

# Ecdotica

1  
(2004)

Università degli Studi di Bologna  
Dipartimento di Italianistica

Centro para la Edición  
de los Clásicos Españoles

 Carocci editore

*Comitato direttivo*

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

*Comitato scientifico*

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

*Responsabile di Redazione*

Loredana Chines

*Redazione*

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

Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Italianistica,  
Via Zamboni 32, 40126 Bologna

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

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

## INDICE

### **Presentazione**

di GIAN MARIO ANSELMI, EMILIO PASQUINI, FRANCISCO RICO 5

### **Saggi e Proposte**

ROGER CHARTIER, *Editer Shakespeare (1623-2004)* 7

FRANCESCO BENOZZO, *Filologia al bivio: ecdotica celtica e romanza a confronto* 24

LUCIA CASTALDI, PAOLO CHIESA, GUGLIELMO GORNI, *Teoria e storia del lachmannismo* 55

NEIL HARRIS, *Riflettendo su letteratura e manufatti: profilo di George Thomas Tanselle* 82

CRISTINA URCHUEGUÍA, «Kritisches Edieren». *L'edizione critica in Germania oggi* 116

### **Foro**

*Forme e sostanze: «Il Cortigiano» di Amedeo Quondam* 157

Interventi al Seminario di Bologna del 19 maggio 2003: PAOLO TROVATO, p. 157 • ANTONIO SORELLA, p. 164 • EMILIO PASQUINI, p. 168 • FRANCISCO RICO, p. 172 • ALFREDO STUSSI, p. 178 • AMEDEO QUONDAM, p. 192

### **Testi**

*Augusto Campana e gli incunaboli della tipofilologia in Italia* 211

ANTONIO SORELLA, *Premessa*, p. 211 • AUGUSTO CAMPANA, *Nota bibliografica alle «Epistolae Aemilianae» di Giambattista Morgagni*, p. 219 • AUGUSTO CAMPANA, *Una edizione poco nota degli «Opuscula miscellanea» del Morgagni*, p. 235

**Rassegne**

«On Hypertexts» (JOHN LAVAGNINO), p. 239 • David McKitterick, *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450-1830* (LODOVICA BRAIDA), p. 248 • «El laboratorio filológico» (MARÍA JOSÉ VEGA), p. 255 • Paolo Chiesa, *Elementi di critica testuale* (MARCO VEGLIA), p. 266 • Germán Orduna, *Ecdótica. Problemática de la edición de textos* (SILVIA IRISO ARIZ), p. 272 • *Variants, 1 e 2/3* (GONZALO PONTÓN), p. 279 • Jean-François Gilmont, *Le livre et ses secrets* (EDOARDO BARBIERI), p. 283 • Giovanni Della Casa, *Rime*, ed. S. Carrai (ANTONIO CORSARO), p. 289 • Antonio Cano, *Sa vitta et sa morte, et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*, ed. D. Manca (EDOARDO BARBIERI), p. 293

**Cronaca**

«The Book as Artefact», Terzo Colloquio della European Society for Textual Scholarship (ESTS), Copenhagen 21-23 novembre 2003 (LUIGI GIULIANI), p. 297 • «Il libro antico fra bibliografia e catalogo: lo stato della questione» (Udine, 10-12 dicembre 2002) e «La tipografia e la sua variante» (Firenze, 10-12 dicembre 2003) (ELISA DI RENZO, MARIA CHIARA FLORI), p. 300

**E**cdotica, fin dai tempi di dom Quentin, è il termine «adoperato spesso come semplice sinonimo di *critica testuale*», quando con tale sintagma «s'intenda più generalmente la disciplina che presiede all'edizione di testi, sia antichi sia moderni, vagliandone i problemi tecnici ed elaborandone le norme metodologiche. A rigore, infatti, la nozione di *ecdotica* deve considerarsi più estesa della nozione di critica testuale, includendo in sé tutti gli aspetti della tecnica editoriale: anche quelli meno essenziali, concernenti, di là dall'assetto interno del testo, anche l'assetto esterno dell'edizione (modi di messa in pagina, disposizione, titolazione, uso differenziato dei caratteri grafici, corredo d'illustrazioni e d'indici, ecc.)».

Così, nel 1975, scriveva il grande Aurelio Roncaglia, e tanto più a ragione, visto che "l'assetto esterno dell'edizione" (i "bibliographic codes", direbbe oggi la *textual scholarship*) può determinare, in massimo grado, la ricezione e quindi la comprensione del testo. Tuttavia il sostantivo *ecdotica* e l'aggettivo *ecdotico* sono così ricchi semanticamente e così comodi da usare, che sembra proficuo non limitarli ai modi e ai metodi della tradizionale edizione critica, e anzi estenderli fino a comprendere in essi tutti gli elementi che segnano l'intero cammino di un testo dall'autore ai lettori (o fruitori), sempre che tali elementi vengano contemplati nella prospettiva di un'edizione, antica o moderna, destinata allo studio o alla lettura, tipografica, informatica o sotto l'aspetto di un qualsiasi *tertium quid*.

Il campo dell'ecdotica è immenso. L'autografo reale e l'originale ideale, la produzione materiale delle copie (manoscritte, a stampa o di altra natura), le attese dei diversi destinatari nei diversi momenti e nelle diverse epoche, le modalità dell'industria editoriale, le circostanze in cui si muove l'editore (il filologo e il promotore o imprenditore), sono questi e molti altri i fattori che in ogni tempo condizionano la pubblicazione di un testo. Numerose sono anche le vie per attraversare questi territori. Si è pensato a volte che le norme di questa o quella scuola di critica testuale avessero validità universale. È vero invece che, ad esempio, problemi che sono essenziali in certe tradizioni letterarie o filologiche, in altre non esistono neppure, che a problemi analoghi vengono date di fatto differenti risposte, e che gli obiettivi che guidano l'edizione di uno stesso testo sono spesso legittimamente in contrasto fra loro.

Di tutta questa varietà di opinioni, criteri e proposte Ecdotica desidera mostrare una panoramica stimolante. Non tralascieremo neppure di dar voce alla *critical theory* che negli ultimi anni sta ridefinendo tutte le nozioni fondamentali del nostro campo di studi, a partire dallo stesso "ontological status of the text". È comprensibile e persino necessario che

sia così. I concetti devono essere rinnovati di pari passo con la realtà, e a nessuno può sfuggire l'entità dei mutamenti in corso. La scrittura a mano propriamente detta è in fase terminale, spodestata dal video e dalla stampante del computer: perfino gli appunti volanti si prendono in *note-books* elettronici, le lettere personali si spediscono via Internet e i più semplici messaggi della vita quotidiana ("Vado a cena fuori") si trasmettono tramite gli SMS del cellulare; e così la calligrafia, come espressione e garanzia di individualità, scompare. I testi si completano da soli se vengono attivati strumenti come "Formattazione automatica", generano varianti attraverso l'opzione "Thesaurus" (utilità che si può associare a dei parametri per evitare le ripetizioni) e si correggono meccanicamente tramite l'opzione "Controllo ortografia e grammatica", dando così vita a specie inedite di errore e di refuso. Nel momento in cui più interesse suscita la *génétique*, che aggiorna l'illustre *critica degli scartafacci*, da un lato si favoriscono e moltiplicano le successive stesure di un testo – grazie alle facilitazioni offerte dal computer –, mentre, dall'altro, svaniscono per sempre, ridotte ad una unica versione in bella copia, senza traccia di stadi preliminari, tentativi, pentimenti...

In Ecdotica, non ignoreremo le riflessioni teoriche che vanno proliferando sotto l'influsso di questa rivoluzione, né daremo loro particolare rilievo. Neppure accoglieremo contributi troppo specifici – come "Un nuovo codice di..." –, tanto validi in altri orizzonti e con tante sedi prestigiose, a meno che non servano per affrontare questioni di più ampia portata. Ci interessano molto, per converso, le implicazioni generali delle concrete esperienze di lavoro, le prese di posizione nell'universo ecdotico che di necessità presuppone ogni edizione di un testo che non sia meramente la ricostruzione di un archetipo, ma che miri anche alla costruzione di un senso. Ad ogni modo è nelle nostre intenzioni, nei primi numeri, mantenerci su una linea volta principalmente a informare o a suggerire, accontentandoci di aprire alcune finestre e di mostrare alcuni panorami.

Uno dei grandi dizionari europei definisce l'*ecdótica* come la «disciplina que estudia los medios y los fines de la edición de textos». Siamo d'accordo. Si tratterà però di una disciplina impura, ibrida, proteiforme, e comunque a noi importa meno la presunta disciplina in sé di quanto ci interessi l'*atteggiamento* ecdotico che ci invita ad accostarci alla letteratura come luogo di incontro di autori, testi e lettori.

GIAN MARIO ANSELMINI - EMILIO PASQUINI - FRANCISCO RICO

## Saggi e Proposte

EDITER SHAKESPEARE (1623-2004)

ROGER CHARTIER

En 1986, Stanley Wells et Gary Taylor, à leur tour, divisèrent le royaume de Lear. Dans l'édition d'Oxford des œuvres de Shakespeare, ils décidèrent de publier deux états différents de la "même" pièce: d'une part, la *True Chronicle Historie of the life and death of King LEAR and his three Daughters* paru en 1608 dans un quarto imprimé pour Nathaniel Butter, d'autre part, le *King Lear* tel qu'il est publié dans le Folio de 1623 qui rassemble les «Comedies, Histories, & Tragedies» de Mr. William Shakespeare et place la pièce parmi les «Tragedies», entre *The Tragedy of Hamlet* et *Othello, the Moore of Venice*<sup>1</sup>. Une semblable partition du territoire textuel du roi Lear ne fut pas acceptée sans résistance. Elle déclencha la controverse mais fut suivie par d'autres divisions – ainsi pour les trois *Hamlet* de 1603, 1604 et 1623<sup>2</sup> ou pour d'autres pièces shakespeariennes dont les éditions quarto antérieures au Folio de 1623 furent publiées dans des éditions modernes<sup>3</sup>. Le geste obligea à considérer dans toutes ses conséquences, historiques et esthétiques, critiques et éditoriales, l'écart existant entre le plus canonique des corpus et l'extrême diversité des textes qui en ont proposé la lecture. La nouvelle critique shakespearienne a mis au centre de ses questionnements cette tension

<sup>1</sup> William Shakespeare, *The Complete Works*, eds. S. Wells, G. Taylor, Oxford, Oxford University Press, 1986. Cfr. également Stanley Wells, Gary Taylor with John Jowett, William Montgomery, *William Shakespeare: A Textual Companion*, Oxford, Oxford University Press, 1987, pp. 509-42. Cfr. aussi *The Division of the Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of "King Lear"*, ed. G. Taylor, M. Warren, Oxford, Oxford University Press, 1983 et William Shakespeare, *The Complete King Lear 1608-1623*, Texts and Parallel Texts in Photographic Facsimile, prepared by M. Warren, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1989.

<sup>2</sup> *The Three-Text Hamlet: Parallel Texts of the First and Second Quartos and First Folio* (1991), ed. P. Bertram, B.W. Kliman, New York, AMS Press, 2003<sup>2</sup>.

<sup>3</sup> Cfr. la série *The Early Quartos* publiée par The New Cambridge Shakespeare.

fondamentale, en portant l'accent sur la logique propre à chaque état imprimé d'une "même" pièce<sup>4</sup> ou sur les innombrables variations introduites par la matérialité même de l'œuvre, instable en tous ses éléments: de la littéralité mouvante de chaque texte à la délimitation fluctuante du corpus, des noms donnés aux personnages à la désignation de l'auteur<sup>5</sup>. Le petit livre publié par David Scott Kastan s'inscrit dans le droit fil d'une telle approche et nous permet, une fois de plus, un retour à Shakespeare, ses publics et ses éditeurs<sup>6</sup>.

Kastan énonce avec fermeté la question que le texte shakespearien rend particulièrement vive mais qui la déborde de beaucoup, celle de «the relation of the linguistic structures of the literary work to the material forms that make it available» ou, autrement dit,

Do texts exist independently of the medium in which they appear, its material forms accidental and merely vehicular; or do they exist only in those forms, each a unique textual incarnation whose materiality itself crucially shapes meaning altering in some way the significance of the linguistic organization of the work?<sup>7</sup>

Sa réponse comme celle de toute une critique shakespearienne, illustrée par le travail de Stephen Orgel, Margreta De Grazia, Peter Stallybrass ou Leah Marcus, est de tenir chaque état du texte comme l'une des «incarnations» de l'œuvre elle-même, sans que puisse être séparée, pour reprendre le langage de la *bibliography*, l'essence de l'accident.

Une telle position est fidèle à la définition de la «sociologie des textes» proposée par D.F. McKenzie, entendue comme «the discipline that studies texts as recorded forms, and the processes of their transmission, including their production and reception»<sup>8</sup>. Une telle proposition, on le sait, n'a pas été sans susciter les réactions méfiantes ou hostiles des te-

<sup>4</sup> Cfr. à titre de démonstration exemplaire à propos des trois *Hamlet*, Leah Marcus, «Bad taste and Bad *Hamlet*», in *Unediting the Renaissance. Shakespeare, Marlowe, Milton*, London and New York, Routledge, 1996, pp. 132-76 et son article «Qui a peur du grand méchant in-4?», in *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de L.F. Norman, P. Desan et R. Strier, Fasano, Schena Editore, et Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 183-202.

<sup>5</sup> Voir l'article pionnier de Margreta De Grazia and Peter Stallybrass, «The Materiality of the Shakespearean Text», *Shakespeare Quarterly*, 1993, pp. 255-83.

<sup>6</sup> David Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>8</sup> Donald Francis McKenzie, «Bibliography and the Sociology of Texts», *The Panizzi Lectures 1985*, London, The British Library, 1986, p. 20.



nants les plus orthodoxes de la tradition bibliographique instaurée par les ouvrages classiques de Walter Greg, Ronald B. McKerrow et Fredson Bowers<sup>9</sup>. Dans cette perspective, l'étude matérielle des livres est mise au service de l'établissement d'un texte aussi fidèle que possible à celui que l'auteur a écrit et voulu. De là, l'analyse méticuleuse dans les exemplaires conservés des différentes éditions d'une même œuvre des indices qui permettent de reconstruire l'histoire de leur composition typographique, de leur correction et de leur impression afin de retrouver le texte original tel qu'il était avant les déformations subies dans l'atelier typographique. Il s'agit donc, en établissant les habitudes graphiques des différents compositeurs qui ont travaillé à un même ouvrage, en repérant certaines particularités de leur matériel (lettres endommagées, initiales, ornements), en détectant les corrections introduites en cours de tirage, d'identifier les variantes textuelles imputables, non pas à l'auteur, mais aux typographes ou aux correcteurs. Une telle approche, qui a multiplié les études érudites, suppose une radicale distinction entre les variations accidentelles, qui résultent des opérations faites dans l'imprimerie et qui sont sans importance pour le sens du texte, et l'œuvre telle qu'elle a été écrite, dictée, désirée par son auteur.

En insistant sur le rôle joué par les formes graphiques et matérielles dans le processus de construction de la signification, D.F. McKenzie récusait cette opposition entre "substantives" et "accidentals", entre le texte en son essence et les altérations infligées par les préférences, les habitudes ou les erreurs de ceux qui l'ont composé et corrigé. Il ouvrait ainsi le chemin à toutes les études qui, en ces dernières années, ont porté l'attention sur la pluralité des états d'une "même" œuvre, en ses différentes éditions, voire dans les exemplaires d'une même édition, et sur les significations multiples qu'une telle instabilité lui assigne.

Si, paradoxalement, la bibliographie analytique a étudié minutieusement les exemplaires imprimés pour reconstruire le manuscrit idéal, disparu à jamais, la sociologie des textes telle que la définit D.F. McKenzie conduit à tenir chaque état d'une œuvre comme l'une de ses incarnations historiques, qu'il faut comprendre, respecter et, possiblement, éditer. Pour lui, le concept d'un "ideal copy text", existant en deçà ou au-delà des différentes formes imprimées (ou manuscrites) d'une œuvre, est une illusion que la critique textuelle doit abandonner au profit de l'a-

<sup>9</sup> Voir les comptes rendus des *Panizzi Lectures* de D.F. McKenzie par Hugh Amory dans *The Book Collector*, 36 (1987), pp. 411-418, T.N. Howard-Hill dans *The Library*, 6th series, 10 (1984), pp. 151-8, et G. Thomas Tanselle, «Textual Criticism and Literary Sociology», *Studies in Bibliography*, 42 (1991), pp. 83-143.

nalyse des effets produits sur le texte, ses lecteurs et, éventuellement, son auteur, par chacune de ses existences matérielles. C'est cette position que partagent Jerome J. McGann pour qui «Literary works do not know themselves and cannot be known apart from their specific material modes of existence/resistance»<sup>10</sup> et David Scott Kastan qui affirme: «I would argue that literature exists, in any useful sense, only and always in its materializations and that these are the conditions of its meaning rather than merely the containers of it»<sup>11</sup>.

La tension entre l'œuvre en son identité linguistique et la pluralité de ses états textuels est rendue plus violente encore dans le cas de Shakespeare par l'ambivalence de sa relation à la publication imprimée. Sa présence dans les éditions des poèmes est patente. *Venus and Adonis* et *The Rape of Lucrece* furent publiés en 1593 et 1594 par le même imprimeur, Richard Field, qui lui aussi venait de Stratford-upon-Avon, et avec le même dédicataire, le comte de Southampton, auquel est adressée une épître de l'auteur. Il est aussi possible (mais ce n'est pas l'opinion de Kastan) que Shakespeare ait été également impliqué dans l'édition de 1609 des *Sonnets* qui figure avec le nom de leur auteur dans les registres de la Stationers' Company<sup>12</sup>. Il en va tout autrement pour les œuvres théâtrales qui ont été publiées sans aucune intervention de sa part dans le processus d'édition. Shakespeare écrivait pour la scène et pour les spectateurs du Globe ou des Blackfriars, et non pour les libraires qui publièrent ses pièces à partir des différents manuscrits qui leur étaient accessibles: les livres de régie ou "prompt books" qui contiennent le texte tel qu'il a été autorisé, après censure, par le Master of Revels et qui portent les indications indispensables pour sa représentation, les "fair copies" faites à partir des "foul papers" ou manuscrits autographes, ou encore les reconstructions dérivées d'une mise en mémoire ou d'une copie sténographique<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Jerome J. McGann, *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. II.

<sup>11</sup> Kastan, *Shakespeare and the Book*, cit., p. 4.

<sup>12</sup> Katherine Duncan-Jones, «Was the 1609 Shakespeare's Sonnets Really Unauthorized?», *Review of English Studies*, 1983, pp. 151-71.

<sup>13</sup> Dans une bibliographie immense, on peut retenir Paul Werstine, «Narrative about Printed Shakespearean Texts: 'Foul Papers' and 'Bad' Quartos», *Shakespeare Quarterly*, 1990, pp. 65-86; Laurie E. Maguire, *Shakespearean Suspect Texts: the 'Bad' Quartos and their Contexts*, London and New York, Routledge, 1996; Adel Davidson, «Some by Stenography? Stationers, Shorthand, and the Early Shakespearean Quartos», *Papers of the Bibliographical Society of America*, 1996, pp. 417-49 et «"King Lear" in an Age of Stenographic Publication», *Papers of the Bibliographical Society of America*, 1998, pp. 297-324.

Plusieurs traits caractérisent le marché des œuvres théâtrales, partant, l'état même des textes imprimés, en l'Angleterre entre 1565 (date l'édition de la première tragédie anglaise, *The Tragedie of Gordobuc* de Thomas Norton et Thomas Sackville) et 1642 (date de la fermeture des théâtres). Tout d'abord, il faut rappeler que le régime légal de publication est défini par les règlements de la Stationers' Company qui reconnaissent un "right in copy" patrimonial et perpétuel au libraire ou à l'imprimeur qui a acquis un manuscrit et l'a fait enregistrer par la communauté. Dans un tel système, la seule illégalité justiciable de poursuites et de procès consiste dans la publication sans accord préalable d'un titre préalablement "entered" dans les registres de la Company par un confrère. En revanche, publier un texte sans le consentement de son auteur, à partir d'un manuscrit infidèle, n'est en rien un délit. La seule parade des auteurs qui s'estiment trahis par la mise en circulation de versions corrompues de leurs œuvres réside dans la publication d'une nouvelle édition corrigée.

Mais – et c'est là un second trait – un tel souci n'est pas partagé par tous les dramaturges, loin de là. Comme l'a très bien montré Jeffrey Brooks, l'intérêt inégal des auteurs pour l'impression de leurs pièces dépend très directement de leur position dans l'espace de la production dramatique et de la conception qui est la leur de la destination des œuvres théâtrales<sup>14</sup>. L'adresse «To the Reader» qui ouvre en 1612 l'édition de la pièce *The White Divel* de John Webster construit avec netteté l'opposition entre les auteurs (et parmi eux Webster lui-même) qui tiennent la représentation comme une possible altération de l'œuvre et le large public du théâtre comme une multitude ignorante, et ceux qui écrivent pour satisfaire son goût vulgaire. De là, le paradoxe qui, sous la plume de Webster, considère que le public dispersé des lecteurs de l'édition imprimée constitue le véritable "auditoire" que mérite sa tragédie: «since it was acted, in so dull a time of winter, presented in so open and black a theater, that it wanted (that is the only grace and setting out of a tragedy) a full and understanding auditory». A distance de «the incapable multitude able to poison» «the most sententious tragedy that ever was written», l'édition de la pièce rencontrera le public lettré, le seul qui soit capable de percevoir les *sententiae* ou sublimes lieux communs qu'elle contient. Elle permettra de partager avec l'auteur les multiples citations latines non traduites qui parsèment le

Récemment, l'idée selon laquelle Shakespeare aurait été indifférent à la publication imprimée de ses pièces a été radicalement mise en question par Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

<sup>14</sup> Douglas A. Brooks, *From Playhouse to Printing House. Drama and Authorship in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

texte de son adresse et de goûter les vers publiés en forme de *continuous printing*, c'est-à-dire imprimés sur une seule ligne à la manière des poèmes, et ce, même s'ils contiennent les répliques de deux personnages.

Ce primat du texte à lire sur le spectacle conduit Webster à construire pour lui-même une figure d'auteur érudit, qui écrit avec lenteur, et non «with a goose-quill, winged by two feathers», mais dont l'œuvre traversera les temps. Pour un tel auteur, les circonstances des représentations ne sont que des accidents sans importance et – contrairement à un usage commun – son nom seul, sans aucune mention de la troupe, figure sur la page de titre du *White Devil* «Written by JOHN WEBSTER». Il est un moderne Euripide qui peut répondre à ceux qui lui reprocheraient sa lenteur ce que son maître répliqua à Alceste. A ce dernier qui objectait «that Euripides had only in three days composed three verses, whereas himself had written three hundred», le dramaturge déclara: «Thou tel'st truth but here's the difference, – thine shall only be read for three days, whereas mine shall continue three ages».

C'est un même principe de distinction qui organise, comme le souligne subtilement Jeffrey A. Brooks, la liste des auteurs que Webster dit tenir en bonne opinion<sup>15</sup>. Il place en premier les dramaturges les plus savants, traducteurs des Anciens, Homère ou Horace, et les plus attentifs à la publication imprimée de leurs pièces, qui donne à lire ce qui n'a pu être représenté et qui restaure les œuvres dans leur totalité. C'est ainsi qu'il loue en premier lieu «that full and heightened style of Master Chapman» et «the laboured and understanding works of Master Jonson», suivis par «the no less worthy composures of the both worthily excellent Master Beaumont, and Master Fletcher». Viennent seulement ensuite trois auteurs caractérisés par leur «happy and copious industry», et non par leur style élevé ou leur écriture savante: Master Shakespeare, Master Dekker, and Master Heywood. Tous trois sont des «company men», des auteurs qui écrivent pour une troupe ou les théâtres où elle joue (les Chamberlain's Men puis, à partir de 1603, les King's Men pour Shakespeare, les Prince's Men pour Thomas Dekker). Tous trois ont une production abondante, «a copious industry», en particulier Thomas Heywood qui prétend en 1633 avoir écrit 220 pièces «in which I have had either an entire hand, or at least a main finger». Tous trois ont un lien fort avec le théâtre: Shakespeare est non seulement auteur et copropriétaire de sa troupe, mais aussi l'un de ses acteurs, Dekker est en étroites relations avec l'entrepreneur de théâtre Philip Henslowe, et Heywood publie en

<sup>15</sup> Ivi, pp. 43-4.

1612 une *Apologie for Actors* qui justifie, contre ses détracteurs, la dignité esthétique et l'utilité morale du théâtre.

Tous les trois, enfin, témoignent pour une autre caractéristique de la production théâtrale dans l'Angleterre des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles: l'écriture à plusieurs mains. Dans le journal de Philip Henslowe<sup>16</sup>, Dekker apparaît comme auteur de quarante cinq pièces: trente et une fois il a écrit en collaboration (dont dix-huit fois avec deux coauteurs ou plus) et cinq fois il a travaillé sur des textes existants. Thomas Heywood est présent onze fois dans le journal: six fois pour une pièce écrite en collaboration (dont deux fois avec Dekker et d'autres dramaturges), une fois pour des additions. Sur les 282 pièces mentionnées par Henslowe entre 1590 et 1609, les deux tiers ont au moins deux auteurs – mais souvent beaucoup plus. Un trait frappant est l'écart entre ce pourcentage très élevé d'œuvres écrites en collaboration et celui, beaucoup plus modeste, des pièces attribuées, pour les mêmes décennies, à plusieurs auteurs dans les documents divers (éditions imprimées, registres de la Stationers' Company, journaux et mémoires, etc.) compilés dans *The Annals of the English Drama* – à savoir 15% pour 1590-99 et 18% pour 1600-1609<sup>17</sup>. La différence renvoie au fait que dans les éditions imprimées, comme peut-être dans la mémoire des spectateurs, les pièces écrites à plusieurs mains se trouvent finalement assignées à un seul auteur.

C'est cette logique de construction de l'auteur par les libraires éditeurs que suit Kastan à travers l'analyse des pages de titre des quartos shakespeariens. Avant 1598, un seul, celui qui en cette même année publie «A PLEASANT Conceited Comedie CALLED Loves Labors Lost», mentionne le nom de l'auteur, sans d'ailleurs lui attribuer clairement la paternité de la pièce puisque la formule ambiguë «Newly corrected and augmented By W. Shakespere», peut laisser supposer qu'il n'a fait que réviser et continuer un texte déjà là. Jusqu'à cette date, les pièces shakespeariennes sont publiées en conformité avec une pratique ordinaire, rencontrée dans près de la moitié des textes dramatiques antérieurs à 1600<sup>18</sup>, qui ignore l'auteur, ou les auteurs, et ne mentionne que le nom de la troupe et les

<sup>16</sup> Philip Henslowe, *Diary*, ed. R.A. Foakes, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

<sup>17</sup> *The Annals of the English Drama 975-1700: An Analytical Record of All Plays, Extant or Lost, Chronologically Arranged and Indexed*, by A. Harbage, revised by S. Stoler Wagonheim, London and New York, Routledge, 1989. Cfr. Brooks, *From Playhouse to Printing House*, cit., pp. 176-8.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Le tableau dressé par Douglas A. Brooks indique que les pièces anonymes représentent 42% dans la décennie 1580-89 et 46% dans la décennie 1590-99.

lieux ou les dates des représentations. C'est ainsi que le second quarto de «THE MOST EX-cellent and lamentable *Tragedie of Romeo and Juliet*», imprimé en 1599 pour le même éditeur que le quarto de *Love's Labor's Lost*, Cuthbert Burby, indique seulement: «As it hath sundry times publickely acted, by the right Honourable the Lord Chamberlains his Servants».

A partir de 1598, la réputation croissante de Shakespeare, attestée par le *Palladis Tamia* de Francis Meres, si souvent cité, qui le compare à Plaute et Sénèque et le déclare «the most excellent in both kinds [i.e. les deux genres de la comédie et de la tragédie] for the stage»<sup>19</sup>, incite les libraires et imprimeurs à rendre visible un nom qui fait vendre. Il en est plusieurs signes. D'une part, le nom de Shakespeare figure sur les pages de titres des rééditions de pièces publiées antérieurement sans mention de l'auteur: ainsi les quartos de *Richard II* et *Richard III* en 1598 ou celui du premier *Henry IV* l'année suivante. D'autre part, le nom ou les initiales de Shakespeare apparaissent sur des recueils poétiques où il n'est en fait qu'un auteur parmi d'autres (c'est le cas avec «THE PASSIONATE PILGRIME» publié par William Jaggard en 1599 qui est dit «By W. Shakespeare» alors que l'anthologie ne contient que quatre sonnets de lui) ou des oeuvres théâtrales qui lui sont généreusement attribuées (et qui, de fait, entreront dans le corpus shakespearien à partir de la seconde émission du troisième Folio en 1664 avant d'en être exclues, sauf *Pericles*, par les éditeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle). Enfin, l'affirmation par la librairie de l'autorité auctoriale de Shakespeare est donnée dans une forme paroxystique, mais unique, par le quarto de 1608 de *King Lear* dont les premières lignes du titre sont: «M. William Shak-speare: HIS True Chronicle Historie of the life and death of King LEAR and his three Daughters». La revendication («His» King Lear) n'est pas à mettre au compte de l'*hubris* shakespearienne mais renvoie à une compétition entre libraires puisqu'il s'agit pour Nathaniel Butter de placer sur le marché son édition du *King Lear* de Shakespeare aux dépens de celle imprimée en 1605 pour John Wright et qui sous le titre de «THE True Chronicle Hi-story of King Leir, and his three daughters, *Gonorill, Ragan, and Cordella*» avait mis en circulation la même histoire portée sur la scène par un dramaturge qui n'était pas Shakespeare.

L'empressement à mobiliser le nom de Shakespeare après 1598 ne doit toutefois pas oblitérer deux fortes réalités de la publication des textes de théâtre. Il est sûr, tout d'abord, qu'il n'est pas le fait de tous les libraires ou de toutes les éditions. C'est ainsi que les rééditions in-quarto de *Titus Andronicus* de 1600 et 1611 ou celles de *Romeo and Juliet* de 1599, 1609 et 1622,

<sup>19</sup> Francis Meres, *Palladis Tamia, Wits Treasury*, ed. A. Freeman, New York, Garland Publishers, 1973.

ne mentionnent aucunement le nom de leur auteur. Par ailleurs, durablement, le dramaturge doit partager la page de titre avec le libraire éditeur et/ou l'imprimeur, ce qui est la règle commune des éditions imprimées, mais aussi avec la troupe et, dans une certaine mesure, les spectateurs, royaux ou non. C'est le cas du premier quarto de *Hamlet*, paru en 1603, où l'assignation du texte à «William Shakespeare» est accompagné de l'indication de qui l'a représenté et en quels lieux: «As it hath beene diverse times acted by his Highnesse servants in the Cittie of London: as also in the two Universities of Cambridge and Oxford, and else-where». C'est le cas, plus significatif encore, du quarto de *King Lear*, «HIS» *King Lear*, dont il est indiqué «As it was played before the Kings Majestie at Whitehall upon S. Stephans night in Christmas Hollidayes. By his Majesties servants playing usually at the Globe on the Bancke-Side» – ce qui est, tout ensemble, inscrire la représentation de la pièce dans le cycle festif des douze jours et manifester la protection royale. Même dans la logique éditoriale qui exploite la réputation gagnée par les dramaturges, ou du moins, certains d'entre eux, les textes publiés demeurent, comme l'indique Kastan, «fully a record of the collaborative activities of a theatrical company»<sup>20</sup>.

Rappeler sur les pages de titre les circonstances des représentations est peut-être la trace d'un effort pour combler l'écart entre le public nombreux des *public playhouses* et l'étroitesse du marché des pièces imprimées. A preuve, le fait que, malgré le faible investissement nécessaire pour publier une édition quarto, la majorité des pièces représentées ne fut jamais imprimée. David Scott Kastan avance l'idée que moins de 20% le furent («almost certainly less than a fifth of the number played»)<sup>21</sup> alors que Douglas A. Brooks se montre un peu plus généreux avançant, à partir d'une comparaison entre le nombre de titres connus et celui des textes existants, que le pourcentage des pièces représentées entre 1580 et 1640 qui ont eu au moins une édition imprimée est de 36%<sup>22</sup>. Réticents à publier les textes, les libraires éditeurs le sont également à les rééditer, comme si les tirages, pourtant limitées, ne s'écoulaient pas facilement et comme si de nombreuses œuvres ne trouvaient pas leurs acheteurs. Selon Peter Blayney, si environ la moitié des pièces publiées avant 1622 a eu au moins une réédition dans les vingt-cinq années suivant leur publication,

<sup>20</sup> Kastan, *Shakespeare and the Book*, cit., p. 48.

<sup>21</sup> Ivi, p. 23.

<sup>22</sup> Brooks, *From Playhouse to Printing House*, cit., p. 172: «of the some 1,200 listed there [i.e. dans *The Annals of the English Drama*], only forty percent – 469 complete plays in 961 complete editions – are extant, and nearly ten percent of these extant plays survive only in manuscript».

le pourcentage tombe à seulement 29% pour les pièces parues entre 1623 et 1642<sup>23</sup>. De ce point de vue, Shakespeare représente un cas ambigu puisque, d'un côté, huit des dix-huit pièces publiées en format in-quarto avant sa mort en 1616 n'ont connu qu'une seule édition, mais, d'un autre, certaines ont rencontré un vif succès de librairie, marqué par de nombreuses éditions: trois pour *Titus Andronicus* et *Romeo and Juliet*, cinq pour *Richard II* et *Richard III*, six pour la première partie d'*Henry IV*.

Après d'autres, par exemple Gary Taylor ou Michael Dobson<sup>24</sup>, David Scott Kastan suit minutieusement le processus qui, à travers le travail des éditeurs, mais pas seulement lui, monumentalise et canonise le texte shakespearien, détaché du théâtre pour entrer en littérature. La trajectoire commence en 1623 lorsque deux anciens compagnons de troupe de Shakespeare, John Heminge et Henry Condell, eux aussi acteurs et copropriétaires de la compagnie, décident de rassembler dans un seul volume les pièces de leur camarade mort sept ans auparavant. Ils convainquent les imprimeurs William et Isaac Jaggard de se lancer dans l'entreprise, autrement risquée que la publication des modestes in-quarto. Ceux-ci en assument les coûts en constituant un consortium avec deux libraires qui possédaient un *right in copy* sur six pièces de Shakespeare, John Smethwick et William Aspley, et un troisième libraire, Edward Blount, qui s'était spécialisé dans l'édition des nouveautés littéraires et des traductions: ainsi les *Essays* de Montaigne traduits par John Florio (qu'il édite en 1603 et 1613) et la Première Partie de *Don Quixote*, traduite par Thomas Shelton, qui paraît en 1612<sup>25</sup>.

Il n'est pas dans notre propos, ni d'ailleurs dans celui de David Scott Kastan, de retracer, une fois de plus, l'histoire matérielle et éditoriale de l'un des livres les plus célèbres. D'autres l'ont fait, et bien fait<sup>26</sup>. Deux

<sup>23</sup> Peter W.M. Blayney, «The Publication of Playbooks», in *A New History of Early English Drama*, ed. J.D. Cox, D.S. Kastan, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 383-422, en particulier p. 387.

<sup>24</sup> Cfr. Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 1989; Michael Dobson, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation, and Authorship 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

<sup>25</sup> Blount publiera en 1620 la traduction de *Don Quixote*, paru à Madrid cinq ans auparavant (et non pas trois semaines avant l'édition anglaise, comme l'indique curieusement Kastan, *Shakespeare and the Book*, cit., p. 52).

<sup>26</sup> Charlton Hinman, *The Printing and Proofreading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1963; Peter Bleaney, *The First Folio of Shakespeare*, Washington, The Folger Library, 1991; Anthony James West, *The Shakespeare First Folio: The History of the Book*, Oxford, Oxford University Press, 2001.



traits, toutefois, peuvent être soulignés. D'une part, le Folio de 1623 trace pour la première fois les contours du corpus théâtral shakespearien. A la différence du Folio de 1616 voulu par Ben Jonson et qui présente sous le titre de «THE WORKES OF *Benjamin Jonson*» seulement neuf des pièces de l'auteur mais aussi ses masques, ses épigrammes et ses poèmes, le Folio construit par Heminge, Condell et les libraires du consortium, comprend toutes les oeuvres théâtrales écrites par Shakespeare mais seulement elles – soit dix-huit pièces dont les *rights in copy* a été apportés ou rachetés à leurs confrères par ses éditeurs et dix-huit autres pièces jamais publiées et achetées à la troupe. Le critère retenu pour délimiter le répertoire tenu pour shakespearien pousse à son extrême conséquence la logique éditoriale qui fait préférer les attributions à un seul auteur. Sont donc exclus les pièces perçues par Heminge et Condell comme ayant été écrites à plusieurs mains (ainsi *The Two Noble Kinsmen*, *Pericles*, alors même que l'édition in-quarto de 1609 mentionnait le nom de Shakespeare sur la page de titre, *Edward III* ou *Sir Thomas More*). Sont retenues, en revanche, des pièces que la critique identifiera comme le produit d'un travail collectif mais que les éditeurs de 1623 reconnaissaient comme pleinement shakespearienne (ainsi *Henry VIII*). La monumentalisation de Shakespeare par le Folio, manifestée par tous les préliminaires (le portrait gravé, les poèmes de louange, l'adresse «To the great Variety of Readers» signé par Heminge et Condell), suppose l'effacement de la pratique collective du théâtre au profit de la construction d'un auteur singulier.

C'est cette même autorité qui fonde, sinon la nature réelle des textes tels qu'ils sont publiés dans le Folio et qui ont des origines fort diverses (éditions in-quarto, *prompt books*, copies manuscrites), du moins l'affirmation qu'ils sont «Published according to the True Originall Copies». Le *master text* proposé par le livre de 1623 est ainsi présenté comme celui-là même qui a été conçu, composé et écrit par Shakespeare: «His mind and his hand went together. And what he thought, he uttered with that easinesse, that wee have scarce received from him a blot in his papers». Reproduisant à l'identique «his owne writings», le Folio donne à lire au lecteur, sans écart, les œuvres telles que l'«Author» les a «uttered», c'est-à-dire énoncées comme des poèmes et émises comme de précieuses monnaies. La rhétorique de Heminge et Condell soustrait le texte shakespearien aux déformations impliquées par les représentations et aux corruptions introduites par les éditions qui ont fait circuler, non pas une reproduction authentique des manuscrits de l'auteur, mais «diverse stolen, and surreptitious copies, maimed, and deformed by the frauds and stealthes of injurious impostors, that expos'd them». Grâce aux «pa-

pers” sans ratures ni repentirs de Shakespeare, le Folio est doublement parfait: il restaure dans leur pureté originelle les textes corrompus par les éditions précédentes («even those, are now offer'd to your view cur'd, and perfect of their limbes»); il donne à lire pour la première fois toutes les pièces de l'auteur («and all the rest, absolute in their numbers, as he conceived them»)<sup>27</sup>.

Dès ce premier geste éditorial, est visible la tension entre la revendication d'un texte idéal, parfaitement conforme à celui que l'auteur a conçu et écrit, et les variations introduites par la matérialité même de l'imprimé. Celles-ci ont diverses échelles. Elles portent, d'abord, sur la composition du Folio puisque, du fait des difficultés rencontrées par les éditeurs pour acquérir le *right in copy* sur *Troilus et Cressida*, obtenu seulement une fois l'impression commencée, certains exemplaires ne comprennent pas la pièce (dont le titre ne figure pas dans le *Catalogue* des pièces contenues dans le volume) alors que d'autres la proposent et, selon les exemplaires, sans ou avec son prologue. Les variations concernent le texte lui-même, dans la mesure où la possibilité de corrections en cours de tirage, ou *stop-press corrections*, permettent de modifier le texte des pages d'une même forme sans que, pour autant, soit détruites les feuilles déjà imprimées avant correction. De là, les différences existant entre les exemplaires de l'édition. Enfin, les habitudes des compositeurs (qui furent au moins cinq et peut-être plus) comme les contraintes de la composition<sup>28</sup>, particulièrement fortes dans le cas d'un folio composés par formes et dont chaque cahier comprend trois feuilles d'imprimerie soit six feuillets, conduisent à une extrême diversité des graphies, de la ponctuation ou de la distribution du texte. Celle-ci est spécialement variable sur la page qui, dans chaque cahier, est composée en dernier et pour laquelle la mise en page du texte, plus ou moins serrée ou aérée, avec peu ou beaucoup d'abréviations, dépend directement des possible erreurs commises dans le calibrage, ou *casting off*, de la copie<sup>29</sup>. Le contraste est donc grand entre la revendication d'un *ideal copy text* avant

<sup>27</sup> John Heminge, Henrie Condell, «To the great Variety of Readers», in Mr. William Shakespeares *Comedies, Histories, and Tragedies*, London, 1623, A3.

<sup>28</sup> Cfr. l'essai brillant et suggestif de Jeffrey Masten, «Pressing Subjects, or the Secret Lives of Shakespeare's Compositors», in *Language Machines: Technologies of Literary and Cultural Production*, ed. J. Masten, P. Stallybrass, N. Vickers, London and New York, Routledge, 1997, pp. 75-107.

<sup>29</sup> Voir, à titre d'exemple, la première page du cahier L du Folio, qui porte la dernière page de *Much ado about Nothing*. Cfr. Wells, Taylor, with Jowett, Montgomery, *William Shakespeare*, cit., pp. 44-5.

la lettre formulée par Heminge et Condell et la réalité plurielle, mobile, incertaine, du texte dans ses formes imprimées. Les éditeurs de 1623, qui par leur initiative commerciale ont inventé Shakespeare comme auteur, ont légué à leurs successeurs l'impossible quête d'un authentique Shakespeare, toujours présent, toujours trahi<sup>30</sup>.

A partir de la Restauration de 1660 et jusqu'aux commencements du XIX<sup>e</sup> siècle, la contradiction prend deux formes principales. La première oppose la modernisation des pièces qu'exige la scène avec la volonté tenace des éditeurs de faire retour au texte originel, pur et authentique. David Scott Kastan qualifie de «schizophrénique» cette ambivalence qui traverse tout un temps, voire le même individu, lorsqu'il évoque «the era's schizophrenic relation to Shakespeare – always admiring, but, in one mode, presumptuously altering his plays for success on the stage, while, in another, determinedly seeking the authentic text in the succession of scholarly editions»<sup>31</sup>. Pour les théâtres, les pièces sont abrégées, adaptées, transformées. John Dryden, Nahum Tate, William Davenant sont les spécialistes de ces réécritures qui proposent un Shakespeare ajusté aux nouveaux dispositifs théâtraux et apprivoisé par les conventions et censures d'un temps qui n'est plus celui de l'Angleterre élisabéthaine. Dans les éditions savantes, le propos est inverse puisqu'il s'agit de retrouver, comme l'écrit Lewis Theobald, «the original Purity» de l'œuvre, de restaurer «the Poet's true text»<sup>32</sup>. Theobald illustre de manière radicale la contradiction entre la scène et le livre puisque, voué comme éditeur à la restauration du texte tel que le poète l'a écrit, comme «auteur», en 1720, il transforme profondément *Richard II* de façon à adapter la pièce au goût esthétique et aux exigences politiques de son temps.

Cette même tension est perceptible dans certaines des éditions des pièces représentées sur le théâtre qui indiquent les coupures faites dans un texte dont elles rendent la syntaxe plus moderne et la versification plus régulière tout en proclamant leur fidélité à l'«incomparable Author». C'est ainsi que l'édition de 1676 d'*Hamlet* tel qu'il a été représenté par la troupe de Davenant signale dans une adresse au lecteur:

The Play being too long to be conveniently Acted, such places as might be least prejudicial to the Plot or the Sense, are left out upon the Stage: but that we may

<sup>30</sup> Stephen Orgel, «The Authentic Shakespeare», *Representations*, 21 (1988), pp. 1-25.

<sup>31</sup> Kastan, *Shakespeare and the Book*, cit., p. 93. Cfr. Andrew Murphy, *Shakespeare in Print: A History and Chronology of Shakespeare Publishing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

<sup>32</sup> Lewis Theobald, *Shakespeare Restored*, London, 1726.

no way wrong the incomparable Author, are here inserted according to the Original Copy with this mark [i.e. des guillemets]<sup>33</sup>.

Ainsi, les guillemets marginaux qui, avec d'autres signes (virgule inversée, astérisque, petite main à l'index pointé), avaient durablement signalé aux lecteurs des éditions de théâtre les vers ou les lignes les plus essentiels, ceux qu'ils devaient garder en mémoire, copier dans leurs cahiers de lieux communs et citer dans leurs propres discours<sup>34</sup>, en viennent à désigner ceux qui peuvent sans dommage être retranchés dans la représentation.

La relation «schizophrénique» inaugurée par la Restauration ne concerne pas seulement le contraste entre la scène et le livre. Elle traverse le travail d'édition lui-même qui déploie de multiples techniques pour une fin qu'il sait impossible. Les éditeurs anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle mobilisent diverses stratégies pour restaurer en son authenticité le texte shakespearien. Nicholas Rowe en 1709 et, plus systématiquement, Alexander Pope en 1725<sup>35</sup> collectionnent et collationnent les anciens in-quarto (vingt-neuf éditions de dix-huit pièces dans le cas de Pope). Lewis Theobald en 1733 fonde sur une théorie de la transmission des textes les corrections qu'il leur apportent et il est le premier à établir parfois le texte «against all Copies»<sup>36</sup>. Samuel Johnson en 1765 inaugure les éditions *variorum* qui saturent le texte de notes<sup>37</sup>. Et en, 1790, Edmond Malone fonde sur la quête de matériaux authentiques (les plus anciens quartos et le premier Folio ou les documents d'archives concernant Shakespeare) la

<sup>33</sup> William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*, London, 1676. Sur cette édition, cfr. H. Spencer, *Shakespeare Improved. The Restoration Versions in Quarto on the Stage*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1972, Mongi Raddadi, *Davenant's Adaptations of Shakespeare*, Uppsala, Acta Universitatis Uppsalensis, 1979, et Roger Chartier, «Publishing Drama in Early Modern Europe», *The Panizzi Lectures 1998*, London, The British Library, 1999, pp. 62-8 (étude d'un exemplaire de l'édition de 1676 utilisé comme 'prompt-book' et 'acting copy' dans les années 1740).

<sup>34</sup> Cfr. G.K. Hunter, «The Marking of "Sententiae" in Elizabethan Printed Plays, Poems and Romances», *The Library*, 1951, pp. 171-88, et Francis Goyet, *Le sublime du 'lieu commun'. L'invention rhétorique à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, pp. 605-9 (pour les éditions des pièces de Robert Garnier).

<sup>35</sup> John A. Hart, «Pope as Scholar-Editor», *Studies in Bibliography*, 1970, pp. 45-59.

<sup>36</sup> Peter Seary, *Lewis Theobald and the Editing of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

<sup>37</sup> Joanna Gonderis, «'All This Farrago': The Eighteenth-Century Shakespeare Variorum Page as a Critical Structure», in *Reading Readings: Essays on Shakespeare Editing in the Eighteenth-Century*, Cranbuey (N.J.), Associated University Presses, 1998, pp. 123-39.

critique de ses prédécesseurs et l'établissement des textes et de la biographie de leur auteur<sup>38</sup>.

Ce travail de restauration rencontre une première limite dans la position même des éditeurs qui se pensent plus shakespeariens que Shakespeare – du moins le Shakespeare transmis par la tradition imprimée. Pope en donne un spectaculaire exemple en décidant de 'dégrader' en bas de page les vers et lignes qu'il caractérise comme des «suspected passages, which are excessively bad» et qui ne peuvent avoir été écrits par le sublime auteur. Dans les décennies 1730 et 1740, et en grande partie grâce aux femmes rassemblées dans le Shakespeare Ladies' Club, l'œuvre du poète un temps oublié devient l'emblème du goût national, opposée aux dépravations des modes italiennes, et l'expression des vertus et valeurs les plus profondément anglaises<sup>39</sup>. Plus encore que l'œuvre elle-même, connue par les éditions imprimées, représentées, mais moins que d'autres, sur les scènes des théâtres, c'est son auteur (dont la statue est érigée à Westminster Abbey en 1741) qui devient l'incarnation suprême de la culture nationale. La mutation du statut public et esthétique du poète, qui est désormais "the national poet", transforme non seulement la signification attribuée à ses pièces, mais aussi leur lettre même. L'édition de Pope en porte témoignage dans la mesure où elle entend purifier l'œuvre du poète des interpolations vulgaires qui l'ont souillée. Elle le fait, comme le souligne, Michael Dobson, en «excising 'low' passages and marking non Shakespearean ones by relegating many of Shakespeare's passages of low humour to the foot of the page as vulgar theatrical interpolations, unworthy of the great poet this monumental edition hopes to redeem»<sup>40</sup>.

Cependant, le projet est une entreprise désespérée, faute des documents nécessaires. Rowe le constate en 1709: «I must not pretend to have restor'd this Work to the Exactness of the Author's Original Manuscripts. Those are lost, or, at least are gone beyond any Inquiry. I could make». Pope fait de même quinze ans plus tard: «It is impossible to repair the Injuries already done Him, too much time has elaps'd and the material are too few». Et Theobald doit reconnaître que «the want of *Originals* reduces us to the necessity of *guessing*, in order to amend [the text]»<sup>41</sup>. Dès le XVIII<sup>e</sup>

<sup>38</sup> Margreta De Grazia, *Shakespeare Verbatim: The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, Oxford, Clarendon Press, 1991, en particulier pp. 48-93.

<sup>39</sup> Katherine West Schell, «Rouz'd by a Woman's Pen: The Shakespeare Ladies' Club and Reading Habits of Early Modern Women», *Critical Survey*, 2000, pp. 106-27.

<sup>40</sup> Dobson, *The Making of the National Poet*, cit., pp. 129-30.

<sup>41</sup> Les textes de Rowe, Pope et Theobald sont cités par Kastan, *Shakespeare and the Book*, cit., pp. 98-9 et 102.

siècle, les manuscrits absents hantent la critique shakespearienne comme ils le feront dans la tradition bibliographique qui tentera, à partir des éditions imprimées, de les retrouver, non pas dans leur matérialité même, mais dans leur identité de *foul papers*, *fair copy* ou *prompt book*. La publication en 1807 par les frères Wright de la première édition fac-similé du Folio de 1623, recomposé à l'identique dans sa mise en page, sa foliotation et son texte, sinon dans sa typographie, est comme le signe d'un renoncement, violemment critiqué par Malone, à restaurer un Shakespeare authentique, à jamais insaisissable. Puisqu'il en est ainsi, pourquoi ne pas considérer Hemminge et Condell, tout à la fois, comme ses premiers et derniers éditeurs?

Comme on le sait, la proposition n'a guère été retenue et, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, le zèle des éditeurs du Bard n'a jamais faibli. Leur tenacité ne peut qu'être encouragée par les ressources inédites offertes par la textualité électronique. Celle-ci rend plus aisée et plus systématique la comparaison des éditions ou des exemplaires; elle multiplie les liens hypertextuels avec de multiples archives, et, surtout, elle montre, avec plus d'imédiateté que l'imprimé, que chaque œuvre n'est aucunement réductible à l'un de ses textes, qu'il soit celui d'une ancienne édition ou celui d'une édition moderne<sup>42</sup>. La technique apaisera-t-elle l'opposition tranchée entre les deux traditions que Kastan nomme «platonicienne» et «pragmatique», la première affirmant que l'œuvre transcende toutes ses possibles incarnations matérielles, la seconde qu'il n'est pas de texte en dehors de ses matérialités? On en peut douter. Peut-être faut-il dès lors déplacer la question et tenir pour également fondées ces deux perceptions des textes qui non seulement habitent la critique philologique et la pratique éditoriale, mais aussi les relations intimes et ordinaires avec les œuvres.

Dans une conférence, prononcée en 1978, «El libro», Borges déclare: «Yo he pensado, alguna vez, escribir una historia del libro». Mais, immédiatement, il sépare radicalement ce projet d'«histoire du livre» de tout intérêt pour ses formes matérielles: «No desde el punto de vista físico. No me interesan los libros físicamente (sobre todo los libros de los

<sup>42</sup> Pour des vues contrastées sur l'édition électronique des textes littéraires, voir *The Literary Text in the Digital Age*, ed. R.J. Finneran, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996; Peter S. Donaldson, «Digital Archive as Expanded Text and Electronic Textuality», in *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*, ed. K. Sutherland, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 173-97; José Manuel Bleca, Gloria Clavería, Carlos Sanchez, Joan Torruella, *Filología e Informática. Nuevas tecnologías en los estudios filológicos*, Bellaterra, Editorial Milenio et Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, et Gary Taylor, «c:\wp\file.text 05:41 10-07-98», in *The Renaissance Text: Theory, Editing, Textuality*, ed. A. Murphy, Manchester, Manchester University Press, 2000, pp. 44-54.

bibliófilos, que suelen ser desmesurados), sino las diversas valoraciones que el libro ha recibido»<sup>43</sup>. Les œuvres qui constituent le patrimoine partagé de l'humanité sont tout à fait irréductibles à la série des objets qui les ont transmises à leurs lecteurs – ou auditeurs. Un Borges 'platonicien', donc. Et pourtant. Lorsque, dans le fragment d'autobiographie qu'il a dicté a Norman Thomas di Giovanni, le même Borges évoque sa rencontre avec un des livres de sa vie, *Don Quijote de la Mancha*, c'est l'objet qui d'abord, revient à sa mémoire:

Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras estampadas en oro de la edición de Garnier. En algun momento la biblioteca de mi padre se fragmentó, y cuando leí *El Quijote* en otra edición tuve la sensación de que no era el verdadero. Más tarde hice que un amigo me consiguiera la edición de Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas a pie de página y también las mismas erratas. Para mí todas esas cosas forman parte del libro; considero que ése es el verdadero *Quijote*<sup>44</sup>.

À jamais, *Don Quijote* sera pour lui cet exemplaire de l'une des éditions que les Garnier imprimaient pour le monde de langue espagnole et qui fut dévoré par un lecteur encore enfant. Le principe platonicien pèse peu devant le retour pragmatique du souvenir singulier...

La contradicción de Borges nous aide à penser que l'affrontement entre les deux positions est peut-être une fausse querelle. Toujours, les œuvres se donnent à lire en des formes particulières. Selon les temps et les genres, les variations de celles-ci sont plus ou moins importantes et concernent, séparément ou simultanément, la matérialité de l'objet, la graphie des mots ou le texte lui-même. Mais, toujours également, de multiples dispositifs (philosophiques, esthétiques, juridiques) se sont efforcés de réduire cette diversité en postulant l'existence d'une œuvre identique à elle-même quelle que soit sa forme. En Occident, la philosophie néo-platonicienne, le jugement esthétique, la définition du copyright ont contribué à construire ce texte idéal que les lecteurs reconnaissent dans chacun de ses états particuliers. Plutôt que d'essayer, d'une manière ou d'une autre, de se déprendre de cette irréductible tension, il importe d'en identifier les termes propres à chaque moment historique – y compris le nôtre.

<sup>43</sup> Jorge Luis Borges, «El libro», in *Borges oral*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 9-23 (citation p. 10)

<sup>44</sup> Jorge Luis Borges con Norman Thomas di Giovanni, *Autobiografía 1899-1970*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 26.

## FILOLOGIA AL BIVIO: ECDOTICA CELTICA E ROMANZA A CONFRONTO\*

FRANCESCO BENOZZO

Sono state da tempo, e con grande chiarezza, evidenziate le differenze fondamentali tra i problemi editoriali in cui si imbatte il filologo classico e quelli con cui ha a che fare il filologo romanzo<sup>1</sup>. A questa differenza (la stessa che esiste, con qualche minima sfasatura, tra lo stesso romanista e il germanista) corrisponde, come è ovvio, una diversa «arte di pubblicare i testi antichi»<sup>2</sup>. I manoscritti che conservano i testi celtici medievali, invece, per caratteristiche interne, di datazione, di scarto rispetto ai presunti “originali”, di fenomenologia delle varianti, sembrerebbero dover porre in molti casi al celtista gli stessi problemi che hanno portato la romanistica, in particolare quella di scuola italiana, a elaborare una tecnica ecdotica attenta a dar conto tanto delle cosiddette varianti adiafore presenti nei testimoni quanto della fisionomia dei singoli manoscritti<sup>3</sup>.

\* Questo lavoro, che qui propongo con alcune aggiunte e varianti, è pubblicato anche in *Studi celtici*, I (2002), pp. 22-66, col titolo «Ecdotica celtica e romanza: due modi diversi di non leggere i testi antichi».

<sup>1</sup> Cfr. A. Vårvaro, «Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse», *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, XLV (1970), pp. 73-117 (in parte ripubblicato, con lo stesso titolo, in *La critica del testo*, a cura di A. Stussi, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 151-63) e B. Löfstedt, «Observations d'un latiniste sur des problèmes de critique textuelle des romanistes», in *Actes du XIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romane*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976, pp. 593-600.

<sup>2</sup> L'espressione è naturalmente presa da Joseph Bédier, «La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes», *Romania*, LIV (1928), pp. 161-98 e 321-56 (antologizzato, col titolo «Obiezioni al metodo del Lachmann», in Stussi, *La critica del testo*, pp. 45-64) e da Gianfranco Contini, «La Vita francese di Sant'Alessio e l'arte di pubblicare i testi antichi», in *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 67-97, entrambi capisaldi teorici della filologia moderna. Per la situazione in area germanica, si veda ora l'aggiornato A.M. Luiselli Fadda, *Tradizioni manoscritte e critica del testo nel Medioevo germanico*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

<sup>3</sup> Per un approccio generale alle problematiche di allestimento e trasmissione dei ma-



Con questo intervento intendo mostrare come le esperienze di filologia testuale degli ultimi ottant'anni sembrino non essere state prese in considerazione dai celtisti, e come ci si trovi spesso di fronte, anche con riferimento a capolavori riconosciuti delle letterature medievali, all'impossibilità di leggere i testi secondo quei principî che dovrebbero far parte di un' *ars edendi* consolidata, per quanto, come è naturale, in continua evoluzione. D'altro canto, attraverso questo raffronto, vorrei anche mettere in chiara evidenza come, nella pratica ecdotica romanza degli ultimi anni, si stia assistendo, nonostante le molte (forse troppe) affermazioni teoriche del contrario, a una specie di «rinuncia all'interpretazione», quasi che potesse esistere una seria critica del testo senza ermeneutica, o viceversa. La mia analisi parte da un testo capitale del medioevo, non solo di quello gallese, e dalla sua storia "editoriale": il *Canu Aneirin*.

Il *Canu Aneirin* ('Cantare di Aneirin', comunemente citato come *Y Gododdin*, il *Gododdin*) è un poema eroico di circa mille versi conservato nel manoscritto noto come 'Llyfr Aneirin' ('Il libro di Aneirin') [Cardiff, Central Library, ms 2.81], esemplato intorno al 1250 da due differenti copisti, convenzionalmente denominati **A** (cc. 1-30) e **B** (cc. 30-38)<sup>4</sup>. Va subito detto che **B** non segue sempre **A** in senso lineare e consequenziale, e che talvolta riproduce, variandole, alcune strofe (tecnicamente *awdlau*, sing. *awdl*) di **A**. Tuttavia non si tratta di due copie dello stesso testo contenute nel medesimo manoscritto (il che non porrebbe grossi problemi dal punto di vista editoriale). Invece, come accennato, la situazione è, per così dire, "mista": **B** contiene tanto varianti di strofe contenute in **A** quanto nuove strofe. In questo modo, a una sequenza come

noscritti gallesi medievali, si veda ora la fondamentale raccolta di saggi di D. Huws, *Medieval Welsh Manuscripts*, Cardiff-Aberystwyth, University of Wales Press-The National Library of Wales, 2000.

<sup>4</sup> C'è chi ha identificato una terza mano, più antica di **A**: cfr. K.A. Klar, B. O. Hehir - E.E. Sweetser, «Welsh Poetics in the Indoeuropean Tradition», *Studia Celtica*, XVIII-XIX (1984), pp. 30-51, Idd., «The Components of Cardiff Ms. Welsh 1: *Llyfr Aneirin*», *Bulletin of the Board of Celtic Studies*, XXXII (1985), pp. 38-49; un'edizione diplomatica, non troppo affidabile, è J.G. Evans, *Facsimile and Text of the Book of Aneirin*, Pwllheli, presso l'autore, 1908; un facsimile a colori è pubblicato, ottimamente, in D. Huws, *Llyfr Aneirin: A Facsimile*, Cardiff-Aberystwyth, South Glamorgan County Council-The National Library of Wales, 1989; sul ms si vedano anche C.A. Gresham, «The Book of Aneirin», *Antiquity*, XVI (1952), pp. 237-54, G. Morgan, «The Book of Aneirin and Welsh Manuscripts Prickings», *Bulletin of the Board of Celtic Studies*, XX (1973), pp. 12-17, D. Huws, «*Canu Aneirin: The Other Manuscripts*», in *Early Welsh Poetry. Studies in the Book of Aneirin*, a cura di B.F. Roberts, Aberystwyth, 1988, pp. 43-56 e B. O. Hehir, «Manuscript Sources of the *Gododdin*», in *Proceedings of the First North American Congress of Celtic Studies*, a cura di G.W. MacLennan, Ottawa, 1988, pp. 521-9.

{[...] X → XI → XII → XIII → XIV [...]}

corrisponde, nella sezione di **B** una situazione “contaminata”

{[...] XXIX → XXX → **X<sup>I</sup>** → **XI<sup>I</sup>** → XXXI → XXXII [...]}

che ripropone talora la stessa strofa anche tre volte:

{[...] XLIII → **XIII<sup>I</sup>** → **XIII<sup>II</sup>** → **XIII<sup>III</sup>** → XLIV → XLV [...]}

Di fronte a questa situazione manoscritta, i criteri di edizione sono finora andati in tre direzioni: 1) nell’edizione canonica di Ifor Williams<sup>5</sup>, considerata quasi una *ne varietur* tra gli studiosi, viene pubblicato (e dirò poi in che modo) il testo nell’ordine di **A**, e le varianti **B** di *awdlau* presenti in **A** vengono stampate in sequenza, anche se si trovano 15 o 20 pagine più avanti nel manoscritto; 2) nell’edizione di A.O.H. Jarman<sup>6</sup> viene seguito lo stesso ordine proposto da Williams, ma in qualche caso, quando le varianti si riducono a due o tre versi, l’editore crea una nuova strofa “assemblando” versi di **A** e versi di **B**; 3) nell’edizione di John Koch<sup>7</sup>, di cui parlerò in seguito, viene ipotizzata, a monte dei diversi copisti, l’esistenza di redazioni differenti e separate, e l’esito è una ricostruzione (anche linguistica) di originali andati perduti.

Questo tipo di situazione manoscritta è piuttosto comune nell’area romanza. Tanto i manoscritti trobadorici quanto, in misura minore, quelli che conservano le *chansons de geste*<sup>8</sup>, infatti, presentano fenomeni

<sup>5</sup> I. Williams, ed. *Canu Aneirin* (1938), Caerdydd, Gwasg Prifysgol Cymru, rist. 1970.

