF soggetto-predicato-oggetto) e di favorire il dialogo con altre risorse esterne affini. Alla base di questa riflessione, che è anche una tecnologia, sta il passaggio dal modello di dati ad albero (gerarchia) al grafo e quindi alla rete, ovvero alle relazioni multilivello auto-esplicative. Le edizioni digitali dovranno allora essere capaci di documentare appieno la conoscenza latente nel testo per poter consentire alla macchina di estrarre questa conoscenza e agevolare la condivisione di testo e paratesto con altre risorse, in un circuito distribuito e collaborativo.

### Paola Italia

Non sono un'esperta di Digital Humanities e non ho alcuna competenza per intervenire tecnicamente in questo Foro. Però mi occupo di filologia, in particolare di edizioni di autori dell'Ottocento e del Novecento, e, per curiosità e interesse didattico, ho cercato sempre di intrecciare il concreto lavoro filologico agli stimoli che vengono dalla teoria e dalla pratica delle Digital Humanities.

Devo a Ecdotica, e in particolare a Francisco Rico, che ne ha stimolato la dimensione internazionale, la conoscenza di alcuni testi che hanno cambiato la prospettiva da cui guardare le edizioni digitali. Dei molti titoli presenti nella rassegna qui proposta da Francesca Tomasi, ricordo in particolare quelli presenti nella *special issue* del n. 6 (2009) dedicata all'*American Scholarly Editing*, di cui, con Annalisa Cipollone, ho curato l'edizione italiana, e che mi ha permesso di confrontarmi con una realtà in cui le edizioni sono una "pratica consolidata" da almeno trent'anni, e da altrettanti sono accompagnate da un'ampia riflessione sul rapporto tra informatica e filologia. Credo quindi di potere dare una testimonianza esterna ai temi qui affrontati, uno "sguardo da un altro pianeta", però molto curioso e interessato a capire, conoscere, sperimentare.

Cresciuta alla scuola di una filologia tradizionale, piuttosto neo-lachmanniana che bedieriana e, per quanto riguarda gli ultimi due secoli, specializzata in varianti d'autore, abituata a considerare la filologia come

la necessaria profilassi alle frequenti e diffuse malattie del testo e a insegnare come sia meglio prevenire, prima, emendando gli errori testuali, piuttosto che curare, dopo, errori critici o addirittura mitologemi teorici, non ho mai pensato che l'introduzione del testo digitale potesse rappresentare un pericolo per la filologia, se non addirittura, come annunciato da molti, la fine della filologia stessa. Mi è sempre sembrato un falso problema. Non credo, per esempio, che poter riprodurre tutti gli esemplari manoscritti e a stampa di un testo risolva il problema delle sue mende e del suo necessario restauro. Può darsi che, dopo secoli di *spending review* cartacea, con apparati che si sono ingegnati a trovare il modo più discreto e sintetico per presentare le loro varianti, abbreviazioni che sono diventate sempre più contratte per non invadere lo spazio riservato al testo, di fronte agli sconfinati terreni di un ambiente virtuale disponibile, i filologi si siano sentiti liberi di moltiplicare gli enti, di riprodurre *ad abundantiam* tutti i testimoni, e di fare più affidamento sulla riproduzione digitale del *textus certus*, piuttosto che sulla ricostruzione ideale di un archetipo incerto. Ciò giustificherebbe quel ritorno al bedierismo che, nelle diverse posizioni, è stato oggetto di vari contributi in questi dieci anni di Ecdotica.

Nessuno, però, ragionevolmente, potrebbe pensare di sostituire la "cura del testo" con una indiscriminata presentazione di tutti i suoi testimoni, come se il lettore potesse evincere da solo i criteri per mettere i testimoni in rapporto fra loro, stabilirne gli apparentamenti e conquistare da autodidatta una competenza testuale e filologica. Sarebbe come se di fronte all'introduzione, nel mercato dei farmaci, dei medicinali cosiddetti "generici", qualcuno pensasse di avere debellato ogni malattia... Ogni testo richiede una cura particolare, attenta e competente, per poterlo consegnare ai lettori, sulla carta o sul Web, nelle condizioni in cui presumibilmente lo avrebbe consegnato l'autore, se avesse avuto cognizione degli errori riconosciuti dal curatore.

