

Ecdotica

*Fondata da Francisco Rico,
con Gian Mario Anselmi
ed Emilio Pasquini †*

Ecdotica

19

(2022)

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

Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles



Carocci editore

Comitato direttivo

Bárbara Bordalejo (University of Saskatchewan), Loredana Chines (Università di Bologna), Paola Italia (Università di Bologna), Pasquale Stoppelli (Università di Roma La Sapienza)

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri (Università Cattolica del Sacro Cuore), Francesco Bausi (Università della Calabria), Dario Brancato (Concordia University), Pedro M. Cátedra (Universitat Autònoma de Barcelona), Roger Chartier (College de France), Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autònoma de Madrid), Domenico Fiomonte (Università di Roma Tre), Hans-Walter Gabler (Ludwig-Maximilians-Universität München), Neil Harris (Università di Udine), Lotte Helliga (British Library), Mario Mancini (Università di Bologna), Marco Presotto (Università di Trento), Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza), Roland Reuß (Universität Heidelberg), Peter Robinson (University of Saskatchewan), Antonio Sorella (Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara), Alfredo Stussi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Maria Gioia Tavoni (Università di Bologna), Paolo Tinti (Università di Bologna), Paolo Trovato (Università di Ferrara), Marco Veglia (Università di Bologna)

Responsabile di redazione

Andrea Severi (Università di Bologna)

Redazione

Veronica Bernardi (Università di Bologna), Federico Della Corte (Università ECampus), Rosy Cupo (Università di Ferrara), Marcello Dani (Università di Bologna), Sara Fazio (Università di Bologna), Laura Fernández (Universidad Autònoma de Barcelona), Francesca Florimbii (Università di Bologna), Rosamaria Laruccia (Università di Bologna), Albert Lloret (University of Massachusetts Amherst), Alessandra Mantovani (Università degli studi di Modena e Reggio Emilia), Amelia de Paz (Universidad Complutense de Madrid), Roberta Priore (Università di Bologna), Stefano Scioli (Università di Bologna), Giacomo Ventura (Università di Bologna), Alessandro Vuozzo (Università di Bologna)

Ecdotica is a Peer reviewed Journal
Anvur: A

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

Online: <http://ecdótica.org>



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Via Zamboni 32, 40126 Bologna · ecdótica.dipital@unibo.it

Iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR (L. 232 del 01/12/2016)



C&E

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES

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

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna

Carocci editore · Viale di Villa Massimo, 47 00161 Roma · tel. 06.42818417

INDICE

Saggi / Essays

- ADAM VÁZQUEZ, *And lif is lust*. The variants of lust in Chaucer's *Troilus and Criseyde* 9
- POLLY DUXFIELD, *The Estoria de Espanna* and the *Crónica particular de San Fernando*, and the notion of 'work' 33
- LORENZO GERI, Dalla letteratura alla storia. L'edizione di Percy S. Allen dell'*Opus epistolarum Desideri Erasmi Roterodami* / *From litterature to history. The edition of Percy S. Allen of the Opus epistolarum Desideri Erasmi Roterodami* 57
- ELENA FOGOLIN, Gli *Apoftemmi* di Plutarco nell'edizione giolitina del 1565: la strana vicenda della prefazione di Giovanni Bernardo Gualandi / *The edition of Plutarch's Apophthegmata published by Giolito in 1565: Gualandi's preface* 79
- Foro / Meeting.** Editare i testi teatrali / *Editing the theatrical texts.*
- GONZALO PONTÓN, Editar el teatro de Lope de Vega: de la práctica al método (y viceversa) / *Editing Lope de Vega's theatre: from practice to method (and vice versa)* 119
- PIERMARIO VESCOVO, Filologia teatrale. Limiti del campo e peculiarità / *Theatrical philology. Field limits and peculiarities* 134
- MARZIA PIERI, La commedia del '500 fra palco e libro / *The comedy of the 1500s between stage and book* 165

Testi / Texts

- MONICA BERTÉ, Scritti filologici di Silvia Rizzo. Un'antologia / *Philological writings by Silvia Rizzo. An anthology* 179

Questioni / Issues

- CLAUDIO LAGOMARSINI, Condizioni di poligenesi nella critica dei testi romanzeschi medievali (ancora su forma e sostanza) / *Conditions of 'polygenesis' in the Medieval Romance textual criticism (between 'substantial' and 'formal')* 255
- PASQUALE STOPPELLI, Se i filologi non credono nella filologia / *If philologists have no faith in philology* 281

Rassegne / Reviews

M. Grimaldi, *Filologia dantesca. Un'introduzione* (R. TRANQUILLI), p. 289 · Ch. Del Vento e P. Musitelli (eds.), *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)* (A. VUOZZO), p. 293 · R. Bertieri, *Come nasce un libro* (A. CAPIROSSI), p. 299 · G. Petrella, *Scrivere sui libri. Breve guida al libro a stampa postillato* (A. SICILIANO), p. 308 · F. Bausi, *La filologia italiana* (F. D'AGOSTINO), p. 313 · L. Leonardi, *Critica del testo* (L. DI SABATINO), p. 319 · M.G. Kirschenbaum, *Bitstreams. The Future of Digital Literary Heritage* (C. RAGUSA), p. 328

Cronaca / Chronicle

- The Society for Textual Scholarship's 2022 Conference: "Cultural Mappings" (Loyola University Chicago, 26-28 maggio 2022) 335

Rassegne

ROBERTA TRANQUILLI

📖 Marco Grimaldi, *Filologia dantesca. Un'introduzione*, Roma, Carocci editore, («Studi Superiori», 1272), 2021, pp. 175, € 18,00, ISBN 978-88-290-0519-2.

Il manuale di Marco Grimaldi intitolato alla filologia delle opere di Dante si colloca nell'ampio panorama degli studi danteschi pubblicati nell'anno del Centenario (2021). Si tratta del secondo manuale dedicato alla disciplina, dopo l'esperienza di Bellomo (*Filologia e critica dantesca*, 2008; edizione riveduta e ampliata, 2020) che tuttavia, sin dal titolo, abbraccia un invalso binomio epistemologico da cui *Filologia dantesca. Un'introduzione* si discosta, per dare risalto invece alle sole connessioni fra tradizione ed ecdotica dei testi. Il *primum* da cui muove il volume viene esposto dall'autore nella sintetica *Premessa* (pp. 11-12): le questioni filologiche relative alla produzione di Dante sono «di importanza cruciale» (p. 11) nell'alveo della storia della critica testuale e il loro studio permette «di ripercorrere gran parte delle principali questioni metodologiche della filologia applicata ai testi sia latini [...] sia volgari» (*ibidem*). Il manuale si presenta quindi al lettore come uno strumento di avviamento alla materia, rivolto non solo agli studenti universitari, ma anche a chiunque ricerchi una guida nello studio della tradizione delle opere dantesche. Peculiare il taglio argomentativo scelto da Grimaldi, che non descrive le opere di Dante e a lui attribuibili secondo la loro successione cronologica, ma sceglie di analizzarle collettivamente, capitolo dopo capitolo, da specole sempre diverse.

Il volume si apre con il capitolo *Caratteri fondamentali* (pp. 13-55), in cui l'autore discute i singoli casi di studio con chiarezza e sinteticità.

Ciascun paragrafo (nell'ordine, *Rime*, *Vita nova*, *Fiore* e *Detto d'amore*, *De vulgari eloquentia*, *Convivio*, *Monarchia*, *Epistole*, *Egloge*, *Quaestio de aqua et terra*, *Commedia*) è aperto da una breve introduzione che mostra particolare riguardo per la storia compositiva dei testi, presentata da Grimaldi anche attraverso le ipotesi di studi molto recenti (come nel caso della datazione del *Fiore* «tra la metà degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta del Duecento» avanzata da Canettieri e Montefusco, p. 21). Per ciascuna opera, l'autore evidenzia le «fisionomie» generali della trasmissione: sulla scia di Barbi distingue, ad esempio, la tradizione della *Vita nova* in organica, per estratto, estravagante e a stampa (facendo particolare riferimento alle «edizioni che rappresentano dei manoscritti perduti», p. 17). Grimaldi rileva poi nella tradizione delle *Egloge* una disomogeneità contenutistica: dell'esiguo testimoniale, costituito da otto codici, solo la metà trasmette l'intera 'corrispondenza' fra Dante e Giovanni del Virgilio (p. 41). L'autore si sofferma inoltre sugli *stemma codicum* di ciascuna opera, per illustrarli al lettore nelle loro articolazioni principali. I *Caratteri* includono anche la segnalazione dettagliata delle edizioni dantesche: le *editiones principes*, le critiche – dalle pionieristiche sino a quelle attualmente di riferimento, comprese le soluzioni digitali, quali la *Monarchia* in CD-ROM per le cure di Shaw (2009) – e le edizioni commentate, laddove contemplino il problema della tradizione testuale (ad esempio, quelle del *De vulgari eloquentia* curate da Tavoni, 2011 e da Fenzi, 2012).

Nel capitolo *Storia della tradizione* (pp. 57-85), Grimaldi propone un'innovativa disamina della trasmissione delle opere dantesche, a partire dalla cronologia e dalla geografia dei testimoni, di cui evidenzia così anche il valore storico: l'autore inizia dalle prime testimonianze duecentesche ed emiliane, vale a dire alcuni sonetti spicciolati delle *Rime* nei *Memoriali* bolognesi (p. 57), per delineare la tradizione settentrionale e toscano-umbra delle *Rime* e della *Vita nova*. Grimaldi riserva d'altro canto un'attenzione speciale alla «straordinaria diffusione» trecentesca della *Commedia* sin dagli anni Trenta a Firenze (p. 62), dove vennero confezionati i più importanti manoscritti delle *Rime*, della *Vita nova*, della *Commedia*, insieme con «alcune tracce di opere che avranno una più ampia divulgazione solo più tardi, come il *Convivio* e l'*Epistola a Cangrande*» (*ibid.*). La rassegna incomincia dall'importante codice fiorentino Chigiano L VIII 305 e si rivolge successivamente ai manoscritti prodotti dagli *scriptoria* trecenteschi, con l'identificazione di alcune 'mani' che hanno avviato la trasmissione coeva della *Commedia*. Un certo rilievo viene dato da Grimaldi alla collocazione stemmatica dei

singoli testimoni, allo scopo di chiarirne il ruolo nella tradizione. La descrizione dei codici offerta rivela anche un'attenzione dell'autore per la filologia materiale. È quanto emerge, ad esempio, dall'analisi dei primi tentativi di commento della *Commedia* (nella forma testo e commento, in prosa o in versi, p. 69) e del codice Chigiano, la cui *dispositio* interna di autori e metri riformula il canone della poesia dei primi secoli (pp. 63-64). Viene dato ampio spazio all'attività di Giovanni Boccaccio copista di Dante, cui è intitolata un'ampia sezione del secondo capitolo (*L'officina di Boccaccio*, articolata in *Commedia*, *Vita nova*, *Rime* e *Opere latine*, pp. 70-80): le copie autografe di Boccaccio «hanno infatti influenzato profondamente le dinamiche della trasmissione e hanno contribuito a fondare l'autorità di Dante quale primo classico della letteratura italiana» (p. 70). Il ruolo di Boccaccio nella diffusione delle opere dantesche, specie di *Rime*, *Vita nova* e *Commedia*, trascritte «in quattro importanti codici [...] strettamente legati tra loro» (p. 71), viene mostrato alla luce degli studi di carattere filologico, da De Robertis a oggi: è quanto accade, ad esempio, per la serie delle quindici canzoni distese, presentata sulla base delle deduzioni di De Robertis come «non esclusiva delle copie di Boccaccio» (p. 78) e da ricondurre verosimilmente a uno stadio antecedente alla formazione del gruppo di testimoni originato dall'autografo Toledano (To). L'ipotesi di De Robertis, per cui Boccaccio non sarebbe quindi «il 'padre' di questa famiglia» ma «il figlio più prolifico» (*ibidem*) da cui dipende un'ampia serie di *descripti*, viene poi comprovata dalle ricerche successive sul tema, puntualmente segnalate dall'autore (fra gli altri quelle di Leonardi, Berisso, e dello stesso Grimaldi). Completano infine il discorso sulla trasmissione alcuni cenni alle stampe d'età moderna e all'operato di Lorenzo Bartolini, Federigo Ubaldini e Bartolomeo Perazzini fra Cinque e Settecento, cui Grimaldi assegna importanza per lo sviluppo di un metodo utile alla filologia dantesca (pp. 84-85).

Nel terzo capitolo, *Critica del testo e prassi editoriale* (pp. 87-147), l'autore analizza la metodologia della disciplina: in questa sede ripercorre le fasi del metodo Lachmann applicandolo alle opere di Dante presentate nelle pagine precedenti. La trattazione ha inizio dal *Fiore*, esempio di tradizione a *codex unicus* e di filologia attributiva: Grimaldi discute i problemi che germinano in sede editoriale e il lavoro dei critici che hanno dibattuto sulla paternità dantesca del poemetto, a partire da Contini editore del *Fiore* e il *Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri* (1984). L'«edificio» continiano (p. 89) viene presentato dall'autore a partire dalle ipotesi a sostegno dell'attribuzione («affermazioni preliminari

da verificare attraverso fatti sperimentali», p. 90), che trovano una loro riprova nell'edizione del 1984. Anche in questo caso, Grimaldi affronta il tema attraverso le differenti posizioni degli studiosi e ricorda Stoppelli fra le voci che recentemente hanno riaperto il dibattito: mostra infatti come, pur prendendo avvio dai medesimi assunti linguistici di Contini, il filologo ne abbia rovesciato le tesi per mettere in dubbio anche la datazione del testimone, avvalendosi della perizia paleografica di Teresa De Robertis. Come sottolinea l'autore, l'ipotesi di un allestimento del codice «successiva al 1330, forse verso la metà del Trecento» (p. 96) non esclude la paternità dantesca, ma apre senz'altro a nuove possibili cronologie della «consecuzione *Rose-Commedia-Fiore*» (*ibidem*). Il metodo della filologia dantesca è affrontato da Grimaldi anche in prospettiva storica, come accade nella *collatio* dei testimoni della *Commedia*: la questione viene ricostruita diacronicamente a partire dal primo tentativo di collazione dei codici della tradizione, nell'edizione degli accademici della Crusca (1595), per passare a celebri scelte otto-novecentesche: la «collazione di 407 testimoni per un unico canto (*Inf. III*)» (p. 98) da cui parte il lavoro di Witte e la *collatio* per *loci critici* suggerita, con alcune differenze, da Monaci e da Moore. L'autore si spinge fino alle soluzioni degli ultimi editori: quella limitata ai codici dell'*antica vulgata* (Petrocchi); quella rivolta a tutti i testimoni contenenti almeno una cantica (Sanguineti); e quella per *loci*, che amplia tuttavia il canone di Barbi (Trovato). Il momento della *classificatio* viene invece mostrato attraverso l'operato di Barbi e Petrocchi, nelle due edizioni che hanno fatto 'scuola', vale a dire quella della *Vita nuova* (1907, 1932) e quella della *Commedia secondo l'antica vulgata* (1966-1967). In entrambi i casi, Grimaldi ripercorre «lo scrutinio degli errori, delle lacune e delle varianti caratteristiche» (p. 107) che hanno consentito agli editori di enucleare le varie famiglie della tradizione di *Vita nova* e *Commedia*. Anche nella disamina della *constitutio textus* (pp. 121-125) l'autore ricorre all'allestimento dei testi critici di Barbi e Petrocchi, che diviene però funzionale alla presentazione di metodologie d'ordine generale: è il caso ad esempio degli «errori manifesti» dell'archetipo della *Vita nova* non imputabili all'autore, da emendare «dove possibile, per congettura» (p. 122), oppure delle tradizioni divergenti, per le quali si rendono necessari i criteri di «probabilità di trascrizione» e di «*usus scribendi* inteso nel senso più ampio» (*ibidem*). Grimaldi assegna poi ampio spazio alle questioni relative alla *Veste formale* dei testi (pp. 128-136), ancora una volta discusse attraverso le reali soluzioni adottate dagli studiosi della *Vita nova* e della già citata *Commedia secondo l'antica vulgata*, che, «una volta stabilita

la sostanza del testo, devono quindi elaborare diverse procedure per la restituzione della forma in assenza dell'originale o di riscontri possibili con le abitudini grafiche, fonetiche e linguistiche dell'autore» (p. 128). Il capitolo è concluso dall'illustrazione degli apparati critici (pp. 139-141) della *Vita nuova* (Barbi), della *Commedia* (Petrocchi) e delle *Rime* (De Robertis) e da un'interessante parentesi sugli *Antichi commenti* al Poema (distinti in commenti letterari, secolare commento e commenti figurati, pp. 143-144) e sulle loro edizioni, tendenzialmente «fondate su singoli testimoni» (*ibid.*). A corollario, Grimaldi aggiunge il paragrafo *Edizioni e risorse digitali* (pp. 146-147), in cui distingue i principali strumenti bibliografici, banche dati testuali e archivi digitali attualmente disponibili in rete.

In calce al volume si collocano una *Cronologia* (pp. 149-150), che intreccia le date della biografia di Dante con quelle (presumibili) di composizione delle opere e di allestimento dei principali manoscritti. Una *Bibliografia* essenziale (pp. 151-166) è poi dedicata dall'autore ai contributi che hanno fatto la storia della filologia dantesca e agli studi più recenti. Con questo corredo Grimaldi completa quindi il suo manuale che, se anche «non intende proporsi come una sintesi completa dello stato attuale degli studi danteschi» (p. 12), offre un *vademecum* didattico esaustivo e un valido punto di partenza per lo studio ecdotico delle opere di Dante e della loro tradizione, grazie a un discorso denso ma mai involuto, che interseca efficacemente problematiche della tradizione, principi teorici e implicazioni testuali.

ALESSANDRO VUOZZO

📖 *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)*, a cura di Christian Del Vento e Pierre Musitelli, Roma, Carocci editore («Lingue e letterature Carocci», 385), 2022, pp. 378.

