

Ecdotica

8

(2011)

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

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



Carocci editore

Comitato direttivo

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

Comitato scientifico

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

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

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

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

On line:

<http://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
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
www.cece.edu.es

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



C^EE
CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES



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

INDICE

Saggi

- CONOR FAHY, *The Printed Book in Italy*
Edited by Neil Harris 7
- ROGER CHARTIER, *Qu'est-ce qu'un livre?* 29
- SHANE BUTLER, *La question de la page*
Avec un appendice, «Nostalgie de la page», de José Antonio Millán 45
- ANTONIO CORSARO, *L'autorialità del revisore. Intorno a una raccolta di rime di Michelangelo* 58
- GIOVANNI BIANCARDI, *Nella selva delle stampe pariniane* 75
- LUCIANO CANFORA, *La «strana lettera» ad Antonio Gramsci* 86

Foro. *Le volontà dell'autore*

- DANIEL FERRER, *Le Pays des trente-six mille volontés, ou «tu l'auras voulu»* 97
- CLAUDIO GIUNTA, *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata* 104
- CRISTINA URCHUEGUÍA, *La autorización y la voluntad del autor* 119
- PAOLA ITALIA, *«As you like it». Ovvero di testi, autori, lettori* 129

Testi

- Setting by Formes. *The Explanation of Alonso Víctor de Paredes (1680)*
Edited by Francisco Rico y Pablo Álvarez 143

Questioni

WENDY J. PHILLIPS-RODRÍGUEZ, La necesidad de contaminarse: (sobre <i>The Pleasures of Contamination</i> de David Greetham)	155
CHASE ROBINSON, Enigmi nella sabbia	167
Filologie sotto esame:	
FRANCESCO BAUSI, Settant'anni di filologia in Italia	175
ANDREA FASSÒ, Ist die Romanistik noch zu retten?	192
MASSIMO BONAFIN, L'etnofilologia ci salverà?	213
FRANCESCO BENOZZO, Si salvi chi può!	224

Rassegne

Pietro G. Beltrami, *A che serve un'edizione critica?* (INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ), p. 237 · William Robins, ed., *Textual Cultures in Medieval Italy* (MADDALENA SIGNORINI), p. 242 · Dante Alighieri, *Opere*, vol. I, a cura di Claudio Giunta e altri (NICOLÒ MALDINA), p. 246 · Lotte Hellinga, *William Caxton and early printing in England* (CLIVE GRIFFIN), p. 254 · Mario Garvin, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)* (GIUSEPPE DI STEFANO), p. 259 · Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare* (FRANCISCO RICO), p. 266 · Fernando Bouza, *Hétérographies* (JONATHAN THACKER), p. 268 · Trevor J. Dadson, *Historia de la impresión de las «Rimas» de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (MARTA LATORRE PEÑA), p. 271 · Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon* (HANS WALTER GABLER), p. 276 · G.T. Tanselle, *Bibliographical Analysis. A Historical Introduction* (ALBERTO MONTANER), p. 281

Rassegne

INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ

📖 Pietro G. Beltrami, *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 231, € 18,50, ISBN 978-88-15-13822-4

El mismo título del libro revela hasta qué punto se han removido las aguas de la edición crítica en la filología románica en los últimos veinte años. No se encabeza con títulos asertivos, como los de sus parejos y antecesores *Principi di critica testuale* (d'A.S. Avalle, 1972), *Manual de crítica textual* (A. Blecua, 1983), *L'edizione critica dei testi volgari* (F. Brambilla Ageno, 1984) o *Fondamenti di critica testuale* (A. Stussi, 1998), sino con una pregunta que, si bien de carácter retórico, es reveladora de la necesidad creciente de argumentar y justificar una teoría y un método que antes se solían dar por supuestos, válidos de antemano.

El *libriccino*, como su autor lo denomina en algún momento, es una excelente exposición, clara y metódica, de los principios de la crítica textual seguidos mayoritariamente por la escuela filológica italiana a la hora de afrontar una edición crítica – sin que Beltrami descuide la existencia de otras orientaciones teóricas y metodológicas –, que sobresale tanto por la detallada casuística expuesta como por la pormenorizada ejemplificación de la misma. Nacido de un curso impartido en la Universidad de Siena en 2005, el libro se estructura en cinco secciones. La primera e introductoria reivindica la vigencia de la filología, la crítica textual o la ecdótica como un hábito mental imprescindible para cualquier investigador que parta de los textos como fuente de sus datos. Si el crítico no se plantea el problema de en qué medida el texto que lee es el que escribió el autor, o si ese texto está condicionado por los mecanismos y agentes que intervinieron en su transmisión, cualquier interpretación estará viciada de partida. Se defiende con toda razón la necesidad

de un enfoque panrománico a la hora de estudiar y editar la literatura en época medieval, se plantea el problema de la transmisión, oral o manuscrita de los textos, y la variación connatural al proceso, del que resultan la variación lingüística, los errores y las variantes que se encuentran en los diversos testimonios. En el primer capítulo, «La tradición», aprendemos sobre los varios tipos de testimonios que pueden componer la tradición textual de una obra, manuscritos e impresos (antiguos y modernos), de carácter facticio, misceláneo o no, así como sobre los tipos de tradición, directa e indirecta, real y conservada, y el problema de la contaminación o manejo simultáneo o sucesivo de otros testimonios o textos por parte del copista o editor de un texto, con variadas tipologías. El segundo capítulo se dedica al análisis de la tradición y nos instruye en los métodos de la colación o comparación de los varios testimonios para obtener las lecciones, y de la *recensio* o análisis de las mismas a fin de determinar su carácter de errores o variantes. De esa valoración surge el estema, cuya pretensión primaria es racionalizar los datos de que se disponen de forma que pueda reconstruirse la historia de la tradición textual, y no su aplicación mecánica en el establecimiento del texto crítico. Ya en el tercer capítulo se ilustran diversos tipos de ediciones, que pueden dividirse en dos grandes grupos: las orientadas al manuscrito y las orientadas al texto o ediciones reconstructivas. Las primeras se basan en un único manuscrito que, como objeto histórico, da fe de un estado de lengua y del texto tal como se leyó en un momento determinado, con gran resistencia a la enmienda. No es extraño que, en este tipo de ediciones, puedan llegar a editarse varios manuscritos de un mismo texto. Se trata de ediciones que practican los investigadores de la historia de la lengua y que parecen estar bastante generalizadas entre los estudiosos franceses, en esencia fieles a la postura antirreconstructiva de Joseph Bédier, la cual, según muestra el autor, practican de forma aleatoria y algo veleidosa. Frente a las ediciones orientadas al manuscrito, las ediciones orientadas al texto o reconstructivas, sea basadas en uno, dos o varios testimonios, tienen como objeto fundamental no reconstruir el original, o un estado previo de la tradición, sino presentar de forma razonada y ordenada por grados de probabilidad la variación encontrada en los diversos testimonios, de modo que de ella emane una interpretación. Como afirma Beltrami glosando a Contini: «Il testo critico non è un dato certo, ma, in quanto frutto di elaborazione e responsabilità intellettuale, è vero della verità probabile della conoscenza storica, necessariamente provvisoria e revocabile in dubbio» (p. 124). En la última sección del libro se exponen los aspectos pertinentes a la prepa-

ración del testimonio base (separación de palabras, puntuación, grafía), los criterios de corrección (bien por conjetura, bien por la *selectio* de las varias lecciones para eliminar los errores e introducir las adiaforas), las diversas posibilidades de aparato crítico (exhaustivo o no, positivo o negativo) y el tratamiento que se debe dar a las variantes de lengua.

Si algo me ha sorprendido positivamente de este tratado sobre crítica textual es la variedad de los casos tratados y su abundante ejemplificación. Hay ejemplos de textos en prosa, en especial, del *Tresor* de Brunetto Latini, y de textos en verso, sobre todo, de la lírica trovadoresca y de los primeros siglos de poesía italiana, casuística en que el autor revela conocer a fondo la problemática textual, métrica y lingüística de muchas obras esenciales de la literatura romance medieval. Pero además encuentro desglosadas, dentro de conceptos generales, categorías que repetidamente he echado de menos en otros tratados. Por ejemplo, cuando se exponen los tipos posibles de testimonios, la casuística se enriquece con ejemplos de copias modernas de manuscritos hoy perdidos, sean ediciones *vulgatae* o novecentistas, transcripciones de humanistas o de eruditos de los siglos XVIII o XIX, o incluso anotaciones basadas en manuscritos perdidos de los que son actualmente único testimonio. O, al discutir sobre la tipología de la tradición, Beltrami se revela al tanto del estado de la cuestión – recuerdo en especial los importantes trabajos de Vàrvaro (1999, 2001) –, que pone de relieve el hecho de que la mayor parte de los textos medievales en prosa se nos han transmitido en códices misceláneos, que contienen más de un texto, normalmente de autores diversos, tipología que tradicionalmente se mencionaba exclusivamente para el caso de los cancioneros. O, cuando se exponen las formas posibles de contaminación, se distingue entre la contaminación que combina simultáneamente dos modelos a lo largo de un texto de aquella que resulta de copiar sucesivamente dos testimonios para dos secciones independientes. También se contempla la contaminación que tiene lugar al desglosar más de un modelo en fascículos para hacerlos transcribir simultáneamente por varios copistas en un taller, o la que se produce cuando se copia un texto incorporando las anotaciones marginales procedentes de otro testimonio: la nueva copia combinará lecciones derivadas de dos modelos sin que sea fácil detectarlo. Encuentro brillante la observación de que el grado máximo de contaminación es el que practicaron los responsables de ediciones antiguas, cuando declaran que han seleccionado variantes (y corregido el texto) libremente. Finalmente, sobresale de forma prominente la extensa ejemplificación aportada en la sección dedicada a las *lectiones difficiliores* y la difracción.

Toda esta amplia muestra de variados ejemplos indica el poso dejado por la praxis ecdótica a lo largo de años de dedicación, práctica que destila conocimiento, saber hacer y ponderación.

Si algo puede echarse de menos en este completo tratado, es una mayor ejemplificación con textos romances procedentes de la Península Ibérica. Es cierto que la ilustración de ejemplos y el hallazgo de la casuística varia depende, como es lógico, de la propia formación e interés del autor, mayor en la literatura galorromance e italiana que ibérica, pero, al tiempo, algunos de los ejemplos podrían haberse enriquecido al incorporar casos ibéricos. Por ejemplo, se menciona el códice *degli abbozzi* que contiene el *Canzoniere* de Petrarca como caso ilustre de autógrafo que fue progresivamente modificado por el autor en estados sucesivos. Quizá sería interesante añadir a este caso la existencia de algún autógrafo-borrador de la literatura castellana, como el de la *Crónica de Juan II* de Álvaro García de Santa María (1420-34), o de autógrafo en copia caligráfica, como el del *Comento a las Crónicas o tiempos de Eusebio* de Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado (h. 1450-55). Como tampoco estaría de más indicar que entre los códices perdidos y conservados en copias antiguas está, por ejemplo, el caso de uno de los manuscritos de Gonzalo de Berceo, que hoy solo conocemos por su copia del siglo XVIII. O que las distintas versiones de la *Estoria de España* (h. 1270-1283) de Alfonso X el Sabio ofrecen un buen ejemplo de varias versiones de autor (sin tener que recurrir al manido y problemático caso del *Libro de Buen Amor*). O que el *Libro de Alexandre* ofrece un ejemplo paradigmático y complejo de establecimiento de texto crítico a partir de dos manuscritos, tardíos, fragmentarios y muy diversos lingüísticamente. *E così via*. De ayuda para tal cometido creo que sería la consulta del *Diccionario filológico de la literatura castellana medieval* (2002), del monográfico de *La corónica* (2002) dedicado a la edición de los textos castellanos medievales, o del volumen colectivo *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas e interpretación* dirigido por P. Cátedra (2009).

Aunque este libro es una exposición impecable de la filología reconstructiva practicada en Italia sobre textos romances, también presta notable atención y discusión teórica a las ventajas y los problemas que surgen en las ediciones orientadas al manuscrito, defendidas encarnizadamente en ámbito francés y anglosajón. Así se exponen y refutan muchas de las críticas de esa orientación hacia las ediciones reconstructivas, como la negación del concepto de original o el carácter supuestamente «contaminado» de los textos críticos, al tiempo que se ponen de manifiesto sus contradicciones: la imposibilidad de identificar el *bon manuscrit* si no se

ha llevado a cabo la *recensio*, o la existencia de enmiendas que, después de todo, no dejan de practicarse y, además, sin un método claramente explicitado. Todo ello muestra el conocimiento de otras opciones editoriales y el esfuerzo por hacer una valoración ponderada de sus méritos e inconvenientes. Indica la voluntad de debate socrático que subyace al carácter interrogativo del título con que se encabeza el libro.

Aun así, he de reconocer que hay dos aspectos del libro en los que me entristece constatar que la filología italiana ha cambiado muy poco desde hace veinticinco años (cuando por primera vez empecé a frecuentar y aprender de sus tratados de crítica textual). Por un lado, el método sigue basándose en el error como único criterio de reconstrucción de las relaciones estemáticas. Ni siquiera se mencionan como posibilidad los métodos informatizados que prescinden de evaluar todas las variantes, clasificándolas o no como errores. Por ejemplo, la escuela holandesa fundada por Anthonij Dees que ha creado, en colaboración con matemáticos y a imitación del método empleado para la sistematización de la evolución biológica (la cladística), programas que establecen tres niveles diferentes de análisis: la estructura profunda no enraizada de una tradición textual, la estructura subyacente intermedia y la estructura orientada enraizada. La estructura profunda no enraizada se crea a partir del procesamiento de las variantes de «contenido», léxicas, prescindiendo de la variación gráfica, fonológica y morfológica. Surge de ella un árbol en el que se identifican unas cuantas variantes, las situadas en los nudos que agrupan testimonios, como genealógicamente significativas. Será cometido del filólogo orientar correctamente el árbol de acuerdo con la valoración concedida a esas pocas variantes para obtener la estructura orientada enraizada (*i.e.*, el estema). Esta escuela defiende, pues, que la *collatio* informatizada y la aplicación a ella de esos programas taxonómicos permite determinar con objetividad la estructura no enraizada de las relaciones textuales y limitar la aplicación del *iudicium* filológico a la valoración de esas pocas variantes significativas para enraizar la estructura (véase *Studies in Stemmatology*, 1996, 2004).

Por otro lado, la filología italiana permanece fiel a los límites entre sustancia y forma lingüística que son propios de la filología románica de hace más de un siglo, sin hacerse cargo de los progresos habidos en la disciplina. De este modo, la variación lingüística, no utilizable en la *recensio* para construir el estema (ni para establecer el texto crítico), se limita a la variación gráfica, fonética y morfológica. El léxico y la sintaxis se consideran, en cambio, parte de la «sustancia» y, en consecuencia, pueden ser objeto de elección textual e interpreta-

ción. Sin embargo, el editor de principios del siglo XXI debería incorporar en su análisis todos los avances alcanzados por la lingüística sobre la competencia gramatical de los hablantes, progresos que han revelado que una importantísima parte de las variantes sintácticas y muchas de las léxicas consideradas tradicionalmente textuales (y generalmente adiaforas) no son sino variantes lingüísticas que puede introducir cualquier hablante-copista como poseedor de competencia gramatical en su propia lengua. Fenómenos como la elipsis, la cuantificación, la topicalización (sea rematización o tematización), la sintaxis de la negación, la deixis, la determinación u otros no reciben adecuado tratamiento en el análisis lingüístico propio del siglo XIX en que parece haberse estancado la crítica textual. Aunque estos fenómenos suelen integrarse tradicionalmente dentro de la variación textual, hoy, sin embargo, es obvio para cualquier lingüista que esos fenómenos pertenecen a la capacidad gramatical de los hablantes y que ese tipo de variantes no se comportan de forma diferente que las fonéticas y morfológicas, por lo que deben ser descartadas de antemano a la hora de reconstruir las relaciones textuales de una tradición (y probablemente también del establecimiento del texto crítico, al menos en las obras en prosa). Véanse a estos propósitos las contribuciones de I. Fernández-Ordóñez en *La corónica*, 2002, J. Rodríguez Molina y Á. Octavio de Toledo en L. Pons, ed., *Historia de la lengua y crítica textual*, 2006, o P. Sánchez-Prieto en R. Santiago *et al.*, edd., *Tradiciones discursivas. Edición de textos orales y escritos*, 2006.