<sup>6</sup> A.O.H. Jarman, ed. *Aneirin: Y Gododdin. Britain’s Oldest Heroic Poem*, Llandysul, Gomer, 1988.

<sup>7</sup> J.T. Koch, ed. *The “Gododdin” of Aneirin. Text and Context from Dark-Age North Britain*, Cardiff-Andover (MS), University of Wales Press-Celtic Studies Publications, 1997.

<sup>8</sup> Si vedano almeno: per la situazione manoscritta delle *chansons de geste*, M. Delbouille, «Dans un atelier de copistes. En regardant de plus près les manuscrits B<sup>1</sup> et B<sup>2</sup> du cycle épique de Garin de Monglane», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III (1960), pp. 14-22; M. Tyssens, «Le style oral et les ateliers de copistes», in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Delbouille*, vol. II, Liège, 1964, pp. 659-76 (trad. it. in *L’epica*, a cura di A. Limentani, M. Infurna, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 325-43); F. Vielliard, «Le manuscrit avant l’auteur: diffusion et conservation de la littérature médiévale en ancien français (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)», *Travaux de Littérature*, XI (1998) (*Le manuscrit littéraire. Son statut, son histoire, du Moyen Âge à nos jours*) pp. 39-53; per i manoscritti trobadorici, D’Arco Silvio Avalle, *La letteratura medievale in lingua d’oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961 (seconda edizione a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1995), Id., «I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione», in

di «rifrazione» tipici di quello che è stato definito in anni recenti «testo riflesso»<sup>9</sup>. Questa rifrazione interna a uno stesso manoscritto, in qualunque senso la si voglia poi interpretare, indica una tipologia dei codici orientata verso la struttura aperta del catalogo più che verso la costellazione e la sintesi, e illustra una volta di più la fenomenologia variantistica del testo medievale<sup>10</sup>. Siamo nel pieno dominio di quella *recensio aperta* che ha tra i suoi esempi più noti addirittura alcuni manoscritti della *Commedia* dantesca «trasmessa non di rado con ripetizione o anticipo di luoghi più o meno vicini o con innovazioni testuali la cui diffusione si fa [...] non verticalmente ma a macchia d'olio»<sup>11</sup>. Il primo dovere dell'edi-

*La critica del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 363-82, V. Bertolucci, «Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca», da ultimo in Ead., *Morfologie del testo medievale*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 125-46, l'ingiustamente snobbato F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987, gli atti del convegno su *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, a cura di M. Tyssens, Liège, 1991, e i contributi di L. Borghi Cedrini («Il trattamento dei codici repertoriali») e di W. Meliga («I canzonieri trobadorici I e K») apparsi in *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre 1991)*, a cura di S. Guida, F. Latella, Messina, Sicania, 1994, rispettivamente alle pp. 49-56 e 57-70.

<sup>9</sup> Mi riferisco allo studio di G. Brunetti, «Il testo riflesso: appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali», ivi, pp. 609-28; di questo tipo di fenomeni nei manoscritti romanzeschi medievali si erano già occupati, seppure in modo non sistematico, G. Gröber, «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien*, II (1877), pp. 337-70, e, più approfonditamente, E. Gonçalves, «Sur la lyrique galégo-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres», in *Lyrique romane médiévale*, pp. 447-64, in partic. 456-60.

<sup>10</sup> Su cui si veda l'ormai classico B. Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989; per altri studi su vari aspetti della *variante / variance* del testo medievale, rimando alla bibliografia citata in F. Benozzo, «Critica delle varianti e filologia arturiana d'autore», *Studi mediolatini e volgari*, XLII (1998), pp. 74-96. Mi riesce difficile capire perché si senta la necessità, da parte di qualcuno, di distinguere nettamente tra la *variance essentielle* dei testi medievali di cui parla Cerquiglini e la *variance* «realmente verificabile nella *recensio* e riconducibile a interventi di diversa natura e portata» (Brunetti, «Il testo riflesso», cit., p. 612), quasi che i copisti non fossero essi stessi, in primo luogo al livello della ricezione, i protagonisti attivi (non solo passivi!) di un canone estetico, e quasi che i manoscritti (e chi li studia) facessero parte di un mondo a se stante, separato dai testi stessi; sarà, piuttosto, da sottolineare che «la varianza non si produceva e non si utilizzava <soltanto> nell'atto di lettura [...], ma nello *scriptorium*, al momento della produzione» (A. Vàrvaro, rec. di Cerquiglini, *Éloge de la variante, Medioevo Romanzo*, XIV (1989), pp. 474-7).

<sup>11</sup> Gianfranco Contini, «Filologia», in *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 3-66, 31-2. Contini sottolinea come innovazioni di questo tipo ricorrano soprattutto in quei manoscritti che conservano testi largamente noti (quindi anche ai co-

tore, in questi casi, «è che il riscontro sinottico della tradizione sia offerto in forma problematica, in una sorta di dialogo col lettore specialista, e che si evitino di massima le soluzioni assolute e apodittiche»<sup>12</sup>.

### *Carenze della filologia celtica?*

Comincio col notare che nessuna delle tre edizioni menzionate si può considerare un'edizione critica: quella di Williams è una trascrizione semi-diplomatica del manoscritto, con gli spostamenti di strofe di cui ho detto, e di cui fornirò un esempio tra breve; manca un apparato; le ipotesi emendatorie non sono mai promosse a testo, ma semmai discusse nelle note: il lettore non può leggere alcun testo, soltanto una trascrizione (frammista di interventi arbitrari) del manoscritto. Nell'edizione di Jarman viene inserita l'interpunzione, ma le grafie vengono modernizzate (la cosa non è di poco conto per la lingua gallese, considerato che nemmeno un madrelingua gallese è in grado, non dico di leggere, ma addirittura di riconoscere come tale un testo redatto in gallese medievale). Il libro di Koch è, per sua stessa impostazione, un esperimento ricostruttivo, e non si può considerare una vera e propria edizione del *Gododdin*.

Sarebbe insomma come se noi potessimo leggere la *Chanson de Roland* in tre edizioni: un'edizione diplomatica con ingiustificati spostamenti dell'ordine delle lasse, un'edizione in cui gli stessi arbitrari interventi venissero presentati in una mescolanza linguistica di anglo-normanno e francese contemporaneo, e un'edizione in cui venisse ricostruito un postulato testo proto-romanzo, tanto nelle sue caratteristiche linguistiche quanto nel suo aspetto testuale originario. In poche parole, il *Gododdin* resta a tutt'oggi un testo sconosciuto, ovvero frainteso, in quanto materialmente illeggibile.

L'esemplificazione seguente – scelta realmente a caso – illustra con evidenza, mi pare, questo stato di cose. Comincio col citare le strofe a partire dalla LXIV dell'edizione Williams<sup>13</sup>:

pisti). Sulla tradizione del testo della *Commedia* si veda ora il lucido e innovativo intervento di M. Veglia, «Sul testo della *Commedia* (da Casella a Sanguineti)», *Studi e problemi di critica testuale*, LXVI (2003), pp. 65-119. Che il *Gododdin* rappresentasse già all'altezza del XII secolo una sorta di "classico" della letteratura gallese, è sostenuto da P. Sims-Williams, «Historical Need and Literary Narrative: A Caveat from Ninth-century Wales», *The Welsh History Review*, XVII (1994), pp. 1-40: 5.

<sup>12</sup> E. Melli, «Notazioni e memorie di Filologia romanza: fra confessione e consuntivo», *Quaderni di Filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, X (1992) (*Ecdotica ed esegesi*), pp. 165-94: 167.

<sup>13</sup> *Canu Aneirin*, cit., pp. 31-3.

## Filologia al bivio: ecdotica celtica e romanza a confronto 29

775 Ardyledawc canu kyman caffat  
ketwyr am gatraeth a wnaeth brithret.  
brithwy a wyar sathar sanget  
sengi wit gwned  
bual am dal med.  
a chalaned kyuirynged.  
780 nyt adrawd kibno wede kyffro cat;  
ket bei kymun keui dayret.

Erdiledaf canu ciman cafa  
in cetwir am gatraeth ri guanaid brit ret  
britgue ad guiar sathar sanget  
785 segit guit gunet  
dial am dal med  
o galanet cuiei riget  
nis adraud cipno guedi kyffro cat  
ceuei cimun idau ciui daeret.

790 Ardyledawc canu kyman ovri.  
twryf tan a tharan a ryuerthi.  
gwrhyt arderchawc varchawc mysgi.  
ruduedel ryuel a eiduni.  
gwr gwned divudyawc dimyngai  
795 y gat. or meint gwlat yd y klywi.  
ae ysgwyt ar y ysgwyd. hut arolli  
wayw mal gwin gloew o wydyr lestri.  
aryant am y ued eur dylly.  
gwinvaeth oed waetnerth vab llywri.

800 Ardyledawc canu claer orchyrdon.  
a gwedy dyrreith dylleinw auon.  
dimcones loflen benn eryron.  
llwyt; ef gorev vwyt y ysgylvyon.  
or a aeth gatraeth o eur dorchogyon.  
805 ar neges mynydawc mynawc maon.  
ny doeth en diwarth o barth vrython.  
ododin wr bell well no chynon.

Erdyledam canu i cinon cigueren  
in guanth ac cin bu diant dileit aeron  
810 riuessit i loflen ar pen erirhon  
luit en *amuit* guoreu buit i sgliuon  
ar les minidauc marchauc maon  
em dodes itu ar guaiu galon

30 Francesco Benozzo

815 ar gatraeth oed fraeth eur dorchogyon.  
wy guenint lledint seuogion  
oed ech eu temyr treis canaon  
oed odit imit o barth urython  
gododin obell guell no chenon.

820 Ardyledawc canu keman kywreint.  
llawen llogell byt bu/didichwant.  
hu mynnei eng kylch byt; eidol anant.  
yr eur a meirch mawr; a med medweint.  
namen ene delei o vyt hoffieint.  
kyndilic aeron wyr enouant.  
825 Erdiledaf canu ciman ciguereint  
llawen llogell bit budit did di

Ardyledawc canu claer orchyrdon.  
ar neges mynydawc mynawc maon.  
a merch eudaf hir dreis gwananhon.  
830 oed porfor gwisgyadur dir amdrychyon<sup>14</sup>.

Una prima osservazione sulla trascrizione, che è di tipo semi-diplomatico e non critico: l'editore, come detto, non promuove a testo nemmeno gli emendamenti rispetto a lezioni palesemente guaste, i quali si trovano invece discussi nelle note alla fine del volume. Gli unici interventi consi-

<sup>14</sup> «Canto adatto alle schiere che combattono / i nostri guerrieri combatterono presso Catraeth, / cotte di maglia fatte a pezzi. / Alberi della battaglia falcidiati, / prezzo pagato per l'idromele, / cadaveri in retribuzione. / Cibno non dice che dopo il tumulto della mischia / ricevette ricompense nell'impresa comune. // Canto adatto alle schiere più famose: / voce del fuoco, del tuono, della marea. / Coraggio eccessivo, cavaliere della tempesta, / mietitore di sangue, resistente nella lotta. / Senza stancarsi raggiunse la battaglia, / lamentazioni per lui in ogni terra. / Con lo scudo sulle spalle raccoglieva le lance / come se stesse versando vino dalle coppe. / Argento intorno al suo idromele, oro per lui, / Gwaednerth figlio di Llywri, sospinto dal vino. // Canto adatto alle schiere luminose: / perduto presso i tumuli di Aeron. / Le aquile grigie rispettavano la sua mano; / nella sua furia diede cibo ai rapaci. / Per la fama di Mynyddog, cavaliere delle schiere, / difese i luoghi contro le lance del nemico. / Presso Catraeth i guerrieri adornati furono uccisi, / combatterono, non si fecero da parte, / i cuccioli di lupo lontani dalla loro terra. / Raramente in battaglia, presso i Britanni, / dal Gododdin ci fu un guerriero pari a Chynon. // Canto adatto alle schiere ardentose: / piccolo luogo del mondo, fu generoso. / Volle presso di sé i cantori erranti / ricompensa di oro, cavalli e idromele, / ma quando fece ritorno dalla battaglia / gli uomini dissero le lodi di Cyngddilig Aeron. // Canto adatto alle schiere luminose / sulla sortita di Mynyddog, principe delle schiere, / e sulla figlia di Eudaf Hir, oppressore di Gwananon, / vestito di porpora, terra di uomini morti»: trad. it. da *Il Gododdin. Poema eroico antico-gallese*, ed. F. Benozzo, Milano-Trento, Luni Editrice, 2000, pp. 83-5.

stono nella separazione delle parole e dei versi (e in questo senso si dovrebbe considerare un'edizione interpretativa), mentre né la punteggiatura né le maiuscole dei nomi propri vengono introdotte (come, appunto in un'edizione diplomatica)<sup>15</sup>. Quello su cui vorrei concentrare l'attenzione, tuttavia, è l'ordine delle strofe. Tali strofe, stampate in sequenza nell'edizione, danno l'erronea impressione, dalle ovvie conseguenze interpretative, che ci si trovi di fronte a un discorso con ripresa anaforica, tipico dello stile epico medievale<sup>16</sup>. In realtà esse si trovano in posizioni differenti del manoscritto, come risulta dalla sinossi seguente (la freccia a lato del numero del foglio in cui compaiono evidenzia la direzione del "salto" compiuto dall'editore, mentre la sigla si riferisce al copista):

vv. 774-778	c. 37		<b>B</b>
vv. 782-789	c. 32	←	<b>B</b>
vv. 800-802	c. 17	←	<b>A</b>
vv. 807-818	c. 38	→	<b>B</b>
vv. 819-824	c. 17	←	<b>A</b>
vv. 825-826	c. 38	→	<b>B</b>
vv. 827-830	c. 32	←	<b>B</b>

<sup>15</sup> Che nell'edizione denominata "critica" di un testimone unico contenente un'opera letteraria non vengano promossi a testo gli emendamenti e nemmeno introdotte la punteggiatura e le maiuscole, è un fatto del tutto anomalo e ingiustificato, su cui stranamente nessuno dei recensori all'edizione Williams si è mai soffermato: per i canoni editoriali relativi ai *codices unici* cfr., tra i tanti possibili rimandi, il non invecchiato E. Faral, «À propos de l'édition des textes anciens: le cas du manuscrit unique», in *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris, Société de l'École des Chartes, 1955, pp. 409-21, S. Mariotti, «Codex unicus e editori sfortunati», *Studi Urbinati*, XLV (1971), pp. 837-40 e F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari* (1975), Padova, Antenore, 1984<sup>2</sup>, pp. 31-44 (il capitolo intitolato «Edizione di un autografo ed edizione di un'opera con testimone unico»).

<sup>16</sup> Per un'analisi dello stile in questione, cfr. F. Benozzo, «Struttura strofica, dinamica narrativa e stile catalogico dal *Gododdin* alla *Chanson de Roland*. Per una ridefinizione del genere epico medievale», in *Atti del VI Congresso Nazionale della Società Italiana di Filologia Romanza*, a cura di V. Bertolucci Pizzorusso, F. Cigni, Pisa, Pacini, 2002 [*Studi mediolatini e volgari*, XLVII, pp. 153-67]; Id., «Towards a Stylistic Phenomenology of Medieval Epic Poetry», comunicazione tenuta al *Leeds International Medieval Congress (giugno 2001)*; a questo argomento mi sto dedicando anche sul piano comparativo: un primo bilancio di questa ricerca è stato presentato nel corso del *12° Congresso Internazionale di Studi Celtici (University of Wales, Aberystwyth, 24-30 agosto 2003)*, in una comunicazione dal titolo «The Welsh *Gododdin*, the Norse *Hyndlolið*, and the Castilian *Roncesvalles*: Reconstructing the Original Form of Western Epic»; imprescindibile, sulla tecnica catalogica dell'epica indoeuropea, è E. Campanile, «Un genere letterario di età indoeuropea», in *Studi di cultura celtica e indoeuropea*, Pisa, Pacini, 1981, pp. 53-74.

I “salti” riguardano, come si vede, anche decine di carte. È come se le strofe del poema venissero considerate delle poesie a sé stanti, e se l'editore si potesse prendere la libertà di modificare l'ordine in cui tali presunte “poesie” compaiono nel manoscritto<sup>17</sup>. Venendo meno a un principio fondamentale della critica testuale, insomma, l'interpretazione, nella forma di una logica classificatoria, è a monte dell'edizione, e condiziona le scelte di trascrizione del codice.

Un altro punto trattato con approssimazione riguarda l'identificazione, proposta ma non realmente discussa nell'introduzione, tra copisti diversi e diverse redazioni, come se le parti del poema presenti dalla c. 30 in avanti, per il solo fatto di essere state trascritte da un'altra mano, dovessero necessariamente rappresentare l'apografo di un differente esemplare. La menzionata caratteristica, va subito notato, è del tutto normale nei manoscritti che contengono testi poetici di una certa lunghezza: per restare nell'ambito dell'epica romanza, ad esempio, i *Cantari di Rinaldo da Monte Albano* antico-toscani sono conservati in un unico manoscritto vergato da due mani diverse<sup>18</sup>, così come la redazione dei *Cantari di Fierabraccia* conservata nel manoscritto Giovio del fondo Aliati della Società Storica Comense<sup>19</sup>. Il problema redazionale andrebbe qui riconsiderato dal punto di vista della fenomenologia cosiddetta «repertoriale» dei manoscritti medievali: anche di un testo come la *Chanson de Roland*, ad esempio, si conoscono codici, come quello (siglato C) conservato presso la Biblioteca Municipale di Châteauroux [ms 1], che contengono redazioni diverse (addirittura una assonzata e una rimata) dello stesso episodio<sup>20</sup>, senza che questo debba comportare, in sede di *restitutio*, il ricorso ad operazioni di accorpamento e smembramento.

<sup>17</sup> È anche come conseguenza di queste scelte editoriali che si è potuto scrivere che «the poems of the *Gododdin* [...] are equally intelligible, or unintelligible, read in any order whatsoever»: B. O. Hehir, «What is the *Gododdin*?», in *Early Welsh Poetry*, cit., pp. 57-95: 58.

<sup>18</sup> Cfr. E. Melli, ed. *I Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1973; il manoscritto, descritto alle pp. LX-LXI, è il Palatino 364 della Biblioteca Nazionale di Firenze.

<sup>19</sup> Cfr. ancora E. Melli, ed. *Il “Fierabraccia” comense fra preziosità umanistiche e antico dialetto lombardo*, Bologna, Patron, 1996, in partic. le pp. 37-9. La stessa situazione, a dimostrare quanto poco atipica essa si debba considerare, è osservabile nel famoso codice Vaticano Latino 3196 che contiene i *Rerum Vulgarium Fragmenta* del Petrarca, scritto in parte dal Petrarca stesso, in parte dal copista Giovanni Malpighini da Ravenna: cfr. ora F. Petrarca, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vat. lat. 3196*, a cura di L. Paolino, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 2000.

<sup>20</sup> Cfr. C. Segre, *La tradizione della “Chanson de Roland”*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, p. 167.



## Filologia al bivio: ecdotica celtica e romanza a confronto 33

Passando all'edizione di Jarman, va osservato come egli arrivi addirittura a "creare" nuove strofe in seguito a una contaminazione arbitraria dei versi, e in qualche caso degli emistichi, condotta si direbbe sulla base di un gusto personale: i 57 versi della sequenza citata diventano così 39, distribuiti nel modo che segue (i numeri sulla destra si riferiscono all'edizione Williams citata in precedenza, e le frecce a lato riassumono, anche in questo caso, la direzione dei salti da verso a verso operati dall'editore):

610	Erddlyedaf canu cyman caffad:	782	
	ein cedwyr am Gatraeth ry-wnaeth brithred,	783	
	brithwe adwyar sathar sanged.	776	←
	Sengid gwydd gwnedd,	777	
	dial am dâl medd,	786	→
615	o galanedd cyfrynged.	779	←
	Nis adrawd Cibno gwedi cyffro cad,	788	→
	cyfai cymun iddo, ceffi daered.	789	
	Arddyledog ganu cyman ofri:	790	
	twrf tân a tharan a rhyferthi.	791	
620	Gwyrdd ardderchog, marchog mysgi,	792	
	rhuddfedel, rhyfel a eidduni.	793	
	Gwr gwnedd difuddiog difyngi i gad	794	
	o'r maint gwlad ydd i clywi.	795	
	A'i ysgwyd ar ei ysgwydd hud arfolli woyw	796	
625	mal gwin gloyw o wydrlestri.	797	
	Ariant am ei fedd, aur dyly;	798	
	Gwinfaeth oedd Waednerth fab Llywri.	799	
	Erddlyedaf canu claer orchyrddon:	800	
	a chyn bu difiant dylaith Aeron	801+809	↔
630	rhifesid ei loflen pen eryron llwyd;	810	
	yn annwyd gworeu bwyd i sglyfon.	811	
	Ar les Mynyddog, marchog maon,	812	
	ef dodes ei du ar wayw galon.	813	
	Ar Gatraeth oedd ffraeth eurdorchogion,	804+814	↔
635	wy gwenynt, lleddynt seifogion,	815	
	oedd ech eu tymyr trais ganaon.	816	
	Oedd odid ym mid o barth Brython	817	
	Gododdin o bell gwell no Chynon.	818	
	Erddlyedaf canu cyman cywraint:	825	→
640	llawen llogell byd, bu diddichwant.	820	←
	Hu mynnai yng nghylch byd eidol anant	821	

34	Francesco Benozzo		
	er aur a meirch mawr, a medd feddwaint,	822	
	namyn ny y delai o fid hoffeint	823	
	Cynddilig Aeron wyr nofant.	824	
645	Arddyledog ganu clae orchyrddon	827	
	ar neges Mynyddog, mynog maon	828	→
	a merch Eudaf Hir, drais Gwanannon,	829	
	oedd borffor wisgiadur, dir amdrychion.	830	

Anche senza che io trascriva qui la sequenza così come compare nel manoscritto, ci si sarà accorti che, tra salti di righe e assemblaggi di strofe, in entrambi i casi gli editori hanno aggiunto dei versi, per poi toglierli, dieci pagine più avanti, dove essi compaiono nell'originale. In tal modo, ai 57 versi dell'edizione Williams e ai 39 dell'edizione Jarman corrisponde in realtà, nel manoscritto, una sequenza di soli 26 versi. In sintesi, entrambi gli editori commettono l'imperdonabile leggerezza di considerare **A** e **B**, a seconda del contesto, ora come due testimoni attraverso i quali ricostruire la strofa originaria che essi attestano, ora come due parti distinte di un unico testimone da accostare arbitrariamente secondo un ordine che il codice non attesta mai.

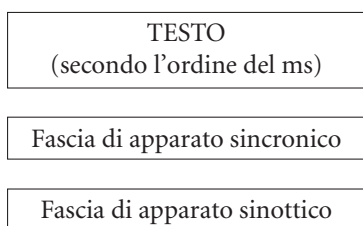
Di fronte a una situazione manoscritta simile a questa difficilmente si potrebbe immaginare che l'editore di un testo epico antico-francese spostasse, eliminasse o assemblasse delle lasse in sé simili per struttura, sulla base del proprio gusto o di una logica che precede la trascrizione stessa. È evidente che tutto quel sistema di echi, riprese testuali, e richiami intratestuali che costituisce una delle peculiarità stilistiche di *chansons de geste* come la *Chanson de Roland* verrebbe "azzerato" proprio da chi dovrebbe garantirne la trasmissione. La mia impressione, infatti, è che, in definitiva, il testo del *Gododdin*, dico quello che il manoscritto ci ha tramandato, sarebbe proprio (ma nessuno ha mai potuto leggerlo!) un vasto poema basato sul principio dell'anafora e dell'*entrelacement*.

Sembrerebbe intuitivo dover ricorrere, anche nel caso del 'Llyfr Aneirin', ai canoni editoriali della cosiddetta «fenomenologia dell'originale»<sup>21</sup>, ovviamente non per il fatto che abbiamo necessariamente a che fare con correzioni e interventi d'autore, ma in quanto nella tradizione di opere di questo tipo, dove è impensabile distinguere tra copia e redazione, «toute variante peut être considérée une variante d'auteur»<sup>22</sup>. Il ri-

<sup>21</sup> Cfr. D'Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1978, pp. 33-43.

<sup>22</sup> E. Melli, «L'édition critique de *I Cantari di Fierabracca e Ulivieri*», *Senefiance*, XXI

corso a questi criteri di edizione consentirebbe di riservare un'attenzione particolare proprio alle varianti apparentemente adiafore presenti nel manoscritto, e dare conto in ogni momento, mediante l'uso di apparati e di tavole sinottiche, della fitta rete di richiami intratestuali, e dell'eventuale stratigrafia di cui essi sono tracce<sup>23</sup>. Una possibile soluzione è graficamente visualizzabile in questo modo:



Il testo stampato rappresenterebbe quello del ms 2.81 di Cardiff salvaguardato nella sua interezza, o individualità, e non un possibile originale<sup>24</sup>, mentre ogni discussione o congettura relativa alle sue fasi di trasmissione perdute verrebbe segnalata negli apparati. La fascia di apparato sincronico<sup>25</sup> registrerebbe le particolarità interne del codice: grafie originarie, lezioni rifiutate, situazione materiale del manoscritto. La fascia di apparato sinottico darebbe conto in ogni momento delle differenze tra il testo esemplato da **A** e quello trascritto da **B** (stampato più

(1987) (*Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste. X<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*), pp. 1247-9: 1248.

<sup>23</sup> Considerazioni teoriche e metodologiche su questo tipo di edizioni "variantistiche", e sulla possibilità di utilizzarle con riferimento a opere medievali, si trovano in F. Benozzo, «Fenomenologia dell'originale di un romanzo cortese: la situazione manoscritta del *Tristan et Lancelot*», *Francofonia*, XXIX (1995), pp. 19-48, nonché in Id., *Introduzione* a Pierre Sala, *Tristan et Lancelot*, ed. F.B., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, in partic. le pp. 107-11.

<sup>24</sup> Secondo i principi editoriali, da non confondersi con residui di metodo bédieriano, divenuti ormai prevalenti nel campo della filologia medievale, e auspicati per primo, in particolare con riferimento ai canzonieri, da D'Arco Silvio Avalle, «La critica testuale», in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, 1972, vol. I, pp. 538-58; sulla distinzione tra i due concetti di *textus restitutus* (originale vs. copia trasmessa) cfr. anche le precisazioni di J. Rychner, «La critique textuelle de la branche III (Martin) du Roman de Renard et l'édition de textes littéraires français du moyen âge», *Bulletin de l'Institut de Recherche et d'Histoire des textes*, XV (1967-1968), pp. 121-36.

<sup>25</sup> L'origine della distinzione tra apparato sincronico e diacronico è in Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1962, «Postilla» a p. XXI; cfr. anche Lanfranco Caretti, «Filologia e critica», in *Filologia e critica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 33-6: 38.

avanti nell'edizione), lasciando in questo modo aperta l'ipotesi che si tratti di due redazioni diverse (e consentendo anzi la verifica di questa ipotesi punto per punto) ma evitando di modificare il testo in base a una mera congettura interpretativa. In questo senso, pienamente in linea con quanto scriveva Pasquali, l'apparato non mirerebbe «a fornire materiali per la ricostruzione di un originale, ma a porre sott'occhio diversi originali successivi o un originale nei suoi stadi successivi»<sup>26</sup>.

Stando all'esempio del *Gododdin* (che non ho comunque scelto a caso, rappresentando esso il più importante testo della letteratura epica gallese, e in un certo senso europea, alto-medievale, ed essendo l'edizione di Williams considerata uno dei monumenti della filologia celtica<sup>27</sup>) si dovrebbe allora rilevare una certa carenza della filologia gallese nell'elaborazione di una tecnica editoriale al passo coi tempi. Sembra che concetti come quello zumthoriano di *mouvance*, con le sue precisazioni in quelli di *variance* e *variante*, non siano ancora diventati un'acquisizione degli studi celtici e della pratica editoriale dei filologi che si occupano di queste letterature; e non mi riferisco ovviamente, in questo senso, a Ifor Williams, che non avrebbe potuto conoscerli per ragioni cronologiche, ma anche ai critici che, dopo di lui, si sono occupati e si occupano di epica celtica e di manoscritti gallesi<sup>28</sup>.

Il fatto non è tra l'altro circoscritto al genere epico, un genere che po-

<sup>26</sup> Pasquali, *Storia della tradizione*, cit., «Postilla» a p. XXI. La mia edizione con traduzione italiana del *Gododdin* citata alla nota 14, pur non essendo un'edizione critica improntata ai suddetti principi, si attiene alla successione delle strofe del ms., dando sempre conto, mediante l'uso di parentesi graffe e quadre, delle letture divergenti dei due copisti; le lezioni palesemente guaste del codice sono tutte elencate nelle note, così come le ragioni degli emendamenti promossi a testo.

<sup>27</sup> A far capire la centralità della figura di Ifor Williams nella storia della filologia gallese (un ruolo addirittura maggiore rispetto a quello rivestito da noi da un filologo come Gianfranco Contini, in quanto decisivo per la stessa presa di coscienza di un'identità nazionale a partire dallo studio dei testi antichi), potrà servire l'*Introduzione* di Rachel Bromwich a *The Beginnings of Welsh Poetry. Studies by Sir Ifor Williams*, Cardiff, University of Wales Press, 1980, pp. VII-XV.

<sup>28</sup> Cfr. P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, con una introduzione di C. Segre, Milano, Feltrinelli, 1973 (*Essai de poétique médiévale*), pp. 66-76; Id., «Intertextualité et mouvance», *Littérature*, XLI (1977), pp. 8-16; Id., «La canzone di *Bele Aiglentine*» («La chanson de *Bele Aiglentine*»), in *La lirica*, a cura di L. Formisano, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 191-208, in particolare pp. 199-204; cfr. anche S.G. Nichols, «Textes mobiles, images motrices. L'instabilité textuelle dans le manuscrit médiéval», *Littérature*, XIXC (1995), pp. 19-32, che tiene conto, almeno in parte, oltre che del libro di Cerquiglini citato alla nota 10, di N. Andrieux, «Variante ou variance? Approche d'un intertexte épique», in *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges R. Louis*, Saint Père sous Vézelay, 1982, pp. 649-59.

ne problemi particolari all'editore, ma riguarda anche l'edizione dei testi in prosa e dei canzonieri d'autore. Se è in fondo vero che il livello tecnico raggiunto dalle diverse filologie si può verificare con riferimento ai metodi di edizione dei rispettivi "classici"<sup>29</sup>, ci si può ad esempio rivolgere, per quanto riguarda la prosa, all'edizione della più famosa raccolta medio-gallese, quella rappresentata dai *Peder Keinc y Mabinogi* ('I quattro rami del Mabinogi'). Ebbene, anche un'edizione come quella di *Pwyll Pendeuic Dyuet* (vale a dire del primo dei quattro rami) curata nel 1957 da R.L. Thomson, sicuramente più affidabile delle edizioni precedenti, lascia delusi dal punto di vista del canone editoriale, quando si consideri che in 32 pagine di introduzione solo una mezza paginetta (p. xxx) è dedicata ai criteri di edizione, mentre uno studio delle varianti presenti nei due testimoni [Aberystwyth, National Library of Wales, ms 4 (W, 'Libro bianco di Rydderch') e Oxford, Jesus College, ms XCI (R, 'Libro rosso di Hergest')] è del tutto assente, e solo alla fine dell'introduzione apprendiamo, ma senza saperne le ragioni, che «the text of the present edition is based upon the 'White Book of Hergest' [...] with readings from the 'Red Book of Hergest' wherever the main text fails or is obviously faulty»<sup>30</sup>. Ora, se si scorrono le lezioni divergenti dei due mss., si nota che non è proprio esatto che «the two manuscripts are so close to one another that the printed text for the most part represents them both»<sup>31</sup>, e si resta un po' perplessi nel non poter usufruire di una sinossi delle varianti che ne studi la natura in modo completo. Ecco alcuni esempi, scelti tra i più rappresentativi (la numerazione è quella, per righe, dell'edizione di Thomson):

<sup>29</sup> Si pensi, per la filologia romanza, a come le punte di diamante della riflessione teorica sulla tecnica di edizione siano rappresentate appunto dalle edizioni di "classici" come la *Chanson de Roland* (con l'innovativa – specie per il concetto di apparato critico – edizione di Cesare Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971), la *Commedia* di Dante (penso in particolare, più che alla più recente edizione, all'immenso lavoro di *collatio* ripercorribile in *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966), o le liriche di trovatori come Arnaut Daniel (con la proposta di una connessione tra grafematica ed ecdotica avanzata da M. Perugi, ed. *Arnaut Daniel. Le canzoni*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, 2 voll.).

<sup>30</sup> R.L. Thomson, ed. *Pwyll Pendeuic Dyuet* (1957), Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, 1986, p. xxx; noto che anche l'editore più recente di un ramo dei *Mabinogi* (*Math uab Mathonwy*) sceglie il ms. oxfordiano come testo base, fondandosi – si direbbe – su una consuetudine editoriale sancita dai filologi precedenti: cfr. I. Hughes, ed. *Math uab Mathonwy. Pedwaredd Gainc y Mabinogi. Golygiad Newydd ynghyd â Nodiadau Testunol a Geirfa Lawn*, Aberystwyth, Adran y Gymraeg, 2000, su cui si veda ora la riconsensione di Graham Isaac, *Studi celtici*, I (2002), pp. 272-9.

<sup>31</sup> Thomson, *Pwyll Pendeuic Dyuet*, cit., p. xxx.

55 answad W] gosked R 58 a'n W] ac an R 63 y ti rodi yr eil W] ytti yr eil R 79 i waret W] y dynnu R 81 llyma W] llyna R 145 manca W] wreic R 157 yr blwydyn W] yr ys blwydyn R 178 llyna W] llyma R 179 manca W] udunt R 189 yn un W] yn vn dyd R 198 ney W] ae R 201 heb ynteu W] manca R 204 o bali W] manca R 205 heb law W] manca R 207 y W] yn R 208 i W] chwi R 216 wpyych W] welych R 230 ni a awn W] ni awn R 236 heb ef was W] was heb ef R 242 rygyng W] rygig R 243 thygywys W] thyhyei R 244 oed W] oed ef R 253 orugant W] wnaethant R 264 moes W] yn dyuot moes R yskynnu a oruc Pwyll ar y uarch W] manca R 267 neit W] cam R 277 arnat ti W] arnat R 310 gwedy bwyt W] gwedy y bwyt R 319 ef W] y mackwy R 339 perued W] ganawl R 343 na bydei W] na bo R 346 ry dodet W] a dodet R 353 cael W] kaffel R 358 ynteu W] manca R 367 chymrwt W] manca R 371 ro W] rodo R 381 heb ef W] heb ynteu R 383 ry dodet W] a dodet R 384 manca W] a oruc R 392 pob un W] manca R 403 llyna W] llyma R 414 yr heueyd W] eueyd R 419 ennein W] enneint R 426 manca W] honno R 428 llonydwch W] llonydwch a wnaethant R 454 gennut W] gyt a thi R 461 dyuot W] penn R 468 vn W] yr un R 477 trigwyt W] trigyassant R 485 arnaf W] arnaf i R 486 arnaf i W] manca R arnawch i W] arnawch chwi R 497 na W] am na R 504 manca W] ohonei R a delei W] o'r a delei R 505 manca W] honno R 518 dwyn W] dodi R 523 uawr W] manca R 560 manca W] yna R 562 wrth W] ar R 581 gaffwn W] gaffwn ni R 589 manca W] ar R 612 oll nit W] oll neb nyt R 628 yrdaw ef W] yrdaw R 654 hon yma W] honn R

A parte le serie non “irreversibili”<sup>32</sup> di parti del testo mancanti nell’uno o nell’altro codice<sup>33</sup> e l’assenza di indizi esteriori in base ai quali si possa dimostrare la dipendenza di un testimone dall’altro (elementi che rendono se non altro un po’ precipitosa l’affermazione – oltretutto non argomentata – secondo la quale «the ‘Red Book’ is a copy either of the ‘White Book’ or of a manuscript similar to it»<sup>34</sup>, la qual cosa, relegando R al rango di *codex descriptus*, escluderebbe da sé la possibilità di utilizzarlo in sede di *restitutio*<sup>35</sup>), il lettore rischia di restare confuso nel ten-

<sup>32</sup> Vale a dire non utili allo scopo di individuare una “direzione” precisa nel rapporto tra i due testimoni: cfr. D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, p. 109.

<sup>33</sup> Cfr. 145, 179, 384, 426, 504, 505, 560, 589 vs. 201, 204, 205, 264, 358, 392, 486, 523.

<sup>34</sup> Thomson, *Pwyll Penduic Dyuet*, cit., p. xi.

<sup>35</sup> A meno che Thomson – ma è forse concedere troppo a quella che sembra piuttosto una libertà d’intervento non coordinata da principi editoriali precisi – consideri R uno di quei *descripti* che recano «lezioni attinte a uno o più codici perduti [...], magari migliori di quelle tramandatici dall’insieme dei codici conservati», e sia forzato a concludere che «in virtù di tali lezioni il *descriptus* cessa di essere *eliminandus*»: S. Timpanaro, «Recentiores e deteriores, codices descripti e codices inutiles», *Filologia e critica*, X (1985) (*Omaggio a Lanfranco Caretti*), pp. 164-92, a pp. 185-6; approfondisce la fenomenologia

tare di capire le ragioni per cui, ad esempio, di fronte a lezioni concorrenti come *answad* 'aspetto' **W** ↔ *gosked* 'forma' **R** [55] o *neit* 'salto' **W** ↔ *cam* 'lesione' **R** [267] l'editore scelga ora quella del ms oxfordiano, ora quella del ms gallese, in punti nei quali il contesto non offre nemmeno indicazioni sicure. L'apparato, inoltre, confonde e pianifica, includendo in un'unica fascia le lezioni rigettate di **W**, le varianti di **R** e le proposte editoriali di altri studiosi. Anche Thomson, insomma, nel dare l'edizione di uno dei testi in prosa più importanti del medioevo gallese (edizione tuttora considerata una *ne varietur*) sembra non sfuggire a una specie di procedimento eclettico, per quanto entro certi limiti coerente a un (discutibile) canone tardo-bédieriano di rispetto di un codice giudicato più completo. Si noti che non si tratta, in questo caso, del ricorso necessario a quella che Paul Maas chiamava *selectio*<sup>36</sup>, vale a dire al *iudicium* dell'editore (un criterio al quale ci si affida quando lo *stemma* non fornisce elementi per una cernita delle varianti), perché qui, come ho detto, non è ricostruito nessuno *stemma*, e le lezioni dei manoscritti non sono analizzate in modo sistematico. Senza contare che un terzo testimone frammentario [il ms. Aberystwyth, National Library of Wales, Peniarth 6] in cui pure sono contenuti passi di questo ramo dei *Mabinogi*, e la cui disamina risulterebbe ovviamente fondamentale per comprendere la natura dei due codici che tramandano il testo completo, non viene preso in considerazione proprio a causa della sua natura lacunosa.

Anche senza dovere entrare nello specifico di un'analisi dettagliata, mi limito a far notare che di fronte a situazioni manoscritte del tutto simili a quella citata, la procedura editoriale di un filologo romanzo difficilmente potrebbe andare in una direzione altrettanto "leggera" nel considerare, o non considerare, i rapporti tra i manoscritti. E per non citare un'edizione posteriore a quella del testo gallese, basterebbe riferirsi a quella, addirittura anteriore di 17 anni, del *Novellino* di Masuccio Salernitano, a cura di Alberto Mauro, in cui dei due soli testimoni allora noti [l'incunabolo **M**, Milano, Cristoforo Valdarfer, 1483 e **V**, Venezia, Battista de' Torti, 1484] l'editore analizza le singole lezioni differenti, per arrivare a uno *stemma* bifido da cui traspare anche la diversa natura degli interventi rispetto all'archetipo<sup>37</sup>.

di questo tipo di codici C. Bologna, «Sull'utilità di alcuni *descripti* umanistici di lirica volgare antica», in *La filologia romanza e i codici*, pp. 531-88.

<sup>36</sup> P. Maas, *Critica del testo* (1927), Firenze, Le Monnier, 1972<sup>3</sup>, pp. 23-25.

<sup>37</sup> Cfr. Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, ed. A. Mauro, Bari, Laterza, 1940, citato anche in Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, cit., pp. 108-9 (nella nuova edizione critica a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957, le ipotesi di Mauro ven-

Ho accennato anche ai canzonieri d'autore, e in questo caso l'esempio che prendo in considerazione, tanto per non alimentare dubbi sul fatto che la mia rassegna sia, oltre che parziale, pericolosamente confinata a edizioni già vecchie di decenni<sup>38</sup>, si riferisce a un progetto di edizione *in fieri* (promosso da uno dei maggiori centri di ricerca sulla civiltà celtica, il Centre for Advanced Welsh and Celtic Studies di Aberystwyth) dei cosiddetti «Poeti della nobiltà» antico-gallese, vale a dire quei poeti di corte che operarono nei secoli XIV, XV e XVI<sup>39</sup>. Qui l'équipe di filologi (tra i maggiori specialisti di letteratura gallese medievale) opera secondo principi che, nel rispetto di oltre un secolo di filologia testuale, mi sentirei di definire «imbarazzanti»<sup>40</sup>. Poiché ho citato questa edizione a riprova di un discorso più generale, dal momento cioè che non intendo soffermarmi in modo dettagliato, mi limito a segnalare un caso paradigmatico: di fronte all'altissimo numero di varianti presenti nei diversi manoscritti rispetto agli stessi testi (un fatto del tutto normale, e ben noto ad esempio ai provenzalisti o agli editori di trovieri antico-francesi), l'editore delle poesie di Dafydd Gorlech dichiara che l'unico criterio editoriale possibile è quello di «*creare dei testi in base al gusto*» («*creu testunau cyfansawdd*»)<sup>41</sup>, dando in questo modo uno statuto teoretico a un modo di manipolare le attestazioni che nel caso del *Gododdin* era già stato utilizzato, come si è visto poco fa, da uno studioso del calibro di Jarman.

Qualche mese fa, va detto, qualcuno si è accorto di questa situazione: Jerry Hunter, a conclusione di una sua acuta recensione ai volumi di poeti cortesi citati, ha infatti notato come, per quanto presentati come edi-

nero confermate dalla presenza di un testimone manoscritto frammentario di cui egli non aveva potuto tenere conto).

<sup>38</sup> La scelta, come ho detto, si è imposta da sé, dal momento che quelle a cui ho fatto riferimento sono le edizioni più recenti delle opere in questione.

<sup>39</sup> Cfr. *Gwaith Bleddyn Ddu*, ed. R. Iestyn Daniel (1994), *Gwaith Gruffudd ap Dafydd ap Tudur, Gwilym Ddu o Arfon, Trahaearn Brydydd Mawr ac Iorwerth Beli*, ed. N.G. Costigan (Bosco), R. Iestyn Daniel, D. Johnston (1995), *Gwaith Huw ap Dafydd ap Llywelyn ap Madog*, ed. A. Cynfael Lake (1995), *Gwaith Sefnyn, Rhisiardyn ac Eraill*, ed. N.A. Jones, E. H. Rheinallt (1996), *Gwaith Siôn Ceri*, ed. A. Cynfael Lake (1996) e *Gwaith Dafydd Gorlech*, ed. E.H. Rheinallt (1997).

<sup>40</sup> Sto riferendomi, come è ovvio, a una carenza di scuola filologica, e mi auguro che le mie affermazioni non vengano in alcun modo appiattite negli sterili termini della polemica, venendo fraintese come giudizi sui singoli studiosi. Per un raffronto con i risultati teorici raggiunti dalla filologia romanza nello studio e nell'edizione dei canzonieri d'autore, si veda il contributo di L. Formisano, «Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil», in *La filologia romanza e i codici*, cit., pp. 131-52.

<sup>41</sup> *Gwaith Dafydd Gorlech*, ed. E.H. Rheinallt, p. 4; corsivo mio.



zioni critiche moderne, «these volumes do not give the reader a very good idea as to what these manuscripts are really like», e che «as far as the theoretical aspects of editing are concerned, there is no evidence that the editorial staff has engaged with recent debates on the nature of medieval manuscript culture and the ways in which edited texts are derived from the material remains of medieval cultural practices»<sup>42</sup>.

Fa poi specie, per chiudere il discorso sull'ecdotica celtica, che di testi fondamentali come il corpus del 'Llyfr Taliesin', intorno al quale l'interesse, e non solo quello dei celtisti, sta aumentando col passare degli anni, non esistano ancora edizioni critiche<sup>43</sup>. Sembra insomma di dover concludere che la critica del testo non fa parte delle strategie primarie della filologia celtica, anche se va detto che il caso della filologia irlandese si apre a considerazioni in parte diverse<sup>44</sup>. È sintomatico che non esistano, per l'area gallese, istituzioni simili alla nostra Commissione per i Testi di Lingua, o alla Société des Anciens Textes Français<sup>45</sup>.

#### *Carenze della filologia romanza?*

Il caso del *Gododdin* citato in precedenza può diventare però straordinariamente privilegiato per chi abbia voglia di interrogarsi su un fatto che riguarda invece, più che altro, la filologia romanza: alludo all'ostilità che ancora si osserva, proprio all'interno della romanistica, verso i fautori di teorie che muovono dal testo verso qualcosa che sta *anche* fuo-

<sup>42</sup> J. Hunter, «A New Edition of the Poets of the Nobility», *Cambrian Medieval Celtic Studies*, XLI (Summer 2001), pp. 55-64: 62.

<sup>43</sup> Se ne sta occupando, da più di un decennio, Marged Haycock, che ha tuttavia fornito soltanto edizioni di singoli componimenti, pubblicate in sedi sparse: cfr. «The Significance of the *Cad Goddau* Tree-list in the Book of Taliesin», in *Celtic Linguistics. Reading in the Brythonic Languages. Festschrift for T. Arwyn Watkins*, a cura di M.J. Ball, J. Fife, E. Poppe, J. Rowland, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co, 1990, pp. 297-331; «Taliesin's *Lesser Song of the World*», in *Essays and Poems Presented to Daniel Huws*, a cura di T. Jones, E.B. Fryde, Aberystwyth, 1994, pp. 229-50; *Blodeugerdd Barddas o Ganu Crefyddol Cynnar*, Swansea, Cyhoeddiadau Barddas, 1994; «*Canu y Medd o Llyfr Taliesin*», *Dwned*, I (1995), pp. 7-23; l'unica edizione esistente del *Llyfr Taliesin* resta tuttora quella, del tutto inaffidabile, a cura di J. Gwenogvryn Evans, Llanbedrog, presso l'autore, 1910.

<sup>44</sup> Forse per il fatto che la filologia irlandese si è in realtà sviluppata, come arte di pubblicare i testi antichi, in Germania, il paese in cui è nata la formulazione teorica di una moderna critica del testo.

<sup>45</sup> Per quanto riguarda la Irish Text Society, sarebbe fin troppo facile rilevare che, a dispetto della sua dicitura, l'edizione dei testi non ne costituisce l'ambito di interesse primario.

ri del testo (come ad esempio quella dell'oralità), da parte dei difensori del testo per il testo. Nonostante che a questa diatriba prendano parte, da una parte e dall'altra, persone dalla riconosciuta intelligenza critica, il problema tocca questioni metodologiche e interpretative così cruciali che dà spesso luogo a prese di posizione un po' frettolose e talora poco eleganti, legate in qualche caso più a rivendicazioni personali che non a una serena valutazione dei possibili mutamenti, grazie a Dio fisiologici, dei paradigmi di lettura. Quando ad esempio uno dei più grandi filologi e critici viventi, Cesare Segre<sup>46</sup>, scrive che il successo dell'oralità «è dovuto: I) a incompetenza o inesperienza in critica testuale, se non a vera avversione. (Sintomatico che nessuno specialista di ecdotica si sia lasciato incantare dalla tendenza.); II) a un ritorno al romanticismo, riesumato però non nella sua ideologia, ma nella passione per l'anonimo, il collettivo, il preculturale, la suggestione del vago e dell'ineffabile», e aggiunge che «ci troviamo di fronte a una tendenza antifilologica, espressa anche nelle teorie della *mouvance* o della *variance*, nel favore di un'ermeneutica decostruzionista ai danni di un'ermeneutica storica»<sup>47</sup>, vien da pensare che la discussione vera e propria abbia lasciato il posto, un po' come accade nei dibattiti tra i politici, a una difesa ad oltranza delle posizioni in cui ci si è (o si è stati) schierati<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Si vedano, per i suoi contributi nell'ambito dell'ecdotica, C. Segre, *Due lezioni di ecdotica*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995 e gli studi recentemente raccolti in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, a cura di A. Conte, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998.

<sup>47</sup> C. Segre, «Dalla memoria al codice», in *La filologia romanza e i codici*, cit., pp. 5-13.

<sup>48</sup> Le frasi citate sono a mio giudizio un po' inquietanti, nel momento in cui stabiliscono (I) un'analogia irreversibile tra vera ecdotica e immobilismo interpretativo; (II) un dominio assoluto dell'ecdotica tradizionale su tutti i campi del sapere umanistico, (III) una distinzione tra critici "bravi" (gli specialisti di ecdotica) e critici "cattivi" (tutti gli altri?). Ne conseguirebbe che: (I) uno specialista di ecdotica che «si lasciasse incantare» dalla «tendenza» non potrebbe essere giudicato un serio filologo [non è vero, come mostrerò tra poco, che nessuno di questi «specialisti» creda in una gestazione e diffusione orale di testi epici medievali]; (II) discipline come il folklore e la filologia della letteratura orale dovrebbero sempre, non si sa perché, sottoporsi al vaglio dell'ecdotica tradizionale [mentre esistono, e devono esistere, metodi di indagine e di edizione peculiari, come auspicava il Lausberg e come hanno esemplificato, in settori diversi, studi come quelli raccolti in L.J. Murray, K.D. Rice, *Editing Oral Texts*, Toronto, Toronto University Press, 1999]; (III) lo stesso Karl Lachmann, per non menzionare che lui, va giudicato pericolosamente vicino a «una tendenza antifilologica», essendo stato, oltre che il fondatore dell'ecdotica moderna, anche uno dei creatori – è una finestra della sua dimora che molti (neo)lachmannisti di oggi badano bene di tenere chiusa – della comparatistica folklorista [come ricorda opportunamente M. Bonafin, «Paradigmi interpretativi e filologie nazionali: scuola francese, e scuola tedesca nella critica del *Roman de Renart*», in *Filologia romanza, filologia germanica: intersezioni e diffrazioni. Atti del Convegno Internazionale*

Ebbene, io credo che a smentire affermazioni del tipo di quelle citate, che sembrano animate da un'ansia, manifestata nel dilleggio della preparazione di base di certi studiosi, di azzerare subito il discorso, sia utile prendere in considerazione un'edizione come quella di John Koch citata in precedenza. Con essa, infatti, ci troviamo di fronte a un esempio di pratica testuale ricostruttiva che, ben lungi dal potersi considerare una manifestazione di tendenze antifilologiche, dovrebbe ricordare proprio agli «specialisti di ecdotica» la duplice natura della loro disciplina: il dovere di attenersi ai fatti, salvaguardandone la forma storica originaria, e quello di trascenderne la pura fattualità, in favore di un'interpretazione che, attraverso tali indizi, sia in grado di far percepire il senso di qualcosa di più vasto, e soprattutto di vivo.

Ho già detto che quella di Koch, un filologo che opera in Galles ma che appartiene alla scuola americana di Harvard, non è una vera e propria edizione critica. La sua tesi è che il manoscritto del 'Llyfr Aneirin' attesti una redazione del *Gododdin* che dovette essere elaborata, nella sua forma orale originaria, verso la metà del VI secolo. Si potrà discutere, e lo si è già fatto<sup>49</sup>, su questa teoria, ma va prima di tutto sottolineato, in netta opposizione a quanto affermato da Segre a proposito di un filone di studi che sarebbe originato dal fascino del vago e dall'avversione nei confronti della filologia testuale e della storia, che l'argomentazione dello studioso americano, uno dei massimi specialisti di linguistica e filologia celtica, è di natura strettamente ecdotica e linguistica<sup>50</sup>. Koch ripre-

*di Verona (3-5 aprile 1995)*, a cura di A.M. Babbi, A. Cipolla, Verona, Fiorini, 1997, pp. 321-42: 329]; (iv) chi si appresta a una carriera di studi filologici, vista l'inconciliabilità dei diversi settori, dovrebbe decidere fin dall'inizio – venendo meno a quell'idea di “filologia totale” per la quale hanno combattuto figure come Auerbach – “da quale parte stare” [e in effetti questo è quello che sta palesemente accadendo alla sbadigliante filologia di inizio millennio]. Queste affermazioni e le loro conseguenze risultano tanto più strane, come dicevo, in quanto scritte da uno dei più convinti sostenitori dell'intersezione tra la filologia testuale e l'ermeneutica.

<sup>49</sup> Cfr. in particolare G.R. Isaac, «Readings in the History and Transmission of the *Gododdin*», *Cambrian Medieval Celtic Studies*, XXXVII (Summer 1999), pp. 55-78, Id., rec. di Koch, *The “Gododdin” of Aneirin, Llên Cymru*, XXII (1999), pp. 138-60; Id., «Scholarship and Patriotism: The Case of the Oldest Welsh Poetry», *Studi celtici*, I (2002), pp. 67-81, O.J. Padel, «A New Study of the *Gododdin*», *Cambrian Medieval Celtic Studies*, XXXV (Summer 1998), pp. 45-55.

<sup>50</sup> Koch aveva già in precedenza pubblicato gli esiti delle sue ricerche in articoli di taglio ecdotico e storico-archeologico dai quali non si dovrebbe prescindere leggendo la sua edizione: cfr. ad esempio *Linguistic Preliminaries to the Dating and Analysis of Archaic Welsh Verse*, Ph.D. Thesis, Harvard, 1995; «When Was Welsh Literature First Written Down?», *Studia Celtica*, XX-XXI (1985-1986), pp. 43-66; «*Llawr en assedd*. The Laureate

corre, con metodo rigoroso, la storia della trasmissione del testo (su cui si può essere o non essere d'accordo: questo è un problema di natura diversa, paragonabile alle discussioni intorno a questioni come quelle intorno alla datazione dei testi, del tutto ovvie all'interno di ogni seria disciplina *storica*) e utilizza proprio la filologia per operare, a tutti i livelli, una *restitutio* (linguistica, metrica, compositiva) della versione vicina a quella originaria: in sintesi, l'obiettivo che si prefigge è «to recover (so far as is possible) the more original state of the verses, or at least, to initiate a procedure towards this goal», ben consapevole che

this central reconstructive exercise demands a detailed theory of the text history and must deploy both with internal and external evidence along with the full toolkit of diachronic Celtic studies to identify the older stratum in BA [the 'Book of Aneirin'], restore it to its older form, and thus reverse the accretions and modifications which resulted in the extant medieval version<sup>51</sup>.

Quello che egli è arrivato a realizzare con i suoi studi sul 'Llyfr Aneirin', culminati nel libro in questione, è qualcosa che gli specialisti di filologia testuale dimenticano spesso di fare, venendo meno ai principi stessi che dovrebbero guidare la loro ricerca: utilizzare la critica del testo (nel senso tecnico di *Textkritik*) come strumento e non come fine, come chiave ermeneutica in grado di aprire soglie verso l'interpretazione dei fatti, e non come una serratura, montata spesso in nome di un esasperato (ed esasperante) principio di cautela, che chiude, e peggio ancora decora, quelle stesse porte. Perché «la filologia, quando ne ha i mezzi, riapre questo testo chiuso e statico, lo fa aperto e dinamico, lo ripropone nel tempo»<sup>52</sup>.

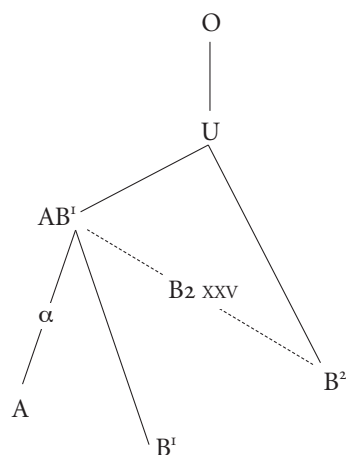
In sintesi, dopo l'ampia discussione, lo studioso arriva alla costituzione di uno stemma (non *codicum*, ma *redactionum*) di questo tipo<sup>53</sup>:

Hero in the War-chariot (CA 932): Some Recollections of the Iron Age in the *Gododdin*», *Études Celtiques*, XXIV (1987), pp. 253-78; «Gleanings from the *Gododdin* and other Early Welsh Texts», *Bulletin of the Board of Celtic Studies*, XXXVIII (1991), pp. 111-8; «Thoughts on the *Ur-Gododdin*: Rethinking Aneirin and Mynyddawc Mwynvawr», *Language Sciences*, XV (1993), pp. 81-9; «The Place of *Y Gododdin* in the History of Scotland», in *Celtic Connections. Proceedings of the 10<sup>th</sup> International Congress of Celtic Studies*, a cura di R. Black, W. Gillies, R. Ómaolaigh, East Linton, 1999, pp. 199-210.

<sup>51</sup> Koch, *The "Gododdin of Aneirin"*, cit., p. 1x.

<sup>52</sup> Contini, «Filologia», in *Breviario di ecdotica*, cit., p. 9.

<sup>53</sup> Koch, *The "Gododdin of Aneirin"*, cit., p. LXXI; **A** = strofe I-LXXXVIII del copista **A**; **B**<sup>1</sup> = strofe I-XXIII del copista **B**; **B**<sup>2</sup> = strofe XXIV-XLII del copista **B**. A questa distinzione, Koch giunge notando che la grafia di **B** cambia tutto d'un tratto tra la strofa XXIII e la XXIV, mostrando caratteristiche marcatamente arcaiche nella seconda parte, e lasciando intravedere due diversi antigrafici; inoltre la strofa XXIV esemplata da **B** è una variante del-



L'edizione, che si sforza anche di arrivare a una datazione dei materiali a cui risale attraverso una collazione di frammenti, testimonianze, dati archeologici e linguistici, dà conto in ogni momento di questa ricostruzione, mediante l'uso di un apparato sinottico a piè di pagina in cui è abbastanza agevole districarsi tra le diverse redazioni individuate. Il testo, conservato in un manoscritto redatto *grosso modo* in medio-gallese, è ricostruito da Koch nella sua presunta forma brittonica arcaica, e nella sua presunta forma metrica originaria.

Al di là di ogni discussione sulla ricostruzione stessa e sui principi che la guidano (discussione che non dovrebbe comunque prescindere da un'analisi del testo), non c'è alcun dubbio che questa edizione sperimentale costituisce uno dei pochi esempi di filologia dei testi antichi (ci si dovrebbe forse rivolgere alla filologia biblica o a quella sumerica per trovare analoghi esempi di *restitutio*) in cui viene rispettato il fondamentale principio, espresso da Michele Barbi agli inizi del secolo scorso, secondo cui «dare l'edizione di un testo [...] significa [...] rendersi perfetto conto di quel testo, sotto ogni aspetto, come d'una cosa viva»<sup>54</sup>. Non

la strofa I, vale a dire una strofa che doveva essere considerata come l'inizio del poema. **U** = Ur-Text ('redazione Leech Leüd'), caratterizzato da una totale assenza di elementi cristiani e di attribuzione ad Aneirin; **AB¹** = 'redazione Strath Caruin', silloge cristianizzata attribuita ad Aneirin; **α** = 'redazione Kayawc Kynhorawc', in cui le tribù della Bernicia vengono incluse tra i nemici delle genti provenienti dai territori del Gododdin; per un inquadramento generale dei problemi di attribuzione e dei nemici contro cui combatte il manipolo di guerrieri celebrato nel poema, cfr. l'introduzione e le note in Benozzo, ed. *Il Gododdin*.

<sup>54</sup> M. Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni* (1938), Firenze, Sansoni, 1977, p. xv; per un approfondimento teorico e tecnico di questo

credo di sbagliarmi dicendo che l'esistenza di un libro come questo pone in rilievo una carenza di libri simili nel settore del medioevo romanzo, e forse, a monte di essa, una certa tendenza della filologia a uno specialismo autoreferenziale e fine a se stesso, quello che Contini definiva, in modo piuttosto calzante, «filologismo caricaturale»<sup>55</sup>.

*Per un'ecdotica antropologica*

Lo studio di Koch è scomodo: lo è perché dimostra in modo eclatante come gli strumenti che molti vorrebbero peculiari ed esclusivi di una critica pericolosamente ancorata a una sorta di immobilismo interpretativo, sono in realtà validi proprio perché utilizzabili a supporto di prospettive nuove, e in quanto tali poco gradite a qualcuno. Solo che vi si rifletta un poco, la storia della filologia moderna è un po' la storia di questi corsi e ricorsi storici<sup>56</sup>, ma è anche vero che nei casi più fortunati i poli opposti di tale tensione – non so fino a che punto dialettica – si annullano, in favore di una capacità di leggere che dovrebbe coincidere, alla fine, con la vera responsabilità dell'«imperfetta» scienza della letteratura<sup>57</sup>.

Da questo raffronto parziale, comunque sia, emerge con chiarezza che se da un lato la filologia romanza può fornire a quella celtica gli strumenti affilati e precisissimi di un'arte di pubblicare i testi antichi (un'arte che fa addirittura parte, da noi, della storia della cultura del Novecento), dall'altro lato la filologia celtica, con la sua vocazione professionale a procedimenti di tipo ricostruttivo e la sua imprescindibile intersezio-

principio in relazione a situazioni manoscritte (e non) certamente diverse da quella gallesse medievale, diventa poi indispensabile segnalare alcuni studi fondamentali realizzati nell'ambito della filologia italiana: penso in particolare ai lavori di Dante Isella (ad esempio quelli raccolti nel suo citato *Le carte mescolate*) e di Clemente Mazzotta (si veda come esempio la sua edizione degli alfieriani *Panegirico di Plinio a Trajano. Parigi Sbastigliato. Le Mosche e l'Api*, Bologna, CLUEB, 1990).

<sup>55</sup> Contini, «Filologia», in *Breviario di ecdotica*, cit., p. 20.

<sup>56</sup> Questo tipo di conflitto (metodologico e concettuale) emerge con chiarezza nelle splendide pagine di A. Limentani, *Alle origini della filologia romanza*, a cura di M. Mancini, Parma, Pratiche, 1994.

<sup>57</sup> Alludo a E. Raimondi, *Una scienza imperfetta*, in *Il volto nelle parole*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 155-82; sulla necessità di tornare a «leggere» i testi, cruciale per la sopravvivenza stessa della filologia medievale, ha insistito recentemente M. Mancini, «Filologia romanza e Postmoderno», in *Le letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni. Atti del V Convegno Nazionale della Società Italiana di Filologia Romanza (Roma, 23-25 ottobre 1997)*, a cura di A. Pioletti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, pp. 27-43.

ne con discipline quali l'archeologia, la storia e l'etnologia, può mostrare ai filologi romanzi come sia possibile e doveroso non precludere all'analisi dei testi medievali la possibilità di interpretarli sullo sfondo di un orizzonte ermeneutico che fa parte, anch'esso, della *storia* di quei testi. E questo, sia ben chiaro, è un insegnamento che dovrebbe essere raccolto proprio da quegli studiosi che, meno perplessi nei confronti di ipotesi nuove che tendono a scardinare opinioni critiche consolidate, hanno già da qualche tempo introdotto canoni innovativi nell'interpretazione delle letterature di cui si occupano. A grandi sintesi argomentate sul piano discorsivo e comparativo, in cui si fa spesso ricorso – in modo quasi esclusivo – a categorie di tipo antropologico, potrebbero così seguire lavori di autentica filologia del testo in cui mettere alla prova tali opinioni. Una tesi come quella dell'origine ottosillabica del verso epico francese, per citare un esempio<sup>58</sup>, troverebbe un campo di verifica concreto e fondamentale, tanto per chi ci crede quanto per chi non ci crede, in un'edizione in cui di una canzone di gesta attestata in forma metrica diversa si tentasse di ricostruire il metro che si suppone originario<sup>59</sup>.