Risale al 1947 la caustica «noterella» con cui Benedetto Croce, liquidando in appena due paginette le pretese «Illusioni sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori», tentava di screditare chi veniva allora esercitando la propria attività filologico-critica sulla tradizione manoscritta d'autore: «Io non vieto niente, né la soddisfazione della curiosità, né l'intrattenersi delle inezie quando pur premono cose maggiori – recita la sentenza conclusiva del filosofo – ma sgonfio l'una e le altre quando pretendono di essere critica affinata o integrazione della

critica seria».¹ L'anno successivo Gianfranco Contini nel pubblicare su *La Rassegna d'Italia* quello che sarà poi considerato il manifesto fondativo della variantistica, riprendeva il termine sprezzante utilizzato da Croce invertendolo di segno: nasceva la 'Critica degli scartafacci'.

La lettura dei saggi riuniti da Christian Del Vento e Pierre Musitelli nel volume collettaneo *Gli "scartafacci" degli scrittori*, nel cui titolo riecheggia quel dibattito di oltre settant'anni fa, consente di misurare la rilevanza che lo studio dei manoscritti d'autore, consolidatosi nell'arco di più generazioni, ha assunto oggi nel panorama dell'italianistica e di verificarne, attraverso casi esemplari, l'indispensabile apporto in sede critica. Una rilevanza che, come ricordano nell'*Introduzione* (pp. 11-16) i curatori, è in qualche modo inscritta nel codice genetico della nostra storia letteraria per almeno due ragioni: a causa della «precoce conservazione degli archivi letterari» italiani (p. 11), a partire cioè dal Medioevo, e per la «lunga tradizione di valorizzazione e studio dei manoscritti autografi» che si inaugura in Italia già alle soglie della prima modernità (p. 12). Alla ricostruzione di questa secolare tradizione culturale che dai commenti cinquecenteschi alle poesie volgari di Petrarca arriva fino alle applicazioni critiche della variantistica di Contini (e oltre), e del parallelo sviluppo delle tecniche ecdotiche cresciute a contatto con le carte d'autore, è interamente dedicata la *Parte prima* del volume. Nella *Parte seconda* l'indagine si allarga al rapporto tra testo e autore con contributi monografici che analizzano nello specifico la fenomenologia degli scartafacci di figure centrali della letteratura italiana dal Trecento all'Ottocento. Chiude la pubblicazione una lunga intervista dei curatori a Gianni Francioni dove vengono affrontate, *a parte editoris*, alcune questioni relative all'interpretazione dei manoscritti d'autore e alle modalità della loro rappresentazione editoriale, a partire dai casi peculiari di Beccaria e Gramsci.

Il saggio d'apertura «La "critica degli scartafacci" ai suoi albori», firmato da Christian Del Vento, propone al lettore un ampio percorso che attraversa la 'preistoria' della critica genetica alla ricerca delle prime manifestazioni di interesse per le varianti d'autore. In questa genealogia occupa un posto fondamentale Pietro Bembo con le *Prose della volgar lingua*, all'interno della cui esposizione trova spazio una ricognizione sulla trafia variantistica di alcune liriche di Petrarca desunte dalle sue carte autografe. Benché lo scopo di questa operazione rimanga essenzialmente didattico, in linea con un procedimento «ampiamente attestato nella retorica clas-

¹ B. Croce, «Illusione sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori», *Quaderni della Critica*, III, 9 (1947), pp. 93-94.

sica e nella filologia umanistica» (p. 45) il cui fine è mostrare attraverso il confronto tra lezioni diverse come una sia migliore delle altre, nelle *Prose* le varianti genetiche «acquistano un inedito spessore diacronico, che è anche conseguenza dell'identificazione da parte di Bembo dell'ultima volontà dell'autore e della nozione di testo definitivo come criteri ecdotici» (p. 43). Sempre in ambito petrarchista si muove il letterato lucchese Bernardino Daniello che nel 1541 utilizza le varianti allora note del *Canzoniere* per approntarne un nuovo commento. L'approccio critico segue qui ancora un «paradigma aprioristico e teleologico per cui si presumeva che correggendo sé stesso l'autore non avrebbe potuto che migliorare il proprio testo» (p. 30), ma il grande successo editoriale a cui andò incontro il commento di Daniello, che già nel 1549 ne allestì una seconda edizione in cui veniva enfatizzata l'importanza delle mutazioni, testimonia della progressiva affermazione anche presso i lettori di una certa sensibilità per le varianti autografe. Il compimento di tale processo può essere rintracciato nella pubblicazione da parte di Federigo Ubaldini dei frammenti del cosiddetto "Codice degli abbozzi" di Petrarca (1642), riprodotti nella loro *facies* originale attraverso raffinati procedimenti tipografici. Del Vento dimostra quindi come a questo indiscusso vertice nella storia della "protocritica delle varianti" non segua, come altri hanno sostenuto, una scomparsa dell'interesse verso i manoscritti d'autore, ma che esso risulti invece «meno sporadico e sussultorio» (p. 48) se si guarda con attenzione alla produzione editoriale tra Cinque e Settecento. Ciò consente inoltre di meglio valutare la reale portata della "riscoperta" novecentesca degli scartafacci, anch'essa da leggersi all'interno di questa tradizione di lungo corso, di cui rappresenterebbe in qualche modo la tappa più avanzata.

Il secondo capitolo, scritto da Paola Italia, si collega idealmente a questa estrema fase dell'itinerario evolutivo della variantistica per ripercorrere la *querelle*, evocata in apertura, sugli "scartafacci" e mettere in luce il retroterra intellettuale di questo «snodo culturale fondamentale di dimensione europea» (p. 53). Alla base della proposta critica di Contini, abbozzata fin dalla nota recensione del 1937 «Come lavorava l'Ariosto», sta infatti una «nuova concezione del testo» (p. 60), inteso non più come *dato* ma come *processo*, che il filologo aveva tratto dal magistero di alcuni letterati francesi, Paul Valéry su tutti. Determinante in questo senso secondo la ricostruzione di Italia fu la visita di Contini in quello stesso 1937 all'*Exposition internationale des Arts et Techniques* di Parigi dove era allestita una mostra di manoscritti di autori francesi moderni promossa da Valéry con l'intento di costituire un primo abbozzo di un Museo della Letteratura, da intendersi come vero e proprio «atto fondativo» (p. 60) sia della cri-

tica genetica francese che, via Contini, della critica delle varianti. L'autrice procede riannodando i fili dell'articolato dibattito sugli "scartafacci" che coinvolse nell'immediato dopoguerra buona parte dell'intellettualità italiana per concludersi, almeno simbolicamente, con la pubblicazione del saggio continiano *La critica degli scartafacci* (1948). Di esso viene fornito un puntuale confronto tra la prima redazione (conservata in un manoscritto oggi alla Fondazione Franceschini di Firenze) e quella definitiva, in modo da mettere meglio a fuoco «le motivazioni sottese al testo, le reali argomentazioni, i veri destinatari» della polemica (p. 75). Emerge in sintesi da questa lettura «la volontà di Contini di presentare la critica delle varianti come una 'variante di metodo' nell'idealismo e non un metodo sostitutivo ad esso» (p. 80) pur nella ferma convinzione che soltanto su un approccio filologico al testo possa fondarsi l'autentico atto critico.

La seconda sezione del volume, come si è detto, è dedicata al rapporto tra *L'autore e i suoi scartafacci*. Gli autori presi in considerazione e affrontati da altrettanti studiosi sono: Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Marino, Pietro e Alessandro Verri, Alfieri, Leopardi e Manzoni. Ogni contributo riflette quindi sulla particolare funzione che gli scrittori assegnano di volta in volta al proprio archivio letterario, illustrando le peculiari pratiche di lavoro di ciascuno sulle proprie carte e aprendo a considerazioni critiche assai stimolanti. A tale descrizione è spesso associata una parallela rassegna delle modalità di studio e di edizione di cui quei materiali sono stati oggetto nel tempo che permette di osservare retrospettivamente lo sviluppo degli studi filologici applicati ai manoscritti d'autore. La densità dei singoli saggi e la vastità delle nozioni che abbracciano non ci consentono di darne qui l'illustrazione distesa che meriterebbero; ci limiteremo perciò a segnalarne molto sinteticamente i principali temi di riflessione.

Alessandro Pancheri analizza lo scartafaccio più celebre della tradizione italiana, il cosiddetto "Codice degli abbozzi" di Petrarca (l'attuale ms. Vat. Lat. 3196 della Biblioteca Apostolica Vaticana). La principale evidenza oggettiva che ci impone, ancor prima che lo studio, l'esistenza stessa di questo codice è che Petrarca «teneva un archivio organizzato della propria produzione letteraria, a futura e presente memoria di tutte le fasi del processo elaborativo delle sue composizioni» (p. 92); un archivio cioè che si presenta innanzitutto come «strumento di lavoro» del poeta utile a ripensare costantemente il rapporto con la propria opera (p. 95). Approfondendo l'esame del manoscritto si può poi apprezzare quella che Pancheri definisce la dimensione «canzoniere-centrica del manufatto» (p. 97) che renderebbe le carte del "Codice degli abbozzi" il

«punto di partenza e di arrivo delle informazioni necessarie al *making* del libro» (p. 114). Insieme alle minute analisi che l'autore ci offre sul funzionamento di questo manoscritto, nelle ultime pagine del contributo è ripercorsa la lunga storia editoriale degli autografi petrarcheschi (pp. 119-122).

Il caso di Boccaccio è trattato da Claude Cazalé Bérard che si concentra sul *corpus* degli zibaldoni autografi, i quali contengono «appunti, compendi, testi propri e altrui, testimoni del travaglio di formazione dell'autore» (p. 126). La studiosa avverte però che non ci troviamo davanti a mere compilazioni disordinate e casuali, bensì alla «scelta premeditata di materiali selezionati in base all'argomento, all'area culturale e linguistica» (p. 128) che riflettendo «l'intento programmatico che guidava l'autore nella sua elaborazione di un repertorio delle forme poetiche» (p. 130) ci consente oggi di ricostruire la sua *poetica in fieri*. Nell'ultimo paragrafo viene presentata l'edizione digitale dello Zibaldone Laurenziano (pp. 140-142).

Nel capitolo dedicato ad Ariosto Simone Albonico ritorna sul dibattito che ha dato origine alla critica delle varianti focalizzandosi sull'edizione Debenedetti dei *Frammenti autografi dell'Orlando furioso*, di cui viene fornita una puntuale descrizione, e sulla famosa recensione che gli dedicò Gianfranco Contini, sottolineando lo scarso interesse del critico per gli «aspetti 'materiali' del testo manoscritto» e per i «dettagli della resa editoriale» (p. 150). A fronte di questo celebre episodio della storia della variantistica viene quindi riconsiderata la peculiarità dei manoscritti del poeta estense e messa in luce la complessa fenomenologia dei *Frammenti* (pp. 153-162).

Con Tasso ci spostiamo su una tipologia particolare di autografi rappresentata dalle postille ai libri della sua biblioteca, che come illustra Franco Tomasi rientrano a pieno titolo nel dossier genetico delle opere dello scrittore. Si può infatti individuare una «traiettoria spesso rettilinea che dalla lettura conduce alla annotazione marginale per giungere poi sino all'inserimento della singola tessera di testo postillato all'interno della poesia o, più spesso, della prosa tassiana» (p. 164). Dopo aver esaminato le pratiche di lettura caratteristiche del poeta (pp. 169-173), Tomasi passa in rassegna le soluzioni editoriali finora sperimentate per i postillati tassiani e ne discute le problematicità (pp. 173-183).

La situazione delle carte autografe di Marino si presenta quanto mai lacunosa a causa della precisa volontà dell'autore di non conservare materiali che potessero certificare la sua responsabilità nella composizione di opere oscene e burlesche o anche soltanto amorose – l'autografo, insomma, come «prova di reità» (p. 188). Clizia Carminati ricostruisce

la questione e analizza il limitato *corpus* di manoscritti d'autore sopravvissuti, che «spesso documentano in diacronia stadi dell'elaborazione testuale portatori di lezioni non del tutto corrispondenti a quelle delle edizioni a stampa» (p. 193), osservando però che nel caso di Marino le carte autografe possono essere guardate non tanto o non solo come testimoni del processo compositivo, ma come «documenti di un modo di porsi dell'autore, di disegnare la propria figura di letterato» (p. 205).

Pietro e Alessandro Verri vengono trattati congiuntamente da Pierre Musitelli dal momento che è proprio nella corrispondenza fra i due che si assiste alla genesi e alla revisione delle rispettive opere. In questo caso è quindi il carteggio a rappresentare il luogo privilegiato del «laboratorio di scrittura» (p. 207), e le lettere sono i supporti che testimoniano il lavoro incrociato sui testi. Di questi supporti Musitelli individua tre tipologie diverse utilizzate «sia simultaneamente che in momenti diversi» durante la revisione (p. 213), e che rientrano a tutti gli effetti nel cantiere genetico delle opere dei due fratelli.

La prospettiva utilizzata da Monica Zanardo per approcciarsi agli autografi alfieriani è quella di verificare la dinamica di interazione che lega l'archivio privato dello scrittore con la scrittura autobiografica della *Vita* nelle sue diverse fasi redazionali. Tale indagine viene condotta sugli ultimi capitoli dell'*Epoca terza* riconosciuti come la «zona testuale più mobile dell'autobiografia» (p. 241). Ne risulta che se durante la prima fase di revisione del testo Alfieri «è ancora propenso a verificare oggettivamente il dato narrato» sui propri documenti d'archivio, passando alla fase finale e tardiva di correzione «aumenta il tasso di costruzione (e di manipolazione) dei fatti al fine di restituire un'architettura complessiva di cui l'autore ha parzialmente riassetato – col senno di poi – il disegno complessivo» (pp. 270-271). La verità documentale dell'archivio sembra insomma venire in qualche modo piegata alla nuova verità proposta dalla narrazione autobiografica.

I *Canti* di Leopardi sono un oggetto da sempre privilegiato dagli studi variantistici, tanto che, come ricorda Margherita Centenari, è stato spesso «istituito il necessario confronto tra la loro vicenda euristica e la nascita e il consolidamento della filologia d'autore come branca autonoma della filologia» (p. 273). L'autrice analizza le diverse edizioni critiche della raccolta poetica – diverse per impostazione ermeneutica e non soltanto per resa editoriale – allestite nel corso dell'ultimo secolo, a partire dall'edizione pionieristica di Moroncini 1927 fino ad arrivare a quella diretta da Gavazzoni nel 2006 (pp. 282-293). Insieme a tale rassegna critica, l'autrice illustra la particolare fenomenologia degli autografi

leopardiani, che si presentano come «carte-laboratorio, funzionali non tanto al passaggio da un'ancora magmatica forma di redazione privata dei testi alla loro versione stampabile, quanto piuttosto alla permanenza di questi nella fase dell'elaborazione poetica» (p. 281).

L'ultimo autore trattato è Manzoni, a partire dalla cui opera Giulia Raboni svolge alcune considerazioni generali sulle divergenze e le convergenze tra filologia d'autore e *critique génétique* (pp. 295-297). Viene dunque affrontato il percorso genetico dei *Promessi sposi* dimostrando la necessità, critica ancor prima che ecdotica, di pubblicare separatamente le redazioni intermedie del testo alla luce dello specifico *modus operandi* di Manzoni, per cui «la costruzione narrativa si elabora in diretta, nel momento stesso della realizzazione, senza appoggiarsi a materiali (scatole, appunti, guide) preesistenti, adattandosi ma anche esponendosi a continui riaggiustamenti in corso d'opera» (p. 298).

La sezione conclusiva del volume ospita un'intervista dei curatori a Gianni Francioni, storico della filosofia ed editore critico di Beccaria e Gramsci. Il dialogo si concentra sui problemi ecdotici e interpretativi posti dalla storia genetica dei *Delitti e delle pene* e dei *Quaderni del carcere*, ma non si limita ad una esposizione di questi due casi di studio poiché allarga la riflessione a questioni metodologiche di carattere generale. Si vede qui come la filologia d'autore e la *critique génétique* francese possano essere fruttuosamente applicate anche allo studio di testi non letterari – o per lo meno di testi in cui la "letterarietà" è un carattere, per così dire, secondario –, dal momento che permettono di scomporre nelle sue diverse articolazioni il «pensiero in movimento» (p. 335) e di accogliere quindi all'interno dell'interpretazione l'aspetto dinamico proprio di ogni atto intellettuale e creativo.

ARIANNA CAPIROSSI

📖 Raffaello Bertieri, *Come nasce un libro*, a cura di Giuseppe Cantele ed Elsa Zaupa, introduzione di Alessandro Corubolo, Dueville, Ronzani Editore («Storia e culture del libro», «Typographica», 5), 2021, pp. XII + 243, € 22, ISBN 978-88-949-1160-2.

📖 Giacinto Carena, *Le parole del libro. Stampatore. Fonditore di caratteri. Legatore di libri. Cartaio*, a cura di Giuseppe Cantele, Alessandro Corubolo, Elsa Zaupa, Dueville, Ronzani Editore («Storia e culture del libro», «Documenti», 5), 2021, pp. 157, € 15, ISBN 979-12-596-0031-8.

📖 Giacomo Bobbio, *Fra tipi e copie. Autori, editori, tipografi, clienti*, a cura di Giuseppe Cantele, prefazione di Alessandro Corubolo, Dueville, Ronzani Editore («Storia e culture del libro», «Documenti», 6), 2021, pp. 383, € 20, ISBN 979-12-596-0026-4.

La casa editrice Ronzani, nata nel 2015, ha fin da subito rivolto un particolare interesse alla divulgazione della cultura editoriale e tipografica. Nel 2021 la sua collana «Storia e culture del libro» si è arricchita di tre volumi suggestivi e, nel contempo, di grande valore documentario: *Come nasce un libro* di Raffaello Bertieri, che rientra in «Typographica», sezione dedicata agli aspetti tecnici dell'arte tipografica; *Le parole del libro* di Giacinto Carena e *Fra tipi e copie* di Giacomo Bobbio, che rientrano invece in «Documenti», sezione dedicata alla storia del libro a stampa.