MADDALENA SIGNORINI

📖 *Textual Cultures in Medieval Italy*, edited by William Robins, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2011, pp. 320, \$ 80, ISBN 9781442642720

Il volume raccoglie le relazioni presentate al convegno *Textual Cultures of Medieval Italy: Editorial and Other Approches*, tenutosi all'Università di Toronto tra il 6 e l'8 novembre 2008: esse sono raccordate da una densa introduzione del curatore William Robins, che risulta importante per comprendere sia le motivazioni critiche e scientifiche che hanno portato all'organizzazione del convegno, sia la particolare strutturazione per argomenti scelta nella pubblicazione degli atti.

Come Robins infatti sottolinea «there was a feeling ... that the time had come to broaden that field beyond the culture of printed book (and

beyond schematic opposition between “print culture” and “scribal culture”), to work out a less deterministic set of proposition about how texts influence behaviour, and to announce our interest in a much messier plurality of textual forms and their cultural effects» (p. 3); e dunque l’incontro si proponeva anche l’ambizioso – ma senz’altro opportuno – traguardo di avvicinare «the relatively abstract analyses of textual theory, intellectual history, and the study of ideologies on the one hand, and the more concretely inflected specialties of editing, palaeography, codicology, and material philology on the other» (pp. 3-4). Allo stesso modo il convegno si proponeva come un momento di confronto tra studiosi di differenti nazionalità e formazione allo scopo di comprendere e (di)mostrare come uno svariato campione di testi medievali prodotti in Italia avesse servito da luogo di formazione culturale e come oggi risulti inappropriato «to speak of textuality (not even of pre-modern textuality) as something uniform, but rather to illuminate specific textual habits: to gauge how ideological and conceptual formations may have intersected with ... the techniques through which particular sorts of texts were produced, transmitted, and interpreted» (p. 4).

Tale ricchezza multidisciplinare viene ricomposta negli atti tramite una presentazione binaria degli interventi suddivisa su quattro gruppi, ciascuno dei quali basilarmente deriva da un diverso orientamento di studio relativo alle svariate forme testuali riscontrabili nell’Italia medievale, comprendendo dentro quest’ultimo, vasto aggettivo, un arco cronologico che va dal IX al XV secolo; una varietà linguistica che interessa il latino così come le diverse possibilità espressive nell’uso della «lingua italiana»; ambienti di produzione e ricezione sociale molto diversi (dalle scuole cattedrali alle università di diritto, dalle pubbliche piazze ai fori mercantili); livelli di consapevolezza o abilità grafico-testuali assai diversificati (mercanti e notai, santi e poeti, legulei e maestri di retorica).

Troviamo così nel primo gruppo, *Forms of Textual Exchange*, gli interventi di Ronald Witt, «Rhetoric and Reform during the Eleventh and Twelfth Centuries» (pp. 53-79) e di Christopher Kleinhenz, «Adventures in Textuality: Lyric Poetry, the *Tenzone*, and Cino da Pistoia» (pp. 81-111), dove specifiche forme testuali – le *artes dictamini* e le *tenzoni* – sono poste in relazione con una forte esigenza di comunicazione derivata da vasti mutamenti di carattere politico (riforma della Chiesa) così come socio-culturali (decadenza delle scuole di grammatica cattedrali, espansione di una produzione poetica in volgare).

Nel secondo gruppo, *Materials of Textual Communication*, sono raccolti, come indica già il titolo, due studi che affrontano la testualità da

una prospettiva più attenta al modo in cui l'aspetto «materiale» possa influire sulla produzione e recezione dei testi. In questa sezione sono riuniti, infatti, i lavori di Linda Safran, «Public Textual Cultures: A Case Study in Southern Italy» (pp. 115-144) e di Maria Bendinelli Predelli, «The Textualization of Early Italian *Cantari*» (pp. 145-164), dove, in entrambi, l'accento è posto sulle contingenze materiali di realizzazione delle forme testuali (qualità e dimensioni del supporto, della tipologia grafica, disposizione del testo, relazione con l'arredo decorativo circostante) e su come queste influiscano sulla fruizione del testo stesso.

Il terzo gruppo, *Administrative Textual Cultures*, si concentra invece – grazie agli esempi, molto diversi tra loro, offerti da Nicholas Everett, «Paulinus of Aquileia's *Sponsio episcoporum*: Written Oaths and Ecclesiastic Discipline in Carolingian Italy» (pp. 167-216) e da Luca Boschetto, «Writing the Vernacular at the Merchant Court of Florence» (pp. 217-262) – su come alcune particolari azioni giuridiche, ecclesiastiche o laiche, possano aver influito sulla creazione di testi e, nel secondo caso, anche su come questi siano a loro volta divenuti il veicolo di diffusione della cultura linguistica fiorentina.

Nel quarto gruppo, infine, identificato dal titolo *Collaborative Textual Cultures*, sono affrontati i due contributi di Dominique Poirer, «The Death of Angela of Foligno and the Genesis of the *Liber Angelae*» (pp. 265-293) e di Susanne Lepsius, «Editing Legal Texts from the Late Middle Ages» (pp. 295-324), accomunati dal fatto di riflettere su esempi nei quali la produzione del testo non è derivata dalla sola volontà autoriale, ma si configura come il risultato finale di una manipolazione e di un adattamento operato da interventi diversi e successivi, e sulle conseguenze che tali interventi possono riflettere sulla edizione dei testi stessi.

Sebbene l'interesse per ciascun contributo possa naturalmente variare a seconda del coinvolgimento specifico dei singoli lettori, non c'è dubbio che il volume porti in luce la complessità della nozione di «testo» sia in relazione al suo portato di messaggio documentale, sia ai modi materiali scelti per la sua presentazione, sia ai diversi ambienti che sono in grado, o semplicemente interessati, a recepire quel messaggio in quella specifica forma. Una complessità che se da un lato è intrinseca al concetto stesso di «testo», al medesimo tempo contenuto e contenente, pensiero ed estrinsecazione grafico-linguistica, dall'altro si sviluppa in maniera particolare proprio nell'Italia medievale dove resta irrisolto, e lo resterà ancora per lungo tempo, quel nodo che, seppure in modi diversi, lega alla mancanza di una unità politica quella di una lingua comune. Non è dunque un caso se in Italia le «testualità» possibili non solo sono molto nume-

rose, ma in qualche caso del tutto specifiche e locali in quanto legate ad ambienti sociali, e alle culture da questi derivate, che sono espressione di tale specificità politica. Mi riferisco, per esempio, al particolare peso che la cultura giuridica ha avuto anche nella diffusione di veri e propri generi letterari quali le *artes dictamini* (Ronald Witt), o nella affermazione di una nuova lingua volgare grazie a quella fusione virtuosa nella figura del notaio – figura specificamente italiana – di appartenente alle *élites* politiche alla guida dei comuni centro-settentrionali e di attore in prima persona nella diffusione di testi lirici e prosastici (Christopher Kleinhenz). O, ancora, mi riferisco al ruolo giocato dai mercanti, un ceto, anche questo, che si connota come prettamente italiano nei modi in cui ha saputo sostenere e imporre al di fuori dei normali canali di istruzione (scuole, università) tipologie letterarie esclusivamente in volgare, utilizzando specifiche forme materiali di immediata derivazione dalla strumentazione tecnica e dal corredo librario adoperati per l'esercizio della loro professione: la scrittura mercantesca, cioè, e i libri contabili (Luca Boschetto). O, infine, agli espedienti trovati per esprimere materialmente la differenza nella destinazione d'uso dei cantari trecenteschi a seconda che siano dedicati alla lettura oppure alla recitazione orale (Maria Bendinelli Predelli).

Complessità, numerosità, specificità delle varie culture testuali dell'Italia medievale che sono d'altra parte presentate e discusse nel primo capitolo dove lo stesso curatore William Robbins, nel saggio «The Study of Medieval Italian Textual Cultures» (pp. 11-49), ci presenta una panoramica ragionata delle fonti scritte che è possibile incontrare nell'Italia medievale; dei principali filoni di ricerca che si sono creati nello studio di tali numerose e diversificate tipologie di fonti primarie – dalla catalogazione alla paleografia, dall'etnografia alla sociologia, dalla bibliografia testuale agli studi sull'alfabetismo – e delle correlate scelte e finalità adottate nella loro edizione, così da poter concludere che «cultural historians have tended to be highly sensitive to the specifics of geography, period, and social class, producing a body of work that is highly articulated, and making the study of medieval Italian textuality a pluri-disciplinary affair» (p. 21).

Il volume in definitiva si connota come la presentazione delle variegate possibilità di approcci metodologici quale ulteriore evidenziazione della molteplicità di *textual cultures* presenti nel nostro paese per tutto il lungo periodo medievale. E se tali metodologie ancora non si incontrano e mescolano nella pratica della ricerca – e certo questa resta una speranza difficilmente realizzabile – è senz'altro positivo per tutte le

discipline che ruotano intorno al «testo» essere state invitate a una discussione, a una riflessione intorno a un tavolo comune. Manca in questa efficace messa a confronto di più punti di vista – ma questa è una osservazione viziata dai miei particolari interessi – la voce paleografica, anche se continuamente richiamata nei contributi e la cui rilevanza per questo tipo di studi è ben chiarita nel saggio introduttivo di William Robins.

NICOLÒ MALDINA

📖 Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, volume primo (*Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*), a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2011, pp. CCXLVIII+1690, € 65, ISBN 9788804594208

Apparirebbe senz'altro significativa a chi, bibliografie alla mano, provasse a tracciare un quadro delle edizioni commentate delle opere di Dante degli ultimi due decenni la battuta d'arresto subita in area italiana dalle edizioni commentate della *Commedia* dopo la composizione, tra gli anni Settanta e i Novanta, degli importanti commenti di Bosco-Reggio (1979), Pasquini-Quaglio (1982-86) e Chiavacci Leonardi (1991-97), soprattutto alla luce del fatto che, nel medesimo torno d'anni hanno visto la luce, in area anglosassone, ben due commenti di altrettanta ambizione e importanza a opera, rispettivamente, di Durling-Martinez (1997-2011) e di Robert Hollander (2011). Un quadro d'insieme che deve sin da subito essere lenito dal ricordo tanto del rinnovato fervore filologico sul testo del poema suscitato dalla dibattuta edizione Sanguineti (2001), quanto della presenza di almeno due grandi cantieri esegetici solo in parte approdati a una definitiva sistemazione editoriale, ossia l'edizione Inglese in corso di stampa presso Carocci (2007, *Inferno*; 2011, *Purgatorio*) e quella a cura di Saverio Bellomo annunciata per i *Classici Italiani Annotati Einaudi*. Un quadro ben diverso si aprirebbe, di contro, a chi intendesse spostare l'attenzione dal poema alle cosiddette opere minori di Dante. Almeno per le *Rime* e per la *Vita nova*, infatti, l'ultimo decennio è stato scandito, a tacere di pur innovative edizioni quali quella Barolini-Gragnolati delle *Rime giovanili* e della *Vita nuova* (2009), soprattutto dal serrato succedersi di imprescindibili acquisizioni critiche e filologiche della dantistica italiana, dall'edizione, critica e commentata, delle *Rime* a cura di Domenico De Robertis (2002 e 2005), sino al sostan-

ziale superamento dell'edizione Barbi della *Vita nova* (1921) a opera di Guglielmo Gorni (1996), ora ulteriormente discusso da Stefano Carrai (2009). Il volume che qui si presenta si pone in un certo senso al culmine di una simile trafila editoriale, raccogliendo i primi risultati dell'ambizioso progetto di edizione commentata di tutte le opere «minori» di Dante, coordinato da Marco Santagata e svolto da una nutrita *équipe* di specialisti. A invitare ad ascrivere questo primo volume di *Opere* nel più ampio contesto della storia delle edizioni dantesche degli ultimi decenni è, sin dai *limina* del testo, la sua stessa collocazione editoriale, la medesima che ospitava ormai più di un decennio fa il commento Chiavacci Leonardi alla *Commedia* e che ora si fa promotrice di un progetto che mira a definire, riagganciandosi e integrando l'opera della Chiavacci, un'ipotesi di edizione degli *opera omnia* di Dante che andrebbe a fare il paio con quella, coordinata da Enrico Malato, in preparazione per i tipi della Salerno sotto gli auspici del Centro Pio Rajna.

L'iniziativa mondadoriana si inserisce, dunque, nel vivo non solo della notevole attività editoriale che negli ultimi anni ha interessato il Dante «minore», ma anche nel più ampio contesto delle iniziative ecdotiche più attuali e promettenti. Ne è, del resto, perfettamente consapevole lo stesso Santagata quando, nella *Nota all'edizione*, informa che la duplice ambizione del volume coincide, da un lato, con il tentativo di «arricchire di novità fattuali e interpretative» un panorama critico «in continua evoluzione» e, dall'altro, con la volontà di «fornire anche ai non specialisti un'immagine aggiornata di Dante» (p. CLIII), assommando, dunque, alla sistemazione delle più recenti acquisizioni critiche presupposta a questo secondo intento, la significativa serie di innovative proposte esegetiche annunciate nel primo. Se, da un lato, è la stessa congiuntura editoriale che impone al lavoro coordinato da Santagata di concentrarsi, in linea con un rinnovato interesse della critica dantesca, sul cosiddetto Dante «minore», dall'altro le peculiari novità del progetto appaiono ben evidenti sin dalla ripartizione delle opere dantesche nei tre volumi preventivati: a questo primo dedicato a *Rime, Vita nova e De vulgari eloquentia* ne farà seguito un secondo occupato dal solo *Convivio* e un terzo, più eterogeneo, destinato a raccogliere *Epistole, Monarchia, Egloge, Questio de aqua et terra, Fiore e Detto d'amore*.

Colpisce, innanzi tutto, proprio l'ordinamento dei testi, improntato non alla consueta distinzione tra opere in latino e opere in volgare, ma a un innovativo criterio cronologico che mira dichiaratamente a sovvertire un accorpamento linguistico che finisce per far fare «coppia fissa» a «testi del tutto difforni come le *Epistole* e le *Egloge*» per favo-

rire una ripartizione delle opere «più aderente alla dinamica reale della produzione dantesca» (p. CLIV). Una scelta dalle ricadute tutt'altro che estrinseche e, anzi, destinate a influenzare profondamente la struttura e i contenuti propri di ciascun volume. Limitando il discorso a questo primo tomo, infatti, essa determina l'accostamento del consueto binomio *Rime-Vita nova*, reso tuttavia meno scontato dall'inversione della sequenza vulgata *Vita nova-Rime*, al *De vulgari*, ossia al trattato latino che, pur aprendo il discorso linguistico e poetico a implicazioni di portata filosoficamente più universali, costituisce il supremo consuntivo teorico della stagione lirica dantesca. Una suddivisione che, se nella sua ispirazione cronologica appare senz'altro pacifica, si rivela ben altrimenti connotata qualora si consideri, prima ancora del carattere dei singoli commenti, che in questo modo, come avverte lo stesso Santagata, «potremmo intitolare questo volume “Poesie e riflessioni sulla poesia volgare”» (p. CLV). Una titolazione alternativa che, specificando ulteriormente la neutra designazione del frontespizio, permette di mettere a fuoco un aspetto di capitale importanza per valutare a pieno il tono generale della presente edizione, la sua collocazione nell'attuale panorama critico e il suo apporto agli studi danteschi contemporanei.