Torno per un momento, prima di concludere, al problema, non dirò dell'oralità, ma della "trasmissione invisibile", cioè apparentemente non documentata, dei fatti culturali.

È evidente che «ammettere che un testo, in qualsiasi momento della sua esistenza, sia stato orale, significa prendere coscienza di un fatto storico che non si confonde con la situazione di cui esiste la traccia scritta,

<sup>58</sup> Secondo questa ipotesi l'ottosillabo, che compare soltanto nella canzone di *Gormont et Isebart*, sarebbe stato il metro originario di tutte le *chansons de geste*, prima di trasformarsi in decasillabo e quindi in dodecasillabo; gli ottosillabi sporadici che si trovano in canzoni di gesta come il *Roland* o la *Chanson de Guillaume*, pertanto, rappresenterebbero i versi originari sopravvissuti alla normalizzazione successiva; cfr. A. Fassò, «Un'ipotesi sul verso epico francese», *Le forme e la storia*, n.s. I (1989), pp. 55-92. In versione abbreviata: Id., «L'ottosillabo nella *chanson de geste*: il caso dei versi 'a dittico'», *Memorias de la R. Accademia de Buenas Letras de Barcelona*, XXI (1990) (*Actes du XI<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals, Barcelona, 1988*), pp. 195-214.

<sup>59</sup> D'altronde, non è quello che comunemente si fa quando si normalizzano versi di tradizioni popolari, come ad esempio i cantari, correggendo ipometrie e ipermetrie? Cfr. D. De Robertis, «Problemi di metodo nell'edizione dei cantari», in *Studi e problemi di critica testuale. Atti del Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 aprile 1960)*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 119-38. Nella resa grafica delle normalizzazioni effettuate, si può poi dare conto, con minimi accorgimenti nell'uso di segni diacritici, della versione attestata nei manoscritti, per consentire al lettore, in ogni momento, una "duplice" lettura: cfr. ad esempio le risoluzioni utilizzate in E. Melli, *I Cantari di Fiorabracca e Ulivieri. Testo mediano inedito*, Bologna, Patron, 1984.

e che non apparirà mai, nel senso proprio dell'espressione "davanti ai nostri occhi"». Paul Zumthor, autore di queste considerazioni (e anche uno dei più intelligenti studiosi della cosiddetta antropologia dell'oralità), aggiunge che un'ipotesi come quella che affermi l'esistenza orale di redazioni testuali andate perdute

non è verificabile, perché le voci passate si sono spente: la sua validità si basa sulla sua fecondità, sulla sua capacità di cogliere il particolare per mezzo del generale. Lo [sic] sostengono probabilità di ordine diverso, di forza persuasiva molto ineguale. Esse derivano a volte dalla scoperta di un residuo testuale isolato, in cui si pensa di decifrare le tracce di una situazione in cui tutto era affidato alla precarietà delle trasmissioni vocali<sup>60</sup>.

Gli strenui antagonisti di teorie come quella dell'oralità oppongono sempre il fatto, indiscutibile ma tautologico, che dell'oralità non esistono testimonianze scritte. Eppure, si tratta degli stessi studiosi che giustamente credono – e insegnano – che siano esistite cose (anch'esse non visibili!) come i *codices interpositi*, o le fasi linguistiche ricostruite. Si risponderà, istintivamente, che questa è dopotutto critica testuale, che è linguistica storica, e che per queste cose esistono delle prove inconfutabili. Ma chi decide, alla fine, che cosa è e che cosa non è filologia (voglio dire *buona* filologia)? Quanto poi alla presenza di frammenti documentari talora utilizzati per suffragare nuovi canoni interpretativi, il problema vero non è che essi sono insufficienti o sporadici: da una disamina dei dibattiti accademici degli ultimi anni, mi sembra che si debba tristemente concludere che quando i frammenti paiono confermare le ipotesi tradizionali allora sono giudicati prove definitive, quando invece possono essere utili a corroborare teorie che, di per se stesse, non sono state costruite sulla stretta analisi documentaria, essi sono giudicati insufficienti o male interpretati<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> P. Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale* (1987), trad.it. Bologna, il Mulino, 1990, pp. 47, 61.

<sup>61</sup> A meno che – è anche questo un fatto un po' allarmante – una delle autorità riconosciute del settore di cui si è parte finisca col pronunciarsi, per qualche ragione, favorevole a formulazioni che si credevano antagoniste: e allora hanno inizio le aperture, le ritrattazioni, e a poco a poco si accetta di guardare le cose al di là delle fazioni rispettive. È accaduto, proprio con l'oralità, quando anche studiosi come Contini hanno incominciato a dire che, dopotutto, i testi di certe tradizioni, se anche non nati in quel modo, si diffondevano (anche) oralmente: e allora ecco che nei manuali per le università la parola 'oralità' incominciava a essere se non altro pronunciata, anche se veniva poi risussunta, prudentemente e in modo un po' approssimativo, in una fenomenologia in fondo simile a quella della diffusione manoscritta, con il ricorso al concetto – in realtà quasi del



Faccio un esempio, uscendo per un attimo (ma fino a che punto?) dalla problematica strettamente ecdotica: in alcuni recenti studi, ho sostenuto la tesi che gli archetipi più antichi (e apparentemente non documentati) della poesia dei trovatori appartengono a una cultura arcaica che mi è parso corretto identificare, sia per ragioni geografiche che comparative, con quella celtica<sup>62</sup>. Questa ipotesi si basa sulla comparazione di tratti pertinenti leggibili nelle poesie dei trovatori più antichi raffrontati con tratti pertinenti di alcuni testi in lingua gallese, cornica e irlandese, e sulla constatazione che il ricorso a questa convergenza consente di spiegare elementi altrimenti poco “leggibili” (quando non del tutto “illeggibili”) delle poesie dei trovatori<sup>63</sup>. Qualche mese fa, lavorando ad alcuni articoli sulle iscrizioni galliche dell’area francese meridionale per la *Encyclopedia of Celtic Culture and History*, mi sono imbattuto in frammenti di testo che sembrano dare evidenza documentaria alla mia ipotesi che dietro la dama cantata dai trovatori si possa riconoscere una figura di *dea matrona* gallica, successivamente trasformatasi, nel folklore, in qualche figura ferica (la *fada* ‘fata’ di cui parlano Marcabruno e altri). In iscrizioni (datate dal III al V secolo)<sup>64</sup> indirizzate a figure femminili che sono state interpretate appunto come epifanie di più antichi esseri soprannaturali, si trovano ad esempio espressioni come *taurina* [o *epona*] *uimpi* [‘bella ragazza-toro, bella cavalla’], *marcosior materna* [‘vorrei cavalcarti’], *tionouimpi morucin* [‘ragazza divinamente-bella’],

tutto estraneo a questo contesto – di “originale” (e anche in questo caso, la citazione di un’autorità come Contini poteva servire a chiudere la questione: cfr. la sua frase seguente, spesso citata a sproposito: «La tradizione orale differisce dalla scritta solo quantitativamente, per maggior probabilità di scarto dall’originale o di contaminazione»: G. Contini, «La critica testuale come studio di strutture», in *Breviario di ecdotica*, cit., pp. 134-48: 146).

<sup>62</sup> Cfr. F. Benozzo, «Guglielmo IX e le fate. Il *Vers de dreit nien* e gli archetipi celtici della poesia dei trovatori», *Medioevo romanzo*, XXI (1997), p. 68-87 e Id., «La dea celtica dei trovatori», in *Le letterature romanze del medioevo*, cit., pp. 269-80.

<sup>63</sup> Si veda anche, per questi e altri riscontri, A. Fassò, «Fate, diffrazione, e una congettura per Guglielmo IX», *Quaderni di Filologia Romanza*, XII-XIII (1996-1998), pp. 287-323 (in versione abbreviata: «La diffrazione e le fate [Guglielmo IX, *Ben vueill que sapchon li pluzor*]», in *Le letterature romanze del Medioevo*, cit., pp. 239-68, e «Le troubadour, la dame et la fée», in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l’aube d’un nouveau millénaire, 6<sup>e</sup> Congrès International de l’Association Internationale d’Études Occitanes (Vienna, 12-19 settembre 1999)*, a cura di G. Kremnitz, B. Czernilofsky, P. Cichon, R. Tanzmeister, Wien, Edition Praesens, 2001, pp. 355-66.

<sup>64</sup> Cfr. W. Meid, *Gaulish Inscriptions. Their Interpretation in the Light of Archaeological Evidence and their Value as a Source of Linguistic and Sociological Information*, Budapest, Archaeological Institute of the Hungarian Academy of Sciences, 1994, pp. 45-8.

*bona dona* [‘buona signora’], *amica dagomota* [‘amica buona da fottere’], le quali corrispondono addirittura testualmente a molte espressioni usate dai trovatori per riferirsi alla dama (*amigua, bona dompna*), o a concetti frequentemente espressi per descriverla (il paragone coi cavalli, la metafora sessuale del cavalcare)<sup>65</sup>.

Ora, si può considerare questa una preziosa prova documentaria di una teoria elaborata in precedenza, di una teoria, cioè, che è stata formulata sull’evidenza di dati comparativi e tematici? Una risposta affermativa, o almeno una valutazione serena del metodo in questione, consentirebbe di aprire la via a un nuovo tipo di ricerche: le iscrizioni galliche e gallo-latine, rilette con attenzione, potrebbero cioè in parte colmare la ben nota assenza di documenti scritti relativi al folklore e alla “letteratura” celtica continentale. Esse consentono infatti di intravedere, certo in modo “sparso” e non sistematico, una trama di relazioni e di concezioni, allo stesso modo in cui lasciano intravedere, sempre in modo non sistematico, le strutture di una lingua (quella celtica continentale, appunto) non attestata altrimenti (se non, proprio, nelle continuazioni romanze, lette in questo caso addirittura come testimonianze di una continuità). E tuttavia mi sembra di sentire già l’obiezione che questo non è il modo corretto di “trattare” i documenti, obiezione mossa magari dagli stessi filologi che utilizzano le stesse o simili testimonianze come prove documentarie per altre questioni di ricostruzione. Ma il punto, ho il sospetto, non è come i reperti vengono “trattati”, quanto piuttosto quale teoria la loro interpretazione va a suffragare. Se iscrizioni di questo tipo (o quasi...), insomma, attestassero – poniamo – un culto mariano, ed utilizzassero espressioni simili a quelle usate dai trovatori, andrebbero probabilmente benissimo, ed anzi basterebbero a chiudere definitivamente la questione circa le cosiddette “origini” della poesia cortese, dal momento che confermerebbero ipotesi sostenute da maestri riconosciuti (e dunque infallibili?) come il compianto Aurelio Roncaglia<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Per un’analisi meno sommaria, rimando al mio «The Celtic Origins of Romance Lyric», in corso di stampa nella *Encyclopedia of Celtic Culture and History*, a cura di J. Koch *et al.*, Santa Barbara - Oxford, CLIO Press.

<sup>66</sup> È quello che è accaduto dopo il ritrovamento della famosa *Nota Emilianense* – un brevissimo riassunto in prosa latina di un perduto testo leggendario rolandiano – la quale, per il fatto di essere stata redatta (nell’XI secolo) nel monastero di San Millán de la Cogolla, una tappa quasi obbligata per i pellegrini diretti a Santiago de Compostela, «deve esser considerata una delle più persuasive conferme – persuasiva anche perché giunta *a posteriori* – della tesi di fondo delle monumentali *Légendes épiques* di Joseph Bédier, secondo cui determinante per la diffusione dell’epica romanza sarebbe stata proprio l’attività promozionale combinata di monaci e giullari lungo le grandi vie di pellegrinag-

Gli esempi che illustrano questo modo di manipolare i dibattiti non sono pochi, nell'uno e nell'altro senso, e può ben darsi che essi saranno prima o poi presi in esame, come oggi prendiamo in esame le connessioni tardo-ottocentesche tra spirito di nazione e filologie nazionali, per delineare una storia disincantata della moderna scienza filologica<sup>67</sup>.

Per tornare al *Gododdin*, la sfida di John Koch, quando stampa come *textus restitutus* un poema in una lingua mai attestata, al quale egli risale attraverso la linguistica storica e comparata e la critica del testo, è al tempo stesso costruttiva e imbarazzante. Non accettare questa operazione in linea di principio, infatti, equivarrebbe a negare l'essenza stessa della filologia testuale, della linguistica storica e delle loro strategie<sup>68</sup>. Su un piano generale, solo che si sia onesti, o è altrettanto lecito ricostruire lingue non attestate o parzialmente attestate (come il latino volgare e il protoindoeuropeo) e redazioni testuali non attestate o parzialmente attestate, oppure non è lecita nessuna delle due operazioni<sup>69</sup>. Con il suo la-

gio» (M. L. Meneghetti, *Le origini delle letterature medievali romanze*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 141). E se la *Nota*, o un documento simile, accennasse invece all'esistenza di una tradizione ininterrotta di canti popolari su Rolando, non verrebbe forse trattata alla stregua di quelle testimonianze che sembrano documentare una diffusione orale e itinerante di testi come i *lais bretoni*, testimonianze che molti critici considerano addirittura con benevola ironia, vista la loro ininfluyente sporadicità?

<sup>67</sup> Qualcosa di simile a quella che Martin Bernal ha chiamato «sociologia della conoscenza», esprimendo considerazioni che in parte riguardano i problemi di cui sto parlando: «Discriminare tra tipi diversi di scelta radicale pone due problemi difficili. Chi dovrebbe farlo? Come lo si dovrebbe fare? Naturalmente, il primo gruppo da consultare sarebbe quello degli esperti. Essi possiedono le conoscenze necessarie a valutare la plausibilità e l'uso delle nuove idee. Se, come avvenne con Ventris quando decifrò la lineare B, la maggior parte di essi accettano un'idea nuova, sarebbe sciocco sfidare il loro verdetto. L'opinione negativa di costoro non può tuttavia essere considerata con lo stesso incondizionato rispetto, poiché, pur possedendo le capacità necessarie a dare un giudizio, essi hanno anche un interesse diretto nella questione. Sono i custodi dello status quo accademico, avendovi fatto un investimento intellettuale e spesso emotivo»: *Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, vol. I, *L'invenzione dell'antica Grecia* (1977), trad. it. Milano, EST, 1997, p. 8 [ringrazio Andrea Fassò per avermi segnalato l'esistenza di questo libro]; si veda anche la mia recensione al libro di Alinei *Origini delle lingue d'Europa* [citato alla nota seguente], *Studi celtici*, I (2002), pp. 243-53.

<sup>68</sup> Non ignoro, ovviamente, che queste procedure ricostruttive stanno conoscendo, proprio in questo periodo, una fase di ridiscussione, e in alcuni casi di ridimensionamento, da parte di alcuni linguisti e filologi: mi riferisco in particolare a P. Sims-Williams, «Genetics, Linguistics and Prehistory: Thinking Big and Thinking Straight», *Antiquity*, LXXII (1998), pp. 505-27, nonché a M. Alinei, *Origini delle lingue d'Europa*, 2 voll., Bologna, il Mulino, 1996 e 2000.

<sup>69</sup> Sulla aleatorietà di fondo della ricostruzione lachmanniana dell'archetipo, per

voro, così, Koch pone, io credo, alcune domande fondamentali: a chi e a che cosa servono la linguistica e la filologia? Sono strumenti per fare vivere il testo o vi si sovrappongono, rendendolo silenzioso? Vanno verso le cose reali o rischiano di ridurre tutto a un fatto libresco e algebrico? Perché quelle domande, alla fine, riguardano poi il nostro modo di intendere le opere poetiche, la maniera in cui le leggiamo, la lealtà con cui ci poniamo nel farlo.

Chissà che, una volta che vengano poste finalmente sullo stesso piano, e considerate al di là delle rispettive fazioni “politiche” – come le ho chiamate prima –, la ricostruzione lachmanniana di un originale perduto e quella di una perduta fase di trasmissione non possano essere giudicate entrambe negli stessi termini: come sintomi di quella tendenza romantica per l’ineffabile di cui parla Segre, o come espressioni evolute di una ricerca sui fatti storici, unici e irripetibili, e della loro interpretazione. Torna in mente quanto scriveva Walter Benjamin a proposito della complementarità di filologia e critica, con l’immagine indimenticabile del «rogo», e di chi in esso studia il legno e la cenere (il chimico-filologo) o chi interroga e custodisce il segreto della fiamma vivente (l’alchimista-interprete); ma l’alchimista stesso, e questo è cruciale, deve partire dall’osservazione del frammento, dell’atomo, di ciò che nella fiamma è vita e dà vita<sup>70</sup>. È in fondo quello che Fernand Braudel sosteneva a proposito del rapporto necessario tra «storia evenemenziale» e «storia profonda», quando scriveva che «l’una sostiene l’altra un po’ come accade per le maree, il cui moto regge il movimento delle onde»<sup>71</sup>.

In questa polarità, e proprio nel saper non rinunciare alla polarità, si gioca, oggi più che mai, la credibilità di una filologia che sappia sempre di più rappresentare, in ciò che verrà dopo il postmoderno, un’attitudine – più che una disciplina – verso una conoscenza stratificata e complessa, in cui la letteratura non venga mai appiattita nella retorica sterile delle dispute accademiche, e dove non venga mai meno il «tentativo di mediazione tra una dialettica del sistema e una dialettica del concreto, ancora una volta nella logica della terra di confine»<sup>72</sup>. Non si «salverà» il

esempio, ha insistito J. Irigoien, «Quelques réflexions sur le concept d’archétype», *Revue d’histoire des textes*, VII (1977), pp. 235-45.

<sup>70</sup> W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 157-8.

<sup>71</sup> F. Braudel, *Storia, misura del mondo*, trad. it. Bologna, il Mulino, 1998, p. 57; la stessa distinzione tra «evenemenziale» e «profondo» potrebbe anzi servire ad illustrare i due aspetti della filologia di cui sto parlando.

<sup>72</sup> E. Raimondi, *Benjamin, Riegl e la filologia*, in *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 159-97: 183.

fenomeno nell'integrità del suo senso scegliendo, per approssimarvisi, se dare credito o meno a Cerquiglini e Zumthor: schierarsi da questa o dall'altra parte del dibattito vorrà dire, sempre di più, perdere di vista il dato reale, e la possibilità di scoprirne la sempre rinnovantesi capacità di produrre significato.

Come e forse più di ogni altra realtà, la poesia non ha alcun bisogno di politici.

Quando verso la fine del Settecento Horace-Bénédict de Saussure e alcuni altri pionieri degli studi alpini esposero le loro ricostruzioni circa l'origine, i movimenti e la struttura dei ghiacciai, usando nell'osservazione gli stessi metodi di colleghi forse meno portati alla visione d'insieme (e certamente meno disposti a mettere in discussione le acquisizioni delle scienze naturali), le loro teorie furono giudicate, talora con derisione, romanticherie di scienziati dilettanti: è appena il caso di ricordare che si trattava invece del primo contributo alla nascita della moderna glaciologia. Non intendo stabilire equazioni arbitrarie o analogie poco credibili<sup>73</sup>; tuttavia, congedando queste brevi riflessioni, mi chiedo: se il dovere di un serio geologo fosse quello di limitarsi a descrivere, catalogare e classificare delle pietre e delle strutture, saremmo mai arrivati a comprendere le dinamiche tettoniche che regolano la formazione e l'evoluzione dei continenti? E, ancora, non avendo un paleontologo altra possibilità che quella di studiare dei reperti fossili, dovrebbe per questo forzarsi a credere che 4 miliardi e mezzo di anni fa la terra fosse una distesa polverosa di frammenti rocciosi, oppure è scientificamente lecito risalire, attraverso di essi, alla rappresentazione di un mondo che nessuno ha mai potuto vedere, e che dunque si direbbe non esserci stato? Le stesse domande si potrebbero porre con riferimento alle ricostruzioni degli archeologi: i resti di armi, gli utensili, le parti di navi che essi studiano erano pezzi di materiale immobile come lo sono nei musei, oppure erano parte di qualcosa di vivo e reale?

O è solamente, anche tutto questo, fascinazione dell'ignoto, suggestione del vago, nostalgia di lontananze?

<sup>73</sup> Soprattutto dopo i chiarimenti teorici relativi alle analogie e differenze tra scienze esatte e scienze filologiche espressi quasi cent'anni fa da Giorgio Pasquali nel suo *Filologia e storia*, un libretto scritto a seguito di una polemica, ben nota ai filologi italiani, con Ettore Romagnoli; i termini di quella diatriba sono riproposti, con tutte le coordinate utili a inquadrarli storicamente, in E. Raimondi, *La filologia moderna e le tecniche dell'età industriale*, in *Tecniche della critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 65-87.

E, in conclusione, chi ha più da imparare e da chi? Il celtista dal romanista o viceversa? Anche questioni di poco conto come questa dipenderanno, sempre di più, non già dal riconoscimento di valori eventuali nei rispettivi metodi, ma da una volontà e da un istinto di tornare a leggere i testi nella loro irriducibilità fondamentale, cioè nella loro umanità. Perché alla fine tanto il *Gododdin* quanto la *Chanson de Roland* parlano di vita e morte, di solitudine, di amicizia, di lontananza, e le discussioni relative al modo in cui questi nuclei di senso si sono originati e trasmessi dovrebbero come prima cosa rendere fruibile, e aiutare a comprendere, la verità poetica che vive nei testi. La quale non è né orale né scritta, né formulare né retorica, né “individuale” né “variantistica”: basterebbe allora rifletterci un momento per rendersi conto, come in una specie di esame di coscienza, di come l’aspetto più aberrante di ogni indagine specialistica – perché non dirlo? – sia costituito dal rischio, sempre in agguato, che la filologia venga presa più sul serio della poesia stessa, e che gli studiosi finiscano col considerare i testi di cui si occupano come una specie di territorio privato.

## TEORIA E STORIA DEL LACHMANNISMO

LUCIA CASTALDI, PAOLO CHIESA, GUGLIELMO GORNI

Il libro di Giovanni Fiesoli, *La genesi del lachmannismo* (Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000, pp. XVIII-492, Millennio medievale 19), e quello di Elio Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento* (Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003, pp. CIV-532, Millennio medievale 41), dei quali qui si tratta, sono contributi di grande interesse nell'ambito degli studi di ecdotica. Per questo motivo abbiamo chiesto alla dott.ssa Castaldi e al prof. Chiesa due resoconti dettagliati, e al membro del nostro Comitato Scientifico Guglielmo Gorni un commento a margine di queste due opere e dell'attuale stato degli studi filologici.

LUCIA CASTALDI

### LA GENESI DEL LACHMANNISMO

Mito o realtà? I grandi personaggi della storia [...] sono sempre miti. [...] Miti per i prossimi e prossimi futuri a cui occorre un modello ad un tempo recepibile, applicabile e globalmente credibile. Miti critici perché servono a spiegare in blocco molte cose che non si riescono a spiegare, che forse non meritano o meriterebbero di esserlo in tutt'altro modo. [...] Poi ci si accorge che no e allora si abbatte chiassosamente il tabernacolo di un dio che non c'era. Il che rientra nel normale parassitismo della storia di cui siamo tutti inconsapevolmente partecipi: è impossibile *fare* senza un'autorità [...].

Queste parole che Augusto Vinay riferiva a Gregorio Magno (*Alto medioevo latino. Conversazioni e no*, nuova edizione, Napoli, Liguori Editore, 2003, p. 5) calzano a pennello anche per la figura di Karl Lachmann e per l'equivoco sorto attorno a quel metodo che a lui si volle attribuire e che senza dubbio venne alimentato dal dettato oracolare delle sue affermazioni e dalla assertività delle sue prefazioni. Soltanto «l'abbattimento chiassoso del tabernacolo» non corrisponde al tenore del libro qui esa-

minato che, al contrario, si svolge sempre secondo uno stile misurato, modesto, accorto – solo talvolta velatamente ironico – attraverso cui si deve riconoscere a Fiesoli un'onestà scientifica che, oggi come oggi, pochi dimostrano di possedere.

Fiesoli (p. 360) è ben consapevole che già Timpanaro (*La genesi del metodo di Lachmann*, Firenze, Le Monnier, 1963) era giunto alla conclusione che i criteri ecdotici noti come lachmanniani fossero in realtà il frutto del lavoro anche di molti altri filologi della metà dell'Ottocento. Nel capitolo IX vengono elencate le testimonianze di coloro che avevano già messo in dubbio la paternità lachmanniana del metodo degli errori comuni, quali il Froger che nel 1968 ne parlò come di una leggenda da sfatare, o Avalle che già aveva intuito una responsabilità tutta francese nella creazione dell'equivoco, o Antonelli che nel 1985 aveva presentato il cosiddetto metodo di Lachmann come un'astrazione formatasi per accumulazioni di imprecisioni. Accanto a questi non mancò chi, come van Groningen (1963) – il quale non ottenne dalla critica successiva l'attenzione che avrebbe meritato – riuscì a evincere in cinque punti i tratti realmente lachmanniani (riportiamo testualmente da Fiesoli pp. 388-9): «a) messa al bando dei mss. palesemente interpolati e corrotti; b) insofferenza verso i codici *recentiores*; c) tendenza alla collazione parziale; d) ricerca dell'archetipo o comunque di uno stadio del testo più antico e genuino con l'impiego di mss. ritenuti attendibili; e) *divinatio* mirata, quando possibile e necessaria, a 'correggere' l'archetipo medesimo». A queste stesse conclusioni giunge Fiesoli – e con lui chi lo asseconi nella lettura del volume – ma questa volta il giudizio è corroborato, ed è questo il grande merito dell'autore, da una valutazione oggettiva di quanto prodotto da Lachmann, potremmo dire una dissezione di ciascuna opera per ripercorrere, con disamina attenta, i singoli criteri che hanno contrassegnato la ricostruzione ecdotica. Per ciascuna edizione vengono delineate le innovazioni apportate dal Berlinese rispetto alle precedenti stampe, ma vengono spesso aperte anche ampie "digressioni" nelle quali Fiesoli getta luce sulla fortuna dei codici da Lachmann scelti e impiegati per le edizioni e sulle stampe successive degli autori da lui trattati.

Il lettore è come condotto per mano da Fiesoli a ripercorrere il lavoro svolto da Lachmann, secondo un criterio sostanzialmente cronologico.

Il volume si apre (Cap. I., *Lachmann editore di Properzio: il problema della contaminazione e le tentazioni del 'bon manuscrit'*) con la presentazione delle due edizioni (*maior* e *minor*) del poeta elegiaco uscite nel 1816 e nel 1829. La prima presenta già secondo Fiesoli molti dei tratti che saranno costanti nella produzione lachmanniana, ovvero ripulire i carmi



dalle congetture umanistiche presenti nel testo vulgato corrente che lo avevano profondamente alterato e danneggiato; ignorare i testimoni *italici* interpolati e quindi non affidabili; cercare la *optimarum membranarum fidem*. Nel verificare il *modus operandi* con cui si passò alla realizzazione dei tre punti elencati programmaticamente nella *Prefazione*, Fiesoli non può fare a meno di constatare che la scelta dei codici in cui Lachmann ripose la propria *fides* venne effettuata senza una preventiva *recensio* sulla tradizione, in realtà senza un criterio ben preciso. Malgrado Lachmann disponesse per la prima volta – e di questa segnalazione gli deve essere dato merito – del codice che si rivelerà successivamente come più autorevole e meno contaminato (*N*, il *Neapolitanus*, ora Wolfenbüttel Gudianus lat. 224 del secolo XIII), il Berlinese privilegiò il *Groninganus* (Groningen Rijksuniversiteitsbibliotheek 159). Lachmann accordò a quest'ultimo la fiducia maggiore, anche se sempre vagliata dal buon senso, ma talvolta giunse a difenderne alcune lezioni che in realtà condivide proprio con gli *Italici deteriores* (per un'ampia escussione delle varianti da parte di Fiesoli vd. pp. 11-22). La stessa attività emendatoria, campo in cui Lachmann eccelse e che segnerà la fortuna di tante sue stampe, esuberava in questo specifico caso rispetto a quanto sarebbe stato da aspettarsi: il lavoro *ope ingenii* venne condotto in molti casi anche quando il *consensus codicum* avrebbe dato di per sé senso. L'*editio minor* di Properzio fu dovuta secondo Fiesoli ad altre due stampe del poeta elegiaco apparse successivamente a quella di Lachmann, l'una a cura di Jacob e l'altra di Paldam. In opposizione a questa seconda, che segnava un regresso verso le testimonianze umanistiche, ma seguendo i suggerimenti indicati da Jacob verso una maggiore fedeltà alla tradizione manoscritta e riduzione delle congetture, Lachmann rieditò il testo presentando un apparato "secco" e riducendo le testimonianze manoscritte. Nella *Postilla* a chiusa del capitolo *Hertzberg, ovvero un 'lachmanniano' più del Lachmann*, Fiesoli presenta l'edizione properziana di Hertzberg del 1843-1845 realizzata secondo una *recensio* meccanica.

Nel Cap. II. (*L'edizione del 'Corpus Tibullianum' tra diatribe e ricerca del 'consensus codicum'*) Fiesoli rintraccia un sintomatico antefatto allo studio tibulliano di Lachmann nella difesa che questi fece dell'edizione Voss del 1811 (il quale aveva in realtà scelto codici fra i più interpolati della tradizione) contro i sostenitori dell'edizione Heyne del 1755 che aveva invece ampliato le ricognizioni della tradizione manoscritta a *fragmenta* e *lacinae* e che per primo si era posto il problema dell'archetipo. Gli stessi criteri ecdotici già ravvisati per la prima edizione vengono riscontrati da Fiesoli anche per la stampa tibulliana apparsa, come la seconda

properziana, nel 1829. Lachmann ribadì l'avversità per i *docti Itali*, ma nella scelta dei testimoni (i *boni codices* su cui fondare l'edizione), ben lungi da operare alcuna *recensio*, optò in gran parte per le trascrizioni di precedenti studiosi e per i due codici che aveva a portata di mano, gli unici a essere da lui collazionati interamente, i berlinesi, Diez. B. Sant. 21 e 39b. L'edizione tibulliana, forse sulla scia della revisione properziana, si caratterizza anche per un'austera e parca *emendatio* secondo un maggior rispetto della tradizione manoscritta (analisi delle varianti alle pp. 48-52). La completa assenza di qualsivoglia esplorazione manoscritta fu uno degli aspetti limitanti di questa stampa che venne di lì a poco superata dalla scoperta dei tre codici più importanti del *corpus* (due di questi, G e V, rinvenuti dal Baehrens): l'Ambrosiano R. 26. sup. (A), Wolfenbüttel, Guelf. Aug. 82 (G) e il Vat. lat. 3270 (V).

La terza edizione lachmanniana che doveva concludere il *corpus* elegiaco, quella catulliana, vide anch'essa la luce nel 1829 (Cap. III., *L'edizione di Catullo 'per gioco erudito': la questione dell'archetipo e il destino di un codice*). Pur mantenendo tratti comuni con le due precedenti stampe (apparato secco, poche congetture, sporadici testimoni), il lavoro aprì, sebbene in sordina, una nuova fase lachmanniana che sarebbe stata più ampiamente argomentata nella tradizione lucreziana e che tanta parte avrebbe avuto nella creazione dell'equivoco: il tentativo di ricostruzione materiale dell'*exemplar deperditum*. A fianco dei versi, l'edizione presenta, infatti, i numeri per pagina dell'antenato da cui deriverebbero tutti i testimoni superstiti. Lachmann, che pure sappiamo quanto amasse oracolare, non spiegò mai tale ricostruzione, trincerandosi dietro al silenzio, e Fiesoli (p. 64) ne deduce che «il Berlese, sfruttando la veste dimessa e sintetica con cui presentava l'edizione, volesse un po' 'per gioco erudito' fornire al lettore attento siffatta ricostruzione quale pura e semplice ipotesi di lavoro». Nel 1841, dopo che Sillig recensendo l'edizione ebbe espresso i propri dubbi sull'*Urkunde* ricostruita, sul suo valore e sulla sua posizione nella tradizione manoscritta catulliana, Haupt prese le difese del maestro nelle *Quaestiones Catullianae* spiegando la ricostruzione e cercando di chiarire come da questa fosse possibile trovare giustificazione alle lacune del testo trådito. Fiesoli ripercorre punto per punto (pp. 67-74) l'esposizione di Haupt ben sottolineando le forzature per far quadrare i conti ad ogni costo ed inoltre (pp. 78-85) riporta le principali critiche e controproposte di ricostruzioni che scaturirono dopo quella di Lachmann-Haupt. Fiesoli ritiene giustamente doverose (p. 77) due precisazioni: in primo luogo che né Lachmann né Haupt usarono mai il termine 'archetipo' e, secondariamente, che il ca-

rattere strettamente materiale della ricostruzione dell'antico esemplare da parte di Lachmann vieta di pensare «che il filologo di Braunschweig fosse in grado di risalire alle lezioni del fantomatico archetipo». L'edizione di Lachmann non costituì alcun progresso per quanto riguarda i codici impiegati che furono essenzialmente solo due berlinesi: il *Datanus* Diez B. Sant. 37 (*D*) e Diez B. Sant. 36 (*L*), i quali, secondo Lachmann *cum quorum alterutro ceteri non interpolati ubique consentiunt*. In realtà, come ben dimostrato nel volume, Lachmann non citò mai questi manoscritti non interpolati e Fiesoli ritiene che il Berlinese spacci «per non interpolati codici che di fatto non ha, perché se li avesse avuti, si sarebbe reso conto che non gli davano ragione specie in tutte quelle sue scelte a favore del *Datanus*». In effetti la grande fortuna dell'edizione, dovuta essenzialmente alle ottime congetture, creò anche un'aura di sacralità attorno al codice *D*. L'ultima parte del capitolo (pp. 91-105) è proprio riservata alla valutazione delle critiche mosse all'edizione di Lachmann, ai progressi sulla tradizione catulliana e al conseguente declino del *Datanus* (rivelatosi poi descritto dal Ricc. 606 da ascrivere tra i manoscritti interpolati). Tra i numerosi interventi successivi sulla tradizione di Catullo riportati da Fiesoli, risultano di particolare rilievo quelli di Baehrens (definito da Fiesoli «l'anti-Lachmann per eccellenza», p. 95) che nel 1876 rivelò come molte delle lezioni di *D* coincidessero con quelle dei codici interpolati e che, a ragione, indicò nel codice Oxford, Canon. lat. 30 (*O*) uno dei testimoni catulliani di maggiore importanza, e lo studio del Mynors (1958) che ha cercato di dirimere la congerie degli *Itali interpolati*.

La realizzazione dell'edizione del Nuovo Testamento fu molto più complessa ed elaborata rispetto alle precedenti stampe del Berlinese: l'*editio minor* (priva di prefazione e apparato) apparve nel 1831, il primo volume della *maior* (corredato della versione geronimiana latina a fronte, prefazione e apparato) nel 1842 e solo dopo otto anni venne alle stampe il volume secondo (con i restanti libri neotestamentari). Fiesoli (Cap. IV., *Lachmann e la filologia sacra*) ribadisce la volontà espressa da Lachmann di rompere con la precedente vulgata e di ricostruire un testo secondo un metodo rigorosamente storico, proponendosi di restituire il testo non "originale", bensì quello circolante nella metà del secolo IV, errori compresi. Fiesoli all'inizio del capitolo tributa correttamente alcune pagine a rilevare quanto l'indagine neotestamentaria lachmanniana abbia ereditato da due studiosi del secolo precedente. Il Berlinese fece infatti proprio il metodo suggerito da Bentley di considerare i codici greci più antichi messi a confronto con le citazioni patristiche e la vulgata ge-

ronimiana e accolse dall'edizione Griesbach (1796<sup>2</sup>) la distinzione dei testimoni in due famiglie, occidentale e orientale, di pari autorità. Tuttavia, nella realtà della *constitutio textus* non fu esattamente così; Fiesoli osserva giustamente che se Lachmann si fosse comportato conseguentemente alle proprie asserzioni (p. 119) «avrebbe dovuto porre davanti al lettore in molti casi due lezioni, senza pronunciarsi né a favore dell'una né a favore dell'altra, perché entrambe antiche e diffuse» mentre invece privilegiò spesso la famiglia degli orientali, in particolare l'Alessandrino e il Vaticano, relegando ad un uso solo saltuario i codici occidentali. Lachmann «perseverò nel considerare l'Occidente un'«ancora di salvezza», utile solo quando l'accordo dell'Oriente vacillava». Fiesoli dedica poi alcune pagine del capitolo (pp. 125-37) alla dissertazione sulla *recensio* ed *emendatio* dell'*editio maior* cercando di contestualizzare l'abusata locuzione *recensere sine interpretatione* e riportando i giudizi espressi al riguardo da più studiosi e giungendo alla conclusione (p. 133) che «la “rivoluzione” portata dalla *recensio* lachmanniana perde una buona parte della sua originalità». Il bilancio non certo positivo dell'opera è dovuto da un lato alla mancanza di una documentazione uniforme e alle cattive collazioni e dall'altro al non essersi reso conto che per la tradizione del Nuovo Testamento la divisione in due famiglie fosse in realtà un dato non stabile poiché queste risultano già contaminate. L'edizione venne presto soppiantata dal lavoro di Tischendorf che sottopose a feroce critica l'edizione di Lachmann (per molte inesattezze rilevate da Tischendorf vd. pp. 156-7). Il capitolo termina con un'*Appendice (Lachmann equivocato. Il rapporto tra i Sinottici)* dove viene dimostrata falsa la teoria che vorrebbe attribuire a Lachmann l'ipotesi che il Vangelo di Marco sia stato la fonte per quelli di Luca e Matteo.

Il capitolo successivo (Cap. V., *Le edizioni 'sine recensione'*) è dedicato da Fiesoli a quelle opere pubblicate da Lachmann trådite da un unico codice o *editio princeps*, per le quali veniva meno la *recensio*, ma la cui difficoltà risiedeva nell'attività emendatrice, di cui il Berlese era fine esperto. Le edizioni analizzate sono: le *Storie* di Giuseppe Genesio (1834), basata sul codice di Lipsia Bibl. univ. 16,4 e sull'*editio* veneta del 1733; il *De litteris syllabis et metris liber* di Terenziano Mauro (1836), condotta sull'*editio princeps* di Milano del 1497 realizzata da Giorgio Galbiate sulla base di un codice scoperto a Bobbio e poi deperdito; il *Fragmentum Dositheanum* (1837), trådito da due testimoni: il Voss. gr. 7 e Leiden, Scallig. 61; le *Institutiones* di Gaio (1841), edizione diplomatica per la quale Lachmann adottò speciali segni convenzionali e diacritici mediati da Pertz; i *Mitiambi* di Babrio (1845), realizzata sulla base della precedente

edizione del Boissonade del 1844 a sua volta condotta su una trascrizione del manoscritto, scoperto solo alcuni anni prima sul monte Athos, oggi London Brit. Lib. Add. 22087 del secolo X; per quest'ultima stampa Lachmann affiancò all'edizione Boissonade anche il codice Vat. gr. 777 sotto forma di trascrizione parziale cui però, erroneamente, come successivamente dimostrato, non venne data grande importanza. Le *Fabulae* di Aviano (1845) vengono fatte rientrare da Fiesoli in questo capitolo, ma in questo caso la mancanza di *recensio* non è data dalla tradizione manoscritta, ma dalla scelta di Lachmann di procurarsi soltanto una collazione parziale del Voss. lat. Q. 86 del secolo IX e utilizzare l'edizione del Cannegieter del 1731.

Nel capitolo VI (*L'edizione del 'sodalizio': il corpus degli agrimensori romani*) si delineano i criteri dell'edizione in due volumi (1848-1852) dei *Gromatici veteres* che segnò la collaborazione tra Lachmann, il codicologo Friederich Bluhme e lo storico del diritto Adolf Rudorff. Lachmann ereditò da Bluhme, senza verificarli, sia il censimento dei 34 testimoni, sia una generica suddivisione in quattro classi non fondate però su basi genealogiche. La *selectio* effettuata fu basata su due criteri che, come Fiesoli dice (p. 205), «hanno ben poco di scientifico»: la facile reperibilità dei testimoni e l'innata diffidenza verso i *recentiores*. L'edizione, oltre ad essere il *corpus* più completo dei *Gromatici*, costituì un progresso rispetto alle precedenti stampe grazie alle felici congetture di Lachmann. Importante anche la ricostruzione dei *Libri coloniarum* e di altre sei brevi sezioni per le quali Lachmann si comportò più da storico che da filologo: non sempre si basò sulla tradizione manoscritta tanto che Fiesoli commenta (p. 211) che «si ha la netta impressione di trovarsi dinanzi a qualcosa di estremamente artificioso».

Il capitolo VII affronta il “caso da manuale”: l'edizione del *De rerum natura* (*L'edizione di Lucrezio: «Das buch [...], an dem wir alle die kritische methode gelernt haben»*). Quando l'edizione di Lachmann uscì nel 1850, questa era stata preceduta da due importanti studi sulla tradizione lucreziana: quello del danese Madvig che era riuscito a dimostrare la derivazione di tutti i testimoni superstiti da un unico *archetypon* e aveva individuato i due manoscritti più importanti, il Voss. lat. 30 del secolo IX, detto *Oblongus* (O) e il Voss. lat. 94 della metà del secolo IX, detto *Quadratus* (Q); e quello di Bernays cui si deve di aver tracciato il primo stemma, bipartito, della tradizione lucreziana: O e gli *Italici* (con il *Poggianus deperditus* come capostipite) riconducibili a un primo subarchetipo e *Schedae* e Q facenti capo a un altro subarchetipo. L'edizione di Lachmann costituì senza dubbio uno dei momenti più importanti per

l'intera storia della tradizione lucreziana, perché il filologo riuscì a ottenere per realizzare l'edizione che gli fossero inviati i due codici fondamentali *O* e *Q*. Fiesoli traccia un'importante e interessante disamina sulla possibile influenza del saggio di Bernays sul lavoro di Lachmann e dimostra, diversamente da quanto aveva proposto Timpanaro, che il Berlinese conosceva bene il lavoro del filologo di Amburgo (Fiesoli individua cinque citazioni nel commentario lachmanniano nelle quali vengono analizzate precise lezioni proposte da Bernays) e che la flessione tra bipartitismo e tripartitismo dell'edizione Lachmann non fu dovuta ad una lettura del Bernays all'ultimo minuto, «una 'conversione' dell'ultima ora al bipartitismo del Bernays» (p. 232). Secondo Fiesoli la ragione dello slittamento va ricercata nell'incapacità di Lachmann a liberarsi definitivamente del preconetto contro gli *Italici recentiores* già rilevato da Fiesoli nelle precedenti edizioni del Lachmann. Il filologo berlinese aveva infatti prospettato tre distinte famiglie, gli *Italici* appunto, *O* e le *Schedae+Q*; nella realtà della *constitutio* anche quando gli *Italici* presentavano una lezione migliore di quella di *O* e *Q + S* egli non la prese in considerazione e (p. 228) «rinunciò a far funzionare fruttuosamente all'atto pratico il ramo degli *Italici* e di conseguenza si comportò come se la tradizione fosse stata bipartita». Difatti Lachmann non si curò minimamente di ricostruire il *Poggianus*, e pur conoscendolo, non si preoccupò di non poter utilizzare il suo apografo immediato, ovvero il laurenziano Pl. 35.30 di mano del Niccoli cui Poggio aveva mandato l'esemplare scoperto in Germania durante il Concilio di Costanza. L'utilizzo degli *Italici* fu limitato a sanare le corrottele singolari di *O* e al loro riguardo Lachmann nella *Prefazione* giunse persino a definirli *Oblongo nostro ab omni parte simillimos*, senza rendersi conto dell'incongruenza rispetto al tripartitismo dichiarato. Fiesoli giunge a dire (p. 232) «[...] il punto della questione, sotto un profilo strettamente tecnico, è che proprio il concetto di subarchetipo e soprattutto la capacità di individuarlo e di avvalersene nella *constitutio textus*, mancarono completamente al Lachmann, qui come altrove». Nell'edizione lucreziana il Berlinese non ebbe, a conti fatti, il rispetto della tradizione manoscritta che gli viene talvolta tributato; Fiesoli (pp. 239-45) elenca i casi in cui Lachmann ha scelto lezioni isolate improbabili rispetto a quanto attestato dalla restante tradizione, e quelli in cui anche se la lezione giusta era attestata da due rami o dal *consensus codicum* fu portato a congetturare. Ma la grande ammirazione verso Lachmann fu dovuta alla ricostruzione dell'archetipo lucreziano formulata in base a lacune e trasposizioni che Fiesoli analizza dettagliatamente (pp. 245-6); inoltre Lachmann giunse anche alla conclu-

sione, espressa nella *Premessa*, che l'archetipo fosse scritto in *litteris capitalibus*. Alcuni anni dopo, nel 1888, il francese Duvau riprese l'argomento e arrivò alla conclusione opposta che la scrittura in cui era stato vergato l'archetipo di tutta la tradizione sopravvissuta di Lucrezio fosse stata la minuscola. Malgrado la blanda difesa di Lachmann fatta da Timpanaro (*La genesi*, cit., p. 114) Fiesoli sottolinea e dimostra riportando numerose esemplificazioni (pp. 254-6) che

il Berlinese aveva commesso un errore di metodo perché avrebbe tratto le proprie conclusioni non sulla base di corrottele, causate dal fraintendimento di scrittura, peculiari di ciascun apografo (le sole ad essere indicative della scrittura dell'archetipo), bensì partendo da corrottele estese a tutta la tradizione, significative eventualmente per risalire al tipo di scrittura del prearchetipo

antenato di cui Lachmann «non evocò mai la presenza». I meriti dell'edizione di Lachmann sono indubbiamente da ricercarsi nelle «correzioni palmari [...] proprio perché compiute nel massimo rispetto della lezione tradita». Il successo fu immediato e la *recensio* lachmanniana a Lucrezio venne vista per lungo tempo come modello di perfezione ecdotica.

Il capitolo che chiude la disamina dell'operato del Berlinese (Cap. VIII., *Lachmann germanista*) è tracciato da Fiesoli per avere una valutazione realmente complessiva del filologo senza alcuna restrizione. La caratteristica che lega queste edizioni alto-tedesche è la ricerca del nucleo originale, della forma più autentica e pura delle singole opere e, salvo poche eccezioni, queste sono condotte quasi esclusivamente su un unico manoscritto scelto senza avere tentato un'indagine preventiva. Dopo aver analizzato le quattro regole per una *recensio* "meccanica" proposte da Lachmann nella recensione all'edizione dei Nibelunghi di von der Hagen, veri e propri rompicapi di cui vengono riportate le interpretazioni datene da La Penna-Grassi e poi da Bornmann, Fiesoli analizza una per una le opere alto-tedesche pubblicate da Lachmann, a iniziare dallo stesso *Der Nibelungen Lied* (in cui non venne più fatto cenno alle quattro regole precedentemente esposte), la cui edizione fu condotta sul codice Monacense germ. 34. Seguirono l'*Iwein*, di cui cercò di ricostruire la prima redazione in base al codice Heidelberg 397; i *Lieder* di Walther von der Vogelweide, del quale Lachmann basandosi sull'Heidelberg 357 tentò di ricostruire il canzoniere; le opere di Wolfram: il *Titurel*, i *Tagelieder*, il poema incompiuto *Willehalm* e, ovviamente, l'edizione del *Parzival* che, malgrado una maggiore ricognizione manoscritta, che portò all'in-

dividuazione di otto codici, venne realizzata considerando come miglior testimone il Sangallense 857.

Nell'ultimo capitolo (*La genesi dell'equivoco sul metodo del Lachmann*), Fiesoli trae le proprie conclusioni sull'operato di Lachmann affermando che (p. 360)

è all'atto pratico, ossia nella classificazione delle testimonianze e nella cernita delle varianti, che il Lachmann delude; o per meglio dire, è proprio allora che il nostro filologo si comporta addirittura in modo 'antilachmanniano', in taluni casi perfino paradossalmente bédieriano.

Dopo l'analitica indagine sulle edizioni di Lachmann, Fiesoli ritiene di dover dissentire dall'affermazione di Timpanaro che considerava come propriamente lachmanniana «la formulazione dei criteri che permettono di determinare meccanicamente (senza ricorrere al *iudicium*) quale, tra varie lezioni, risalga all'archetipo». Fiesoli ritiene che lo stesso Timpanaro trovò difficile liberarsi da quella che definisce «visione 'lachmannocentrica' imperante» e può di converso sostenere (p. 361) che «abbiamo tuttavia già dimostrato che in entrambi i lavori (*sc.* edizione neotestamentaria e di Lucrezio) non c'è alcuna traccia di un'elaborazione personale di ferrei principi meccanici atti allo scopo sopra indicato».

La parte restante di quest'ultimo capitolo è dedicata da Fiesoli a ripercorrere analiticamente le tappe che portarono all'elaborazione dell'equivalenza "metodo di Lachmann = metodo genealogico". Nell'indagine a ritroso alla ricerca di chi per primo abbia usato la locuzione "metodo di Lachmann" Fiesoli concorda con quanto proposto nel 1988 da Peter Lebrecht Schmidt, ovvero che l'origine dell'equivoco si debba rintracciare nella famosissima *Prefazione* del *Lai de l'Ombre* del 1913, dove Bédier asserisce «méthode usuelle, inventée, semble-t-il-bien, par Karl Lachmann». Fiesoli però va oltre e individua nella stessa *Prefazione* un'altra asserzione sfuggita allo Schmidt: «Nous avons donc fait la présente édition sans recours à la méthode inventée par Lachmann». Il Bédier condizionò sicuramente il Quentin che si espresse con termini analoghi nei suoi *Essais* del 1926; ma fu nel 1928, nel famoso articolo di Bédier, *La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre*, nella rivista *Romania*, che (p. 405)

Ogni esitazione fu vinta [...]. Qua (*sc.* Bédier) impiegò con tanta disinvoltura ed insistenza il termine in questione e con un tale 'accanimento persecutorio', che chiunque legga ha l'impressione di trovarsi di fronte a un'attribuzione di pater-



nità unanimemente accolta e così inveterata da sembrare del tutto incontrovertibile.

L'eco di questo articolo, che non avrebbe lasciato insensibile neppure Giorgio Pasquali, avrebbe definitivamente sancito il binomio "Lachmann = metodo genealogico".

PAOLO CHIESA

#### LA CRITICA DEL TESTO SECONDO PAUL MAAS

Un commento alla *Textkritik* di Paul Maas è, innanzitutto, un tributo al suo autore. È, anche, una scelta di campo, una dichiarazione esplicita della scuola di appartenenza del commentatore e di quelle che egli riconosce come autorità. L'idea stessa di un simile commento sta a significare, nell'intenzione di chi l'ha scritto, l'insostituibilità e la centralità di un opuscolo – altrimenti non si potrebbe chiamarlo, data la sua modesta mole – che a tre quarti di secolo dalla sua pubblicazione viene considerato più che mai il pilastro portante della critica del testo contemporanea; sta a sottolineare che qualunque dibattito teorico non può che partire da Maas e a Maas ritornare, perché quel volume è stato il vero punto di svolta. L'ampio studio che Elio Montanari dedica alla *Textkritik* si svolge dunque dichiaratamente all'interno di una prospettiva di schietta osservanza lachmanniana (ci sia concesso di usare qui il termine nella sua accezione vulgata): un lachmannianesimo militante e appassionato, perfino polemico, cui l'autore aderisce con convinzione perché ritiene che gli «interventi procedenti da logiche o premesse diverse» non costituiscano «idonei metodi della critica del testo», e siano di norma «fonte di disturbo più che di aiuto» (p. 6), tanto che le tesi di Bédier vengono liquidate dichiarando, con tono al limite dello sprezzante, che su di esse «non mette conto soffermarsi» (p. 359).

A dispetto della sua mole (quasi 500 pagine di commento, oltre alle quali si trovano ampi indici onomastici e tematici; precedute dalla ristampa della fortunatissima traduzione italiana della *Textkritik* eseguita da Nello Martinelli), il volume si propone dimessamente come un *commento*, come una sorta di metatesto filologico che nell'opera commentata trova origine e destino, e non come una monografia che partendo da Maas sviluppi nuove idee e posizioni; non senza *understatement*, perché, come vedremo, questo è vero solo in parte. La forma adottata – il commentario perpetuo, capitolo per capitolo, seguendo la successione

esatta della *Textkritik* – è funzionale a tale carattere. Il testo di Maas è analiticamente diviso in *pericopi*, a ognuna delle quali è dedicata una sezione del commento; restano esclusi solo alcuni dei capitoli *esemplificativi*, che non vengono trattati in quanto l'oggetto dello studio è la teoria; in certi casi, tuttavia, nei quali la cosa appare determinante, anche l'esempio viene discusso e commentato (come per il controverso par. 27 della *Textkritik*, sui rapporti presumibili fra i due codici esistenti dei nove drammi non commentati di Euripide). Un complesso sistema di rimandi (alla forma tedesca della *Textkritik* nelle sue varie edizioni, presentate in modo comparativo; alla traduzione italiana; talvolta alle versioni inglese e greca; a una vastissima bibliografia secondaria; e internamente al commento di Montanari stesso) crea una dimensione, diciamo così, ipertestuale, che permette di fruire di molteplici collegamenti, ancorché renda piuttosto faticosa la lettura continua del volume. Difetto intrinseco alla natura di un commento: che non è per definizione autosufficiente, e presuppone che il lettore abbia *in praesentia* il volume commentato; che ha carattere di consultazione accessoria, e non di lettura primaria; che vuole essere testo di servizio rispetto al testo principale, che rimane al centro del palcoscenico e dal commento riceve maggiore luce.

Il tributo a Maas, beninteso, non è certo omaggio servile; e del resto il volume esaudisce un desiderio espresso dallo stesso filologo tedesco, che nel *Rückblick 1956* chiedeva esplicitamente osservazioni e dissensi rispetto al suo opuscolo. Montanari non si astiene da giudizi critici, spesso anche severi, nei confronti del suo autore, scoprendo una ad una quelle che vengono definite *aporie* del sistema maasiano. Il metodo seguito è affiancare l'analisi puntuale della *Textkritik* alla ricostruzione di quella che viene chiamata la *struttura profonda* dell'impianto teorico di Maas; la scelta dello studioso tedesco di presentare la teoria in un linguaggio estremamente sintetico e formale (*more geometrico*, secondo la fortunata definizione di Pasquali), affascinante ma sbrigativo, l'ha costretto, a parere di Montanari, a varie semplificazioni espositive, che hanno costretto a sacrificare o a mettere in ombra passaggi o conseguenze importanti della filosofia generale del suo sistema. Le *aporie* della *Textkritik* dipendono in parte da una sfasatura fra la struttura profonda, coerente, e le scelte espositive di Maas; in parte da incoerenze o contraddizioni del sistema stesso, più gravi perciò, che vengono evidenziate, pesate e quando possibile risolte; in parte, ancora, da elementi di carattere diacronico, che dipendono dalla scarsa omogeneizzazione di sezioni dell'opera scritte in epoche diverse (e in particolare dalla giustapposizione

dei due *Anhänge* finali). La *struttura profonda* della *Textkritik*, forse ancor più del testo vero e proprio, è l'oggetto primario dell'indagine di Montanari, ed è questa che egli tenta, con considerevole successo, di portare alla luce; leggendo il volume si ha più di una volta l'impressione che Maas non abbia saputo sfruttare tutte le potenzialità del suo stesso sistema, e che si sia fermato prima di cogliere tutti i frutti che se ne potevano trarre. Resta il paradosso che difficilmente si sarebbe potuto concepire un commento alla *Textkritik* stilisticamente e strutturalmente così diverso dalla *Textkritik* stessa: tanto sintetica l'opera commentata, tanto analitico il commento.

L'interpretazione che Montanari dà del pensiero di Maas è, in linea di principio, non meccanicista, o addirittura antimeccanicista: al centro vi è il momento dell'*examinatio*, nel quale l'editore critico assume piena autonomia valutativa e decisionale. Una lettura di Maas come difensore del *iudicium*, contro l'opinione vulgata che tende a farne il propugnatore dell'applicazione meccanica della stemmatica, è certamente molto interessante e, crediamo noi, nelle sue linee fondamentali convincente; ed è proprio sull'aspetto non meccanicista che Montanari conduce più oltre il suo sviluppo delle teorie maasiane. L'analisi della *struttura profonda* del sistema di Maas conduce Montanari a escludere il meccanicismo anche dove Maas finiva per ammetterlo; in particolare, la possibile soluzione delle *aporie* relative alla potenziale poligenesi delle innovazioni lo porta a concludere la sostanziale illiceità di procedere a una ricostruzione meccanica dell'archetipo anche nel caso di tradizioni tri- o pluripartite: quand'anche in una tradizione di tal fatta una stessa variante fosse condivisa da più di un testimone, neppure così l'editore sarebbe autorizzato ad accogliere la variante maggioritaria (che Montanari definisce *sopravariante*), ma dovrebbe procedere in ogni caso a una *selectio* (p. 131). Uno sviluppo delle tesi di Maas in senso non meccanicista si trova anche, solo in apparenza in forma più sfumata, quando viene preso in considerazione il rifiuto – da parte di Maas – di procedere alla selezione delle varianti in base a una valutazione qualitativa dei testimoni, e dunque in base a criteri predeterminati; un rifiuto ribadito e corredato da ulteriori precisazioni limitative – da parte di Montanari – ai casi in cui sembrerebbe inevitabile procedere secondo questo metodo (pp. 469-71).

Al di là dell'interpretazione di fondo, pure innovativa e interessante, la ricchezza del volume emerge nella sua pienezza quando si passa a esaminare i vari piani sui quali si sviluppa il commento, nato – come è dichiarato, e come è a ogni passo evidente – da una felice fusione fra interessi scientifici e pratica didattica. Talvolta si tratta di vera e propria ese-

gesi, che mira a una corretta comprensione del testo e del pensiero maasiano; altre volte si tratta di discussione critica sui problemi che Maas sta trattando, e in questo caso Montanari, oltre a esprimere le sue opinioni e posizioni, aggiorna il dibattito con la bibliografia posteriore, mostrando come il medesimo problema sia stato poi discusso, affrontato ed eventualmente risolto; altre volte ancora, il testo di Maas è occasione per sviluppi e approfondimenti originali, che esulano dal semplice commento. In questa terza categoria rientrano ad esempio le pagine che Montanari dedica alla tradizione indiretta (pp. 70-1), ai paradigmi della critica testuale e in particolare al paradigma giudiziario (pp. 236-40), alle considerazioni su esegesi critico-testuale ed esegesi filologica (pp. 179-80), alla tipologia delle interpolazioni (pp. 200-3), alle norme per la stesura della prefazione (pp. 244-6) e dell'apparato (pp. 249-55) di un'edizione critica. Su questi terreni Montanari presenta piccoli saggi teorici, qualche volta con connotazioni didattiche, che tutti meritano di essere segnalati per il loro contributo originale.

Innovative sono varie proposte terminologiche che compaiono nel volume. Così per il termine *prototipo*, che Montanari suggerisce di impiegare in luogo del più equivoco *originale* (che può significare il *testo interiore dell'autore*) per designare il primo esemplare in cui effettivamente venne scritto il testo (autografo, copia riveduta dall'autore, copia autorizzata ecc.) (p. 13); *codex unicus primario/secondario*, definiti rispettivamente come l'unico esemplare in assoluto esistente di un testo o come l'unico esemplare da prendere in considerazione al fine della ricostruzione testuale una volta che tutti gli altri siano stati eliminati in fase di *recensio* (p. 21); *praeexaminatio*, ovvero la procedura dell'*examinatio* quando essa viene applicata ai livelli inferiori dello stemma (p. 85); *errori tradizionali/errori testuali* (p. 82), che si differenziano in quanto i primi sono quelli in cui la copia non riproduce il modello (e che possono essere *tradizionali ex recensio* quando la loro natura erronea si dimostra attraverso la *recensio*, p. 87), i secondi quelli in cui il testimone non riproduce l'originale; *comparatio* in luogo di *selectio*, termine per il quale viene evidenziato in Maas un uso ambiguo (p. 215); *tradizione illeggibile*, quella per la quale non si trovino elementi che possano fondare una qualsivoglia relazione genetica (p. 445). In certi casi le nuove proposte terminologiche sono effettivamente utili, almeno ai fini descrittivi, mentre in altri appaiono forse troppo minuziose (come quando a p. 140 viene definito *adottato* – in riferimento al paradigma *familiare* di descrizione della trasmissione testuale – un testimone oggetto di contaminazione al punto di passare di fatto all'interno di una famiglia diversa da

quella cui originariamente apparteneva); la critica testuale pecca talvolta di eccessiva frammentazione definitoria, una tendenza che rischia di produrre divisioni concettuali anche dove non ve ne sarebbe bisogno, e di far intendere come profondamente differenti operazioni e concetti per i quali sarebbe invece opportuno sottolineare l'affinità. Altrettanto interessanti sono alcune proposte di precisazione delle teorie maasiane, che partono dall'esperienza applicativa di Montanari e procedono nella direzione di un loro sviluppo. Si può citare il caso della proposta di considerare di valore separativo un insieme di errori «presi singolarmente non separativi, la cui correzione *globale* appaia impossibile a seguito della determinazione [...] della mancanza di una spinta sufficiente ad una correzione totale ed esaustiva» (p. 328); o della più complessa proposta di considerare l'archetipo il «luogo testuale [...] del fascio di *isolessi*, ovvero delle linee che uniscono tutti i segmenti di testo identici in tutti i subarchetipi», e che non necessariamente deve identificarsi con un unico esemplare (p. 413). In questi e altri casi, la categoria di *commento* appare troppo stretta per il volume di Montanari, che si rivela a tutti gli effetti una monografia propositiva.