Il punto, e riprendo l'osservazione di Cadioli in questo stesso Foro, non è se l'informatica e il Web rappresentino un pericolo per la filologia, ma che tipo di filologia vogliamo fare su Web. A partire dalla scelta: *author oriented* o *reader oriented*. Entrambe giustificate, basta sapere che tipo di operazione testuale si vuole fare. E che, proprio perché la natura partecipativa e collaborativa del Web spinge per una filologia *reader oriented*, bisognerà tenere in conto anche le ragioni di una filologia *author oriented*, non meno necessaria. Prima di tutto in relazione a una maggiore usabilità di testi e apparati per il lettore, tema che Ecdotica ha affrontato variamente e su cui il dibattito è utilmente aperto (ne ho scritto brevemente in Ecdotica 8, «As you like it». Ovvero di testi, autori, lettori»,



p. 129). Perché il Web costringe a ripensare le nostre scelte sui fatti formali. Come risolvere infatti il problema della rintracciabilità dei testi che contengono fenomeni grafici non standardizzati? Saremo costretti a realizzare due versioni di ogni testo, una versione *Google oriented*, che permetta di svolgere ricerche all'interno della rete, e una che invece sia fedele testimone delle varietà storico-linguistiche del testo? È solo uno dei molti interrogativi che ci si pone di fronte alla globalizzazione del sapere, alla progressiva perdita di individualità dei testi imposta dall'universalità della loro comunicazione.

Ma la diffusione dei testi in rete costringe a porsi una serie di domande anche in relazione alle scelte più generali e a un tema che Ecdotica ha affrontato molte volte in questi dieci anni: il rapporto tra l'ultima volontà dell'autore e le altre volontà che testimoniano stadi redazionali diversi di un testo. Perché proprio la possibile moltiplicazione degli enti, favorita dalla grande quantità di spazio disponibile in rete, può avere stimolato, da un punto di vista strutturale, una filologia *reader oriented*, una filologia della prima stampa e della tradizione del testo, piuttosto che una filologia *author oriented*, volta a lasciare in eredità, per le generazioni future, il testo che l'autore aveva autorizzato, da ultimo, nel suo percorso creativo. Beninteso, non si tratta di scelte dogmatiche, ma l'ingresso dei testi in rete impone una riflessione sui rapporti tra queste due filologie, sui pro e i contro di due scelte radicalmente diverse.

Facciamo un esempio banale. Per una ristampa dei *Promessi Sposi* non siamo obbligati a ripubblicare la Quarantana: possiamo preferire una soluzione *reader oriented* e scegliere di riprodurre la Ventisettana perché ci interessa farne vedere la straordinaria circolazione coeva, le innumerevoli ristampe, la penetrazione nell'immaginario collettivo del tempo, la forza persuasiva di quell'idea del romanzo, la diffusione, malgrado la sua scarsa praticabilità, di quella lingua tosco-lombarda da laboratorio, come si è costituita la sua tradizione, quali autori ha influenzato, come "ha fatto testo". Per usare un corrispettivo filologico, possiamo fare una scelta *evolutiva*, che parta dal testo per guardare avanti, verso i suoi lettori e gli autori che lo hanno recepito piuttosto che verso l'autore che l'ha composto. Ma se vogliamo mettere al centro dell'atto filologico le *ragioni dell'autore* non possiamo che fare – sempre per continuare il parallelo filologico – una scelta *genetica*, scegliere il punto più avanzato del percorso dell'autore rispetto al suo testo, permettere al lettore (grazie a un apparato genetico completo, o a una scelta ragionata delle varianti della tradizione manoscritta e della tradizione a stampa)



di seguire la sua avventura linguistica e di leggere il testo in quella che l'autore, e non il suo curatore o il suo redattore, ha stabilito essere la sua ultima volontà. Perché il recupero della prima edizione, secondo una filologia *author oriented*, finirebbe per tradire la legittima aspirazione di un lettore medio di conoscere la versione di quel testo che l'autore, se avesse potuto, gli avrebbe fatto conoscere.