Raffaello Bertieri (1875-1941) percorse tutti i gradini di carriera nell'industria editoriale e contribuì al rinnovamento della tipografia italiana, forte anche dell'influenza che poteva esercitare con l'incarico di podestà, che detenne ad Asso (Milano) dal 1926 fino alla sua morte. Di Bertieri, Ronzani aveva già pubblicato nel 2019 *20 alfabeti brevemente illustrati*, ristampa in facsimile della prima edizione del 1933, condotta prestando particolare cura a tutti gli aspetti materiali: tale cura si evince fin dalla copertina, impressa con il torchio a mano. Similmente, *Come nasce un libro* è l'edizione in facsimile della prima edizione del 1931, uscita a Milano per i tipi dell'Istituto Bertieri con lo scopo di valorizzare le diverse professioni legate alla produzione di un libro, rendendole note al grande pubblico. La prefazione di Alessandro Corubolo, intitolata *Raffaello Bertieri e l'arte del libro* (pp. vii-xii), presenta al lettore la prima edizione nella sua genesi e nei suoi aspetti materiali: formato, carattere, carta. L'opera di Bertieri è un tassello imprescindibile per la ricostruzione della storia della produzione libraria italiana dei primi decenni del Novecento. Il volume presenta le fasi di costruzione, decorazione, stampa, legatura e rilegatura (officinale o d'arte) del libro, per ognuna delle quali sono illustrate le competenze tecniche e artistiche necessarie a svolgere il lavoro. Nel capitolo *La costruzione del Libro* (pp. 21-93), Bertieri invita a considerare il Libro (che scrive rigorosamente con iniziale maiuscola) come un'«espressione d'arte» (p. 23) con un valore proprio e non meramente accessorio. Gli obiettivi principali dell'autore sono informare il pubblico sul complesso e delicato processo di produzione di un libro ed esaltare la perizia dei bravi artigiani, auspicando un risollevarimento delle sorti del libro italiano (come sottolinea sia nell'introduzione *Come*

nasce un Libro, pp. 19-20, sia nella *Conclusione*, pp. 241-243). Egli tenta di rendere il lettore più sensibile agli elementi che conferiscono bellezza grafica al libro, fornendo nozioni di base di *design*. Allo stesso tempo, mette in guardia il lettore dalle produzioni dei tipografi dilettanti che stampano senza preparazione e senza gusto (pp. 26-27). Bertieri invita a riflettere sulla mole e insieme sulla delicatezza del lavoro da svolgere a partire da un manoscritto d'autore (di cui un esempio è riprodotto a p. 29) con l'obiettivo di rendere la fruizione del testo il più agevole possibile. Bertieri inoltre spiega che è importante conoscere il valore espressivo dei vari tipi di caratteri, ognuno dei quali si adatta a certe tipologie di testi e non ad altre. Ogni carattere ha propria «fisionomia ed espressione» (p. 35), può essere «presuntuoso» o «tranquillo», «spensierato» o «compassato»... (pp. 36-37). Bertieri sostiene l'importanza di avere «pagine chiare e luminose» indipendentemente dal genere di pubblicazione (p. 47); per novelle o romanzi in particolare dovrebbero sempre essere «leggere, brevi ed ariose» (p. 50). Fondamentale è anche la giusta proporzione tra dimensione del carattere e larghezza delle righe (p. 53). L'autore fornisce poi indicazioni sulla costruzione del frontespizio (p. 56 e ss.), portando come esempio il proprio libro. Dopo ciò, si sofferma lungamente sui peggiori nemici dello stampatore: i refusi (p. 68 e ss.). Essi sorgevano principalmente a causa di lettere mal ricollocate negli appositi cassetti dagli scompositori, e risultava assai difficile scovarli: spesso nemmeno la correzione delle bozze serviva allo scopo. Ancora più insidiosi dei refusi sono i malintesi (p. 75), ovvero gli errori commessi dai compositori che leggono una parola diversa rispetto a quella riportata nel manoscritto (es.: *assenso* che diventa *assenza*). Utile è la discussione sull'eziologia di questi errori; *in primis* troviamo la distrazione del compositore, ma anche l'inaccuratezza dell'autore, che può contribuire ai fraintendimenti consegnando in tipografia manoscritti in grafia difficilmente intelligibile (p. 80). L'arduità di lettura dei manoscritti spesso però deriva non tanto dalla grafia, quanto dall'«inquietudine» (p. 82) di quegli autori che consegnano pagine minate dai ripensamenti e cosparse di correzioni. Stesso problema presentano gli originali dattilografati e poi corretti a mano. Possibile fonte di errori è anche la fase di correzione di bozze: non di rado l'autore interviene pesantemente sulle bozze, sia quando sono ancora in colonna (ovvero, non suddivise in pagine), sia quando sono già impaginate. Paradossalmente, sono pertanto le «manie di correzione» di alcuni autori ad aumentare il rischio di errori nel libro.

Il capitolo *La decorazione del Libro* (pp. 95-128) tratta delle illustrazioni e dei fregi. Le illustrazioni possono avere funzione d'abbellimento oppure, in caso di opere tecnico-specialistiche, di completamento. Bertieri rileva

che nei suoi anni esiste una moda del libro illustrato, e spiega il fenomeno con l'intento – prettamente commerciale – degli editori-tipografi di sgominare la concorrenza. Secondo l'autore, il medesimo obiettivo portò i primi stampatori ad abbondare con le decorazioni, nel caso specifico per «vincere la concorrenza del Libro manoscritto e miniato» (p. 98). Bertieri si sofferma quindi sull'impiego delle silografie, dalle più semplici (iniziali maiuscole, bordure) alle più complesse (fregi elaborati, figure). Ben presto, tutti i tipografi ne ebbero qualcuna a disposizione, sebbene nella maggior parte dei casi si trattasse di materiali di seconda mano, acquistati da altri tipografi o comunque già utilizzati in altre edizioni. Bertieri segnala inoltre la difficoltà di attribuzione delle tavole silografiche, dato che dei maestri silografi del tempo non rimane quasi nessun nome. Egli fa inoltre notare che la creazione di una silografia prevedeva due fasi, il disegno dell'illustrazione e l'incisione della tavola in legno, che spesso coinvolgevano due artisti diversi. Bertieri passa poi in rassegna le tecniche di illustrazione coeve: la silografia e l'incisione fotochimica (pp. 106-118). Di seguito, discute i criteri di applicazione delle decorazioni e delle figure al libro (pp. 118-126); i criteri esposti riflettono il gusto dell'autore, affinato dalla lunga esperienza in ambito tipografico, per cui è essenziale creare pagine equilibrate in cui le immagini si sposano armonicamente con il testo. Il tipografo esperto adempie questo compito meglio di chiunque altro, ma talvolta è l'autore stesso a esprimere preferenze sulla collocazione delle immagini; ad esempio, frequentemente richiede di inserire le figure nei pressi del testo in cui vengono richiamate. Bertieri invita i tipografi a soppesare bene le richieste degli autori (che nella maggior parte dei casi non hanno competenze grafiche), e invita, quando è il caso, a disobbedire, «ché una brutta pagina è un danno per il libro e anche per l'autore» (p. 124).

Il capitolo *La stampa del Libro* (pp. 129-167) descrive il processo che va dall'allestimento della forma tipografica all'impressione della composizione sulla carta. Bertieri insiste sull'importanza dell'equilibrio tra parte stampata e bianco sulla pagina. Ampi margini bianchi ai lati sono necessari per difendere lo specchio di stampa dai pericoli esterni: «La polvere, l'umido, le dita del lettore, la macchina tagliatrice del rilegatore» (p. 135). L'autore si sofferma poi sulle mansioni e le competenze dell'impressore, che deve tenere sotto controllo moltissime variabili e ovviare ai difetti dei materiali. Si affronta così il problema dell'usura dei caratteri nel tempo (p. 139): per compensare i caratteri imperfetti, l'impressore deve eseguire con perizia l'operazione del taccheggio (p. 140), che può essere svolta anche per le incisioni (p. 146). L'impres-

sore deve inoltre prestare attenzione alle quantità di inchiostro: le pagine devono risultare omogenee e regolari, senza difetti o eccessi d'inchiostro. Complicazioni ulteriori sono dovute all'alterabilità degli inchiostri e della carta, soprattutto per fattori climatici (temperatura e livello d'umidità). In aggiunta, poiché in età moderna si sono moltiplicate le tipologie sia d'inchiostro che di carta, è aumentata la complessità del lavoro e quindi le competenze necessarie ai tipografi e ai loro operai. Le sempre più numerose varianti nella composizione degli inchiostri e nelle qualità della carta rendono difficile prevedere con precisione il risultato finale della pubblicazione. Un aspetto da non trascurare è anche l'odore del libro (pp. 156-157), che può essere reso piacevole grazie a una buona scelta di inchiostri e carta. Nella parte finale del capitolo, Bertieri descrive le difficoltà della stampa a più colori (p. 158), i criteri di scelta della carta (p. 163) e le tipologie di carte, suddividendole in sei gruppi: carte da scrivere, per stampati, a mano, colorate o a fantasia, patinate, varie; ogni gruppo contiene vari tipi, diversi per consistenza e superficie (pp. 164-167).

Il capitolo *La legatura del Libro* (pp. 169-179) descrive le operazioni di taglio, piegatura, ordinamento fascicoli, cucitura e pressatura. La fase di raccolta e ordinamento dei fascicoli è determinante e richiede una estrema attenzione per evitare di assemblare copie con fascicoli doppi o mancanti. La perdita di fascicoli o pagine può inoltre essere favorita da una cucitura difettosa (p. 174). Bertieri lamenta che, nonostante la sua importanza, la legatura venga purtroppo spesso «considerata una funzione secondaria» dagli stessi editori (p. 178).

Gli ultimi due capitoli sono dedicati alla rilegatura, che consiste nel dare al libro una struttura più solida con una seconda cucitura e l'applicazione dei piatti anteriore e posteriore. Questo passaggio in origine veniva spesso lasciato all'acquirente, in quanto il tipografo si limitava alla legatura. Il capitolo *La Rilegatura officinale* (pp. 181-190) prende in esame la rilegatura realizzata in serie, mentre il capitolo *La Rilegatura d'arte* (pp. 191-239), che ha un'estensione ben maggiore, lumeggia le tecniche dei maestri rilegatori. Bertieri deplora il poco apprezzamento dato in Italia alla rilegatura d'arte. Ne approfitta per fornire un panorama della millenaria storia della rilegatura, dagli astucci cilindrici in cui si conservavano le strisce di papiro e pergamena, alle rilegature impreziosite con oro, argento e pietre dell'alto Medioevo, fino a quelle, più moderne, in pergamena o cuoio. Sul cuoio potevano essere impresse decorazioni con appositi punzoni, a secco o in oro. I piatti in legno furono abbandonati nel xv secolo, anche per il pericolo dei tarli, e sostituiti da piatti in

cartone. Secondo Bertieri, il periodo d'oro della rilegatoria italiana fu la prima metà del Cinquecento, in cui si realizzarono veri e propri capolavori di scolpitura. È poi illustrato il procedimento della mosaicatura (p. 214). Nella conclusione, Bertieri consiglia al suo pubblico di diffidare dai «tosalibri» (p. 235), rilegatori dilettanti che rovinano il lavoro del tipografo, mentre i veri maestri rilegatori lo sanno valorizzare.

L'opera di Bertieri è corredata da centoventisette figure, di cui è presente l'indice (*Indice alfabetico delle figure*, pp. 13-16). In qualche caso, la consultazione delle figure risulta disagiata, poiché sono sparse all'interno del volume e spesso richiamate a distanza di molte pagine.

Bertieri, come abbiamo mostrato, esamina tutti gli aspetti materiali del libro (financo l'odore!), niente affatto secondari per ciò che concerne la ricezione di un'opera. Presenta con precisione tutte le professionalità che concorrono alla realizzazione di un libro e che possono agevolare il compimento delle intenzioni dell'autore – oppure, al contrario, interferire con esse. Può risultare difficile ricostruire le responsabilità delle scelte grafico-editoriali (e talvolta degli errori) in un libro: nello studio filologico, sarebbe sempre utile avere a supporto documentazione e carteggi che attestino i contatti tra autori, editori e tipografi. Come risulta chiaro dalla lettura del volume, un libro è da considerarsi come il prodotto delle competenze e della perizia di più personalità, tra le quali l'autore, l'editore e il tipografo sono le principali, ma non le uniche: ciò non è mai da sottovalutare quando si fa filologia dei testi a stampa.

Giacinto Carena (1778-1859), naturalista, si occupò anche di lessicografia delle scienze, delle arti e dei mestieri. *Le parole del libro* è una raccolta di lemmi estratti dalla seconda parte del suo *Prontuario di vocaboli attenenti a parecchie arti, ad alcuni mestieri, a cose domestiche, e altre di uso comune per saggio di un vocabolario metodico della lingua italiana*, intitolata *Vocabolario metodico d'arti e mestieri* e uscita nel 1853 a Torino (Stamperia Reale). Il *Prontuario* careniano, un tentativo di sistematizzare la terminologia italiana delle discipline tecniche, rimase a lungo un punto di riferimento per studiosi e scrittori, tra i quali Alessandro Manzoni. A seguito della lettura della prima parte, pubblicata nel 1846 a Torino (Stabilimento Tipografico Fontana) e intitolata *Vocabolario domestico*, Manzoni indirizzò a Carena la celebre epistola *Sulla lingua italiana* del 26 febbraio 1847. Sono quattro i lemmi, o meglio, per utilizzare il termine careniano, gli articoli ripubblicati del *Vocabolario metodico*, e riguardano alcuni mestieri fondamentali del libro: *Cartajo*, *Stam-*

patore, Fonditore (di caratteri) e Legatore di libri. Nella prefazione intitolata *Parole preziose* (pp. 7-17) il curatore Alessandro Corubolo spiega efficacemente le innovazioni apportate da Carena alla lessicografia di arti e mestieri: non più un vocabolario strutturato in ordine alfabetico, ma in gruppi di significato; l'impegno nel non basarsi tanto su dizionari precedentemente compilati quanto sull'uso vivo degli artigiani toscani e in particolare fiorentini; la presenza di un indice metodico di voci per ogni mestiere. L'editore contemporaneo non tralascia di inserire la *Prefazione* dell'autore (pp. 21-34) nonché l'utile *Indice dei nomi* (pp. 151-157), traendolo dall'*Indice generale alfabetico* del *Prontuario* (1851-1853, Torino, Stamperia Reale). Il recupero delle voci relative ai mestieri del libro realizzate con acribia da Carena è benemerito e consente di ricostruire in dettaglio, tramite le parole in uso e i loro significati, gli aspetti pratici della lavorazione del libro nelle botteghe ottocentesche. Nel libro si susseguono così la *carta velata* (o *velina*), il *punzone* e il *bulino*, il *torchio*, la *legatura* insieme ad altre decine di termini che ricreano l'universo dei molteplici artigiani chiamati alla realizzazione del libro. Nell'articolo *Stampatore* (pp. 41-93) non mancano voci squisitamente inerenti a ortografia e punteggiatura: *accentuare*, *punteggiare*, *virgola*, *virgolette*, *apostrofare*, *sgraffa*, *spaziare*...

Giacomo Bobbio (1848-1924) fu soldato garibaldino, giornalista e tipografo. Nel 1876, ad appena 28 anni, il suo impegno nell'editoria era già così consolidato che divenne direttore della Tipografia del Senato. Ronzani, che di Bobbio aveva già riedito *I materiali e i prodotti tipografici* del 1880 (2020), ripubblica in *Fra tipi e copie. Autori, editori, tipografi, clienti* l'omonima seconda edizione della raccolta di quarantadue articoli precedentemente pubblicati su riviste quali «L'Arte della Stampa». Questa seconda edizione era uscita a Roma nel 1914 presso E. Loescher e W. Regenber; la prima edizione era dell'anno precedente, pubblicata dalla Tipografia del Senato a Roma con il titolo *Fra tipi e copie. Variazioni su temi tipografici*. Queste prime edizioni sono ormai diventate estremamente rare; la pubblicazione di Ronzani, corredata della *Prefazione* di Alessandro Corubolo (pp. 7-12), rende così più accessibile questa opera affascinante e avvincente, che attraverso gli articoli di Bobbio ci porta a Subiaco, ripercorrendo in pagine piene di meraviglia l'impianto della prima tipografia in Italia (*Gli antesignani*, pp. 15-20); a Tivoli, narrando lo sviluppo dell'arte tipografica in questa città (*Per la storia minuscola*, pp. 66-80); all'incontro con Edmondo De Amicis (*Edmondo De Amicis e i giornali militari*, pp. 313-318); al primo congresso di editori, tipografi

e librai italiani tenutosi a Torino nel 1869 (*Lusso, sciali e miseria*, pp. 97-104); ma soprattutto nei luoghi di lavoro dei direttori di tipografie e dei loro operai. È questa l'ambientazione della maggior parte degli articoli bobbiani, che presentano al lettore le condizioni e i rapporti di lavoro nelle officine tipografiche (si vedano ad es. *Sabati senza sole*, pp. 91-96; *I decaduti*, pp. 105-111; *L'apprendista*, pp. 173-182; *Dove si lavora*, pp. 273-281; *Il riscaldamento nelle officine*, pp. 282-288), senza tralasciare un'indagine sul lavoro femminile, in cui tuttavia non mancano gli stereotipi di genere (*Il gentil sesso*, pp. 255-261). La prosa di Bobbio è agile e di piacevole lettura, ed è efficace soprattutto negli aneddoti e nei bozzetti umoristici, in cui emergono le parodie delle personalità che ruotano intorno all'industria tipografica, quali *Il cottimista eccezionale* (pp. 214-219), l'autore esordiente, l'editore di bassa lega, il correttore negligente (che appaiono in *Editori e autori*, pp. 296-312), i committenti scriterati (*Il criterio di certi committenti*, pp. 325-331), quelli avventati e improvvisati (*La disdetta di un'editrice*, pp. 332-343) o quelli troppo pretenziosi (*Aristocrazia plebea*, pp. 344-357). Di particolare interesse sono i pezzi relativi alle pratiche correttorie, cioè al «duro, ingrato lavoro [...] del revisore di stampe!» (p. 185), nei quali si espone una variegata casistica di errori tipici dei tempi della stampa a caratteri mobili. In *La correzione* (pp. 183-194) emerge come la volontà dell'autore talvolta si disperda tra gli interventi di correttori e compositori, spesso disorientati dalla difficoltà di interpretare il pensiero autoriale «nei meandri dei periodi non sempre ben costruiti» (p. 186). Di non poco conto sono i problemi di spazieggiatura causati dall'aggiunta o eliminazione di virgole e le conseguenti ire dei compositori contro i «virgolai», cioè gli scrittori e i correttori che abusano di questo segno di punteggiatura (pp. 186-187). Bobbio riporta le continue discussioni sulla necessità o meno della virgola nei vari contesti, che non trovano soluzione poiché risulta impossibile fissare una norma una volta per tutte e mettere tutti d'accordo. Simili questioni sorgono per le iniziali maiuscole: «tanti sono i giudizi quanti i cervelli», non di rado mossi nelle loro convinzioni da questioni ideologiche (pp. 189-190). Le incertezze rimangono anche per la scrittura dei numeri, che possono essere in cifre o in lettere (pp. 190-191), nonché per l'impiego delle abbreviazioni (p. 192). Bobbio si sofferma sul lavoro ingrato del correttore (p. 193), il cui impegno è raramente riconosciuto. Le pagine conclusive sono dedicate agli errori causati dall'ignoranza, dalla disattenzione o dalla distrazione dei compositori (pp. 193-194), su cui si ritorna brevemente anche in *Fenomeni poco spiegabili* (pp. 195-202; p. 196). In *La scomposizione* (pp. 203-208), Bobbio sostiene che la divi-