Ciò che va subito osservato, infatti, è che, in quest'ottica, il volume si colloca nel solco del recente rinnovamento dell'interesse filologico e critico per la produzione lirica di Dante, offrendo un importante contributo a questo settore di studi non nelle forme canoniche della monografia, ma in quelle, articolate e composite, della chiosa e degli apparati esegetici, i cui contenuti, alla luce del carattere sostanzialmente non filologico dell'iniziativa, offrono uno sterminato patrimonio di *lecturae* e interpretazioni storico-critiche delle opere presentate. Pur vagliandone criticamente gli esiti nelle altrettanto meditate escussioni dello *status quaestionis* filologico premesse all'edizione dei singoli testi, nessuno dei curatori mette infatti in seria discussione i testi fissati da De Robertis per le *Rime*, Gorni per la *Vita nova* e Mengaldo per il *De vulgari* (1968), con la parziale eccezione di talune lievi modifiche, alcune delle quali tutt'altro che irrilevanti. Basti pensare, ad esempio, al notevole spostamento semantico che, nel *De vulgari* di Tavoni, comporta la sostituzione della lezione «venusta» alla vulgata «vetusta» in II, iii, 4 («...cum quicquid versificamur sit cantio, sole cantiones hoc vocabulum sibi sortite sunt, quod nunquam sine venusta provisione processit»), oppure a come l'adozione incrociata nelle *Rime* di Giunta del testo De Robertis e dell'ordinamento fissato a suo tempo da Barbi e messo in discussione più volte dagli editori successivi dia luogo a una formulazione,

linguistica e strutturale, della lirica dantesca sostanzialmente inedita. Si tratta, tuttavia, di rettifiche che, nel complesso, non inficiano il carattere eminentemente storico-critico del commento, nel corso del quale un'impressionante mole di materiale viene chiamato ad argomentare una ben precisa idea di Dante e della sua produzione poetica. Una ricchezza di contenuti che, pur conseguendo necessariamente all'intrinseca complessità linguistica e concettuale dei testi stessi, all'atto pratico ripropone la medesima sproporzione quantitativa tra testo e commento dell'edizione Ricciardi delle opere minori di Dante (1979-88) e, se da un lato invita a considerare l'ampia introduzione generale firmata da Santagata e quelle, parimenti corpose, premesse ai singoli testi dai rispettivi curatori alla stregua di vere e proprie piccole monografie, dall'altro influisce notevolmente sul problema, solo apparentemente estrinseco, della veste editoriale dell'opera. Infatti, nel caso della *Vita nova* e del *De vulgari*, in cui testo e note di commento occupano il medesimo foglio, un così fitto apparato di note determina, talvolta, una frammentazione del dettato dantesco tale da renderne difficoltosa non solo la lettura continua ma anche la consultazione sinottica di testo e note. Mentre in quello delle *Rime*, in cui il commento si pone in coda a ciascun componimento, prevale l'impressione che ci si trovi di fronte a una sorta di minuziosissime *lecturae* di singoli componimenti separate le une dalle altre, se non fosse la costante attenzione prestata non solo a gruppi di rime, come le petrose, inscindibili nel pur franto procedere del *corpus*, ma anche ai numerosi nessi tematici e strutturali che avvincono talune rime alle altre ad assicurare della compatta solidità dell'attenzione votata da Giunta alle rime dantesche nel loro, eterogeneo, insieme.

D'altronde, è proprio nella chiave di lettura qui offerta delle opere dantesche e nelle non poche novità, d'impostazione e di contenuto, presenti negli apparati esegetici che sembra opportuno rintracciare l'apporto più significativo del presente volume agli studi danteschi. Già l'introduzione generale firmata da Marco Santagata si offre quale chiave di lettura dell'opera dantesca in generale, traducendosi, di fatto, in un'interpretazione di Dante funzionale ad avviare l'impresa editoriale nel complesso, piuttosto che questo primo volume nello specifico. Il portato più innovativo dell'introduzione non sembra tanto coincidere né con un'impostazione di lettura radicalmente nuova né con taluni, pur presenti, particolari inediti (si pensi, ad esempio, alla notevole segnalazione della definizione dell'*Eneide* come «Sacrum poema» a opera di Macrobio a raffronto della definizione paradisiaca della *Commedia* come «poema sacro»/«sacrato poema»), quanto piuttosto con il quadro

d'insieme che emerge dall'intelligente *summa* delle acquisizioni più fertili della dantistica più recente, che, lungi dal risultare dal loro accostamento paratattico, ne organizza gli esiti a formare un'«idea di Dante» articolata attorno a talune idee forti. Queste permettono al discorso di dipanarsi trasversalmente prestando particolare attenzione agli elementi di continuità che, variamente declinati, percorrono l'opera dantesca nel suo complesso. Non pochi lumi traggono, per non fare che un esempio, le ben note cifre profetiche sulla falsariga delle quali Dante costruisce la propria identità di personaggio-autore della *Commedia* dal discorso di Santagata sulle peculiarità dell'autobiografismo dantesco, in particolare su quel costante «protagonismo dell'«io»» (p. XLII) che, lungi dall'esaurirsi nella volontà dantesca di porre sé stesso al centro delle proprie opere, comporta l'attribuzione alla propria esperienza di un manto di eccezionalità destinato a non poche ricadute sulla costruzione di quel «Dante arci-personaggio» (p. CXIX) che costituisce uno dei *trait d'union* più forti tra quelli qui addotti a documentare, pur non dimenticandone il procedere palinodico, la sostanziale coerenza del percorso letterario dell'Alighieri.

Allo stesso modo, anche le introduzioni ai singoli testi offrono un'ampia e articolata lettura delle opere in questione, esponendo, nelle maglie chiuse di un'argomentazione coerente e autosufficiente, le fila di un'interpretazione che, giovandosi in particolare della ricca messe di documenti addotti nelle note ai testi, sembra con questi intrattenere un fecondo dialogo in cui, se questi offrono puntuali riscontri al discorso generale, quest'ultimo introduce e orienta, giustificandone le scelte, la lettura dell'apparato esegetico vero e proprio. Si tratta in entrambi i casi di impostazioni originali e innovative, gravide di nuove e fertili acquisizioni per gli studi danteschi. Delle tre edizioni presenti nel volume, infatti, solamente quella di Gorni della *Vita nova* non presenta particolari novità rispetto alla già ricca e pregevole edizione curata dallo stesso studioso nel 1996 per Einaudi, se si eccettua la revisione di due *loci* (4, 2 e il v. 42 di *Donna pietosa*), la correzione di taluni refusi nel commento (così, ad esempio, nel commento a 21, 1 all'erronea dicitura «dei figli di Manetto Portinari...» si sostituisce quella, corretta, «Dei figli di Folco Portinari...») e taluni doverosi aggiornamenti bibliografici, che nell'insieme contribuiscono a rinnovare e ulteriormente approfondire le capitali acquisizioni dello stesso Gorni allo studio del testo e dei contenuti del libello. Del tutto inediti, invece, sono i commenti di Giunta alle *Rime* e di Tavoni al *De vulgari*, entrambi frutto della lunga dedizione dei curatori, oltre che agli studi danteschi, rispettivamente alla tradizione lirica duecente-

sca e trecentesca e alla linguistica storica, che, riversandosi assieme a rilevanti innovazioni nelle introduzioni e nelle note ai testi, garantisce al presente volume un apparato a tal punto articolato, complesso e ricco da scoraggiare a ripercorrerne, se non per sommi capi, i contenuti specifici. Basterebbe, infatti, una veloce scorsa ai puntuali indici che chiudono il volume, curati da Gabriele Baldassari, e, in particolare, a quelli che raccolgono i luoghi di Dante e degli altri autori citati negli apparati (pp., rispettivamente, 1559-1606 e 1607-79) per rendersi agevolmente conto dell'ampiezza di riscontri adottati nei commenti a documentare e indagare la fitta serie di rimandi interna al *corpus* dantesco, da un lato, e la sorprendente ricchezza dei modelli e dei testi chiamati in causa per interpretarne il senso, dall'altro.

Di là dalle puntuali osservazioni che, nel commento di Tavoni, accompagnano con costante ampiezza di riflessioni e riferimenti il procedere del trattato dantesco, importa qui piuttosto rimarcare come queste siano innanzi tutto funzionali a tracciare un quadro interpretativo organico del *De vulgari*, ampiamente esposto in quello che si potrebbe definire un «commento narrativo», ossia un'esegesi che si traduce non in un accumulo schematico di riferimenti e precisazioni ma in una lettura continua del testo che, occupando il margine inferiore della pagina, procede quasi parallelamente al ragionamento dantesco. Ne emerge un'interpretazione del trattato in cui l'esautistica escussione dei modelli, filosofici e letterari, che costituiscono il *background* delle teorie e dell'approccio linguistico di Dante risulta funzionale a promuovere un'idea ben precisa della loro collocazione nel contesto sia della coeva riflessione filosofica e linguistica sia della produzione dantesca dei primi anni dell'esilio. Così, ad esempio, nel commento al brano in cui si riconduce la confusione delle lingue alla costruzione della torre di Babele (I, vii) l'accoglienza dell'equazione Babele-Comune permette di argomentarne il portato non solo nel rapporto distonico con l'anticipazione della *confusio linguarum* messa in bocca all'Adamo di *Paradiso* XXVI, 124-38, ma nel suo offrirsi, sulla scorta di un'esegesi agostiniana, quale emblema della devianza di una città terrena che Dante identifica con i comuni linguisticamente franti dell'Italia due-trecentesca. Una notazione solo apparentemente isolata e in realtà rivelatrice della tendenza a mettere in evidenza, anche attraverso l'attenzione prestata alla realtà cittadina e comunale, l'importanza per il *De vulgari* di una dimensione politica a cui ora Tavoni riconosce e documenta ampiamente la centralità e che permette non solo di mettere meglio a fuoco gli intenti del trattato dantesco, ma anche di collocarne le posizioni nel più ampio contesto del suo

pensiero filosofico, oltre che della sua produzione poetica, e dell'immediata contingenza di quei primi anni dell'esilio nei quali fu scritto. Un approccio che si rivela particolarmente proficuo anche in quanto permette allo studioso di meglio inquadrare il problema del rapporto tra il *De vulgari* e una città di capitale importanza per la cultura dantesca come Bologna. Tanto la geografia linguistica e i giudizi di valore espressi nel primo libro sui diversi volgari italiani, funzionali secondo Tavoni a rimarcare la centralità e l'eccellenza del volgare felsineo rispetto agli altri volgari italiani, quanto i notevoli appunti dello studioso circa la bolognesità del canone lirico tracciato nel secondo libro permettono, infatti, di spostare il problema dalla difficilmente dimostrabile questione del luogo di composizione del trattato verso una valutazione geografica dei suoi intenti fondamentali: «Più che indizi del fatto che il trattato sia stato scritto a Bologna, io vedo in esso indizi che sia stato scritto per Bologna» (p. 1115, corsivi nel testo).

Analogamente, il commento di Claudio Giunta alle *Rime* offre, complice la sua articolazione nei due momenti della *lectura* del singolo componimento e delle note relative praticamente a ciascun verso, una vertiginosa serie di interpretazioni particolari che, lette di concerto, assommano al valore della lettura analitica di ogni singola lirica quello di un'interpretazione complessiva delle stravaganti dantesche. Tuttavia, quel che pare l'elemento di maggiore innovazione del presente commento sembra essere l'attenzione, tanto nell'introduzione quanto nelle note a testo, per i due aspetti, distinti ma complementari, della medievalità della lirica dantesca e del suo rapporto con una cultura, in particolare poetica, specificamente medievale, che si traduce nella duplice necessità di restituire, continianamente, il dettato delle rime dantesche alla semantica che gli compete e di misurarne il valore nel più ampio contesto dell'evolversi diacronico della lirica tardo-medievale. Già nel primo di questi due ambiti il commento presenta, aggiornando l'interpretazione di taluni *loci* specifici, non poche novità degne di nota, solo in parte presentate e discusse sin dallo stesso Giunta in un articolo del 2009 («Un nuovo commento alle Rime di Dante», in *Paragone Letteratura*, 81-82-83, pp. 3-26). Si pensi, per non fare che un esempio tra quelli qui adottati, come le rettifiche a margine dell'interpretazione del v. 19 della ballata *Voi che savete ragionar d'amore* («a guisa retta donna face»), pur non risolvendo definitivamente la questione, mettano in crisi la solidità della tradizionale interpretazione di «retta» come aggettivo riferito a «donna» e, proponendo di scorgervi un sostantivo da riferire al verbo «face» nell'accezione di «difesa», «riparo», modifichino nella

sostanza la lettura del passo. Tuttavia, l'aspetto forse più interessante e innovativo del commento è da ricercarsi nello spostamento dell'attenzione da un orizzonte intertestuale in senso stretto, volto cioè a rintracciare singoli e dirimenti vincoli testuali di ciascuna lirica dantesca, verso un tentativo di valutare e collocare le rime di Dante nel più ampio contesto del codice poetico tardo-medievale in un'ottica che, se non si può definire propriamente interdiscorsiva, esercita però il proprio zelo nella ricerca di schemi e modelli lirici di riferimento, assecondando un'attenzione per il contesto storico e letterario entro il quale le rime si collocano che non di rado estende il campo dei riscontri fuori dal cerchio stretto della tradizione lirica romanza. Un'impostazione destinata a influire notevolmente tanto sulla natura dei riferimenti addotti nelle note ai testi quanto sul loro effettivo valore: da un lato, pur non trascurando possibili antecedenti diretti, gli stessi riscontri lirici trovano accoglienza soprattutto in quanto documenti di una tradizione che travalica i confini geografici e cronologici della cultura dantesca (di qui il senso del riferimento nel commento a documenti apparentemente eterodossi perché post-danteschi o sicuramente ignoti a Dante), dall'altro a questi ultimi si affianca il costante rimando a tessere estratte da documenti extra-lirici, da testi di natura filosofica o esegetica sino alle cronache, gli statuti e gli ordinamenti comunali.

Di là dalle, pur notevoli, implicazioni che una simile impostazione comporta nell'esegesi puntuale delle singole rime, importa piuttosto osservare, su di un piano più generale, come è proprio considerando le peculiarità della lirica dantesca dalla specola privilegiata del suo rapporto con una simile molteplicità di modelli, che non solo si allarga notevolmente la complessità allusiva e referenziale della poesia di Dante, ma trova anche spazio una lettura complessiva delle rime incline a riconoscerci un principio d'unità proprio nelle peculiarità della declinazione dantesca degli schemi e dei modelli lirici vulgati. Un principio d'unità che, lungi dall'assecondare un'anacronistica lettura delle rime dantesche come un canzoniere vero e proprio, permette tuttavia di guardare a questa raccolta di stravaganti enfatizzandone l'intima coerenza e, conseguentemente, di valutarne a pieno il ruolo tanto nell'ampio contesto della storia della tradizione lirica italiana ed europea – particolarmente notevoli in quest'ottica le osservazioni di Giunta circa quell'«ideale di decoro» che «chiude la stagione della gratuita sperimentazione sul metro e sul linguaggio» della tradizione poetica precedente per aprire a uno «sperimentalismo moderato e motivato ... che noi tendiamo a identificare con il classicismo petrarchesco [...e che...] sarà norma anche per la

lirica successiva» (p. 46) – quanto, più nello specifico, nel suo complesso rapporto con le altre opere di Dante, scommettendo sull'«unità della cultura di Dante» con un'intuizione che porta ad accogliere, specie nel commento delle rime filosofico-morali, «le fonti, le letture che si riconoscono nella trama» di opere come il *Convivio* o la *Commedia* stessa.