È proprio grazie alla messa in discussione dell'ultima volontà dell'autore come dogma indiscusso che si può recuperare l'ultima volontà dell'autore come scelta consapevole, come una delle possibili scelte che il filologo ha a disposizione. Da questo punto di vista, l'informatica e il Web costituiscono un utile stimolo a prendere coscienza delle possibilità della filologia, e a fare scelte meditate e consapevoli.

Proprio perché formata da una filologia *old fashioned*, ho sempre considerato il Web come un modo più pratico, economico e magari didattico per rappresentare le dinamiche dei testi, la loro tradizione, le loro varianti. Una formalizzazione più versatile, efficace, *user friendly* di quella cartacea, imprescindibile punto di partenza per ogni trasmigrazione di testi e varianti sul Web. Fino a una decina di anni fa, quando Ecdotica non c'era, per me un'*edizione digitale* non era altro che un'edizione cartacea che:

1. avesse a disposizione una quantità di spazio illimitata, e potesse ridefinire alcune scelte ecdotiche obbligatorie in epoca di penuria di carta (agli studenti spieghiamo che gli apparati negativi sono prima di tutto utili a risparmiare spazio, e quindi carta, e quindi costo dell'edizione...);
2. potesse disporre l'apparato, in sincronia con il testo, su più fasce, laddove nelle edizioni cartacee è molto complicato impaginare il testo con più fasce al piede della pagina, tanto che in molte edizioni l'apparato viene relegato alla fine dell'edizione, oppure in *Appendice*;
3. avesse più marcatori tipografici di quanti ne siano consentiti in un'edizione cartacea, dove, esaurito il corsivo, tollerato il neretto e mai sdoganato (se non in casi particolari) il sottolineato, non restano molte altre soluzioni, salvo un fondino grigio che solo recentemente ha avuto applicazione; mentre nell'edizione digitale si possono sperimentare tutti i colori dell'iride per rappresentare i diversi testimoni, le varianti d'autore, le stratigrafie correttorie.

È stato anche in conseguenza di quel filo rosso che in Ecdotica – come ha ricostruito Francesca Tomasi – ha messo sempre in primo piano le *ragioni del testo* piuttosto che i singoli risultati testuali, il dialogo tra edizioni come effetto di punti di vista culturali, le differenti prassi ecdotiche.

tiche risultanti da diverse valutazioni della tradizione testuale, che ho dovuto cambiare opinione sulle edizioni digitali. E, di conseguenza, sul rapporto tra metodi e strumenti.

Se una decina di anni fa, quando ho iniziato a interessarmi agli apparati digitali, ero convinta che il Web offrisse solo uno strumento per una filologia che metodologicamente non aveva nulla da imparare, e che anzi doveva rimanere strettamente ancorata alle sue radici, alla sua tradizione, ora credo che il quadro dei rapporti tra filologia e informatica sia differente, e che le riflessioni qui esposte da Francesca Tomasi impongano una generale accettazione del fatto che una filologia digitale non è solo una filologia cartacea trasferita sul Web, un modo per avere spazio illimitato, colori sgargianti e innumerevoli metodi di rappresentazione grafica, ma un radicale ripensamento del testo. Il che non contraddice il concetto base della filologia di un “testo nel tempo”, nella stratificata diacronia della sua tradizione manoscritta e a stampa, ma impone un controllo molto rigoroso sulle caratteristiche dell’edizione critica che si vuole rappresentare.

E il risultato sarà tanto più efficace quanto più si sarà stati capaci di rappresentare questo dinamismo. Vale a dire che le innovazioni costituite dall’ecosistema digitale:

1. la *variabilità* del testo, piuttosto che la sua invariabilità (per la possibilità da parte dell’autore di intervenire su di esso in un qualsiasi momento);
2. la sua *dimensione iconica* (per l’ausilio dei marcatori cromatici e per il dialogo costante con l’immagine);
3. e infine la sua *interattività* (per la possibilità da parte del lettore di collaborare alla sua ricezione).