Quanto alla *Textkritik*, la prima vittima è certo la traduzione italiana curata da Nello Martinelli, la cui fortuna si rivela in gran parte immeritata. Per uno scritto che presentava un'esposizione sintetica e rigorosa, si sarebbe richiesta una traduzione altrettanto precisa; cosa che, essendo il volumetto destinato agli specialisti e tradotto da uno specialista, ed essendo per altro di estensione assai limitata (33 pagine nella terza edizione tedesca del 1957), poteva essere un obiettivo senza dubbio realizzabile. Invece la traduzione di Martinelli – già in precedenza criticata su punti particolari, per esempio da Luciano Canfora – si rivela a un esame sistematico piena di errori, messi giustamente e impietosamente in risalto da Montanari, al punto da rendere talvolta oscuro ciò che nel dettato tedesco della *Textkritik* era chiaro. Spiace che anche Pasquali, revisore dichiarato ma evidentemente non troppo attento della traduzione di Martinelli, si sia in qualche modo reso complice del misfatto. Generazioni di studenti italiani si sono formati sulla traduzione della *Textkritik* di Martinelli; generazioni di maestri l'hanno utilizzata come massima autorità. Vien da chiedersi cosa abbiano potuto i primi capire della frase «ma oltre a ciò una lezione è ben lungi dall'essere falsa per il fatto che non si può trovare una soddisfacente spiegazione dell'errore per essa presupposto nella tradizione», una formulazione che pare estratta da un test di logica, ma che rende in modo opposto «ferner ist aber eine Lesung deshalb noch lange nicht falsch, weil sich eine einleuchtende Erklärung des

durch sie vorausgesetzten Fehlers der Überlieferung nicht finden läßt» (par. 16); o come i secondi non abbiano saputo imporre una rettifica all'espressione «le varianti di una tradizione a *due* o più rami nei casi in cui tutti i testimoni divergano», che rende «die Varianten einer *drei* (oder mehr-) gespalteten Überlieferung in den Fällen, wo alle Zeugen variieren» (par. 19), dove è presente un errore forse banale, ma certo molto grave perché stravolge completamente il senso, che è passato indenne attraverso tutte le edizioni e ristampe del testo italiano. Non si tratta, come si vede, di sfumature stilistiche. Il problema è che la *Textkritik*, comunque la si voglia leggere, non può certo essere rimproverata di ambiguità, e il suo linguaggio, qualunque giudizio se ne voglia dare, non può dirsi confuso. Il traduttore avrebbe dovuto perciò puntare alla stessa chiarezza; mentre sono molti i casi in cui egli sembra essersi limitato, come un *malus interpres*, a una traduzione pigra o superficiale, senza curarsi se il testo che ne usciva era oscuro o contraddittorio, e talvolta, si sospetta, senza intendere esattamente il significato dell'originale. Ben ha fatto Montanari a rilevare le carenze di una traduzione che, se mai verrà ancora ristampata, non potrà che esserlo con certo scrupolo di coscienza.

Qualche dissenso su questioni specifiche. A nostro parere, sbaglia invece Montanari (p. 230) a contestare la traduzione di Martinelli verso la fine del par. 19, che mi pare esatta (ancorché meno chiara di quella inglese di Barbara Flower). La situazione di cui qui si parla è quella in cui ci si trova in presenza di due portatori di varianti; il ragionamento di Maas è che una volta che un portatore di varianti sia riconosciuto tale – e per farlo bisogna che sia *privo* di almeno uno degli errori particolari dell'altro, altrimenti se ne potrebbe supporre una dipendenza –, allora tutte le sue lezioni particolari sono sospette di originalità. Quindi è vero che «il presupposto del riconoscimento di un testimone come portatore di varianti è [...] che non abbia almeno un errore particolare in comune coll'altro portatore di varianti» («Die Voraussetzung der Anerkennung eines Zeugen als Variantenträger ist [...] daß er mindestens einen Sonderfehler des anderen Variantenträgers nicht teilt»), il che non significa, come sostiene Montanari «che ogni portatore di varianti deve essere caratterizzato da almeno un errore che l'altro non presenta» (perché ciò che qualifica l'essere portatore di varianti non è l'errore, ma la lezione esatta).

Nel caso del «passo forse più oscuro di tutta la *Textkritik*», come lo definisce Montanari (p. 63), ossia nella terza deduzione del par. 7 – in cui si sostiene che è possibile «falls die Hauptspaltung zweifach ist, der Text

des Archetypus soweit herstellen, daß [...] an keiner Stelle mehr als zwei Lesungen (Varianten) zur Wahl stehen» –, la difficoltà pare a noi data soprattutto dalla traduzione italiana, equivoca o sbagliata: «se la ramificazione originaria è duplice, il testo dell'archetipo si può restituire solo in quanto [...] in nessun luogo si abbia a scegliere fra più che due lezioni (varianti)». La traduzione inglese di Barbara Flower suona così: «if the primary split is into *two* branches, [it becomes possible] to restore the text of the archetype to a point where [...] we have at no place more than two readings (*variants*) from which to choose». L'espressione tedesca pare a noi sufficientemente chiara, e la traduzione della Flower sostanzialmente corretta; ha certo ragione Giorgio Inglese a intenderla come «il testo dell'archetipo *in tanto* è ricostruibile *in quanto* in nessun luogo *sono* effettivamente in ballottaggio più di due varianti», oppure, per usare un'espressione italiana ormai passata di moda, ma in questo caso efficace, *nella misura in cui* in nessun luogo rimangono in campo più di due varianti su cui effettuare la scelta. Quanto afferma Maas non è affatto una spiegazione banale, come sembra giudicarla Montanari – che va invece alla ricerca di una ragione profonda inutilmente contorta –, ma costituisce la semplice constatazione dell'altra metà dell'insieme: cosa succede quando la tradizione è bipartita, rispetto a quanto succede quando è polipartita.

Una discussione interpretativa merita quella parte del par. 16 in cui Maas ridimensiona l'importanza della “motivazione dell'errore” ai fini della critica congetturale. La preoccupazione di Maas è qui quella di difendere la liceità di formulare buone congetture per le quali non sia possibile fornire specularmente una motivazione di carattere meccanico per la genesi del rispettivo errore. A corroborare le ragioni di questo ridimensionamento Maas sostiene che «eine Lesung [ist] deshalb noch lange nicht falsch, weil sich eine einleuchtende Erklärung des durch sie vorausgesetzten Fehlers der Überlieferung nicht finden läßt. Denn die Fehler sind ihrer Natur nach nur im Durchschnitt, nicht im Einzelfall berechenbar; man bedenke die Neigung des Fehlers, sich zu potenzieren». La traduzione italiana di Martinelli («una lezione è ben lungi dall'essere falsa per il fatto che non si può trovare una soddisfacente spiegazione dell'errore per essa supposto nella tradizione; poiché gli errori secondo la loro natura sono valutabili soltanto nel complesso, non nei singoli casi, se si considera la tendenza dell'errore a diffondersi e a moltiplicarsi») è, come giustamente rileva Montanari (p. 194), «del tutto incomprensibile per una concentrazione incredibile quanto abnorme, e assai molesta, di errori di traduzione», e rivela che il traduttore non ha capito il senso del

passo. La traduzione inglese di Barbara Flower («A reading is by no means necessarily wrong if there is no obvious explanation of the error in the tradition which the reading presupposes. We can know what are the commonest kinds of corruption, but we cannot be sure that a particular corruption belongs to any one of them; corruptions have a way of becoming further corrupted in transmission») è certamente migliore e propone un'interpretazione più coerente del testo. Montanari giudica poco chiari l'apparente nesso causale fornito da *denn* (ignorato dalla Flower, che evidentemente considera il termine una semplice formula di passaggio) e il collegamento logico con l'ultima parte della frase. Ci chiediamo però se i termini *Durchschnitt* e *Einzelfall* si riferiscano qui non a categorie tassonomiche di errori – come interpreta la Flower – ma al loro esito storico. Maas ci sembra voler intendere che l'errore noi lo conosciamo solo nel suo aspetto complessivo, come sommatoria di vari passaggi della tradizione, e non possiamo cogliere i singoli passaggi storici a uno a uno; questo comporta la frequente impossibilità di individuarne le cause. Il ragionamento di Maas sembra cioè il seguente: un errore ha certo avuto una causa; molte volte noi non siamo più in grado di individuarla, ma ciò nonostante siamo ben certi che l'errore esista; questo perché (*denn*) noi vediamo solo la sorte finale dell'errore, livellato dal passaggio attraverso testimoni intermedi perduti, per noi irraggiungibili e incomputabili; in questi passaggi gli errori di tradizione (come li chiamerebbe Montanari, che poco apprezza il termine *innovazione*, forse qui anche più adatto) si sono *potenziati*, perché sulla corruttela – in quanto tale testualmente instabile – saranno intervenute ulteriori modifiche. Maas conclude che in questa situazione è illusoria la pretesa di trovare sempre una spiegazione di come dalla lezione originale, che noi ricostruiamo per congettura, si sia passati alla corruttela presente nella tradizione; e che l'esistenza di una tale spiegazione non può perciò mai essere una condizione vincolante per la legittimità della congettura.

Per alcuni termini di tipica ascendenza maasiana, Montanari, dopo averne fornito un'interpretazione per altro indiscutibilmente corretta, stigmatizza un uso vulgato non sufficientemente rigoroso: ma ci chiediamo se questo impiego più lasco non sia funzionale a una salutare esigenza di semplificazione, diretta, oltre che a una maggiore efficacia didattica – un piano che, come si è detto, ha certo avuto notevole importanza nell'elaborazione del commento –, anche al fine di riaccostare nella pratica posizioni talvolta pretestuosamente distanti sul piano teorico, e più in generale a realizzare qualche economia di impostazione teoretica. A proposito del *subarchetipo*, ad esempio, è certamente vero che per



Maas – inventore del termine – si può definire così soltanto un testimone ricostruito, e non uno esistente; ma, poiché la funzione testimoniale è la medesima a prescindere dall'effettiva conservazione fisica del testimone, ci si può chiedere perché non si possa giungere a un'unificazione della terminologia, e chiamare *subarchetipo* qualunque *Variantenträger*, per usare la categoria maasiana, conservato o no. Altrettanto si potrebbe dire – ovviamente con qualche complicazione in più – per l'archetipo: la proposta di Montanari di definire *codex unicus secundario* l'eventuale testimone unico rimasto dopo l'*eliminatio codicum descriptorum* esclude che si possa applicare a questo la qualifica di *archetipo*, ma – stante che anche l'archetipo è un'entità che ha una valenza funzionale, non materiale – vien da chiedersi se non si tratti di un modo di procedere in definitiva antieconomico, e la qualifica di archetipo non possa essere applicata al vertice dello stemma indipendentemente dal fatto che in esso figurino un testimone conservato o no. Quanto all'uso del termine *variante*, che Montanari giudica improprio quando applicato a «qualsiasi lezione si opponga a un'altra» (p. 120), dovendosi riservare, secondo l'impostazione di Maas, a quelle sole lezioni oppositive che sopravvivano alla *recensio*, e dunque al solo piano più elevato dello stemma, la proposta richiederebbe l'introduzione di un termine differente per tutte le lezioni oppositive che si riscontrano in fase di *recensio*; a noi pare invece che l'uso attuale, non specializzato, non generi particolari equivoci, perché protetto dalle barriere di successione temporale e logica delle operazioni che isolano la *recensio* dalla *selectio*. Come già detto, la critica testuale sembra peccare talvolta di un'eccessiva frammentazione definitoria, che tende a creare divisioni concettuali anche dove non ve ne sarebbe bisogno, con lo svantaggio di sottolineare più le differenze che le affinità fra operazioni di segno analogo; e parrebbe opportuno – anche in considerazione del presente momento storico, dove forte è l'esigenza di ridefinire gli assetti delle discipline e ricollocarli in un contesto culturale generale in forte evoluzione, dove anche l'espportabilità ha la sua importanza – tendere a snellimenti che permettano di distinguere le linee di demarcazione forti rispetto a quelle più sfumate.

Sul piano teorico, un'omissione importante, per quanto dichiarata, del volume di Montanari potrebbe essere individuata nella mancata considerazione delle varianti d'autore o delle redazioni multiple iniziali, un terreno nel quale l'opera consapevolmente non si addentra perché ritenuto poco pertinente rispetto alle problematiche centrali della *Textkritik* e più in generale della filologia dei testi antichi (pp. 33, 227, 432). È ben vero che Maas elude l'argomento, che è invece come si sa centra-

le nelle riflessioni di Pasquali; ma è anche vero che, come si è detto, il commento di Montanari è ben più vasto di una semplice esegesi delle tematiche esposte da Maas, e fornisce anche un'attenta panoramica delle teorizzazioni, speculazioni e problematiche successive alla *Textkritik*. Dubitiamo che la questione delle possibili redazioni multiple si possa liquidare con la considerazione che «diverse redazioni dovute al medesimo autore sono da considerare a tutti gli effetti opere distinte» (cosa sulla quale, in linea di principio, non si può che convenire), poiché il problema è, come quasi sempre, non tanto il trattamento del fenomeno una volta individuato, quanto il suo stesso riconoscimento; la questione delle possibili varianti d'autore nelle opere antiche è in realtà uno dei punti più critici del metodo, perché rende incerta la possibilità della chiusura dello stemma alla sua sommità per ragioni diverse – ma non meno gravi, e da trattare in modo differente – rispetto alla contaminazione pre-stemmatica, senza che si possa in genere arrivare a sicura conclusione circa lo stato delle cose. Non saremmo così sicuri che tale situazione sia «senz'altro assai più frequente nelle tradizioni di testi medievali e moderni» che in quelle di testi antichi (il che porterebbe a pensare che il problema sia tutto sommato marginale per le competenze di un classicista, come è appunto Montanari); ci chiediamo se questa sensazione non dipenda dal fatto che per i testi medievali e moderni è possibile verificare direttamente la presenza di redazioni multiple, mentre per quelli più antichi ci si deve limitare a una presunzione. A proposito di questione diversa, anche se non molto dissimile quanto a esiti pratici (quella della contaminazione pretradizionale: pp. 428-31), Montanari osserva che l'applicazione del metodo stemmatico ai testi medievali, soprattutto a quelli scritti in lingua greca e latina, può fornire fondamentali indicazioni di carattere teoretico, in quanto permette «l'approfondita analisi di tradizioni complesse ma non originariamente confuse», mentre spesso confusa è – o non si è certi che non sia – quella di testi classici. Effettivamente i testi medievali possono essere assunti a campioni di percorsi tradizionali ben conoscibili; in questa veste possono fornire modelli e paradigmi di come si è sviluppata la trasmissione, nonché strumenti per la soluzione di problemi che riguardano tradizioni di più difficile indagine; ma fra i modelli della trasmissione dei testi medievali uno dei più comuni è appunto quello in cui esistono redazioni multiple d'autore, e ciò – se accettiamo il valore paradigmatico di queste tradizioni – impedirà di eludere il problema relativamente ai testi classici.

Talvolta l'analisi di Montanari appare così minuziosa da rasentare la

pedanteria; rischio forse intrinseco alla natura del commentario perpetuo, ma che nondimeno può presentare aspetti controproducenti. Introducendo la discussione del *caso tipico* (par. 8) di *recensio*, attraverso il quale vengono ricostruiti in provetta i rapporti fra una decina di testimoni di un'ipotetica opera, Maas postula che fra essi «nessun testimonia dia espressamente notizia del suo esemplare» («kein Zeuge gibt ausdrücklich Auskunft über seine Vorlage»). Montanari ritiene l'affermazione «fuorviante, in quanto insinua che se un testimonia desse espressamente notizia del suo esemplare, ciò sarebbe sufficiente ad individuare i rapporti genetici» (p. 72); e procede mostrando un esempio (la copia del *De significatione verborum* di Festo esemplata dal Poliziano) in cui l'affermazione esplicita del copista circa il suo antigrafo si rivela fallace. In realtà Maas non insinua alcunché: l'indicazione del silenzio dei testimoni circa le loro fonti serve semplicemente a escludere che, all'interno del suo *exemplum fictum*, informazioni esterne possano consentire ipotesi di lavoro preliminari che indirizzino la costituzione dello stemma in una certa direzione. Perché, se è ben vero che sarebbe imprudente assumere un'indicazione esplicita circa l'antigrafo come apoditticamente veritiera, sarebbe però assurdo, nel caso tale indicazione fosse presente, far finta di non vederla. Quanto all'esempio di Festo, sarà anche vero che la copia del Poliziano non è esemplata – come il copista dichiara – direttamente sul Farnesiano, ma lo è in realtà su un apografo del Farnesiano, e la dipendenza esiste sempre, per quanto mediata; il caso illustra, eventualmente, il fatto che uno degli umanisti più accorti in materia critico-testuale aveva ben presente che il valore testimoniale di una copia di un manoscritto esistente – mediata o no – si riduce a quella del suo progenitore conservato. Ugualmente troppo pedanti appaiono osservazioni come quella della p. 307 circa la specificazione che un errore congiuntivo si ha quando non è possibile che due diversi testimoni siano incorsi in esso «indipendentemente l'uno dall'altro» («unabhängig voneinander»). Attraverso un'«analisi puntigliosa» Montanari dimostra che la specificazione è perfettamente inutile o addirittura contraddittoria, e che si tratta di un «segmento completo che sembra quasi sfuggire alla razionalità dell'autore in grazia di un valore evocativo indubbiamente efficace». Non entreremo nel merito del ragionamento, assai difficile da seguire, con cui Montanari perviene a questa conclusione; può darsi che, a rigore, l'espressione sia davvero superflua, sul piano strettamente logico. Tuttavia anche le ridondanze possono essere didatticamente utili; e ci chiediamo se la frase di Maas, attualmente di assoluta chiarezza, non diventerebbe oscura ed

equivoca senza quella specificazione. Maas vuole solo dire, naturalmente, che quando un medesimo errore ricorre in due testimoni, questo può essere o di natura tale da poter essere stato commesso più volte (*dall'uno indipendentemente dall'altro*), e non ha quindi valore congiuntivo, oppure di natura tale da poter essere stato commesso una volta sola (e allora serve a fondare una relazione fra i due testimoni). Il termine "indipendentemente" qui è usato senza una particolare valenza tecnica (col significato cioè di "senza alcun legame"), e non fa riferimento a una specifica relazione di "reciproca dipendenza" come sembra intendere Montanari. Altri casi di eccessiva pedanteria potremmo segnalare a p. 211, dove alla lapidaria affermazione maasiana «chi ha paura a dare un testo non sicuro, farà meglio a occuparsi soltanto di autografi» (par. 18), Montanari, constatata la frequente problematicità che gli autografi alla fine comportano, preferirebbe sostituire una conclusione del tipo «[...] farà meglio a non occuparsi di testi»; o a p. 323, dove Montanari pignoleggia sull'affermazione di Maas (*Anhang I*) che, se fra due testimoni uno dei due è palesemente più recente dell'altro, è superfluo cercare un errore separativo del primo contro il secondo (che ovviamente non può dipenderne), precisando che la frase è corretta solo se si intende che l'errore separativo «comunque non potrà mai mancare»; o dove (p. 352) rimprovera a Maas – all'interno di una spiegazione, per altro chiarissima, che fa parte sempre dell'*Anhang I* – di utilizzare in modo equivoco la sigla  $\alpha$  per un gruppo di testimoni preconstituito, ma poi anche per il raggruppamento superiore che viene a formarsi qualora si aggiunga un ulteriore testimone stemmaticamente parallelo al gruppo precedente. Ma di casi del genere se ne potrebbero segnalare parecchi.

Il limite maggiore del libro sta forse in questa sovrabbondanza di osservazioni poco essenziali, e qualche volta francamente superflue, che se da un lato possono certo permettere una migliore comprensione del testo di Maas, dall'altro costringono il lettore a un continuo e faticoso lavoro di sfrondamento per distinguere ciò che è davvero importante da ciò che non lo è, e per cogliere i nodi essenziali del ragionamento e i suoi passaggi più significativi. Mancano, in sostanza, chiavi di lettura gerarchiche, che, per quanto diverse, non sarebbero state necessariamente incompatibili con la scelta espositiva *orizzontale* del commentario perpetuo. Brani come il par. 68.4 (p. 636), nel quale si discutono problemi che esistono solo se si vuole astrusamente cavillare sul testo di Maas, appesantiscono e non nobilitano l'opera; in questi casi – purtroppo non rari – l'autore sembra essersi lasciato prendere dalla tentazione della comprensività assoluta, che rischia di far annegare il lettore nel mare dei det-

tagli e impedirgli di apprezzare in pieno i molti meriti del libro. La discussione all'interno della comunità scientifica, che ci auguriamo ampia e attenta quanto ricco e stimolante è il volume, potrebbe permettere di coglierli nel loro esatto valore.

GUGLIELMO GORNI

#### VIE VECCHIE E NUOVE DELL'ECDOTICA

I libri di Giovanni Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, e di Elio Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, splendidamente editi da SISMELE-Edizioni del Galluzzo nel 2000 e nel 2003, sono recensiti come si conviene in questo stesso numero della rivista. Se si apre qui un ulteriore discorso prendendo pretesto da essi è per aggiungere qualche nota su temi già egregiamente trattati nelle fonti, partendo da un punto di vista simpatetico, ma esterno. Una riflessione complementare che muove da un'area di filologia moderna: affine, anche se irrimediabilmente altra da quella descritta nei due volumi citati.

Prendendo le cose un po' di lontano e con un certo distacco, anzitutto è significativo e confortante che di Lachmann e del metodo che da lui si denomina, nonché del famoso manuale di Maas (1880-1964), si discorra con intento di ricostruzione storica e con logica incalzante. Nessun manierismo scolastico, nessuna deferenza supervacanea nei confronti di teorie acquisite, ma il senso vigile che di un metodo editoriale impostosi in ogni settore della filologia testuale da oltre un secolo e mezzo si possa e debba ancora discutere, vagliandone i fondamenti e inverandone i presupposti. In questa attenzione alla storia, mi par giusto vedere una caratteristica specificamente italiana, alla luce di libri capitali come quelli di Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo* (1934), e di Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, la cui prima edizione è del 1963. Perché se è vero, come conforta a credere un articolo in bibliografia, che non possiamo non dirci lachmanniani, è giusto chiedersi come e quanto. Tanto più se si tien conto che in filologia romanza e nelle filologie nazionali si è imposto da tempo il termine di translachmanniano. Siamo tutti lachmanniani, ben si concede; ma quanto è vivo oggi dell'eredità che si fa risalire a Lachmann (1793-1851)?

Fiesoli, riprendendo esplicitamente le fila del libro di Timpanaro, rivendicando anzi una continuità con quella ricerca, relativizza le responsabilità del maestro di Berlino (il Berlinese, lo chiama spesso l'autore: il che suona strano ai dantisti, per i quali il Berlinese è un codice famoso)

nella definizione del metodo che porta il suo nome, fino a negare la pertinenza storica dell'espressione vulgata. Si ha torto a discorrere di metodo del Lachmann, come accertano numerosi riscontri in contrario. Ciò è stato ben dimostrato e accertato, fin dai tempi di Timpanaro: ma una volta che la cosa è passata in giudicato, non si avverte il bisogno di altre prove. Sconcerta semmai che si dia per scontato, come fosse la cosa più ovvia del mondo, che un sol uomo, Lachmann appunto, potesse nel contempo farsi editore di più classici latini (Properzio, Tibullo, Catullo, Lucrezio e altri ancora), delle Sacre Scritture e del *Nibelungen Lied*. Una versatilità prodigiosa, più unica che rara. Siamo agli albori della moderna filologia testuale, è ben vero: e ci si chiede se il nome di Lachmann, assegnato a un metodo che storicamente – a quanto pare – lo tollera male, non sia stato imposto al metodo in omaggio a questa eccellenza esemplare, esercitata a tutto campo. Lachmann, più di Ritschl e di altri, è stato la filologia tedesca per antonomasia; con spirito semplificatore forse, ma con operosità impressionante, estesa ai settori più vari.

C'è poi lachmannismo e lachmannismo. Ad esempio, liberare Lachmann dalla responsabilità di avere inventato il metodo meccanico nello scrutinio delle varianti può essere riduttivo per taluni, ma sarà lusinghiero per altri. Meccanicità è una parola che ha cattiva stampa in filologia moderna. Meglio essere i fautori di altro che la meccanicità, come pareva anche a Contini, la cui voce *Filologia*<sup>1</sup> è un caposaldo della speculazione moderna.

E se poi il metodo cosiddetto del Lachmann, a quanto accredita la semplificazione polemica di Bédier (1864-1938), porta inevitabilmente a costituire alberi a due rami – per cui il *judicium*, scacciato dalla porta, rientra dalla finestra, dato che per la discrezione del filologo si apre a quel punto la scelta tra  $\alpha$  e  $\beta$  – l'acquisto di oggettività nella costituzione del testo resta comunque ingente. Ingente perché la *reductio ad unum* di testimonianze altrimenti non gerarchizzate riduce, comunque sia, il margine di arbitrio connesso all'opzione per questo o per quel singolo testimone.

A mio modo di vedere, la critica di Bédier è distruttiva solo in apparenza. Se veramente si tratta di scegliere sempre tra  $\alpha$  e  $\beta$ , e la dicotomia della tradizione è un esito scontato, è meglio opporre tra loro famiglie ben definite che individui: l'acquisto che se ne ricava è indubbiamente una razionalizzazione delle testimonianze.

In materia tanto difficile voglio dire la mia. Qualcuno sarà sconcerta-

<sup>1</sup> Gianfranco Contini, «Filologia» (1977), in *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 3-66.

to ad apprendere che non credo che lo *stemma codicum* descriva la realtà della tradizione. Salvo pochi casi fortunati, non credo alla possibilità di sapere come sono andate veramente le cose, resto agnostico sulla corrispondenza tra dati reali e la loro assunzione a norma di stemma;  $\alpha$  e  $\beta$  non indicano codici esistiti di sicuro, capostipiti perduti di famiglie:  $\alpha$  e  $\beta$  sono, a mio parere, luoghi mentali, astrazioni di comodo che consentono di ripartire testimoni reali in entità opposte accertate. Così l'archetipo  $\omega$ , luogo di corruzione comune a tutta la tradizione, non è detto che sia stato un individuo particolare, il comune ascendente perduto riconoscibile solo in negativo. Tendo a credere che  $\omega$  sia un luogo convenzionale, definito *in absentia* dall'errore. So bene che in filologia classica esistono archetipi viventi; ma nella filologia che è la mia, l'ipostasi dell'archetipo non ha senso, mi ripugna come indebita e inappropriata. Che qualcuno mi converta all'archetipo-sostanza: io non ho questa fede. Se possibile, è bello e conveniente postulare entro la tradizione la presenza di un archetipo: non la sua esistenza presunta, ma la sua consistenza, ipotesi di lavoro puramente virtuale.

A questa stregua, lo *stemma codicum* è uno strumento funzionale, perché dà forma a una serie di opposizioni di lezioni, attestate entro una tradizione del testo altrimenti disordinata e dunque inconoscibile nel suo valore specifico. Uno schema mentale, un intreccio di linee oppostive a norma di logica, non una genealogia di testimoni, derivati uno dall'altro. Si fa *come se*, ma la genetica e le sue metafore non hanno luogo qui.

Un'altra osservazione. In filologia moderna di fatto oggi importa più la forma che la sostanza delle lezioni, una cosa non prevista dai paradigmi di Lachmann e di Maas. «Nel mezo del camin» o «Nel mezzo del camin di nostra vita»? «Eterno» o «eterno»? «Canoscenza» o «conoscenza»? È da credere che soprattutto problemi di tal genere assillino i filologi addetti all'edizione di testi, non si dice moderni, ma che semplicemente non appartengano alla classicità greco-latina. Questi non sono problemi risolvibili a norma di stemma, ma sono problemi seri, che cambiano la faccia di un testo, a seconda della scelta fatta. Il filologo, a quel punto, deve guardare ad altre *auctoritates*, a parametri altri che lachmanniani.

Mi rammarico che nei due volumi non sia mai citato il nome di Carl Appel (1857-1930), forse il provenzalista più grande di tutti, editore del Petrarca, *Zur Entwicklung italienischer Dichtungen Petrarca's*. Abdruck des Cod. Vat. Lat. 3196 und Mitteilungen aus den Handschriften Casanat. A III, 31 und Laurenz. Plut. XLI N. 14 (1891) e *Die Trumphe* (1901), ardua edizione di un grande maestro che nessuno prese in conto; auto-

re di una ben nota *Provenzalische Chrestomathie* (1902<sup>2</sup>, verbesserte Auflage 1912<sup>4</sup>, ecc.), editore di *Gui von Cambrai, Balaham und Josaphas*, Nach den Handschriften von Paris und Monte Cassino (1907), e soprattutto di Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder*, Mit Einleitung und Glossar (1915), *Der Trobador Cadenet* (1920 [Slatkine 1974]), *Raimbaut von Orange* (1928 [Slatkine 1974]) e *Bertran von Born* (1931 [Slatkine 1973]): come si vede fin dai frontespizi, tutto è stato germanizzato implacabilmente: il che non giovò, a suo tempo, a una buona ricezione dell'opera. Peccato quest'assenza, anche se non mi pare che Appel avesse interessi teorici che non fossero collegati alla pratica magistrale delle fattispecie. Inoltre, nella prefazione all'edizione di Bernart di Ventadorn, uscita nella fatale primavera del 1915, Appel poté scrivere: «Manche Unregelmäßigkeit in der Schreibung der Texte und manches andere Versehen möge durch die Unruhe erklärt werden, welche der Kampf um Deutschlands Sein und geistiges Leben in jede Seele trägt. Breslau, im April 1915» (p. II) [«Più di un'irregolarità nella stesura dei testi e molti altri errori possono manifestarsi per il turbamento che la battaglia porta in ogni animo nell'essere della Germania e nella vita spirituale. Breslavia, aprile 1915»], lasciando intravedere di che lacrime gronda e di che sangue l'esercizio, apparentemente neutro, della critica testuale.

Perché non mi si può far credere che la *Textkritik* sia riducibile a un esercizio, variamente apprezzabile, di logica formale. Il nazionalismo e le ragioni ideologiche fanno capolino ovunque, in questa storia. I nomi di Gustav Gröber (1844-1911) e Gaston Paris (1839-1903), di Joseph Bédier e Paul Maas designano opposizioni politiche non meno che scientifiche. Se non si tien conto della mortale rivalità franco-tedesca tra Sédan e la Grande Guerra, nel crepuscolo dell'Europa; se si trascura il fatto che la bipolarità di *Zeitschrift für Romanische Philologie* e di *Romania* è anche di natura politica, non si può seguire adeguatamente lo sviluppo della filologia moderna<sup>2</sup>. Confesso che per capire la posizione di Paul Maas mi è stato utile un saggio di Luigi Lehnus<sup>3</sup> che riguarda Paul Oskar Kristeller (1905-1999), un altro nome non registrato nei libri in questione. Kristeller impersona una filologia altra da quella di Maas, anche se affine ad essa, uscita dagli stessi lombi. Una filologia che tende anzitutto alla ri-

<sup>2</sup> Rinvio in proposito al bel libretto di Alberto Limentani, *Alle origini della filologia romanza*, a cura di M. Mancini, Parma, Pratiche, 1991.

<sup>3</sup> Luigi Lehnus, «L'antichistica berlinese nella formazione di Paul Oskar Kristeller», in Paul Oskar Kristeller, *Quattro lezioni di filologia*, a cura di L.C. Rossi, con due scritti di L. Lehnus e G. Velli, «Medioevo Europeo. Ritratti 1», Venezia, Centro di Studi Medievali e Rinascimentali Emanuele Antonio Cicogna, 2003, pp. xvii-xxxI.



cerca instancabile di documenti e manoscritti, con zelo quantitativo prima ancora che qualitativo, sollecita di *codices recentiores* e attenta alle scritture degli umanisti, sovraneamente negletti e disprezzati dal Lachmann e dalla sua scuola.

Di fatto, la centralità di Lachmann e Maas nella pratica editoriale d'oggi non è più così evidente. Per citare un esempio recentissimo, Domenico De Robertis, nei cinque volumi dell'edizione critica delle *Rime* di Dante, provvede a costituire gruppi di codici, elaborando ben 327 tavole di errori e lezioni caratteristiche (sì, perché il rigore degli errori-guida si è stemperato col tempo, e snidare oggi errori congiuntivi e separativi in testi volgari non è cosa consueta: non ora, ma fin dai tempi di Barbi), ma non traccia un solo *stemma codicum*. Anche l'archetipo, tanto caro alla logica formale stemmatica e istituto essenziale alla costituzione del metodo, è un'araba fenice nella dantistica contemporanea. Sanguineti nella sua edizione della *Commedia* indica un solo errore d'archetipo, e Petrocchi nessuno; l'Ageno invece, per il nuovo *Convivio*, ne produce un migliaio addirittura, al punto che è legittimo chiedersi in che stato era l'originale dantesco quando se ne trasse copia<sup>4</sup>; per la *Vita nova*, Barbi ne aveva scovati tre o quattro (tutt'altro che sicuri, secondo il mio parere: io ne indicherei uno solo, a *Vita nova* 16 [xxv] 1, *sustanzia [separata da materia, cioè] intelligentia*), lacuna sanabile coll'ausilio di *Conv.* II IV 2: «sono sustanze separate da materia, cioè Intelligenze»). Molte più cose sono in cielo e in terra di quante non stimino Lachmann e Maas nella loro esclusiva filologia.

<sup>4</sup> È quanto mi sono chiesto in «Sulla tradizione del “Convivio”. A proposito dell'archetipo e dell'originale dell'opera» (1997), ristampato ora in versione ridotta in *Dante prima della “Commedia”*, Fiesole, Cadmo, 2001, pp. 239-51.

## RIFLETTENDO SU LETTERATURA E MANUFATTI: PROFILO DI GEORGE THOMAS TANSELLE

NEIL HARRIS

Denominata alla sua comparsa poco meno di un secolo fa, spesso da chi non la guardava con buon occhio, la *New bibliography*, ossia lo studio e l'analisi del manufatto tipografico come oggetto materiale con lo scopo di ricostruirne il processo fabbricativo, rappresenta un modo di fare filologia intrinseco al mondo anglosassone, a cui da tempo altri paesi e altre filologie guardano con interesse. Dopo gli albori inglesi con gli studi di Alfred William Pollard (1859-1944), Ronald Brunlees McKerrow (1872-1940), e Walter Wilson Greg (1875-1959), e il successivo passaggio all'altra sponda dell'Atlantico rappresentato dal grande magistero di Fredson Bowers (1905-1991), oggi il massimo rappresentante di questa tradizione filologica è senza dubbio George Thomas Tanselle. Da un canto egli è considerato l'erede diretto di Bowers, nonché il difensore più autorevole della disciplina, e dall'altro è visto come un innovatore significativo della stessa, soprattutto per quanto riguarda il rapporto con altre materie intellettuali. La pubblicazione nel 2004 della prima traduzione completa italiana di una raccolta dei suoi saggi, apparsa nel 1998 negli Stati Uniti con il titolo *Literature and artifacts*, ha fornito lo spunto per questa riflessione sulla figura dello studioso e sul contributo che ha dato allo sviluppo del pensiero filologico ed ecdotico, soprattutto sul piano teorico, nell'ultimo quarto del Novecento<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> G. Thomas Tanselle, *Literature and artifacts*, Charlottesville, the Bibliographical Society of the University of Virginia, 1998, pp. xvii + 356. Il volume contiene i seguenti saggi con la data originale di pubblicazione riportata fra parentesi tonde: «Libraries, museums and reading» (1991), pp. 3-23; «Bibliographers and the library» (1977), pp. 24-40; «The history of books as a field of study» (1981), pp. 41-55; «Reproductions and scholarship» (1989), pp. 59-88; «The latest forms of book-burning» (1993), pp. 89-95; «The future of primary records» (1996), pp. 96-123; «A description of descriptive bibliography» (1992), pp. 127-57; «The recording of American books and the British bibliographical tradition» (1985), pp. 157-85; «Enumerative bibliography and the physical book» (1993), pp. 186-99;

Mentre la bibliografia di Tanselle è enorme, per molti versi la biografia è semplice. Egli è nato nel 1934 a Lebanon, una piccola città oggi sobborgo di Indianapolis. Il padre era un commerciante di discendenza francese; la famiglia della madre era di origine mista, tedesca ed inglese, mentre uno zio e due zie erano insegnanti di scuola, il che in qualche modo spiega la passione per i libri che egli ebbe fin da giovane. Dopo una prima laurea all'Università di Yale (B.A.), conseguì un Master (M.A.)

«Textual criticism and deconstruction» (1990), pp. 203-35; «Editing without a copy-text» (1994), pp. 236-57; «Critical editions, hypertexts, and genetic criticism» (1995), pp. 258-71; «Books, canons and the nature of dispute» (1992), pp. 275-90; «Analytical bibliography and printing history» (1981), pp. 291-306; «Printing history and other history» (1995), pp. 307-27. Sono seguiti da un'appendice che riporta due documenti di cui Tanselle è stato l'estensore principale, cioè lo «Statement on the role of books and manuscripts in the electronic age, delivered at the fiftieth-anniversary symposium of the Houghton Library, 11 September 1992», pp. 331-4, e lo «Statement on the significance of primary records, adopted by the Executive council of the Modern Language Association of America, 19 May 1995», pp. 335-37. Per le principali recensioni al volume, si vedano Robin Alston in *The Library*, 21 (1999), pp. 394-6; Patrick Cadell in *Bulletin du bibliophile*, 1999, pp. 419-21; Bennett Gilbert in *The Library Quarterly*, 70 (2000), pp. 504-6; Patricia Fleming in *Papers of the Bibliographical Society of Canada*, 38 (2000), pp. 118-20; David McKitterick in *TLS*, n. 5004 (26 February 1999), p. 32; Peter L. Shillingsburg in *Papers of the Bibliographical Society of America*, 94 (2000), pp. 159-61; H.R. Woudhuysen in *The review of English studies*, n.s., 51 (2000), pp. 258-60. Per la traduzione italiana, si veda *Letteratura e manufatti*, trad. di Luigi Crocetti, Firenze, Le lettere, 2004. Avvertiamo che il testo pubblicato in questa sede è una versione, opportunamente modificata per tenere conto dell'indirizzo filologico della rivista, dell'introduzione a questa stessa traduzione (dove ha il titolo *La bibliografia e il palinsesto della storia*). Per quanto riguarda la storia generale dei rapporti fra gli studi filologici italiani e la bibliografia di matrice angloamericana, chi ha svolto con tenacia e intelligenza il ruolo di *trait d'union* è stato Conor Fahy, professore emerito d'italiano all'Università di Londra, di cui si ricordano la raccolta *Studi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, e la magistrale ricerca sulla stampa dell'edizione definitiva del poema dell'Ariosto: *L'«Orlando furioso» del 1532: profilo di una edizione*, Milano, Vita e pensiero, 1989. La produzione scientifica di Fahy fino al 1998 è riportata nel mio contributo: «Conor Fahy: profilo di un bibliografo», in *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Convegno di studi in onore di Conor Fahy. Udine, 24-25-26 febbraio 1997*, a cura di N. Harris, Udine, Forum, 1999, pp. 311-44. Per il lettore che volesse notizie più ampie riguardanti la storia e le applicazioni in ambito italiano della bibliografia di matrice anglosassone, segnaliamo, oltre all'utile *Introduzione* di Pasquale Stoppelli in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di P. Stoppelli, Bologna, il Mulino, 1987, il mio lavoro con lo stesso titolo in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. Stussi, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 301-26, che anticipa alcune considerazioni elaborate in questa sede, e la raccolta *Dalla «textual bibliography» alla filologia dei testi italiani a stampa*, a cura di A. Sorella, Pescara, Libreria dell'università editrice, 1998. Per una storia *diversa* della disciplina, mi permetto in fine di segnalare il testo elettronico di chi scrive *Analytical bibliography An alternative prospectus*, reperibile sul sito dell'Institut d'Histoire du Livre di Lione.

e un dottorato (PH.D.) presso la Northwestern University di Evanston nell'Illinois, con ricerche riguardanti Melville e la letteratura americana moderna. In termini di curriculum questo elemento lo discosta dai bibliografi precedenti, tutti specialisti di Shakespeare e della letteratura teatrale inglese del Rinascimento, con la parziale eccezione di Bowers che ha lavorato anche su romanzieri come Nathaniel Hawthorne e Stephen Crane e su pensatori come William James e John Dewey. In comune con molti studiosi di bibliografia, Tanselle scopre tardivamente la disciplina, cioè solamente negli anni in cui svolge il ruolo di *Instructor* di letteratura inglese, poi quello di professore associato, presso l'Università del Wisconsin. Nel 1978 si è trasferito a New York per lavorare presso la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, dove ancora copre il ruolo di vice-presidente. Collabora inoltre, con il ruolo di *Adjunct Professor*, con il Dipartimento di Inglese della Columbia University e mantiene forti legami con l'Università della Virginia, sia attraverso i corsi che tiene presso la Rare Book School diretta da Terry Belanger, sia attraverso la Bibliographical Society della stessa università, di cui attualmente è presidente.

La grande e meritata reputazione di Tanselle fra chi studia la storia del libro e la bibliografia deriva non solo dalla qualità limpida del pensiero, ma anche da un primato straordinario: a partire dal volume XVI del 1963, ogni anno scrive un articolo per *Studies in Bibliography*. Anzi, in questi quarant'anni di rapporto ininterrotto, spesso il contributo di Tanselle ha aperto questa prestigiosa raccolta annuale con il tono di un vero e proprio editoriale. *Stricto sensu*, egli non è un autore di libri. La forma che gli è congeniale è proprio il saggio lungo e denso, oscillante in generale fra le 20 e le 40 pagine, in cui individua ed affronta sul piano metodologico qualche tema che gli sta a cuore. In quattro occasioni nuclei di saggi o di lezioni sono stati raggruppati per costituire pubblicazioni prestigiose in forma di volume, di cui tre sono apparse sotto l'egida della Bibliographical Society of the University of Virginia. Nel 1979 i *Selected studies in bibliography* riunivano undici articoli usciti nell'organo della società fra il 1967 e lo stesso 1979<sup>2</sup>; nel 1987 *Textual criticism since*

<sup>2</sup> G. Thomas Tanselle, *Selected studies in bibliography*, Charlottesville, published for the Bibliographical Society of the University of Virginia by the University Press of Virginia, 1979. Tutti i saggi della raccolta sono apparsi precedentemente in *Studies in bibliography*. Contiene: «Bibliography and science» (1974), pp. 1-35; «Descriptive bibliography and library cataloguing» (1977), pp. 37-92; «Copyright records and the bibliographer» (1969), pp. 93-138; «A system of color identification for bibliographical description» (1967), pp. 139-70; «The bibliographical description of patterns» (1970), pp. 171-202;

Greg, nel 1989 il testo delle «Rosenbach Lectures», edite con il titolo *A rationale of textual criticism*, e nel 1990 *Textual criticism and scholarly editing* hanno radunato le sue riflessioni riguardanti le procedure ecdotiche della tradizione angloamericana<sup>3</sup>; e nel 1998 è apparsa l'ultima collezio-

«The bibliographical description of paper» (1971), pp. 203-43; «Greg's theory of copy-text and the editing of American literature» (1975), pp. 245-307; «The editorial problem of final authorial intention» (1976), pp. 309-53; «External fact as an editorial problem» (1979), pp. 355-401; «Some principles for editorial apparatus» (1972), pp. 403-50; «The editing of historical documents» (1978), pp. 451-506. Il saggio del 1976 è disponibile in traduzione italiana con il titolo «Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore» nella raccolta a cura di Stoppelli, pp. 147-89 (si veda n. 1). Il curatore ha avuto il merito di includere un altro saggio importante «The concept of ideal copy» (trad. it. «Il concetto di esemplare ideale», pp. 73-105) apparso in *Studies in bibliography*, 33 (1980), pp. 18-53, che finora non è stato raccolto dall'autore stesso.

<sup>3</sup> Si vedano G. Thomas Tanselle, *Textual criticism since Greg: A chronicle 1950-1985*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1987. Contiene: «Greg's theory of copy-text and the editing of American literature, 1950-74» (1975), pp. 1-63; «Recent editorial discussion and the central questions of editing, 1974-79» (1981), pp. 65-107; «Historicism and critical editing, 1979-85» (1986), pp. 109-54; Id., *A rationale of textual criticism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989. Il testo riproduce il contenuto delle «Rosenbach Lectures» tenute nella primavera del 1987 presso l'Università della Pennsylvania e si divide in tre capitoli (*The nature of texts*, pp. 11-38; *Reproducing the texts of documents*, pp. 39-66; *Reconstructing the texts of works*, pp. 67-93), seguiti da un *Postscript*, pp. 95-7; Id., *Textual criticism and scholarly editing*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990. Contiene: «Texts of documents and texts of works» (1981), pp. 3-23; «The editorial problem of final authorial intention» (1976), pp. 27-71; «External fact as an editorial problem» (1979), pp. 72-118; «Some principles for editorial apparatus» (1972), pp. 119-76; «Problems and accomplishments in the editing of the novel» (1975), pp. 179-217; «The editing of historical documents» (1978), pp. 218-73; «Classical, biblical, and medieval textual criticism and modern editing» (1983), pp. 274-321; «Textual study and literary judgment» (1971), pp. 325-37. Pare opportuno comunicare che Tanselle sta allestendo una nuova raccolta, che avrà il titolo *Textual criticism since Greg: A chronicle, 1950-2000*, comprendente sei saggi, la cui pubblicazione presso la University of Virginia Press è prevista per l'autunno del 2004. Segnalo in fine due pubblicazioni con titoli poco promettenti, che spiegano forse la loro scarsa fortuna nelle biblioteche europee. Si tratta delle bibliografie enumerative originariamente concepite per gli studenti iscritti ai corsi che Tanselle ogni anno tiene presso la Columbia University, ma le cui dimensioni sono ormai giunte ad essere libri veri e propri. La *Introduction to bibliography: Seminar syllabus*, giunta nel 2002 alla 19ª «revision» (pp. 370), è una guida straordinariamente preziosa alle discipline bibliografiche, soprattutto in chiave analitica e descrittiva; la *Introduction to scholarly editing: Seminar syllabus*, sempre nel 2002 arrivata alla 18ª «revision» (pp. 257), svolge un compito analogo dal punto di vista della filologia e della critica del testo, soprattutto in ambito angloamericano. Entrambe sono pubblicate dalla Book Arts Press della Rare Book School dell'Università della Virginia e per chi le conosce rappresentano strumenti indispensabili di lavoro.

ne, *Literature and artifacts*, oggetto della discussione che propongo in questa sede.

Nei quindici saggi che formano questo volume importante, Tanselle presenta una meditazione organica sul rapporto tra scrittura e società, tra fabbricazione e conservazione, tra selezione e distruzione. La pubblicazione di una traduzione italiana di un'opera talvolta complessa e difficile, per quanto sia notizia da salutare con piacere, rappresenta necessariamente l'inizio di un processo lento di interpretazione, spiegazione e assimilazione. Come dice il magnifico *epicedion* di Auden per la scomparsa di un altro poeta, ogni testo diffuso e letto viene giudicato «con un codice di coscienza straniero»<sup>4</sup>, per cui le osservazioni di Tanselle dirette alla situazione che conosce di prima mano, quella degli autori moderni americani e delle grandi biblioteche statunitensi, vanno aggiustate per abbracciare un'impostazione culturale infinitamente più antica e complicata come quella italiana. Tratto costante del suo pensiero, espresso ripetutamente, è il desiderio di comunicare la percezione centrale della propria tradizione – cioè che il libro è un oggetto materiale testimone di un processo fabbricativo che ha influito sia sul testo in esso veicolato sia sulla ricezione di quel testo – fuori dall'ambito della filologia e della critica testuale anglosassone in cui tale percezione è nata.

I lettori che avranno voglia di affrontare *Literature and artifacts* nella versione italiana saranno in gran parte bibliotecari, storici e filologi, ossia tre gruppi di utenti forti del libro, inteso sia come oggetto fisico che come opera immateriale, i quali vivono fra loro un rapporto non tanto di reciproca vicinanza quanto di reciproca distanza. In qualche modo, come in un *tableau* allegorico medievale, li immagino come tre *stati* differenti: i filologi come gli aristocratici del mondo dell'informazione, quelli che ne conoscono più intimamente forme e dettagli, seppure talvolta con difficoltà a percepire la visione d'insieme; gli storici come i guerrieri, che mirano ad isolare blocchi di notizie e a trasformarli in feudi con tanto di castello al centro; e i bibliotecari come i villani, nel senso che conservano e lavorano i documenti per conto altrui, ma non si trovano chiamati a partecipare alla discussione critica.

Prima che i bibliotecari insorgano rabbiosamente alla lettura di questa pagina, ricordo come il concetto di *bibliografia* prevalso in ambito angloamericano sia fondato proprio sulla trasmissione dei testi e pertanto sullo studio di documenti che solitamente possiedono una pater-

<sup>4</sup> W.H. Auden, «In memory of W.B. Yeats» (1939): «Now he is scattered among a hundred cities / And wholly given over to unfamiliar affections, / To find his happiness in another kind of wood / And be punished under a foreign code of conscience».

nità intellettuale, seppure qualche volta anonima. Si tratta dell'assunto ed anche dell'errore tipici delle discipline umanistiche, in cui l'informazione raramente ha carattere neutro, appunto perché si tratta generalmente dell'espressione di una opinione o di un punto di vista. Negli scritti di questa scuola raramente si trovano riferimenti all'altra informazione, quella astratta caratteristica delle scienze pure e talvolta applicate, priva di paternità, che nel relativo ambito si denomina documentazione. Provate a chiedere ad un bibliografo di matrice anglosassone come si costruiscano soggettari oppure thesauri, o quali siano i principi che governano una classificazione, e, nel caso che non sia un bibliografo che per caso è anche un bibliotecario, la risposta sarà il silenzio. È necessario quindi partire dalla constatazione che entrambe le parti in causa credono erroneamente di sapere svolgere il mestiere dell'altra.

L'avvertimento, quindi, che rivolgo al bibliotecario che affronta una lettura di Tanselle è perciò che si tratta di un'ottima occasione per conoscere un nemico penetrante, insidioso e a volte cattivo. Sembra una posizione estrema, ma, per un momento almeno, accettiamo che l'amore fraterno sia spesso finto e che un nemico palese sia meglio di un amico falso. L'ostilità che divide bibliotecari e bibliografi è di antica data, si svolge nell'agone dove i libri si conservano e si usano, ed è peggiorata dalla distanza crescente fra la professione dell'uno e la ricerca dell'altro. Il bibliografo considera il bibliotecario custode improprio e geloso di tesori di cui non conosce il significato né il valore, e d'altronde può additare numerose prove di mancanza di preparazione e di ignoranza in materia (per esempio, l'eliminazione di *duplicati*). Per uno studioso del libro come manufatto una vera biblioteca di ricerca è caratterizzata da una politica di accumulazione di copie plurime delle edizioni più importanti, che facilita il confronto fra esemplari e spesso fornisce la dimostrazione concreta che di *duplicato* non si può affatto parlare. Dal canto suo il bibliotecario considera il bibliografo, quando lo incontra, come un vandalo scomodo e sgradevole, uno che si comporta in modo strano e sa troppe cose. Qualche tempo fa un bibliotecario mi ha descritto una scena avvenuta davanti ai suoi occhi in una sala di libri rari: un utente, con in mano un volume antico e pregevole, che incurante della legatura lo alzava, lo portava alla finestra, lo girava in un senso poi in un altro, lo piegava, lo rovesciava, insomma faceva tutto fuorché leggerlo. Dal racconto ho riconosciuto un bibliografo famoso del ramo analitico.

Il primo grande tema che viene esplorato in *Literature and artifacts* riguarda la biblioteca come luogo di conservazione e in particolare le po-

litiche relative alla gestione, alla conservazione e alla riproduzione del patrimonio delle grandi biblioteche americane, al cui interno si svolge un dibattito annoso e spesso polemico fra protezione ed eliminazione. Nella discussione si notano eufemismi pseudomilitari: come nel linguaggio del Pentagono la *neutralization* di un nemico vuol dire che qualcuno è stato ammazzato, così in quello della biblioteca il *withdrawal* di un libro significa distruzione. Con lo scopo di creare spazio sugli scaffali, in tempi recenti una quantità ingente di volumi è stata *neutralizzata* attraverso l'invio diretto al macero, la cessione ad altre biblioteche, oppure la vendita al pubblico. La curiosità di Tanselle si indirizza ai criteri, secondo i quali alcuni pezzi etichettati *rari* o *pregevoli* sono separati per essere conservati in apposite sezioni, mentre altri rimangono liberamente a disposizione dell'utente e pertanto possono essere mandati al macero dalla biblioteca stessa. Non solo egli denuncia il carattere casuale e velleitario di tali criteri, ma insiste sulla necessità di considerare la biblioteca nella sua interezza come museo del libro vivente.

L'esempio più preoccupante di questi fasulli criteri di conservazione è rappresentato dallo scandalo dei giornali scoppiato dopo la pubblicazione di *Literature and artifacts* negli Stati Uniti, ma in qualche modo anticipato nelle sue pagine. Chi in anni recenti ha scorso un quotidiano americano o inglese avrà senz'altro visto le inserzioni di aziende che propongono l'acquisto di numeri di vecchi giornali – in particolare quello con la data di nascita – come dono a una persona amata. Tale proposta sfrutta la nostra curiosità di carpire il legame fra la storia generale dell'umanità e quella particolare che riguarda soltanto ognuno di noi. Le stesse aziende propongono inoltre, a un prezzo più alto, i numeri degli stessi quotidiani che descrivono qualche evento memorabile: dalle battaglie della Seconda guerra mondiale alla morte di Kennedy, dalla vittoria dell'Inghilterra nella coppa del mondo allo sbarco sulla luna. Da dove provengono queste scorte di quotidiani? Sono i volumi ceduti dalle biblioteche, acquistati dai *journal-breakers* (rottamatori di giornali) e riciclati in questo commercio redditizio. Quali sono le ragioni che inducono le biblioteche, anche quelle importanti con una esplicita funzione di conservazione come la British Library, ad eliminare questi documenti? Il fatto che essi sono scomodi. Le biblioteche infatti non hanno mai amato i quotidiani che prendono molto spazio in magazzino, sono difficili da maneggiare e, per il fatto che sono stampati su carta povera, sono problematici da conservare. Per liberare spazio nei depositi, chilometri e chilometri di quotidiani sono stati eliminati dopo la microfilmatura (anzi il processo di distruzione spesso è cominciato con la ri-



produzione, poiché, con lo scopo di riprendere una superficie piana, il dorso della legatura viene rimosso con un colpo di ghigliottina).

Questa prassi non solo è stata largamente seguita, ma è anche stata segnalata come un buon esempio di gestione bibliotecaria, benché questa politica in generale sia stata attuata senza alcuna verifica dell'effettiva rarità di quanto veniva distrutto. Un quotidiano stampato in milioni di esemplari, invece, dopo pochi anni sopravvive solamente in decine di copie e dopo molti anni una serie importante di un giornale ha buone possibilità di contenere alcuni pezzi addirittura unici. Come il diavolo danese, Tanselle mette il dito nella piaga affermando che non si può «pentere e volere insieme»: in altre parole non è possibile distruggere raccolte centenarie e simultaneamente eseguirne la riproduzione in microfilm «per la contraddizione che nol consente». La distruzione di un originale raro e forse unico in quanto scomodo e ingombrante è palesemente indifendibile. Nel caso in cui questo principio pericoloso fosse applicato all'ambito familiare, quanti suoceri e quante suocere andrebbero al macero? Quanti oggetti nei musei sono fragili, voluminosi e difficili da conservare, ma vengono amorevolmente custoditi esattamente per queste ragioni? Ai colpi di piccone dati in questo volume contro tale distruzione dei documenti cartacei – argomenti con i quali credo che i lettori italiani concorderanno pienamente – aggiungo quello relativo alla durevolezza dei supporti plastici. Quando ricordiamo la storia dei materiali librari, dalla tavoletta di argilla al rotolo di pergamena, dalla carta fatta con stracci di lino a quella di cellulosa, ci si accorge che la facilità di scrittura e di diffusione ha sempre prevalso rispetto alle esigenze di conservazione. Se epoche storiche differenti si distinguono attraverso scelte di un supporto per ricevere i loro testi, la nostra si riconosce dal suo amore per la plastica, espresso non solo nei microfilm, ma anche nei dischi, nei nastri, oppure nel polimero sulla superficie di un CD-ROM o DVD. In nessun'altra epoca il trasferimento dei testi da un supporto all'altro è stato promosso con la scusa di garantire la loro sopravvivenza. Una tavoletta d'argilla è praticamente indistruttibile, un codice pergamenaceo dura migliaia di anni, molti manoscritti e stampati cartacei hanno diversi secoli già alle spalle: ma la plastica quanto dura? Qualche decennio pare la risposta più sicura. Alla debolezza del supporto si aggiunge l'obsolescenza dei macchinari indispensabili per sfruttare alcune tecnologie: i nastri forati di carta dei primi ordinatori non si leggono più a causa dei costi troppo alti di manutenzione dei relativi strumenti.

Il secondo grande tema affrontato da Tanselle in *Literature and artifacts* è il rapporto fra oggetto e uomo, uomo e memoria, memoria e oggetto.

Tale triangolo epistemologico sta al cuore del nostro tentativo quotidiano di leggere e scrivere il passato. In *1984* Orwell immagina il passato come un palinsesto, raso e riscritto tutte le volte che sia necessario<sup>5</sup>; nel 2004, anche se rispettiamo maggiormente l'integrità dei documenti fisici, che non vengono distrutti e fabbricati nuovamente per essere riposti negli archivi, come nel romanzo, il passato esiste sempre come palinsesto sul quale desideriamo scrivere non solo la storia del presente ma anche quella del futuro. Molti storici infatti paiono convinti che una disciplina che ci consente di osservare analiticamente il passato ci permette anche di capire meglio il presente e predire meglio il futuro. Questo approccio semplicistico porta anche a interpretazioni fuorvianti delle finalità che governano le raccolte archivistiche e librarie. Esibendo una predilezione per le prime rispetto alle seconde, lo storico rinuncia a capire la differenza fra un *documento* e un *testo*. Lo scopo primario di un archivio è quello di dimostrare che una azione è stata compiuta, vuoi per scopo politico-amministrativo, vuoi per conservare la memoria della propria attività commerciale, sociale, epistolare, creativa o intellettuale. Per tale ragione un documento collocato in un insieme archivistico rischia di perdere in parte o del tutto il proprio significato nel caso che venga estrapolato dal contesto originale. Ai fini della ricerca storica gli archivi che contengono documenti non più d'uso vengono devoluti ad un ente, di solito statale, che ha la funzione di conservarli. Bisogna sottolineare che tali depositi, in linea di principio, sono contenitori esclusivamente di scritti *morti*, nel senso che i documenti ivi riposti non fanno più riferimento alla realtà corrente.

Una raccolta libraria, che al massimo dell'efficacia ha la forma di biblioteca, contiene testi *vivi*, nel senso che esistono per esprimere e comunicare un messaggio, la cui età e la cui provenienza originale non hanno importanza. Ognuno di questi testi è autonomo e, come opera, non ha un rapporto organico con quel luogo né con gli altri documenti ivi conservati. La percezione diffusa dell'archivio come edificio dove si conservano filze o registri manoscritti (in tempi più recenti dattiloscritti) e la biblioteca come struttura dove sono disponibili libri stampati è un'altra faccia della stessa medaglia. Nell'archivio l'autenticità del documento è garantita anche da un esemplare unico; nella biblioteca la comunicazione efficiente dipende dalla manifattura di un gran numero di esemplari provenienti dalla stessa matrice.

Intorno allo stesso problema della comunicazione dei *testi* ruota la di-

<sup>5</sup> George Orwell, *Nineteen eighty-four: A novel* (1949), I, cap. 4: «All history was a palimpsest, scraped clean and reinscribed exactly as often as was necessary».

stinzione canonica fra un catalogo e una bibliografia. Il primo è una lista di scritti raggruppati da qualche fattore esterno comune, solitamente quello dell'ubicazione, che cioè si trovano nella stessa raccolta (o insieme di raccolte nel caso di un sistema esteso a più biblioteche); la seconda è una lista di scritti uniti da qualche fattore interno comune. Quest'ultimo a sua volta varia: gli scritti possono essere legati in base ad un criterio immateriale, nel caso che abbiano la stessa paternità intellettuale o creativa (per esempio, le opere di Manzoni, le edizioni dell'*Orlando Furioso*, la pittura di Michelangelo) o la stessa tematica (titoli di gastronomia, aeronautica, oreficeria, ecc.), oppure in base ad un criterio materiale, nel caso che l'elemento unificante derivi dalla fabbricazione, dalla cronologia, o dalla geografia (edizioni dei Manuzio, incunaboli fiorentini, prime impressioni litografiche, ecc.). In realtà nessuno di questi criteri, neppure la distinzione stessa fra bibliografia e catalogo, rappresenta un compartimento stagno, poiché ogni bibliografia è in parte anche un catalogo derivato dagli esemplari fisicamente esaminati dal compilatore, mentre i cataloghi – soprattutto quelli dedicati a materiali considerati antichi o pregiati – spesso cercano di arricchirsi aggiungendo informazioni esterne rispetto all'esemplare con un criterio bibliografico. Tale ibridazione non solo è inevitabile ma è anche auspicabile.

Tanselle pertanto invita chi fa il mestiere dello storico a riflettere su ciò che la bibliografia è e sul significato della comunicazione dei testi. La tesi di fondo è che troppo spesso gli storici trascurano uno strumento indispensabile per una lettura corretta del passato: una disciplina cioè che studia il meccanismo attraverso il quale lo stesso passato si esprime. La situazione operativa è resa più complessa senz'altro dalle correnti nazionali di pensiero, che tendenzialmente vedono nella bibliografia di chiave angloamericana uno strumento filologico, poco affine al metodo storiografico, e invece nell'*histoire du livre* di matrice francese una impostazione socio-economica più familiare. Tale distinzione, però, non ha base logica né intellettuale, per cui sorge il sospetto ragionevole che sia alimentata piuttosto dalle differenze esistenti fra dipartimenti universitari (oppure, per quanto riguarda l'Italia, dagli steccati concorsuali, altrettanto artificiosi e spesso assurdi).

Il disagio di chi fa storia di fronte ad una disciplina ostica come la bibliografia, soprattutto nella sua veste militante, rimane comprensibile; la determinazione spesso manifestata di relegarla a un ruolo subalterno, per la sola ragione che necessita di conoscenze tecniche e di un lessico scientifico, non è prova tanto di autonomia critica quanto di pigrizia intellettuale. La bibliografia è lo strumento concepito dalla mente umana

con lo scopo di registrare la storia delle idee che sono state rese pubbliche attraverso la moltiplicazione degli esemplari, sia manoscritta che tipografica. Tutte le volte in cui un testo viene diffuso, in qualsiasi forma e in qualsiasi epoca, la registrazione del carattere materiale assunto da quel testo è indispensabile per darci la possibilità, in altro tempo, in altro luogo, di recuperare la notizia che un tale messaggio è stato espresso attraverso tale veicolo fisico. Nel momento in cui registriamo che un testo è stato messo in circolazione, vuoi con riferimento ad un manoscritto unico, vuoi con riferimento ad esemplari plurimi rappresentanti di una edizione, stiamo facendo bibliografia. Quando si pensa, invece, alla quantità pressoché infinita degli scritti che l'umanità ha finora prodotto, ci si accorge che pochi, anzi pochissimi, hanno avuto il beneficio di un trattamento bibliografico esauriente.