CLIVE GRIFFIN

📖 Lotte Hellinga, *William Caxton and early printing in England*, London, The British Library, 2010, pp. xi+212, £ 30, ISBN 9780712350884

Già «Deputy keeper» della British Library, Lotte Hellinga è una rinomata esperta della stampa del xv secolo. Ella è stata co-autrice del III volume (1400-1557) de *The Cambridge History of the Book in Britain* (1999) e ha pubblicato molto su William Caxton, il fondatore della prima tipografia in Inghilterra. I suoi precedenti studi erano indirizzati a un pubblico accademico. Per questo *William Caxton and early printing in England* è per lei un nuovo inizio: derivando dalle ricerche condotte per il volume XI del *Catalogue of books printed in the xvth century now in the British Library* (2007), che costa oltre 1.000 sterline, questo volume rende i frutti di quella ricerca accessibili a un buon prezzo e in una forma attraente per il lettore profano.

Riassumendo le conoscenze già acquisite e presentando nuove scoperte, molte delle quali fatte dall'autrice stessa, quel che ne vien fuori è una storia: l'avvincente narrazione dei prototipografi in Inghilterra, in diciotto brevi capitoli che seguono la carriera di Caxton, facendo anche la storia del libro in Inghilterra prima di lui e seguendo la seconda generazione di tipografi in Inghilterra – Richard Pynson e Wynkyn de Worde – fino alla morte di quest'ultimo nel 1535, data giusta perché l'anno precedente la legislazione aveva ridotto l'attività degli stranieri che avevano avuto un ruolo preminente nel commercio dei libri in Inghilterra. Lo studio della Hellinga non è dunque prettamente bibliografico, ma colloca Caxton, i suoi colleghi e i loro libri nel loro contesto storico e culturale, mostrando come questo influenzò le loro decisioni sui testi da stampare e sul come stamparli. E quel contesto è europeo, non solo angustamente inglese.

Commerciante proveniente dalla Contea di Kent, Caxton era stato mercante a Bruges per trent'anni, giungendo a ricoprire là il ruolo di Governatore della nazione inglese, prima di avventurarsi nella stampa.

L'atmosfera culturale della città fiamminga avrebbe avuto una profonda influenza sulle sue scelte di stampa. Bruges era un centro importante nella produzione di preziosi manoscritti miniati destinati alla corte Borgognone, dove si parlava francese. Caxton conosceva bene quella lingua, pur parlando anche il fiammingo delle strade, e sapeva tradurre da entrambe le lingue. La sua prima patrona fu Margherita di York, Duchessa di Borgogna, sorella sia di Edoardo IV che di Riccardo III d'Inghilterra, e moglie di Carlo il Temerario. Caxton si muoveva nella cerchia di diplomatici inglesi che stringevano quell'alleanza e che sarebbero più tardi diventati i suoi patroni. I Duchi di Borgogna rintracciavano le loro antiche origini negli eroi degli antichi Greci e la traduzione in inglese da parte di Caxton delle *Raccolte di storie di Troia* di Raoul Lefevre rappresentò un atto di diplomazia probabilmente compiuto per spiegare i miti borgognoni alla corte inglese.

Durante la guerra civile inglese nota come la «Guerra delle Due Rose», Caxton perse il governatorato della nazione inglese e si ritrovò a Colonia, il primo posto in cui visse dove venivano stampati libri. Qui fu testimone del coinvolgimento dei mercanti nel finanziamento di edizioni e fece stampare egli stesso alcuni libri. Al suo ritorno nelle Fiandre nel 1473 si organizzò per stampare la sua *Raccolta*. Attraverso uno studio meticoloso dei caratteri di stampa, di cui è un'esperta senza rivali, Hellinga arguisce in maniera convincente che questa fu probabilmente stampata a Ghent nel 1473. Esso fu il primo libro a essere stampato in inglese nella lingua usata da mercanti come Caxton stesso. Sempre imprenditore, egli unì le sue prime esperienze a Bruges, dove il patronato era vitale per il mercato del libro manoscritto (la sua *Raccolta* contiene una illustrazione che lo raffigura mentre offre deferentemente il lavoro a Margherita di York, ed egli avrebbe cercato sempre nobili patroni per le sue prime edizioni), con quello che aveva imparato a Colonia circa la creazione, da parte degli editori, di un mercato dedicato al libro stampato a fini di lucro. Infatti, uno degli interessi della Hellinga è il modo in cui la vendita dei manoscritti e quella dei libri stampati corsero a lungo parallelamente. Non avendo probabilmente mai visto un libro stampato in una lingua vernacola, la grande idea di Caxton fu quella di creare un pubblico di lettori di testi letterari in inglese, dunque creare una domanda che egli avrebbe poi potuto soddisfare. Hellinga fornisce una nuova cronologia relativa alle prime edizioni di Caxton in inglese, francese e latino, nessuna delle quali contiene una data o un luogo di stampa nelle Fiandre. Ella puntualmente le attribuisce, sulla base della loro carta e dei loro caratteri, ora a Ghent, ora a Bruges.

Nel 1475/76 William Caxton attraversò la Manica e si stabilì a Westminster, che allora non faceva parte di Londra. Fu una scelta in qualche modo eccentrica, dato che il commercio librario era già ben avviato nella City di Londra. Tuttavia pare che Caxton sia entrato in stretta relazione con l'Abbazia di Westminster, nelle cui vicinanze aprì la sua stamperia presso la corte. Lì avrebbe imparato a trovare l'equilibrio tra edizioni finanziate da un mecenate e opere pubblicate in modo indipendente. Subito dopo il suo ritorno in Inghilterra compì il passo più coraggioso, quello per cui è più conosciuto nella storia della letteratura inglese: nel 1476/77 fece stampare *The Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, rendendo fruibile a una cerchia più ampia di lettori un'opera già popolare in forma manoscritta. Da allora fino alla sua morte (1492) guidò la stamperia più produttiva di tutta l'Inghilterra, avendo come ambiti privilegiati la storia – o pseudostoria – e i romanzi cavallereschi. Metà della sua produzione riguardava grandi autori come Lydgate, Gower e Malory, mentre l'altra metà consisteva nelle sue proprie opere, dato che egli stesso era un traduttore, curatore e autore che aggiungeva prologhi affascinanti ad alcune delle edizioni che pubblicava (si è stimato che scrisse circa tre milioni di parole cercando di tenere il passo con i suoi compositori; fra i suoi contemporanei era più noto come autore che non come stampatore). Aveva anche pubblicazioni straniere che importava in Inghilterra.

Caxton visse in un'epoca turbolenta: sotto Edoardo IV, durante il breve e turbolento regno di Riccardo III e sotto Enrico VII. Hellinga indica due periodi distinti nella sua carriera come proprietario di una stamperia inglese: il primo, fino al 1486, influenzato da re Edoardo; il secondo, dal 1489 fino alla morte, influenzato da re Enrico. Sotto Edoardo pubblicò libri legati al programma educativo del conte Rivers per il futuro Edoardo V, così come traduzioni dello stesso Rivers. In questo primo periodo pubblicò la sua magnifica edizione della *Leggenda Aurea* (*The Golden Legend*, 1483-84), adattando l'originale di Iacopo da Varagine per il mercato inglese con l'aggiunta di resoconti delle vite dei santi inglesi.

Dopo tre capitoli dedicati alle contemporanee stamperie di Oxford, Londra e St Alban's, che ebbero breve vita – l'ultima delle quali probabilmente legata in qualche modo all'operazione compiuta da Caxton a Westminster – Hellinga torna a descrivere il secondo periodo della carriera di Caxton, che iniziò dopo un temporaneo calo nella produzione, durante la metà degli anni ottanta, quando Caxton potrebbe avere pensato di spostare i suoi principali sforzi sull'importazione di libri dal-

l'estero. Il suo famoso marchio fu usato per la prima volta nelle edizioni liturgiche che egli commissionò a Parigi per il mercato inglese, poiché in Inghilterra c'era carenza di artigiani specializzati capaci di stampare con gli inchiostri nero e rosso, indispensabili per i libri liturgici. Importò da Parigi anche i caratteri di stampa *parisiaci*, che per ben oltre un secolo avrebbero fornito il modello per gli inglesi *black-letter*. Enrico VII sfruttò a pieno il potenziale politico della stampa e commissionò a Caxton la produzione di opere utili per il suo regno. Nello stesso periodo la madre di Enrico, la pia Lady Margaret Beaufort, promosse la pubblicazione di letteratura devota in inglese.

Inventore e innovatore finché visse, il principale successo di Caxton fu la creazione di una comunità di lettori che comprendeva mercanti, grandi proprietari terrieri, avvocati e l'*élite* urbana. Nell'Inghilterra del secolo xv c'era una percentuale di edizioni in vernacolo più alta che in ogni altro paese, e Caxton forgiò un inglese piano, adatto a quella nuova comunità di lettori. Come afferma Hellinga: «L'influsso di Caxton sulle generazioni future va al di là del considerevole corpus dei 111 titoli che pubblicò a stampa e delle ventiquattro opere che tradusse. Caxton ha trasmesso alle generazioni future anche qualcosa di più astratto, l'idea che la lingua inglese poteva essere adattata al nuovo mezzo, destinato a raggiungere un pubblico sempre più largo. Lo sviluppo dell'inglese continuò per mezzo della stampa» (p. 113).

Quando Caxton morì, passò del tempo prima che la sua tipografia a Westminster fosse rilevata da Wynkyn de Worde, che potrebbe essere stato il suo assistente e proveniva probabilmente da Woerden in Olanda (tale associazione è suggerita dall'analisi di Hellinga dei caratteri e di altro materiale di stampa di de Worde). In tal modo, un nuovo stampatore di Londra, l'imprenditore Richard Pynson, per un breve periodo rimase l'unico proprietario di una tipografia in Inghilterra. Nel 1500 de Worde spostò la sua attività da Westminster a Londra, dove divenne vicino di Pynson; le due tipografie lavorarono in sintonia per diversi decenni: Pynson († 1529) pubblicò circa 400 edizioni e de Worde circa 750. Hellinga ripercorre la storia di queste due imprese, la cura con cui hanno diversificato la loro produzione e la loro crescente dipendenza dalla stampa scolastica, dai libri di diritto e dalle piccole pubblicazioni occasionali, e come le importazioni in Inghilterra abbiano assorbito gran parte del mercato latino. Essi parteciparono pure a questo commercio di importazione. Hellinga completa il suo studio con un capitolo sulla stampa dei testi devozionali in Inghilterra, su cui Margaret di Beaufort esercitò un'influenza fondamentale, e un altro sugli altri stam-

patori in Inghilterra prima del 1535, alcuni dei quali erano ex dipendenti di Pynson e de Worde, e, infine, una sezione molto utile di letture consigliate.

William Caxton and early printing in England offre molto di più che una storia erudita e aggiornata su Caxton; è un libro ricco di digressioni affascinanti ed è in gran parte una lettura illuminante per specialisti i cui interessi si rivolgano alla storia della stampa in Europa. Personalmente, ad esempio, sono stato molto colpito dalle somiglianze tra Spagna e Inghilterra, entrambe alla periferia del mondo del libro stampato (per esempio, la data delle origine della stampa in entrambi i paesi; il predominio delle importazioni del «libro internazionale» che ha lasciato alle tipografie inglesi o spagnole la possibilità di rifornire solo alcune aree dei loro mercati nazionali, soprattutto quella dei libri in volgare, e le ha incoraggiate a diversificare la produzione per sopravvivere; le incursioni compiute anche in tale mercato, ad esempio le tipografie di Anversa che hanno prodotto libri in inglese o in spagnolo per l'esportazione; la formazione di tipografi e poi il rifornimento del mercato per taluni tipi di testi letterari in volgare; l'incarico affidato a specialisti all'estero per edizioni liturgiche; la stampa delle traduzioni di opere letterarie stesse dal francese o italiano ecc.). Ci sono, ovviamente, notevoli differenze: ad esempio, la città di Londra poté godere a lungo di un monopolio virtuale sulla stampa in Inghilterra, mentre il ruolo degli stranieri nel commercio librario fu alla fine gravemente limitato in quel paese.

Il testo di Hellinga è chiaro e leggibile, con occasionali sprazzi di ironica arguzia con cui l'autrice demolisce i «castelli di carta». Lei stessa riconosce sempre i casi in cui le prove mancano e i casi in cui fonda le proprie ipotesi solo su congetture, benché circostanziate. Questo, insieme alla sua profonda conoscenza di ogni aspetto del soggetto trattato, rende i lettori consapevoli di essere in buone mani. *William Caxton and early printing in England* è un libro ben progettato e riccamente illustrato, contenente oltre 100 riproduzioni di manoscritti e libri a stampa (molte a colori e la maggior parte tratte da magnifiche collezioni della British Library) che, con le loro ricche e precise didascalie, avallano sempre le tesi dell'autrice. Particolarmente suggestive le riproduzioni dei manoscritti utilizzati dagli stampatori come copie di lavoro e marcati nelle tipografie. Tutto ciò, insieme all'autorevolezza di Hellinga, rende il libro interessante per il lettore comune, ma assai istruttivo anche per gli specialisti.