sione del lavoro in tipografia dovrebbe seguire regole diverse rispetto all'industria meccanica; riflette in particolare sulla delicatezza del lavoro di scomposizione, che dovrebbe essere svolto con meticolosità e pertanto non dovrebbe essere lasciato interamente nelle mani degli apprendisti (p. 207). Essi, non allettati da una mansione poco costruttiva, finirebbero con lo svolgerla senza impegno, spianando il terreno agli errori in fase di composizione. Sull'estrema importanza del mantenere i materiali in ordine, in particolare nella cassa delle lettere, l'autore torna in *La 'coscienza'* (pp. 209-213: p. 212). In *Le ristampe* (pp. 220-224) è deplorata l'abitudine di alcuni autori di mandare in stamperia manoscritti con grafie illeggibili; si presentano poi le differenze tra composizione di ristampe e composizione di manoscritti. In *Editori e autori* (pp. 296-312) Bobbio illustra il rapporto tra gli autori e gli editori o i tipografi, e denuncia le pressioni fatte da alcuni autori sui tipografi per convincerli a pubblicare le loro opere con pagamento dilazionato (spesso dopo aver visto la propria proposta di pubblicazione respinta da tutti gli editori contattati). Infine, in *Correzioni e sospensioni* (pp. 319-324) espone i danni subiti dai tipografi a causa delle correzioni straordinarie e della sospensione delle composizioni, che lasciano bloccate – talora per anni – forme già composte senza poterle impiegare per altri lavori. A proposito della questione del compenso aggiuntivo per i tipografi in caso di correzioni aggiuntive non previste, Bobbio riporta per sommi capi un caso finito in tribunale (in cui ovviamente il tipografo ebbe la peggio).

La prosa di Bobbio, ironica e spesso tagliente, guida il lettore attraverso il folto sottobosco dell'industria editoriale, raccontando la quotidianità del lavoro e dei rapporti umani in tipografia, con intermezzi divertenti sui capricci degli autori e le assurde richieste di committenti avventati, privi di qualsivoglia nozione tecnica della stampa (formato, tipi, qualità della carta...).

Concludendo, questi tre volumi Ronzani si rivelano di grande interesse e utilità per tutti coloro che si occupano di storia del libro e di filologia dei testi a stampa, soprattutto per il periodo compreso tra Ottocento e primo Novecento. Essi forniscono infatti – dalla prospettiva privilegiata degli addetti ai lavori – una panoramica dell'evoluzione del mestiere tipografico tra i due secoli, aumentando la sensibilità del lettore verso le procedure tecniche, le problematiche e le sfide (tecnologiche, ma anche economiche e sociali) della stampa a caratteri mobili.

ANGELA SICILIANO

📖 Giancarlo Petrella, *Scrivere sui libri. Breve guida al libro a stampa postillato*, Roma, Salerno, 2022, pp. 292 con 24 tavv. f.t., € 27,00, ISBN 978-88-6973-676-6.

Chiunque abbia familiarità con i *marginalia*, le annotazioni apposte sui margini dei libri (da una mano nota o non), sa quanto siano preziosi ma difficili da trattare. Se da un lato svelano dettagliate – talvolta inedite e altrimenti non attingibili – informazioni sulla vita e sulla formazione culturale del possessore del libro (e di conseguenza sul contesto storico che le incornicia), dall'altro pongono almeno due importanti criticità. La prima è di ordine teorico: come affrancare i *marginalia* dall'etichetta di testo ancillare e 'parassita', dettata dalla posizione fisica (sul bordo della pagina) e dai loro caratteri materiali (sono generalmente vergati in una scrittura contratta, tachigrafica e non sorvegliata)? La seconda è di natura critica e pratica: come classificare questa moltitudine di segni, vari per forma e funzione? È possibile definirne una tassonomia inclusiva?

Entrambe le questioni sono affrontate, con fine sensibilità e competenza critico-bibliografica, da Giancarlo Petrella in questo volume che, per intenti e risultati, si pone nel solco della tradizione inaugurata da Giuseppe Frasso con il contributo *Libri a stampa postillati. Riflessioni suggerite da un catalogo* (1995),¹ di cui delinea l'antefatto concettuale e insieme l'ideale prosecuzione. Il saggio prende le mosse, «sotto le mentite spoglie della recensione» (p. 51), dalla pubblicazione del poderoso catalogo *Books with manuscript* (1994),² in cui Robin Alston registra circa 25.000 libri con *marginalia* appartenenti alle collezioni della British Library: si trasforma infatti, e ben presto, in «riflessione autonoma e proposta metodologica sulle nuove prospettive di ricerca offerte dalle annotazioni manoscritte» (*ibidem*). Tre sono, in particolare, le necessità ventilate da Frasso: considerare i *marginalia* un «valore aggiunto»³ al libro a stampa; «l'ado-

¹ G. Frasso, «Libri a stampa postillati. Riflessioni suggerite da un catalogo», *Aevum*, LXIX, 1995, 3, pp. 617-640.

² *Books with manuscript. A Short Title Catalogue of Books with Manuscript Motes in the British Library, including Books with Manuscript Additions, Proofsheets, Illustrations, Corrections, with Indexes of Owners and Books with Authorial Annotations*, ed. by Robin C. Alston, London, British Library, 1994.

³ Frasso, «Libri a stampa postillati», cit., p. 635.

zione del termine “postillati” in sostituzione del calco dall’inglese *books with manuscript*», «libri con annotazioni manoscritte» (*ibidem*); l’elaborazione di una «definizione condivisibile di postillato» (p. 53) e un primo tentativo di ordinamento tipologico dei libri con annotazioni, «non per furore classificatorio, ma per una [...] razionale sistemazione dei reperti». ⁴

L’intervento di Frasso ha indubbiamente rappresentato una svolta negli studi sui *marginalia*, «contribuendo a innescare, in via diretta o di sponda, un filone di studi interdisciplinari tra filologia, paleografia e storia del libro» che analizza le «pratiche di lettura e appropriazione dei testi dal Medioevo all’Età moderna» (pp. 11-12), con nuove e recenti aperture sui postillatori novecenteschi (Bassani, Fortini, Gadda, Rosselli, Sanguineti, ecc.). Ha però, nello stesso tempo, suggerito di guardare al passato: in che stima erano tenute le postille prima di essere promosse a «valore aggiunto»? Con quali espressioni (spesso connotate) ci si riferiva ai postillati?

Su questi interrogativi si sofferma Petrella nel primo capitolo del volume, dall’eloquente titolo *Storia di un genere*: con vivace tono affabulatore e abbondanza di casi, racconta la parabola dei *marginalia*, dalla fine del Quattrocento alle soglie dell’oggi, mostrando come la «sensibilità» (p. 20) filologica e storica per le annotazioni sia una conquista del Novecento. Questa storia è significativamente narrata non dal punto di vista degli scrittori-lettori (privilegiato negli studi critici), ma da quello dei librai, dei collezionisti, dei bibliofili, per cui il libro è – prima ancora che un ‘oggetto intellettuale’ – un ‘oggetto materiale’. Per secoli, in effetti, le «annotazioni manoscritte trasmesse dai libri a stampa» sono giudicati «difetti d’esemplare», «incidenti del tempo, malvisti dai librai, costretti ad abbassare le proprie richieste, e dai collezionisti che storcivano il naso di fronte a un libro, per quanto raro, deturpato da interventi» (*ibidem*): un’ostilità rivolta soprattutto ai *marginalia* degli «anonimi lettori» (*ibidem*), mentre quelli dei «letterati illustri» godono di una maggiore considerazione, al punto da essere «copiati da singoli o gruppi di eruditi, anche col ricorso a copisti di professione», per preservarli e favorirne la «trasmissione “seriale”» (p. 23), o stimati dagli stessi librai perché in grado di accrescere il valore economico dell’esemplare annotato. Tale ostilità si traduce, concretamente, nell’eliminazione delle tracce marginali attraverso l’uso di reagenti chimici, che restituiscono alla pagina il suo originario biancore: una *damnatio memoriae* a tutti gli effetti.

⁴ Ivi, p. 637.

Un esempio estremo di questo atteggiamento censorio, e insieme la sua teorizzazione, si ha nelle *Avvertenze necessarie e profittevoli a' bibliotecari e agli amatori de' buoni libri* (1776) dell'abate, libraio e letterato Gaetano Volpi:

Un libretto di successo, che sconta però l'aggravante di aver educato al gusto per il libro "immacolato", anacronisticamente ricondotto alla sua verginità tipografica dalla pratica deleteria del lavaggio, generazioni di collezionisti e di librai, incitandoli alla caccia alle annotazioni e fornendo loro non solo una qualsivoglia giustificazione teorica all'operazione di ripulitura, ma anche gli ingredienti e le tecniche per esercitarla. (p. 26).

L'insofferenza del Volpi per «le inutili scritture che spesso deformano i libri» (secondo una celebre perifrasi di suo conio) «fa proseliti tra i librai italiani e d'Oltralpe, che smacchiano esemplari anche pregevoli senza alcuno scrupolo filologico [...], per offrirli a collezionisti ossessionati dai libri marginosi e immacolati» (p. 31): una tendenza di lungo corso che Petrella documenta con rigore esaminando un mannello di esemplari con «interventi manoscritti evanidi» (p. 36), appartenenti a collezioni private (quella del bibliofilo Victor Masséna Prince D'Essling, oggi in parte conservati presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia) o ai fondi antichi di biblioteche pubbliche (la Trivulziana di Milano). I segnali del «cedimento» di questo «esasperato senso estetico» (p. 36) e quindi di un cambio di rotta, nei primi del Novecento, sono invece colti nell'analisi di altre tipologie documentarie: gli scambi epistolari – esemplari quelli del bibliofilo e antiquario De Marinis con Giuseppe Agnelli (Direttore della Biblioteca Ariostea) e Benedetto Croce (pp. 37-42) e i cataloghi delle collezioni private o delle grandi biblioteche italiane. È in particolare nel dettato di queste che Petrella individua gli indizi di una rivalutazione dei *marginalia*: la loro presenza, un tempo stigmatizzata, taciuta o chimicamente 'silenziata', inizia infatti ad essere segnalata con il corredo di informazioni sempre più precise. È così, per esempio, nel catalogo della collezione di Giuseppe Martini (1934), «un modello ancora oggi insuperato del genere» che:

nel corpo centrale della scheda [dedicata all'esemplare], in calce all'area della collazione bibliologica e dei riferimenti bibliografici, [...] offre un pionieristico esempio di trattamento e descrizione delle annotazioni manoscritte tradite dagli esemplari a stampa, che, pur senza alcune pretese di esaustività, prevede il rilevamento e la trascrizione delle note di possesso e la segnalazione di eventuali postille marginali di cui non di rado si avvanza una proposta di datazione e provenienza geografica. (p. 44).

Traccia del cambiamento in corso è anche nelle parole con cui si presentano i libri annotati. «Bel exemplaire, non lavé»: questa formula, che ricorre frequentemente nel *Catalogue de la bibliothèque Sylvain S. Brunschwig: incunables et seizième siècle* (1955), non comporta un'«immediata valorizzazione degli interventi manoscritti» (p. 37) – il riconoscimento della cui dignità, storica e filologica, si concreterà nella voce ‘postillato’ introdotta da Frasso – ma sottende, nella sue limpide sillabe, un parziale atteggiamento documentario. Siam ben lontani dal tono sprezzante con cui l'umanista Michele Ferno battezza il termine «postilatos» («libros illos quos vocant postilatos»), «neologismo» poi ripreso in chiave antifrastica da Frasso; e ancor più dalla sua «acre», ruvida, «degradante forma parodistica [...] *pustulitos*» (pp. 51-52).

Per quanto riguarda invece la definizione di postillato, Petrella si dichiara sostanzialmente d'accordo con quella proposta da Frasso:

Si propone di indicare con il nome di postillati tutti i testi a stampa [...] sui quali sia intervenuta, successivamente alla loro uscita di sotto il torchio di stampa (o da altro strumento atto alla stampa, per i tempi a noi più vicini) la mano dell'uomo, per arricchirli con interventi che vanno da un minimo, rappresentato dalla semplice presenza di segnali nei margini della pagina [...] fino a un massimo, rappresentato dal disporsi insieme sui margini della pagina e sulla pagina medesima di segni di richiamo, sottolineature, correzioni d'ogni genere al testo, collazioni con altri testimoni, glosse, commenti variamente realizzati (anche mediante l'immagine).⁵

Include tuttavia nel novero dei postillati gli esemplari con sola nota di possesso, che Frasso esclude attribuendo a questa classe di annotazioni un mero «intento [...] di tutela patrimoniale». ⁶ A un'articolata tassonomia delle note di possesso è quindi dedicato il secolo capitolo, *Tipologia di un genere: il possesso del libro*, che ne passa in rassegna – attraverso una ricca casistica – le molteplici manifestazioni e funzioni: può trattarsi di «dichiarazioni di proprietà, anche a mo' di semplice firma» (p. 73), generalmente «in apertura del volume», a volte però vergate in posizione strategica («lungo il taglio» [p. 75]) o ripetute «in pagine interne» (come accade negli esemplari della Biblioteca dei Girolamini), «così da passare inosservate e impedirne, o renderne oltremodo difficoltosa, la sottrazione» (p. 77); di note che consentono l'immediata l'identificazione del proprietario del libro (sulla base del nome, «in latino o in volgare», anche «privo di qualsivoglia indicazione geografica o indizio utile» [p. 85]) o

⁵ Ivi, p. 636.

⁶ Ivi, p. 637.

innescano complesse e a volte «romanzesche vicende attribuzionistiche» (p. 97), come per la Bibbia postillata da Girolamo Savonarola, giunta in Biblioteca Ariosteana (dove oggi è conservata) dopo lunghe peregrinazioni e passaggi di mano; di attestazioni di possesso «false» o attribuite, «con ottimistica faciloneria o [...] venale malafede, a personaggi di rango» (pp. 93-94); di note «sintatticamente più elaborate» (ad es. «posside hunc libri/libellum») o che attestano la comunione dell'esemplare, condiviso con sodali o conoscenti (come testimoniano le formule «et amicorum», «et sociorum», «sibi et amicis»); di annotazioni che rivelano nell'esemplare l'oggetto di una permuta, di un prestito, di un dono, di un lascito...

Queste note paratestuali «nulla però dicono circa l'effettivo uso che del libro è stato fatto nel corso dei secoli», per cui occorre rivolgersi alle «note di lettura», una categoria «concettualmente assai diversa», nonostante ci si riferisca ad entrambe come a 'postille', «con impropria assimilazione terminologica» (p. 157):

In una sorta di *climax* semiotico ascendente, rientrano in quest'ambito le *reading practices* (sottolineature, graffe e segni d'attenzione, dall'iconica *manicula* atta ad attirare il lettore su un passo del testo, all'indicazione verbale *Nota* o simili); disegni estemporanei, senza alcuna attinenza al testo, o finalizzati a illustrarlo e facilitarne la comprensione; correzione di refusi e segni di collazione con altri testimoni (a stampa o manoscritti); emendamenti e integrazioni, anche autoriali; estrazione di parole chiave e concetti trascritti a margine per agevolarne lo studio e la rilettura (i cosiddetti *notabilia*); traduzioni, parafrasi e interventi di natura linguistica, spesso interlineari, atti a facilitare la comprensione del testo; note di commento, rinvio a fonti e loci paralleli (*ibidem*).

L'illustrazione di queste tracce di lettura – senza pretesa di esaustività – è svolta nel terzo capitolo, *Tipologia di un genere: le tracce dei lettori*: un capitolo che non si limita alla schematica tipologizzazione, ma traccia anche spunti critici e affondi nella storia (privata e pubblica). Per il primo punto, si citano le «voci del dissenso» (p. 199), cioè delle note vergate con intento polemico nei confronti del testo d'autore: è il caso delle postille di Alessandro Tassoni alla *Commedia* e all'*Orlando Furioso*, che «si traducono [...] in una sorta di contrappunto brusco e spazientito al dettato dantesco e ariostesco» (p. 200, una sorta di 'saggio in margine', per dirla con Calasso). Per il secondo, si ricordano le note che registrano «nascite, morti, condizioni di salute, eventi meteorologici, [...] fatti di quotidianità spicciola, frammenti di vite non altrimenti tangibili che ne rivelano sovente la dimensione autobiografica e soggettiva» (il libro era infatti «un supporto facilmente disponibile in casa e pertanto impie-

gabibile» anche «per scopi pratici», «diversi dalla lettura e dallo studio» [p. 207]) e quelle di tenore storico-cronachistico, che restituiscono «inediti squarci e inediti recuperi» del passato: significativa è, in tal senso, una postilla di Agostino Vespucci a un passaggio delle *Epistole ad Familiares* di Cicerone (1477), che fornisce «validi e insperati appigli cronologici circa l'opera di Leonardo al tempo del suo ritorno a Firenze» (p. 214).