Tutte queste innovazioni sono un banco di prova per il metodo filologico adottato.

Semplificando, potremmo dire che proprio perché la dimensione temporale del testo è enfatizzata dal sistema digitale, la trasposizione digitale di un’edizione critica mette alla prova la sua capacità di rendere questa temporalità: dove la diacronia non è rappresentata l’edizione digitale non funziona, dove invece l’edizione critica ha già rappresentato l’evoluzione diacronica del testo, sarà molto più facile tradurre digitalmente i suoi risultati. La pubblicazione sul Web di un’edizione critica realizzata su carta mette quindi alla prova l’efficacia dell’edizione stessa.

Ciò è particolarmente rilevante nelle edizioni critiche digitali di *filologia d’autore*. Proliferano in rete DSE (*Digital Scholarly Editions*) o DCE (*Digital Critical Editions*), e un sito tedesco recentemente si è prova-

to a catalogarle tutte, rivelando un mondo straordinariamente vivace, variegato, colorato: <http://www.digitale-edition.de/>. In molti casi non ci si può nascondere l'effetto doppiopione: l'edizione altro non è che il corrispettivo topografico dell'immagine del manoscritto, un suo corrispettivo fotografico e sincronico.

Ma se le varianti d'autore non vengono rappresentate nel tempo ma solo nello spazio, l'edizione digitale sarà una carta geografica a una sola dimensione. Utile a decifrare grafie e correzioni, ma non a inserirle diacronicamente nel sistema-testo, costituendo una catena correttoria che dalla prima idea muove verso l'ultima lezione ricostruibile dal manoscritto. Da questo punto di vista, la filologia *diacronica* e *sistemica* che si è diffusa negli ultimi vent'anni, soprattutto grazie all'impulso offerto da alcuni grandi cantieri filologici di varianti d'autore, da Tasso a Leopardi, da Manzoni a D'Annunzio, a Gadda, potrebbe con ottimi risultati riversare sul Web i propri risultati cartacei, anche per uscire dal ghetto dello specialismo e andare incontro al lettore, prima di tutto a scopo didattico, come ausilio all'interpretazione del testo e a una sua più profonda comprensione.

È quello che si è inteso fare con un prototipo di *Edizione Critica Digitale* in cui è stata messa in rete l'edizione critica dei *Canti* di Leopardi pubblicata nel 2006 e nel 2009 (con l'aggiunta delle *Poesie Disperse*) presso l'Accademia della Crusca: <http://ecdleopardi.altervista.org/>. Un'interfaccia dinamica, legata specularmente e biunivocamente al manoscritto, in cui marcatori in sovrimpressioni indicano la porzione di autografo che viene trascritta nel testo visualizzato sinotticamente, e in cui l'apparato riporta – secondo una linea del tempo – l'interpretazione della sequenza delle correzioni, come è già stato formalizzato nell'edizione critica. Operazione che permette una rapida messa a punto dell'edizione stessa, ma soprattutto che ne consente una visualizzazione rapida, agevole, e didatticamente più spendibile dell'edizione critica cartacea. Alla visualizzazione sta lavorando un gruppo di ricerca dell'Università di Roma in collaborazione con le Università di Parigi e Grenoble, per trovare l'interfaccia digitale più adatta a rappresentare dinamicamente il grande laboratorio dei *Canti*. Proprio perché intuitiva, fruibile, anche a livello didattico, e, come richiede Robinson, *user friendly*, questa tipologia di Edizione Critica Digitale mette a disposizione della filologia uno strumento formidabile di rappresentazione, che non potrà non sviluppare un'approfondita competenza testuale ed educare a una vera e propria "cura del testo".