Anche qui si tratta di una questione di prospettiva, poiché, quando si parla di bibliografia, viene subito da pensare ai libri. Questa idea è senz'altro sbagliata. Nel 1999 feci impostare una ricerca che consisteva nella raccolta sistematica per almeno un anno dell'intera produzione di più tipografie della provincia di Udine. Rispetto ad altre forme di indagine bibliografica, anche quelle condotte sul prodotto fisico, il lavoro raccoglieva i materiali alla fonte produttiva invece di cercarli alla foce, cioè dopo che sono stati dispersi attraverso il commercio ed altre forme di distribuzione. Il risultato è servito a chiarire la natura discutibile di un canone di registrazione fondato sul "libro". Questa pratica inveterata deve fare i conti con il fatto che il 99% degli oggetti raccolti nell'indagine udinese non aveva alcun destino di biblioteca e pertanto non sarebbe stato conservato. Abbondavano le pubblicità commerciali, le locandine politiche, i biglietti da visita, le etichette per barattoli, gli imballaggi di ogni genere, mentre i libri si distinguevano per la pressoché totale assenza. Ancora più paradossalmente, i pochi volumi raccolti erano esempi scadenti ed infelici dell'arte tipografica dei nostri tempi: stampa monocolora su carta di qualità mediocre, eseguita con scarsa attenzione, con una tiratura di qualche centinaio di esemplari. L'estremo opposto è stato rappresentato – tanto per prendere un esempio fra molti – da un pieghevole illustrativo delle linee di navigazione a Venezia durante la celebrazione del nuovo millennio, impresso in quadricromia su una robusta carta patinata, splendidamente rifinito, e tirato in decine di migliaia di esemplari. Ma quello ucciderà questo, finché non impariamo a vedere la storia della stampa come le bambole di una matrioska, in cui ciò che solitamente si definisce la *storia del libro* rappresenta solamente quella piccolissima che si trova nel cuore del giocattolo. Milioni e milioni di og-

getti sono stati e sono prodotti ogni giorno – basta girare fra gli scaffali di un supermercato per accorgersi di quanto il marchingegno di Gutenberg sia onnipresente nella società moderna –, oggetti che nel giro di qualche mese saranno scomparsi. Ma il fatto che non esistono più non vuole dire che non siano esistiti e che non si meritino un trattamento bibliografico, anche se ciò significa prendere atto della loro scomparsa totale.

È lecito chiedersi quale possa essere il rapporto fra la produzione di oggetti tipografici effimeri e la ricerca storica, che consiste solitamente nella lettura dei documenti. A mio avviso questo rapporto consiste nella consapevolezza del ruolo, spesso deformante, che può avere la conservazione nella creazione e nell'interpretazione della storia. Un esempio quasi unico di raccolta bibliografica costruita a partire dalla fonte è la Thomason collection oggi conservata presso la British Library di Londra. Si tratta di un insieme di quasi 24.000 documenti a stampa, inclusi numerosi fogli volanti, molti dei quali con la data di acquisto postillata in manoscritto, uniti fra il 1640 e il 1660 dal libraio londinese George Thomason, comprendente la produzione propagandistica politico-religiosa dell'epoca. L'esistenza di questa collezione influì fortemente sulla struttura e sull'arco cronologico affrontato dal catalogo Wing per i libri inglesi dal 1641 al 1700, il quale mostra quante volte l'esemplare Thomason è l'unico conosciuto, soprattutto qualora si tratti del materiale più minuto. Fin dall'epoca in cui giaceva presso gli eredi del libraio, la raccolta è stata considerata importante per conoscere la storia intellettuale della guerra civile inglese e il protettorato di Cromwell, mentre in tempi più recenti essa ha contribuito ad una rilettura significativa – soprattutto attraverso gli scritti di Christopher Hill – del sottomondo dei pensatori e dei dissidenti radicali<sup>6</sup>. Quanti però si chiedono che storia si sarebbe fatta senza quella collezione?

Non sarebbe giusto invitare lo storico ad abbandonare le ricerche d'archivio. Bisogna però ricordargli come ogni insieme documentario

<sup>6</sup> Per la figura di Thomason (m. 1666) e le vicende della collezione, che fu acquistata dalla corona per la biblioteca del British Museum soltanto nel 1762, si vedano Lois Spencer, «The professional and literary connexions of George Thomason», *The library*, s. 5, 13 (1958), pp. 102-18; Id., «The politics of George Thomason», *ivi*, 14 (1959), pp. 11-27; David Stoker, «Disposing of George Thomason's intractable legacy 1664-1762», *ivi*, s. 6, 14 (1992), pp. 337-56. Per un testo di Christopher Hill (1912-2003), storico "marxista" di Oxford, che fa uso esteso dei documenti contenuti nella raccolta Thomason, si veda *The world turned upside down. Radical ideas during the English revolution*, London, Maurice Temple Smith, 1972 (trad. it. *Il mondo alla rovescia. Idee e movimenti rivoluzionari nell'Inghilterra del Seicento*, Torino, Einaudi, 1981).

rappresenti una realtà potenzialmente insidiosa. Esploriamo l'ipotesi che nel 2504 rimangano sia un nucleo di documenti corrispondenti alla produzione di una tipografia nell'anno 2004, sia i libri contabili della stessa tipografia per lo stesso anno. Quale fonte corrisponderà maggiormente alla verità storica? La risposta è nessuna delle due, poiché da entrambe emergeranno elementi concordi che sono falsi ed elementi discordanti che sono veri. Lo storico d'altronde avrà l'obbligo di chiedersi fino a che punto i libri contabili siano affidabili e, nell'eventualità che l'evasione fiscale sia stata estirpata dalla società futura, insieme auspicabilmente alle tasse, dovrà fare ricerche sulla struttura economica delle imprese commerciali all'inizio dell'attuale millennio. Di fronte ai documenti tipografici lo stesso storico dovrà, invece, porsi tre domande: perché è stato scritto? (ossia qual è la natura di questa opera immateriale?) perché è stato riprodotto? (ossia quale influsso ha avuto il processo di diffusione sul carattere dell'oggetto materiale?) e perché è stato conservato? (ossia come il destino di conservazione di tale oggetto abbia prevalso contro i processi predominanti di smercio, uso, scarto e distruzione?). E nel caso che voglia sottoporre ogni documento che incontra alla verifica di questo triangolo epistemologico, cioè creazione intellettuale, produzione materiale, sopravvivenza documentaria, allora farebbe bibliografia.

Il terzo e ultimo grande tema di *Literature and artifacts* è il rapporto fra la trasmissione dell'opera immateriale, gli effetti del veicolo fisico che la trasmette, la formazione di un canone di testi, e gli influssi della critica testuale e dell'ecdotica. Fra tutte le tradizioni filologiche europee, è difficile immaginarne altre due così in contrasto come l'italiana e l'inglese. L'intenzione qui perciò non è quella di sfoggiare spaccatorie patriottiche per dire che un *modus agendi* è superiore rispetto all'altro; è quella, al contrario, di fare un confronto necessariamente superficiale, poiché il viaggio dentro una sola di queste letterature richiederebbe più vite e qui dobbiamo parlare di tutt'e due in poche pagine.

L'eterno banco di prova della filologia anglosassone, e insieme la fucina in cui sono stati forgiati i precetti critici ed ecdotici che la rendono particolare, è il *First Folio* di William Shakespeare (1564-1616). La storia di questo libro è complessa. Mentre drammi come *Amleto* e *Re Lear* avevano avuto più edizioni nella vita dell'autore, senza che egli abbia manifestato alcun interesse per tali pubblicazioni, dopo la morte i colleghi ed amici di Shakespeare riunirono i suoi trentasei principali testi drammatici in una grande edizione collettanea (che deriva il nome dal formato),

che venne pubblicata a Londra nel 1623. Per esattamente la metà dei drammi, cioè per opere come *La tempesta* o *Dodicesima notte*, il *First Folio* è l'unica fonte che oggi possediamo e perciò esso rappresenta una pietra miliare nella storia della letteratura e della filologia inglese. Un paragone italiano è rappresentato dal manoscritto Vat. Lat. 3195: si tratta di un piccolo codice pergameneo (27 x 20 cm), in cui, per conto dell'autore, a partire dal 1366, Giovanni Malpaghini riportò le composizioni sparse di Francesco Petrarca, il quale poi continuò e ampliò la raccolta, per cui circa un terzo dei componimenti che contiene sono autografi. Nel pensiero letterario italiano il canone petrarchesco è così dominante che raramente ci si accorge di quanto sia eccezionale. Tale manoscritto non solo è servito come modello per altri esemplari posseduti da letterati importanti, come il codice oggi laurenziano copiato per Coluccio Salutati, ma è stato anche utilizzato fin dagli albori dalla tradizione a stampa, soprattutto nella redazione aldina curata da Pietro Bembo nel 1501. Su questo piccolo documento librario perciò è esemplificata una intera cultura letteraria e talvolta la stessa coscienza nazionale. Come la regina Sharazad, il poeta aretino ha avvolto la lingua italiana nelle ambagi del suo amore, girandola, rivolgendola, ritardandola, con lo scopo di rallentare il passaggio del tempo, di modo che il lessico, l'espressione, e soprattutto la pronuncia di uno scrittore toscano nato esattamente sette secoli fa risultano perfettamente comprensibili a qualsiasi cittadino italiano moderno. Qualcosa di analogo è successo in Germania con la traduzione luterana della Bibbia, due secoli più tardi, che ebbe come conseguenza la promozione della forma della Bassa Sassonia a lingua nazionale, ma si trattava per lo meno del testo sacro. In Inghilterra, invece, il modello della *Authorized Version* della Bibbia (1611) si candidò come norma, ma nel giro di un secolo la lingua quotidiana se ne discostò, lasciandone l'impiego a sette come i quaccheri, che ancora oggi utilizzano le forme intime *thou/thee* altrimenti scomparse. Come in Francia, la parlata corrente della città capitale è stata più forte e la metamorfosi è stata così veloce che le opere dello stesso Shakespeare oggi si studiano con difficoltà nelle scuole, mentre quelle di un autore medievale come Chaucer, nato circa trent'anni dopo Boccaccio, si leggono in traduzione.

Differenze talmente macroscopiche fra due culture invitano alla cautela, ma, se per ipotesi incredibile Dante, Petrarca e Boccaccio fossero stati scrittori del primo Seicento, contemporanei di Chiabrera e Marino, e se – come Shakespeare – le loro opere fossero giunte a noi solamente attraverso una tradizione a stampa, non sarebbe stata povera la filologia italiana se non avesse fatto ogni sforzo per capire quali differenze so-

stanziali e formali appartenessero agli autori e quali invece alla patina sovrapposta dal processo tipografico? Tale infatti è stato lo scopo di più generazioni di filologi inglesi ed americani, che si sono cimentati nello studio del *First Folio*, e questa tradizione di ricerca ha raggiunto l'apogeo nel noto lavoro di Charlton Hinman. Questo consiste in una analisi serrata, fascicolo dopo fascicolo, dell'operazione tipografica che produsse l'edizione del 1623. La mole della pubblicazione e la complessità della materia trattata fanno sì che la ricerca di Hinman sia più citata che letta, come d'altronde si deduce dall'ottima condizione degli esemplari conservati in molte biblioteche di ricerca, per cui mi permetto di fornire un breve riassunto delle conclusioni raggiunte. La circostanza chiave che ha reso possibile il lavoro quasi ventennale di Hinman è stata la raccolta da parte del milionario bardolatra Henry Clay Folger (1857-1930) di ottantanove oppure novanta (secondo il criterio applicato al conteggio) esemplari del *First Folio* per la biblioteca di Washington che oggi porta il suo nome. Il progetto iniziale di Hinman consisteva nel collazionare questi esemplari con lo scopo di reperirne varianti interne<sup>7</sup>. Ben-

<sup>7</sup> Per tale compito venne ideata e costruita una macchina apposita, la Hinman Collating Machine, che impiega un principio stroboscopico in cui si individuano le differenze variando l'intensità della luce su due esemplari, le cui immagini vengono riflesse e sovrapposte su un piano di lettura; si veda l'ottima storia del progetto, che include un censimento degli esemplari ancora esistenti, di Steven Escar Smith, «'The eternal verities verified': Charlton Hinman and the roots of mechanical collation», *Studies in bibliography*, 53 (2000), pp. 129-61. Una generazione successiva di strumenti, che va sotto i nomi degli ideatori (Lindstrand, McLeod, Halley), applicano invece la stereoscopia, in cui – sempre attraverso un sistema di specchi – ciascun occhio vede la pagina in un esemplare diverso e le immagini sono sovrapposte nel cervello di chi guarda; cfr. Gordon Lindstrand, «Mechanized textual collation and recent designs», *Studies in bibliography*, 24 (1971), pp. 204-14. Un esemplare della McLeod Collating Machine, acquistato dall'Università di Udine, nel 2003 è stato impiegato da Emanuela Sartorelli per conto del Centro Nazionale di Studi Manzoni presso la Biblioteca Nazionale Braidense per collazionare sessantasette esemplari della Ventisettana dei *Promessi sposi*. In Italia l'altro metodo molto diffuso, soprattutto in seguito all'indagine di Fahy sull'*Orlando Furioso* del 1532, consiste nell'impiego di fotocopie trasparenti; cfr. Conor Fahy, «Una nuova tecnica per collazionare esemplari della stessa edizione», *La bibliofilia*, 87 (1985), pp. 65-8, rist. in Fahy, 1988, pp. 105-11. Sempre più numerosi sono poi i tentativi di svolgere collazioni attraverso riprese digitali. Un progetto pionieristico è descritto da P.R. Sternberg, J.M. Brayer, «Composite imaging: A new technique in bibliographic research», *Papers of the Bibliographical Society of America*, 77 (1983), pp. 431-45, mentre una procedura sviluppata in Germania dalla Soft Imaging System di Münster, in collaborazione con la Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel, è riportata in Martin Boghardt, «Änderungen in Wort und Bild», *La bibliofilia*, 100 (1998), pp. 513-81; numero del centenario della rivista edito anche con il titolo *Anatomie bibliologiche: saggi di storia del libro per il centenario de "La Bi-*



ché in Italia la discussione critica intorno alla *bibliografia testuale* sia stata concentrata sulle varianti introdotte in corso di tiratura, bisogna dire che tali differenze – appunto perché il tempo a disposizione nelle fasi di produzione, lettura, correzione e riconsegna delle bozze e poi della stampa definitiva, era minimo – raramente sono significative e il più delle volte si limitano alla correzione di refusi. Un lavoro filologico serio tuttavia ha sempre l'obbligo di collazionare un certo numero di esemplari con uno strumento adatto, poiché, anche se non si scoprono microvarianti significative, un risultato negativo è sempre una certezza raggiunta, e simultaneamente la verifica a tappeto è il modo migliore per reperire le macrovarianti, per esempio un foglio *cancellandum* oppure *cancellans*. Nel caso del *First Folio* la collazione di cinquanta esemplari presso la Folger Library rivelò soprattutto refusi e poche varianti importanti per la costituzione del testo. Se il lavoro avesse prodotto solamente questo risultato, Hinman sarebbe rimasto con materiale sufficiente per un articolo in un periodico scientifico e tutta l'operazione rapidamente sarebbe caduta nell'oblio.

Lo scrutinio a più riprese delle pagine dell'edizione del 1623 portò, invece, frutti imprevisti e un bagaglio di nuove metodologie. In primo luogo Hinman si accorse di gruppi di caratteri danneggiati in maniera distintiva che ritornavano con una qualche regolarità. Facendone la mappa dei movimenti, che alla fine ammontavano a 615 singoli caratteri per un totale di 13.075 comparse, scoprì che la composizione non procedeva *seriatim*, cioè in ordine di lettura, ma per forme, partendo ogni volta dalla forma più interna del fascicolo<sup>8</sup>. Il riconoscimento di gruppi di caratteri distintivi che viaggiavano insieme per determinati periodi di tempo

*bliofilia*”, a cura di L. Balsamo, P. Bellettini, Firenze, Olschki, 1999. In tutti questi metodi le immagini provenienti da copie differenti sono colorate in maniera diversa (per esempio, blu e giallo) e sovrapposte sullo schermo: nel caso non ci siano varianti, tutta la pagina appare dal colore secondario (cioè verde); nel caso invece che ci sia qualche differenza, i colori primari sono visibili come elemento di disturbo. Lo svantaggio del metodo è che ogni copia collazionata deve essere ripresa digitalmente e adattata alla copia di controllo, con tutti i problemi che nascono dalla filmatura di un originale antico rilegato, non sempre in buone condizioni, eseguita ciascuna volta da un fotografo diverso, mentre le immagini sovrapposte devono essere esaminate sul computer da un operatore che ha conoscenze bibliografiche sufficienti per riconoscere una variante autentica.

<sup>8</sup> Charlton Hinman, *The printing and proof-reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1963, I, p. 461. Per la figura dell'autore (1911-1977), si veda il necrologio di Fredson Bowers, «Charlton Joseph Kadio Hinman», *The book collector*, 26 (1977), pp. 389-91. Per ulteriori indicazioni bibliografiche riguardanti il metodo, si veda Neil Harris, «Per una filologia del titolo corrente: il caso dell'*Orlando furioso* del 1532», in *Bibliografia testuale*, 1999, pp. 139-204: 152-3.

portò inoltre all'identificazione di tre casse differenti (siglate *x*, *y* e *z*), di cui l'officina era dotata. La constatazione che spesse volte le due pagine di una forma risultavano eseguite con il materiale di due casse separate dimostrava come vi lavorassero altrettanti compositori, ciascuno dei quali eseguiva metà forma per volta. Nel fascicolo tipo del *First Folio*, raccolto in sei carte, l'ordine di composizione e di impressione delle forme era *3v.4r*, *3r.4v*, *2v.5r*, *2r.5v*, *1v.6r* e *1r.6v*<sup>9</sup>.

Il fatto che il *First Folio* fosse composto per forme è stata la scoperta più importante di Hinman, poiché solo in tal modo divenne possibile

<sup>9</sup> In *Literature and artifacts*, 1998, pp. 299-303, Tanselle raduna osservazioni riguardanti la composizione per forme, che fu praticata nelle stamperie antiche anche qualora una officina avesse caratteri sufficienti per fare una composizione *seriatim*; cfr. la ripresa del tema in Id., «The treatment of typesetting and presswork in bibliographical description», *Studies in bibliography*, 52 (1999), pp. 1-57. A parere di chi scrive, oltre al vantaggio tipografico di non impiegare i caratteri in pagine composte che sarebbero poi rimaste sul banco in attesa del completamento della forma, tale procedura permetteva un'organizzazione più regolare della lettura e della correzione delle bozze. Ottenere una dimostrazione esauriente che questo metodo è stato impiegato per comporre e stampare un libro non è semplice e rimane esiguo il numero di edizioni in cui tale sistema è stato determinato attraverso l'analisi bibliologica. Mentre il metodo canonico per dimostrare la presenza di una composizione per forme consiste nell'identificazione dei movimenti di caratteri danneggiati, nell'*Hypnerotomachia Poliphili* aldina del 1499 l'impiego di supporti impressi in bianco tratti da pagine già stampate rivela come l'edizione fosse composta per forme a partire da quella più esterna di ciascun fascicolo; si veda Neil Harris, «The blind impressions in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)», *Gutenberg Jahrbuch* (2004), pp. 93-146. Sarebbe utile tuttavia ricevere segnalazioni più frequenti, senza procedere ad una dimostrazione completa che l'edizione è stata composta per forme, dei casi in cui il compositore visibilmente ha problemi per inserire il testo nelle pagine. Cito, a titolo esemplificativo, il caso rappresentato dal primo *Dioscoride* in italiano pubblicato a Venezia nel 1542: si tratta di un piccolo in-8°, in cui le forme esterne sono sempre eseguite in modo regolare, mentre quelle interne lasciano tracce evidenti della difficoltà incontrata nell'adattare il testo allo spazio disponibile; cfr. inoltre David J. Shaw, «Setting by formes in some early Parisian Greek books», in *Book production and letters in the Western European Renaissance: Essays in honour of Conor Fahy*, edited by A.L. Lepschy, J. Took, D.E. Rhodes, London, The Modern Humanities Research Association, 1986, pp. 284-90. In alcuni casi di manoscritti andati in tipografia e sopravvissuti, i segni lasciati dal compositore sono stati interpretati come indicazione di una procedura *seriatim* oppure per forme; si veda Gustavo Bertoli, «I segni del compositore in alcune copie di tipografia di edizioni fiorentine del XVI secolo. Un po' di casistica», *La bibliofilia*, 91 (1989), pp. 307-24, nonché la bibliografia riportata in Margaret Lane Ford, «Author's autograph and printer's copy: Werner Rolewinck's *Paradisus Conscientiae*», in *Incunabula: Studies in Fifteenth-century printed books presented to Lotte Hellinga*, edited by M. Davies, London, the British Library, 1999, pp. 109-28. Esprimo qualche riserva però di fronte ad una evidenza così labile e ambigua, soprattutto qualora non siano fornite prove parallele tratte dal prodotto stampato.

spiegare strane oscillazioni nell'utilizzo dello spazio tipografico. Il compositore che avanzava in senso di lettura a partire dalla pagina 4r, non aveva difficoltà a fare entrare tutto, perché attingeva al materiale del fascicolo successivo nel caso in cui il testo non gli bastasse, oppure spostava qualcosa in esso nel caso in cui ne avesse troppo. Il suo compagno, invece, che procedeva a ritroso, doveva far entrare in ogni pagina una quantità precisa di testo. Immaginiamo, per esempio, che si accorgesse che il materiale era troppo: cercava di stringerlo nell'atto stesso di comporre, riducendo gli spazi fra le parole, introducendo abbreviazioni, escludendo segni di punteggiatura e maiuscole, intervenendo sulla grafia delle parole, e così via. Poteva anche giocare con la distribuzione fisica, compattando righe di verso come se fossero prosa. Aveva inoltre la possibilità estrema di reimpostare le colonne, togliendo le prime righe della prima colonna per introdurle in fondo alla pagina successiva (ma, in termini dell'ordine di lettura, precedente). Nel momento, però, in cui fosse giunto alla pagina 1r, se il problema non era stato risolto, non aveva più scampo e, nel caso che il testo fosse sempre stato eccedente, qualcosa sarebbe stato tagliato. Nell'edizione del 1623 *Molto rumore per nulla* si conclude alla pagina L1r e, per mancanza di spazio, un passo è stato omesso, ma per fortuna è possibile recuperarlo dalla precedente tradizione in-quarto. Il testo di *Antonio e Cleopatra*, invece, ci è arrivato solamente attraverso l'*editio maior* e nella scena in cui la regina egizia, catturata dai soldati romani, tenta il suicidio con un pugnale, presenta una lacuna vistosa. Il passo si trova alla pagina 2z1r, dove sono visibili molti segni di angustia, per cui, anche se non è possibile recuperare il pezzo scomparso, per lo meno la genesi dell'omissione si spiega. Per il compositore la situazione opposta, in cui il materiale cioè fosse insufficiente per riempire lo spazio a disposizione, creava meno problemi, soprattutto in un testo drammatico come Shakespeare, dove non è difficile aumentare le zone bianche in una pagina. La composizione per forme nondimeno spiega utilmente anomalie dovute a questo modo di procedere, come, per esempio, brani di prosa spezzettati e disposti sulla pagina come se fossero versi per occupare più spazio.

Oltre all'identificazione dei caratteri, Hinman approfondì il riconoscimento dei singoli compositori attraverso le loro grafie idiosincratiche. La questione della *compositor analysis* è tipica della filologia shakespeariana; viene guardata con sospetto, invece, non solo da altre filologie, ma anche in altri ambiti della letteratura inglese, per cui un chiarimento riguardante l'efficacia e il limite del metodo è opportuno. In primo luogo la percezione che sia possibile distinguere i compositori del *First Folio* in

base alle loro abitudini tipografiche è più antica di Hinman e risale ad una lettera di Thomas Satchell apparsa nel *Times Literary Supplement* del 1920, in cui, con riferimento al testo di *Macbeth*, fu segnalata la distinzione fra due compositori successivamente noti come “A” e “B”. Indagando in modo capillare, Hinman elaborò le ricerche eseguite nel frattempo da Edwin Willoughby e Alice Walker, giungendo a riconoscere l’opera di altri tre compositori differenti oltre alle due mani già identificate (siglati “C”, “D”, ed “E”), e a tali sigle assegnò la paternità compositoriale di rispettivamente 194, 445, 120, 35½, e 71½ pagine del *First Folio*. È significativo, a mio avviso, come nei quarant’anni successivi, nell’ambito filologico shakespeariano, altri studiosi abbiano raffinato questa metodologia senza mettere in discussione i parametri essenziali. In alcune zone dell’edizione, dove lo stesso Hinman era incerto fra il compositore A e il collega C, che lavoravano in modo simile e avevano grafie più regolari rispetto al molto distintivo compositore B, questi studi supplementari hanno proposto l’inserimento dei lavoranti a cottimo “F”, “H”, “I” e “J”, che eseguono soltanto qualche pagina<sup>10</sup>. Nella casistica le grafie fondamentali che distinguevano il compositore B dal compagno A erano *do, go, heere*, rispetto a *doe, goe, here*, a cui si aggiunsero lemmi meno comuni: per esempio *greefe, traitor, yong*, sempre di B, contro *griefe, traytor, young* di A. In tempi recenti il progresso tecnologico ha messo a disposizione la possibilità di applicare concordanze a singoli passi del testo, per cui il dizionario delle forme idiosincratiche di ciascun compositore si è arricchito. Attenzione è stata prestata anche alle abitudini di carattere psicomecanico: per esempio, la preferenza mostrata fra maiuscolo e minuscolo in lemmi come *Devill/devil* e *Heaven/heaven*, oppure, qualora il verso non sia pieno, per cui non si pone il problema della giustificazione a destra, l’inserzione del mezzo spazio prima del segno di punteggiatura che distingue il compositore C rispetto ai colleghi. Bisogna però dire che la *compositor analysis* non ha avuto conseguenze dirette sulla sostanza del testo critico di Shakespeare, benché indiscutibilmente sia servita per conoscere meglio la natura dell’interferenza sul piano formale dei lavoranti e per distinguere le forme che forse risalgo-

<sup>10</sup> Si vedano T.H. Howard-Hill, «The compositors of Shakespeare’s Folio comedies», *Studies in bibliography*, 26 (1973), pp. 61-106; John O’Connor, «Compositors D and F of the Shakespeare First Folio», *ivi*, 28 (1975), pp. 81-117; Gary Taylor, «The shrinking compositor A of the Shakespeare First Folio», *ivi*, 35 (1981), pp. 96-117; Paul Werstine, «Cases and compositors in the Shakespeare First Folio comedies», *ivi*, 35 (1982), pp. 206-34. La proposta di un compositore “G” non è stata accolta dalla critica e, per non generare ambiguità, successivamente questa sigla non è stata impiegata.

no all'autore. Gli effetti di questa lunga fase di analisi bibliografica vanno cercati, invece, nella recente ecdotica shakespeariana, dove, rispetto all'impostazione otto e primo novecentesca incentrata sull'opera immateriale ed unitaria, consistente spesso nell'unione forzata delle versioni degli in-quarto e del *First Folio*, è emersa una insistenza sulla testimonianza fornita dal singolo oggetto materiale, come mostrano le edizioni recenti di *Amleto* e del *Re Lear* che fanno riferimento solamente all'in-quarto oppure all'in-folio, ormai considerate redazioni differenti.

Il metodo della *compositor analysis* non è risultato finora esportabile in altri ambiti letterari, in altre lingue e in altre situazioni geografiche. Le ragioni essenziali sono due: la prima, lo stato estremamente fluido della lingua inglese sullo spartiacque fra Cinque e Seicento, unito alla libertà d'azione che avevano i compositori delle officine londinesi coeve, cioè condizioni che difficilmente si riproducono in altro ambito; la seconda, la quantità incredibile di risorse intellettuali, di tempo e di fatica che la cultura angloamericana ha sempre dedicato allo scrittore maggiore della propria tradizione letteraria. Non sono emersi – con la sola eccezione del *Don Quijote* indagato in ambito spagnolo – per le officine veneziane, lionesi, parigine, o di altri grandi centri tipografici, casi in cui l'analisi bibliologica è riuscita a distinguere con sicurezza l'operato di un compositore rispetto ai colleghi<sup>11</sup>. Questa mancata diffusione tuttavia

<sup>11</sup> Si vedano Wallace Kirsop, «Les habitudes de compositeurs: une technique d'analyse au service de l'édition critique et de l'histoire des idées», in *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno. I seminari internazionali. Roma, 23-26 marzo 1983*, a cura di G. Crapulli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 17-47; Lorenzo Baldacchini, «La parola e la cassa. Per una storia del compositore nella tipografia italiana», *Quaderni storici*, 72 (1989), pp. 679-98; Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991; Brian Richardson, *Print culture in Renaissance Italy. The editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Ad onore del vero, nessuno di questi lavori tenta di reperire dati in uno specifico prodotto tipografico che potrebbero distinguere diversi compositori, per cui non è lecito formulare un giudizio riguardo la possibilità di successo. Segnalo tuttavia il caso italiano rappresentato dalle *Epistole* di Santa Caterina di Siena, edite come grande in-folio da Aldo Manuzio nel 1500. Nell'edizione 35½ fascicoli sono stati composti da una persona che, per indicare una pausa mediana, si serve di due punti (:) e molto occasionalmente della virgola; altri 16½ fascicoli sono stati composti da una che, invece, preferisce la virgola (,) e lascia i due punti nel cassetto. La divisione fisica, che spesso riguarda fascicoli alterni, è molto netta e può essere spiegata solamente dall'esistenza di due compositori (o gruppi di compositori) con abitudini paragrafematiche differenti, a cui venivano affidati pacchetti consistenti di materiale. Per gli studi spagnoli che identificano compositori diversi nell'opera di Cervantes, si veda Francisco Rico, «Componedores y grafías en el Quijote de 1604 (sobre un libro de R.M. Flores)», in *Actas del Tercer congreso internacional de la Asociación de Cervantistas (III-*

non invalida il metodo, poiché è ovvio che l'individuazione degli agenti che trasmettono un testo in base alle caratteristiche di ciascuno – come il paleografo identifica un copista – è sempre desiderabile, qualora sia possibile. Il tentativo di qualche volpe filologica di dire allora che l'uva è acerba e che la *compositor analysis* non funziona nasce piuttosto da una incomprendione profonda della natura empirica della disciplina. Ogni filologia lavora infatti nello spazio dell'interazione fra l'opera immateriale e la fisicità dei testimoni; ogni filologia si nutre dei difetti che nascono in tale processo, poiché, se la trasmissione avvenisse senza alcun tipo di errore, il filologo rimarrebbe disoccupato; e ogni filologia, quando è buona, segue principi generali, ma sa anche adattarsi a circostanze locali, che qualche volta conducono allo sviluppo e alla sperimentazione di soluzioni particolari.

In apertura al penultimo saggio di *Literature and artifacts*, in modo solo apparentemente casuale, Tanselle cita alcuni articoli esemplificativi del grado altamente specialistico ormai raggiunto dalla bibliografia analitica. Fra questi titoli egli include un lavoro del 1959, apparso nella rivista diretta da Bowers, che identifica l'operato del compositore B, sempre quello del *First Folio*, nella seconda edizione in-quarto del *Mercante di Venezia*, composta ed impressa nel 1619 presso la stessa officina<sup>12</sup>. Nel caso si legga tale articolo, si tratta di un contributo scrupoloso e intelligente, ma nulla lo distingue rispetto ad altri pubblicati in quegli anni sulle pagine degli stessi *Studies in bibliography*. L'autore dell'articolo in questione è un giovane ricercatore, Donald Francis McKenzie (1931-1999), che esattamente dieci anni più tardi, nel famoso scritto *Printers of the mind*, ha scagliato l'assalto più noto contro la validità del metodo analitico rappresentato da Bowers e Hinman<sup>13</sup>. Neozelandese, dopo la laurea

*Cindac*), *Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997*, ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 1999, pp. 63-83; Id., «Don Quijote, Madrid, 1604, en prensa», *Bulletin hispanique*, 101 (1999), pp. 415-34.

<sup>12</sup> D.F. McKenzie, «Compositor B's role in *The Merchant of Venice* Q2 (1619)», *Studies in bibliography*, 12 (1959), pp. 75-89.

<sup>13</sup> D.F. McKenzie, «Printers of the mind: Some notes on bibliographical theories and printing-house practises», *Studies in bibliography*, 22 (1969), pp. 1-75, rist. in Id., *Making meaning. "Printers of the mind" and other essays*, edited by P.D. McDonald, M.F. Suarez, S.J., Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2002, pp. 13-85. Del saggio famoso del 1969 è uscita una traduzione italiana nella raccolta *Stampatori della mente e altri saggi*, che include una introduzione di Michael Suarez, pubblicata a Milano da Edizioni Sylvestre Bonnard, nel 2003. Benché la disponibilità di un testo così importante in Italia sia motivo soltanto di soddisfazione, occorre informare il lettore che, nonostante

nel paese d'origine, McKenzie si addottorò a Cambridge con una tesi sui registri della Cambridge University Press e imboccò la classica carriera del docente universitario d'anglistica impegnato nello studio dei processi gutenberghiani. Cosa lo portò a compiere quest'atto di apostasia sulla strada di Damasco? Il motivo semmai stava nel fatto che la bibliografia analitica, nata come disciplina rivoluzionaria che attaccava le certezze altrui, si era trasformata in canone. Basta scorrere infatti le annate coeve delle riviste specializzate per accorgersi che il metodo praticato non lascia apertura al dubbio, poiché il canone stesso conferisce certezza. McKenzie in qualche modo rimise il dubbio che mancava e ruppe la matrice filologica della scuola bowersiana, dichiarando che la bibliografia è storia oppure, come egli preciserà nelle «Panizzi Lectures» del 1985, sociologia dei testi.

Uscendo a distanza di vent'anni dai *Principles* di Bowers, lo scritto segnò uno spartiacque nel pensiero bibliografico coevo. Parte della forza del messaggio stava indiscutibilmente nella scelta della sede: apparve nel volume XXII di *Studies in bibliography* e così venne dal cuore stesso della bibliografia militante. All'epoca fu accolto in alcuni ambiti come se un imam musulmano avesse predicato davanti all'altare di San Pietro, benché – a mio avviso – sia più esatto vedere nell'intervento di McKenzie, al posto di un gesto di eresia o un atto di ribellione, il ripristino di una ortodossia più antica. Se il rilievo metodologico, che insiste sull'incertezza dell'incertezza (in parole semplici l'errore che rende distintivo un compositore non viene praticato con regolarità), suscitò larghi consensi, non si può dire lo stesso tuttavia del modo con cui egli presenta le proprie ar-

la forte rassomiglianza fra i titoli, tale collezione corrisponde a quella inglese solo per quanto riguarda il saggio principale. La selezione americana di McDonald e Suarez comprende undici saggi, incluso «Printers of the mind», mentre quella italiana ne contiene tre, di cui i due che accompagnano lo scritto, per così dire, bandiera mancano dalla raccolta di oltre Atlantico. Dispiace constatare che nessun avviso riguardante questa ambiguità si trova all'interno del volume italiano. Dello stesso McKenzie risultano pubblicate in italiano altre due raccolte, cioè *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 1999, e *Il passato è il prologo*, ivi, 2002. Per le risposte a McKenzie, si vedano Fredson Bowers, «McKerrow revisited», *Papers of the Bibliographical Society of America*, 67 (1973), pp. 109-24; 115; G. Thomas Tanselle, «Bibliography and science» cit. [su «Printers of the mind»]; Id., «Textual criticism and literary sociology», *Studies in bibliography*, 44 (1991), 84-144; 85-100 [con riferimento alle «Panizzi lectures» del 1985]; Id., «Issues in bibliographical studies since 1942», in *The book encompassed: Studies in Twentieth-century bibliography*, edited by P. Davison, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 24-36; 30, 34. Una rapida sintesi del pensiero di McKenzie adatta al lettore italiano si trova anche in Neil Harris, «Bibliografia che?», *Nuova informazione bibliografica*, 1 (2004), pp. 227-34, seguita da recensioni delle edizioni recenti dei suoi scritti.

gomentazioni. Sia in *Literature and artifacts* che in altri scritti, Tanselle ribatte queste ultime e, a quanto egli scrive, aggiungo qualche riflessione mia, a cominciare dalla necessità di leggere con molta cura il saggio del 1969 in cui McKenzie scagliò la prima pietra, poiché si tratta di un testo complesso, mentre il pensiero dell'autore, per quanto brillante e provocatorio, è intriso di contraddizioni.

Il tallone d'Achille dello studioso neozelandese sta senz'altro nella tendenza a estrapolare molto, e non sempre in modo equilibrato, dalle proprie esperienze personali: per esempio, l'importanza delle fonti d'archivio è ovvia per chi ha lavorato con i documenti ordinati e dettagliati della Cambridge University Press; se, al contrario, egli avesse dovuto fare i conti con il *Diario di Ripoli*, che ricorda molto imperfettamente l'attività di una stamperia fiorentina dal 1476 al 1484, forse sarebbe stato più cauto nei confronti dell'informazione archivistica<sup>14</sup>. In un saggio successivo del 1984 prende in disamina una tecnica già menzionata della *composer analysis*, ossia il conteggio delle volte in cui, all'interno di un testo poetico (cosicché non esiste la necessità di giustificare a destra), un compositore inserisce uno spazio prima di un segno di punteggiatura, che qualche volta rappresenta una caratteristica identificante. Questa tecnica viene applicata all'edizione di *Psyche* di Joseph Beaumont, pubblicata a Cambridge nel 1702, e i risultati sono confrontati con le carte che registrano l'organizzazione del lavoro compositore presso l'archivio della stamperia<sup>15</sup>. I due insiemi di dati non collimano. McKenzie si serve di questo esito per porre un dubbio riguardo all'affidabilità del metodo bibliografico; ciò che non fa – si tratta di un pregiudizio che trovo sorprendente – è porre un dubbio parallelo riguardo all'affidabilità dell'evidenza archivistica. I documenti della stamperia non furono scritti con lo scopo di permettere a generazioni successive di svolgere analisi bibliologiche; ma furono redatti per determinare la paga dei compositori. Chiunque ha svolto un lavoro a cottimo, soprattutto di carattere manuale, sa però che esiste sempre una differenza fra il lavoro fatto e la registrazione dello stesso al fine di ottenere un pagamento. Nell'eventua-

<sup>14</sup> Cfr. Melissa Conway, *The Diario of the printing press of San Jacopo di Ripoli 1476-1484. Commentary and transcription*, Firenze, Olschki, 1999, nonché le riserve espresse riguardanti i criteri di edizione da parte mia, a cui rispondono la curatrice e Nicolas Barker, in *The book collector*, 50 (2001), pp. 9-50.

<sup>15</sup> D.F. McKenzie, «Stretching a point: Or, the case of the spaced-out comps», *Studies in bibliography*, 37 (1984), pp. 106-21, rist. in Id., *Making meaning* cit., pp. 91-106. In una recensione è stato fatto notare, invece, che nessun altro lavoro bibliografico ha proposto l'identificazione di un compositore esclusivamente in base a tale utilizzo dello spazio davanti alla virgola; cfr. T.H. Howard-Hill in *The Library*, s. 7, 4 (2003), pp. 311-3.



lità che gli operai della Cambridge University Press avessero – anche in minima parte – ridistribuito il lavoro attribuito dei documenti a ciascuno in base ad accordi privati fra loro, la fonte archivistica diventerebbe inaffidabile, almeno ai fini dell’analisi bibliologica. Ciò che McKenzie non capì o non volle capire era che il dubbio non può applicarsi ad una categoria di documenti, quelli bibliografici, e non invece ad un’altra, quelli archivistici. Il dubbio è universale e illimitato.

Al di fuori della questione dell’affidabilità, un invito a servirsi piuttosto dei documenti d’archivio deve fare i conti con la circostanza che per il 99% delle edizioni prodotte con un torchio manuale non è sopravvissuta alcuna documentazione esterna ai libri stessi. In tale circostanza, come ricorda Tanselle a più riprese, il manufatto fisico rappresentato dagli oggetti dispersi fra le biblioteche odierne è l’unica fonte d’informazioni. La difficoltà della bibliografia analitica perciò non sta nella mancanza dei dati, anzi i dati sono abbondanti quanto il numero dei libri in circolazione; semmai consiste nel fatto che l’evidenza è ambigua e spesso difficile da interpretare, ma, allo stesso tempo, all’analisi di tale evidenza non possiamo rinunciare. Offro un esempio. Da tempo gli incunabolisti sanno – nel senso che si tratta ormai di una certezza acquisita attraverso ripetuti atti di osservazione condotti sui paleotipi – che i primi libri a stampa furono impressi con un torchio “ad un colpo”, in grado di eseguire soltanto una pagina di un in-folio (oppure due pagine di un in-quarto) in una volta. Indizi al riguardo provengono dal rapporto fra impressione e controimpressione, dalla coincidenza mancata di correzioni fatte in corso di tiratura in pagine che stanno sulla stessa facciata del foglio, dalle anomalie che si spiegano solamente con riferimento a questa procedura, e, per i libri in-quarto, dalla prassi di dividere i fogli a metà prima della stampa<sup>16</sup>. Nessuna prova di ciò si trova fuori dai libri stessi, né documentaria, né iconografica, né trattatistica, poiché gli autori dei manuali pubblicati nel Sei e Settecento fanno riferimento alla tecnologia della propria epoca. Non credo, tuttavia, sia possibile negare che quel genere di torchio sia esistito e che abbia lasciato la propria traccia nei libri che sono stati fabbricati con esso. In verità, con le debite differenze, attraverso l’insistenza co-

<sup>16</sup> Sul torchio “ad un colpo”, si veda Lotte Hellinga, «Press and text in the first decades of printing», in *Libri tipografi biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura dell’Istituto di Biblioteconomia e Paleografia, Università degli Studi di Parma, Firenze, Olschki, 1997, I, pp. 1-23. Un episodio curioso in cui fogli, che sono stati stampati con uno sbaglio nella prima pagina e perciò scartati, sono riciclati alla fine di una edizione è descritto da Neil Harris, «Una pagina capovolta nel *Filocolo* veneziano del 1472», *La bibliofilia*, 98 (1996), pp. 1-21, rist. in *Dalla “textual bibliography”*, cit., pp. 67-96.

mune sul carattere storico, sociale ed universale della bibliografia, i punti di vista espressi da McKenzie e Tanselle spesso coincidono. Scorrendo gli scritti ultimi del professore neozelandese non risulta d'altronde che egli abbia mai smesso di credere nell'esistenza del compositore B.

Dalla filologia è inevitabile giungere all'ecdotica. La scuola anglo-americana si distingue per l'impiego su larga scala di una prassi che può sembrare strana ad un filologo nutrito piuttosto su casi classici e romanzi. Tale prassi ha avuto una genesi precisa nel famoso saggio *The rationale of copy-text* di Greg, apparso nel 1950-51 in *Studies in bibliography*<sup>17</sup>. Sebbene Tanselle si sia dedicato a commentare e ad elaborare le implicazioni di tale proposta in altra sede, soprattutto nelle raccolte

<sup>17</sup> W.W. Greg, «The rationale of copy-text», *Studies in bibliography*, 3 (1950-51), pp. 19-36, rist. in Id., *Collected papers*, edited by J.C. Maxwell, Oxford, at the Clarendon Press, 1966, pp. 374-91 (trad. it. «Il criterio del testo base», in *La filologia dei testi a stampa*, cit., pp. 33-51). Per l'estesissima bibliografia generata da questo articolo, rinvio alle indicazioni bibliografiche fornite dallo stesso Tanselle (si veda nota 3). Nonostante il peso avuto dal criterio di Greg in ambito angloamericano, i riferimenti ad esso da parte della filologia italiana finora sono stati minimi. Franca Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari* (1975), Padova, Antenore, 1984<sup>2</sup>, lo conosce, ma lo considera estraneo all'usanza propria e lo liquida in poche parole: «[Greg] propone di adottare le varianti 'sostanziali' dell'ultima edizione curata dall'autore, ma la grafia della prima come più vicina al manoscritto autografo, mentre per noi la tecnica giusta sarebbe di dare la lezione dell'ultima edizione con le varianti delle precedenti (risolvendo secondo opportunità le questioni grafiche, del resto, dall'epoca della stampa, assai meno rilevanti... )» (p. 188n). Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1995 [si tratta della "terza edizione" di un testo apparso con altro titolo nel 1983 e nel 1988], invece, in un passo introdotto per la prima volta nell'ultima versione del proprio manuale, offre un quadro rapido della discussione (pp. 192-93), facendo riferimento soprattutto alla silloge di testi allestita da Stoppelli. Si veda anche l'esposizione della proposta di Greg di chi scrive in «La filologia dei testi a stampa», in *Fondamenti di critica testuale*, 1998 (si veda nota 1). In questo contesto pare opportuno segnalare l'interesse recente della filologia spagnola per le lezioni offerte dalla scuola angloamericana: interesse d'altronde motivato non solo dall'appartenenza del *siglo d'oro* alla piena rivoluzione gutenberghiana, ma anche dalla coincidenza del testo più importante della propria letteratura, il *Don Quijote* scritto da Cervantes in due parti (1605 e 1615; cfr. nota 11), con il periodo per così dire *shakespeareano*. Per quanto riguarda il primo aspetto, si veda l'ottimo volume *Imprenta y crítica textual en el siglo de oro*, estudios publicados bajo la dirección de F. Rico, al cuidado de P. Andrés y S. Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clasicos Españoles, 2000; per quanto riguarda il secondo gli ampi riferimenti bibliografici che si trovano nell'edizione critica a cura di F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, mentre lo stesso Rico discute la pertinenza del teorema di Greg alla situazione spagnola in «Nota preliminar sobre la grafia del texto crítico», in *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al prof. Fernando González Ollé*, eds. C. Saralegui Platero, M. Casado Velarde, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 1147-59. Molte notizie si trovano anche negli atti del convegno *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, Pescara,

esplicitamente dedicate alla critica testuale, all'interno del suo pensiero essa ha un posto troppo importante per non essere oggetto di riferimenti significativi anche in *Literature and artifacts*. Nonostante la disponibilità del testo di Greg in traduzione a partire dal 1987, i pochi riferimenti da parte dei filologi italiani mostrano soprattutto che il sillogismo non è stato compreso. Questa latitanza non è sorprendente, poiché, oltre alla complessità del concetto stesso, l'esposizione resa nel testo originale non sempre risulta chiara. Per il lettore che non sia studioso di lettere inglesi, per lo meno un presupposto, dato per scontato nel saggio, necessita di una spiegazione, che ora cercherò di offrire.

Come sanno ormai perfino i bambini della scuola elementare, nella lingua inglese non esiste un rapporto sicuro fra la grafia delle parole e la loro pronuncia. Trattandosi di un idioma maturato sotto più influssi lungo i secoli, mentre le grafie si sono standardizzate sul finire del Settecento, le pronunce tendenzialmente conservano il suono che aveva una determinata parola quando è entrata nella lingua per la prima volta. Se la questione del rapporto fra pronuncia e grafia si presenta complicata, quella degli aspetti formali e paragrafematici della scrittura lo è ancora di più, soprattutto per l'assenza di regolamentazione. Non solo le maiuscole oscillano, ma anche l'impiego del trattino per formare parole composte non segue regole fisse, per non parlare dell'uso sei e settecentesco di introdurre il corsivo per mettere alcuni termini in risalto. Tutto ciò risulta difficile per gli stranieri, che si chiedono come una parlata così bizzarra possa essersi conquistata il rango di lingua internazionale; addirittura gli scrittori inglesi spesso si limitano alla parte creativa del testo e delegano la responsabilità degli aspetti formali a chi ne ha competenza, cioè ai correttori e ai compositori di tipografia.

Tutte le stranezze dell'approccio angloamericano all'ecdotica vanno calate in questo contesto operativo. Come di norma, il problema viene impostato con riferimento al caso di Shakespeare, per il quale, per la metà esatta dei drammi raccolti nel *First Folio*, esistono differenze talvolta notevoli fra la versione precedente delle stampe in-quarto e quella collettanea rappresentata dal formato maggiore. Guardando la storia della filologia shakespeariana, prima del saggio di Greg, l'intuizione più importante è stata quando, nel 1932, McKerrow ha riconosciuto come lo stato straordinariamente scorretto della lezione di tante edizioni drammatiche inglesi, soprattutto in confronto agli altri generi letterari, po-

20-22 novembre 2003, a cura di P. Botta, Modena, Mucchi, in corso di stampa (al cui interno compare uno scritto di chi scrive: «Un appunto per l'identità improbabile del filologo»).

tesse essere spiegato dal fatto che il testo consegnato allo stampatore era quello del brogliaccio autografo tratto dall'archivio della compagnia teatrale che l'aveva acquistato, con lo scopo di non mettere a repentaglio l'alternativo, cioè la copia del suggeritore, indispensabile per allestire la rappresentazione e quindi di maggior valore<sup>18</sup>. Di conseguenza, nonostante le magagne testuali, e a differenza delle tradizioni manoscritte classiche e medievali, in cui l'archetipo è sempre remoto e gli aspetti formali del documento non sono riconducibili all'autore, in queste edizioni teatrali la forma del testo scaturiva direttamente dall'autografo e aveva buone possibilità di rispecchiarlo. Studiando meglio le caratteristiche dei testi contenuti nel *First Folio*, divenne evidente come i curatori dell'edizione avessero a disposizione diverse tipologie di testo-base – autografo, copia del suggeritore, edizione precedente annotata, ecc. – per cui il primo compito della filologia divenne quello di capire queste tipologie e il loro rapporto con le intenzioni dell'autore. Per la metà dei drammi ancora inediti i curatori del *First Folio* scelsero il manoscritto da consegnare al tipografo, magari confrontandolo e correggendolo con altri testimoni; per la metà che era già stata diffusa attraverso una edizione in-quarto, la prassi seguita era quella di correggere una copia dello stampato con riferimento ai manoscritti e consegnarla alla tipografia. Per quanto riguarda quest'ultima categoria, il moderno editore critico si trova perciò di fronte ad un dilemma: la prima edizione nella serie degli in-quarto è senz'altro più fedele a quanto scrisse l'autore sul piano della forma; la versione del *First Folio*, invece, è la più alterata per quanto riguarda la forma, ma nella sostanza è quella che corrisponde maggiormente alla volontà definitiva dell'autore e alla versione effettivamente rappresentata sul palco. La proposta di Greg è stata che, mentre la forma doveva sempre trarsi dal testimone più vicino all'autografo, ogni decisione riguardante la sostanza veniva affidata alla discrezione del curatore. In termini pratici tuttavia, nelle edizioni correnti di questi testi di Shakespeare, la forma dell'in-quarto si trova unita alla sostanza dell'in-folio.

Dietro insistenza di Bowers e dei suoi seguaci una prassi analoga è stata applicata all'edizione critica del romanzo britannico ed americano. Anche qui conviene sottolineare la presenza di circostanze socio-economiche molto differenti rispetto alla situazione italiana. Un romanziere di

<sup>18</sup> R.B. McKerrow, «The Elizabethan printer and dramatic manuscripts», *The Library*, s. 4, 12 (1931-32), pp. 253-75. La validità dell'ipotesi di McKerrow è discussa da Paul Werstine, «McKerrow's 'suggestion' and Twentieth-century Shakespeare textual criticism», *Renaissance drama*, 19 (1989), pp. 149-73; Id., «Narratives about printed Shakespearean texts: 'Foul papers' and 'bad quartos'», *Shakespeare quarterly*, 41 (1990), pp. 65-86.

successo, come Scott o Dickens, aveva la possibilità di accumulare guadagni immensi, a patto però di essere sottoposto a pressioni altrettanto grandi, con precise conseguenze filologiche ed ecdotiche. Questi scrittori lavoravano in simbiosi con le loro stamperie (Scott d'altronde ne era proprietario), alle quali venivano consegnati i foglietti manoscritti recanti una interpunzione sommaria, poiché gli aspetti formali e paragrafematici sarebbero stati perfezionati in tipografia. Non solo la prima edizione ha perciò un'autorità superiore all'autografo che spesso è sopravvissuto, ma la delega al correttore/compositore da parte dell'autore era pressoché totale. Entrambi questi scrittori verso la fine della vita introdussero revisioni nei testi dei loro romanzi in vista di una edizione collettanea: si limitarono però a cambiare la sostanza, solitamente attraverso l'integrazione o la rimozione di passi, e non dimostrarono alcun interesse per la forma, appunto perché ciò era competenza della tipografia. Ancora una volta la soluzione in sede critica è consistita nell'unione fra la forma della prima edizione, le cui bozze certamente erano state lette e per così dire approvate dall'autore, e la sostanza dell'ultima riveduta dallo stesso.

Desidero innanzitutto insistere sul fatto che questa procedura non rappresenta una teoria applicabile in maniera indiscriminata. Ad essa si fa appello solamente in quei casi in cui non è lecito parlare di redazioni differenti, in cui la successione stemmatica delle edizioni è a forma di tronco, priva di ramificazioni significative, ed il filologo ha la certezza che l'autore abbia delegato ogni responsabilità per la forma agli addetti tipografici. Tale principio è stato applicato da Bowers al *Tom Jones* di Henry Fielding (1749), dove alcuni passi inseriti nella terza e nella quarta edizione sono stati inclusi in un testo critico altrimenti fondato sulla *princeps*<sup>19</sup>. Non è minimamente proponibile, invece, nel caso coevo di *Pamela* di Samuel Richardson, stampatore di mestiere, che nelle successive redazioni dell'opera modifica sistematicamente sia la sostanza che la forma, per cui il curatore si trova a scegliere *en bloc* fra la prima edizione (1741) e la finale postuma (1801), che incorporò cambiamenti annotati in un esemplare della ristampa precedente<sup>20</sup>. Soprattutto per gli autori italiani non toscani, come Ariosto e Manzoni, profondamente preoccupati per gli aspetti formali delle rispettive opere, ogni soluzione del genere deve essere categoricamente esclusa. La revisione lunga e ap-

<sup>19</sup> Henry Fielding, *The history of Tom Jones, a foundling, with an introduction and commentary* by M.C. Battestin, Middletown, Conn., Wesleyan University Press; Oxford, at the Clarendon Press, 1974.

<sup>20</sup> Si veda Philip Gaskell, *From writer to reader. Studies in editorial method*, Oxford, at the Clarendon Press, 1974, pp. 63-79.

passionata che trasformò la Ventisettesima dei *Promessi Sposi* nella Quarantana va considerata però anche nei termini del risultato fisico: sullo scaffale le 746 pagine della volontà definitiva di Manzoni occupano circa cinque centimetri; le edizioni collettanee dei romanzi di Scott e Dickens si misurano, invece, in metri. Rendersi conto di quest'ultima circostanza è forse il modo migliore per capire la differenza fondamentale fra i due *modi operandi* e le tradizioni critiche che ne derivano.

L'esito della prassi qui descritta è un testo eclettico che unisce nel giudizio di chi lo allestisce la forma più autentica alla sostanza che rappresenta la volontà finale dell'autore. Contro di essa l'obiezione usuale e senz'altro cogente è che l'ibridazione genera una versione di quel testo che storicamente non è mai esistita. Il maggiore esponente dell'approccio *sociologico* nell'ecdotica, quello cioè che insiste sulla priorità delle forme dei testi come originariamente diffusi e quindi attacca l'uso del teorema di Greg, è stato Jerome McGann, a cui risponde Tanselle in *Literature and artifacts* con una difesa della libertà di azione del curatore rispetto alla tirannia del testo base<sup>21</sup>. A beneficio del lettore italiano, ritengo opportuno insistere su un punto trascurato nel dibattito più recente, espresso però con chiarezza in alcuni scritti di apparato critico di Bowers, che mi pare il punto nodale di tutta la questione. Per spiegare meglio facciamo l'ipotesi che di una determinata opera siano disponibili solamente due edizioni, la *princeps* e una ristampa successiva, e che nel passaggio dall'una all'altra l'autore abbia introdotto varianti di sostanza, ma – nell'opinione di chi allestisce il relativo testo critico – non si sia interessato alla forma e non abbia partecipato attivamente alla correzione delle bozze della ristampa. In base al criterio suggerito da Greg, il curatore ha la possibilità di accogliere la forma della *princeps*, unendovi le varianti di sostanza che giudica autorevoli della seconda edizione. Ciò che in pratica viene ricostruito è il testo rappresentato dall'esemplare mandato in tipografia con le correzioni ivi vergate dall'autore. La domanda che dobbiamo porci quindi non è se quel testo è esistito, perché quel testimone fisico chiaramente è esistito benché non sia sopravvissuto al processo tipografico; la domanda d'obbligo, invece, diventa un'altra, cioè se oggi fossimo in possesso di quell'esemplare postillato deperdito, lo assumeremmo come base del nostro testo critico? La risposta è senz'altro positiva e perciò l'obiezione che “quel testo non è mai esistito” va circoscritta al fatto che non fu diffuso in quella forma all'epoca:

<sup>21</sup> Oltre ai numerosi riferimenti presenti in *Literature and artifacts*, dello stesso Tanselle si veda l'ampia rassegna «Textual criticism at the millenium», *Studies in bibliography*, 54 (2001), pp. 1-80.

messa però in questi termini l'obiezione pare ridicola<sup>22</sup>. È ovvio invece che esistono situazioni più complesse, in cui l'autore non ha introdotto le proprie correzioni in un esemplare della *princeps* ma in quello di una ristampa successiva, in cui la forma risulta ormai lontana rispetto all'originale. Pubblicare il relativo testo critico in base al principio suggerito da Greg equivale perciò a spostare quello strato di correzioni manoscritte indietro nel tempo e a fingere che sia stato introdotto in un esemplare della prima edizione. Questo esemplare storicamente non è mai esistito, ma, avendo accolto il criterio illustrato qui sopra, bisogna chiedersi quanto peso possa avere tale obiezione<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Si veda la dichiarazione di metodo che precede il testo critico delle *Dramatic works* di Thomas Dekker, curato dallo stesso Bowers nel 1953: «In all cases the first editions – the only ones set from manuscript – provide my copy-text. Later editions have no authority except for two plays [...] which show revisions and corrections deriving from the author. For these two plays I use the methods of recent textual theorists [cioè Greg]. I retain the 'accidentals' – the general texture of spelling, punctuation, and capitalization – of the first edition, the only one which has a direct relationship to the 'accidentals' in the manuscript that served as printer's copy. Into this texture I introduce those revisions (chiefly 'substantive') for which, in my opinion, neither the compositor nor the printing-house editor but the author was responsible. For these two plays the critical text thus comes as nearly as possible to reproducing the copy of the first edition marked by the author for the printer of the second edition» (Cambridge, Cambridge University Press, I, p. ix); cfr. Id., «Current theories of copy-text, with an illustration from Dryden», *Modern philology*, 48 (1950), pp. 12-20, rist. in Id., *Essays in bibliography, text and editing*, Charlottesville, published for the Bibliographical Society of the University of Virginia by the University Press of Virginia, 1975, rist. 2002, pp. 277-88: 280: «Let us suppose that the author's annotated copy used for a revision had been preserved. Certainly, no editor would print his critical text from the actual revised edition which was set from this marked copy. Without question he would feel obliged to choose the earlier (especially if it were the first edition) and to substitute the author's corrections in the same way that errata lists are incorporated. Thus, when Greg's theory is applied to revisions, it is seen that the preservation of the accidentals of the first edition but the insertion of authoritative substantive alterations from the revised text does, in fact, reproduce as nearly as possible the critical text as it would be made up from a preserved printer's copy for the revision».

<sup>23</sup> Si veda l'*Introduzione* dello stesso Bowers in Fielding, *The history of Tom Jones*, cit., I, pp. LXX-LXXI: «By this procedure an editor of *Tom Jones* does not substantially reproduce the exact marked copy that was given to the press for the fourth edition, for this was the third edition which is at one step removed from the authority of the first-edition accidentals. Instead, by choosing the first edition as copy-text and then substituting for its substantives those revisions in the fourth edition that are considered to be authorial, not compositorial, an editor attempts to reproduce what would have been the characteristics of the marked copy if Fielding had annotated the first instead of the the third edition. That this procedure reconstructs a purely hypothetical printer's copy for the fourth

Nel confronto fra la tradizione *inglese* e quella italiana bisogna in ogni caso tenere conto delle tante occasioni in cui parametri culturali per così dire silenziosi di fatto condizionano le relative scelte filologiche e/o ecdotiche. L'esperienza gutenberghiana ubicata al cuore della metodologia angloamericana, se da un canto possiede molte virtù, dall'altro ha vizi forse meno evidenti, come lo scarso interesse relativo alla stemmatica e alla ricostruzione di un archetipo attraverso lo studio degli errori congiuntivi oppure separativi. Come d'altronde dimostra il pubblico scontro fra i fautori dell'approccio *sociologico* e quelli del testo ricostruito in base all'ultima volontà dell'autore, in ambito anglosassone è stata prestata attenzione quasi esclusivamente a testimoni che ancora oggi abbiano un'esistenza concreta, appunto perché provenienti da una tradizione a stampa. Ritengo invece sia il caso di ricordare la maggiore familiarità di tutte le filologie per così dire *romanze* con situazioni più astratte, in cui un testo viene ricostruito e presentato al lettore con riferimento a un archetipo perduto, solitamente attraverso la scelta di una versione base, al cui interno si integrano lezioni di sostanza giudicate più autentiche provenienti da altri testimoni. Tale familiarità a mio avviso potrebbe assicurare in ambito italiano una ricezione favorevole, per lo meno sul piano teorico, del carattere altrettanto astratto del principio suggerito da Greg, soprattutto qualora sia stato recepito il costrutto bowersiano esposto qui sopra.

Al di fuori della controversia annosa su che cosa storicamente è esistito oppure non è esistito, il ragionamento di Greg – sempre nel parere di chi scrive – ha il pregio di mettere al bando una sorta di ipocrisia, che vorrebbe invisibile il curatore del testo; egli deve al contrario essere come un maggiordomo, discreto, affidabile, attento, presente e collaborativo di fronte alle necessità pratiche del lettore. Senza arrampicarsi sugli specchi, bisogna riconoscere come ogni testo critico, soprattutto per le opere dell'antichità classica, si presenti oggi con una veste in cui difficilmente l'autore originale lo riconoscerebbe. Al posto del rotolo manoscritto di papiro o pergamena, il libro ha la forma di un codice tipografico (quando non si tratta di un documento elettronico), mentre la scrittura si alterna fra maiuscolo/minuscolo, le parole sono separate, e le pause sono segnate con paragrafemi sconosciuti prima del Medioevo e perfezionati solamente nel tardo Rinascimento. La sostanza rimane sempre uguale, ma la missione della bibliografia nel corso del Novecento per

edition is of no consequence in comparison to the virtues that are achieved in wedding the authority of the first-edition accidentals with the general authority of the revised fourth-edition substantives».



l'appunto è stata quella di dimostrare come la presentazione di un testo faccia parte del messaggio o, come vorrebbe McLuhan, del *massaggio*. Il fatto ineludibile è che, oltre ad essere la creazione originale di un autore, ogni nuova versione critica è opera innovativa del filologo che, insieme al tipografo e all'editore, ha assunto una propria responsabilità intellettuale per l'oggetto che teniamo in mano. Ammettendo con onestà questa circostanza, vediamo con più chiarezza lo spessore e la natura dello strato ecdotico che ci separa da ogni originale. Più i testi si avvicinano ai giorni nostri e più essi sembrano congrui alla lingua e al pensiero odierni, più la pellicola ecdotica si fa sottile: però non cessa mai di essere presente. In termini pratici adoperiamo sempre nei confronti di un testo critico una sorta di sospensione dell'incredulità, in cui rinunciamo ad una autenticità assoluta, quella che si ottiene leggendo l'originale materiale, a favore di una chiave interpretativa più amichevole. Quanti lettori del terzo millennio d'altronde sarebbero in grado di leggere il Vat. Lat. 3195 autografo di Petrarca, nel caso fosse concesso in prestito a domicilio? E quanti preferiscono leggere i *Promessi Sposi* nell'edizione del 1840, con l'apparato illustrativo corrispondente alla volontà finale di Manzoni, ma che raramente piace agli studenti moderni? Negare che una pellicola sottile di interpretazione si trova sempre fra un testo originale e la sua presentazione moderna equivale a dire che l'imperatore è nudo, quando al contrario è vestito. Anzi, negare la presenza degli indumenti diventa un negare l'imperatore stesso e in fin dei conti questa non è cosa saggia.