Un capitolo importante, infine, perché, integrando e articolando doviziosamente la classificazione dei postillati di Frasso, Petrella offre un campionario delle tecniche di annotazione diffuse tra i postillatori (illustri o anonimi) del Cinquecento e del Seicento. Il suo lavoro sistematico e rigoroso, che ben figura accanto al pionieristico *Marginalia* di H.J. Jackson (2001), rappresenta perciò un modello che si auspica possa ispirare esercizi analoghi sui secoli successivi (su cui esistono soprattutto contributi pregevoli, tesi a ricostruire il metodo di lavoro dei singoli autori)⁷ e, fatte salve le differenze tra i sistemi di scrittura peculiari alle varie epoche, stimolare una riflessione condivisa sulla pratica dell'annotazione.

FRANCESCO D'AGOSTINO

📖 Francesco Bausi, *La filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 2022, pp. 384, € 32,00, ISBN 8815298835.

Dopo il prestigioso manuale *Introduzione agli studi di filologia italiana* di Alfredo Stussi (Bologna, il Mulino, 2015), entra ad arricchire la collana dei manuali di filologia italiana della casa editrice il Mulino quello di Francesco Bausi. Il testo, edito nel 2022, oltre che a stampa, è disponibile sulla piattaforma Pandoracampus, che ne fornisce molteplici opzioni di consultazione.

Fin dalla *Premessa* (pp. 13-21), l'autore denuncia il suo disappunto per una visione settoriale e limitante della filologia, «da identificare *tout court* con l'ecdotica» (p. 14) e slegata dalla critica testuale, che si sta progressivamente imponendo; per Bausi, alla base dell'interpretazione di un testo, vi è sempre la filologia «nel senso lato di ricerca storica» (p. 17), che ha l'obiettivo di individuare delle coordinate imprescindibili entro le quali operare. Il suo manuale concepisce il sapere filologico non

⁷ C. Del Vento, *La biblioteca ritrovata. La prima biblioteca di Vittorio Alfieri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019; G. Pink, *Voltaire à l'ouvrage. Une étude de ses traces de lecture et de ses notes marginales*, Paris, CNRS Éds, 2018; D. Martinelli, «Dalle orecchie di lettura ai collettori: nel cantiere manzoniano delle postille di lingua», *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, III, 2018, pp. 233-263.

come un semplice metodo, ma come un abito mentale indispensabile per avvicinarsi alla verità storica. «La filologia richiede e mette in campo non solo e non tanto specifiche competenze tecniche, quanto, soprattutto, un ampio ventaglio di conoscenze trans-disciplinari e idealmente enciclopediche» (p. 19): l'autore, quindi, parte da queste premesse per presentare un manuale innovativo, che si distacca da molti dei precedenti per un andamento più agile e discorsivo e che guarda al sapere filologico da svariati punti di vista, cercando di non ricadere nel mero tecnicismo e nell'astrattismo di sole regole e definizioni. Il testo di Bausi amalgama felicemente nozioni teoriche con esempi pratici, senza creare due sezioni distinte, supportando le sue riflessioni con molteplici argomentazioni e con un approccio interdisciplinare, in un discorso omogeneo e scorrevole articolato in nove capitoli.

Prima di essi è posta un'*Avvertenza* (pp. 23-24), in cui si specificano i simboli e le abbreviazioni utilizzate nel lavoro.

I primi due capitoli del manuale si concentrano sul concetto di testo nel tempo (pp. 25-49) e sull'approdo a una sua edizione (pp. 51-71).

L'autore parte efficacemente dalla nozione di testo inteso come un prodotto umano dotato di un suo ciclo vitale, soggetto al decadimento, e, a volte, addirittura alla scomparsa: la filologia si occupa di preservarne la vita, di impedirne la degenerazione. Dal primo capitolo, si osserva la premura di Bausi nell'espone alcune considerazioni semplici, ma fondamentali, a volte scontate per gli studiosi, ma che sarebbe meglio ricordare ai fini di una piena comprensione da parte del lettore inesperto: egli precisa che spesso, consultando un'opera del passato, «siamo convinti di leggere ciò che l'autore ha veramente scritto», ma «in molti casi il testo che abbiamo tra le mani è invece il frutto di una più o meno profonda ricostruzione eseguita modernamente» (p. 25). È quindi doveroso assumere la piena consapevolezza che i testi più o meno antichi passano per le mani del filologo, che esegue una serie di operazioni, dalla correzione di errori all'ammodernamento grafico-linguistico, ai fini di agevolare il lettore moderno. Un testo può giungerci attraverso una serie di copie che costituiscono la sua tradizione, di cui Bausi traccia i differenti tipi, oltre alle caratteristiche che possono avere i singoli testimoni di essa. Attraverso il passaggio di un'opera da una copia all'altra si inseriscono nel tempo delle innovazioni, soprattutto gli errori e le varianti, spiegati e contestualizzati.

Il secondo capitolo si apre con la definizione della filologia applicata ai testi, l'ecdotica, «dal greco *ekdidomi*, 'pubblicare', latino *edere*» (p. 51): un'altra caratteristica del manuale di Bausi è la spiegazione dei termini tecnici utilizzati, talora anche risalendo alla loro etimologia, per un'esi-

genza di chiarezza estrema verso il lettore. Esso prosegue spiegando i vari tipi di edizione di un testo, che costituiscono un atto interpretativo. Il compito del filologo è di occuparsi in specie dell'edizione critica, strutturata in sezioni specifiche: particolare attenzione viene riservata all'apparato, che deve essere agevole anche per il lettore non addetto ai lavori. Si sottolinea più volte la leggibilità richiesta all'edizione critica, per invogliare alla sua consultazione, eventualmente anche tramite sussidi storico-critici e un commento con note esegetiche ed esplicative.

Con i tre capitoli successivi ci si addentra nel nucleo del manuale: viene qui articolato un ampio discorso sulla filologia della copia, analizzando in particolare i metodi di Lachmann e di Bédier.

Il terzo capitolo (pp. 73-104) presenta il metodo che, per convenzione, è definito con il nome del filologo Lachmann e che di fatto «è un insieme di norme e di procedure ecdotiche solo in parte a lui riconducibili e talora, anzi, a lui del tutto estranee o da lui formulate in modo generico e applicate in modo diverso a seconda dei testi sui quali di volta in volta si trovò a lavorare» (pp. 74-75). Si passa poi ad analizzarne le fasi, costituite da censimento, *collatio*, *recensio*, *emendatio*, *selectio*. Nel descrivere la *recensio*, Bausi specifica che con essa «si vagliano i risultati della collazione allo scopo di ricostruire i rapporti tra testimoni», quindi «va evitato l'uso, oggi non infrequente anche tra gli addetti ai lavori, di assegnare al termine il significato improprio di 'ricerca e raccolta dei testimoni'» (p. 78); ancora una volta si assiste ad una precisazione del significato dei termini. Nella descrizione del metodo, il testo cerca di snellire il pur necessario tecnicismo, fornendo essenziali *stemmata codicum* e puntando sugli esempi pratici. L'alternativa a Lachmann è quella fornita dal filologo Bédier: del suo metodo, anch'esso analizzato, viene sottolineata la genesi reazionaria e soprattutto il suo carattere di scientificità «purché la sua applicazione sia rigorosa» (p. 94); Bausi rivendica la piena validità del procedimento bédierano, spesso posto in secondo piano in altri manuali rispetto a quello lachmanniano. Per lo studioso i due metodi possono anche integrare proficuamente: infatti, egli informa ormai della consolidata prassi di un lachmannismo nella costituzione del testo critico e di un bédierismo per quanto riguarda la resa formale. Chiude il capitolo una panoramica sui procedimenti alternativi da prediligere in caso di una tradizione assai corposa e difficilmente studiabile nella sua interezza.

Il quarto capitolo (pp. 105-129) indaga i problemi teorici e i limiti applicativi dei due principali metodi presentati. Bausi, nel suo manuale, quindi, non solo fa una descrizione di essi ma, specificando che «ciascuno può essere buono o cattivo a seconda delle situazioni e di chi lo

adopera» (p. 105), presenta i casi in cui possono essere poco efficaci. Il metodo di Lachmann, per la filologia italiana, può risultare inadeguato nel caso vi sia, nella tradizione manoscritta, attività correttoria dei copisti, contaminazione, presenza di doppie lezioni e di varianti d'autore, poligenesi di errori: tutti fenomeni analizzati nel testo; quello di Bédier, invece, può essere inficiato dal peso troppo grande dato al *iudicium* in ogni fase del procedimento e dalla condizione di dover rispettare il più possibile il manoscritto scelto come base, di cui Bausi analizza gli effetti.

Il quinto capitolo (pp. 131-190) è incentrato sul neo-lachmannismo e sul neo-bédierismo. Bausi sottolinea come i due principali metodi filologici siano oggi stati ripensati e rinnovati e ne analizza, quindi, le attuali potenzialità: il neo-lachmannismo presenta come fondamento «l'uso cauto ed elastico dello stemma» (p. 133) da considerare sempre come un'ipotesi; entrambi hanno accolto per la scelta delle varianti un «allargamento dello spazio concesso al *iudicium*» (p. 141); in qualsiasi caso «la congettura resta e deve restare l'*extrema ratio*» (p. 172); la procedura più comune per la lingua finale di un testo è «una sorta di bédierismo formale» (p. 179) supportato da un ammodernamento grafico. Chiude il capitolo un'avvertenza sulla negatività di atteggiamenti radicali volti a schierarsi per un metodo, piuttosto che per un altro, applicato acriticamente e meccanicamente in tutte le situazioni.

Il sesto capitolo (pp. 191-231) è dedicato alla filologia dell'originale. Bausi tiene a sottolineare l'importanza dell'aspetto diacronico di un testo in questo settore di studi. Uno degli scopi principali della filologia d'autore è quello di stabilire, ove possibile, i diversi momenti di un'opera: in tale operazione la critica delle varianti assume un ruolo fondamentale, analizzata da più punti di vista nel manuale. Lo studio delle varianti permette un approccio globale al testo: può rivelare, al di là delle sue diverse stesure o redazioni, il *modus operandi* dell'autore, esegesi più accurate, le conseguenze delle singole lezioni mutate sull'intera struttura testuale; per un'indagine accurata, si mette in guardia dal non tralasciare, anche per un autografo, l'intera tradizione. Si analizzano, poi, i casi in cui si possono ipotizzare varianti d'autore nell'ambito della filologia della copia. Il fulcro del capitolo consiste nella descrizione delle caratteristiche specifiche dell'edizione critica di un autografo. Bausi suggerisce le prassi più opportune con cui procedere per un'agevole edizione, concentrandosi soprattutto sui criteri per la scelta di un testo con più fasi redazionali: lo studioso afferma che «è ugualmente legittimo pubblicare la prima, l'ultima, o una redazione intermedia, purché la scelta sia giustificabile e perseguita con coerenza» (p. 220).

Uno degli scopi del manuale è sicuramente un approccio fedele e disincantato alla realtà filologica, attraverso un'attenzione particolare al suo aspetto pratico: a tal proposito, il settimo capitolo (pp. 233-261) costituisce una critica ad alcuni atteggiamenti idealisti in filologia. Bausi parte con il contestare il concetto di manoscritto originale a volte soggiacente al metodo di Lachmann: occorre tenersi lontani dai «remoti presupposti neoplatonici del lachmannismo» (pp. 234) che concepiscono la molteplicità della tradizione come un male che ha macchiato l'incontaminato originale. Lo studioso sottolinea, ancora una volta, i limiti del procedimento lachmanniano, che mira a ricostituire un testo nella maniera più corretta possibile, che non può, però, corrispondere esattamente all'originale. Un'altra critica è mossa all'atteggiamento di voler individuare, a tutti i costi, l'ultima volontà dell'autore: Bausi precisa come tale nozione sia spesso impossibile da definire in modo chiaro e come vada «calata nelle situazioni specifiche» (p. 243), acutamente vagliate; vi sono casi in cui non ci si può attenere a tale criterio per la costituzione di un testo critico. L'ultima obiezione è quella rivolta alla tendenza di conferire assoluto valore ad un singolo testimone rispetto ad un originale ricostruito. Va scongiurato «il feticismo del documento» (p. 255): il manuale spiega che il compito del filologo è quello di muoversi sul piano della diacronia e non isolare un singolo testo, considerandolo in maniera spropositata, solo perché esistito in circostanze ben determinate. Nel capitolo ben si evince il metodo filologico proposto da Bausi, mai radicale e sempre aperto al discernimento delle singole situazioni, con alla base un atteggiamento in cui il relativismo e uno scetticismo moderato fanno da guida per un lavoro oggettivo.

L'ottavo capitolo (pp. 263-291) si occupa della filologia dei testi a stampa e della filologia digitale. Un discorso dettagliato è dedicato alla prima, in quanto le «peculiari caratteristiche di produzione del libro a stampa introducono numerose e precise specificità» (pp. 263-264) di cui il filologo deve tenere conto: esse sono dunque descritte punto per punto. Il manuale, con una visione filologica aggiornata, non può esimersi dal trattare approfonditamente la seconda: Bausi mette subito in guardia dall'esaltare *in toto* la filologia digitale. Se egli riconosce gli enormi aiuti delle risorse informatiche per la costituzione di banche dati, spogli e concordanze, indispensabili per il filologo, critica la meccanizzazione delle procedure filologiche. Si riconosce altresì l'utilità della digitalizzazione delle edizioni critiche: se l'informatica, da un lato, però, permette di «fornire al lettore una grande quantità di dati e di documenti» e «compiere in modo facile e veloce, ricerche, verifiche, letture simultanee

e incrociate, spostamenti fra le diverse parti dell'edizione» (pp. 280-281), dall'altro, mette in crisi la nozione di edizione critica, acuendo tendenze che «riportano al culto e al feticismo dei documenti» e «annullano la responsabilità e la scelta interpretativa del filologo, lasciandola al lettore-fruitori» (p. 283).

Il testo presenta come ultimo capitolo (pp. 293-329) una disamina sui rapporti tra linguistica, metrica e filologia ed una panoramica finale sulla filologia attributiva. Nel solco della linea di pensiero tracciata dal manuale, si sottolinea l'importanza dell'interdisciplinarietà del sapere e si propone fino alla fine una visione pluriprospectica della filologia, che non può prescindere da competenze linguistiche e metriche. «Per quanto attiene alla linguistica, ogni operazione filologica è esposta a gravi rischi se non si fonda sull'approfondita conoscenza della lingua del testo e dell'autore, oltre che, in generale, della lingua di quell'epoca e di quell'ambiente, nonché dei secoli precedenti» (p. 293). Bausi presenta i casi in cui la linguistica soccorre il filologo; parimenti, però, si ragiona sul bisogno del linguista di consultare, per il suo lavoro, affidabili edizioni critiche.

«Di fronte a un componimento poetico, il primo controllo della tenuta filologica del testo può e deve farsi su base metrica» (p. 304): il manuale passa così in rassegna vari esempi in cui il filologo deve confrontarsi con la metrica; si dà ampio spazio, in particolare, al problema dell'anisossillabismo. La filologia attributiva è uno dei campi che più richiede ampie conoscenze del filologo: di essa Bausi presenta alcune regole «di carattere generale e di valore non assoluto» (p. 322) che possono aiutare ad orientarsi.

Con l'*Epilogo* (pp. 331-339), il manuale si congeda presentando un'acuta riflessione sul ruolo che la filologia ha nella nostra società moderna e su quale dovrebbe avere. «La filologia, oggi, non gode sempre di buona stampa tra gli studiosi e gli studenti di letteratura» (p. 331): così esordisce questa sezione del manuale. La causa principale di ciò è imputata alla «formalizzazione scientifica della filologia che si è determinata», portando «da un lato a un incremento del tecnicismo, dall'altro alla separazione della filologia dalla storia letteraria e dalla critica» (p. 331). Il manuale, improntato sul principio di chiarezza e leggibilità, chiede ai filologi la confezione di un'edizione critica moderna che abbia come primo scopo quello di un'agevole fruizione, anche per coloro non strettamente addetti ai lavori. Dall'ammodernamento grafico a un apparato esauriente ma snello, fino a un commento storico-esplicativo: questi i cardini che Bausi tiene a ribadire per un lavoro efficace e utilizzabile da un pubblico più vasto. La filologia deve riacquistare per tutti il suo

significato più autentico di strumento ausiliario per accostarsi ad un testo letterario e non costituire un elemento astruso e avulso dalla critica letteraria.

In seguito, è presente la sezione *Riferimenti bibliografici* (pp. 343-366), assai ricca; chiudono invece il manuale un *Indice delle cose notevoli* (pp. 369-372) e un *Indice dei nomi* (pp. 373-380), per consentire al lettore di muoversi il più agevolmente possibile all'interno del testo: scopo perseguito fin dalla prima pagina di esso e che pare efficacemente raggiunto.

LUCA DI SABATINO

📖 Lino Leonardi, *Critica del testo*, Firenze, Le Monnier Università, 2022, pp. xvi + 204, € 20, ISBN 9788800748308.

Le riforme dei sistemi e metodi didattici universitari che si sono incalzate negli ultimi anni hanno imposto, tra molto altro, un radicale ripensamento dell'insegnamento della Filologia romanza, e di conseguenza dei manuali utilizzati. Se fino a qualche decennio addietro era normale formarsi soprattutto su manuali concentrati sull'ambito linguistico, delegando le nozioni di storia letteraria e di ecdotica a lezioni, dispense o bibliografia aggiuntiva, a partire dai primi anni 2000 ha iniziato ad apparire sempre più evidente la necessità di manuali di più ampio respiro, che coniugassero la storia linguistica delle Origini a profili di tipo letterario e di critica testuale. Questa esigenza pare ora trovare pieno compimento nel grande manuale *Filologia romanza*, opera in tre volumi, commerciabili e fruibili sia come un unico grande strumento, sia come tre distinte unità editoriali e didattiche: *Critica del testo* di Lino Leonardi; *Linguistica* di Laura Minervini; *Analisi letteraria* di Eugenio Burgio. In questa sede ci si concentra sul volume di Lino Leonardi. La sua *Introduzione* (pp. vii-xv), a firma dei tre autori appena menzionati, è riferita all'intero manuale tripartito, ma fornisce coordinate fondamentali per l'inquadramento della critica testuale in seno alla Filologia romanza: a p. xiii, in particolare, si offre una prima definizione dell'ecdotica romanza, delle sue peculiarità e della sua importanza nel dibattito culturale moderno, dall'*affaire Dreyfus* ai giorni nostri.