Tuttavia, per utilizzare l'informatica e il Web non solo come ambiente digitale (mera interfaccia), come segnala Tomasi, ma anche come *stru-*

*mento informatico* (ovvero come innovazione introdotta dall'ecosistema digitale), è necessario provare a pensare le Edizioni Critiche Digitali come qualcosa di diverso dalla messa online di testi già realizzati: come un vero e proprio prototipo di *Edizione Genetica Analitica* (Analytic Genetic Edition). Un'edizione che, partendo da un testo stabilito criticamente e la cui lezione sia del tutto affidabile, possa essere messo in relazione con altri momenti della sua storia, ma anche interpretato, utilizzando le possibilità offerte dall'ipertesto. Un'edizione che, partendo da una rappresentazione non sinottica (come siamo abituati a vedere nella maggior parte delle edizioni digitali, in cui i due testi, il manoscritto e la sua trascrizione, oppure la stampa nelle fasi estreme della sua tradizione testuale, sono affiancati), ma a finestre sovrapposte, con la possibilità di attivare l'una o l'altra versione, oppure entrambe, in una visualizzazione verticale (con uno dei due testi interlineato), o orizzontale (con uno dei due testi affiancato tra parentesi tonda e richiamato al testo base da una freccia inversa), utilizzi il colore per rappresentare *metodologie corrette* o *tipologie correttorie*, mettendo in risalto, proprio con le marcature cromatiche, fenomeni che non riguardano solo la rappresentazione delle varianti, ma la loro interpretazione.

Questa nuova tipologia di edizione, in un prototipo realizzato da Fabio Vitali del Dipartimento di Informatica, Scienza e Ingegneria (DISI) dell'Università di Bologna (<http://www.fabioitali.it/filologia/>), applica ai testi letterari la tecnologia del *Versioning*, comunemente utilizzata per rappresentare le modifiche intervenute in disegni di legge durante l'iter processuale della Comunità Europea: una casistica molto ampia e varia, da fare invidia al più tormentato e indeciso degli scrittori. Un software, opportunamente adattato al prototipo letterario, è in grado di individuare le varianti di due testi, di rappresentarle diacronicamente e disporle nella modalità sopra indicata.

Per sperimentare questo nuovo prototipo di Edizione Genetica Analitica, con un gruppo di studenti dell'Università La Sapienza di Roma, abbiamo utilizzato il primo tomo dei *Promessi Sposi*, di cui sono state messe in relazione l'edizione Ventisettana (nella versione lievemente emendata dell'edizione Chiari Ghisalberti fornita Salvatore Silvano Nigro nei «Meridiani Mondadori») e la Quarantana (nell'edizione stabilita da Chiari Ghisalberti, e ricollazionata su un esemplare della Quarantana in nostro possesso, particolarmente pregiato perché proveniente dalla bottega di lavoro della Tipografia Redaelli). La formalizzazione delle varianti risulta particolarmente familiare al lettore manzoniano, perché ricorda, nel layout verticale, la celebre edizione interlineata procurata negli anni Settanta

da Lanfranco Caretti, senonché in quella edizione a testo si leggeva l'edizione del Quaranta e in interlinea quella del Ventisette, qui invece, dia-cronicamente, alla Ventisettana in linea segue interlineata la Quarantana. Entrambe le edizioni possono essere anche visualizzate separatamente.

L'aspetto più interessante di questo prototipo è che, avendo demandato la rappresentazione delle varianti alla stratigrafia ipertestuale (i due testi, come abbiamo detto, non sono raffrontabili sinotticamente, ma a cartelle sovrapposte, proprio come accade nella visualizzazione successiva di pagine internet in un processo di navigazione), tutti i marcatori tipografici, dal corsivo, al neretto, sottolineato, e cromatici, sia di carattere che di sfondo, sono utilizzati per l'interpretazione analitica del testo, ovvero per la marcatura di *metodologie correttive* (vengono identificati i casi di *inserimenti*, *cancellazioni*, *ordine delle parole*, *ripetizioni* e altre *correzioni sistemiche*, che permettono di individuare il sistema variantistico del testo), o di *tipologie correttive* (con la marcatura di casi di *abbassamento linguistico*, di *toscanizzazione*, ovvero *fiorentinizzazione*, varianti puramente grafiche o *interpuntive*). A parte vengono marcate le *varianti fraseologiche*, che individuano una categoria particolarmente interessante, vista l'attenzione che Manzoni mostra, proprio durante la stampa dei primi tomi, per i "modi di dire irregolari" (1825-1826).