GIUSEPPE DI STEFANO

📖 Mario Garvin, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 327, € 15, ISBN 9788484893073

Il sottotitolo del volume dichiara due limiti del suo contenuto: dell'edizione critica si esporranno i preliminari ed essa avrà per oggetto soltanto i testi del *romancero* pervenutici a stampa. Chi conosce questo ramo iberoico della un tempo rigogliosa ballata popolare europea, e le peculiarità di circolazione e forse anche di formazione dei suoi testi, con le problematiche annesse, si sarebbe aspettato un limite ulteriore, quello indicato magari mettendo tra apici il termine 'critica'. La mancanza non è casuale ed è connessa al secondo dei due limiti anzidetti. Infatti Garvin intende consolidare e rendere quasi assoluto il convincimento che la trasmissione testuale a stampa abbia avuto una propria autonomia; pur non mancando di varianti, e più frequenti di quanto non si creda, essa si sarebbe sostanzialmente autoriprodotta, partendo da propri modelli testuali identificabili o intuibili; modelli soprattutto ricostruibili, perché «existe la posibilidad de explicar casi todas las variantes del romancero impreso mediante procedimientos ecdóticos» diretti a identificare quelle varianti come deviazioni da un originale, che va restituito al suo profilo iniziale tramite il pieno esercizio di tutti gli strumenti della critica del testo (p. 98). Tale originale non è certamente il testo primitivo del *romance*; e nemmeno è una sua casuale versione orale, raccolta dall'editore di un foglio volante o di un *Cancionero* o *Romancero* e divulgata anche a stampa, non sempre fedelmente, da una tipografia all'altra, di anno in anno, come ritiene la critica di ispirazione tradizionalista che fa capo a teoria e ricerche di Ramón Menéndez Pidal. Per Garvin l'originale è il modello di cui dicevo prima, ossia «un texto lo más cercano posible al que emplearon los impresores de los primeros testimonios»; è quello che si suole definire l'originale di tipografia, comprensivo degli eventuali interventi in loco anche in corso di composizione e che viene passato alla stampa. Questo testo giustamente va edito «dejando constancia de todas las variantes que se dan sobre él en el transcurso de su transmisión impresa» (p. 283). Ribadendo quanto illusoria ed errata sia l'idea che «los romances conocidos son restos de un universo poético perdido», magari da integrare con quanto ancora oggi sopravvive nella tradizione orale (p. 283), si denuncia il permanere di un tale equivoco negli studi

e nelle antologie. Incalzano, quindi, certezze e avvisi quali: «Los testimonios impresos conservados son un producto de los talleres quinientistas» (p. 283), «las diferentes versiones de un romance, tradicionalmente irreductibles a un único texto precedente ... no son sino construcciones llevadas a cabo sobre el papel» (p. 281); come assicurano i procedimenti messi a frutto, «las modificaciones que tienen lugar a lo largo de esa transmisión no responden a influencias de la tradición oral» (p. 97 e anche p. 280), giacché «los romances no son “recogidos” por la imprenta sino creados por y para ella» (p. 280); anzi, si può ben dire che «la imprenta, por razones comerciales, económicas e incluso ideológicas, creó un género: el romancero» (p. 96); del resto, «no es exagerado afirmar que la literatura del siglo XVI existió gracias a la imprenta» (p. 279). Suonerebbe proprio a *boutade* quest'ultimo asserto, ben più di quelli che lo precedono, se non volessimo supporre che Garvin gli dia un senso affine a quel che intendiamo quando si attribuisce l'esistenza dell'*Encyclopédie* di d'Alembert e Diderot ai suoi editori e stampatori, cioè alla loro difesa dei cospicui interessi finanziari in quel caso messi a rischio dalla censura. Lascia realmente perplessi, invece, nell'indagine sulla possibile provenienza dei singoli testi stampati o delle varianti, l'esclusione troppo frequente di un ruolo della tradizione orale, che sappiamo connaturata al genere poetico in questione e senza dubbio familiare a più d'uno degli operatori nelle tipografie. Oltretutto, viene sottovalutato l'avvertimento del fiammingo Martín Nucio, editore della prima compilazione in volume dei nostri testi, il *Cancionero de romances* stampato ad Anversa tra il 1547 e il 1548 e riedito con aggiunte e restauri nel 1550: egli lamenta la forzata imperfezione di alcuni dei testi offerti, dovuta sì a «los exemplares de donde los saqué, que estavan muy corruptos» ma anche «a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podían acordar dellos perfectamente», ossia che conoscevano e trasmettevano *romances* per la via più corrente e peculiare del genere. Garvin può così concludere il suo dettagliato esame delle due edizioni del *Cancionero* stabilendo che «la mayor colección de romances que hasta entonces había conocido el siglo es, en gran parte, obra del propio Nucio. Con ella se han sentado las bases definitivas que guiarán el resto de colecciones romancísticas a lo largo de la centuria» (p. 232). L'elogio è chiaro, oltre che meritato; ma non meno evidente è, nell'accentuare la responsabilità dell'editore, l'implicita censura dell'affidarsi da parte degli studiosi a una raccolta di testi più che manipolati, e alle sue fortunate e non meno attive riprese, quale specchio delle sopravvivenze tardo-quattrocentesche e cinquecentesche del *romancero* tradizionale.

C'è del giusto, e molto, nel puntare i riflettori su una certa dose di lavoro dentro i testi da parte dei tipografi-editori; ma quei riflettori vanno orientati senza che affiori il dubbio sulla correttezza della visione fornita. È singolare, peraltro, che nella perentoria messa in rilievo del ruolo «creativo» degli stampatori e nella conseguente e non meno estrema svalutazione del valore diciamo pure «archeologico» nonché genuinamente artistico dei *romances* a stampa, e quindi in ultima istanza delle fondamenta di uno dei capitoli più suggestivi e fertili della civiltà letteraria spagnola ed europea, Garvin coincida senza volere con i suoi antagonisti, gli studiosi di indirizzo tradizionale-oralista, e anzi li superi direi ampiamente. Quando entrambi mettono sotto accusa spinte commerciali e a volte ideologiche, l'uno abbandona le nostalgie di quel che è andato perduto e intende liberare dei loro riverberi i testi puntando a quella che afferma essere la visione corretta – e disincantata, aggiungerei – di un *romancero* a stampa del Cinquecento e delle sue vicende testuali nella stampa del Cinquecento; gli altri continuano a ben coltivarle quelle nostalgie ma cogliendone i riverberi meno sui testi a stampa e assai più nei rari e casuali testi manoscritti e ancor più su quelli ancora sopravvivenuti nella tradizione orale attuale. Riconosciamo, tuttavia, che la migliore indagine tradizionale-oralista ha ottenuto indubbi successi nei casi in cui ha fondato le proprie diffidenze verso i testi a stampa su una documentazione oggettiva difficilmente eccepibile; pecca, semmai, quando eleva quella diffidenza a principio assoluto e quindi condizionante la valutazione dei documenti, quasi un atto di fede. Dal versante suo peculiare, purtroppo, suonano come veri e propri atti di fede quelli che Garvin sembra chiedere al lettore per aderire alle conclusioni su singoli testi, in tante delle sue pagine; conclusioni che per il momento non ci danno l'edizione critica di *romances* ma profilano provenienza e natura delle loro attestazioni, ovviamente a stampa: l'*hacia* del sottotitolo del libro. È un percorso che si snoda lungo la gran parte del volume, dai primi fogli volanti (in ottavo, di quattro pagine), vagliati in via eccezionale fin quasi in fondo al secolo, ai tre tomi o parti della *Silva de varios romances*, pubblicata tra Saragozza e Barcellona dal 1550 al 1552, data limite dei testimoni in volume escussi; nessuno di questi prodotti è trascurato, dal monumentale *Cancionero general* del 1511 al prezioso frammento di foglio volante, giovandosi dei frutti pluridecennali dell'eccellente scuola bibliografica spagnola. È un percorso paziente e appassionato, denso di analisi e di indicazioni di rapporti tra i documenti, un impegno di ricerca esemplare che ancor più rende spiacevole il non aver goduto di un pari sostegno tipografico: la frequenza dei

refusi fa vacillare la fiducia del lettore nei tanti dati che doverosamente affollano le pagine. È un percorso lastricato di variazioni sul tema «las variantes del texto se deben a la mano del editor» (p. 171), «fruto de la inventiva del impresor» (p. 231) ecc.; le cementa la convinzione personale dell'autore che si basa troppo spesso su valutazioni dei luoghi testuali piuttosto soggettive, e quindi esposte al dubbio del lettore, nutrito anche dalla certezza di quanto è andato perso nella documentazione a stampa del *romancero*, in volume e ancor più in fogli volanti. Ma qui risiede uno degli stimoli più attraenti delle disamine di Garvin, nell'implicito impulso a riflettere su aspetti dei testi su cui si suole sorvolare; e altresì a porsi una problematica editoriale non certo secondaria, e nemmeno impropria del genere poetico in questione se consona al suo peculiare statuto.

Veniamo allora alle pagine che espongono più da vicino i principi dell'attività editoriale, o quantomeno ne indicano alcuni punti di riferimento. Nella zona d'esordio del volume, una volta premesso che si dimostrerà come le variazioni nella vita a stampa di un *romance* siano da ricondurre in grandissima parte a iniziative all'interno del circuito tipografico (e cfr. anche p. 53), Garvin dichiara applicabili di conseguenza «todas las técnicas de la crítica textual y la bibliografía textual» (p. 27, corsivo dell'autore). A chiusura della vasta rassegna analitica di compilazioni e testi, una ribalta su cui sono sfilate ragioni commerciali e di politica editoriale anche in rapporto ai gusti del pubblico, esigenze a loro modo letterarie ed estetiche, necessità tecniche nella preparazione materiale della stampa, insomma le incombenze di un buon tipografo-editore d'ogni tempo ma nel primo secolo della nuova arte più cogenti e forse anche meno caute, ancor più con un genere come il nostro, a chiusura di siffatta rassegna Garvin riafferma l'adozione di un «método ecdótico que vaya más allá de los horizontes de la crítica neolachmaniana [al fondarsi anche] en la ratio typographica» (p. 283). È quella *ratio* che la filologia spagnola, predisposta da eccellenti ricerche su tipografia e libro tra Cinque e Seicento, ha visto sagacemente applicata – con punte di virtuosismo – soprattutto negli studi di Francisco Rico sui testi della *Celestina*, del *Lazarillo*, del *Quijote*.

Messi in atto questi filtri, «será posible analizar la manera en que vivió el romancero a lo largo del Quinientos y, al mismo tiempo, acercarse finalmente a ese universo perdido al que hacíamos referencia» (p. 283). L'obiettivo è di tutto rispetto e certamente vale l'impegno profuso, anche se abbiamo avvertito qualcosa di eccessivo in tante pagine pervase di umori polemicici e qualcosa di improprio in altre punteggiate di

annunci di novità. Ma faremmo torto ai meriti indubbi del giovane studioso se non pensassimo che certamente è da aggiungere ai tanti refusi, già lamentati, la caduta dell'aggettivo «impreso» a fianco di «romancero» nella frase appena trascritta, dato che quella studiata da Garvin è soltanto una delle modalità di vita del *romancero* nel Cinquecento. Vi è infatti quell'altra vita, che da bocca a orecchio ha traversato sette o otto secoli nei cinque continenti e risuona ancora oggi, del cui passato ci restano rare tracce sulla carta, spesso casuali e frammentarie, le più cospicue delle quali – e sia pure problematiche, ma non si ecceda – sono in alcuni manoscritti poetici di fine Quattrocento e soprattutto nelle stampe cinquecentesche. Non penserei che sia questa seconda vita l'«universo perduto» al quale ha appena alluso Garvin, per altro piuttosto nebuloso, perché i risultati delle sue procedure vogliono essere funzionali alla conoscenza della prima delle due vite, e perché ha collocato la seconda, l'orale, troppo al margine del suo percorso in maniera direi programmata, come a sgombrarlo di un intralcio (significative in part. le pp. 83 e 98). E tale in effetti è considerato nella critica del testo, al pari della contaminazione, l'affacciarsi di una possibile circolazione orale dell'opera studiata, un calar del sipario sulla scena della ricostruzione.

Voglio addurre un esempio, minimo per ragioni di spazio ma emblematico, dell'orientamento di Garvin e delle sue operazioni testuali, legittime nelle intenzioni e anche utili purché si abbia un controllo costante della loro congruenza con le caratteristiche dei materiali in esame; perché non può essere eluso il fatto che il versante del *romancero* oggetto della ricerca, pur differendo da quello più proprio della natura del genere per tanti e ovvi aspetti, non ne è al di fuori per niente. Già nel tardo Quattrocento era popolare un *romance*, d'origine erudita e forse un po' sornione, sulla efferata impassibilità di Nerone dinanzi a Roma che brucia. Inizia con i versi «Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía». Il primo di essi, in un qualche momento della trasmissione orale e in ambiente non ben informato, divenne «Marinero de Tarpeya»: lo documenta una versione raccolta in Andalusia nel secolo scorso durante una delle tante benemerite campagne di indagine della tradizione orale ancora oggi condotte nella penisola iberica. Orbene, Garvin sostiene con coerenza che se per avventura noi trovassimo la lezione «Marinero» in una delle antiche stampe, dovremmo espungerla quale errore, dedicandogli tutt'al più una nota di commento, e insediare al suo posto la lezione «corretta», da congetturare qualora non fosse anch'essa tradita, come in effetti lo è «Mira Nero» (p. 99). Nella critica del testo lachmanniana, infatti, la deviazione da un originale documentato o ben presu-

mibile è un errore e non una variante, ancor più se si tratta di una corbelleria. Siamo arrivati al punto. La reiterata nettezza con cui Garvin ribadisce il principio dell'errore potrebbe essere comprensibile in quanto reazione all'opposto principio del *romancero* quale «poesia que vive en variantes»; principio non meno insistito dagli oralisti ed esaltato al punto da portare – si è detto già – a una svalutazione degli antichi testi a stampa, quasi smorte sembianze come di lepidotteri bloccati nel loro sfarfalleggiare dallo spillo che le inchioda alla teca dell'entomologo. Ma, a parte il fatto che l'antidoto più efficace a un eccesso quasi mai è l'eccesso di segno contrario, per chi si occupa di *romancero* vi è un principio, inderogabile perché oggettivo, ed è quello insito nello statuto del genere e più di una volta qui evocato, aggiunto a una certezza: al pari del romanzo cavalleresco, il *romancero* a stampa fu una delle letture individuali e collettive più diffuse nel XVI secolo, una delle componenti più aggreganti della cultura dell'epoca. Lo fu, ovviamente, insieme a quello orale, sussidio a questo a volte e da questo qualche volta soccorso; fu veicolo di un'immagine dei testi e del genere alla cui esegesi non giova né l'elogio dispersivo della variante né l'arroccamento sull'errore. L'errore ha legittimità assai scarsa in poesia tradizionale, dove le corbellerie non scarseggiano ma non di rado hanno un potere di suggestione che può anche stimolare un lavoro ri-creativo nel testo, come è accaduto una volta insediatosi il «Marinero» di poc'anzi in una parte della tradizione; e poesia tradizionale sono i *romances* stampati, perché da essa in grande misura provengono, con essa circolano, come una sua parte sono consumati, mettendo sotto gli occhi di mille e mille fruitori, e senza che si conosca alcun ravvedimento, anche degli spropositi: tale è quel personaggio di ascendenza carolingia che in un famoso *romance* esordisce abbracciando con un unico sguardo la Francia, Parigi e le acque del fiume Duero. Poesia tradizionale, dunque, il *romancero* a stampa, con i limiti che Garvin ben si adopera a illustrare, sia pure non risparmiandosi più di un eccesso; lo è, per esempio, l'affiancarlo ai *romances* d'autore in quanto creazione dei tipografi e quindi «nuovo» (pp. 280-282), quasi ubbidendo a un impulso inconscio a volergli forgiare una sorta di volontà d'autore che ancor meglio lo situò nell'ecdotica proposta, in sostanza quella canonica *tout court*. Vanno tenuti da parte questi testi d'autore, noti o meno che siano, esplicitamente prodotti sulla scia delle fortune del *romancero* tradizionale in ambiti colti più o meno elevati, dai lirici del secondo Quattrocento ai *romancistas* del secolo seguente, che qualche successo nel canto tradizionale pur lo conobbero (e cfr. pp. 59-82 e 95-96).