Il cap. 1, *Filologia e verità: il testo come problema* (pp. 7-29), chiarisce l'approccio che Leonardi propone, e che si intuisce già nel titolo del volume: la filologia è intesa come critica testuale, in quanto «il testo è sottoposto a una critica radicale, che deve interrogarsi circa il suo autore, la

sua lingua, il suo stile, il suo contenuto, in ultima analisi il suo significato letterale e globale». Questa concezione di filologia 'integrale' informa l'intero libro; nel cap. 1 essa giustifica l'accostamento al testo medievale articolato su tre punti focali, analizzati anche in ottica contrastiva rispetto a concezioni e prassi della letteratura moderna: il concetto di autore, così diverso e complesso nell'età media rispetto ai giorni nostri; la variazione cui il testo del Medioevo è soggetto attraverso la tradizione manoscritta; il manoscritto stesso, con le sue peculiarità che lo rendono differente dal libro moderno. Quest'ultimo aspetto è presentato attraverso due casi esemplari, un sonetto petrarchesco e uno di Dante.

I quattro capitoli successivi seguono uno schema doppiamente bipartito, che l'autore chiarisce nell'*Avvertenza* (p. 3): i capp. 2-3 studiano il manoscritto (rispettivamente come oggetto e come portatore di un contenuto), i capp. 4-5 studiano il testo e le sue deformazioni causate dalla tradizione (rispettivamente in ottica interna al testo e con sguardo allargato all'intero *corpus* testimoniale). In questa partizione si può individuare, come precisato nel cap. I (pp. 27-28), un raggruppamento costituito dai capp. 3-5, che analizzano i manoscritti e il testo secondo una dialettica sincronia / diacronia (ossia studio del manoscritto / storia della tradizione).

Il cap. 2, *Il manoscritto come libro*, si apre con il paragrafo *Il censimento dei manoscritti*, comprendente richiami allo studio dei frammenti, della tradizione indiretta e di quella a stampa, e all'utilizzo delle banche dati per la visualizzazione dei codici, rimarcando però al contempo l'importanza della consultazione autoptica. Vengono ricordati anche casi particolarmente significativi negli studi sui manoscritti medievali, in cui ritrovamenti fortuiti o indagini accurate nelle biblioteche portano a importanti progressi nella conoscenza della nostra storia letteraria più antica: tra gli esempi addotti, spiccano la scoperta del *Lancelot en prose* volgarizzato, ad opera di Luca Cadioli, e quella della lirica di Giacomino Pugliese *Resplendente stella de albur*, in una testimonianza antichissima rinvenuta da Giuseppina Brunetti. Si passa quindi a fornire indicazioni sulla filologia materiale (parr. 2.2-2.3): conformazione fisica del libro medievale, prassi scritte, decorative, paratestuali. Nell'illustrare, benché sinteticamente, il ruolo e l'importanza che glosse, rubriche, miniature e indicazioni per i miniatori rivestono nello studio dei manoscritti e della circolazione e fruizione dei testi, vengono aperti importanti scorci verso orizzonti di ricerca che, pur non rientrando strettamente nel lavoro dell'editore critico, fanno comunque parte di quella filologia a tutto tondo, attenta ad ogni aspetto del testo e della sua tradizione, che è caratteristica di questo

manuale. Nell'introdurre tali elementi, Leonardi menziona anche, *en passant*, «un certo eccesso che questa [*scil.* la filologia materiale] ha portato con sé nel concentrare l'interesse soltanto su questi aspetti». Il paragrafo 2.4, dedicato alla datazione dei manoscritti, propone al lettore il postulato pasqualiano dei *recentiores non deteriores*, con opportuna esemplificazione (pp. 45-49). L'ultimo paragrafo, *Tipologia dei manoscritti medievali*, offre una panoramica che spazia dai canzonieri lirici italiani ai grandi cicli della narrativa in lingua d'oïl, per introdurre infine la più recente categoria di «lettura *in context*» e lo studio delle *mises en recueil*: si tratta di versanti talora trascurati, in favore dell'analisi dei singoli testi, ma che risultano invece di speciale importanza, data la particolare natura della tradizione manoscritta medievale, propensa all'allestimento di volumi antologici o addirittura miscellanei, i quali si configurano come uno dei principali canali di fruizione della letteratura nel Medio Evo.

Nel cap. 3, *Il manoscritto come testimone*, troviamo un primo paragrafo dedicato a originali, autografi, idiografi. Risulta qui apprezzabile l'uso di riproduzioni fotografiche con dettagli di autografi celebri, come quello del *Teseida*, che permettono di familiarizzare con la prassi scrittoria di grandi autori del Medio Evo. Oltre ai casi celebri di autografi italiani antichi, come quello boccacciano del ms. Hamilton 90 e il petrarchesco Vat. Lat. 3195, il lettore è posto dinanzi ad altri importanti autografi romanzi, come quelli di Guillaume de Machaut. Il par. 3.2, *Il copista: identità e attività*, descrive la formazione e le modalità di lavoro dei copisti medievali, per poi passare alla «patologia della copia» e agli errori meccanici: importante notare come qui si introducano varie tipologie di errore, sia monogenetiche che poligenetiche (come il *saut du même au même*), senza tuttavia anticipare la loro eventuale funzione nell'ambito stemmatico e della ricostruzione testuale, che sarà oggetto di trattazione successiva. *Il manoscritto come testimone* è il titolo non solo del capitolo in esame, ma anche del suo terzo paragrafo. Qui si illustrano alcune dinamiche della copia rispetto alla tradizione del testo, ossia come possono collocarsi i singoli manoscritti e copisti nei confronti dell'originale: si porta come esempio la celebre copia di Guiot dei romanzi di Chrétien de Troyes, spesso assunta dagli editori come base per le edizioni critiche del grande romanziere, ma di cui si ricorda la tendenza all'introduzione, pur limitata, di riscritture e varianti. Interessante la sezione dedicata all'analisi della lingua e alla stratigrafia linguistica (par. 3.4, *La lingua del copista*), con esempi dalla tradizione oitanica (ancora lo *champenois* Guiot, ma stavolta come copista del *Brut*, testo di autore normanno), occitano-catalana (canzonieri trobadorici esem-

plati in area iberica, opere di Lullo), italiana (Siciliani toscanizzati). Il capitolo è concluso da un paragrafo dedicato a trascrizione diplomatica e interpretativa, con esempi corredati da riproduzioni fotografiche dei manoscritti: materiale che può rivelarsi di immediata fruibilità didattica, anche considerando che i lavori di trascrizione possono essere proposti già agli studenti della Laurea Triennale, per laboratori o per tesi. I campioni testuali sono estrapolati da opere in versi (un sonetto petrarchesco, una lirica di Jaufrè Rudel e il *Lai de l'ombre*), consentendo così al lettore di familiarizzare non solo con la trascrizione di grafemi e parole, ma anche con la *mise en page* della lirica antica, che nei codici era spesso copiata senza incolonnamento dei versi.

Il cap. 4, *La tradizione come processo: teoria dell'innovazione*, entra nel vivo della prassi ricostruttiva: la nozione di errore, già presentata nel capitolo precedente, è qui ampliata e ricondotta all'interno del concetto di innovazione, definita a p. 87 come «un cambiamento, una modifica del testo, volontaria o involontaria» verificatasi «nel corso della trasmissione» manoscritta e riscontrabile nei testimoni grazie al lavoro di collazione. Tale prospettiva risulta differente, sin dalla sua etichetta, rispetto a quella comunemente adottata nella didattica universitaria, ove spesso si preferisce mantenere il focus sul concetto di errore significativo; ma una tradizione attiva come è quella romanza medievale, caratterizzata spesso da un elevato tasso di varianti adiafore, necessita di categorie peculiari, non sempre coincidenti con quelle della filologia classica e dei testi moderni. Dopo aver infatti definito la tradizione manoscritta (par. 4.1 *La tradizione*) ed aver fatto cenno della sua problematica interazione con la tradizione orale, si passa ad illustrare le fasi della collazione (par. 4.2, *La collazione*) e il vaglio di varianti ed errori: giungiamo così al par. 4.3, *L'innovazione: criteri interni*, ove Leonardi espone chiaramente un punto-chiave del metodo proposto: «l'obiettivo della filologia è distinguere, tra le lezioni che si oppongono, quelle che sono il frutto di innovazione da quelle che conservano la lezione tramandata». Di nuovo, dunque, l'attenzione non è puntata (principalmente) sul concetto di errore o sugli errori significativi, che saranno poi impiegati per la costruzione dello stemma, ma sulla più ampia categoria di innovazione. Si offre al lettore, a tal proposito, la problematica nozione di *usus scribendi*, con esempi dall'ambito lirico e anche dall'antica epica francese, che può apparire lontana da tale fenomenologia, essendoci spesso pervenuta anonima e rimaneggiata, ma in cui pure, grazie al suo stile formulare, risulta possibile individuare delle costanti lessicali e sintattiche. Il capitolo si chiude con il paragrafo *La dinamica dell'innovazione*,

dedicato all'eziologia dell'innovazione stessa (e dunque anche dell'errore): sono qui fornite indicazioni su natura e utilità filologica della *lectio difficilior*, e viene presentato il concetto continiano di diffrazione, interpretato come «elemento di difficoltà che ha agito da fattore dinamico», che ha cioè introdotto delle innovazioni nella tradizione.

Il cap. 5, *La tradizione come processo: genealogia dei testimoni*, è interamente dedicato alla stemmatica. I parr. 5.1 e 5.2 illustrano le modalità di costituzione di uno *stemma codicum* attraverso il metodo degli errori, definiti, anche alla luce del precedente capitolo, come «le innovazioni più sicure»; il par. 5.3, *L'individuazione e la tipologia degli errori*, analizza più dettagliatamente i casi problematici nella classificazione degli errori significativi; di particolare interesse appare la sezione 5.3.4, *Serialità degli errori*, ove si chiarisce come anche gli errori poligenetici, qualora costituiscano una serie ricorrente, possano risultare fattore stemmaticamente rilevante e congiuntivo: si tratta di un elemento non scontato, e che rende più ricca e problematica la casistica normalmente contemplata dai manuali universitari. Leonardi può avvalersi, a questo proposito, del grande cantiere editoriale del *Guiron le Courtois*, romanzo francese del XIII secolo, di ampia diffusione e corposo testimoniale, e la cui edizione critica è realizzata da una *équipe* di studiosi coordinata dallo stesso Leonardi; proprio i lavori di questa squadra di ricerca hanno contribuito a far emergere l'importanza degli errori poligenetici seriali. Il par. 5.4, *Il problema delle varianti*, postula anche il possibile utilizzo di innovazioni certe, ma non erranee, come elementi rilevanti ai fini stemmatici: precisazione significativa, che può risultare dirimente per tradizioni con fitta presenza di varianti adiafore; l'esempio addotto da Leonardi, tratto da *Madonna dir vo voglio*, mostra come l'innovazione certa possa essere individuata attraverso una collazione che si estenda anche agli ipotesti (nel caso della canzone del Notaro, la fonte è notoriamente una lirica di Folchetto di Marsiglia), i quali possono orientare le scelte dell'editore per *loci* testuali in apparenza diffratti senza rimedio. Il par. 5.5, *I presupposti del metodo*, problematizza alcuni assunti fondamentali della stemmatica («l'infallibilità dell'autore, l'immobilità dell'archetipo, l'inutilità dei codici *descripti*, la discendenza da un unico modello») evidenziandone i limiti e i rischi, rappresentati da errori d'autore, archetipo in movimento, maggior completezza dei *descripti* rispetto ai loro antigrifi (eventualmente divenuti mutili o lacunosi dopo la realizzazione della copia), pluralità dei modelli. Quest'ultimo punto introduce il lungo e articolato paragrafo successivo, *La contaminazione*, in cui Leonardi distingue tra «contaminazione di esemplari», in cui uno scriba assembla

blocchi testuali da antigrafi diversi, e «contaminazione di lezioni», in cui l'attività di copia comporta l'inserimento di singole lezioni da testimoni diversi, effettuato dal copista per migliorare il suo testo: operazioni come quest'ultima possono rendere ardua o impossibile la ricostruzione con il metodo degli errori-guida. La trattazione di queste difficoltà prelude al par. 5.7, *Limiti della stemmatica*, in cui si descrive il caso emblematico del *Lai de l'ombre* e delle critiche di Joseph Bédier al metodo lachmanniano, e si presenta anche il caso-limite dei *Lais* di Maria di Francia, per i quali appare impossibile una ricostruzione stemmatica certa; Leonardi sottolinea tuttavia come i limiti della stemmatica non debbano divenire alibi per la rinuncia alla classificazione dei testimoni, e ricorda in proposito il caso del *Guiron le Courtois*, la cui tradizione era stata ritenuta impossibile da tassonomizzare stemmaticamente, mentre studi più recenti sono approdati a uno stemma convincente (p. 125). Di segno opposto è il par. 5.8, *Funzionalità dello stemma*, che mostra l'utilità della stemmatica non solo per la ricostruzione critica del testo, ma anche per lo studio della sua circolazione. Il par. 5.9, *Metodi quantitativi*, presenta le applicazioni delle scienze statistiche allo studio della tradizione e descrive anche il concetto, recentemente introdotto, di cladogramma, per concludere con la stemmatologia digitale: di tutti questi metodi Leonardi ricorda l'utilità, ma anche il principale limite, rappresentato dal fatto che offrono classificazioni dei testimoni non orientate, non funzionali, quindi, per comprendere la genealogia dei manoscritti.

Il sesto e ultimo capitolo, *Il testo come ipotesi: l'edizione*, mostra come concretamente viene allestita e fruita un'edizione critica. Dopo le premesse del par. 6.1 (*L'obiettivo dell'edizione*) si illustrano le procedure di lavoro su manoscritto unico (par. 6.2) o su più testimoni. La prima tipologia include i casi relativi agli autografi, e anche alla «filologia d'autore», che analizza la genesi e l'evoluzione dell'opera letteraria nel cantiere dello scrittore: tale prospettiva, puntualizza Leonardi, è fruttuosamente applicabile a molti testi moderni, ma trova spazio limitato nella medievistica; tra i pochi casi di questo tipo, viene naturalmente menzionato e addotto come esempio quello petrarchesco. L'edizione pluritestimoniale, invece, può contemplare l'utilizzo di uno stemma (par. 6.3, *Edizione da più manoscritti (con stemma)*) o la sua assenza (par. 6.4, *Edizione da più manoscritti (senza stemma)*). Quest'ultima categoria comprende le edizioni fondate, per oggettiva necessità o per sfiducia preconcepita nei confronti della stemmatica, su un manoscritto di base corretto su un numero limitato di testimoni di controllo, prassi ormai radicata nell'editoria straniera, ma non sempre scientificamente giusti-

ficabile e che lascia un pericoloso margine di arbitrarietà nella scelta del codice di base, di quello di controllo e dei luoghi da emendare. Il par. 6.5, *La superficie linguistica*, affronta, tra vari altri punti, il concetto di manoscritto di superficie, utilizzato non solo come base dell'edizione, ma come riferimento per la veste linguistica anche delle correzioni dell'editore critico, e che è già stato messo a frutto in recenti iniziative editoriali dirette dallo stesso Leonardi (penso alla monumentale edizione del già citato *Guiron le Courtois*). Si potrebbe chiosare che il ricorso alla nozione di manoscritto di superficie può consentire di superare talune *impasses*, riuscendo a coniugare l'esigenza di uniformità di lingua con la possibilità di intervenire criticamente laddove necessario, adeguando però la *facies* linguistica degli interventi correttori alla *scripta* del testimone di superficie: una delle strade che, in sostanza, permettono di non cadere in sterili polarizzazioni tra istanze di tipo ricostruttivo e conservativo (o presunte tali). Questi due paragrafi, strettamente collegati tra loro, toccano punti particolarmente delicati soprattutto per chi si occupi di filologia e letteratura francese medievale. Il ricorso al *bon manuscrit*, che caratterizza molte edizioni critiche francesi e che è alla base di pubblicazioni autorevoli e di ampia diffusione, può in taluni casi fornire prospettive inevitabilmente imperfette sulla produzione letteraria medievale. Possono esserne un esempio, come ricorda lo stesso Leonardi, le edizioni dei romanzi di Chrétien de Troyes, spesso fondate bédierianamente sulla copia di Guiot (vd. *supra*, analisi del par. 3.2), che tuttavia si rivela a tratti ingannevole, perché latrice di innovazioni e riscritture del copista. Anche l'ambito italiano è investito da problematiche relative al manoscritto di superficie: Leonardi cita il caso-limite della *Commedia*, il cui testimone più autorevole, il codice Urbinato, è caratterizzato da una patina linguistica padana. Rientra nella trattazione sulla veste linguistica il sottoparagrafo 6.5.4, *Normalizzazione grafica*, in cui si ricorda un tratto peculiare dell'ecdotica romanza, o meglio, delle ecdotiche romanze: il trattamento delle grafie da parte degli editori moderni non è il medesimo per tutte le lingue neolatine, in quanto per alcune di esse la standardizzazione moderna manca oppure è troppo distante dall'uso medievale. Si tratta di una precisazione spesso trascurata, ma che è invece bene sia fornita agli studenti di filologia romanza, talvolta disorientati dalla disparità che si riscontra, ad esempio, tra un testo toscano, normalmente soggetto a modernizzazione grafica, e uno antico-francese, spesso lasciato intatto o quasi. Il par. 6.6, *L'apparato*, fornisce indicazioni su scelta e organizzazione delle varianti da registrare, senza dimenticare la possibilità, per testi con tradizione molto attiva, di ricorrere a edizioni sinottiche (sotto-

par. 6.6.5). Il paragrafo conclusivo, 6.7, *Interpretare il testo*, corona l'esposizione metodologica mostrandone l'applicazione in chiave più ampia, finalizzata a un'ermeneutica globale del testo e della sua tradizione. Non manca la menzione di studi e riscontri intertestuali che possono essere condotti con l'uso delle moderne banche dati, ma si richiama l'attenzione sul fatto – mai sufficientemente ribadito – che il lavoro del filologo non consiste nell'accumulare dati ormai facilmente reperibili, ma nell'offrirli operando selezione e organizzazione rigorosamente ragionate.