Un altro caso è costituito invece dalle piattaforme degli archivi digitali, che mettono in relazione integrata edizioni di testi, per lo più a testimone unico, e materiali di corredo e utili per la loro interpretazione, come il portale – realizzato dalla stessa Tomasi – del corpus di lettere dell'umanista Vespasiano da Bisticci – <http://vespasianodabisticciletters.unibo.it/> –, che per le sue relazioni editoriali era stato in rapporto epistolare con tutto il mondo letterario fiorentino del tempo (lo stesso di cui, nel *buen retiro* dell'Antella, avrebbe tracciato le *Vite*), che integra la trascrizione delle lettere indicizzata con un motore di ricerca in grado di individuare persone, codici, lessico e citazioni, e permettere di svolgere ricerche per corrispondente, luogo, data e segnatamente del testimone pubblicato. Un modello di edizione digitale che potrebbe essere facilmente impiegato per tutti i casi di edizioni digitali di epistolari, per le caratteristiche di integrazione tra i testimoni e la marcatura del singolo testimone, riguardante non solo i personaggi citati nel testo, ma anche i testi e i manoscritti e il lessico tecnico della copia e del commercio librario, di cui la bottega di Vespasiano fornisce una documentazione storica ineguagliata.

Sulla stessa linea dell'integrazione di testimoni diversi, ma nate in un'ottica di lavoro collaborativo e partecipativo, atelier e bottega per

la realizzazione di un'edizione critica, piuttosto che edizioni esse stesse, sono le *piattaforme WIKI*, che adattano le dinamiche del Web 2.0 alle esigenze del lavoro del filologo di fronte a opere di particolare rilevanza e difficoltà. Un caso concreto di piattaforma WIKI filologica, grazie a un gruppo di lavoro costituito nel 2010 da studenti dell'Università di Siena, è stata dedicata all'edizione critica della prima redazione inedita del 1944-46 del *pamphlet* antifascista di Carlo Emilio Gadda *Eros e Priapo* (di cui su Ecdotica 5, con Giorgio Pinotti, ho pubblicato l'edizione del primo capitolo nella doppia redazione manoscritta del 1944 e del 1946): <http://www.filologiadautore.it/wiki>. Un lavoro integrato, che utilizza le caratteristiche del Web di collaborazione e partecipazione, e che rappresenta essa stessa un testo diacronico, vista la possibilità di registrare e attribuire in tempo reale ogni modifica apportata al testo dai collaboratori, che si configurano come altrettanti autori critici del lavoro di edizione. Una sorta di tavolo di bottega dove lavorare collettivamente, pur restando fisicamente a distanza (ne ho parlato in *Editing Novecento*, Salerno, Roma, 2013, pp. 212-223).

Da questo quadro risulta chiaro come, a dispetto dei timori sulla fine della filologia, o sulle invocazioni di una nuova filologia, la filologia, e quella sua specializzazione che è l'ecdotica, siano vive e vegete, provviste di metodi sempre più affinati per dedicare le proprie cure ai testi, per presentarli ai lettori in una forma che sia, come ricorda Francesca Tomasi citando Robinson, davvero *user friendly* e *dinamic*, e che debbano temere del Web solo la sua straordinaria capacità di mettere alla prova la resistenza del metodo e del mezzo rispetto ai tre parametri che vengono richiesti a un testo da pubblicare in rete: che sia un *ipertesto*, che sia di facile consultazione, e che stimoli la nostra curiosità ad andare a cercare, di link in link, di piattaforma in piattaforma, altre edizioni di altri testi. Magari anche cartacei.

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

1ª edizione, maggio 2015  
© copyright 2015 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel aprile 2015  
da Gráficas Gutiérrez Martín (Valladolid)

ISBN 978-88-430-7237-8  
DL VA 352-2014

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

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