Ripercorrendo l'intenso dibattito ecdotico nato e ancora in corso intorno a questi problemi, non è possibile ignorare il carattere eccessivamente accademico di tutto quanto, né trascurare la sensazione che sulle alte torri d'avorio si enfatizzano problemi che giù nella pianura quotidiana paiono poco significativi. Le esigenze del lettore *comune*, ossia qualcuno che compra un libro per leggerlo a casa, in treno, in vacanza, o per qualche semplice motivo di studio, d'altronde non entrano a far parte della discussione. Ma di quale utilità sono i giocattoli elettronici, gli apparati ipertestuali o le quisquiglie filologiche per qualcuno che non ha mai letto tal libro? Non va mai dimenticato che il dovere principale del curatore è quello di fornire un testo per la lettura. Il problema invece di molta ecdotica corrente – un problema che lo stesso Tanselle percepisce ma a cui non dà nome – a mio avviso si chiama fobia della scelta. Nel momento in cui la sicurezza del curatore diventa più importante della verità dello scrittore esiste sempre il pericolo di oscurare quello che l'autore dice in nome della fedeltà documentaria. Si tratta però di una

abdicazione di responsabilità, poiché di fronte al lettore comune il filologo ha sempre l'autorità di chi conosce meglio quel testo, avendolo letto più volte, come ha letto altri scritti dello stesso autore e percorso le principali opere di quel periodo storico, come ha esplorato la vita dello scrittore e ha passato in rassegna i documenti relativi ad essa, come ha collazionato minuziosamente i testimoni, inclusi i lavori precedenti di edizione critica, come ha studiato la letteratura secondaria riguardante l'opera, e come ha acquistato un bagaglio teorico e pratico riguardante i principi applicati a un testo antico oppure moderno che si pubblica in veste attuale. Se volessimo, è paragonabile a un medico. Quando sono malato, lo consulto perché in questo campo la sua professionalità e la sua esperienza sono superiori alla mia. Se, oltre a prescrivermi una confezione d'aspirina per l'influenza, tale medico insiste a spiegarmi la composizione chimica della droga, nonché ogni suo effetto, rimango seccato, perché a me interessa solamente guarire; se il filologo, invece che darmi un testo che posso leggere, mi tormenta con i propri dubbi e le proprie indecisioni, ho lo stesso diritto di sentirmi seccato. Il progresso tecnologico degli ultimi anni, con la possibilità di allestire ipertesti e apparati virtuali, va accompagnato perciò con la consapevolezza che i parametri veri della filologia non si sono spostati di un millimetro e che il curatore di un testo che ha paura di scegliere è come un paracadutista che soffre di vertigini<sup>24</sup>.

Il paradosso finale però è che tutto ciò non costituisce una professione e tanto meno una professionalità. L'ostacolo non è tanto intellettuale quanto sociale: a determinate categorie professionali – avvocato, ingegnere, medico – la società impone di acquisire determinate competenze tramite un periodo di studio e tirocinio e spesso l'iscrizione ad un albo. La ragione sta nel fatto che l'esercizio di tali professioni da parte di chi è inesperto rappresenta un pericolo per gli altri: l'avvocato incapace lede la giustizia, l'ingegnere ignorante costruisce edifici che crollano, e i pazienti del medico impreparato muoiono. Esiste una seconda fascia di impieghi, il cui esercizio è più libero – insegnante, cuoco, bibliotecario – poiché la pratica negativa non costituisce pericolo. Il docente ignorante non comunica conoscenza, il cuoco incompetente prepara cibi insipidi, il bibliotecario incapace non trova i libri, ma i loro difetti, per quanto sgradevoli, non mettono a repentaglio la vita di altre persone. In fine ci

<sup>24</sup> Si veda *Literature and artifacts*, cit., p. 269, e inoltre Greg, «Il criterio del testo base», cit., p. 43: «La scelta spetta necessariamente al giudizio dell'editore, e un editore che rifiuta o è incapace di esercitare il suo giudizio, e ripiega su un criterio arbitrario, come l'autorità del testo-base, abdica di fatto alla funzione editoriale».

sono i mestieri elettivi – poeta, filologo, bibliografo – che raramente o mai consentono a qualcuno di farsi uno stipendio oppure, come amaramente fece notare Auden<sup>25</sup>, pagano solamente per dire come si fa invece che per fare. Da un lato la circostanza che siano mestieri elettivi, svolti per la maggior parte da chi per vivere si costruisce una nicchia in un altro sistema, preferibilmente affine, li caratterizza come profondamente dilettantistici e difficilmente controllabili; dall'altro la larghezza d'orizzonte costituisce una attrazione, poiché un numero vastissimo di persone si sente coinvolto in queste discipline, autorizzato a praticarle, e disposto a sacrificare altre cose per farlo. Riconoscere che la bibliografia, insieme alla filologia e la poesia, è mestiere elettivo e simultaneamente – come ama dire Alfredo Stussi – una «forma di alto artigianato intellettuale»<sup>26</sup>, vuole anche dire che sia ancora un mestiere in cui le scelte sono libere.

<sup>25</sup> W.H. Auden, *The Dyer's Hand* (1963), foreword: «It is a sad fact about our culture that a poet can earn much more money writing or talking about his art than he can by practising it».

<sup>26</sup> A. Stussi, «Introduzione», in *Fondamenti di critica testuale*, cit., pp. 11-45: 34.

## «KRITISCHES EDIEREN». L'EDIZIONE CRITICA IN GERMANIA OGGI

CRISTINA URCHUEGUÍA

«Große wissenschaftliche Ausgabe?  
(Oh, ich weiß schon, was die Brüder so  
nennen: wenn sie uns zu dem Kind  
noch die placenta servieren!)» [«Grandi  
edizioni scientifiche? (Oh, so bene cosa  
i colleghi chiamino in questo modo:  
quando insieme al bambino ti servono  
anche la placenta!»)»]

Arno Schmidt

Il panorama editoriale tedesco è attualmente uno dei più ricchi del mondo, sia per quanto riguarda la mole di oggetti di cui si occupa e la diversità dei contenuti e delle prospettive, sia per la sua tradizione e coscienza di responsabilità culturale esplicita ed implicita, non solo nelle navi ammiraglie dell'armata editoriale germanistica, bensì in ciascuno dei progetti a media e a grande scala. La situazione attuale è certamente il prodotto tanto dello sviluppo storico quanto delle circostanze e delle strutture imperanti, oggi molto differenti da ciò che avrebbero potuto essere nel XIX secolo o anche nel periodo di tempo nel quale la produzione delle edizioni critiche aveva vissuto il suo momento più florido: le decadi posteriori alla Seconda guerra mondiale.

Dagli anni Cinquanta ai Settanta del XX secolo, la Germania si caratterizza per essere un'entità intrinsecamente contraddittoria. Da un lato troviamo la Germania occidentale immersa in un processo di ricostruzione patrocinato da una straordinaria auge economica e industriale, ma sotto l'attento sguardo di potenze straniere molto poco propense al ritorno di manifestazioni di identità e orgoglio "germanico" a quei tempi sospettose, il cui potenziale di aggressività e autodistruzione era stato causato da tante stragi; d'altro canto troviamo la Germania orientale che, separata dall'altra parte per mezzo di un muro reale e dal resto del

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 117

mondo occidentale da una cortina di ferro, sebbene non possa aspirare a competere con la potenza economica della Bundesrepublik, non desiste nel suo impegno di mantenere il passo e anzi di affrettarlo per quanto concerne la promozione della cultura e delle sue rappresentazioni concrete: le edizioni critiche dei testi.

La produzione di edizioni critiche nella Germania del dopoguerra può essere interpretata come pietra angolare nel processo di definizione della nuova identità culturale germanica, dato che se si parla in termini di ritorno questo termine presuppone un punto al quale ritornare. Sebbene l'unificazione della nazione tedesca abbia avuto luogo da appena una decade e mezzo, e nonostante il fatto che non si possa ovviare alle differenze strutturali e politiche tra le Germanie, è possibile parlare dell'edizione critica osservando le due Germanie come entità differenti ma complementari. Le Germanie del dopoguerra, ognuna a suo modo e in base a fondamenti ideologici differenti, manifestano nel processo una volontà di purificazione, di assoluzione dell'anima germanica che, essendo affermativa, implica, nonostante il suo atteggiamento letteralmente costitutivo – in nessun ambito il fatto di “costituire” possiede un'accezione più “testuale” –, un ambivalente potenziale di negazione. Dal 1933 al 1945 la cultura, l'università e la scienza tedesche furono vittime del fanatismo antisemita e razzista del Nazionalsocialismo, tanto quanto il resto degli strati sociali.

L'espulsione degli ebrei, dei comunisti, delle persone *non gradite* di ogni aspetto e la loro sostituzione con il personale opportuno – e in certi casi sfacciatamente opportunista – condussero non solo ad un impoverimento intellettuale dovuto alla fuga dei cervelli – la lista è interminabile, da Th. W. Adorno a Thomas Mann e alla sua famiglia, ecc. – o al loro annichilimento – la lista è ugualmente interminabile –, bensì anche all'affiorare di una certa retorica, un certo discorso tinto di abominevoli elementi antisemiti e una deformazione dei contenuti e delle persone che non rispettò né i vivi né i morti: parliamo di Richard Wagner, parliamo di Friedrich Nietzsche. La *Entnazifizierung*, la denazificazione che ebbe luogo dopo la guerra per iniziativa delle Forze Alleate, si realizzò a livello delle persone, tuttavia si può osservare un processo parallelo che ebbe luogo a livello dei testi, essendo l'edizione critica uno dei principali implicati.

Non è possibile comprendere la rilevanza intellettuale dell'edizione critica in Germania quale elemento costitutivo del discorso scientifico e culturale senza tenere in considerazione la rilevanza politica e ideologica che acquisirono determinati testi a causa della loro strumentalizza-

zione da parte degli agenti culturali del Nazionalsocialismo. Il caso più evidente è Friedrich Nietzsche. L'edizione critica delle sue opere, il recupero del testo autentico, costituisce molto più di una semplice epurazione del testo da refusi e corruzioni. Giorgio Colli e Mazzino Montinari, entrambi membri del PCI, smascherano attraverso metodi filologici le strategie che il Nazionalsocialismo utilizzò per appropriarsi di Friedrich Nietzsche – per esempio la falsificazione e ricontestualizzazione dei suoi frammenti allo scopo di costituire *Wille zur Macht*, il testo chiave per la manipolazione propagandistica nazista –. In questo modo, senza definire argomenti ideologici, Colli e Montinari rendono leggibile Nietzsche anche per la sinistra<sup>1</sup>.

In forma analoga fu un musicologo di idee apertamente progressiste, Carl Dahlhaus, senza dubbio uno dei più influenti della sua generazione, colui che prese le difese di Richard Wagner e che iniziò il progetto di edizione delle sue opere complete, progetto che il suo collega Thrasybulos Georgiades era sul punto di far fallire con l'argomentazione secondo cui Richard Wagner, alla fine degli anni Sessanta, non era oggetto di studio nel canone della musicologia: «Richard Wagner ist kein Gegenstand der Forschung»<sup>2</sup>. L'apologia di Wagner da parte di Dahlhaus, non partiva in nessun caso da un interesse genuinamente filologico – Dahlhaus, sebbene apportò brillanti riflessioni riguardo al ruolo culturale dell'edizione musicale, mancava completamente di competenza filologica: i metodi di lavoro del filologo erano diametralmente opposti ai suoi –, bensì da un interesse finalizzato al recupero dell'autore e della sua opera in virtù del discorso musicale e musicologico<sup>3</sup>. Se si escludeva Wagner era

<sup>1</sup> Si veda: Mazzino Montinari, «Nietzsches Nachlaß von 1885 bis 1888 oder Textkritik und Wille zur Macht», *Nietzsche lesen*, Berlin/New York, 1982, pp. 92-119; Steffen Dietzsch, «Vom Wiederentdecken eines Unvergessenen. Überlegungen zur ersten Nietzsche-Edition der DDR». *Weimarer Beiträge*, 6 (1990), pp. 1018-29; Jörg Salaquarda, «Auswirkungen der neuen Nietzsche-Ausgabe auf die deutsche Forschung», in *Nietzsche und Italien. Ein Weg vom Logos zum Mythos? Akten des deutsch-italienischen Nietzsche-Kolloquiums, Tübingen, 27-28 novembre 1987*, a cura di Italianischen Kulturinstitut Stuttgart, Tübingen, Niemeyer, 1990, pp. 25-37; Wolfram Groddeck, «Die 'Neue Ausgabe' der 'Fröhlichen Wissenschaft'. Überlegungen zur Paratextualität und Werkkomposition in Nietzsches Schriften nach "Zarathustra"», *Nietzsche-Studien*, 26 (1997), pp. 184-98.

<sup>2</sup> Si veda: *Richard Wagner Sämtliche Werke*, 21 vols, 1970-: vol. 19, Klavierwerke, a cura di C. Dahlhaus, Mainz, Schott, 1970; *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins*, a cura di T.G. Georgiades, Kassel, Bärenreiter, 1971. Allo stesso modo: «Richard Wagner. Sämtliche Werke. Editionsrichtlinien», in *Editionsrichtlinien Musik*, a cura di B.R. Appel e J. Veit, Kassel, Bärenreiter, 2000, pp. 352 ss.

<sup>3</sup> Carl Dahlhaus, «Philologie und Rezeptionsgeschichte. Bemerkungen zur Theorie der Edition», in *Festschrift Georg von Dadelsen*, a cura di Th. Kohlhase e V. Scherliess,

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 119

assurdo parlare di romanticismo musicale tedesco e di opera tedesca, ed espellerlo dal canone della musicologia equivaleva a lasciarlo indifeso a spese di una comunità di *wagneriani* di ideologia, in certi casi, dubbiosa e recalcitrante.

L'ambivalenza implicita nella tradizione, o per meglio dire nelle tradizioni editoriali tedesche, riflette la tensione imperante tra la continuità storica e i suoi eruttivi momenti di discontinuità, tra lo sviluppo politico e un'identità culturale fragile, instabile e necessaria dietro una superficiale guerra di proiezioni irrefutabili, stabili, innegabili, lontane dalla catastrofe: la necessità espressa dal discorso editoriale critico in Germania è pertanto la costituzione di una cornice culturale plausibile, comune, leggibile, suscettibile di riunificare ciò che era precedente alla catastrofe con il risultato della definizione di un nuovo testo culturale, di una nuova nazione. Lungo questo processo, assistiamo a momenti di esasperazione maniacale e di contese scientifiche le cui battaglie trascendono i discreti scenari editoriali per riversarsi con straordinaria ferocia nella palestra pubblica dei mezzi di comunicazione di maggiore diffusione nazionale: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Spiegel*. Le dispute più recenti hanno come protagoniste le edizioni delle opere complete di Georg Büchner e di Franz Kafka. A cosa si dovrà una tale carica emozionale, paragonabile se non nella rilevanza sociale, certamente nell'effervescenza che in Spagna potrebbe accompagnare il dibattito sulle *corridas de toros*?

Per quanto astratta possa apparire questa valutazione preliminare, ciò che essa potrebbe rappresentare ha condizionato il discorso editoriale critico tedesco a partire dal dopoguerra, nonostante questo non fosse del tutto nuovo, bensì esistessero punti di ancoraggio ai quali agganciare il rinnovamento. Prendendo tali punti come principio, è possibile tracciare le linee evolutive basilari che hanno guidato lo sviluppo dell'edizione critica in Germania dal dopoguerra in base a tre elementi: l'ambito o gli ambiti istituzionali che lo sostengono e lo appoggiano, gli oggetti ai quali esso ha dedicato la sua attenzione e i presupposti teorici e di mentalità che hanno prodotto cambi di paradigma nella definizione della metodologia editoriale.

Neuhausen/Stuttgart, Hänssler, 1978, pp. 45-48; Id., «Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien», *Fontes Artis Musicae*, 25 (1978), pp. 19-27.

*Uccidere il padre: Carl Lachmann e la sua eredità*

Il punto di partenza non può essere altri che Carl Konrad Friedrich Wilhelm Lachmann (1793–1851), precursore onnipresente e, perché non dirlo, pedante dell'edizione critica moderna. Il suo lavoro e il suo metodo, o piuttosto quello che poi fu denominato *Textkritik* e corre ancora sul nome di Lachmann, tracciò il modello da seguire ai fini dell'edizione, più esattamente dell'edizione di atteggiamento scientifico nell'ambito germanistico fino alla Prima guerra mondiale. La sua influenza è inoltre percettibile in una grande quantità di scuole filologiche, sebbene in alcune la sua rilevanza consista nell'essere semplicemente oggetto di negazione – il contrario dell'amore, si sa, non è l'odio ma l'indifferenza – e in altri contesti linguistici il suo influsso non abbia trasceso i limiti della filologia classica. Le ragioni sono ad un tempo metodiche e di contenuto. Il suo metodo costituì una vera rivoluzione qualitativa nella tecnica dell'edizione critica germanistica, per non dire un atto costitutivo, fornendo al filologo germanistico sia la legittimazione per trattare testi vernacolari sia le tecniche e gli strumenti di critica testuale passibili di essere in gran parte indipendenti dall'ermeneutica e dalla semantica.

La stratificazione del lavoro dell'editore in tre livelli indipendenti dal trattamento del testo (*Recensio*, *Examinatio*, *Emendatio*) e lo sviluppo di strumenti di critica testuale indipendenti dal giudizio soggettivo dell'editore, dall'ermeneutica e dalla semantica costituiscono il passo decisivo per nobilitare il lavoro editoriale a metodo scientifico e a tecnica culturale oggettiva, o almeno oggettivabile e comprovabile. La critica testuale, sebbene parta da una disciplina umanistica in formazione, partecipa degli ideali scientifici delle scienze esatte allacciando i due continenti disciplinari nei quali si struttura l'università tedesca dopo la fondamentale riforma universitaria progettata da Wilhelm von Humboldt: le *Geisteswissenschaften* e le *Naturwissenschaften*: scienze umanistiche e scienze naturali. Da quel momento l'ideale pedagogico dell'università tedesca istituisce l'esperienza empirica e il lavoro di ricerca partendo dal principio *Forschung und Lehre*, ricerca e insegnamento. La critica testuale si costituisce nell'anello di congiunzione che unisce in qualche modo il linguaggio con la matematica, l'estetica con la logica.

Grazie ai metodi lachmanniani, l'editore smise d'essere un illuminato, come invece erano gli editori di tradizione umanistica, per diventare uno scienziato, e il lavoro editoriale cessò di essere una scienza occulta accessibile solo agli iniziati, una capacità di divinazione simile alla reincarnazione nell'autore il cui testo dovesse essere pubblicato. Questa tra-



«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 121

sformazione mise in discussione presupposti editoriali sino ad allora incontestabili: la funzione dell'editore cominciò a rendersi indipendente dalla resa dell'intenzione autoriale, tanto ipotetica quanto problematica, e il testo come concetto e termine fu soggetto ad un processo di emancipazione dall'autore e dalla sua intenzione per passare ad essere il prodotto di processi commisurabili di collazione, comparazione, statistica e computo.

Questa liberazione quantomeno parziale dal giudizio soggettivo garantiva non solo la possibilità di oggettivare i criteri costitutivi del testo, bensì anche l'opportunità di ampliare il raggio d'azione del metodo ad una maggiore quantità di testi, per non dire a tutti i testi trasmessi secondo determinate regole. Perché non mettere alla prova il metodo di filiazione con ciò che vi era di più illustre nella produzione testuale umana, con i testi che in qualche modo si trovano nel cuore stesso dell'identità culturale occidentale e tedesca: *Il nuovo testamento* e *Nibelungen Not mit der Klage*<sup>4</sup>.

Tra i contemporanei di Lachmann troviamo il fior fiore del romanticismo illuminato tedesco, e non pochi di essi ebbero relazione diretta o indiretta con Carl Lachmann: i fratelli Grimm, Jakob Ludwig Karl (1785–1863) e Wilhelm Karl (1786–1859), i fratelli Schlegel, Friedrich (1772–1829) e August Wilhelm (1767–1845), Johann Friedrich Ferdinand Delbrück (1772–1848), Friedrich Schleiermacher (1768–1834), Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), Achim von Arnim (1781–1831), Clemens von Brentano (1778–1842), Jacob Burckhardt (1818–1897), Friedrich Hegel (1770–1831), i fratelli von Humboldt, Alexander (1769–1859) e Wilhelm (1767–1835). Valga come esempio il fatto che le sue spoglie mortali giacciono affianco a quelle di Friedrich Schleiermacher, padre dell'ermeneutica moderna.

Mi limito qui ad alludere alla rilevanza che questi rappresentanti della cultura tedesca, insieme a molti altri aventi lo stesso diritto di appartenere all'elenco, ebbero e continuano ad avere: riassumerla non può essere l'obiettivo di queste pagine. Ciò che può esserlo, invece, è sottoli-

<sup>4</sup> Si veda: Carl Lachmann, «Rechenschaft über seine Ausgabe des Neuen Testaments von Professor Lachmann in Berlin», *Theologische Studien und Kritiken* (ThStKr), 3 (1830), pp. 817 s.; Id., *Der Nibelunge Not mit der Klage*, in der ältesten Gestalt mit den Abweichungen der gemeinen Lesarten, Berlin, 1826; Id., *Der Nibelunge Not mit der Klage*. Nach der ältesten Überlieferung mit Bezeichnung des Unechten und den Abweichungen der gemeinen Lesarten, Berlin, 1841, 3<sup>a</sup> edizione, 1851. Per una ricostruzione storica del Lachmannismo si veda: Giovanni Fiesoli, *La genesi del Lachmannismo*, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2000; e qui, *supra*, pp. 55 ss.

neare il fatto che tutti loro manifestarono un particolare interesse per la lingua tedesca, per la storia delle idee, per la letteratura e per la politica, per la diffusione della cultura, per la creazione di infrastrutture accademiche e culturali e per divulgare la loro visione intellettuale, estetica e politica. Non furono pochi coloro i quali subirono rappresaglie per aver manifestato apertamente posizioni politiche controverse, dissidenti o semplicemente scomode o per aver sbandierato attivamente i propri ideali di riforma. Forse non sono mai esistite nella storia della Germania una potenza e una densità intellettuali come quelle che troviamo nella prima metà del XIX secolo. La rilevanza storica di questa generazione di pensatori e interpreti della vita intellettuale, sociale e politica si deve al fatto che essa si caratterizzò non solo per aver sviluppato la massa critica necessaria ai fini dell'azione, ma anche per essere focalizzata sull'azione stessa, per essere consapevole della propria valenza, delle proprie possibilità e della propria responsabilità nei confronti della società. Non è possibile scindere il lavoro editoriale di Carl Lachmann da movimenti culturali come la fondazione della prima cattedra di filologia germanica, dalla raccolta di canzoni e racconti popolari tedeschi, dalla riscoperta della letteratura medievale, tardomedievale e rinascimentale tedesca, dalla ridefinizione della struttura universitaria, dalla lotta per la riunificazione politica delle regioni che oggi costituiscono la Germania – la cui prima cristallizzazione non ebbe luogo fino al 1871, dopo varie rivoluzioni che non furono più che eruttive manifestazioni di inquietudine politica.

La preoccupazione subliminale che regge tutte queste manifestazioni è una sensazione di divergenza tra l'identità culturale e le strutture politiche e sociali, le quali in questo momento storico riescono a superare le frontiere regionali per unificarsi al di sopra delle profonde differenze vigenti tra loro e creare una sola nazione. E questa situazione, sebbene a certe condizioni e con presupposti diversi, si ripete dopo la Seconda guerra mondiale. Non è possibile emettere giudizi sullo stato attuale prescindendo dallo sviluppo storico che ha avuto luogo in Germania dalla fine della guerra, nel '45, ad oggi. Il modo in cui l'edizione tedesca ha preso posizione rispetto a Carl Lachmann è uno dei molti sintomi di un certo malessere inculcato, un'insicurezza imposta, caratteristiche tipiche della infranta coscienza di identità culturale tedesca. Motti pubblicitari come quello che fece la sua apparizione nell'opinione pubblica alla fine degli anni '90, "die Leitkultur", la guida culturale, riscaldano gli animi sempre all'erta di indiscrezioni megalomani. Sebbene la morte annunciata di Carl Lachmann è più simile a quella dell'autore di Roland Bar-

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 123

thes o a quella di Biancaneve, gli sforzi che si sono realizzati per acquisire autonomia e per aprire nuove strade hanno lasciato il segno e non potranno essere neutralizzati tanto facilmente: le lancette di certo si sono mosse e non torneranno indietro.

La metafora genealogica implicita nel metodo di filiazione sviluppato da Lachmann venne resa manifesta in forma esplicita e inequivocabile da Paul Maas nel suo articolo *Textkritik*, la cui prima versione fu pubblicata nel 1927<sup>5</sup>. Con *Textkritik*, un testo sorprendentemente conciso e breve, Maas riesce a formulare il metodo di filiazione in forma di “decalogo” di costituzione testuale, esercitando egli stesso in qualità di evangelista di Carl Lachmann per il XX secolo. La critica a questo testo, che a causa della sua limitata entità somiglia ad un quaderno di istruzioni, non si fece attendere. Giorgio Pasquali mise il dito nella piaga dei problemi metodologici basilari, e Paul Maas reagì sottoponendo il proprio testo a ripetute revisioni e ampliamenti, il più recente apparso nel 1957<sup>6</sup>. Tuttavia, sia la metafora genealogica – senza dimenticare la somiglianza sessista tanto “illustrativa” quanto problematica dal punto di vista della nostra società ugualitaria –, sia le condizioni basilari per la validità del metodo lachmanniano (la dipendenza dai testi, la trasmissione verticale e la mancanza di strumenti con i quali risolvere il “problema” della contaminazione dei testi) sono andate esaurendosi e sono state messe in discussione dall’esperienza, per poi divenire progressivamente obsolete man mano che si è sviluppato il dibattito editoriale generato nel dopoguerra. Mancando una riflessione sulle trasmissioni autografe, sugli abbozzi, sui testi frammentari (perché l’autore non li aveva conclusi), il metodo esclude la maggior parte degli autori del XIX e del XX secolo dal suo raggio d’azione e limita la propria validità agli studenti e agli studiosi della letteratura medievale e rinascimentale tedesca. Questi, in parte, devono basare il loro lavoro, semplicemente per un fatto di disponibilità, su edizioni realizzate da Lachmann stesso o attuate secondo i suoi metodi, edizioni forse rivisitate utilizzando setacci più fini, edizioni forse ampliate o ammodernate, o riedizioni integrali e identiche. Mentre alcune delle edizioni di Lachmann non sono ancora state

<sup>5</sup> 2<sup>a</sup> Edizione, corretta e ampliata, Leipzig, Teubner, 1949; 3<sup>a</sup> Edizione, corretta e ampliata, Leipzig, Teubner, 1957; 4<sup>a</sup> Edizione, Leipzig, Teubner, 1960. Si veda: Elio Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003 (Millennio Medievale 41); e qui, *supra*, pp. 65 ss.

<sup>6</sup> Giorgio Pasquali, «Rezension zu Paul Maas’ *Textkritik*, Leipzig 1927, aus Gnomon V (1929)», in *Scritti Filologici*, vol. II, a cura di F. Bornmann, G. Pascucci, S. Timpanaro, Firenze, Olschki, 1986, pp. 417-35.

sostituite da alternative più conformi alle necessità metodologiche ed ermeneutiche degli utenti attuali, Lachmann è già un oggetto di studio storico, una testimonianza della ricezione dei testi medievali da parte di epoche passate.

Nella disciplina *Altgermanistik* si pone pertanto la condizione, come nella filologia classica, che un'edizione sia, al tempo stesso, il fondamento per lo studio di un determinato testo e il fondamento per lo studio della storia della stessa disciplina *Altgermanistik*, interessante e pericolosa *mise en âbime* con cui la ricezione storica del testo si fonde con esso nella piena consapevolezza che, con il passare del tempo, la tensione tra i principi che generarono la costituzione del testo e le necessità attuali va aumentando. Arriverà il momento in cui si renderà manifesta la duplicità di contenuto con cui l'invecchiamento e la maturazione arricchiscono le edizioni del XIX e del XX secolo.

#### *Contesti istituzionali*

Sebbene il purista preferisca ignorare l'ancoraggio istituzionale del lavoro editoriale, relegandolo ad essere un condizionamento superficiale e neutrale, una caratteristica pragmatica dell'edizione, irrilevante per il contenuto, sarebbe ingenuo pretendere di scindere con precisione chirurgica le condizioni materiali, economiche e istituzionali che reggono la produzione di un'edizione dal contenuto stesso dell'edizione. La scelta dell'oggetto da pubblicare, la dinamica di discussione e di critica, di autoriflessione e autodefinizione in termini generali e le manifestazioni che in forma specifica influirono nei parametri del lavoro editoriale concreto in Germania sono il riflesso del suo contesto generativo, che lo vogliono o no. Già all'inizio degli anni '60, la discussione scientifica sui temi editoriali acquisì parvenze di indipendenza rispetto alla filologia germanica, la sua disciplina madre, e iniziò a sviluppare dibattiti propri, specializzati in ciò che poi si denominò *Editionsphilologie* nella sua accezione pratica e *Textkritik* nella sua accezione teorica, seguendo la tradizione lachmanniana<sup>7</sup>, o *Textologie*, basandosi sui presupposti strutturalisti della teoria letteraria russa, ma con rappresentanti non solo nella DDR<sup>8</sup>. Anche la BRD ebbe accesso all'influenza dello strutturalismo russo

<sup>7</sup> Si veda nota 5.

<sup>8</sup> Si veda: Miroslav Cervenka, «Textologie und Semiotik», in *Texte und Varianten*, a cura di H. Zeller e G. Martens, München, C.H. Beck, 1971, pp. 143-63; Sylvia Oetker, «Arbeitsstagen der Gruppe Textologie im Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR. Zu Problemen der Studienausgaben am 27. Oktober

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 125

che visse il suo momento di gloria negli anni '70 e '80 all'università di Costanza. Indipendentemente dai presupposti teorici soggiacenti e dalla denominazione, entrambi si considerano ambiti delimitati e indipendenti all'interno del campo della filologia.

Dal 1964 la *Deutsche Forschungsgemeinschaft*, l'istituzione della BRD omologa al Consiglio superiore di ricerche scientifiche spagnolo o al CNRS francese, sebbene con una struttura molto differente da quella di entrambi, promosse congressi internazionali monografici sulla teoria e sulla pratica dell'edizione. Nel 1973 si costituì la *Arbeitsgemeinschaft für philosophische Edition*, Comunità di lavoro per l'edizione filosofica, il cui programma consisteva nell'apertura di un continuo piano di discussione, dibattito e difesa degli interessi di tutte le persone dedicate, coinvolte o semplicemente interessate all'edizione dei testi filosofici. Nel 1987 gli editori dei testi germanici adottano il modello coniato dai loro predecessori filosofi fondando la *Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition*, Comunità di lavoro per l'edizione germanistica. Questa non solo adotta e adatta il nome dell'associazione scientifica antenata, bensì anche gli obiettivi e i metodi d'azione.

Non dimentichiamoci dello sviluppo dell'edizione nella DDR, nazione che per combinazione storica aveva ereditato una responsabilità editoriale cruciale per la cultura tedesca. La divisione della Germania implicò un reparto di competenze editoriali dovuto alla distribuzione del patrimonio tra la BRD e la DDR, e la città più emblematica del classicismo letterario tedesco, Weimar, era situata nel territorio dell'antica DDR: per questo motivo la DDR incluse tra le priorità editoriali di importanza nazionale una nuova edizione delle opere di Goethe. Tale progetto fu il brodo di coltura dei più influenti editori e teorici dell'edizione del paese – cito qui solamente Siegfried Scheibe, la cui collaborazione con l'edizione cominciò nel 1955 –. Fu esattamente questo il contesto in cui sorse, come risultato di intensi dibattiti, uno dei testi fondamentali degli inizi della teoria editoriale moderna tedesca, un testo che riuscì ad oltrepassare le frontiere politiche e ideologiche erigendosi a catalizzatore del dialogo tra gli editori dell'est e dell'ovest: le «Grundlagen der Goethe-Aus-

1982 und zu Problemen der Anmerkungen am 25. Oktober 1983 in Berlin», *Zeitschrift für Germanistik*, 6 (1985), pp. 215-17; Siegfried Scheibe, «Zum Verhältnis der Edition/Textologie zu den Gesellschaftswissenschaften. Mit einem Anhang: 25 These zur Textologie», *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, 33 (1987), pp. 155-66; *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, a cura di S. Scheibe e Ch. Laufer, Berlin, Akademischer Verlag, 1991; Siegfried Scheibe, «Benötigen wir eine eigene Theorie der Edition von Dramen? Einige Bemerkungen zur Einheit der Textologie», *editio*, 3 (1989), pp. 28-40.

gabe», «Principi dell'edizione di Goethe», sviluppate negli anni 1960-1961 dagli editori della *Goethe-Akademie Ausgabe*. Questo testo, considerato da Gunter Martens il «motore decisivo per il riorientamento dell'edizione germanistica», dovette aspettare la caduta del muro per essere pubblicato: fino al 1991 uno dei testi più influenti della moderna edizione germanistica esisteva solo in copie che venivano passate di mano in mano come se si trattasse di un manifesto illegale<sup>9</sup>.

La dilazione non fu assolutamente dovuta alla mancanza di interesse da parte degli editori di entrambi i lati del muro. Nel 1967 l'*Institut für deutsche Sprache und Literatur* della DDR, l'Istituto della lingua e letteratura tedesca della DDR, dà per concluso il lavoro per l'edizione di Goethe, lasciandola incompleta di proposito. Il gruppo di ricercatori dedicati all'edizione viene dissolto; i responsabili adducono la carenza di fondamenti teorici. Si crea, pertanto, un paradosso per cui l'unica edizione i cui principi erano stati resi espliciti, discussi, fissati per iscritto e divulgati, anche se semi-clandestinamente, mancava di edizione, mentre le edizioni esistenti mancavano di teoria esplicita. Siegfried Scheibe, uno degli autori dei «Principi della Goethe-Ausgabe», commenta questa decisione smascherandone le ragioni politiche e ideologiche:

In realtà furono i motivi politici a giocare il ruolo preponderante nella chiusura dell'edizione di Goethe. E questi, senza alcun dubbio e non in ultima istanza, trovavano la loro spiegazione nell'atteggiamento restrittivo che a quel tempo l'Unione Sovietica aveva adottato rispetto all'edizione storico-critica. Per questa ragione il lavoro editoriale in Unione Sovietica e in quasi tutti i paesi dell'Ovest era stato interrotto o limitato. Evidentemente ciò che diede adito alle restrizioni e che condusse alla paralisi delle edizioni di maggior prestigio nell'ambito della lingua tedesca che si stavano realizzando nella DDR fu la paura dell'esattezza e dell'aspirazione all'integrità testuale che questo tipo di edizioni avevano, e che obbligava a pubblicare ugualmente testi indesiderati degli autori in questione<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Gunter Martens, «Neue Tendenzen in der germanistischen Edition», in *Philosophische Editionen. Erwartungen an sie - Wirkungen durch sie. Beiträge zur VI. Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen (11-13 Juni 1992 Berlin)*, a cura di H.G. Senger, Tübingen, Niemeyer, 1994 (*Beihefte zu editio*, vol. 6), pp. 71-82 (p. 72: «Die in diesem Zusammenhang unter Leitung Siegfried Scheibes erstellten "Grundlagen der Goethe-Ausgabe" waren ein entscheidender Motor für die Neuorientierung der germanistischen Editorik»). Vennero inclusi in: Siegfried Scheibe, «Editorische Grundmodelle», in *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, a cura di S. Scheibe e Ch. Laufer, Berlin, Akademischer Verlag, 1991, pp. 23-48.

<sup>10</sup> Siegfried Scheibe, *Kleine Schriften zur Editions-wissenschaft*, Berlin, Weidler, 1997, (Berliner Beiträge zur Editions-wissenschaft, vol. 1), Vorbermerkung, p. 7: «Tatsächlich

## «Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 127

La realtà testuale, aspirazione ultima e meta dell'editore critico, sembra essere, per il mero fatto di esistere, una minaccia per i regimi totalitari, e l'editore critico può facilmente correre il pericolo di essere vittima di rappresaglie per il mero fatto di articolare il proprio zelo professionale.

Sarebbe tuttavia ingiusto limitare la caratterizzazione del lavoro editoriale nella DDR a questo luogo comune. Non dimentichiamo che la politica culturale della DDR, forse con maggiore effetto rispetto a quella della BRD, fece uno sforzo enorme ai fini della divulgazione culturale e dell'acculturazione popolare: la sua strategia si concretizzò in una politica libraria protezionista che beneficiava enormemente le case editrici, in un intervento statale nel mercato del libro, che permetteva di vendere i libri a prezzi irrisori comparati con la BRD, in una fitta rete di librerie pubbliche, e in un grande impegno e cura in certi aspetti costitutivi dell'edizione critica. Queste misure furono portate a termine con grande risolutezza e anche con grande successo. La priorità risiedeva meno nel conseguimento del testo autentico piuttosto che nella pubblicazione di serie e collezioni di testi classici selezionati, economici e rappresentativi, accompagnati da commenti e materiale che rendesse accessibile il testo alla maggiore quantità possibile di lettori. Mentre nella BRD la *historisch-kritische Ausgabe*, l'edizione di opere complete, che, come il suo nome indica, aspirava ad essere completa, monumentale, sofisticata ed esaustiva, costituiva l'oggetto di discussione principale, nella DDR si coltivava un altro modello di edizione, la "Leseausgabe" e la "Studienausgabe", l'edizione di lettura e di studio, sviluppando al tempo stesso strategie e metodi scientifici e critici, senza dimenticare la didattica testuale.

Malgrado il tono critico che Siegfried Scheibe adotta nel suo commento al regime della DDR, questa gli concesse, per i suoi meriti scientifici, diversi privilegi e libertà, per esempio il permesso di viaggiare per partecipare attivamente ai dibattiti editoriali della BRD: in questo modo lo troviamo tra i primi integranti della *Comunità di lavoro dell'edizione germanistica*. Tra i suoi fondatori e membri troviamo i più influenti teorici e pratici dell'edizione germanistica della seconda metà del XX seco-

waren es politische Gründe, die bei der Schließung der Goethe-Ausgabe vorrangig eine Rolle spielten, und die sicher nicht zuletzt durch die restriktive Haltung der damaligen Sowjetunion gegen historisch-kritische Ausgaben begründet waren, in deren Folge sowohl in der damaligen Sowjetunion wie in fast allen osteuropäischen Ländern die editorische Arbeit eingestellt bzw. eingeschränkt wurde. Offenbar war es die Angst gegen die Genauigkeit und das Vollständigkeitsbestreben derartiger Ausgaben, die dann auch unerwünschte Texte der betreffenden Autoren veröffentlichen mußten, die diese Restriktionen hervorrief und auch zu einer Lähmung der damals im deutschen Sprachraum führenden editorischen Arbeit in der DDR führte».

lo: insieme a Siegfried Scheibe, Hans Zeller, Gunter Martens, Winfried Woesler, per citarne soltanto alcuni. È sufficiente consultare la pagina Web della *Arbeitsgemeinschaft für Philosophische Edition*<sup>11</sup> per percepire la grande rilevanza culturale e scientifica che l'edizione, come attività e come prodotto, è andata accumulando e ostenta nella comunità scientifica germanistica. La lista di progetti editoriali è interminabile. La lista pubblicata in questa pagina, limitandosi solamente ai progetti inclusi nei programmi scientifici ufficiali e promossi dalle diverse accademie regionali di scienze o dal consiglio di ricerche scientifiche, risulterebbe triplicata se si includessero le edizioni "indipendenti" realizzate da scienziati come "lavori qualificativi", tesine o tesi che, senza avere carattere ufficiale né sovvenzione istituzionale, condividono uno standard e una continuazione scientifica controllabile. Infine, non si deve ignorare il lavoro editoriale svolto sotto gli auspici di case editrici commerciali con o senza appoggio scientifico esplicito, la cui qualità e ambizione a volte non solo non smentisce, bensì può persino arrivare a superare quella di un'edizione uscita dalle linde e pallide mani di alcuni germanisti di professione, isolati nelle loro torri d'avorio.

Non dimentichiamoci di una terza disciplina che, pur essendo un uccello del paradiso nel giardino zoologico editoriale se paragonata alle sue sorelle maggiori, ha influito in maniera molto più globale, sebbene quantitativamente più modesta, all'interno del divenire dell'edizione critica, senza lasciarsi limitare da frontiere nazionali né da barriere linguistiche. La comunità musicologica tedesca fu molto presto consapevole della rilevanza internazionale dell'edizione musicale critica *made in Germany*, e di quanto questa attività contasse a livello di fondamento della musicologia tedesca nella comunità internazionale. Questo fatto si rende evidente nella precoce definizione di un ambito internazionale proprio, con caratteristiche specifiche, leggermente differenti da quelle dei germanisti e dei filosofi: nel 1965 la *Gesellschaft für Musikforschung*, la Società tedesca di musicologia, include nella sua lista di commissioni permanenti la *Fachgruppe freier Forschungsinstitute*, Commissione di istituti di ricerche indipendenti. Dietro questa vaga denominazione si nascondono quasi esclusivamente istituti di ricerca dedicati all'edizione di opere complete, sovvenzionati dallo stato tedesco o dai suoi *Länder*, dietro qualunque delle sue materializzazioni istituzionali concrete.

Furono anche gli stessi musicologi ad avere una perspicace sensibilità premonitrice nel riconoscere il potenziale che l'edizione critica di opere

<sup>11</sup> Pagina Web: [www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/agphe/akproj.html](http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/agphe/akproj.html)



«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 129

complete avesse come mezzo di consolidamento e posizionamento accademico e sociale della loro disciplina. Walter Gerstenberg, negli anni '50, riassunse in maniera concisa questa convinzione con la frase: «Le edizioni di opere complete sono le locomotrici della musicologia»<sup>12</sup>. Oggigiorno la commissione rappresenta gli interessi di 48 centri di ricerca, con 140 collaboratori. Quasi tutti questi centri sono dedicati esclusivamente all'edizione di opere complete di un determinato autore o di un repertorio, da Johann Sebastian Bach a Kurt Weill, senza dimenticare gli autori minori sparsi, che trovano una dimora editoriale in *Erbe deutscher Musik*, La eredità musicale tedesca. Si può considerare programmatico il fatto che il primo portavoce di questa commissione, Georg von Dadelzen, fosse il direttore scientifico del progetto di edizione critica più monumentale del dopoguerra, il padre delle edizioni critiche musicali della *Neue Bach Gesamtausgabe*, la nuova edizione delle opere complete di Johann Sebastian Bach. Questo immenso progetto, il cui primo volume apparve nel 1954, sarà concluso in breve tempo<sup>13</sup>. Con esso l'edizione, con i suoi 105 volumi, i corrispondenti apparati critici indipendenti e i 10 volumi supplementari, potrà vantarsi di essere, una volta terminata, uno dei progetti di grande entità realizzati più rapidamente nella seconda epoca dell'edizione critica germanistica: gli editori hanno lavorato all'edizione approssimativamente tanto tempo quanto ne servì all'autore per scrivere la sua opera.

Non è un caso che siano state queste tre discipline, germanistica, filosofia e musicologia, a sentire in maniera più lampante la necessità di istituzionalizzare i loro forum di dibattito editoriale a livello nazionale. In questo si riflette tanto la tradizione scientifica quanto la tradizione disciplinare germanistica, due aspetti le cui radici si possono trovare già a cavallo tra il XIII e il XIX secolo. Abbiamo già nominato anteriormente alcuni dei suoi rappresentanti. La filologia classica mantenne i suoi forum tradizionali senza la necessità di istituire nuove piattaforme, data l'internazionalità e la comprovata capacità di questi ultimi.

Nel 1990, all'Università di Osnabrück, una nuova disciplina aprì le sue porte alla prima promozione di futuri editori formati specificamente per questo lavoro: *Aufbaustudiengang Editionswissenschaften*, Dottorato in

<sup>12</sup> Walter Gerstenberg citato secondo Arnold Feil, «Schuberts musikalischer Text in der Übersetzung vom Autograph in den Druck», in *Schubert-Kongreß Wien 1978*, a cura di O. Brusatti, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1979, pp. 153-68, 157: «Gesamtausgaben sind die Lokomotiven der Musikwissenschaft».

<sup>13</sup> *Editionsrichtlinien Musik*, a cura di B.R. Appel e J. Veit, Kassel *et al.*, Bärenreiter, 2000, p. 1.

“scienze editoriali”. Sotto la guida di Winfried Woesler, la cui traiettoria come editore e teorico dell’edizione cominciò negli anni ’60, un gruppo scelto di laureati in diverse filologie si specializzò e realizzò i propri lavori di qualificazione sulla teoria e la pratica dell’edizione. Questo foro, tuttavia, dedica la propria attenzione soprattutto alle filologie, emarginando altre discipline per le quali l’edizione è ugualmente rilevante. Il motivo va ricercato principalmente nel fatto che la madrina del *master* di Osna-brück fu la *Comunità di lavoro dell’edizione germanistica*. Anche a Berlino, sotto la guida di Hans-Gert Roloff, e grazie ad un’iniziativa coordinata dalla Freie Universität in collaborazione con la Humboldt Universität, è possibile realizzare una specializzazione in edizione come dottorato. Entrambe le specialità si autodefiniscono “interdisciplinari”, dato che inglobano tutte le discipline umanistiche che pubblicano testi. Gli obiettivi di queste specialità di nuova creazione sono la formazione di specialisti, lo stimolo all’edizione critica e la pubblicazione di testi teorici.

Nel 1996, alla Ludwig-Maximilians Universität di Munich, all’interno del programma di gruppi di lavoro di postlaureati, la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* fomentò la creazione di un “Graduiertenkolleg” interdisciplinare con il titolo: *Textkritik als Grundlage und Methode historischer Wissenschaften*, La critica testuale come fondamento e metodo delle discipline storiche. Questo gruppo di lavoro, il cui portavoce fu Hans Walter Gabler, accolse per sei anni dottorandi e postdottorandi di tutte le discipline umanistiche, includendo le diverse filologie antiche e moderne, filosofia, storia, storia dell’arte, musicologia, archeologia, storia delle scienze naturali, ecc. Come complemento agli incontri settimanali dei partecipanti, vennero realizzate una serie di conferenze da parte di specialisti, editori di riconosciuto prestigio, e una serie di seminari portati a termine dai docenti o dai partecipanti, ponendo una particolare insistenza sul dialogo tra le discipline. Questo gruppo di lavoro, che si concluse nel settembre del 2002, ha generato, oltre ai lavori individuali dei suoi borsisti, un progetto di *Kompendium der Editionswissenschaften*, Compendio delle scienze editoriali in fase di preparazione<sup>14</sup>. La sua struttura organizza le scienze editoriali da multiformi punti di vista: la tradizione editoriale nelle differenti discipline, i modelli metodologici fondamentali, la terminologia basilare comune e la descrizione della pragmatica dell’edizione.

Un indice sintomatico della tendenza attuale è l’apparizione di un

<sup>14</sup> Una versione pilota si trova a libera disposizione all’indirizzo: <http://www.edkomp.uni-muenchen.de/CD1/konzept.html>; <http://www.edkomp.unimuenchen.de/CD1/kompendium.html>

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 131

nuovo luogo d'incontro per editori al quale partecipano anche alcuni dei principali portavoce della generazione attuale di editori tedeschi: si tratta della *European Society of Textual Scholarship* (ESTS), Società europea di critica testuale, fondata da studiosi di tutta Europa, che prende come modello la *Society of textual Scholarship* statunitense. Questo forum è stato costituito per promuovere il dialogo internazionale e interdisciplinare. La rivista *Variants* arricchisce il panorama di pubblicazioni specializzate, dotando il dialogo internazionale di una piattaforma specifica<sup>15</sup>.

I progetti editoriali di carattere scientifico costituiscono, insieme ai progetti di catalogazione – cito il *Repertoire international des sources musicales*, fondato nel 1952, per fare un esempio – o di documentazione – alla cui testa si trovano per diritto storico e proprio i *Monumenta germaniae historica*, fondati nel 1819 da Karl Freiherr vom Stein e rifondati dopo l'interruzione del proprio lavoro negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale –, gli oggetti classici di promozione scientifica istituzionale. E questi tre obiettivi scientifici, edizione critica, catalogazione e documentazione, mostrano molti punti in comune. Basti ricordare alcuni degli editori che lavorarono per *Monumenta germaniae historica*: troviamo tra gli altri i padri della storiografia germanica moderna Theodor Mommsen e Hans Droysen. Questo elenco di scienziati di lusso trasmette l'impressione che, almeno nel XIX secolo, il lavoro editoriale rappresentasse, nel canone delle competenze scientifiche, una faccenda non solo conciliabile con le caratteristiche dello scienziato, bensì anche costitutiva e distintiva riguardo alla figura dello scienziato di qualunque disciplina umanistica.

Uno dei vantaggi infrastrutturali più ovvi della Germania rispetto a paesi di tradizione centralista come la Spagna o la Francia risiede nella radicale decentralizzazione delle competenze culturali. Di questa struttura, riflesso degno di fiducia e rappresentativo dell'evoluzione storica della nazione tedesca, è stata riconoscente beneficiaria l'edizione critica, che dal XIX secolo ha trovato potenti e sollecite alleate nelle diverse Accademie di scienze di ognuno dei *Länder*, nei loro Ministeri di cultura, nelle Fondazioni scientifiche e culturali private e pubbliche, nelle istituzioni centrali di promozione culturale come la *Deutsche Forschungsgemeinschaft*, in un'infinità di fondazioni culturali sorte da patrimoni industriali o privati e *last not least* in un panorama di editori commerciali che ebbe sempre l'interesse, l'abilità e la flessibilità di fare dell'edizione critica un oggetto editoriale appartenente per diritto proprio all'oriz-

<sup>15</sup> *Variants. The Journal of the European Society of Textual Scholarship*, a cura di H.T.M. van Vliet e P.M.W. Robinson, nr. 1, 2003. Vedi qui, *infra*, pp. 279 ss.

zonte culturale dei mezzi di comunicazione e divulgazione estranei al discorso scientifico. Figure come in Spagna Menéndez Pelayo, che seppero dotare il lavoro editoriale di una rilevanza culturale a livello nazionale, e che seppero trasmettere questa trascendenza alla società generale, si contano a dozzine in Germania. E non è casuale che la costituzione di testi, le nuove edizioni di testi basilari della cultura tedesca, risvegliano un interesse continuo nei mezzi di comunicazione: l'opinione pubblica tedesca manifesta, con questo interesse, la consapevolezza che la costituzione di un nuovo testo di Goethe, Schiller o Kafka rappresenti metaforicamente una proposta di costituzione di identità culturale.

Dal punto di vista della diffusione, la rivista *editio* è la portavoce degli editori germanistici e filosofici delle regioni europee di lingua tedesca (Germania, Austria e parte della Svizzera, senza dubbio la comunità più numerosa e influente); non mancano, tuttavia, i forum alternativi<sup>16</sup>.

Nel 1994 si costituisce l'*Institut für Textkritik* ad Heidelberg, la cui rivista *TEXT. Kritische Beiträge*, di apparizione annuale, offre un'alternativa alla voce del "governo editoriale"<sup>17</sup>. Non mancano attriti e qualche caduta di stile da parte di entrambe le parti, che possono arrivare persino a trascendere l'ambito editoriale per arrivare al grande pubblico nel *feuilleton* dei periodici tedeschi di maggior tiratura, con ripercussione sull'attualità culturale e sulla creazione di opinione. La *Frankfurter allgemeine Zeitung*, la *Süddeutsche Zeitung*, *Spiegel*, *Die Welt*, *Die Zeit* sono arrivati ad interessarsi a temi tanto specializzati quanto lontani dalle preoccupazioni quotidiane (come ad esempio se, nell'edizione facsimile dell'edizione *princeps* della *Metamorfosi* di Franz Kafka, sia lecito o meno rimpicciolire le pagine, oppure se utilizzare una determinata rilegatura al posto di un'altra<sup>18</sup>). Tuttavia, sebbene questo fondamento economico e questa breve descrizione della parte più visibile dell'infrastruttura relazionata all'edizione critica si possano leggere come la cronaca di un paradiso editoriale, anche in Germania le circostanze politiche hanno provocato cambi che colpiscono in modo diretto, percettibile e negativo il panorama: *tempora muntantur... et nos mutamur in illis?*

<sup>16</sup> *editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft*, a cura di B. Plachta e W. Woesler. Nell'anno 2004 apparirà il nr. 18. La rivista integra inoltre una serie indipendente, *Beihefte zu editio*, dedicata a miscellanee monografiche.

<sup>17</sup> *TEXT. Kritische Beiträge*, a cura di R. Reuß, W. Groddeck e W. Morgenthaler. Quest'anno è apparso il nr. 9.

<sup>18</sup> Si vedano, come esempio di polemica editoriale pubblica, gli articoli sul tema: *FAZ* (7 febbraio 2004); *FAZ* (21 febbraio 2004); *FAZ* (25 marzo 2004); *Die Tageszeitung*, (10-12 aprile 2004); Lettere alla redazione di *FAZ* (22 aprile 2004).

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 133

Dovutamente alla notevole e pressante recessione economica, causata da molte ragioni, ma aggravata senza ombra di dubbio a partire dal 1989 per la riunificazione tedesca, si è rivelato quanto furono necessarie e opportune, senza pretenderlo, l'unificazione di sforzi e l'istituzionalizzazione dei gruppi di editori. Oggigiorno questi forum costituiscono, sempre di più, vere e proprie lobby per la difesa degli interessi economici dei diversi progetti editoriali con legame istituzionale. Senza che i contenuti siano stati lasciati da parte, con il passare del tempo la discussione è andata orientandosi verso la possibilità di legittimazione sociale del lavoro dell'editore critico; le voci che richiedono una maggiore coordinazione tra le necessità dei lettori/compratori e degli editori sono sempre più dominanti. Attualmente i progetti a lunga durata – questo è di più di dieci anni – che costituirono, dagli anni '50 ai '70, il tipo di progetto normale sono praticamente impossibili da finanziare con denaro pubblico. Per questo non c'è da stupirsi che le caratteristiche dei progetti di edizione attuale riflettano i parametri fondamentali della situazione economica: la tendenza è passata dal progetto megalomane, dall'edizione di opere complete, a progetti di opere singole e a edizioni critiche destinate al grande pubblico. Si salva dal rogo, per adesso, l'ambito relazionato ai mezzi elettronici di rappresentazione dei testi. Le parole magiche, nelle quali alcuni vedono la panacea e la salvezza e altri una seria minaccia, sono attualmente: *die Neue Medien*, i nuovi mezzi, verbigrazia l'edizione elettronica. La comunità tedesca di editori si lamenta; tuttavia, se paragoniamo la sua situazione con quella di altri paesi, possiamo dire che si lamenta da un'altitudine molto elevata.

*Cambi di paradigma (1)*  
*Coming to age: la graduale scomparsa dell'autore e del testo*  
*e la sua resurrezione annunciata*

Appurando le diverse denominazioni con le quali in Germania si sviluppa il dibattito sulla teoria e la pratica dell'edizione, si possono apprezzare sottili ma rilevanti differenze nei punti di vista basilari sulla definizione dei termini e dei loro contenuti: *Textkritik*, *Editorik*, *Textologie*, *Editionswissenschaft* sono solamente alcuni dei termini la cui apparizione è ricorrente. Il termine *Textkritik* non cessa di suscitare discussioni e dibattiti. Il fatto che l'ultimo congresso della *Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition* abbia posto la domanda «Was ist Textkritik?», «Che cos'è critica testuale?», come tema fondamentale rivela la dinamicità e l'effervescenza della discussione, sebbene risulti curioso, se si prende in

considerazione la cura e la squisita attenzione istituzionale che si sta prestando all'edizione in Germania, che la comunità non si sia ancora messa d'accordo su una definizione di validità generalizzata<sup>19</sup>. Forse è la forgiatura dei termini e dei loro significati universali ciò che in definitiva si spera come risultato.

Il fatto che si dedichi il 10° congresso della Comunità di editori germanistici alla domanda «Was ist Textkritik?», una domanda che avrebbe potuto benissimo essere sollevata e chiarita nel primo, conferma la flessibilità e la capacità di autocritica del gruppo di editori nell'ambito della lingua germanica. Per capire la rilevanza della domanda non è necessario approfondire la vasta letteratura teorica generata in più di cinquant'anni di dibattito. Le differenze di punti di vista negli aspetti essenziali si rendono evidenti già a livello di superficie. Mentre l'Università di Berlino definisce le scienze editoriali nel seguente modo:

Le scienze editoriali appartengono principalmente all'ambito della ricerca umanistica di base. I loro obiettivi sono studiare e rendere accessibili le fonti letterarie e storiche che costituiscono la base della ricerca<sup>20</sup>,

istituendo una chiara situazione strumentale dell'edizione rispetto alle discipline storiche e umanistiche, Winfried Woesler conclude la presentazione della carriera ad Osnabrück insinuando una rilevanza culturale molto più ampia:

Il rendere accessibili le fonti letterarie e storiche mediante l'edizione non è solamente una porzione della ricerca di base, bensì una porzione della vita culturale nella sua totalità<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Il 10° congresso internazionale della *Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition* ebbe luogo ad Innsbruck, dal 25 al 28 febbraio del 2004. Il titolo completo fu: «Was ist Textkritik? Zur Geschichte und Relevanz eines Zentralbegriffes der Editions-wissenschaft?», «Cos'è la critica testuale? A proposito della storia e della rilevanza di un termine centrale nelle scienze editoriali».

<sup>20</sup> Pagina Web della specialità: Freie Universität Berlin, Aufbaustudiengang Editionswissenschaften: <http://www.ib.hu-berlin.de/~pz/zahnpage/editfalt.htm>: «Die Editions-wissenschaft gehört vorwiegend in den Bereich der geisteswissenschaftlichen Grundlagenforschung. Ihre Aufgabe besteht in der Sichtung und Erschließung von literarischen und historischen Quellen, die die Basis der wissenschaftlichen Forschung bilden».

<sup>21</sup> Pagina Web della specialità: Universität Osnabrück, Aufbaustudiengang Editions-wissenschaften: <http://www.studienfuehrer.uni-osnabrueck.de/low/Studienangebot/Studienfaecher/fach.cfm?fach=12>: «Die Erschließung von literarischen und historischen

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 135

Hans Walter Gabler, avendo denominato il suo gruppo di lavoro di Munich *Textkritik als Grundlage und Methode historischer Wissenschaften*, La critica testuale come fondamento e metodo delle discipline storiche, concede alla critica testuale una categoria fondamentale e metodologica intrinseca, di base, rispetto alle discipline umanistiche. La connotazione emancipatoria di questo manifesto è evidente, poiché libera la critica testuale dall'imperativo di manifestarsi unicamente nella produzione di edizioni. Nel titolo si insinua, di passaggio, l'accesso ai metodi di critica testuale di oggetti di rilevanza ermeneutica storica che non necessariamente condividono la definizione classica di testo: manifestazioni pittoriche, musica, cinema. In questo modo inverte i termini e istituisce la critica testuale come metodo interdisciplinare e tecnica culturale autonoma, suscettibile di agire come ponte d'unione tra le discipline a causa del suo potenziale metodologico unificatore.

Non si tratta di differenze nelle sfumature, bensì di diversi posizionamenti della critica testuale e di una delle sue forme di espressione, l'edizione critica, all'interno del contesto globale della cultura, nel quale si manifesta un aumento graduale ma sensibile della loro coscienza e autostima. «Nicht so bescheiden Tante Editions-wissenschaft!», «Zia edizione, non essere così modesta!», dice Roger Lüdeke spronando a mantenere questa linea, e concludendo con un abbozzo di previsione del futuro nel quale «la ricostruzione storica dell'edizione da una prospettiva della storia del suo discorso intellettuale potrebbe essere intesa come punto di partenza per una ridefinizione dell'insieme degli strumenti concettuali appartenenti alle scienze testuali in generale»<sup>22</sup>.

Questo postulato, senza dubbio tanto altisonante quanto astratto, è il prodotto della riflessione meta-editoriale di due generazioni di editori ed è anche il riflesso dell'indisposizione generalizzata che era andata accumulandosi su tre fronti: gli editori, i *Literaturwissenschaftler* – denominazione senza traduzione nella terminologia italiana ma che viene ad essere una combinazione tra filologo, critico letterario e storiografo della letteratura – e i lettori. I forum di dibattito menzionati anteriormen-

Quellen durch eine Edition ist nicht nur ein wichtiger Teil wissenschaftlicher Grundlagenforschung, sondern Teil des kulturellen Lebens überhaupt».

<sup>22</sup> Roger Lüdeke, «Rezension: Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. Van Vliet, Hermann Zwerschina (eds.), *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*, Berlin, Erich Schmidt, 2000», *IASL Online*, apparso il 19 giugno 2001: «Denn eine diskursgeschichtliche Aufarbeitung der Editorik ließe sich zugleich als Ausgangspunkt für eine Neubefragung des konzeptuellen Instrumentariums der Textwissenschaften im allgemeinen verstehen».

te non dedicarono il loro tempo unicamente a favorire, progettare e realizzare edizioni critiche, bensì generarono, allo stesso modo, un quantitativo ingente di testi nei quali vengono documentate la riflessione e la discussione a tutti i livelli e in tutti gli stili di discorso scientifico possibile: dalla cronaca, dal laboratorio editoriale o dal diario di bordo, fino ad intenti più o meno profondi di legittimazione culturale e filosofica<sup>23</sup>. E un'esplorazione a volo d'uccello sul discorso meta-editoriale dagli anni '50 fino ad oggi conferma i profondi cambi che sono avvenuti tanto nei metodi quanto nelle tendenze, negli obiettivi, nelle domande alle quali gli editori aspiravano a rispondere e nei problemi che gli editori hanno dovuto affrontare, questi ultimi sorti a volte per deformazione professionale o inerzia, a volte per ragioni più globali, totalmente estranee ai testi o ai metodi degli editori: *tempora mutantur...*

Una cronaca esaustiva del dibattito sarebbe troppo prolissa per questo ambito; limitiamoci quindi alle linee generali e ai punti di flessione, insieme al loro sviluppo. E perché non cominciare dalla fine, e per di più con un riassunto di risultati a prima vista negativo. Gunter Martens, nel 1994, caratterizzò i fondamenti teorici dell'edizione germanistica nel seguente modo:

Senza ombra di dubbio: questa filologia (germanica) manca oggi di un fondamento teorico proprio e consistente – e quale disciplina può affermare da sé di averlo? – ma, indotti dall'aspirazione di offrire al lettore un'edizione testuale ragionata, nella quale le decisioni su cui si basa siano plausibili e comprensibili, e questo significa in sostanza un'edizione di lettura gradevole e accessibile all'utente, si avviò un processo di riflessione per discernere le condizioni e gli obiettivi dell'edizione, le possibilità e i limiti pratici<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Si veda: Web page della "Arbeitsgemeinschaft für philosophische Edition" che mette a disposizione degli utenti una bibliografia di circa 2500 titoli pubblicati tra il 1900 e il 1999 soprattutto dell'ambito della lingua tedesca: <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/agphe/Veroeff.html>; <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/agphe/punkt3.html>; <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/iud/agphe/edwiss.htm#Index> [Bibliografia]; <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/agphe/punkt2.html> [Elenco di progetti di edizione].