Attingere i possibili archetipi testuali mettendo in opera gli strumenti della critica del testo e i sussidi della *ratio typographica*, anche se non è un'impresa del tutto nuova, come del resto Garvin documenta, certamente è un'esigenza più che opportuna. Le divergenze significative tra i testimoni (non chiamiamole varianti né errori) sono guide essenziali sulle tracce degli archetipi, secondo la buona ecdotica; si indaghi la materialità della preparazione del testo per la stampa, senza farne euforicamente un nuovo vangelo che induca a dire che in essa «se encuentra la razón de ser de la mayoría de variantes» (p. 23); e si giunga a un risultato dove ogni divergenza che in qualche modo conta, magari gerarchizzata ove possibile, sia mostrata e percepita in quanto legittima responsabile di testo e di senso, collaborazione al testo, e non espunta come adulterazione, come ciò che è stato chiamato – correttamente dalla filologia d'autore – «fallimento del rapporto» (Greg), ossia danno che sopravviene nello svolgersi della trasmissione e che è da sanare. Si abbia presente, infatti, che per il fruitore corrente il testo a lui noto di un *romance*, ossia la versione letta e/o udita e forse memorizzata, era ed è il *romance*; e se qualcuno degli elementi distintivi di quel testo risale al «correttore» di tipografia (virgolette d'obbligo, nel nostro ambito), divulgazione, assimilazione e trasmissione continue plurime e variate, tipiche dello statuto del genere, hanno equiparato quell'elemento alle altre componenti testuali sulla natura della cui genesi nulla ci è dato sapere o congetturare. Tuttavia, la viscosità del percorso che può condurci – meglio se senza averlo programmato – a carta e penna del «correttore» di tipografia, impone cautele. Nelle stampe le dichiarazioni di emendamenti o aggiunte a un testo o a una raccolta non abbondano, sono a volte soltanto reclamistiche e quasi sempre generiche; è il testo stesso che può fornire delle spie, da Garvin perseguite con tenacia ma sulla cui qualità tende a largheggiare. Un buon avvertimento viene innanzi tutto da un linguaggio e uno stile che fanno divergere chiaramente versi o ampi brani dal resto del testo; ancor più sono segni di rimaneggiamento a tavolino versi qua e là aggiunti o tolti o modificati, sempre con adeguata cura formale e una spiccata coerenza nel mutare in tutto o in parte la semantica del testo: sono le «alterazioni sistematiche» sottolineate da Pasquali; le sottrazioni di versi sparse lungo il testo, tali da non incidere sul senso ma prive di una motivazione loro interna che le comuni, possono attribuirsi all'accorciamento di un testo da collocare, per esempio, in un foglio volante cui si aggiunge una illustrazione o nel quale si impiegano caratteri sovradimensionati, quelli gotici in particolare, adoprati ancora ben avanzato il Cinquecento da qualche tipografia

per le stampe popolari; sono rari i casi, magari con un solo testimone, di unione di testi di norma circolanti separati, che troviamo raccordati con versi di congiunzione in odor di bottega; l'ambito dell'emendamento metrico non lo riterrei particolarmente affidabile: natura e provenienza dei nostri testi rendono in buona misura una *fictio* l'equiparare la loro tradizione a stampa a quella di qualsiasi altro testo poetico, e quindi non conviene cercare sostegno in regolarizzazioni o meno. Dalla *fictio* predetta traiamo con cautela i servigi già da tempo sperimentati e ora integrati ed estesi da Garvin, ma senza perdere di vista che di *fictio* si tratta, come accade purtroppo in più d'una pagina del libro. Non è un caso se una dimostrazione, in Appendice, di compiuta messa in opera delle procedure di analisi sperimentate in precedenza fino a giungere allo stemma, ha per oggetto il *romance* sul Giudizio di Paride, ossia una composizione non peculiarmente tradizionale e di radice tematica colta al pari del suo assetto formale.

Le Appendici successive sono ottimi sussidi. Vi troviamo un elenco dei *romances* del *Cancionero general* del 1511 accolti nei fogli volanti e in alcune piccole compilazioni in volume; e una lunga lista dei fogli volanti editi tra il 1511 e il 1552 contenenti *romances*, in gran numero corredati di data e nota tipografica congetture in buona parte anche dal medesimo Garvin nelle pagine precedenti, fornendo così agli specialisti un utile strumento per valutare stampe spesso prive di tali indicazioni. È l'ultimo ma non il minore dei contributi offerti dalla laboriosità dell'autore in questo stimolante volume, dedicato con coraggio a una classe di testi la cui estrema disponibilità – o apertura, per dirla con gli oralisti – ha reso le vicende della loro trasmissione molto affini a quelle di certe opere definite di recente, con spirito, «di tradizione dissoluta» (Cherchi).

FRANCISCO RICO

📖 Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 400, € 15,90, ISBN 978-2-07-012387-2

La domanda «Cos'è un classico?» ha ricevuto dal Parnaso un'infinità di risposte di seducente profondità. Io preferisco proporre un paio di modeste. Un classico è un'opera che è ancora presente nelle buone librerie trascorsi settanta anni, come minimo, dalla morte dell'autore. È anche un'opera che si conosce senza averla letta per forza, perché perdura prin-

cialmente nelle versioni che derivano da quella originale: traduzioni, rimaneggiamenti, apparizioni in altri testi, quadri, opere liriche, trasposizioni cinematografiche, fumetti... Niente potrebbe descriverlo meglio dell'ultimo libro di Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*.

Il nucleo della grande indagine di Chartier è un testo che oggi non esiste: una tragicommedia, *Cardenio* (o forse *Cardenna*, o probabilmente *The History of Cardenio*), rappresentata nel 1613 e ispirata da alcuni capitoli del *Don Chisciotte*, che alla metà del secolo si diceva composta «by M[aster] [John] Fletcher & Shakespeare». Non esiste oggi, appunto, né a rigore potrebbe esistere il testo di *Cardenio*. Un'opera di teatro di età elisabettiana (o del Secolo d'Oro) nasceva con frequenza da una fortuita collaborazione tra vari ingegni, i quali davano per scontato che avrebbe subito i controlli della censura, sarebbe stata ritoccata dal direttore della compagnia, adattata al pubblico di ogni spettacolo, alle attitudini di ciascun attore..., per diventare alla fine di tutti e di nessuno. Invano ci illudiamo pensando a un unico testo: a cominciare dal titolo, un'opera drammatica di quel tempo è una moltitudine di testi, e quando si pubblica, specialmente se lo fa l'autore, forse ha già smesso di essere *drammatica*.

Le storie di Cardenio e Lucinda, di Dorotea e Fernando, si raccontano nel *Don Chisciotte* (I, 24-36) intercalate con le avventure del protagonista nella Sierra Morena. Non sorprende che abbiano attirato Shakespeare e Flechter (o coloro che commissionarono il lavoro), perché contengono tutti gli ingredienti che entrambi conoscevano alla perfezione: passioni sublimi, seduzioni, nozze combinate, incontri e fallimenti di incontri, e alla fine il trionfo dell'amore e della nobiltà, con doppi matrimoni. Era un modello impeccabile per una *romantic comedy*, un'opera di genere.

Il genere non è tra i preferiti ai nostri giorni, tuttavia i lettori di epoche passate ammiravano l'arte di Cervantes nell'introdurre prospettive e sfumature singolari all'interno di schemi convenzionali, e nel *Don Chisciotte* ricercavano le narrazioni e novelle intercalate con pari o maggior piacere che gli avvenimenti del cavaliere e del suo scudiero. Mentre adesso noi siamo attratti maggiormente dalle trame che intessono tutto l'insieme, loro all'epoca erano più portati a vedere un repertorio di narrazioni diverse. Comprendiamo bene perché i primi due elementi del *Don Chisciotte* a essere messi in scena furono quei racconti un po' estranei all'azione principale: quello del «curioso impertinente» grazie a Thomas Middleton, e quello di Cardenio e compagnia a opera di Guillén de Castro, Flechter & Shakespeare e «Sieur Pichou».

L'attenzione di Chartier è incentrata sul *Cardenno* inglese, di cui studia le trasformazioni dal 20 maggio 1613 al 6 ottobre 2011 (sì) e fino a un futuro festival di Almagro. In uno studio magistrale, scritto con l'immensa erudizione, la limpidezza di stile e il talento per la sintesi con cui è conosciuto, l'autore segue la pista dell'«opera smarrita» dall'esordio a Londra con i *King's men*.

Il percorso ha tappe e immagini di grande interesse come i drammi composti da Flechter & Shakespeare insieme o le motivazioni per cui *Cardenno* non è mai arrivato alle stampe. Affascina il capitolo su Lewis Theobald, che nel 1728 pubblicò quella che affermò essere la versione originale dell'opera, da lui restaurata, e sulla sua successiva fortuna, per arrivare allo stupendo sforzo di Gary Taylor di ricostruire e allo stesso tempo creare su quella base il testo primitivo. Altrettanto interessanti sono le notizie sul presunto ritrovamento del manoscritto di Shakespeare nella realtà, nel romanzo e sulla scena. Tuttavia, queste e molte altre pagine non si limitano strettamente ai temi presi in considerazione, bensì si ampliano sistematicamente in cerchi concentrici o vanno a fondo nel dettaglio per mostrare le circostanze e le peculiarità di ciascun caso e offrire, in definitiva, una stupenda immagine dei percorsi del *Don Chisciotte*: l'unico libro europeo che è un *best seller* da 400 anni.

Alle tante cose che si devono a Roger Chartier, adesso dobbiamo aggiungere questa splendida dimostrazione che un classico non è l'opera immutabile che spesso immaginiamo, ma che è invece, al contrario, un testo plastico, mutevole, che vive «in varianti» (per dirla come Menéndez Pidal) o, se si vuole, che ha più vite di un gatto.

JONATHAN THACKER

📖 Fernando Bouza, *Hétérographies: Formes de l'Écrit au Siècle d'Or Espagnol*, traduit par Jean-Marie Saint-Lu, préface de Roger Chartier. Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 138, € 11, ISBN 9788496820456

The invention and evolution of printing in the early-modern period produced such fundamental shifts in the nature of culture – not least in the development of the idea of an author and the creation and nurturing of a readership –, that its importance can put into the shade the sometimes surprising heterogeneity of writing and reading practices characteristic of the era. In four studies, originally delivered as lectures at the Collège de France in 2008 and now translated into French by Jean-Marie

Saint-Lu, Fernando Bouza aims to explore this hinterland of authorship and consumption, and especially «montrer les formes plurielles d'appropriation de l'écrit» (p. xx). Without intending to deny printing its sacrosanct place in cultural history, Bouza aims to remind his reader that the process of becoming a «civilisation écrite» (p. xx) was not achieved in Golden Age Spain through the country's inhabitants simply learning to read and then rationally understand printed texts. The picture is much messier and much more interesting than that.

Bouza's first chapter «Pour les sens: toucher, goûter, voir et écouter l'écrit» explores some of the ways in which the writer's expectations of a piece of writing and the potential reader's response to it do not necessarily match. This is a period in which the written word is still quite close to the word as spoken and its use often «dépassait la simple exposition ou transmission de la pensée» (p. 15). The author provides a rich and fascinating array of examples from his wide reading in texts of all descriptions from the period: the love letter drunk by Leriano in the *Cárcel de amor* is not the only text to be literally consumed; an illiterate infantryman might carry a war hero's testament close to his skin; written prayers snow down on a congregation in Seville cathedral or are swallowed by expectant mothers; words are expunged by censors of books anxious that naming might be a step towards believing; saints' writings took on the aura of the relic; *cédulas* are used superstitiously. Even the metaphors to describe reading Biblical and classical texts frequently depend upon the areas of ingestion and consumption. Bouza here takes his reader (assuming he or she has chosen to consume his offering in the now traditional way) on an enlightening journey into the minds of Golden-Age Spaniards, into the cultural world of the mainly hand-written word.

In «De main en main: le manuscrit comme forme de publication», the author picks up one of the favourite themes of his earlier work in emphasising the counter-intuitive importance of the manuscript during the early decades of printing. Here he stresses three points which can often be forgotten by specialists understandably swift to prioritise print culture: manuscripts permitted flexibility of content as well as different forms of writing; all writers wrote by hand and kept commonplace books; and manuscripts themselves could be part of a «stratégie culturelle» (p. 43). Manuscripts were even considered, in the period when printed books came to predominate, to be more expressive, more personal and more truthful than printed matter. Their diffusion could even be more rapid than the printed word's. It was for this reason that such a large writing and copying industry existed in Spanish cities. The services

were frequently used by women with «offices» often manned by impecunious students, able to produce a variety of products at different prices. The surviving account of the investigation of a libel written to attack the Duke of Lerma in 1608 provides Bouza with a fine case on which to base his illustration of the extent of this «marché public de l'écriture» (p. 62).

«Livres sans auteur: le biblioclaste avisé et les lecteurs» is perhaps the most surprising and most novel chapter in *Hétérographies*. «Biblioclasme» is a word used, the author explains, «pour désigner l'attitude qui recommande la réduction de la production et de la circulation de livres» (p. 81) and stems in this period, he argues, not so much from an ideological objection to books and writing *per se* but from a concern that it is socially and economically counter-productive for there to be so many readers and so much to read. There may have been a hostility to the changes that (what might be termed) the democratisation of the book brought with it, and the Quevedos of the period, all over Europe, deplored the resulting chaos, but the main biblioclast featured in Bouza's chapter, Diego Hurtado de Mendoza y Vergara, viscount of La Corzana, was concerned principally with the fact that so many people were becoming lettered that there was nobody to pick up a sword or a scythe. Hurtado de Mendoza was one of the authors, around the period of the Junta de Reformación, who called, *inter alia*, for a drastic limit to be applied to the numbers of books published, for students not to take notes at classes and for practical experience to be recognised as superior to book learning. This brave new world would mean books without dedications, far fewer works for the Inquisition censors to read and anonymity for authors, who would not thus be seduced by their names up in ink. Although Bouza's detective work (the author's manuscript annotation of the work) confirms Hurtado de Mendoza as the author of the *memorial*, *Por el agricultura*, in which these views are expressed, he himself wisely declined to be named in print as its author.

In the final chapter, «Plus auteur que l'auteur: traduire comme exercice royal et aristocratique», Bouza turns to the subject of translation in early-modern Spain. After a wide-ranging discussion of the multi-lingual nature of the Spanish court and Empire, the relative prestige of the various languages used in writing and speech and the importance and practices of translators of the period, including a view of the translator as an example of almost neostoic «autocontrôle des passions individuelles», the author turns to Philip IV and his library. The monarch's collection at the Torre Alta del Alcázar in Madrid contained numerous works in French and Italian and he himself described his reading mate-

rial in these tongues as being to help him govern better (as would his learning to read his subjects' native languages). Indeed Philip saw translation (for example in his own rendering of the *Storia* of Guicciardini) as a way of reading a useful text effectively in spite of the criticisms some levelled at him for wasting his time with the project.

This slim volume is a treasury of examples which illuminate the reading and writing practices of the Golden Age. Fernando Bouza is a consummate guide, fascinated by details many of which are carefully chosen from archival materials, as yet unedited, but many more of which are easily found (if not so easily interpreted) in the world reflected in *Don Quijote* and the *Persiles*, as well as drama and poetry of the period. However, the rich offerings of each chapter are not presented as mere curiosities of an age, but read cogently as expressions of shifting cultural attitudes to reading and writing in the Spanish Golden Age which are persuasive, far-reaching and enlightening.

MARTA LATORRE PEÑA

📖 Trevor J. Dadson, *Historia de la impresión de las «Rimas» de Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC), Colección Estudios, 2010, pp. 141, € 12, ISBN 978-84-9911-082-0

«If there is a Golden-Age Spanish book the matter of whose printing is still complicated and difficult to resolve, that book has to be the *Rimas* of the brothers Lupericio (1559-1613) and Bartolomé (1562-1631) Leonardo de Argensola», thus begins Dadson in his Introduction to *Historia de la impresión de las «Rimas» de Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, and, yet, he then proceeds to offer a highly detailed study and a series of perfectly coherent solutions to the enigmas raised by the printing of the *Rimas*. There have of course been previous studies of the work of the Argensolas, such as those by J.M. Bleca and O.H. Green, in addition to a good number of critics who have published their works in more recent years. Nonetheless, such a full textual bibliographical study as this one was lacking, especially one that gives us access to such a quantity of copies and information.

The complexity of the matter begins with the supposed existence, to judge by the documentation that has come down to us, of four editions of the *Rimas* – all carried out by Gabriel Leonardo de Albi6n, the

son and nephew of the two poets —: in the first place, the apparently lost edition of Zaragoza, 1633; followed, a few months later, by Madrid, 1634, also disappeared; and then the two known editions both printed in Zaragoza in 1634. These two editions are the only ones which critics have taken into consideration until now. A multitude of copies of them exists, whose preliminaries vary not only in the order of the different parts but also in their number. These variants are not only due to the later manipulation of the copies but, in the majority of the cases, to errata and corrections carried out in the very process of the printing of the book. The exhaustive collation that Dadson has carried out reveals, moreover, different states of correction in the text of each edition, including the preliminaries.