Il volume è completato da una ricca *Bibliografia* (pp. 177-188), da un *Glossario e indice degli argomenti* (pp. 189-198), in cui le voci glossate, se riferite a specifici argomenti trattati, hanno anche l'indicazione delle occorrenze nel volume, e dall'*Indice degli autori e dei testi*, completo di indicazioni dei manoscritti menzionati (pp. 199-204). Il manuale è sprovvisto di note, ma tutti i riferimenti e le indicazioni necessarie sono contenuti a testo o raccolti nella scheda con additamenti bibliografici selezionati che conclude ciascun capitolo. Utile l'utilizzo del segno « ° » che rimanda, per tutte le occorrenze dei termini così contrassegnati, al già citato *Glossario*, che in questo modo può essere fruito in modo bidirezionale (dal manuale alla glossa e viceversa). Utili e ben scelte appaiono anche le numerose immagini che accompagnano la trattazione dell'intero volume: benché siano tutte in bianco e nero, sono chiare e risultano particolarmente efficaci nelle sezioni dedicate alla filologia materiale, alle modalità scritte e all'edizione diplomatica.

Queste considerazioni portano a volgere lo sguardo sul volume nel suo insieme. Colpiscono la ricchezza e varietà degli esempi addotti: sono tratti non solo dall'antica letteratura italiana o gallo-romanza (cioè ai versanti più coltivati dagli studiosi italiani e ai quali spesso si tende a limitarsi perché risultano più legati all'insegnamento secondario, cui molti dei laureati in Lettere accedono), ma anche iberica; si spazia insomma su tutta la Romania letteraria, cui è dedicato il libro di Eugenio Burgio che completa il manuale *Filologia romanza*.

Il manuale offre uno sguardo attento e aggiornato sugli strumenti più moderni: banche dati, edizioni digitali, dizionari *online*, riproduzioni digitali dei manoscritti. Nell'*Avvertenza* è spiegato che il versante digitale non è trattato in un capitolo a parte, ma inserito via via nel tessuto della trattazione, attraverso specifiche schede. Questo fa sì che non si crei l'ingannevole sensazione che le risorse digitali costituiscano una sorta di *corpus separatum* all'interno degli studi filologici, né tantomeno che ne rappresentino un mero sviluppo cronologico-evolutivo: si evidenzia, piuttosto, la dialettica proficua tra le nuove tecnologie e

l'esigenza di razionalità e completezza che deve caratterizzare la critica testuale. Tale rapporto emerge con chiarezza nelle due schede inserite nel cap. 6, dedicate rispettivamente alle edizioni digitali di manoscritti (p. 136) e di testi (p. 173): soprattutto per la seconda tipologia, naturalmente sfruttabile per edizioni di tipo ricostruttivo, Leonardi auspica «sviluppi sempre più interessanti», attraverso edizioni digitali che permettano la consultazione immediata di dati diversi e stratificati, non rappresentabili o gestibili su supporto cartaceo, come quelli relativi alla multilingue e variegata tradizione del *Milione*, pubblicato digitalmente da un'*équipe* diretta da Eugenio Burgio; anche in questo caso, possiamo aggiungere, la natura vivace e mossa della tradizione romanza medievale diviene elemento centrale per l'elaborazione di metodologie di lavoro e di fruizione dei testi, in sinergia con nuovi ambiti disciplinari.

Il manuale non presenta una sezione espressamente dedicata alla storia del metodo (o dei metodi). Da quanto detto sinora, tuttavia, dovrebbe essere emerso chiaramente come l'intero volume sia fittamente intessuto di richiami ed esempi tratti dagli studi e dalle edizioni critiche che hanno fatto la storia dell'ecdotica romanza, in Italia e non solo: tra gli altri, i nomi (e i lavori) di d'Arco Silvio Avalle, Gianfranco Contini, Gaston Paris, Cesare Segre, Alberto Varvaro; né mancano, ovviamente, i riferimenti alle esperienze editoriali recenti, che divengono così patrimonio di un più ampio pubblico e che auspicabilmente potranno essere messe a frutto in nuove imprese editoriali: si pensi, ad esempio, a principi come quello della serialità degli errori poligenetici individuato per il *Guiron*, che potrebbe essere messo alla prova su altri testi romanzi lunghi e di tradizione manoscritta molto vasta. La strategia ecdotica, o l'insieme di strategie, che emerge da questo manuale, e che inevitabilmente informerà l'operato di futuri editori, supera ormai abbondantemente l'opposizione tra edizioni lachmanniane e bédieriane: le obiezioni di Bédier al metodo stemmatico, convogliate in un approccio di più ampia portata, contribuiscono a delineare una duttile metodologia ricostruttiva (come si è visto, ad esempio, nei parr. 6.4 e 6.5), in linea con le acquisizioni che caratterizzano in particolare i filologi di formazione italiana. È lo stesso Leonardi a riassumere questa linea, nell'ultimo capitolo del volume (pp. 134-135), quando afferma che «l'editore ideale dovrebbe far tesoro di entrambe le prospettive [*scil.* ricostruttiva e conservativa]», ma conclude che l'approccio diacronico-ricostruttivo, inglobando necessariamente in sé quello sincronico-conservativo, offre «un modello interpretativo molto più ricco e complesso dei testi». Considerazioni che vanno oltre la tradizionale e 'scolastica' polarità "restauro dell'originale secondo

l'intenzione dell'autore" *versus* "forma testuale storicamente esistente e documentata", per volgere lo sguardo alla necessità di utilizzare l'analisi diacronica e puntuale dell'intera tradizione anche come uno strumento esegetico e non soltanto ecdotico nel senso più stretto.

Il volume di Leonardi si presenta dunque come un viaggio ricco e sfaccettato che conduce il lettore dal mondo del manoscritto medievale romanzo a quello delle prassi ecdotiche moderne; il percorso così delineato, oltre ad essere un vademecum ed una palestra di formazione per gli studenti di area umanistica – e tra questi, auspicabilmente, i futuri filologi –, costituisce al contempo una panoramica aggiornata e lucida sulla critica testuale romanza, utile e stimolante anche per le riflessioni degli studiosi più maturi.

CARMEN RAGUSA

📖 Matthew G. Kirschenbaum, *Bitstreams. The Future of Digital Literary Heritage*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 2021, pp. ix + 145, € 72,40, ISBN 0812253418.

Come indicato nella prefazione, *Bitstreams* nasce da tre letture tenute da Matthew Kirschenbaum nel 2016 all'Università della Pennsylvania, relative ad archivi, computer e libri; all'interno del volume, però, la riflessione è rivolta soprattutto alla bibliografia, che viene definita «a habit of mind whose remit is nothing less than accounting for all the people and things that make meaning possible, each in their own irreducible individuality» (p. 14). In particolare, il libro invita a valutare in che modo i mezzi digitali influenzino la produzione letteraria e, conseguentemente, il lavoro dei critici; infatti, in un panorama in cui i testi letterari *born digital* sono ridotti a un bitstream, emerge la necessità di apposite riflessioni sulle conseguenze bibliografiche e ontologiche determinate da questa 'nuova' forma di elaborazione dei testi. Si tratta di questioni che interessano il rapporto tra le tecnologie digitali e la storia del libro, ma anche la disciplina filologica – che sempre più si troverà dinanzi a testi letterari nati digitalmente – e la relazione tra pensiero e scrittura. Infatti, se è vero che il rapporto con la produzione dei testi letterari è cambiato con l'avvento dei mezzi digitali, bisogna anche chiedersi in che modo ciò abbia influito sulla natura delle idee elaborate; pertanto, è utile prestare attenzione alle specificità dei singoli autori e agli strumenti di scrittura da loro utilizzati. In particolare, Kirschenbaum definisce il bitstream «a term of art in computing, where it denotes any contiguous sequence of

bits for storage or transmission» (p. ix), ma anche «a complete copy and surrogate for all data contained on some unique piece of storage media, sometimes also known as an 'image'» (*Ibidem*).

Alla luce di quanto detto, l'autore invita a riflettere su quelli che Virginia Woolf chiama 'actual facts',¹ che oggi, in misura crescente, riguardano sia l'ubiquità dei computer nei processi di elaborazione e di revisione dei testi (oltre che in quelli di produzione e di distribuzione dei libri) sia «the profusion of literary conversation online [...]; and [...] the particulars of the contemporary literary archive, combining as it does physical artifacts with digital assets or objects» (p. x). Infatti, se in vista della realizzazione di lavori critici come quello di Lawrence Rainey su *The Waste Land* (1922) di Thomas Eliot è possibile ricorrere alla consultazione diretta, all'interno degli archivi, di documenti analizzabili nella loro evidenza fisica,² diversa è la questione per i testi letterari nati digitalmente: che cosa rimarrà agli studiosi che lavoreranno su questi 'nuovi' testi tra due o tre generazioni (p. 2)? Inoltre, quali prospettive si pongono per gli studi bibliografici dinanzi a una proliferazione di testi («a file is 'copied' each and every time it is opened or accessed» [p. 5]) e considerando sia la facilità di copiare i file da un dispositivo (o da una rete) a un altro, sia la scarsa consapevolezza degli autori, che spesso valorizzano una forma del testo corrispondente alla loro ultima volontà in un dato momento, non tenendo traccia delle precedenti versioni? Più in generale, dunque, come si legge nell'introduzione del volume, diventa opportuno chiedersi in che modo si possa ricostruire la storia, spesso molto articolata, dell'elaborazione di testi che possiedono molteplici strati di revisione e talvolta commenti ai file, anche da parte di soggetti diversi dall'autore, e note a matita su copie stampate. Tuttavia, il tipo di accesso al passato consentito dai media digitali può essere molto specifico e, una volta recuperate le tracce di scrittura dagli hard drive, uno studioso che lavora con testi *born digital* potrà ricostruire le tappe del processo di scrittura anche in un tempo inferiore rispetto a quello richiesto dai testi su supporto cartaceo.

Quanto detto evidenzia anche la necessità di analizzare la struttura delle raccolte degli autori, considerando che oggi potrebbero includere

¹ V. Woolf, *In a Room of One's Own and Three Guineas*, a cura di M. Shiach, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 296-297.

² L. Rainey, *Revisiting The Waste Land*, London, Yale University Press, 2007. A differenza di altri studiosi, Rainey è riuscito a ricostruire le relazioni tra le varie sezioni del poema a partire dalla conoscenza delle modalità di scrittura dell'autore e attraverso il confronto diretto tra i materiali sopravvissuti; in questo modo sono state fornite risposte a quesiti relativi a una delle opere più note dell'autore.

media digitali (dischetti, hard drive o anche interi computer). Infatti, se in ambienti con precise condizioni le carte possono sopravvivere per secoli, «bits [...] required constant attention and upkeep in order to survive for even a decade or two» (p. 27); dunque, sono necessarie adatte strategie di conservazione. Al contempo è opportuno riflettere sul termine 'archive' e, a questo proposito, appare interessante il riferimento dell'autore all'idea, vigente in ambiente informatico, secondo cui si immagazzinano i dati nella memoria; in particolare, a partire dalla riflessione di Wendy Chun sul valore retrospettivo della memoria e sulla proiezione verso il futuro insita nell'idea di archiviazione, nel cap. 1 Kirschenbaum indaga le analogie tra il recupero del 'flusso di bit' contenuto nel disco, in vista della ricostruzione della storia dei testi, e il termine 'rememory', un neologismo presente nel romanzo di Toni Morrison, *Beloved*, del 1987 e inteso come «a way of naming a past trauma externalized beyond an individual consciousness» (p. 35). In questo senso, l'autore fa riferimento al fatto che, dati i continui procedimenti di recupero e di accesso, la memoria digitale stessa non è né mai veramente presente, né mai veramente scomparsa; infatti, con le dovute accortezze per evitarne il danneggiamento, essa viene 'rianimata', quasi come se il bitstream transcendesse il tempo (p. 37) e consentisse di ripercorrere ogni punto di esso. Inoltre, attraverso l'esempio di Morrison, Kirschenbaum descrive le possibilità offerte dagli archivi che contengono materiali digitali. Nello specifico, *Beloved* giunge attraverso un manoscritto (ospitato negli archivi di Princeton e il cui frontespizio è stato danneggiato da un incendio) e attraverso cinque file digitali, contenuti in quattro floppy disk. I file sono stati creati tra giugno e settembre 1986 e sono solo parzialmente leggibili. Tuttavia, sebbene l'informazione digitale sia andata incontro a un decadimento a causa dei trasferimenti e del tempo, almeno uno dei cinque file restituisce una versione dell'ultima riga dell'opera che non è testimoniata da altri documenti; pertanto, soltanto l'accesso al bitstream ne consente la visualizzazione. Ciò evidenzia l'importanza di considerare materiali cartacei e digitali come reciprocamente costitutivi della condizione testuale di un'opera, in vista della ricostruzione della sua storia.

Per porre le basi per nuovi studi bibliografici, tuttavia, è anche necessario ricostruire le evoluzioni che hanno interessato i media e le modalità di memorizzazione, poiché i supporti di memorizzazione sono le superfici su cui il bitstream acquisisce consistenza;³ ciò consente di dire che

³ «The bitstream is a phenomenon that exists *only* in so far as it intersects with its material supports» (pp. 11-12, corsivo originale).

«book history increasingly shades into media history» (p. xi). Kirschenbaum sostiene che, acquisendo queste conoscenze, gli studiosi saranno in grado di lavorare con i più comuni formati di archiviazione dagli anni Settanta fino all'ingresso del cloud; tuttavia, riconosce che le istanze del lavoro di un autore basate sul cloud potrebbero sparire, a meno che non siano salvaguardate (p. 12), e ciò potrebbe essere causa di difficoltà per gli studiosi futuri. A questo proposito, nel cap. 2, Kirschenbaum offre al lettore una descrizione dettagliata della storia del 'desktop-publishing' degli anni Ottanta e Novanta, attraverso un'analisi del lavoro di William Dickey e Kamau Brathwaite, che, dalla fine degli anni Ottanta, si sono accostati a un Macintosh SE. In particolare, Dickey ha utilizzato *HyperCard*, un software preinstallato nel computer, per scrivere quattordici testi, gli *HyperPoems*; date le possibilità offerte dal software, la loro elaborazione ha consentito all'autore di sperimentare forme di composizione nuove rispetto a quelle tradizionali. In questo senso per Kirschenbaum i componimenti possono essere definiti «a compositional score, a framework for experience» (p. 49). Tuttavia, pur costituendo una parte utile per apprezzare la produzione di Dickey, in quanto alcuni sono formalmente molto compiuti e legati ai testi dell'ultima fase, gli *HyperPoems* sono stati distribuiti nel loro formato originale soltanto due decenni e mezzo dopo la morte dell'autore, ricorrendo all'emulazione. Invece, allontanandosi dal predefinito set di caratteri del Macintosh, Brathwaite ha progettato un proprio stile, il *Sycorax Video Style*,⁴ i cui caratteri avevano bordi frastagliati. In particolare, Kirschenbaum evidenzia anche l'agevolazione pratica determinata dall'uso del computer nelle attività di riscrittura dei testi da parte di Brathwaite, che poteva recuperare i file memorizzati e rielaborarli (p. 67). Inoltre, all'interno del capitolo è presente un riferimento alla provenienza di Brathwaite dallo Stato del Barbados e si sottolinea come ciò sia utile in vista dell'interpretazione dell'archivio letterario dell'autore da parte degli studiosi; in questo senso, appare interessante il tentativo, messo in atto anche per Morrison, di indagare il rapporto tra origine dell'autore, scrittura e tecnologia. Inoltre, la descrizione dei mezzi digitali utilizzati dai due autori è significativa non soltanto in vista di un'analisi puntuale della loro produzione, ma anche per una meditazione sulle sorti della loro eredità letteraria; infatti, dal momento che essa comprende materiali digitali, è necessario che gli studiosi riflettano anche sulle proprietà dei relativi supporti.

⁴ Il nome del computer dell'autore, *Sycorax*, deriva da quello del personaggio shakespeariano de *La Tempesta* (p. 60).

Pertanto la bibliografia ha urgenza di confrontarsi con i testi letterari mediati dal computer, in modo da fornire metodi utili a portare alla luce i vari elementi della storia dei testi digitali (p. 11). Ad esempio, come cambierebbe la conoscenza di Braithwaite, se fossimo in grado di identificare effettivamente quali caratteri tipografici ha progettato? Questa idea viene sostenuta anche all'interno della coda del volume, in cui si legge: «*what the bibliography offers is an uncompromising commitment to the individuality of all things, every instance, every copy*» (p. 111, corsivo originale). In particolare, per Kirschenbaum la gestione del futuro del patrimonio digitale sarà complessa, anche a causa della contingenza di hardware e software; tuttavia, essa sarà «*what we make it out to be. Or it will be, if we can make a place in the world for this work*» (p. 110). Inoltre, gli esempi presentati nei vari capitoli hanno in comune il desiderio dell'autore di evidenziare la necessità, per la ricerca bibliografica, di riconoscere che le tecnologie digitali sono anche media che stanno trasformando la natura della scrittura degli autori; in alcuni casi, infatti, l'elaborazione dei testi letterari vede un coinvolgimento di differenti servizi e piattaforme (programmi di videoscrittura, cloud, social media), ognuno con una propria architettura interna, e diventa necessario per lo studioso districare tutti i percorsi e associare tutti questi contenuti.