<sup>24</sup> Gunter Martens, «Neue Tendenzen in der germanistischen Edition», in *Philosophische Editionen. Erwartungen an sie - Wirkungen durch sie. Beiträge zur VI. Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen (11-13 Juni 1992 Berlin)*, a cura di H.G. Senger, Tübingen, Niemeyer, 1994, (*Beihefte zu editio*, vol. 6), pp. 71-82, p. 72: «Sicherlich: diese (germanistische) Editionsphilologie verfügt bislang über keine eigene, in sich konsistente Theoriebildung – und welches Fach könnte das schon für sich in Anspruch nehmen? –, doch aus dem Bestreben heraus, dem Benutzer eine begründete, in den zugrunde liegenden Entscheidungen nachvollziehbare, und das heißt gera-



«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 137

Questa frase, nella quale in maniera sintomatica convergono armonicamente il passato e il presente, riassume sia il problema sia le possibilità di soluzione e gli obiettivi dell'edizione germanistica degli ultimi cinquant'anni: troviamo riuniti i termini centrali che spinsero e strutturarono la discussione e, insieme, i problemi che l'edizione affrontò e che continua ad affrontare sebbene siano cambiati forse i presupposti e i dettagli. Si possono isolare i seguenti elementi essenziali:

- 1) ricerca di consistenza metodologica;
- 2) postulato di trasparenza delle decisioni dell'editore;
- 3) plausibilità;
- 4) accessibilità al lettore;
- 5) relazione ragionevole e realista tra gli obiettivi e i limiti pratici della loro realizzazione.

I mezzi per raggiungere queste mete furono il motore della discussione e, sebbene si osservi una grande varietà di alternative, la coincidenza nel mantenere le stesse domande in agenda rimane costante. E fu una formula rivoluzionaria nel contesto dell'autodefinizione dell'editore come scienziato quella che attuò come fonte di ispirazione e anche di incentivo per il rafforzamento dell'autostima degli editori in relazione ai *Literaturwissenschaftler*, ovvero ai loro colleghi storiografi della letteratura, ai quali fino a quel momento gli editori erano serviti pressappoco da lavoratori giornalieri, di fatto senza un criterio proprio, schiavi dell'esattezza oggettiva del testo, senza capacità critica al di là del decifrare e copiare meticolosamente.

«Edition ist Interpretation», «L'edizione è interpretazione», afferma Manfred Windfuhr nel 1957, e l'impressione è che queste tre parole abbiano aperto le porte e le finestre dell'universo editoriale e che abbiano liberato gli editori dalla remora di essere semplici contabili delle lettere<sup>25</sup>.

Uno dei testi fondanti, le direttive editoriali della Goethe-Ausgabe sviluppate da Siegfried Scheibe e dalla sua squadra nel 1960-1961, fa una proposta di consolidamento metodologico, con la speranza di definire soluzioni estrapolabili a problemi di carattere eminentemente pratico. Ciò di cui si tratta è di trovare definizioni operative e pragmatiche per

de auch eine leserfreundliche und gebrauchorientierte Textausgabe an die Hand zu geben, wurde eine Reflexion in Gang gesetzt, die nach den Bedingungen und Zielsetzungen der Edition, nach den Möglichkeiten und Grenzen ihrer Realisation fragte».

<sup>25</sup> Manfred Windfuhr, «Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben», *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 31 (1957), pp. 425-42: 440.

termini chiave, per le attrezzature terminologiche dell'editore. La lista di termini si legge come il germe di un'enciclopedia di terminologia editoriale: opera, autorizzazione, correzione, testo, errore, variante, *historisch-kritische Ausgabe*, edizione storica e critica, autore, versione, intenzione dell'autore. Il capitolo pratico ricorda piuttosto il manuale d'istruzioni di un apparecchio elettrico, la cui regolazione e messa a punto sembrano richiedere singolare destrezza e una grande esperienza per la complessità del meccanismo di cui si tratta:

#### 1.8 Incorporazione di fonti in una edizione

##### 1.8.1 Incorporazione di fonti autorizzate

In un'edizione devono essere prese in considerazione tutte le fonti autorizzate secondo 1.7.1 di un'opera<sup>26</sup>.

La strutturazione formale di un testo con paragrafi numerati, correlati tra loro in maniera gerarchica, e il tono obiettivo, affermativo e marmoreo non lasciano spazio a dubbi sull'intenzione normativa di questa pubblicazione. Malgrado il tono di infallibilità e la apparente impermeabilità alla critica di questo concatenamento di norme, definizioni e descrizioni che Siegfried Scheibe sviluppava, il suo atteggiamento ovviamente autoritario non riuscì ad intimidire la comunità editoriale germanistica; anzi, il testo non solo fu ricevuto a braccia aperte dai suoi contemporanei, bensì mantiene fino ad oggi, dovutamente ampliato e rivisto, il suo livello di testo referenziale, a volte come guida, a volte come marcatore del luogo dal quale si deve sfuggire in direzione obliqua o anche diametralmente opposta.

Il fatto che, definendo questi termini, si stesse esplicitando la teoria che avrebbe impregnato invisibilmente la futura edizione fu un effetto ben accetto ma secondario: la caratteristica decisiva di questo primo intento di legittimazione metodologica fu il fatto di non pretendere di descrivere i presupposti di edizione già esistenti, bensì la loro intenzione normativa rispetto a progetti in fase di disegno e di pianificazione. In questa caratteristica osserviamo *in nuce* un aspetto che sarà dominante nella teoria editoriale germanistica dagli anni '70 ai '90 del XX secolo: il suo orientamento verso il futuro come fonte di ispirazione per gli editori e la sua mancanza di interesse riguardo all'insistenza nel delucidare argomenti legittimatori del passato o i suoi stessi progetti in fase di prepa-

<sup>26</sup> Siegfried Scheibe, «Editorische Grundmodelle», p. 107: «1.8 Aufnahme von Zeugen in eine Edition. 1.8.1 Aufnahme autorisierter Zeugen: In einer Edition sind die nach 1.7.1 autorisierten Zeugen zu einem Werk vollständig zu berücksichtigen».

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 139

razione. L'aggettivo "benutzerfreundlich", gradevole per l'utente, era stato relegato in secondo piano. L'editore delle edizioni prodotte tra gli anni '70 e i '90 immaginava il suo utente come qualcuno di autosufficiente, esigente riguardo al livello, istruito, critico, molto competente e allergico a qualunque segnale di atteggiamento editoriale di aspetto tutelare. L'editore di quest'epoca crea il suo lettore, in un certo modo, a sua immagine e somiglianza.

I teorici dell'edizione di queste decadi prendono come punti focali di riferimento da un lato il soggetto che realizza l'edizione, con una riflessione sulla capacità critica dell'editore e sugli strumenti di lavoro editoriale imprescindibili che permettano di delimitare con la massima esattezza e meticolosità la sua influenza nella costituzione del testo e, dall'altro, l'oggetto, il testo come essere materiale nella sua manifestazione concreta e nelle sue diverse rappresentazioni reali.

Pochi contributi a questa discussione hanno avuto un'influenza tanto ampia e conseguenze tanto radicali quanto il testo «Befund und Deutung» di Hans Zeller, pubblicato nel 1971<sup>27</sup>. Questo titolo potrebbe essere tradotto come «Ritrovamento/diagnosi e interpretazione». Hans Zeller riassume in maniera straordinariamente lucida la tensione esistente tra l'editore e il testo, patrocinando una separazione netta tra la base oggettiva, il testo nel suo stato materiale come fonte, come manoscritto, come stampato, "il testimone del testo", "Textzeuge", e ciò che Zeller definisce "l'ombra dell'editore", "Schatten des Editors", l'insieme di manipolazioni e trasformazioni, i meccanismi di traslazione e di astrazione ai quali l'editore sottopone il materiale per costruire un testo. Zeller fonda la sua teoria a partire dalla pietra angolare: il testimone testuale, la fonte e la relazione tra la fonte e il testo:

L'unico obiettivo è il manoscritto propriamente detto, questo è il solo manoscritto originale, come qualcosa di unico, non sostituibile da alcun equivalente, in senso stretto non riproducibile, neppure attraverso la fotografia a colori. Il ritrovamento non è il testo del manoscritto, bensì il manoscritto stesso. Il manoscritto determina l'interpretazione: il risultato dell'interpretazione è il testo<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Hans Zeller, «Befund und Deutung», in *Texte und Varianten*, a cura di H. Zeller e G. Martens, München, C.H. Beck, 1971, pp. 45-89.

<sup>28</sup> Ivi, p. 79: «Das einzig Objektive ist die Handschrift selbst, und zwar nur die Handschrift als Original, als einmaliges, durch kein Äquivalent zu Ersetzendes, im strengen Sinn nicht zu reproduzieren, auch durch die Farbfotografie nicht. Nicht der Text der Handschrift, sondern die Handschrift selbst ist der Befund. Die Handschrift bedarf der Interpretation: das Ergebnis der Interpretation ist der Text».

La relazione di identità tra edizione e interpretazione acquisisce qui la sua espressione più radicale: l'essenza dell'edizione, la costituzione di testi, è in ogni suo aspetto, e ad ognuno dei suoi livelli, il prodotto di un atto di interpretazione attiva. Basandosi su di un fondamento teorico globale strutturalista, riesce a dotare il testo di indipendenza rispetto agli agenti che lo generarono: l'autore e la sua ipotetica intenzione, la trasmissione, il contesto sociale, la ricezione, definendo il livello testuale rilevante per l'editore come struttura semiotica autonoma suscettibile di generare significato. E, partendo allo stesso modo da questo contesto metodologico, arriva a definire un ambito metodologico e teorico di una plausibilità e di una consistenza fino ad allora sconosciute nel discorso editoriale germanistico. Ma l'economia metodologica sulla quale si basano le teorie di Zeller non riesce ad evitare un'inflazione terminologica galoppante e una disgregazione di metodi ugualmente difficile da amministrare, che ha complicato enormemente il dialogo tra gli editori sino ad oggi.

La pregnanza e la plausibilità che caratterizzano le definizioni coniate da Zeller, a differenza di altre, sono motivate dall'essersi appropriato e dal condividere la consistenza e la logica del metodo globale che le generò: lo strutturalismo. Se ha avuto un risultato positivo nel dibattito sulla terminologia e nella definizione di termini basilari – come può essere testo o autore –, tale risultato consiste nell'impossibilità di generare definizioni terminologiche senza un referente esterno, nell'assenza di una critica testuale slegata dalla materialità del testo e dalla trasmissione del testo o come fatto culturale o sociale, e Zeller insegnò attraverso l'esempio.

In altra sede, ma contemporaneamente allo sviluppo delle idee, il cui esponente più radicale era Zeller, e all'inizio delle loro manifestazioni concrete e visibili, Hans Walter Gabler, ispirato da una tradizione editoriale completamente differente, cominciò un progetto senza paragone e senza seguaci diretti nella storia dell'edizione su suolo tedesco, la cui importanza continua ad essere vigente ai nostri giorni: l'edizione sinottica dell'*Ulysses* di James Joyce, che sarebbe apparsa nel 1984, preceduta da uno degli scandali più ingiusti, fragorosi e romanzeschi della storia dell'edizione critica tedesca del XX secolo<sup>29</sup>. I testimoni della battaglia campale e mediatica che ebbe luogo in occasione dell'imminente pubblica-

<sup>29</sup> James Joyce, *Ulysses. A Critical and Synoptic Edition*, ed. Hans Walter Gabler con la collaborazione di Wolfhard Steppe e Claus Melchior, 3 vols., New York-London, Garland, 1984.

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 141

zione dell'*Ulysses* ricordano ancora oggi una sala dei congressi veneziana, nei primi anni '80, stipata di migliaia di curiosi avidi di presenziare all'esecuzione pubblica di Hans Walter Gabler, al quale un critico, che curiosamente brillò per la propria assenza, rimproverava più di 10.000 errori nella sua nuova edizione di questo testo.

Molto rumore per cosa? Hans Walter Gabler riconosce oggi non più di tre degli errori che il suo detrattore gli imputava più di 20 anni fa. L'edizione sopravvisse al primo attentato per essere vittima, poco più tardi, di un rivale molto più potente: la legislazione. Poco dopo l'apparizione dell'*Ulysses* venne prolungato il periodo di vigore dei diritti d'autore da 50 a 70 anni con effetti retroattivi, il che restituì la patria potestà dell'opera di Joyce, di libero accesso per pochi anni, al capriccioso e restrittivo erede legale. Esauriti i volumi pubblicati nel 1984, l'edizione di Gabler è scomparsa dal mercato. Gli sforzi insistenti per ottenere il permesso per la riedizione falliscono regolarmente. Ma la rilevanza del lavoro di Gabler risiede non solo nel livello puramente editoriale, nell'aver realizzato un'edizione modello e innovativa nel contenuto e nella forma di presentazione, bensì anche nel conseguimento di un metodo funzionale per la rappresentazione dello sviluppo genetico del testo. La conseguenza più influente per il futuro dell'edizione consiste nell'aver aperto con questo progetto una via di dialogo tra due continenti editoriali isolati fino ad allora: l'edizione germanistica e l'edizione anglosassone, due tradizioni radicalmente differenti e apparentemente incompatibili<sup>30</sup>.

Le ragioni dell'incompatibilità sono troppo complesse per essere esposte in questa sede. E lo sviluppo delle relazioni tra editori anglosassoni e tedeschi conferma che, senza pretendere un avvicinamento metodologico, almeno si è conseguito, mediante lo scambio reciproco di testi teorici e il dialogo nei diversi forum di discussione, il risultato di acuire la sensibilità e farsi conoscere l'uno dall'altro. Il pomo della discordia tra gli editori tedeschi e anglosassoni è la differenza sostanziale esistente tra il metodo lachmanniano, tendente alla definizione di un *Leittext*, che fa le veci di *matrix* nella quale implementare l'archetipo, ma che è solito corrispondere ad un testo esistente tale e quale si manifesta in una determinata fonte concreta, e il metodo anglosassone, il *copy-text*, che chia-

<sup>30</sup> Si veda: Geert Lernout, «Anglo-American Textual Criticism and the Case of Hans Walter Gabler's Edition of *Ulysses*», *Genesis*, 9 (1996), pp. 45-65 (pubblicato originariamente in francese); Paul Eggert, «The Shadow across the Text: New Bearings on German Editing», recensione di *Contemporary German Editorial Theory*, a cura di H.W. Gabler, G. Bornstein e G. Pierce. Ann Arbor 1995, *Text*, 1996, versione di Internet.

risce/scioglie il testo con maggiore radicalità del suo portatore reale differenziandolo in livelli accidentali e sostanziali ai quali l'editore concede un trattamento differente. E in un modo o nell'altro, l'edizione tedesca moderna si è costituita come sviluppo o come negazione dei metodi (reali o supposti) di Carl Lachmann, tale e quale alla teoria editoriale anglosassone che l'ha fatto partendo dai presupposti del *copy-text* come superficie di identificazione o di rifiuto.

Mentre il metodo di Lachmann proibisce la combinazione di testi di fonti diverse – che la mescolanza di fonti costituisca un peccato mortale per l'editore germanistico è probabilmente la ragione per la quale, nel contesto terminologico sviluppato all'ombra del metodo lachmanniano, si sia venuto denominando questo scivolone/indelicatezza con l'illustrativo nome di "Kontamination" –, il metodo *copy-text*, invece, non solo non ha penalizzato la mescolanza di versioni testuali trasmesse in fonti differenti, bensì ha fatto di questo meccanismo la base del suo metodo di costituzione di testi<sup>31</sup>.

Oggi giorno i fatti sembrano contraddire l'incompatibilità di queste tradizioni e riflettono allo stesso modo i cambi prodotti negli oggetti e obiettivi dell'edizione anglosassone e germanistica. L'arricchimento di entrambe le tradizioni con maggiore diversità di circostanze concrete di trasmissione e di tipi di autori ha propiziato una maggiore sensibilità nei confronti del peso e della validità della tradizione di ognuno dei continenti editoriali. Nessuno può negare la sua origine ed è ovvio che una tradizione editoriale che si propone come obiettivo prioritario di pubblicare le opere di William Shakespeare arriva a conclusioni molto diverse da quelle di una tradizione editoriale che parte dalle opere di Walter von der Vogelweide, Friedrich Hölderlin e Georg Büchner. Hans Walter Gabler fece le veci di traduttore e di catalizzatore per deradicalizzare i momenti problematici della discussione e per convincere gli invitati/frequentatori del fatto che valesse la pena riflettere su quanto esposto dall'altra fazione per quanto incomprensibile potesse sembrare. È oggi che si cominciano a raccogliere i frutti di questo lungo lavoro di diplomazia editoriale. L'edizione anglosassone comincia ad interessarsi dell'esperienza germanistica sempre di più, man mano che il suo orizzonte si arricchisce con l'opera di autori le cui fonti e modi di lavoro somigliano più ai materiali che utilizzavano e dei quali si occupavano gli editori tedeschi degli anni '50; e questo processo di arricchimento è reciproco.

<sup>31</sup> Il metodo del *copy-text* si trova concisamente descritto in W.W. Greg, «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, 3 (1950-1951), pp. 19-36.

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 143

*Cambi di paradigma (2)*  
*Classicismo e sovvertimento o sovvertimento del classicismo?*

La miscellanea *Texte und Varianten* si legge, dalla prospettiva attuale, come il pronostico di una pitonessa in stato di grazia. Non solo sono presenti i temi centrali che occuparono la riflessione e la pratica degli editori fino ad oggi; nei 33 anni trascorsi dalla sua pubblicazione sono sorte edizioni che confermano il potenziale pratico ivi riunito solamente in teoria.

La polena della nuova scuola di edizione germanistica del dopoguerra e l'esempio paradigmatico che dimostra l'importanza e la necessità di riflessione teorica sono, senza ombra di dubbio, l'edizione delle opere complete di Friedrich Hölderlin, cominciata nel 1975 con alcuni auspici indiscutibilmente iconoclasti, per non dire apertamente rivoluzionari<sup>32</sup>. L'iniziativa non fu presa da accademici, né da istituzioni scientifiche, pubbliche o private, bensì da un grafico pubblicitario, D.E. Sattler, che non aveva terminato neppure il liceo, e per una piccola casa editrice di sinistra di Frankfurt am Main: la casa editrice *Roter Stern*, Stella Rossa, oggi *Stroemfeld*. Il suo editore, K.D. Wolff, si era riconvertito da capo della rivolta studentesca e delegato nazionale del SDS, *Sozialistischer Deutscher Studentenbund*, la associazione tedesca di studenti socialisti, in editore di testi politici, tutti questi, senza eccezione, tinti di un chiaro e inconfondibile colore rosso: volantini comunisti, femministi, documentazione sui *black panther*, testi ant imperialisti, testi proibiti, manifesti sull'educazione antiautoritaria, senza dimenticare le edizioni clandestine; tutto faceva parte del programma della casa editrice fondata nel 1970.

Il mondo letterario, accademico ed editoriale reagì davanti alla presentazione dell'edizione di Hölderlin come se si trattasse di un'esplicita dichiarazione di guerra e, indipendentemente dai motivi coscienti che spingevano gli iniziatori, incoscientemente la Frankfurter Hölderlin Ausgabe (FHA) rappresentò una dichiarazione di guerra, ma l'avversario non si trovava nella fazione di quelli che a quell'epoca gridavano di più.

Il nemico era un nemico invisibile: lo stesso contro cui si sollevavano gli studenti lanciando pietre era combattuto ora con mezzi più pacifici e costruttivi. La scelta di Friedrich Hölderlin, autore emblematico e rivendicato da molti associati come oggetto culturale di loro proprietà, da parte di una casa editrice sorta dalla rivoluzione studentesca non è frut-

<sup>32</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke 'Frankfurter Ausgabe'*. *Historisch-Kritische Ausgabe*, ed. D.E. Sattler, Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern, 1975. Attualmente l'edizione consta di 18 volumi ed è completa tranne che per un volume doppio.

to del caso, bensì è la risposta ad una necessità: rendere leggibile e di nuovo accessibile all'interpretazione un'opera esistente come testo, rendendo manifesto il suo carattere reale, la sua fragilità e frammentarietà, presentandola esattamente così: fragile e frammentaria, libera da aggiunte e da manipolazione usurpatrice.

L'edizione esistente, cominciata nel 1943 da Friedrich Beißner, è una delle più sofisticate e coerenti del suo tempo, e non la si poteva tacciare nemmeno di essersi piegata o di essere impregnata di concetti ideologici nazionalsocialisti. Anche così l'edizione di Beißner chiudeva alcune porte e trasmetteva stabilità testuale laddove invece dimostrava, in modo evidente, proprio l'indecisione e la mancanza di stabilità<sup>33</sup>.

Gadamer ricorda nel 1947 i sentimenti con cui si celebrava nel 1943 il primo centenario dalla morte di Friedrich Hölderlin, due anni prima che finisse la guerra:

[Hölderlin] fu oggetto di una simpatia come quella che sperimentano solo gli idoli in vita, emergendo dal profondo del cuore della nazione. [...] era una gloria ancora molto giovane quella che si stava offrendo ad un poeta che non era ammirato come fosse morto da cent'anni, bensì al quale la gioventù dimostrava il proprio amore appassionato come ad un poeta vivo. [...] L'immagine che le generazioni anteriori dipinsero di Hölderlin è divenuta obsoleta. Ma come valutare lui, davanti al quale i livelli si confondono in modo tale che nessuna valutazione, nemmeno la più alta, pare nient'altro che vanità?<sup>34</sup>

Forse la risposta che la FHA diede a questa pressante domanda fu di gusto di Gadamer, o forse no. Quel che è certo è che la FHA ruppe con le condizioni editoriali imperanti fino a quel momento, ponendo al centro dei suoi interessi i manoscritti e non un testo costituito secondo metodi critici. Il cuore dell'edizione sono i facsimili dei manoscritti di Hölderlin, elementi dai quali parte il lavoro editoriale e che strutturano l'edizione. Accompagnano i facsimili trascrizioni diplomatiche situate nella pagina

<sup>33</sup> Hölderlin, *Sämtliche Werke*, 8 vols., ed. Friedrich Beißner, Stuttgart, Kohlhammer, 1943-, vol. postumo 1985.

<sup>34</sup> Hans-Georg Gadamer, «Hölderlin und das Zukünftige», in *Beiträge zur Geistigen Überlieferung*, Godesberg, Küpper Bondi, 1947, pp. 53-85: 53: «er [wurde] Gegenstand einer Anteilnahme, wie sie nur ganz tief im Herzen der Nation lebende Vorbilder zu finden vermögen. [...] es war ein noch ganz junger Ruhm, der einem Dichter zugesprochen wurde, der nicht wie ein seit hundert Jahren Toter, sondern wie ein noch heute Lebender von einer leidenschaftlichen Jugend geliebt wird. [...] Das Bild, das frühere Generationen von dem Dichter Hölderlin hatten, ist ungültig geworden. Aber wie ist er überhaupt zu messen, er, an dem die Maßstäbe derart zu verwirren drohen, daß nichts, auch die höchste Wertung nicht, eine Vermessenheit scheint?».



«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 145

contigua, al fine di facilitare la lettura del manoscritto. La presenza del facsimile fa le veci di generatore della trascrizione e di correttivo, attraverso il quale il lettore può accertarsi della veridicità di questa trascrizione. Nessuna edizione aveva raggiunto fino ad allora un tale grado di trasparenza, offrendo così apertamente i suoi materiali senza doppio-fondo né rete. Dato che gran parte dei manoscritti di Hölderlin esercitarono, nel loro momento storico, la funzione di bruttecopie e prove, e molte delle sue opere restarono in stato frammentario, i suoi manoscritti presentano un alto grado di dinamica genetica e di instabilità.

Dopo la riproduzione facsimile del manoscritto e la trascrizione diplomatica, l'editore realizza un'analisi per fasi di sviluppo genetico del testo, una "Phasenanalyse". È questo il luogo dell'edizione in cui il lavoro interpretativo dell'editore viene trasmesso al lettore. Infine, il testo viene presentato in forma di testo completo, differenziando il testo trasmesso nel manoscritto dalla proposta di ammenda dell'editore.

Gunter Martens riconosce in questo aumento graduale e visibile dei meccanismi di interpretazione editoriale la materializzazione più coerente dei postulati di Zeller<sup>35</sup>. Il fatto che la FHA sia un'edizione di riferimento obbligato nello sviluppo dell'edizione tedesca si deve tanto alla sua radicalità metodica, quanto all'aver messo a disposizione degli editori forme di rappresentazione innovative e con un potenziale sconosciuto fino ad allora. La possibilità di integrare nell'edizione l'immagine del manoscritto rappresenta, da allora, la soluzione ideale per determinati tipi di situazioni testuali. Comparati all'evidenza e alla bellezza estetica dell'immagine del manoscritto, gli apparati critici genetici sviluppati da Friedrich Beißner per l'edizione di Stuttgart sono la dimostrazione probatoria del fallimento strepitoso di questo strumento classico del discorso editoriale come mezzo di trasmissione di forme e contenuti testuali per determinate circostanze di trasmissione, come possono essere il manoscritto letterario, il frammento, la bruttaccia<sup>36</sup>.

La FHA, essendo la manifestazione pratica di una teoria formulata anteriormente, fu a sua volta l'ispirazione per ambiti di discussione che fino ad allora la teoria aveva sfiorato solo lievemente e con un certo riser-

<sup>35</sup> Gunter Martens, «Neue Tendenzen in der germanistischen Edition», in *Philosophische Editionen. Erwartungen an sie - Wirkungen durch sie. Beiträge zur VI. Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen (11-13 Juni 1992 Berlin)*, a cura di H.G. Senger, Tübingen, Niemeyer, 1994 (*Beihefte zu editio*, vol. 6), pp. 71-82: 74.

<sup>36</sup> Si veda: Friedrich Beißner, «Bedingungen und Möglichkeiten der Stuttgarter Ausgabe», in *Die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Ein Arbeitsbericht*, a cura di Th. Frey, Stuttgart, 1942, pp. 18-30.

bo. Uno di questi, la genetica testuale, è giunto ad occupare un luogo proprio all'interno del discorso di edizione germanistica, senza che fino ad oggi esista un consenso generalizzato sulla sua capacità di generare conoscenza e di produrre risultati interpretativi rilevanti. L'interesse per le edizioni genetiche è cresciuto esponenzialmente nelle ultime decadi, favorito non solo dalle possibilità tecniche e di rappresentazione che, in maniera tanto convincente, edizioni come la FHA rendevano manifesto, bensì anche dall'incontro e dall'interscambio dei forum di edizione germanistica con i costituenti della *Critique Génétique* francese: Almuth Gréssillon, Jean-Louis Lebrave, Daniel Ferrer, Louis Hay y Michel Espagne sono alcuni dei suoi rappresentanti principali.

Il brodo di coltura per la ricezione dei principi e delle teorie della *Critique Génétique* era già stato preparato da tempo mediante lo sviluppo di una terminologia propria e di metodi specifici per l'identificazione e l'analisi di processi genetici in manoscritti letterari. Lo scoglio principale che si doveva evitare consisteva nel definire relazioni di uguaglianza sincronica tra elementi del testo che, da una prospettiva diacronica, costituivano alternative esclusive<sup>37</sup>. Il concetto di variante e le sue connotazioni gerarchizzanti, il carattere deficitario della variante esclusa rispetto alla variante stabile partivano da una teoria di genesi testuale analoga alla crescita di un organismo vivo, per cui si sottintendeva che lo sviluppo di un testo costituiva sempre un processo di miglioramento e maturazione. L'analisi di processi genetici concreti alimentò i dubbi rispetto a questo *a priori* estetico-genetico e ispirò teorie che livellavano la valenza e la vigenza delle varianti e concedevano a tutte e ad ognuna di esse gli stessi diritti, invece di privilegiare quella cronologicamente più giovane a spese di tutte quelle precedenti. Per questo si rendeva necessario sviluppare mezzi alternativi alla tradizionale separazione tra testo e apparato, che tanto illustrativamente esprime l'esilio delle varianti escluse dal testo finale.

Il fatto che la collaborazione tra l'edizione germanistica, soprattutto tra gli editori coinvolti nella genetica testuale, e i rappresentanti della

<sup>37</sup> Si veda, come esempio, uno dei primi articoli che formulano questa desiderata: Reinhold Backmann, «Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter. Mit besonderer Berücksichtigung der großen Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien», *Euphorion*, 25 (1924), pp. 629-62. Anche: Gunter Martens, «Texte ohne Varianten? Überlegungen zur Bedeutung der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe in der gegenwärtigen Situation der Editionsphilologie», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 101 (1982), Sonderheft: Probleme Neugermanistischer Edition, pp. 43-64; Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil/Des Travaux, 1989.

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 147

*Critique Génétique* non si fosse prodotta anteriormente ispira un sentimento di particolare stupore, soprattutto considerando che i metodi della *Critique Génétique* si svilupparono per la rappresentazione di manoscritti di un autore tedesco, Heinrich Heine, per un'editrice tedesca<sup>38</sup>. Il motivo della mancanza di dialogo si deve forse al fatto che gli obiettivi dei *généticiens* e dei *Textgenetiker* sono molto diversi, praticamente opposti. La *Critique Génétique*, partendo da una metodologia e da un orizzonte del sapere radicato nella linguistica, in principio non è interessata a produrre edizioni, bensì alla ricostruzione e interpretazione di processi genetici testuali. L'interesse per la *Textgenese*, invece, parte dalla rappresentazione editoriale e critica di tali processi genetici; il suo obiettivo è, in primo luogo, l'integrazione di questi in edizioni o la trasformazione dei modelli d'edizione esistenti per accogliere la rappresentazione di processi genetici.

Lo sviluppo degli orizzonti di interesse della *Critique Génétique* e della *Textkritik* rispetto alle testimonianze di genetica testuale, i manoscritti, non potrebbe, quindi, essere più diverso. Mentre la *Critique Génétique* potrebbe prescindere in ultima istanza dai manoscritti materiali, una volta decifrato l'ordine nel quale vennero generate le lettere e la relazione semantica, semiologica ed ermeneutica tra le differenti fasi trasmesse nel manoscritto, la *Textkritik* tende a fornire alla dimensione grafica autografa, non trascrivibile in segni discreti, caratteristiche testuali. Per questo essa ha sviluppato definizioni di testo sempre più ampie e globali, prendendo come modello le definizioni implicite nel concetto di testo sviluppato dai *Cultural Studies* o dalla *Kulturwissenschaft*, con l'obiettivo di rendere partecipi della struttura testuale e degli elementi di semiotica la maggior quantità di fenomeni adiacenti al manoscritto, che fino ad allora non potevano essere incorporati ai parametri rilevanti per l'interpretazione<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Si veda: Almuth Grésillon, «*Critique génétique: Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie*», *Quarto* (1996), pp. 14-24, e Id., *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994. Su *Critique Génétique* e "critica delle varianti", si veda il repertorio bibliografico di M.A. Grignani, *Moderna*, 2 (2002), pp. 167-238.

<sup>39</sup> Alcuni dei testi che influirono in questo processo sono: Konrad Górski, «Zwei grundlegende Bedeutungen des Terminus 'Text'», in *Texte und Varianten* [cfr. nota 8], pp. 337-44; Gunter Martens, «Was ist – aus editorischer Sicht – ein Text? Überlegungen zur Bestimmung eines Zentralbegriffs der Editionsphilologie», in *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, a cura di S. Scheibe e Ch. Laufer, Berlin, Akademischer Verlag, 1991, pp. 135-56. Clifford Geertz, «Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture», in *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973. Aleida Assmann, «Was sind kulturelle Texte?», in *Literaturkanon – Medienereignis – kultureller Text*, a cura di A.

La demistificazione dell'autore, la sua relativizzazione come parametro di interpretazione testuale, fu favorita dalla consapevolezza di limitazione e insicurezza derivanti dalla pratica tradizionale di subordinare il lavoro editoriale e i suoi obiettivi principali ad un'ipotetica ricostruzione dell'intenzione autoriale. Due saggi provenienti dall'ambito della filosofia francese, «La mort de l'auteur» di Roland Barthes<sup>40</sup>, uno dei testi più malintesi del discorso teorico post-strutturalista, e il saggio «Q'est-ce qu'un auteur?» di Michel Foucault sollevarono le ire di molti editori che vedevano vacillare l'autore come concetto basilare dell'interpretazione e della costituzione di testi<sup>41</sup>. E il fatto che la *Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition* dedicasse il suo 9° congresso internazionale al tema «Autor, Autorisation, Authentizität» dimostra che i timori avevano dato accesso ad una certa curiosità di sperimentare la flessibilità offerta da una definizione più aperta e critica dei termini.

Sebbene l'ispirazione per questa apertura del concetto di testo sia sorta grazie al lavoro con manoscritti autografi datati a partire dalla fine del XVIII secolo, così come l'idea di approfittare della moltiplicazione di velli testuali strutturati e sovrapposti per diversificare il potenziale di produzione di significato del testo, non è stato solo questo tipo di fonti che ha motivato un cambio di paradigma testuale e una dinamizzazione dell'ideale di testo. La germanistica medievale affronta, a partire dagli anni '70, una profonda revisione dei suoi obiettivi e dei suoi modelli di genetica e di struttura testuale. Sebbene manca di testimonianze immediate di genetica testuale, essa sa approfittare della dinamica delle varianti sorte nel processo di copia manoscritta come fonte di informazione sulla relazione tra produzione, ricezione e trasformazione dei testi. L'analisi della struttura e della relazione tra le varianti di certi testi rende manifeste le limitazioni assolute dei metodi lachmanniani. Testi le cui varianti non rispondono alla logica presupposta da Lachmann, testi la cui tolleranza variantiva è talmente ampia che i limiti del testo stesso sfumano, testi che non si lasciano ridurre ad un archetipo, bensì che manifestano una volontà trasformativa cosciente, arrivano ad arricchire il repertorio dei

Poltermann, Berlin, Erich Schmidt, 1995, pp. 232-44; *Schrift und Gedächtnis*, a cura di J. Assmann, A. Assmann e Ch. Hardmeier, München, Fink, 1983; Nelson Goodman, *Die Sprachen der Kunst*, Frankfurt, Suhrkamp, 1998.

<sup>40</sup> Roland Barthes, «La mort de l'auteur», *Oeuvres complètes*, vol. II., éd. Éric Marty, Paris, Edition du Seuil, 1994, pp. 491-95.

<sup>41</sup> Michel Foucault, «Q'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de Philosophie*, luglio-settembre 1969; Id., *Dits et écrits, 1954-1988*, a cura di D. Defert e F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, pp. 189-821.

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 149

modelli di costituzione testuale con tipi di edizione alternativi alla tradizionale ricostruzione di un archetipo, supposta origine unica del resto della trasmissione. I modelli "offener Text", testo aperto, e "unfester Text", testo instabile, offrono la possibilità di mantenere in sospenso la decisione di costituzione testuale editoriale, di pluralizzarla o di contrastare varianti senza la necessità di decidere per una o per l'altra<sup>42</sup>. La messa in pratica di questo modello teorico porta all'ampliamento del repertorio testuale. Le quattro versioni della *Nibelungenklage* proposte da Bumke costituirono, malgrado le proteste da parte dei settori più conservatori dell'edizione germanistica, un mezzo per ridare dinamismo ad un testo che la tradizione editoriale aveva trasformato, con il passare delle generazioni di editori, in statua di sale<sup>43</sup>.

La discussione sul "testo" come concetto e come elemento generatore di strutture semantiche ed ermeneutiche e la discussione sul termine "autore" costituiscono l'apporto più essenziale, a livello teorico, dell'edizione al discorso terminologico generale delle scienze umanistiche, e sono quelli che sembrano predestinati ad ispirare punti di connessione con la maggior quantità di discipline, comprese quelle che non manifestarono mai alcun interesse per l'edizione.

#### *L'edizione musicale in Germania: orchidee monumentali*

Sebbene provenga dalla comunità più esclusiva e piccola del mondo editoriale tedesco, da una di quelle discipline che nell'università tedesca vengono definite con il poetico ma ambivalente soprannome di *Orchideenfächer*, disciplina orchidea – per essere piccole ma appariscenti –, l'edizione critica musicale tedesca ostentò e ostenta, senza concorrenza fino ad oggi e con la massima naturalezza, la predominanza incontestabile nella sua categoria a livello mondiale dal XIX secolo. In nessun paese si osserva una tale continuità, quantità e qualità dei progetti editoriali con seguito scientifico, in nessun paese la collaborazione tra musicologia, stimolo istituzionale ed editoriale è tanto stretta e radicata come in Germa-

<sup>42</sup> Thomas Bein, «Der 'offene' Text- Überlegungen zu Theorie und Praxis», in *Quelle - Text - Edition, Ergebnisse der österreichisch-deutschen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Graz vom 28 Februar bis 3 März 1996*, a cura di A. Schwob et al., Tübingen, Niemeyer, 1997 (*Beihefte zu editio*, vol. 9), pp. 21-35.

<sup>43</sup> Joachim Bumke, *Die vier Fassungen der "Nibelungenklage". Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, Berlin-New York, De Gruyter, 1996; Id., *Die "Nibelungenklage": synoptische Ausgabe aller vier Fassungen*, Berlin-New York, De Gruyter, 1999.

nia. L'unico punto nel quale la Germania deve cedere il primo livello ad un'altra nazione è nel fatto di non essere stata la culla dell'edizione di opere complete musicali. Questo privilegio spetta all'Inghilterra. Samuel Arnold pubblicò tra il 1787 e il 1797 i primi 180 volumi di un progetto di edizione di opere complete dedicato – e per la gloria – all'autore nazionale per eccellenza, Friedrich Händel, curiosamente un tedesco divenuto inglese per adozione popolare<sup>44</sup>. L'edizione rimase incompiuta, ma costituisce l'ispirazione e il via per l'edizione musicale critica.

Questa affermazione può essere fatta in maniera categorica, poiché l'edizione di Händel coincide con gli albori dello storicismo musicale. Anteriormente a queste date, nessuno aveva avuto l'interesse di cercare e pubblicare musica che non fosse attuale. L'edizione di Samuel Arnold costituì un incentivo e un'aspirazione a vari livelli e definì alcuni parametri basilari e costanti nella pratica dell'edizione critica musicale. L'edizione musicale, sin dal principio, si compiace nel produrre libri grandi, pesanti, monumentali, elegantemente sobri. Lo sviluppo dell'edizione musicale in Germania è il prodotto della convergenza di tendenze musicali e accademiche indipendenti, sebbene esse differiscano solo apparentemente in quanto partono, in un modo o nell'altro, da un nucleo intellettuale comune: il concetto di classicismo e di storicismo musicale, così come la definizione del contesto accademico adeguato mediante l'incorporazione della storia della musica alla lista di discipline umanistiche. Allo stesso modo si cominciò a costituire un canone di testi musicali specifico per una disciplina che aspirava ad entrare a far parte dell'ambiente universitario e a permanervi.

Le ferite che la Seconda guerra mondiale provocò nel panorama culturale tedesco ebbero conseguenze, nel mondo musicale, a livello mondiale, manifestandosi in modo urgentemente pratico. L'industria editoriale tedesca era stata distrutta in senso letterale. Sebbene lo stato rovinoso di edifici e infrastrutture fosse un problema risolvibile, il secondo ostacolo era insuperabile: l'*alma mater* della produzione di edizioni musicali, la casa editrice Peters, con sede a Leipzig, si trovava nel territorio occupato dalla Russia, motivo per cui sembrava impossibile riaprire le vie di distribuzione delle edizioni dei classici interrotte durante la guer-

<sup>44</sup> Friedrich Händel, *The Works of Handel*, ed. Samuel Arnold, 180 vols., 1787-1797. Si veda: Jacob Maurice Coopersmith, «The First Gesamtausgabe: Arnold's Edition of Handel's Works», *Notes*, 4 (1947), pp. 277, 439; Annette Oppermann, *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs "Wohltemperiertem Clavier" und Beethovens Klaviersonaten*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2001 (*Abhandlungen zur Musikgeschichte*, Bd. 10).

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 151

ra<sup>45</sup>. La pressante richiesta favorì sia lo sviluppo rapido ed efficace dell'edizione musicale tedesca fino agli anni '90, sia la ricerca di metodi rappresentativi di testi musicali capaci di armonizzare plausibilmente, arrivando ad un compromesso accettabile, le necessità puramente critiche e le necessità del mondo musicale<sup>46</sup>.

Sebbene proliferino le analogie e le coincidenze, esistono punti di divergenza tra le pragmatiche editoriali di testi e di musica, le quali, anche senza essere assolute, motivano il fatto che il lavoro dell'editore musicale abbia sviluppato differenze sostanziali rispetto a quello dei suoi colleghi. La dipendenza che l'edizione musicale ha rispetto alla pratica musicale è, al tempo stesso, una sfida continua e ispiratrice per l'edizione e una camicia di forza che limita le sue possibilità di espressione e di rappresentazione dei testi in una maniera molto più decisiva che nel caso di testi letterari, per quanto complessa sia la dinamica genetica di questi ultimi<sup>47</sup>. La discussione e la messa in pratica dei risultati della riflessione teorica mostrano una maggiore inerzia e lentezza, ma non vengono meno ai loro intenti di mantenere un livello pragmatico conforme agli ideali teorici. Le tecniche e i termini specifici dell'edizione musicale sono l'espressione di necessità pragmatiche, limitative in molti casi, senza che l'edizione musicale abbia generato un discorso consistente. Uno dei pochi termini editoriali genuinamente musicali, il più conosciuto e quello di maggior successo, l'"Urtext", costituisce, metodologicamente parlando, una sorta di sigillo di qualità diffuso, senza contenuto metodologicamente definito<sup>48</sup>.

Il ritmo dello sviluppo mostra, a volte, tendenze parallele o analoghe alle filologie, dato che la differenza più sostanziale fino ad ora è la sensibilità dell'editore musicale nei confronti del fatto che ogni rappresentazione scritta di un testo musicale è una manifestazione del testo in un determinato sistema di notazione che non è identico al testo che rappresenta: la sua trascrizione implica sempre momenti trasformativi e cambi che

<sup>45</sup> Si veda: Adam Carse, «The Sources of Beethoven's Fifth Symphony», *Music & Letters*, 29 (1948), pp. 249-62.

<sup>46</sup> Si veda ad esempio: *Musikalisches Erbe und Gegenwart: Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland*, a cura di H. Bennwitz et al., Kassel et al., Bärenreiter, 1975; Ludwig Finscher, «Gesamtausgabe - Urtext - Musikalische Praxis. Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikleben», in *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, a cura di M. Bente, München, Henle, 1980, pp. 193-8.

<sup>47</sup> Si veda, in questo contesto: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und Praxis*, a cura di H. Lühning, Tübingen, Niemeyer, 2002 (*Beihefte zu editio*, vol. 17); Reseña C. Urchueguía, *Variants*, 2/3 (2004), pp. 379-82.

<sup>48</sup> Günter Henle, «Über die Herausgabe von Urtexten», *Musica*, 8 (1954), pp. 377-80.

necessariamente producono una perdita di contenuto. Il contenuto musicale, la scrittura e la notazione, i tre livelli testuali e di astrazione indipendenti, esigono dall'editore musicale un alto grado di capacità critica e di differenziazione. Il fatto che questa stratificazione di livelli testuali sia comune alla scrittura, come tecnica in generale, sembra non aver fatto breccia sulla coscienza di molti editori di testi letterari che continuano a ritenere che il testo è identico alle lettere che vedono scritte sulla carta.

Le nuovissime tendenze dell'edizione di testi lasciano intravedere un graduale avvicinamento degli editori di testi letterari a quelli di testi musicali, una presa di coscienza del livello notazionale del testo e dei suoi particolari elementi di significato. L'interesse per il livello grafico individuale del testo scritto, riservato fino a poco tempo fa soprattutto a certi tipi di manoscritto, sta iniziando ad essere ampliato verso il testo stampato. L'edizione in Germania sembra aver compreso il singolare apporto dato dal contesto grafico al significato testuale. L'analisi del carattere estetico di una determinata tipografia e la relazione tra la calligrafia e la tipografia sono state scoperte da alcuni editori e sono esplorate con meticolosa attenzione<sup>49</sup>. Forse sta avendo luogo, prudentemente e in ritardo, un nuovo *Iconic turn* che condurrà ad un maggiore avvicinamento e ad una maggiore comprensione tra filologi letterari e musicologi.

#### *Edizione in Germania oggi: chi ti legge?*

Se ricapitoliamo i problemi che motivarono lo sforzo teorico della generazione di editori del dopoguerra e li confrontiamo con il risultato della discussione, dobbiamo riconoscere che, malgrado il fiume di inchiostro fluito sotto i ponti editoriali, le domande continuano senza aver trovato una risposta univoca e i problemi continuano a non essere risolti. Bisogna dedurre da questo fallimento che la discussione è stata vana? È lecito considerare che la domanda sollevata nel 10° congresso di editori germanistici costituisce una resa e un ritorno al punto di partenza?

Le domande intorno al fatto che si prospetta l'ultima miscellanea programmatica sorta dalla penna degli editori germanistici e dei loro allea-

<sup>49</sup> Uno dei teorici sulla scrittura e sulla notazione testuale più attivi al momento è Roland Reuß, si veda per esempio: «Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur 'Textgenese'», *TEXT. kritische Beiträge*, 5 (1999), pp. 1-25; «Handschrift in Druckschrift: Zur Diskussion des Verhältnisses von Kalligraphie und Typographie bei Paul Renner, Gerrit Noordkij und Stanley Morison» «*Mir ekelt vor diesem tintekleckenden Säkulum*», in *Schreiszene im Zeitalter der Manuskripte*, a cura di M. Stingelin in collaborazione con Davide Giuriato e Sandro Zanetti, München, Fink, 2004, pp. 245-56.



«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 153

ti rivelano una preoccupazione molto diversa, motivata da e d'accordo con la situazione generale imperante.

Nella collezione di saggi *Text und Edition*, che cerca di prendere il testimone e di occupare il posto della mitica *Texte und Varianten* del 1971, gli editori pongono a loro stessi le seguenti domande:

- 1) È necessario e opportuno pubblicare le opere dei grandi autori della storia della letteratura nel modo più integro possibile?
- 2) È possibile che gli apparati critici sempre più voluminosi e complicati e soprattutto la documentazione della genetica testuale comportino che l'edizione tenda a convertirsi in un discorso eccessivamente specializzato, accessibile solo ai professionisti?
- 3) Gli editori non hanno per caso dimenticato i loro utenti, isolandosi in questo modo dalla didattica accademica?<sup>50</sup>

La cornice di questo conato di auto-flagellazione pubblica non potrebbe essere più eloquente. Il capitolo introduttivo si intitola: «Überlieferung, Philologie und Repräsentation. Zum Verhältnis von Editionen und Institutionen», «Trasmissione, filologia e rappresentazione. A proposito della relazione tra edizioni e istituzioni»<sup>51</sup>. La polemica e la domanda: qual è la rilevanza per la società dell'edizione critica, dell'edizione di opere complete, della metodologia editoriale, delle manifestazioni pratiche dei risultati di innumerevoli discussioni? A chi servono? E, in sostanza, come legittimare il lavoro editoriale? La miscellanea risponde con esempi eloquenti e convincenti allo scopo di dimostrare di possedere risorse; nonostante ciò si finisce per avere l'impressione di vedere i tre moschettieri che si difendono, confinati contro la parete, da un attacco immaginario da parte di un inquisitore, astuto e di cattivo umore.

La domanda non è assolutamente nuova né originale in questo contesto, anzi, questa domanda accompagna le grandi edizioni critiche dal momento stesso in cui esse smettono di essere prodotti meramente

<sup>50</sup> *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*, a cura di Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. van Vliet, Hermann Zwerschina, Berlin, Erich Schmidt, 2000, pp. 11 s.: «1. Ist es notwendig und sinnvoll die Werke großer Autoren der Literaturgeschichte in größtmöglicher Vollständigkeit zu edieren? 2. Neigen die immer umfangreicher und komplizierter werdenden kritischen Apparate und insbesondere die Dokumentation der Textgenese nicht zu einem nur wenigen Fachleuten erschließbaren Spezialistentum? 3. Haben die Editoren nicht ihre Benutzer aus dem Blick verloren, sich damit selbst isoliert und sich zudem von der akademischen Lehre abgekoppelt?».

<sup>51</sup> *Ibid.*

commerciali, per diventare mezzi di rappresentazione testuale con fondamento e seguito scientifico.

Mettere in discussione la relazione “prodotto-prezzo-utente” nell’edizione di opere complete, tanto scandalosamente sproporzionata dal punto di vista del mercato, è uno degli sport preferiti dai commentatori culturali ed è uno degli aspetti che ispira le critiche più acerbe e, a volte, più apertamente comiche. Come esempio, la relazione di un critico alla nuova edizione del *Processo* di Kafka<sup>52</sup>:

La sua [Roland Reuß, C.U.] edizione è senza dubbio la più scrupolosa, è una di quelle che vengono chiamate edizioni facsimili, costa 398 marchi e pesa 5,2 chili [...] l’edizione di Max Brod esiste come tascabile nella casa editrice Suhrkamp per 14 marchi e 80 e quella di Pasley si trova nella casa editrice Reclam per 9 marchi; questa pesa 0,117 chili<sup>53</sup>.

Molto occupato nel dare libero sfogo al suo cinismo, Schäble, nel suo polemico articolo, dimenticò di comunicare al lettore se preferiva mettere l’edizione di Reuß in saldo o a dieta. Il centro del bersaglio, l’edizione di opere complete di Franz Kafka, sembra avere un magnetismo speciale per la polemica. Dalla sua presentazione in società nel 1995 – puntualmente quasi allo scadere dei diritti d’autore –, non ha smesso di suscitare le ire degli uni e degli altri. La ragione di tale accanimento non è il suo metodo, non è il suo contenuto, non è nemmeno il suo editore né tantomeno il suo autore. La feroce battaglia per la quale gli argomenti non sono sempre obiettivi né razionali dimostra che gli editori e i leader del testo sono tanto umani quanto il resto delle persone, quindi condividono la meschinità del genere a cui appartengono: chi ha il diritto di realizzare un’edizione di opere complete e “prendere possesso” in questo modo dell’autore, di appropriarsene? Chi ha la sovranità culturale per erigersi “vedova”, “erede”, esecutore testamentario di un autore, una volta che si estinguono i diritti d’autore? Max Brod si prese la libertà di farlo e la posterità non può far altro che essergliene grata. Altri opterebbero per la soluzione proposta da Th. W. Adorno: il rogo

<sup>52</sup> Franz Kafka, *Der Process*, *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, ed. R. Reuß e P. Staengle, Frankfurt am Main, Stroemfeld, 1997.

<sup>53</sup> Gunter Schäble, «Die Faksimile-Freundschaft. Kafka und die Herausgeber», *Merkur*, 54 (2000), pp. 287-300: 288: «seine [Roland Reuß'] Ausgabe ist überhaupt die gewissenhafteste, es ist eine sogenannte Faksimile-Ausgabe, sie kostet 398 Mark und wiegt 5,2 Kilogramm, [...] die Ausgabe von Max Brod gibt es zur Zeit als Taschenbuch bei Suhrkamp zu 14 Mark 80 und die von Pasley bei Reclam zu 9 Mark, sie wiegt 0,117 Kilogramm».

«Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi 155

delle vedove, però questo cadde in disuso, cosa per la quale allo stesso modo siamo grati.

Per quanto materialista sembri questa argomentazione, non è mai tardi per mettersi a pensare a questo aspetto tanto pragmatico quanto necessario dell'edizione. La risposta ha smesso di essere ovvia. Tradizionalmente, in Germania, si era soliti appellarsi con successo al sentimento di responsabilità della nazione nei confronti del suo patrimonio quando il prodotto editoriale, *historisch-kritische Gesamtausgabe*, l'edizione critica e storica di opere complete, prendeva come protagonista un autore emblematico per la nazione. Se la nazione non può o non vuole permettersi il lusso di rendere manifesto il suo sentimento di responsabilità attraverso il sovvenzionamento di edizioni superbe dalle caratteristiche sopra menzionate, chi deve sentirsi tradito?

Questa generazione, come quelle precedenti, vive convulsamente un cambio di paradigma auspicato tanto dallo sviluppo tecnico – la scoperta dei mezzi elettronici di amministrazione e presentazione dei contenuti editoriali –, quanto dalla rassegnazione nel vedersi avvocati e nell'essere storia sin dal momento in cui si nasce. La rilevanza sociale e culturale dei prodotti, che tradizionalmente sono stati il centro di attenzione e la ragion d'essere dell'attività editoriale germanica, si sta mettendo in discussione in base a questi argomenti. La critica e la situazione generalizzata attuale hanno suscitato reazioni apparentemente contraddittorie. L'apparente paradosso rende manifeste le tensioni e le contraddizioni implicite nello sviluppo tecnico e culturale. Mentre si favoriscono i mezzi elettronici di rappresentazione e divulgazione di testi, che con la loro piattaforma interattiva, in misura maggiore o minore, offrono al lettore la possibilità di partecipare attivamente alla rappresentazione del testo e di scegliere tra le alternative messe a sua disposizione dall'editore quella che più convince l'utente, le edizioni critiche convenzionali recuperano metodi di commercializzazione che sembravano essersi estinti da anni. Le case editrici presentano, sempre di più, edizioni critiche ambiziose e costose nel mercato in base a sottoscrizioni previe.

Dalla prestigiosa casa editrice Aufbau rintrona la voce di Cassandra: «In case editrici di classici come Suhrkamp o Hanser, il lavoro editoriale ha praticamente toccato il fondo», dice, non senza mescolare nel suo sermone un certo tono polemico, l'editore Bernd F. Lunkewitz nella *Frankfurter allgemeine Zeitung*<sup>54</sup>. In una rassegna sulla prossima nave

<sup>54</sup> Gregor Schuhen, «Wie hältst du's mit der Edition? Schiller in neuen Ausgaben», *FAZ*, 18 agosto 2004.

ammiraglia dell' Aufbau-Verlag, un'edizione di opere di Friedrich Schiller cominciata negli anni '80, ancora nella DDR, la cui apparizione è stata annunciata per la primavera del 2005, Gregor Schuhen condensa la crisi editoriale parafrasando la domanda decisiva che sollevò Margherita a Faust, «Wie hältst du's mit der Religion?», «Come ti comporti con la religione?»; la domanda, smascherante e causa della tragedia, diventa: «Wie hältst du's mit der Edition?». Ognuno traduca come meglio crede.

Sappiamo che la risposta di Faust non fu quella appropriata, dato che seguì un finale tragico per entrambi, pertanto bisognerà armarsi di coraggio e prendere le dovute precauzioni. A chi si rivolge Schuhen, come portavoce di un'inquietudine generalizzata, e cosa si deve rispondere per evitare la *débâcle*? La coscienza di dover realizzare qualcosa per la posterità, di rendere eterna l'edizione, ha ceduto il passo alla convinzione che ogni generazione si dedichi a ricomporre i propri testi, a rileggerli, a interpretarli, e con ciò costituisca se stessa in essi. Forse non è un caso che sia proprio *Faust*, il testo che riflette con maggior acume, profondità, senso dell'autocritica e dell'umorismo la mentalità e lo spirito germanico, con la consapevolezza premonitrice del potenziale distruttivo e autodistruttivo di cui è pregna la nazione tedesca, quello a cui continua a non opporsi apertamente l'edizione genetica in Germania. Resti, pertanto, il tormentato Faust un obiettivo e una sfida per noi.

## Foro

### FORME E SOSTANZE: "IL CORTIGIANO" DI AMEDEO QUONDAM

PAOLO TROVATO, ANTONIO SORELLA, EMILIO PASQUINI,  
FRANCISCO RICO, ALFREDO STUSSI, AMEDEO QUONDAM

I contributi che qui si presentano sono stati esposti nel corso di un Seminario di Studi tenutosi presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna il 19 maggio del 2003, in occasione dell'edizione curata da Amedeo Quondam di Baldassarre Castiglione, *Il Cortigiano*, Milano, Mondadori, 2002. Tale volume si presentava di particolare interesse per la discussione di questioni metodologiche intorno alle quali si sono avvicendate le voci di Emilio Pasquini, Amedeo Quondam, Francisco Rico, Antonio Sorella, Paolo Trovato, sapientemente orchestrate e coordinate da Ezio Raimondi. A quei preziosi contributi si aggiunge qui quello altrettanto prezioso di Alfredo Stussi che, in quella circostanza, non poté essere presente come era previsto dal programma, ma che ha raggiunto gli altri nell'approdo, fondamentale, della stampa.

PAOLO TROVATO

1. *Tractant fabrilia fabri*. Fiducioso che altri colleghi li svolgano come meritano, mi limiterò ad accennare ad aspetti molto vistosi dell'edizione che qui discutiamo, per soffermarmi invece su alcune scelte e implicazioni non altrettanto marcate e certamente fabbrili, ma forse non indegne di attenzione. La novità più singolare (sulla quale, qui stesso, Alfredo Stussi) è certamente la decisione di sottoporre il libro del Castiglione, già affidato dal suo autore alla mediazione di copisti, revisori, compositori tipografici, a un drastico ammodernamento grafico e fonomorfológico, alla maniera dei correttori editoriali del Cinquecento, normalizzandone il titolo e quindi, con poche eccezioni, il testo.

Tutt'altro che comune in Italia è anche il contenuto dell'intero secondo volume, intitolato *Guida alla lettura*: di fatto una pazientissima, eroica parafrasi continuata per i lettori non specialisti, giudicati (come

succede nei paesi stranieri) inadatti ad accostare senza adeguate protesi un classico. Il fatto è (come è ben noto) che l'ala vincente nella nostra "questione della lingua" ha, in qualche maniera, bloccato l'evoluzione dell'italiano (cioè il fiorentino letterario) riproponendone, nel Cinquecento, uno strato antico, primo trecentesco. Indifferenti alla lingua che si usava nel loro tempo, i grammatici e, prima ancora, i tipografi del Cinquecento, hanno deciso che la lingua giusta per i testi letterari era quella. Di qui il terribile corto circuito di oggi, cioè l'illusione che, poiché le strutture fonico-morfologiche dell'italiano sono, anche nel secondo millennio, più o meno quelle del fiorentino del Trecento, tutti siamo per ciò stesso abilitati a capire, senza pagare il dazio di lunghi studi, gli scrittori del Duecento, del Trecento, del Quattro-Cinquecento. In realtà, la divaricazione tra l'italiano di oggi e quello di ieri rimane enorme, ed è massima nella semantica. Esemplare, oltre che didatticamente eloquente, è al riguardo il celebre saggio di Contini sul sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*. Dove, se togliamo il verbo *essere*, non c'è una sola parola che coincida dal punto di vista semantico con l'italiano d'oggi, anche se tutte all'apparenza banali ed inoffensive: *gentile, onesta, pare, donna, cielo, terra*, la stessa preposizione *di*... Un francese si accorge benissimo che il francese medievale del *Roman de la Rose* è tutta un'altra roba perché ci sono cascate di grafemi ridondanti che sono stati semplificati in fasi storiche successive. E la stessa cosa succede in Inghilterra, dove, se qualcuno legge Chaucer nella veste linguistica dei manoscritti più antichi, capisce che sta entrando in un altro mondo. Tali i precedenti, dichiarati anche a voce dallo stesso Quondam, di questa prova di alta divulgazione: che sperimenta (forse con eccesso di generosità) modalità di pubblicazione dei classici, se non inedite, estremamente rare in Italia.

Resta da avvertire che l'*Introduzione al Cortigiano*, alias *Cortegiano* (a differenza della riscrittura e della parafrasi, per niente divulgativa), riassume, aggiorna e integra con grande perentorietà le indagini portate avanti da Quondam sul classicismo del Cinquecento e sul Castiglione negli ultimi trent'anni (ricordo solo l'edizione del *Cortegiano* per Garzanti del 1981, la ristampa anastatica della *princeps* aldina del 1528, realizzata per il decennale di «Europa delle Corti» nel 1986, il dossier, voluminosissimo, del 2000, sulla storia del grande libro).

2. Una innovazione di dubbia utilità, che non sono disposto a perdonare nemmeno a un maestro-amico cui sono legato da vent'anni, come Quondam, è la nuova paragrafatura, che mette fuori gioco in un colpo

solo almeno un secolo di studi e di riferimenti puntuali al *Cortegiano*. Qualcuno, tra i giovani, si chiederà perché scaldarsi tanto per una cosa, la paragrafatura, evidentemente estrinseca e non d'autore. Si tratta di rispetto del prossimo e del suo lavoro, di giusta considerazione delle consuetudini: di valori insomma etici, fondamentali, che ben si convengono al libro tanto finemente analizzato da Quondam e che sono oggi minacciati da più fronti.

Sono più che mai di attualità le pacatissime raccomandazioni avanzate dal Barbi a proposito della *Vita Nuova*, datate 1907:

Io non avrei voluto [...] introdurre nel testo una divisione marcata di capitoli con la relativa numerazione fra l'uno e l'altro; ma non si può ormai, pel comodo delle citazioni, rinunciare a tale distinzione e numerazione [...]. Si doveva in questa suddivisione tener conto soprattutto del senso, ma aver altresì riguardo da una parte al vantaggio dello studioso, che non vuol commi troppo lunghi, e dall'altra al gusto tipografico, che non vuol numerazioni troppo fitte e troppo irregolari. Ho cercato di evitare, quant'è stato possibile, tutti gl'inconvenienti; ma se anche non vi fossi riuscito, *io raccomando ai futuri editori queste mie suddivisioni, come anche quella in paragrafi, perché siano accettate e tramandate quali sono*; mutino pure nel mio testo quello che a loro parrà meno sicuro; ma *non impediscano che una citazione fatta su questa o quella edizione possa valere per qualsiasi altra* (corsivi miei).

Tutti sappiamo come, nel caso specifico, siano andate le cose. Anche nel caso del *Cortigiano*, la nuova paragrafatura e le nuove e utili intitolazioni potevano benissimo convivere (tra tonde o tra quadre) con la secolare divisione in capitoli del Cian, passata alle successive edizioni. L'eliminazione del vecchio sistema di riferimento ci obbliga a una faticosa caccia al tesoro ogni volta che vogliamo controllare i commenti o gli studi precedenti. E la voglia passa prestissimo. Tanto più che nella maggior parte dei casi gli attacchi dei vecchi capitoli e quelli (certo più numerosi) dei nuovi paragrafi coincidono, e bastava segnalare i casi in cui Quondam ha preferito spostare l'attacco del paragrafo.