Dealing with such a quantity of information as one tries to explain the ideas put forward in the book, together with the necessary mention of hypotheses that have not yet been discounted, means that Dadson's study is at times difficult to follow. He manages, however, to clarify the whole process of the printing of the *Rimas*, from the earliest bureaucratic dealings of Gabriel Leonardo de Albi6n, the son and nephew of the Argensola brothers, up until the printing of the second Zaragoza edition of 1634. This has undoubtedly been a long and arduous study, but the attention to detail and the methodological rigour shown by Dadson are without doubt the key to the success of the enterprise.

The book begins with a prologue of a personal character which narrates the history of the study itself, and then an Introduction which, broadly speaking, describes the problems that critics such as Salvá, Lucas de Torre and Foulché-Delbosc found as they tried to describe the two known editions. This section also includes the circumstances which led Gabriel Leonardo de Albi6n to collect together and have printed the poetical works of his father (Leonardo) and uncle (Bartolomé) after the death of the latter. The most relevant sections are to be found in chapters II, *La edici6n «princeps» de Zaragoza 1633*, and III, *De la edici6n «princeps» a la madrileña de 1634 y luego a la primera impresi6n zaragozana de 1634*. Dadson's principal thesis at this point is that the Zaragoza 1633 edition, whose existence had never previously been posited by critics since no copy of it had ever been found, was indeed printed that year and was, therefore, the *princeps*. Throughout the chapter Dadson proves its existence through the documents relative to its printing, such as the licence to print dated September 1633 in Zaragoza; the approbations and royal privilege for the kingdom of Aragon dated in October of the same year; and the donation, the same month, on the part of Gabriel

Leonardo of the licence to print to the Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, to whose print shop he had entrusted the printing of the book. At the same time, the existence of this edition can be found in the new approbations for Castile sought by Gabriel Leonardo in 1634, in which it is clear that the scribes had in front of them printed copies of the book.

Dadson's hypothesis, which is not clarified and demonstrated until the next chapter, consists in the fact that this first edition has not been hitherto identified because, before it went on sale, Gabriel Leonardo obtained a licence and privilege for a Castilian edition, and he added these new preliminaries to the printed copies which he had prepared originally for Aragon. In this way, the editions of Zaragoza 1633, Madrid 1634 and that generally known as the first Zaragoza 1634 edition were one and the same. The differences in the preliminaries were principally due to the confusion of the machinists and binders, who made numerous corrections in press as well as different attempts to order the gatherings in the correct way.

In his study, however, Dadson chooses to leave these disquisitions until later and presents us with the Zaragoza edition of 1633. This edition would have had, after the engraved frontispiece, the title page (which has only been found with the date of 1634, but not that of 1633), a gathering of one and half signed ¶, the title page for the poems of Lupercio Leonardo de Argensola, the index of these poems, and the gathering ¶¶. All these elements appear in different copies, although in all cases mixed up with preliminaries that belong to Madrid 1634. The Zaragoza preliminaries present two states, caused by corrections in press, which Dadson describes briefly but in detail, in the same chapter.

Another mystery which the author tries to resolve is why the section of the *Rimas* of Bartolomé Leonardo has its index in a gathering signed †1-6 and begins, immediately afterwards, in a gathering signed Aa instead of continuing with the order of the previous signatures (the section of poems of Lupercio Leonardo ends on gathering K; as a result, the poetry of his brother ought to begin on folio K7 or perhaps L). All this can be explained if the print house of the Hospital de Nuestra Señora de Gracia had two presses working simultaneously on the book, one printing the *Rimas* of Lupercio Leonardo (beginning on gathering A) and another those of Bartolomé Leonardo (from gathering Aa onwards), as was so often the case. The indices of each section, which are unnumbered, were undoubtedly printed afterwards. This solution would also make it easier to finish printing the book before the end of 1633. But then we face the

following problem: the last page of Lupercio's section is page number 156, whilst gathering Aa1r is page number 157. After agreeing that it is just possible that the printers could have cast off the original perfectly and, with no margin for error, got the number of pages needed for Lupercio's section absolutely right, Dadson opts for another explanation: that the printers counted on a certain margin of error to be able to finish the number of pages that they had been allotted. In support of this hypothesis is the fact that the title page of the works of Bartolomé Leonardo and the *Elegía* by Francisco Diego de Sayas come at the end of the section dedicated to Lupercio, when they could have been printed, if necessary, together with the index of Bartolomé's works on the unnumbered gathering †.

According to Dadson's theory, after this printing, Gabriel Leonardo de Albión left the print run unsold or had it removed from sale after selling just a few copies, almost certainly for fear of pirated editions appearing in Castile. In the summer of 1634, as already noted, he proceeded to seek the requisite approbations and licence for this kingdom. But he did not print the book again in Madrid; rather, he added the new preliminaries to the gatherings already prepared in Zaragoza. These preliminaries also present varying states: four, to be precise. This, together with the variants between copies with regards to the order of the preliminaries, for both those printed in 1633 and those printed in 1634, creates the confusion of editions that Dadson manages to explain at the end of chapter III.

In the fourth chapter, *La segunda edición zaragozana de 1634*, Dadson relates how Gabriel Leonardo de Albión decided to print a second run of the book, also in Zaragoza by the print shop of the Hospital de Nuestra Señora de Gracia, and also in 1634. To explain the reasons behind this second Zaragoza edition, Dadson calls upon the observations of Blecua and Green in terms of the criticism that the first edition had received from friends of the two poets.

This second edition presents difficulties even in its immediate identification: to begin with, the *princeps* has the engraved frontispiece while the second edition does not; however, both the existence of the frontispiece and its order in the book with regards to the title page can vary in copies of the first edition, and one can even find the said frontispiece appearing in copies of the second edition, that had probably belonged originally to copies of the first. Dadson dedicates part of this chapter to detailing the differences between the two editions, such as the suppression of the two poems by Francisco Diego de Sayas (a sonnet to the brothers Argensola on gathering ¶3v and the elegy written on the

death of Bartolomé Leonardo on pages 149-155). He also shows that the second edition is not a line by line, page by page copy of the first, as a number of critics have argued. The final pages of this chapter detail the correction of errata in the page numbering of both editions, which shows at the end of the day the great care taken by the print shop and the publisher of the first edition, and the use of corrected gatherings for the greater part of the composition of the second edition.

According to Dadson, there is not a single gathering that has not suffered changes from one edition to the other, even though «some copies of the second printing seem to be an accurate copy of the first, since they used gatherings that had been left over from the first edition, as is the case with gatherings A and B». It is also usual to find in this second printing the copying of errata belonging to the earliest states of the *princeps*, which are later corrected in press. For these reasons, Dadson devotes the short chapter V, *El texto de las Rimas*, to analysing in detail the changes and corrections from one edition to the other, separating out the true corrections and the significant variants from other changes, such as spelling and punctuation variants and simple errata. He points out, moreover, that this second edition, in spite of retaining the legal apparatus of the first, must have finished printing in 1635 and not 1634.

The conclusion of the book gives over a few pages to the history of the *Rimas* up until the present day, and above all else vindicates the role of Gabriel Leonardo as a publisher. It proposes, for future critical editions of the work of the Argensolas, the study of the variants in the different stages of each gathering, in order to try to follow the road marked out by the latest corrections in press. After this exhortation come various appendices: the first contains references to all the copies cited, consulted or merely located. The second tracks all former owners of some of these copies, who are listed next to the current owners. These are followed by the bibliography of works cited and an index of proper names. Finally there comes a series of illustrated plates, which are very useful as one reads the book and which illustrate many of the most relevant variants, the majority belonging to the preliminaries of the first and second editions.

Generally speaking, this is an excellent bibliographical study, methodologically impeccable and which illustrates the usefulness of textual bibliography for philological studies. It is a real pity that all this mass of information has not been put to use yet in the preparation of a truly critical edition of the *Rimas*, but we hope that this study by Dadson will be the starting point for new works in this field.

HANS WALTER GABLER

📖 Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, pp. 202, € 21, ISBN 978-84-9911-082-0

Daniel Ferrer's monograph *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique* is a fascinating book for textual scholars and literary critics alike, and should be so equally for theorists of literature and of text. That it should be written in French is natural because, firstly, for all that Daniel Ferrer is well known to write and speak English with high competence and ease, his native tongue is French; and secondly, because *critique génétique* is a facet of literary criticism designed in France and in French contexts of methodology and theory. It translates into English only at a risk as «genetic criticism».

The risk of by the term «genetic criticism» diverging from the concept and implications of *critique génétique* lies in missing that *critique génétique* is firmly grounded in the materiality of documents of textual composition and transmission, and concomitantly in the analysis of the writing processes and their dynamics evidenced in these documents: namely, the *brouillons* of French usage, which dictionaries tell us should be understood as «authorial drafts». In fact, though, the span of denotation of *brouillons* reaches beyond strictly the drafting stage, or stages, of textual composition in progress. Moreover, Daniel Ferrer's title suggests that there should be a «logic» to *brouillons*, a property which perhaps does not come most readily to mind with respect to drafts. The problem we here encounter, though, seems to be one of reference cross-purposes between languages. The «draft» clearly implies the materiality of the document in question and its inscription, as does *brouillon*. Yet «genetic criticism» as practiced, if practiced at all, on the English side of the language divide, is predominantly directed at texts essentially extrapolated from their material carriers. Here, we are only slowly learning the modes of perception of the French practitioner of *critique génétique*, whose practice and discourse keep the materiality of document and writing of and in the *brouillons* always firmly in sight. Yet with this distinction understood, title and subtitle together of the book under review suggest that, by way of conceiving and designing models for the exercise of *critique génétique*, the goal is to uncover the logic of *brouillons*. The book, in other words, is about critical paths towards imposing orders of analysis and understanding on the mate-

rial supports and traces of composition. It lays out multiple models for the pursuit of *critique génétique*, and it offers as well propositions of method and even of theory for such pursuit.

If this is a book to concern textual scholars and literary critics alike, each of these groups within the larger realm of literary studies and scholarship should of course be clear about just how it concerns their endeavours – and in particular also where it either doesn't chime in with, or else opens up fresh perspectives onto their several traditional fields of expertise. Textual scholars, be it of the Anglo-American or the German persuasion, might seek support for their editorial labours. Yet they should be clear that *critique génétique*/genetic criticism decidedly does not focus on editing, and even less provides guidance in terms of editorial methodology. What textual scholars stand to gain from this study instead is an enlarged appreciation of the materials from which they commonly derive texts, an appreciation that in due course might result in innovative procedures of scholarly editing. The literary critic, by contrast, stands to learn from the varieties of literary critical discourse that the practitioners of *critique génétique* apply to these materials. For the literary critic, *Logiques du brouillon: Modèles pour une critique génétique* has a potential to change dramatically the methodological and theoretical courses of literary criticism. This is so because procedures critically to encompass and to comprehend texts over and across their entire material and temporal extension, if taken to their logical conclusion, should guide literary criticism to recognising that to postulate, in terms of theory, the «open text» must also lead to accepting such entire material and temporal textual extensions of any given works as the foundation on which to build analyses, interpretations, or any other manner of critical discourse responding to those works.

Such are perspectives that Daniel Ferrer's monograph should help to open up. They do not ostensibly structure its disposition of matter, or its over-all argument. The book itself proceeds in often brief chapters, succinctly written with great rhetorical virtuosity and incisive development of thought. In ascending complexity, it guides us through a broad spectrum of pragmatic situations, in terms both of manuscript characteristics and of authorial habits, that the genetician will habitually encounter. Describing and analysing these leads to constructing the models of perception for the genetic critic of which the book's sub-title speaks. Initially, these build upon useful oppositions, whether they be metaphorical in their derivation from titles of works of literature (such as «The Gold Bug» vs. «The Raven»), or terminological, such as «repetition» vs. «inven-

tion», by which the focus of *la philologie* (the collective designation in French for the modes of application of «textual scholarship») is distinguished from that of *critique génétique*.

That these oppositions cut right through to essentials is best perhaps illustrated by the pairing of «variant» vs. «variation». The variant is what meets the eye at the material level of documents and the traces of writing they carry. But, in terms of the creative energy and process, just what does the variant imply? Deriving text from a manuscript, an editor's main or only concern may be how to «dispose» of variants. In editorial terms, these are overwritten or alternative *readings*, and what needs to be decided is in which apparatus mode (footnote, textual note, or whatever) to register and record them. As likely as not, the editor reflects only fleetingly, if at all, on what «happens» to *meanings* overwritten. To discern the property of «variation» in the variant gives a clue. The literary critic engaging with variants materially evidenced in documents of composition and revision (broadly, *brouillons*) reads and interprets them, and so realises that what is at stake with variants, whether occurring singly or in patterns, is variation. Daniel Ferrer capitalises on the term's musical implications purposefully. What the critic witnesses and explores in the property of variation in variants manifests an activity at the production level that mirrors, or rather pre-figures, the activity he or she as critic engages in at the level of reception. Variants result from acts of reading interwoven into the process of composition. They are at the same time variations on, and over, progressive constellations of meaning of the text in progress. Exploring variants critically as variation therefore means engaging in an archaeology of meaning. Such awareness should lead to recognising that reception is always already a dimension of production, and therefore to conceiving of «production theory» as in important ways mirroring «reception theory». Such interpretative reading of the variant would define it as a function, on the textual level, of the variation at the level of meaning. Again, this is an extrapolation making explicit consequences for critical theory of what the book's analytical survey of the potential of *critique génétique* implicitly argues.

The oppositions such as these exemplified serve to distinguish, at the level of terminology, perspectives of *critique génétique* from points of view not specific to the discipline. At levels of conception, they lead to the constructing of models of analytic approach to, and of theory of, *critique génétique* itself. Developing this line of thought forms the main stage in the book's over-all progression. The conceptual opposition of «variant» vs. «variation» provides one instance of focussing the atten-

tion given by *critique génétique* to manifold dialogicities in *brouillons*, to the extent that «dialogicity» as such should be understood to constitute a main mode of their «logic»: «dialogicity» in terms of intertextuality, of genres, or of art forms, where music, painting or cinema come into play as dialogue partners. Over-all, the book endeavours to situate *critique génétique* comprehensively in the fields of literary study, the sister fields of music and fine arts and, beyond, of cultural studies at large. To this end, it invokes positions of philosophy from Leibniz to Barthes, as well as to the 20th-century cross-overs between philosophical theories of «possible worlds» and narratology. Ultimately, it claims for *critique génétique* the power to discerningly trace from the labours of writing the arts of worldmaking that the creative imagination is capable of. Thanks to the grounding in the material evidence of processes of writing that *critique génétique* always holds on to firmly, such sweeps of thought and argument and at times of imaginative fancy are, even when speculative, always stimulating and never dissolve into nebulosities.

Daniel Ferrer's *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique* highly deserves attention beyond the franco-phone world. Were it translated, however, say into English, or German, a serious snag were to be overcome: not one due to any short-comings on the part of the author or his handling of his theme, which is supreme, but due rather to the original theoretical design of *critique génétique* itself. The fault-line lies in the conceptualisation in French of *texte* and *avant-texte*. Ferrer's book perpetuates unquestioned *critique génétique*'s predication on these its main pillars. Thereby it lives with a contradiction, even though it appears to do so happily and with ease. For at the same time, it widens significantly the intellectual and critical domains of *critique génétique* beyond (in my reading experience) most, if not all, previous reflections on, and representations of the discipline. It is in fact this paradox, as I see it, that allows us to recognise and define the problem inherent in the seminal concepts as such.