Il bitstream è anche parte integrante del lavoro di produzione libraria contemporanea: infatti, «*nearly all books now begin life as virtual simulacra, their wireframe margins and scalable vector edges rasterized against a pixel-perfect grid that defines what will become the book's volumetric dimensions once fabricated as an object*» (p. 76). Dunque, in un contesto in cui i libri diventano sempre più merci globali, «*the bitstream is what mediates between any one person's work day and the vast network that makes up the industry*» (p. 78). A questo proposito, nel cap. 3 si fa riferimento alla storia della realizzazione di S., un'opera transmediale pubblicata nel 2013 da Doug Dorst e Jeffrey Abrams per *Mulholland Books*. Tuttavia, alla pubblicazione parteciparono anche la società *Bad Robot* e l'azienda *Melcher Media*, che contribuì alla creazione del prodotto librario. Il riferimento alla storia dell'azienda testimonia come anche la conoscenza delle scelte estetiche di pubblicazione sia fondamentale per ricostruire la storia di un libro. In particolare, S. è definito «*a bookish media*» (p. 80), un'espressione che fa riferimento al modo in cui «*books have been fully subsumed by the homology of contemporary media*» (*ibidem*). In virtù del bitstream, dunque, il libro esiste in una nuova forma di relazione con gli altri media e, in questo senso, sembra essere stato riconfigurato; per questa ragione, sarebbe più

corretto affermare che *S.* è medium prodotto per comportarsi come un libro (p. 90). Questo elemento consente all'autore di introdurre il concetto di materialità secondaria, elaborato sul modello di quello di oralità secondaria, definito da Walter Ong; in particolare, la materialità secondaria fa riferimento a forme di materialità utili a rappresentare artificialmente alcuni particolari elementi (p. 90). Nel caso di *S.* – il cui universo consiste anche di account e siti gestiti da soggetti che, con i loro interventi, diventano attori (p. 95) – si tratta di commenti scritti a mano nei margini del libro – le cui pagine sono rilegate in una copertina stampata in modo da sembrare un tessuto di lino – e di inserti posizionati manualmente in corrispondenza di pagine definite.

Il volume invita a riflettere sul bitstream in maniera più specifica; infatti, questioni come il software utilizzato dagli autori o i font che essi avevano a disposizione e tra cui potevano scegliere non sono minuzie, ma dati fondamentali per ricostruire la storia dell'elaborazione di un testo letterario. Pertanto, è necessario, e urgente, cominciare a desiderare la conoscenza di questi elementi, che, sempre più, invece, sembrano costituire una scatola nera, con il rischio di compromettere la conoscenza dell'eredità digitale degli autori. Forse questo potrebbe non cambiare l'interpretazione critica dei testi, ma chi assicura che, come nel caso di Morrison, i file digitali non contengano versioni testuali prive di corrispondenza in altre testimonianze analogiche? Pertanto, come emerge dal volume, occorre una maggiore consapevolezza, alla luce del fatto che gli autori hanno cominciato ad accostarsi al computer per le attività di scrittura oramai più di un quarantennio fa; ritardando ulteriormente la riflessione si rischierebbe di avere una conoscenza parziale dei 'flussi di bit' che essi hanno prodotto. In questo senso, per Kirschenbaum la bibliografia offre un impegno rivolto allo studio di singoli scrittori, che, però, interessa anche la collettività, in termini di conservazione e di memoria (p. 113).

Norme editoriali

Sin dalla sua fondazione *Ecdotica*, proponendosi come punto di incontro di culture e sensibilità filologiche differenti, ha sempre lasciato libertà agli autori di indicare i riferimenti bibliografici secondo la modalità **italiana o anglosassone**. È fondamentale, tuttavia, che vi sia omogeneità di citazione all'interno del contributo.

I testi vanno consegnati, con la minor formattazione possibile (dunque anche senza rientri di paragrafo), in formato Times New Roman, punti 12, interlinea singola. Le citazioni più lunghe di 3 righe vanno in carattere 10, sempre in interlinea singola, separate dal corpo del testo da uno spazio bianco prima e dopo la citazione (nessun rientro).

Il richiamo alla nota è da collocarsi dopo l'eventuale segno di interpunzione (es: sollevò la bocca dal fiero pasto.³). Le note, numerate progressivamente, vanno poste a piè di pagina, e non alla fine dell'articolo.

Le citazioni inferiori alle 3 righe vanno dentro al corpo del testo tra virgolette basse a caporale «...». Eventuali citazioni dentro citazione vanno tra virgolette alte ad apici doppi: "...". Gli apici semplici ('...') si riservino per le parole e le frasi da evidenziare, le espressioni enfatiche, le parafrasi, le traduzioni di parole straniere. Si eviti quanto più possibile il *corsivo*, da utilizzare solo per i titoli di opere e di riviste (es: *Geografia e storia della letteratura italiana*; *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*; *Griseldaonline*) e per parole straniere non ancora entrate nell'uso in italiano.

N.B: Per le sezioni *Saggi*, *Foro* e *Questioni* gli autori\le autrici, in apertura del contributo, segneranno titolo, titolo in inglese, abstract in lingua inglese, 5 parole chiave in lingua inglese.

Si chiede inoltre, agli autori e alle autrici, di inserire alla fine del contributo indirizzo e-mail istituzionale e affiliazione.

Per la sezione *Rassegne*: occorre inserire, in principio, la stringa bibliografica del libro, compresa di collana, numero complessivo di pagine, costo, ISBN.

Indicare, preferibilmente, le pagine e i riferimenti a testo tra parentesi e non in nota.

Nel caso l'autore adotti il **sistema citazionale all'italiana** le norme da seguire sono le seguenti.

La **citazione bibliografica di un volume** deve essere composta come segue:

- Autore in tondo, con l'iniziale del nome puntato;
- Titolo dell'intero volume in corsivo; titolo di un saggio all'interno del volume (o in catalogo di mostra) tra virgolette basse «...» (se contiene a sua volta un titolo di un'opera, questo va in corsivo);
- eventuale numero del volume (se l'opera è composta da più tomi) in cifra romana;

- eventuale curatore (iniziale del nome puntata, cognome per esteso), in tondo, preceduto dalla dizione ‘a cura di’;
- luogo di edizione, casa editrice, anno;
- eventuali numeri di pagina, in cifre arabe e/o romane tonde, da indicare con ‘p.’ o ‘pp.’, in tondo minuscolo. L’eventuale intervallo di pp. oggetto di particolare attenzione va indicato dopo i due punti (es.: pp. 12-34: 13-15)

In **seconda citazione** si indichino solo il cognome dell’autore, il titolo abbreviato dell’opera seguito, dopo una virgola, dal numero delle pp. interessate (senza “cit.,” “op. cit.,” “ed. cit.” etc...); nei casi in cui si debba ripetere di séguito la citazione della medesima opera, variata in qualche suo elemento – ad esempio con l’aggiunta dei numeri di pagina –, si usi ‘ivi’ (in tondo); si usi *ibidem* (in corsivo), in forma non abbreviata, quando la citazione è invece ripetuta in maniera identica subito dopo.

Esempi:

A. Montevocchi, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Pàtron, 2016.

S. Petrelli, *La stampa in Occidente. Analisi critica*, iv, Berlino-New York, de Gruyter, 2000⁵, pp. 23-28.

Petrelli, *La stampa in Occidente*, pp. 25-26.

Ivi, p. 25.

Ibidem

La citazione bibliografica di un **articolo pubblicato su un periodico o in volume** deve essere composta come segue:

- Autore in tondo, con l’iniziale del nome puntato
- Titolo dell’articolo in tondo tra virgolette basse («...»)
- Titolo della rivista in corsivo
- Eventuale numero di serie in cifra romana tonda;
- Eventuale numero di annata in cifre romane tonde;
- Eventuale numero di fascicolo in cifre arabe o romane tonde, a seconda dell’indicazione fornita sulla copertina della rivista;
- Anno di edizione, in cifre arabe tonde e fra parentesi;
- Intervallo di pp. dell’articolo, eventualmente seguite da due punti e la p. o le pp.

Esempi:

A. De Marco, «I “sogni sepolti”: Antonia Pozzi», *Esperienze letterarie*, a. xiv, vol. xii, 4 (1989), pp. 23-24.

M. Gianfelice, V. Pagnan, S. Petrelli, «La stampa in Europa. Studi e riflessioni», *Bibliologia*, s. ii, a. iii, vol. ii, 3 (2001), pp. v-xii e 43-46.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

Nel caso che i **nomi degli autori**, curatori, prefatori, traduttori ecc. siano più di uno, essi si separano con una virgola (ad es.: G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti) e non con il lineato breve unito.

I **numeri delle pagine** e degli anni vanno indicati per esteso (ad es.: pp. 112-146 e non 112-46; 113-118 e non 113-8; 1953-1964 e non 1953-964 o 1953-64 o 1953-4).

I **siti Internet** vanno citati in tondo minuscolo senza virgolette (« » o < >) qualora si specifichi l'intero indirizzo elettronico (es.: www.griseldaonline.it). Se invece si indica solo il nome, essi vanno in corsivo senza virgolette al pari del titolo di un'opera (es.: *Griseldaonline*).

Per **contributi in volume o catalogo di mostra**, aggiungere "in" dopo il titolo del contributo.

Se è necessario usare il termine *Idem* per indicare un autore, scriverlo per esteso.

I **rientri di paragrafo** vanno fatti con un TAB; non vanno fatti nel paragrafo iniziale del contributo.

Nel caso in cui si scelgano **criteri citazionali all'anglosassone**, è possibile rendere sinteticamente le note a piè di pagina con sola indicazione del cognome dell'autore in tondo, data ed, eventualmente, indicazione della pagina da cui proviene la citazione, senza specificare né il volume né il periodico di riferimento, ugualmente si può inserire la fonte direttamente nel corpo del contributo.

La bibliografia finale, da posizionarsi necessariamente al termine di ciascun contributo, dovrà essere, invece, compilata per esteso; per i criteri della stessa si rimanda alle indicazioni fornite per il sistema citazionale all'italiana.

Esempi:

- Nel corpo del testo o in nota, valido per ciascun esempio seguente: (Craig 2004)

Nella bibliografia finale: Craig 2004: H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», *A companion to Digital Humanities*, a cura di S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell, Oxford 2004.

- Adams, Barker 1993: T.R. Adams, N. Barker, «A new model for the study of the book» in *A potencie of life. Books in society: The Clark lectures 1986-1987*, London, British Library 1993.

- Avellini et al. 2009: *Prospettive degli Studi culturali*, a cura di L. Avellini et al., Bologna, I Libri di Emil, 2009, pp. 190-19.

- Carriero et al 2020: V.A. Carriero, M. Daquino, A. Gangemi, A.G. Nuzzolese, S. Peroni, V. Presutti, F. Tomasi, «The Landscape of Ontology Reuse Approaches», in *Applications and Practices in Ontology Design, Extraction, and Reasoning*, Amsterdam, IOS Press, 2020, pp. 21-38.

Se si fa riferimento ad una citazione specifica di un'opera, è necessario inserire la pagina:

- (Eggert 1990, pp. 19-40) (nel testo o in nota)

In bibliografia finale: Eggert 1990: Eggert P. «Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing» in *Editing in Australia*, Sydney, University of New South Wales Press 1990, pp. 19-40.

- In caso di omonimia nel riferimento a testo o in nota specificare l'iniziale del nome dell'autore o autrice.

Referaggio

Tutti i contributi presenti in rivista sono sottoposti preventivamente a processo di *double-blind peer review* (processo di doppio referaggio cieco) e sono, pertanto, esaminati e valutati da revisori anonimi così come anonimo è anche l'autore del saggio in analisi, al fine di rendere limpido e coerente il risultato finale.

Editorial rules

Since its very beginning *Ecdotica*, intending to favour different philological sensibilities and methods, enables authors to choose between different referencing styles, the Italian and 'Harvard' one. However, it is fundamental coherence when choosing one of them.

All the papers must be delivered with the formatting to a minimum (no paragraph indent are permitted), typed in Times New Roman 12 point, single-spaces. All the quotes exceeding 3 lines must be in font size 10, single spaces, separated with a blank space from the text (no paragraph indent). Each footnote number has to be put after the punctuation. All the footnotes will be collocated at the bottom of the page instead of at the end of the article.

All the quotes lesser than 3 lines must be collocated in the body text between quotations marks «...». If there is a quote inside a quote, it has to be written between double quotes "...". Single quotation marks ('...') must be used for words or sentences to be highlighted, emphatic expressions, paraphrases, and translations. Please keep formatting such as italics to a minimum (to be used just for work and journal titles, e.g. *Contemporary German editorial theory*, *A companion to Digital Humanities*, and for foreign words.

N.B.: For all the sections named *Essays*, *Meeting* and *Issues*, the authors are required, at the beginning of the article, to put the paper's title, an abstract, and 5 keywords, and, at the end of the article, institutional mail address and academic membership.

For the section named *Reviews*: reviews should begin with the reviewed volume's bibliographic information organized by:

Author (last name in small caps), first name. Date. Title (in italics). Place of publication: publisher. ISBN 13. # of pages (and, where appropriate, illustrations/figures/musical examples). Hardcover or softcover. Price (preferably in dollars and/or euros).

In case the author(s) chooses the Italian quoting system, he/she has to respect the following rules.

The bibliographic quotation of a book must be composed by:

- Author in Roman type, with the name initial;
- The volume's title in Italics type; paper's title between quotation marks «...» (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The number of the volume, if any, in Roman number;
- The name of the editor must be indicated with the name initial and full surname, in Roman type, preceded by 'edited by';
- Place of publishing, name of publisher, year;

- Number of pages in Arab or Roman number preceded by 'p.' or 'pp.', in Roman type. If there is a particular page range to be referred to, it must be indicated as following pp-12-34: 13-15.

If the quotes are repeated after the first time, please indicate just the surname of the author, a short title of the work after a comma, the number of the pages (no "cit.", "op. cit.", "ed. cit." etc.).

Use 'ivi' (Roman type) when citing the same work as previously, but changing the range of pages; use *ibidem* (Italics), in full, when citing the same quotation shortly after.

Examples:

A. Montevercchi, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Pàtron, 2016.

S. Petrelli, *La stampa in Occidente. Analisi critica*, iv, Berlino-New York, de Gruyter, 2005, pp. 23-28.

Petrelli, *La stampa in Occidente*, pp. 25-26.

Ivi, p. 25.

Ibidem

The bibliographic quotation of an article published in a journal or book must be composed by

- Author in Roman type, with the name initial;
- The article's title in Roman type between quotation marks «...» (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The title of the journal or the book in Italics type;
- The number of the volume, if any, in Roman numbers;
- The year of the journal in Roman number;
- Issue number (if any), in Arabic numbers;
- Year of publication in Arabic number between brackets;
- Number of pages in Arab or Roman number preceded by 'p.' or 'pp.', in Roman type. If there is a particular page range to be referred to, it must be indicated as following pp-12-34: 13-15.

Examples:

A. De Marco, «I "sogni sepolti": Antonia Pozzi», *Esperienze letterarie*, a. xiv, vol. xii, 4 (1989), pp. 23-24.

M. Gianfelice, V. Pagnan, S. Petrelli, «La stampa in Europa. Studi e riflessioni», *Bibliologia*, s. ii, a. iii, vol. ii, 3 (2001), pp. v-xii e 43-46.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

In the case of several names for authors, editors, prefacers, translators, etc., they must be separated by a comma (e.g. G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti).

The number of pages and the years must be written in full (e.g. pp. 112-146, not 112-46; 113-118 not 113-8; 1953-1964, not 1953-964 or 1953-64 or 1953-4).

When referencing web pages or web sources, a suggested format is the http:// address without inverted commas.

For papers in books or catalogs, please add “in” after the title.

Use TAB for paragraph indent (excluding the first paragraph of the paper).

The author(s) can as well opt for the ‘author, date’ system (often referred to as the ‘Harvard’ system), including in the text very brief details of the source from which a discussion point or piece of information is drawn. Full details of the source are given in a **reference list** or **Bibliography at the end of the text**. This avoids interrupting the flow of the writing. As the name suggests, the citation in the text normally includes the name(s) (surname only) of the author(s) and the date of the publication and it is usually included in brackets at the most appropriate point in the text.

When the publication is written by several authors (more than three), it is suggested to write the name of the first one (surname only) followed by the Latin abbreviation **et al.**

When using the ‘author, date’ system, writing a **Bibliography** is fundamental as far as giving all the details about the publication in question. The main principles to compose a Bibliography are the following:

- a. the surnames and forenames or initials of the authors; all the names must be written even if the text reference used is ‘et al.’
- b. the book title, which must be formatted to be distinguished, the mostly used way is to put it in italic.
- c. the place of publication;
- d. the name of the publisher.
- e. the date of publication;

H.W. Gabler, G. Bornstein, G. Borland Pierce, *Contemporary German editorial theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.

In case of papers or article in an edited book, following details should be included:

- the editor and the title of the book where the paper or article is
- the first and last page number of the article

H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», in *A companion to Digital Humanities*, ed. by S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell, Oxford, 2004.

P. Eggert, «Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing», in *Editing in Australia*, University of New South Wales Press, Sydney, 1990, pp. 19-40.

In case of papers or article in Journals:

- the name and volume number of the Journal
- the first and last page number of the article

G.T. Tanselle, «The editorial problem of final authorial intention», *Studies in Bibliography* 26 (1976), pp. 167-211.

In the last three examples, it is the title of the book of journal that has to be italicised; the highlighted name is the one under which the work has to be filed and, eventually, found.

When referencing web pages or web sources, a suggested format is the <http://> address without inverted commas.

Peer review

Ecdotica is a double-blind peer-reviewed journal by at least two consultants. All publications in the journal undergo a double-blind peer review process through which both the reviewer and author identities are concealed from the reviewers, and vice versa, throughout the review process.

The publication of an article through a peer review process is intended as a fundamental step towards a respectful and ethical scientific and academic work, improving the quality of the published papers; standards are, so far, originality in papers, coherence, precise references when discussing about corrections and amendments, avoiding plagiarism.

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

1ª edizione, xxxxxx 2023

© copyright 2021 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel xxxxxxxx 2023
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISSN 1825-5361

ISBN 978-88-290-0879-7

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

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

Il periodico ECDOTICA è stato iscritto
al n. 8591 R.St. in data 06/09/2022 sul registro
stampa periodica del tribunale di Bologna.