The French *texte*, as I derive its meaning and implications from Ferrer's unproblematised usage, refers to the synchronous, linear, fully finished body of writing that results from a process of composition. It is *achevé* – accomplished – and in all likelihood published. For all practical purposes – but I suspect even for all theoretical purposes, whether acknowledged or not – *texte* so conceived is considered co-equal, even co-terminous, with the *oeuvre*, the work (meaning here the given individual work). The *texte* is, as it seems (and if the language barrier does not deceive me), regarded as the stabilised, set, and closed work. In terms

of theory alone (and notably, moreover, in view of the ascendancy in literary and text theory of the notion of the open work of art, as advocated since at least Umberto Eco's *Opera aperta* of 1962), this is an astonishing position to adhere to. What is particularly amazing in terms of the book under discussion is that Daniel Ferrer can so convincingly explore the diachronic dynamics of compositional writing, serenely against the discipline's predominantly static notion of *texte* (no doubt significantly inherited as such from structuralism).

However, those diachronic dynamics are of course wholly played out in the *avant-texte* only, materially the body of documents constituting the *brouillons*, whose logic Ferrer explores and defines. On the one hand, it is by understanding the dimensions and limitations of the definition of *texte* in French that the systematic logic of *avant-texte* (at long last, for me) stands clear. Yet at the same time, the very concept of *avant-texte* appears to me now less tenable than ever. It is one thing, maybe, to create a term to designate the extant body of materials antedating the result, or even just the temporal end, of an author's compositional labours on a given work; and if the term for that result or temporal end be *texte*, then to call the body of antedating materials *avant-texte*. This portemanteau term is thereby coined out of a pragmatic convenience. But it is another thing to elevate the term, and with it the materials it by designation encompasses, to (as it seems) the one and only area of the cultural heritage of literature to be legitimately subjected to genetic study through methods of *critique génétique*. Under concepts of the openness of the work of art, and of the work of art in language in particular, the dialogic dynamism of writing and reading intertwined, and certainly the dialogicity constituted in all acts of reading, never cease. Temporal ends to writing, and/or acts of publication, may pragmatically intervene. Yet in no way do they establish essential barriers to that dynamism. Therefore, so as to recognise and acknowledge its full and over-arching potential as well as responsibility, it is incumbent on *critique génétique*, I feel, that it seriously scrutinise the legitimacy in theory and practice of the foundations of (French) *texte* and *avant-texte* it still rests upon.

In sum: Daniel Ferrer's *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique* motivates superbly to investigate the very foundations on which literary criticism and theory as well as textual scholarship presently rest, and from which they may derive incentives for a joint future.

ALBERTO MONTANER FRUTOS

📖 G. Thomas Tanselle, *Bibliographical Analysis: A Historical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 167, € 20,11, ISBN 978-0-521-75762-1

La obra objeto de las presentes líneas se articula de modo tripartito, encabezada por una *Introduction* (pp. 1-5), en tres capítulos, uno de tipo general y dos consagrados a sendas orientaciones distintas del análisis bibliográfico (situadas, respectivamente, bajo la égida de Fredson Bowers y de D.F. McKenzie),¹ la que tiene que ver con la manufactura del impreso y la que se enfrenta a los aspectos del diseño y al modo en que, de una manera u otra, condicionan la lectura. El primero de tales capítulos, titulado *Foundations* (pp. 6-30), explora la historia misma del análisis bibliográfico, con especial énfasis en los planteamientos y logros de la «New Bibliography», y se subdivide, a su vez, en cuatro apartados sin numerar, correspondientes a otros tantos períodos en la evolución de la disciplina: «To 1908» (pp. 6-14), «1908-1945» (pp. 14-22), «1945-1969» (pp. 22-25) y «Since 1969» (pp. 25-30). El segundo, bajo la rúbrica *Analysis of manufacturing clues* (pp. 31-60), expone la evolución de las herramientas de análisis empleadas para determinar el proceso de impresión, desde los vestigios materiales que ofrecen los impresos mismos, y se organiza a su vez en cuatro apartados de desigual extensión: «Compositors study of sixteenth- and seventeenth-century books» (pp. 31-42), «Presswork study of sixteenth- and seventeenth-century books» (pp. 43-47), «Study of fifteenth-century books» (pp. 48-52) y «Study of eighteenth-, nineteenth-, and twentieth-century books» (pp. 52-60). El segundo, con el epígrafe de *Analysis of design features* (pp. 61-88), aborda, tras unas «Basic considerations» (pp. 61-69), su «Psychological study» (pp. 69-75), su «Cultural study» (pp. 75-81) y su «Aesthetic study» (pp. 81-88). Siguen, según la incómoda tradición tipográfica anglosajona, las *Notes* a los tres capítulos previos (pp. 89-

¹ Sirvan de hitos algunas de sus obras capitales: Fredson Bowers, *On Editing Shakespeare and the Elizabethan Dramatists*, Philadelphia, University of Pennsylvania Library, for the Rosenbach Foundation (Rosenbach Lectures 1954), 1955, y *Bibliography and Textual Criticism*, Cambridge-Oxford, Clarendon Press (Lyell Lectures 1959), 1964; D.F. McKenzie, *The Cambridge University Press, 1696-1712: A Bibliographical Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, 2 voll.; *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

116) y un útil apartado de *Further reading: works cited* (pp. 117-160), que abarca tanto las obras mencionadas expresamente a lo largo de la exposición como las ofrecidas a título de ampliación informativa. El primero de sus tres apartados, «Alphabetical list» (pp. 117-147), recoge la relación bibliográfica completa por autores; el segundo, «Chronological index» (pp. 147-151), relaciona todas las obras del primer apartado por su año de publicación, y el tercero, «Subject guide» (pp. 151-160), las ofrece, mediante el sistema de citas por autor y año, clasificadas de modo temático, siguiendo básicamente la misma disposición de los tres capítulos que integran el cuerpo del texto. Finalmente, un detallado *Index* de autores y conceptos (pp. 161-167) cierra la obra. El librito está editado en octavo y encuadernado en rústica, y no presenta ilustraciones, lo que, dado el tema que aborda, ya da idea de que su orientación última es más abstracta que concreta y que los casos aducidos se abordan a título de ejemplo de los conceptos o procedimientos aludidos y no se analizan en detalle.

El autor de la obra reseñada es bien conocido en los medios textuales y especialmente entre los *textual scholars* angloamericanos por ser uno de los máximos propugnadores del llamado método de Greg-Bowers o, incluyéndolo a él, de Greg-Bowers-Tanselle, que sustancialmente consiste en la elaboración de ediciones eclécticas, basadas, no en la filiación de testimonios (como en el método stemmatico o neolachmanniano), sino en la selección razonada de variantes en virtud de su adecuación a la intención del autor (por lo que el método se ha denominado a veces *intentionalism*). En la práctica, este modelo supone partir de un testimonio privilegiado, aquel que mejor se supone representar las intenciones últimas del autor, y enmendarlo únicamente en los casos en que aparezcan errores en los aspectos sustanciales del texto, entendiendo por tales «the significant, or as I shall call them “substantive”, readings of the text, those namely that affect the author’s meaning or the essence of his expression», en oposición a los accidentales: «Others, such in general as spelling, punctuation, word-division, and the like, affecting mainly its formal presentation, which may be regarded as the accidents, or as I shall call them “accidentals”, of the text» (W.W. Greg, «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, 3 (1950-1951), pp. 19-36; la cita en p. 21). La aplicación práctica de este planteamiento parte de una aceptación crítica del concepto de *copy-text* introducido por McKerrow como una aplicación adaptada a los condicionantes de la transmisión impresa del *codex optimus* o, más particularmente, del *bon manuscrit* de Bédier. En consecuencia:

The true theory is, I contend, that the copy-text should govern (generally) in the matter of accidentals, but that the choice between substantive readings belongs to the general theory of textual criticism and lies altogether beyond the narrow principle of the copy-text. Thus it may happen that in a critical edition the text rightly chosen as copy may not by any means be the one that supplies most substantive readings in cases of variation. The failure to make this distinction and to apply this principle has naturally led to too close and too general a reliance upon the text chosen as basis for an edition, and there has arisen what may be called the tyranny of the copy-text, a tyranny that has, in my opinion, vitiated much of the best editorial works of the past generation (Greg, «The Rationale of Copy-Text», cit., p. 26).

No es este el lugar para glosar ni los fundamentos y problemática de este método ecdótico ni las aportaciones de Tanselle relacionadas con el mismo (vid. sólo N. Harris, en *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 82-115), pero si he subrayado estos aspectos es porque resultan relevantes para comprender la orientación y alcance de la obra reseñada. En efecto, el capítulo segundo expone una serie de técnicas de análisis bibliográfico que derivan en línea recta de las elaboradas por McKerrow para establecer el modo de impresión del libro antiguo y contribuir así a la determinación del *copy-text* que debía servir de base a la edición del texto.² Por su parte, el hincapié en el factor intencional resulta fundamental en el capítulo tercero de la obra reseñada.

Ésta se presenta a sí misma, desde el título, como una introducción histórica al análisis bibliográfico. Sin embargo, la cuarta de portada y la p. [i] incluyen un *abstract* (debido seguramente a la editorial) que resulta un tanto engañoso: «This concise and accessible introduction to analytical bibliography in its historical context explains in clear, non-specialist language how to find and analyze clues about a book's manufacture and how to examine the significance of a book's design». Ciertamente, el librito de Tanselle es una exposición de índole general y de clara redacción, pero no transmite al lector las claves para efectuar por sí mismo el análisis bibliográfico, porque no es un manual (*introduction*), sino un manual histórico (*historical introduction*). En efecto, desde aspectos tan básicos como el folio explicativo o título de cabecera (*running headline, running title*) hasta los procesos más complejos, como la cuenta

² Vid. Ronald B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, Clarendon Press, 1927; ed. corr. 1928; reimp. con introd. de David McKitterick, Winchester, St Paul's Bibliographies; New Castle (Del.), Oak Knoll Press, 1994; vers. esp. basada en esta última edición, *Introducción a la bibliografía material*, introd. David McKitterick, Madrid, Arco/Libros (Instrumenta bibliológica: Serie A), 1998.

del original (*casting off copies*) para la composición discontinua (*non-sequential typesetting*) o la imposición de las formas (*imposing, imposition of forms*), la terminología tipográfica se emplea sin apenas definirla o explicarla y, sobre todo, sin proporcionar una descripción completa del proceso de impresión que permita situar rápida y fácilmente cada fase u operación en el lugar y momento que le corresponde. Por consiguiente, quien se acerque a este libro sin un conocimiento previo, aunque sea básico, del proceso de elaboración de un impreso manual y de su nomenclatura, tendrá problemas para avanzar fluidamente en la lectura. (La mejor exposición de conjunto sigue siendo, hasta donde se me alcanza, el clásico libro de Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1979. Para muchos puntos debe ahora utilizarse el excelente libro de Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Prolegómenos a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona-Valladolid, Destino-CECE, 2005. Una síntesis suficiente para enfrentarse al libro de Tanselle puede verse en mi *Prontuario de bibliografía: Pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*, Gijón, Trea, 1999, § 2.D.)

En este sentido, más que una *historical introduction* cabría considerar la aportación de Tanselle como un *historical survey*, una visión de conjunto de la historia del análisis bibliográfico, articulada básicamente en dos niveles: en el primer capítulo, *Foundations*, se ofrece una historia teórica o de los principios, mientras que en el segundo, *Analysis of manufacturing clues*, se expone una historia metodológica o de los procedimientos. En cambio, el capítulo tercero, *Analysis of design features*, se acerca más a una presentación sistemática, aun sin perder el básico énfasis en el desarrollo histórico de los tres enfoques estudiados (psicológico, cultural y estético), pero prestando más atención a la exposición de sus fundamentos conceptuales y de las posibilidades de análisis que brindan. Es, por otra parte, el más problemático, no tanto por su carácter menos positivista (en el sentido de que se vincula menos al registro factual, es decir, a un estado de la cuestión en diacronía) o por la relativa provisionalidad de sus conclusiones (debida, como señala el propio autor, al carácter aún reciente de tales líneas de investigación), sino por sus propias bases conceptuales (la intención y el sentido). A este respecto, es muy reveladora la caracterización de dicho capítulo hecha en la introducción, según la cual lo anima «a concern with recovering the historical meanings embedded in the design features of books» (p. 1). Esta declaración se sitúa netamente en la línea del New Historicism y de los Material Culture Studies y, como en tales corrientes, suscita la cuestión básica de qué cabe entender por *historical meanings*.

La cuestión se ha planteado también desde el estudio de los códices, en el marco de la llamada «New Philology», resultando en el postulado de que «texts only exist in precise physical forms, whose design, script, and accompanying apparatus are all integral parts of the texts' meaning» (Andrew Taylor, *Textual Situations: Three Medieval Manuscripts and Their Readers*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, p. 2). Sin duda, los aspectos materiales influyen de algún modo en la percepción y consiguientemente en la reacción del lector ante el texto leído, pero de ahí a dar por sentado que eso no solo afecta al sentido, sino que forma parte integral del mismo hay bastante distancia. De hecho, lo que sabemos de la transmisión oral, es decir, la difusión de textos sin diseño y escritura, tanto en la Edad Media como en buena parte de la Edad Moderna (la que corresponde al concepto historiográfico anglosajón de *Early Modern*), permite desestimar dicha relación, al menos planteada en términos absolutos. Lo mismo sucede con la experiencia cotidiana de cualquier lector moderno, pues, hasta donde me consta, nadie considera que leer una obra dada en una edición de bolsillo o en una de lujo le haya suscitado lecturas significativamente distintas de la obra. Aunque la formulación de Tanselle es mucho más matizada y se sitúa más en la línea de la *reader response theory* (la adaptación angloamericana de la Estética de la Recepción de H.R. Jauss y W. Iser), creo que, en último término, adolece del mismo maximalismo hermenéutico. Paradójicamente en un autor que conoce tan bien los problemas de la materialidad de la producción libraria, no hay, por ejemplo, una distinción entre el *intended effect* del uso de una determinada fuente tipográfica y su empleo por mera carencia de otros materiales (tan habitual, por ejemplo, en las pobres prensas inglesas de la era isabelina o en las españolas del Siglo de Oro). A este respecto, además de tener en cuenta estos condicionantes meramente manufactureros, creo que el análisis del diseño bibliográfico se beneficiaría de los «new and alternative ways, above all noninterpretative ways, of dealing with cultural objects» propugnados por H.U. Gumbrecht (*The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2003, p. 8), a partir, sobre todo, del concepto de *presence effects* frente a *meaning effects* (*Production of Presence: What Meaning cannot Convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004), mediante el cual parece poderse analizar de forma más fructífera el modo en que los diversos niveles de la presentación libraria (tipo de papel, formato, interlínea, tipografía, ilustraciones, maquetación, etc.) afectan al lector, sin interferir necesariamente con su interpretación (es decir, con la descodificación y comprensión) del texto.

Todo lo anterior no ha de entenderse como una descalificación del librito de Tanselle, sino como una llamada de atención hacia el verdadero alcance del mismo y a la utilidad que puede reportarle al lector. Abordado como lo que realmente es, una visión de conjunto del desarrollo de los métodos de análisis bibliográfico y de sus respectivos logros y limitaciones, se trata de una obra de elegante factura (y no solo en lo material), repleta de observaciones agudas (discutibles a veces, pero siempre interesantes) y que proporciona a quien se adentre en dicha disciplina claves y enfoques para comprenderla desde dentro, algo que, lógicamente, se escapa a la exposición sistemática de teorías, modelos e instrumentos propia de una obra de orientación manualística. Desde este punto de vista, la obra reseñada ofrece un excelente complemento de otros trabajos de conjunto y será de utilidad para cualquiera que desee profundizar en este apasionante y aún no suficientemente difundido campo de estudio.

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

1ª edizione, aprile 2012
© copyright 2012 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nell'aprile 2012
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-6450-2

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

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