3. A mio avviso, né la circostanziata *Introduzione* né la esaustiva parafrasi e nemmeno il fatto di leggere *buono* e *ancora* dove il testo legge *bono* e *ancor* devono distrarci da una novità meno appariscente, ma metodicamente pregevole: che avrà ricadute importanti anche sull'edizione critica del *Cortegiano*, che attendiamo dallo stesso Quondam. Il testo della redazione definitiva, considerato con qualche ragione da Quondam un lavoro di équipe («Chi l'ha scritto il *Libro del Cortigiano*?»: p. cv)

è stato ricostruito, si può dire, fino a ieri sul fondamento del ms. Laurenziano Ashburnham (= L), licenziato dall'autore e poi sottoposto – in vista della stampa – ad una revisione editoriale (soluzione Cian e Maier – non senza concessioni eclettiche a singole lezioni della stampa –, donde le successive edizioni novecentesche).

Con le parole di Quondam:

i più seri dubbi sulla praticabilità delle scelte operate da Maier conseguirono [...] dagli studi di Ghinassi, che dimostrarono come e quanto su questo manoscritto avesse lavorato [...] un redattore editoriale [...] con regolari e profondi interventi di normalizzazione linguistica che continuarono anche nella fase di composizione e stampa del libro (p. cv).

Per la precisione, come già Ghinassi era riuscito a chiarire, nei margini e nelle interlinee di L c'è una serie di mani diverse, tra cui una (sapientemente identificata in quella di Giovan Francesco Valerio ossia Valier) che interviene dopo quella del Castiglione. Anche a un'ispezione diretta dell'autografo – impreziosito da una superba legatura Grolier e concesso, dunque, con parsimonia agli studiosi – non è sempre facile stabilire se ci troviamo di fronte a una "o" corretta in "u" o viceversa, e da chi. Si esce dal caos solo proiettando i dati filologici sulla documentazione esterna (le lettere dei testimoni oculari, l'avvertenza per i tipografi, le indicazioni del fattore di Castiglione). E i dubbi puntuali, non infrequenti, si risolvono tenendo conto della direzione complessiva del lavoro correttorio.

Come i documenti suggeriscono, in tipografia nel novembre del 1527 ci fu un consiglio di guerra; dal quale emerse la decisione di attribuire a Giovan Francesco Valier – non un correttore professionale, ma un amico del Castiglione e un gentiluomo letterato, almeno nel senso in cui uno può essere un gentiluomo a Venezia – la cura del manoscritto: di fatto, assai attenta. Di qui la decisione di Ghinassi, ribadita ora con forza da Quondam, di attenersi – per quanto riguarda la sostanza del testo – alla *princeps* del 1528. C'erano possibilità alternative? Una sola, e difficile da tradurre in pratica, anche se di grande interesse per gli specialisti:

tentare di 'ripulire' il manoscritto degli interventi di Lgamma, e di risalire a una fase in cui il testo era ancora certamente sotto il controllo dell'autore. Ma un'operazione chirurgica di questo genere temo che non sarebbe praticamente attuabile: in tal modo le correzioni normalizzatrici e toscaneggianti di Lgamma son venute a far corpo unico con tutto il resto del codice (così il compianto, giudiziosissimo Ghinassi).



Insomma, da un lato leggere il Laurenziano Ashburnham al netto di tutte le modifiche di tipo tendenzialmente bembesco è pressoché impossibile, dall'altro, come è naturale, la *princeps* è più corretta del manoscritto: evidentemente molte correzioni, non registrate sistematicamente in L, sono state introdotte nel testo della stampa per iniziativa del compositore (si pensi ai nostri "e così sempre" quando suggeriamo, in un giro di bozze, una direzione correttoria).

4. Lettere del Castiglione alla mano, Quondam ha del resto buon gioco a sottolineare la reiterata disponibilità del Castiglione a subire le iniziative di revisori e tipografi, ma la sua interpretazione, di solito molto persuasiva, invoglia, su questo punto, a qualche distinguo. Leggiamo ad esempio nella *Nota al testo* che «Castiglione si dimostra del tutto indifferente a salvaguardare l'integrità linguistica [ovvero, come si precisa più sopra, fonomorfológica] del suo testo dopo il passaggio tra le mani dei copisti» (p. CVI). Ma è proprio così? Non dimentichiamo quel che Castiglione scrive nel corso della discussione linguistica:

Secondo che altre volte vi ho udito dire, volete poi che in loco de *Capitolio* si dica *Campidoglio*; per *Ieronimo*, *Girolamo*; *aldace* per *audace*; e per *patrone*, *padrone*, ed altre tai parole corrotte e guaste, perché così si trovan scritte da qualche antico Toscano ignorante e perché così dicono oggidì i contadini toscani (I xxxv ed. Cian = 5,68 ed. Quondam).

L'osservazione si trova nello scorcio di teoria linguistica del I libro, fittamente modificato da Castiglione tra la seconda e la terza redazione. Gli studiosi più attenti, tra i quali il già citato Ghinassi e Quondam, ci hanno insegnato che «la discontinuità radicale nell'elaborazione» si rileva appunto nella terza redazione. Per quel che è delle teorie linguistiche il confronto tra le due fasi è stato avviato con finezza da un giovane studioso, Uberto Motta, che rileva un fatto molto interessante, cioè, se non la rimozione, la drastica riduzione dei riferimenti ai grandi trecentisti.

Motta ipotizza che Castiglione aggiorni qui le sue posizioni alla luce dell'ambiziosa sistemazione del Bembo. Credo anch'io che, di fronte al dispiegamento di argomentazioni pro Boccaccio e Petrarca di Bembo, il Castiglione accusi, in queste pagine del *Cortigiano*, ricevuta delle *Prose* (tra l'altro, sollecitate dalla Spagna al fido Piperario) e decida di ritirarsi.

Più o meno lo stesso tipo di revisione, tutta in levare, avviene, per ragioni a mio giudizio simili, riguardo ai lirici: nella seconda redazione il catalogo registra con larghezza i poeti attivi nei primi anni Venti (*Corte-*

*giano*, seconda redazione, III 85); nell'Ashburnham, e di lì nella *princeps*, i Moderni svaniscono e sopravvive solo l'Antico, il paradigma, Petrarca (I LII = 5.125). Ma si tratta di ripiegamenti che non impediscono a Castiglione di criticare – certo, un po' sotto traccia e dunque solo per i lettori più provveduti – gli arcaismi delle cerchie fiorentineggianti (I XXXIII = 5.43-44), né di rilanciare la teoria della lingua comune dei greci, la *koinè* (I XXXIV = 5.62-63) o di polemizzare nemmeno troppo velatamente con il Bembo («e chiamandola lingua volgare volemo in essa usar parole che non solamente non son dal vulgo, ma né ancor dagli omini nobili e letterati intese, né più si usano in parte alcuna», «oggidì son certi scrupolosi, i quali, quasi con una religion e misterii ineffabili di questa lor lingua toscana, spaventano [...] chi gli ascolta», I XXXV e I XXXVII = 5.66 e 5.96). Nella terza come nella seconda redazione il tentativo di rilanciare gli argomenti dei “ciceroniani”, a mal partito dopo la lunga argomentazione a favore dell'elettismo, viene bruscamente interrotto dalla signora Emilia («A me par [...] che questa vostra disputa sia mo troppo lunga e fastidiosa [...]»).

Per tornare sui toscani ignoranti dai quali avevamo preso le mosse, non so se sia già stato notato (la bibliografia sul Castiglione sta diventando incontrollabile) che la quaterna *Girolamo-Campidoglio-aldace-padrone* chiama in causa e condanna, pur senza citarlo esplicitamente, il massimo paradigma delle scritture prosastiche, il Boccaccio (nella nostra tradizione i *Girolami* e i *padroni* non si contano e un *Campidoglio* è anche nel Dante del *Convivio*, nel Villani, nel Petrarca dei *Triumphs* e altrove, ma *aldace* è merce rara: e un'occorrenza sostantivata, per “audacia, coraggio”, spicca nell'ott. 308 del *Ninfale fiesolano*, pluristampato tra Quattro- e Cinquecento).

Insomma, ripiegamenti tattici sì, rese incondizionate no; non nella teoria, ma neppure nella prassi. Il monottongo antiflorentino, e a quella data anche antibembesco, che troviamo nella *princeps* in forme come *bono/bona*, *novo/nova*, *omo/omini* e via dicendo, trova riscontro, oltre che nelle correzioni di Castiglione ai copisti del *Cortegiano* (come rilevato da Ghinassi nel 1963), anche nelle sue lettere autografe (rinvio, in proposito, alla ancora inedita tesi di dottorato bolognese di Roberto Vetrugno, che ho avuto il piacere di discutere qualche tempo fa). È notevole (ed esige una spiegazione) che il revisore Valier – che di suo scrive sempre “fuor”, “fuori”, ecc. – capisca che su queste forme il Castiglione non poteva transigere e si guardi bene, con un'attenzione sbalorditiva per chi abbia in mente l'*usus* dei correttori editoriali, dall'intervenire su questi per altro facilissimi punti di fonomorfologia.

Per le ragioni che si diranno, credo che il Valier si sia modellato sulle correzioni apportate da Marcantonio Flaminio alla sua copia di lavoro, assai discrete e in qualche misura concertate con l'autore. Dichiaro subito le pezze d'appoggio che possono suffragare questa ipotesi, registrate da ultimo nel saggio di Quondam del 2000. Nell'aprile 1525 Castiglione fa scrivere al Flaminio: «pregolo ad exequire quello che restassimo insieme a Mantua». Come scrive il fattore Tirabosco nella sua preziosa lettera del novembre 1527, Valier fa sapere che «volentera haveria visto» quello «altro libro che Vostra Signoria dete a meser Marco Antonio Flaminio». Infine, sempre a detta del fattore: «Monsignore de Baios ha mandato a dimandare messer Marco Antonio Flaminio che venga a Venezia a portare el detto libro. El se aspetta de dì in dì», ecc.).

Quondam si chiede giustamente: «Ha potuto [il Valier] effettuare questa collazione? E i risultati eventuali sono stati registrati da Valier sul manoscritto che è passato sul banco del compositore?» (p. 84).

Come ho già anticipato, alla luce delle opzioni linguistiche che risultano dall'edizione, finita di stampare in aprile, io credo di sì. In caso contrario, la lingua dell'appena citato Flaminio (già consulente del Castiglione) costituirebbe una riprova dell'interesse che la moderata toscannizzazione del *Cortegiano*, temperata da altrettanto moderate aperture al latino, finì per esercitare sui tanti contemporanei infastiditi dall'artificiosità (diciamo pure: dall'affettazione) congenita alla soluzione bembesca. Di fatto, dopo una fase giovanile oltranzisticamente fortuniano-bembesca, Marcantonio si tenne stretto nei suoi autografi sostanzialmente al tipo di lingua con cui il Valier "preparò" il *Cortegiano* del 1528. Ma la direzione di questa ipotesi subordinata (L [copisti + Castiglione + Valier] > *princeps* > Flaminio) è di gran lunga meno economica di quella suggerita più sopra, Flaminio > L (copisti + Castiglione + Valier) > *princeps*. Non per nulla il Castiglione aveva eletto suo consulente il Flaminio che fin da giovane aveva commerciato con le grammatiche del volgare. E non si vede perché il cortesissimo Marcantonio, allora in Veneto, si sarebbe dovuto sottrarre a una così ragionevole richiesta del Valier, autorevolmente avallata da un vescovo amicissimo del Castiglione, Ludovico di Canossa.

#### Nota bibliografica

1. Il riferimento è, ovviamente, a Castiglione, *Il Cortigiano*, ed. A. Quondam, Milano, Mondadori, «Oscar Classici», 2 voll. di pp. v-cxxxI, 460; 782. Gli altri lavori ricordati compendiosamente nel § 1 sono: Baldassar Castiglione, *Il Libro del*

*Cortegiano*, introduzione di A. Quondam, note di N. Longo, Milano, Garzanti, 1981 (2001<sup>10</sup>); *Il libro del cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, in Venezia, nelle case d'Aldo Romano & d'Andrea d'Asola [...], M.D.XXVIII; rist. anastatica 1986 dell'esemplare della Classense di Ravenna, «per i soci e gli amici di "Europa delle Corti"»; Amedeo Quondam, «Questo povero Cortegiano». *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000.

2. La citazione dall'*Introduzione* di Barbi all'edizione critica della *Vita Nuova* è tratta dall'ed. Firenze, Bemporad, 1932, pp. CCCVIII-CCCIX.

3. Si fa riferimento al saggio, ancora attualissimo, di G. Ghinassi, «L'ultimo revisore del "Cortegiano"», *Studi di filologia italiana*, XXI (1963), pp. 217-64: 256. Da consultare anche F.M. Bertolo, «Nuovi documenti sull'edizione principe del "Cortegiano"», *Schifanoia*, 13-14 (1992), pp. 133-44.

4. La *Seconda redazione del "Cortigiano"* si cita dall'edizione critica per cura di G. Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1968. Sulle teorie linguistiche del Castiglione: U. Motta, «La "Questione della lingua" nel primo libro del Cortegiano: dalla seconda alla terza redazione», *Aevum*, LXXII (1998), pp. 693-732. Ma si veda anche, dello stesso autore, il volume *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del "Cortegiano"*, Milano, Vita e Pensiero, 2003. Sulle lettere: Roberto Vetrugno, *Testualità e lingua delle lettere autografe di Baldassar Castiglione (1497-1524). Con un'appendice di lettere di Ippolita Torelli*, tesi di dottorato, Università di Bologna 2003, rel. R. Tesi, pp. 72-3. Sull'evoluzione della lingua del Flaminio, mi permetto di rinviare al mio «Marcantonio Flaminio grammatico del volgare: dal "Compendio" alle "Prose ridotte a metodo"», in *Atti del Convegno su Marcantonio Flaminio*, a cura di A. Pastore, A. Toffoli, Vittorio Veneto, Comunità Montana delle Prealpi Trevigiane, 2001, pp. 137-48.

#### ANTONIO SORELLA

In questo mio intervento mi limiterò a sottolineare, con l'aggiunta di qualche riflessione, l'aspetto che ritengo più significativo dell'edizione mondadoriana del *Cortegiano*, anzi del *Cortigiano*. Già dal titolo, infatti, Quondam fa capire di voler proseguire il lavoro di Giovan Francesco Valier (toscanamente Valerio), nel "riassettare" la fonomorfologia di Castiglione non più soltanto nella direzione del fiorentino aureo, ma dell'italiano dei nostri giorni. L'operazione, va detto subito, è del tutto legittima e risponde, in un certo senso, alla volontà dell'autore di farsi leggere in una veste più "corretta" – che alla sua epoca come nella nostra significava e significa anche più leggibile e più gradevole per i lettori – attraverso la mediazione di un *editor* molto affidabile: di sicuro Quondam non è stato meno attento e bravo di Valier, e lo stesso Castiglione avreb-

be apprezzato il suo lavoro, tutt'altro che semplice e banale. Certo, credo che Castiglione si dovesse preoccupare soprattutto del numero, oltre che della qualità, dei suoi lettori, nel momento in cui decise di pagare per metà le spese di stampa del libro della sua vita<sup>1</sup>. È vero che il formato a cui egli aveva pensato, un elegante *in-folio*, presupponeva una destinazione sociologicamente "alta" (come quella del libro umanistico)<sup>2</sup>, ma il ricorso alle «stampelle dell'autofinanziamento» non dipendeva dal fatto che fosse «insicuro della propria forza», quanto piuttosto dalla sua convinzione di poter ottenere un buon numero di copie personali (130, di cui 30 in carta reale) da donare a destinatari selezionati, senza spendere nulla di tasca propria, ma anzi riuscendo anche a trarre qualche profitto<sup>3</sup>. Una simile prospettiva doveva essere evidentemente anche quella dei Manuzio, che avevano scommesso sul successo dell'edizione. Da parte sua, l'editore moderno avrà acconsentito ben volentieri alla proposta editoriale di Quondam, pensando a un doppio volume da inserire in una collana di grandissima divulgazione e con alte tirature. Non dubito che, così come Valier rese possibile anche ai ceti meno colti di tutta Italia di comprendere il trattato fondamentale e quasi istitutivo della civiltà rinascimentale italiana, che l'autore presentava come scritto addirittura in «lingua lombarda», allo stesso modo Quondam oggi abbia reso accessibile a un pubblico molto più ampio un testo che sarebbe altrimenti difficilmente digeribile persino per gli studenti universitari, che fanno sempre più fatica a leggere i nostri classici prenovocenteschi. Sono d'accordo sul fatto che un'operazione di questo genere non possa essere applicata in modo indiscriminato a tutti i testi del passato: sarebbe addirittura nociva se la si volesse proporre per la *Commedia* dantesca, per esempio, o per opere che non abbiano ancora ricevuto un'attenzione sufficiente da parte della filologia e siano quindi disponibili in edizioni non attendibili o addirittura in edizioni antiche o sette-ottocentesche. Nel caso del *Cortegiano*, disponiamo di una vulgata derivante dall'eccellente edizione di Vittorio Cian, della magistrale edizione di Ghino Ghinassi, per la seconda redazione, e attendiamo l'edizione critica e l'edizione elettronica ipertestuale da tempo annunciate da Quondam, sicché ci possiamo concedere con buona pace di tutti questa utile "rassetta-

<sup>1</sup> Cfr. A. Quondam, *Introduzione* a B. Castiglione, *Il Cortigiano*, Milano, Mondadori, 2002, p. XIV.

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, p. XVI.

<sup>3</sup> Interpreto in questo modo la lettera inviata il 9 aprile 1527 da Castiglione che si trovava a Valladolid all'indirizzo di Cristoforo Tirabosco a Mantova, riportata *ivi*, pp. XIV-XVI.

ra” linguistica e stilistica che egli stesso ci propone, con un coraggio che pochi, al posto suo, avrebbero avuto.

Solo da qualche decennio siamo giunti alla consapevolezza di quanto fosse stato importante il ruolo dei revisori tipografici del Rinascimento, sotto le cure dei quali uscirono “rivisti e corretti” alcuni dei testi fondamentali della letteratura italiana, dallo stesso *Cortegiano* al *Galateo*, dai *Dialogi* di Speroni alle opere di Machiavelli, Aretino, ecc. Viene però da chiedersi fino a che punto i contemporanei fossero a conoscenza di un simile lavoro di *editing* e se lo approvassero. In questa sede non posso dilungarmi su questo argomento, che mi sta molto a cuore, ma vorrei citare in causa almeno il più autorevole dei testimoni. Pietro Bembo aveva collaborato con Aldo Manuzio sin dalla fine del Quattrocento e poi aveva proseguito nella sua carriera di letterato prestando la sua opera di consulente o di vero e proprio revisore a stampatori e ad amici che gli sottoponevano, sempre più numerosi, le loro opere. Tra l’altro, Bembo era stato uno dei fortunati lettori di una precedente redazione del *Cortegiano*, che l’autore fece circolare manoscritta<sup>4</sup>. Nella terza edizione delle *Prose della volgar lingua*, uscita a Firenze dalla stamperia di Lorenzo Torrentino nel 1549 per le cure di Benedetto Varchi, l’autore apportò una correzione rispetto alle precedenti edizioni del 1525 e del 1538 in II, 9, com. 6, sostituendo la litote *poco amorevole* all’aggettivo *disamorevole*<sup>5</sup>. In verità *poco amorevole* è rintracciabile per la prima volta<sup>6</sup> proprio nel *Cortegiano*, I, I, 2 (ed. Quondam: I, I, 4), dove compare in un contesto molto simile, nella bocca di un interlocutore che mostra di schermirsi rispetto alla richiesta di intervenire autorevolmente su un argomento. Tuttavia, nelle precedenti redazioni il passo in questione non c’era e dunque Bembo avrà considerato autorevole e degno di essere memorizzato e imitato il testo dell’edizione, piuttosto che il manoscritto che aveva avuto a disposizione e che gli avrebbe dato una maggiore garanzia di autenticità, ben conoscendo la prassi sbrigativa e poco rispettosa della volontà dell’autore di molti revisori coevi.

La legittimazione del lavoro di Valier non poteva essere più piena e consapevole, nella convinzione ormai acquisita della complementarità della funzione del revisore rispetto a quella dell’autore. A proposito di

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, p. XIV.

<sup>5</sup> Rimando all’*Introduzione* a P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, a cura di A. Sorella, Roma, Bulzoni (collana “Europa delle corti” diretta da Amedeo Quondam), in preparazione.

<sup>6</sup> Ho fatto ricorso all’archivio elettronico della *Letteratura italiana Zanichelli*, a cura di P. Stoppelli, E. Picchi, quarta edizione, Bologna, Zanichelli, 2001.

Valier, mette conto di spendere qualche altra parola. Tra l'estate e l'autunno del 1542 uscirono presso la stamperia degli eredi di Aldo Manuzio i *Dialogi* di Sperone Speroni, che era allora il personaggio di spicco dell'Accademia degli Infiammati di Padova, per interessamento di un altro accademico, Daniele Barbaro. Nel volume, va fatta rilevare l'assenza del trattato *Della vita attiva e contemplativa*, sebbene esso fosse compreso tra le opere per le quali Paolo Manuzio aveva ottenuto il privilegio. Con ogni probabilità, il dialogo non fu compreso tra gli altri speroniani per una precisa volontà di Barbaro, che era rappresentato in esso come interlocutore e grande estimatore delle virtù di Valier, arciprete di Murano e ben introdotto nei circoli letterari (tra l'altro, oltre che il revisore per la stampa del *Cortegiano*, era stato il dedicatario dei celebri *Versi et regole de la nuova poesia toscana*)<sup>7</sup>. Il fatto è che Valier fu imprigionato e torturato nell'agosto del 1542 con l'accusa di spionaggio nella guerra contro i Turchi, per essere giustiziato il successivo 22 settembre. Altrove ho avuto occasione di studiare l'opera di revisione editoriale cui fu sottoposto il *Dialogo delle lingue* di Speroni, grazie alla sopravvivenza dell'autografo nella Biblioteca Capitolare di Padova. Il revisore doveva essere un professionista, poiché con mano esperta bembizzò la lingua dell'autore, rese più leggibili alcuni periodi piuttosto faticosi, eliminò tutti i riferimenti che avrebbero potuto non superare il vaglio della censura veneziana (non solo per motivi di religione, ma anche di mercato, di politica e di ragion di stato) o che avrebbero rischiato di irritare la suscettibilità di singole personalità o di intere categorie come quella dei docenti dello studio di Padova<sup>8</sup>. Speroni non fu affatto entusiasta di questa revisione ed anzi continuò a rivedere l'autografo in vista di una riedizione da lui stesso curata, che però non riuscì mai a realizzare. In questo modo, l'anonimo revisore lasciò la sua traccia indelebile sulla lingua e anche sul contenuto, per certi aspetti, di una delle opere fondamentali del Rinascimento italiano. Ma chi era stato questo revisore? Non possiamo rispondere con certezza, anche se, in omaggio a Quondam, ci sarà lecito avanzare un'ipotesi. Tra le correzioni e le vere e proprie riscritture di frasi o di interi brani c'è la seguente: *facesse il cicerone tra gli artigiani > con gli artigiani facesse il Tullio fuor di proposito*<sup>9</sup>; come al solito, il revisore si preoccupa di rendere perfettamente comprensibile al lettore il senso del-

<sup>7</sup> Roma, Antonio Blado, 1539, cc. a1v-a4v.

<sup>8</sup> Anche in questo caso mi limito a rimandare alla mia *Introduzione* a S. Speroni, *Dialogo delle lingue. Edizione condotta sull'autografo*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1999.

<sup>9</sup> Ivi, par. 37.

la locuzione proverbiale, ma sostituisce anche *Cicerone* con *Tullio* senza alcuna apparente ragione. Peraltro, l'espressione *parere un Tullio* è nel *Cortegiano* (II, 51, già nella seconda redazione, II, 50, dove però Castiglione aveva scritto *Tulio*; ed. Quondam: II, 8, 19). Insomma, se fosse stato Valier l'autore della revisione dei *Dialogi* di Speroni, o almeno del *Dialogo delle lingue*, si spiegherebbe facilmente il motivo per cui egli avesse sentito il bisogno di "normalizzare" l'espressione secondo il modello del *Cortegiano*, che evidentemente doveva ricordare molto bene, anche dopo una quindicina d'anni. Anche Speroni nel *Dialogo delle lingue* mostra di ricordarsi di locuzioni usate da Castiglione, quando per esempio scrive di suo pugno *distorgere nella fa[-c]cia*<sup>10</sup>, che è con ogni probabilità una ripresa, anche nell'aspetto grafico-fonetico, dal *Cortegiano*: *distorgersi il viso* (II, 50, già nella seconda redazione, II, 49; ed. Quondam, II, 8, 14). Il revisore del dialogo, in questo caso, non tralascia di correggere la sonorizzazione di tipo settentrionale che era rimasta nel *Cortegiano*, ma interviene opportunamente toscanizzando: *distorgere nella fa[-c]cia* > *distorcere nella faccia*. Se il revisore del dialogo fu lo stesso Valier, poté avere in questo modo l'occasione di emendarsi per non aver corretto a suo tempo la grafia troppo "lombarda" di Castiglione, lasciando al revisore moderno il compito di perfezionare il suo lavoro (e infatti nell'ed. Quondam si legge, come c'era da aspettarsi: *distorcersi il viso*).

## EMILIO PASQUINI

Temo di non avere molto da dire, anche perché sono un po' colto di sorpresa dalle fotocopie che ci sono state passate, dove vedo squadernati i manoscritti del *Cortegiano*: un invito perentorio a entrare in merito e ad arrivare ai primi principi della filologia, cui non mi sento in grado di rispondere se non con qualche osservazione abbastanza sporadica. S'aggiunga che l'amico Paolo Trovato mi ha appena passato questa sua recensione all'edizione critica delle *Rime* di Dante procurata da Domenico De Robertis, uscita su un esile periodico (la *Rivista dei libri* del 19 febbraio 2003), ma già a un rapido sguardo percepibile come una prova di qualità alta, che non si sottrae a un confronto di sostanza. Mi ha colpito subito – consentitemi di prendere le mosse da un pretesto forse paradossale – la sua descrizione esterna, davvero "materiale" di questa monumentale edizione, spessa 18 centimetri, dal peso di 4 chili e 700 grammi: un fiume in piena, se si pensa che i versi in questione sono relativa-

<sup>10</sup> Ivi, par. 49.



mente pochi, circa 3000, poco più di un quinto della *Commedia*. Confesso che un simile affondo quantitativo mi ha fatto venire in mente il biglietto che anni fa giunse agli amici dalla California, stilato da un valente collega che vi professava Linguistica italiana: vi si annunciava la nascita di una sua bambina, descritta nei suoi parametri oggettivi, lunga tanti centimetri, pesante altrettanti grammi. Io rimasi confuso, limitandomi alle congratulazioni di rito; il compianto Giorgio Varanini rispose invece con una deliziosa poesiola, che meriterebbe di essere citata per intero, ma il cui senso era più o meno riassumibile in una domanda («ma perché non ci dici almeno a chi assomiglia?»).

Tutto questo mio divagare non mira certo a censurare Trovato, quasi si fosse arrestato a rilievi di ordine quantitativo. Il mio richiamarmi all'edizione De Robertis serve a rincalzo di quanto poco fa osservava Raimondi a proposito di Contini: la filologia non deve impressionare troppo, altrimenti la gente scappa; e dunque l'edizione Quondam ha in primo luogo il pregio di un'efficace apertura a un pubblico più vasto, non di soli specialisti. Il che non significa che persino il filologo di professione non resti intimidito di fronte alla fatica enorme di De Robertis, a quella sua ineccepibile documentazione, a quello scavo così fitto e profondo. Una superba dotazione di materiali, discussi uno per uno, e che solo in apparenza rischia di rendere meno leggibile il testo delle poche rime dantesche, sovraccaricandole di troppo peso erudito: basti riflettere che i due primi tomi contengono il più perfetto censimento di una tradizione manoscritta antica che io conosca. E tuttavia non si possono sottovalutare le difficoltà derivanti dall'abbandono di una prospettiva storica in omaggio al canone fissato dal primo "editore", Giovanni Boccaccio: in sostanza, questo straordinario libro di rime si avvia con la "petrosa" *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, che non è certo una prova del Dante esordiente (e qualcuno penserà con nostalgia all'utilità anche didattica di sezioni come le barbiane «Rime del tempo della *Vita Nuova*» o «del tempo dell'esilio»). Ma anche un conoscitore della lingua di quei tempi resterà sconcertato di fronte alla veste bolognese del sonetto della Garisenda; a meno che non conosca il punto di vista di De Robertis, quel suo privilegiare l'"atto di nascita" di un testo, coincidente – nell'estetica della ricezione – col suo primo apparire in pubblico. Dunque, il sonetto di un giovane poeta toscano di passaggio a Bologna mediato o, se si vuole, "recitato" dal notaio bolognese Enrichetto delle Querce, che lo trascrive in un interstizio dei *Memoriali*. In effetti, solo un lettore sprovvisto potrebbe pensare che Dante abbia risciacquato i panni in Savena o in Reno, insomma che si sia divertito a rifare il verso ai cittadini di Stra-

da Maggiore o agli *extra moenia* di Borgo San Felice. Gli addetti ai lavori sanno che – proprio in omaggio ad una rigorosa filologia della ricezione – De Robertis ha stampato le prime edizioni a stampa dei *Canti* leopardiani ponendo in nota le varianti della Piatti e della Starita (ma non quelle dei manoscritti, che restano in qualche modo eventi privati). Sono raffinatezze di un maestro della filologia: quasi un Picasso che, dotato di maestria suprema nel disegno (e capace dunque di riprodurre al meglio il reale), sappia anche rinunciare alla mimesi e optare per le forme astratte o simboliche.

Questo mio preambolo per dire quanto invece l'edizione di Quondam, almeno da un punto di vista filologico, miri all'asciuttezza e alla semplificazione. Confesso di non avere il coraggio di scandalizzarmene, pur avendo condiviso spazi e ansie con Ghino Ghinassi, quando lavorava a fondo sulla ventennale elaborazione del *Cortegiano*, fino a stamparne (1968) la seconda redazione, negli anni – fra il 1963 e il 1967 – in cui (con Antonio Enzo Quaglio) eravamo comandati al Centro studi di filologia italiana, diretto da Gianfranco Contini presso l'Accademia della Crusca, nel mitico palazzetto di piazza dei Giudici. Dunque, per quanto edotto dell'intrico dei problemi testuali attinenti al capolavoro del Castiglione, non mi straccio le vesti davanti alla soluzione di Quondam: in fondo, egli si è affidato a un testo per così dire "omogeneo", nel senso che è il risultato di un'operazione di *lifting* avvenuta in tipografia, dove è difficilissimo sceverare le varie mani (e sarà semmai l'intervento del collega Sorella a chiarirci il meccanismo di certe varianti).

Vorrei citare un'osservazione, spigolata nel primo tomo, a p. CVII della *Nota al testo*. Sottolineando la scarsa attenzione di Castiglione alla "questione della lingua", o meglio il suo interesse «più tattico che teorico» al terzo libro delle *Prose* del 1525, Quondam scrive:

Castiglione infatti non solo accetta consapevolmente il lavoro del redattore Valier, autorizzandolo a normalizzare la sua lingua d'autore, ma soprattutto neppure avverte il rilievo ortografico e grammaticale delle diverse soluzioni fonomorfologiche che i suoi copisti introducono, pure leggendo e rileggendo i manoscritti da loro allestiti [...]. Un autore senza grammatica, Castiglione: è perfettamente consapevole che, se è proprio necessario ormai provvedere a normalizzare secondo le nuove regole, non ne possiede le competenze. In una lettera a Pietro Bembo del 20 ottobre 1518, che accompagna l'invio di una copia manoscritta del *Cortigiano*, invita l'amico a non fare troppa attenzione alla *scrittura* (cioè, all'assetto fonomorfologico del testo: la sua grammatica), perché questa dovrà poi essere la «fatica di un altro». E questo *altro* sarà Giovanni Francesco Valier.

Proprio qui, in questo apparente disinteresse grammaticale di Castiglione, risiede la giustificazione più chiara dell'affidarsi, da parte di Quondam, all'edizione 1528, opera "redazionale" più che d'autore, dunque anch'essa non da rispettare passivamente, ma da normalizzare riconducendola all'uso moderno. S'aggiunga la sede stessa, "popolare", degli Oscar Mondadori, ad esimere l'editore da ulteriori angosce filologiche o linguistiche (fin dal titolo: *Cortigiano* e non *Cortegiano*) e ad orientare il suo obiettivo critico verso una direzione nobilmente divulgativa. Salta agli occhi, insomma, il divario (o lo scarto) fra il registro "alto" dell'*Introduzione*, che si misura con tutti i principali problemi storiografici di quest'opera capitale per la cultura europea, e l'impegno ad appianare in tutte le maniere le difficoltà dell'originale. Non è un caso che al primo tomo canonico, composto di introduzione, testo e repertorio biografico (con medaglioni dei «personaggi storici contemporanei attivi o citati nel *Cortigiano*»), se ne aggiunga un secondo di *Guida alla lettura*, contenente la parafrasi, anzi, quasi la traduzione interlineare dell'opera.

Io mi rendo conto che per uno straniero, o per un lettore qualsiasi che conosca male l'italiano, tale soluzione rappresenti un vero toccasana; che anzi il sistema sia quasi obbligatorio, per un testo antico, nei paesi europei dove esiste una netta frattura tra la fase medievale e quella moderna della lingua (penso al *Roman de Tristan* di Bédier, riscrittura di Beroul e Thomas, o a imprese anche meno raffinate). Debbo ammettere che in Italia, così, s'incoraggerebbe la pigrizia dei nostri studenti; eppure mi rendo conto che in questo modo noi aiutiamo i giovani a rendere spiritualmente coevi i grandi classici, leggendoli integralmente una volta che si sentano esonerati dalla fatica della puntuale esegesi richiesta da un testo antico, nei suoi vari strati (dalla fonetica alla sintassi). Eppure c'è un punto in cui non mi sento di condividere o di giustificare la scelta di Quondam (pp. CVIII-CIX della *Nota al testo*). Se infatti l'obiettivo è quello di migliorare «l'indice di leggibilità rispetto alle attuali competenze linguistiche del lettore standard», perché conservare alcune forme, nella fattispecie quelle del condizionale e del congiuntivo, con la motivazione – francamente speciosa – che «la loro normalizzazione avrebbe comportato un'eccessiva modificazione dell'originale», ma soprattutto in omaggio al loro essere «traccia della distanza linguistica del testo, o della sua arcaicità»? È una domanda che non trova risposta. Perché salvare queste forme, una volta che si erano appianate le altre? O altrimenti, perché modernizzare le altre quando la parafrasi avrebbe tutto ricondotto al codice linguistico odierno? Nell'ambito di questa rigorosa volontà di volgarizzazione del testo, in omaggio a una comunicazione totale, non è che ser-

vano molto queste isolate screziature di sapore arcaico: frammenti salvati in omaggio a una generica ed episodica *pietas temporis acti*.

Quanto poi ai pregi dell'*Introduzione*, non saprei dove fermare la lode dovuta alla sua freschezza compositiva, a certa amabile sprezzatura che non si improvvisa. Così, a proposito dell'impatto della storia all'interno del mondo del *Cortegiano* (pp. xli ss.); o del diverso modo di fare i conti – di questo «autore tardivo di una sola opera, che continua a riscrivere per tutta la vita» rispetto ai casi di Ariosto o di Guicciardini – con la canonizzazione sancita dalle *Prose della volgar lingua* (p. xi); ovvero nelle pagine (pp. lxxix ss.) dove Quondam affronta il tema della polifonia, della dimensione teatrale o mimica che attraversa l'opera. Ma non si collocano a un livello inferiore le osservazioni su certe metafore che elettrizzano il testo, quella celebre dell'arciere (p. xxviii), ma anche altre; o su certe parole-chiave, come *grazia* o *sprezzatura*. Insomma, se penso a come il tecnicismo filologico può respingere o allontanare da certi testi, quest'edizione – che della filologia sembra fare tabula rasa – costituisce un eccellente veicolo per attraversare il classicismo rinascimentale. Ripeto solo, sommessamente, che – una volta modernizzato il testo – avrei rinunciato alla parafrasi parola per parola: una “traduzione” interlineare che raddoppia la mole dell'opera. Non è un male, io credo, indurre il giovane liceale o universitario ad affrontare certi nodi della sintassi antica, a imparare a “fare la costruzione”. A dispetto del contatto quotidiano con il codice scritto dei miei allievi, io non sarei così radicale come Raffaele Simone nel pensare che i giovani abbiano ormai perso per sempre il senso della profondità ipotattica, che non siano più in grado di articolare un pensiero logico secondo piani diversi, condannati invece a una sequenza di schemi giustappositivi, di soggetti concorrenti – analogicamente – in uno stesso periodo. Ritengo cioè che l'analisi paziente dello spessore sintattico di un nostro scrittore antico possa costituire un esercizio nutritivo e liberatorio. Viceversa anche un vecchio filologo come il sottoscritto, persuaso (dalla tormentosa esperienza dei *Triumphs* petrarcheschi) che alle volte occorre rinunciare – per una ragionevole approssimazione – a una perfezione impossibile, trova modo di salvarsi l'anima: una volta deciso di dare un testo leggibile fino in fondo, meglio l'*editing* del 1528 che una qualsiasi soluzione compromissoria o falsamente esaustiva.

FRANCISCO RICO

Sarebbe un peccato se il dibattito che il *Cortigiano* di Amedeo Quondam ha suscitato e continuerà a suscitare fra gli studiosi si riducesse ad una

semplice constatazione – positiva o negativa che sia, e più o meno dettagliata – del fatto che tale lavoro si allontana dai percorsi più o meno abituali dell'edizione dei classici italiani (o, *mutatis mutandis*, dei classici spagnoli). Infatti, il valore della nuova fatica di Quondam risiede tanto nel suo contributo specifico allo studio di Castiglione quanto nel suo mettere in discussione molti dei procedimenti di routine e delle nozioni (generalmente tacite) che transitano lungo i suddetti percorsi.

Pietra dello scandalo è stata soprattutto la «profonda regolarizzazione degli assetti fonomorfolo­gici del testo, riportati agli usi moderni». Tuttavia, si tende forse a dimenticare che l'edizione di un'opera antica non può che consistere in una modernizzazione, poiché essa implica il passaggio da un codice a un altro, in maniera tale che i valori testuali dell'originale debbano essere trasmessi necessariamente secondo le convenzioni del nuovo codice, e quindi spesso non per mezzo della riproduzione ma dell'equivalenza. Il problema sta nel modernizzare bene o nel modernizzare male.

Sarà sufficiente evocare un paio di esempi che ci collocano su livelli ecdotici differenti e che, naturalmente, non sono dei casi isolati. Nella recente edizione del *Conciliato d'Amore* (Edizioni del Galluzzo, 2001) i numeri romani vengono trascritti fra due punti, in apparente rispondenza con il manoscritto redatto sotto la guida di Tommaso di Giunta. Si tratta di un errore. Nella scrittura manuale i punti servivano a far distinguere immediatamente le cifre dalle parole contigue. Nella stampa tale compito è svolto dalle maiuscole o dal maiuscoletto, o semplicemente dallo spazio che separa le parole dalle cifre. Di conseguenza, in un testo a stampa dei nostri giorni l'uso dei punti a tal fine non ha nessun senso: essi non riprendono dall'originale alcun dato significativo e, anzi, interrompono nel sistema tipografico un elemento ad esso estraneo, un'inutile macchia d'inchiostro.

Sulla stessa linea di Barbi, ne *Il Principe* dei Tascabili Einaudi (1995) viene uniformato «all'uso degli autografi il modo di presentare le preposizioni articolate *da lo* ecc.», precisando che tali forme sono «da leggersi ovviamente eseguendo il raddoppiamento». Niente di meno ovvio. La grafia connessa alla tipografia moderna *esige* che *da lo*, e non *dallo*, sia l'esito fonetico di *da lo*, perché essa è stata stabilita in base a presupposti che non possono essere sovvertiti arbitrariamente se non al prezzo di aggiungervi unilateralmente delle incongruenze. Per la prosa del *Principe* (e per l'immensa maggioranza dei testi di altre epoche) non è né ragionevole né fattibile voler riprodurre la fonetica antica (anzitutto: che fonetica? Quella personale dell'autore – magari con la gorgia e l'erre *mo-*

*scia?* Del compositore? Del copista? Di che luogo e in che data?), e lo è ancor meno se allo stesso tempo si vuole conservare al massimo la grafia antica, grafia che spesso assumeva determinate forme (latinizzanti, ad esempio) valide come arcigrafema di diverse pronunce. Semmai, il punto debole va cercato altrove. Machiavelli scriveva *da lo* nell'82 per cento dei casi e *dallo* nel restante 18 per cento perché, a prescindere da come egli pronunciasse, per lui era indifferente leggere o scrivere la preposizione articolata in una maniera o nell'altra. Ma chi oggi stampa *da lo* sta rendendo opaco, in quanto anomalo ed insolito, un elemento che per l'autore era invece trasparente, e sta quindi offrendo al lettore una falsa deduzione. Il *da lo* calcato sugli autografi è un tradimento a Machiavelli. E il disguido è qui ancor più grave rispetto a quanto avviene nel *Conciliato*, perché qui non si tratta di un piatto per filologi, ma di un libro di durevole valore di cui si sta rendendo difficile l'accesso e ardua la comprensione.

La modernizzazione condotta da Quondam sul testo risponde all'«obiettivo di migliorarne l'indice di leggibilità», in relazione – è dichiarato esplicitamente – «alle attuali competenze linguistiche del lettore standard». Non possiedo l'autorevolezza per entrare nelle particolarità del caso italiano, ma l'impoverimento di *tutte* le lingue, che subiscono l'*argot* omogeneo del potere e dei *media* e l'onnipresenza di una cultura tecnica e materiale che è al di fuori del controllo dei parlanti, è un fenomeno universale. Pertanto, sono convinto che la prima fedeltà di uno specialista è quella dovuta ai non specialisti. O, detto in altri termini, più operativi: la principale ragione d'essere di un'«edizione critica» tradizionale è quella di spianare la strada a un'edizione (o una traduzione) destinata alla lettura. La giustificazione sociale della filologia consiste oggi nel porre a disposizione di un pubblico il più vasto possibile le opere di indiscutibile valore letterario e linguistico, in quanto baluardo contro la memoria, il linguaggio e il pensiero unici. Mai come ora le mete dell'arte del poeta e dell'artigianato del filologo sono state più affini: salvaguardare, potenziare e «donner un sens plus pur aux mots de la tribu». Tutto il resto sono solo esercizi, necessari ma preliminari, volti al raggiungimento di tale obiettivo. La grafia e la lingua del Cinquecento possono essere studiate nel laboratorio di centinaia di libri, ma ciò va fatto fondamentalmente allo scopo di rendere poi accessibili un Machiavelli o un Castiglione a una più ampia gamma di lettori<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Mi permetto di rimandare alle mie osservazioni in *Critica del testo*, 2 (1999), pp. 1069-76; «Lecturas en conflicto: de ecdótica y crítica textual», in *Studia in honorem Germán Orduna*, edd. L. Funes, J.L. Moure, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp.

Detto questo, credo che valga la pena di insistere sul fatto che la modernizzazione, quando si tratta di opere di alto livello, non è un mero servizio reso al lettore, ma una esigenza di fedeltà all'autore. Il *Cortigiano* ci offre un esempio poco meno che archetipico di tale principio. È noto, e Quondam lo sottolinea nel suo prologo e lo studia splendidamente altrove, che Castiglione «neppure avverte il rilievo ortografico e grammaticale delle diverse soluzioni fonomorfolologiche che i suoi copisti introducono; pure leggendo e rileggendo i manoscritti da loro allestiti, freneticamente correggendoli, mai si sofferma a correggere, da 'autore', le forme introdotte arbitrariamente dai diversi copisti», perché egli ritiene che questa «fatica» spetti a «un altro», a Giovanni Francesco Valier (p. CVII).

È questo l'atteggiamento normale all'epoca, che per l'Italia è stato magistralmente illustrato da un classico studio di Paolo Trovato. La stampa aveva apportato una regolarità visiva (caratteri, righe, pagine...) che di per sé richiamava una regolarità ortografica e grammaticale che nella penisola era a sua volta un potente fattore di sviluppo di un mercato nazionale. Ma la regolarità rispondeva all'ottica e agli interessi degli editori, non degli autori, per la maggior parte dei quali la libertà personale era altrettanto grande nell'ortografia quanto nella calligrafia: le «soluzioni morfologiche» permettevano tante variazioni quante ce ne potevano essere fra i molteplici tracciati individuali di una stessa lettera dell'alfabeto. I margini di manovra all'interno della «grammatica» non conoscevano altri limiti che quelli dell'intellegibilità.

Dunque, Castiglione delegò a «un altro» – perché in effetti non era di sua incombenza – la responsabilità della pubblicazione del *Cortigiano* secondo i modelli editoriali dei migliori libri del suo genere, e tale delega non va abusivamente intesa come una concessione limitata a Valier e ai Manuzio. Bene ha fatto Quondam a seguire il testo della prima edizione a stampa e non, come aveva fatto Bruno Maier, quello dell'ultimo manoscritto che fu rivisto da Castiglione... e che tuttavia è meno fedele a Castiglione. Ma egli ha anche giustamente ripreso la volontà espressa dall'autore di accordare gli «asseti fonomorfolologici» con le convenienze editoriali, che in questo caso sono rivolte a garantire una maggiore fruibilità e intellegibilità ai destinatari, procedendo a una discreta modernizzazione (estremamente discreta, a dire il vero: «la totalità, o quasi, delle normalizzazioni [...] è attestata nella prima edizione») che non priva

543-56; e «Nota preliminar sobre la grafia del texto crítico», in *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al prof. Fernando González Ollé*, edd. C. Saralegui, M. Casado, Pamplona, Universidad de Navarra-Gobierno de Navarra, 2002, pp. 1147-59.

il testo di alcun segno storico significativo ed evita anzi il prodursi di “rumori” o “interferenze” che possano turbare la comunicazione con i lettori.

Di fronte ai dissensi suscitati dalla modernizzazione delle suddette particolarità – che sono, in definitiva, non trascendentali – sorprende (in teoria) che non ne siano stati espressi altri possibili (e forse più sostanziali) riguardanti la segmentazione del testo. Sia nei manoscritti sia nella *princeps*, il *Cortigiano* appare come «un blocco continuo per ciascuno dei quattro libri, senza un attimo di respiro» (p. CIX), e Quondam vi introduce «due livelli di scansione»: il primo, basato sulle sezioni tematiche, con l’aggiunta a ognuna di esse di un titolo proprio; il secondo, basato sui paragrafi; entrambi vengono identificati con una numerazione progressiva. Tuttavia, è questo un procedimento che comporta gravi rischi.

Negli ultimi anni la *capitulatio* delle opere medievali ha ricevuto non poca attenzione – concentrata in Italia sull’ammirevole *Vita Nova* di Guglielmo Gorni –, mentre, che io sappia, la questione non è stata quasi affrontata per quanto riguarda il periodo della stampa (quando, per esempio, era frequente prendere un testo da una fonte e suddividerlo secondo il modello di un’altra). Ma la filologia tradizionale non ha preso sufficientemente in considerazione (o meglio, non ha “interiorizzato”) il fatto che i libri in prosa volgare una volta non conoscevano la divisione in capoversi che oggi ci è familiare. (In un seminario tenutosi a Gargnano del Garda, quando un perfezionando si interrogò sulla struttura di un brano di Guicciardini che l’amico Mengaldo aveva distribuito in fotocopia, ebbi occasione di segnalare che non poteva trattarsi di un accapo identificato in quanto tale dall’autore; e un altro borsista intervenne allora e riferì di aver iniziato lo studio stilistico della *Storia d’Italia* partendo dai presunti capoversi dell’edizione moderna e di aver poi dovuto cambiare completamente la sua linea di lavoro quando scoprì che nelle cinquecentine essi non apparivano da nessuna parte.) Ebbene, non è la stessa cosa scrivere con i capoversi o senza di essi, con delle suddivisioni o con delle altre: un sonetto non è formato da un’ottava e tre distici, né è indifferente che una commedia abbia tre o cinque atti. Ma non è meno vero che un *Cortigiano* o una *Storia d’Italia* siano oggi assolutamente intollerabili senza quella «punteggiatura a grandi unità» che è costituita dagli a capo, dato obbligato nei codici di lettura in cui attualmente va riversato un testo classico.

Concordo, pertanto, sul principio di segmentazione, ed elogio in particolar modo la schiettezza con cui viene enunciato da Quondam (da do-



ve proverranno i capoversi che passano di edizione in edizione in tanti classici?), ma dissento dal modo concreto in cui esso è stato applicato, perché inietta nel *Cortigiano* un carattere artificiale, da oggetto di studio, scolastico, che si scontra frontalmente con la “sprezzatura” lodata dall’autore e con la “leggibilità” cercata dall’editore.

La *textual scholarship* ha recentemente dedicato molte pagine a spiegare come i marchingegni eruditi o didattici adulterino il disegno costitutivo dell’opera d’arte letteraria e come questi vadano considerati un tradimento nei confronti dello scrittore e un’intrusione nel campo del lettore. In special modo, le note a piè di pagina hanno dato luogo a numerose speculazioni (spesso pertinenti e suggestive, ma che altre volte hanno scoperto l’acqua calda a cui si attingeva sin dai tempi di Aldo Manuzio), speculazioni che, in più di un’occasione, sottobraccio ai *cultural studies*, sono sfociate in formulazioni alquanto peregrine. (I richiami al commento, così, sono stati definiti come «penetrazioni non richieste nel corpo del testo»). Non occorre sottoscrivere *in toto* tali riflessioni (che invece sono troppo poco frequenti *inter nos*) per riconoscerne la necessità ed essere d’accordo con l’opinione maggioritaria che le note a piè di pagina comportino inevitabilmente una certa “aggressività” nei confronti sia dell’autore sia del lettore, in quanto pretesa di andare oltre il primo e di sottrarre iniziativa al secondo.

Applaudo quindi la decisione di pubblicare in un tomo a parte l’eccellente commento di Quondam, non tanto perché così lo imponeva la sua mole, né perché così consigliato dall’innovativa proposta teorica in esso implicita (*sed de hoc alias*), quanto perché viene così a delimitarsi con chiarezza la distinzione fra i relativi campi e vengono messi in luce i diversi momenti e approcci propri di ogni grande libro. Tuttavia non approvo la segmentazione che dissemina lungo tutto l’originale, normalmente a pochissime righe di distanza, parentesi quadre con la doppia numerazione della sezione e del paragrafo. È indubbio che tale espediente renda agevole il percorso dal testo alle note e viceversa, ma tale scopo sarebbe stato raggiunto – magari con risultati un po’ inferiori anche se con maggiore coerenza rispetto ai presupposti di Quondam – con dei semplici rimandi alle pagine (senza neppure la necessità di numerarne le righe, procedimento sempre sconsigliabile in un’edizione destinata alla lettura), con delle voci che servissero da richiamo e con un uso appropriato dei titoli correnti. Così come ci viene offerta visivamente, la segmentazione attuale – di per sé e soprattutto a causa dell’inserimento delle parentesi numeriche – priva il *Cortigiano* di una parte notevole di quella naturalezza, freschezza e fluidità che costituiscono uno dei suoi

principali pregi. (Proseguendo su questa linea, avrei preferito una presentazione più agile, più “teatrale” del dialogo, segnando con dei trattini – non virgolettando – ed eventualmente con dei ritorni a capo, le differenti battute e gli incisi con l’indicazione dell’interlocutore.)

Non si pensi che le osservazioni da me appena mosse rispondano alla nota strategia di esprimere una riserva minore per rafforzare così la veridicità di un giudizio elogiativo. Senza nulla togliere all’ammirazione che provo per questo *Cortigiano* e per tante e tante altre fatiche di Quondam, non ritengo che si tratti di un’obiezione minore. Molto va rivisto nelle tecniche della vecchia edizione *savante*, e c’è ancor più da meditare sui principi ed i fini a cui essa si ispira. Ma la priorità va indubbiamente data alla *mise en valeur* di quel patrimonio comune che devono essere i grandi libri. Per metterli e metterci al passo dei tempi occorreranno molte altre esperienze e altri tentativi ben condotti e generosi come lo è il *Cortigiano* di Quondam.

## ALFREDO STUSSI

Se oggi ci troviamo a discutere di un’edizione del *Libro del Cortegiano* condotta perseguendo «l’obiettivo di una rigorosa e organica modernizzazione del testo» (p. CVIII del primo volume, da cui, salvo diverso avviso, sono tratte le citazioni), è perché un non nuovo problema scientifico viene riproposto anche per contingenti ragioni di carattere pratico. Inoltre l’autorevolezza di Amedeo Quondam come studioso del Castiglione impone una riflessione il più larga e approfondita possibile, sia sull’opera che abbiamo davanti, sia sul contesto in cui essa pare collocabile.

Mi sembra dunque necessario cominciare ricordando che a tale nuova edizione fa da sfondo pertinente il complessivo peggioramento della capacità di lettura e di comunicazione scritta e orale degli studenti universitari, un fenomeno ben percepibile specie nelle Facoltà letterarie. Volti a fronteggiare questa situazione sono vari provvedimenti relativi all’organizzazione degli studi, nonché iniziative editoriali di due tipi: al primo appartengono i manuali semplificati, che sono sempre esistiti (si pensi a quelli eccellenti promossi da Ernesto Monaci al principio del Novecento) e che, soprattutto per materie con alto grado di tecnicismo (la grammatica storica ad esempio), corrispondono da sempre a una seria esigenza dell’insegnamento; dei tempi attuali è semmai caratteristico il proliferare di tali strumenti e la pretesa, da parte di alcuni autori, di offrire non una selezione accurata, ma tutta la materia ridotta in pillole. Con un altro tipo di iniziativa editoriale si è puntato a facilitare l’acces-

so ai testi, ritenendo troppo spesso insufficienti le tradizionali note a piè di pagina. È anche parso di escogitare un'offerta didatticamente utile proponendo opere letterarie accompagnate dalla traduzione integrale, per autori sia antichi, sia moderni. Di qui discussioni varie, spesso inquinate da personalismi, nel merito delle quali non è questa la sede per entrare.

A siffatta problematica, cui ho non più che alluso, occorre far riferimento, a mio avviso, anche per l'edizione del *Cortegiano* allestita da Amedeo Quondam: beninteso, col dichiarato intento di «migliorare la leggibilità» (p. CX) del testo, egli punta a un pubblico molto più largo di quello delle aule universitarie, ma senza l'esperienza di tali aule l'idea forse non gli sarebbe venuta. Per conquistare nuovi lettori «ho deciso – scrive dunque Quondam – di perseguire l'obiettivo di una rigorosa e organica modernizzazione del testo», eliminando

infinite oscillazioni, contraddizioni, ripensamenti [...] nel vocalismo, nella dittingazione [che non è – osservo – altra cosa dal vocalismo], nel raddoppiamento consonantico, nei suffissi verbali, nella grafia di forme latine, negli accenti, nell'unione o divisione di parole oltre che nelle preposizioni articolate, nell'elisione e nel troncamento delle parole, nella coniugazione dei verbi, eccetera (pp. CVIII-CIX).

Tanto basta per capire che siamo di fronte a un programma molto impegnativo su cui mi soffermerò più avanti, entrando nel merito di singoli interventi, sebbene una sensazione di *déjà vu* sia ineludibile («raddoppiai le consonanti, recisi le soperchie vocali [...] raddrizzai pure quante voci erano storpie»: così nel 1858 Francesco Corazzini pubblicando *Del reggimento de' principi* di Egidio Romano in volgare). Più in generale, mette conto tuttavia di segnalare preliminarmente che, così modernizzando il *Cortegiano*, si finisce coll'effettuare un'operazione omogenea rispetto ad altre ispirate da atteggiamenti dirigistici in tema di lingua e di registrazione scritta della lingua.

Atteggiamenti duri a morire, come mostrano, limitandosi al nostro paese, certe pretese normative dei manzoniani, il purismo perseguito in epoca fascista, nonché ai nostri giorni la proposta di un organo governativo di controllo sulla lingua italiana. Stupisce che iniziative del genere tornino alla ribalta, nonostante il loro costante fallimento, e dopo che da più d'un secolo la linguistica teorica, avendo spiegato natura e funzionamento del linguaggio umano, ha spiegato implicitamente perché quel fallimento è inevitabile. Comunque sia, non la lingua qui interessa, ma la sua registrazione scritta, e anche in questo campo gli interventi di-

rigistici sono spesso vani, come conferma il recente abortito tentativo di razionalizzare e semplificare l'ortografia tedesca. Tuttavia, mentre la lingua è un sistema comunicativo primario radicato nella nostra struttura biologica, la scrittura alfabetica è un espediente pratico escogitato per far durare gli atti linguistici oltre il momento fuggevole in cui sono prodotti (lo sapeva bene anche Castiglione: «la scrittura non è altro che una forma di parlare che resta ancora poi che l'uomo ha parlato», p. 54). Non ci sarebbero dunque obiezioni di principio contro l'idea di rendere più efficiente la rappresentazione alfabetica, stante il fatto che il rapporto tra segni grafici e suoni sembra talvolta inutilmente complicato e contraddittorio. Per altro, nonostante le attuali complicazioni e contraddittorietà, ancora è possibile riconoscere come l'invenzione dell'alfabeto si fondasse su una sorta di analisi fonologica, cioè sul riconoscimento dell'invarianza a prescindere da varianti individuali (per esempio, la erre "roulée" normale in italiano, cioè una vibrante apicale, si scrive *r* al pari della erre "grasseyée", cioè uvulare, o della cosiddetta erre "moscia", che è una spirante labiodentale velarizzata), nonché a prescindere da varianti collettive dovute alla combinazione con suoni contigui (per esempio, la *n* di *ancora* è diversa, perché velarizzata, rispetto alla *n* di *fieno*, ma si scrive sempre *n*); e l'ontogenesi conferma la filogenesi, come hanno mostrato gli studi effettuati da Edward Sapir su tribù indiane d'America che adottavano per la prima volta una scrittura alfabetica. Se tuttavia, restringendo l'esame alle lingue romanze e all'italiano, il rapporto tendenzialmente biunivoco tra fonema e segno grafico ha subito profonde alterazioni, ciò dipende in sostanza dal fatto che la grafia non ha tenuto il passo dell'evoluzione linguistica. Già nel latino si era arrivati a un notevole grado di approssimazione, perché, ad esempio, si continuava a scrivere *cibus* anche se non si pronunciava più *kibus*. Ma questa e altre incongruenze sono ben poca cosa di fronte a quanto succede nel momento in cui si inizia a scrivere in volgare, cioè quando un sistema grafico, imperfetto ma funzionale a una certa lingua, viene impiegato per altre lingue. All'inevitabile scollamento si accompagna il tentativo di escogitare qualcosa di adeguato alle nuove realtà fonetiche, magari ricorrendo a digrammi e trigrammi, o riciclando lettere disusate come la *x*. Questo travaglio, che nel tardo medio evo riguarda i volgari italiani e ancor di più quelli francesi, è riemerso anche recentemente presso alcuni poeti che, adottando un dialetto privo di tradizione scritta, hanno fatto ricorso al sistema grafico dell'italiano (penso, tra gli altri, a Pierro e alle sue liriche tursitane). Di fronte a risultati inevitabilmente approssimativi, qualcuno ha proposto l'adozione dell'alfabeto fonetico interna-

zionale: proposta astratta e impraticabile, perché tale assetico strumento soddisfa le esigenze di laboratorio del linguista, non quelle del poeta che anche nell'artigianale sistema di registrazione ha modo di manifestare qualcosa della propria storicità.

In conclusione, a interventi normativi sugli usi grafici si oppone non tanto la natura del fatto scrittorio, quanto il suo spessore culturale: nel caso dell'italiano, a fronte di un'evoluzione autonoma lenta ed episodica, sono risultati vani gli sforzi dei più o meno estemporanei aspiranti riformatori, da Giovanni Gherardini a Vittorio Imbriani (acutamente dunque De Roberto, nei *Vicerè*, per caratterizzare lo stravagante don Eugenio Uzeda, gli attribuisce un progetto di riforma ortografica e grammaticale).

D'altra parte, non dovrebbe stupire più che tanto imbattersi in incongruenze grafiche leggendo un testo italiano antico, visto che tuttora conviviamo tranquillamente con ben tre segni per rappresentare il medesimo fonema (*c* di *cuore*, *q* di *quando*, *ch* di *chitarra*; senza contare forestierismi ormai acclimatati come *kiwi* e viceversa nomi propri come *Surdich* ecc.; mal di poco dunque se una volta si scriveva anche *chasa* e *chuore*); per di più con uno stesso segno rappresentiamo ancor oggi fonemi diversi (la *e* in *pèsa* e *pésca* ecc.). Quindi si potrebbe sostenere, e non tanto paradossalmente, che uniformando e modernizzando un testo antico si sostituiscono recenti a meno recenti incongruenze grafiche, e soltanto perché alle nostre attuali abbiamo fatto l'occhio e non ci scandalizzano. Maggiore perplessità suscita ogni intervento che alteri la veste fonetica e morfologica in nome, per esempio, dell'uniformità. Anche in questo caso basta pensare all'italiano dell'uso odierno (e non, beninteso, a quello dei dialettofoni o dei semicolti o di colti che conservino marcate pronunce dialettali) per imbattersi in diffusissime oscillazioni tra vocali chiuse e aperte (*bène* e *béne*), consonanti sorde e sonore (varia la pronuncia della *z* in *zucchero*), oppure *volenteroso* accanto a *volentero*, *debbo* accanto a *devo* e così via.

Quanto ho detto finora è una premessa generale la cui rilevanza va volta a volta soppesata di fronte a ciascun problema concreto e non comporta affatto un cieco e indiscriminato conservatorismo. Per altro, conservare è d'obbligo quando si pubblicano da un manoscritto unico documenti di lingua o testi letterari arcaici, ma si tratta di soluzione settoriale rispondente a problemi ed esigenze specifiche e quindi non elevabile a norma assoluta. Ancor più improponibile come modello da imitare è, all'estremo opposto, l'uso di editare i classici latini in veste grafico-fonetica convenzionale: in questo caso, dati i molti secoli che di soli-

to separano l'originale perduto dai primi testimoni, rassegnarsi conviene; ma per i classici italiani le cose stanno di norma assai diversamente, e non si può far finta di ignorarlo, assumendo come anche nostra la misera condizione in cui operano latinisti e grecisti.

*His fretus*, torno al *Cortegiano* di Quondam: il secondo dei due volumi contiene un commento di mole inconsueta (proprio questo motivo – credo – ne ha impedito la ben più comoda collocazione a piè di pagina). Tale commento comprende, all'interno d'una parafrasi continua, la spiegazione del senso di parole e di espressioni non comuni, nonché annotazioni di carattere storico, linguistico e culturale: anche lettori alle prime armi sono così avviati a un buon livello di comprensione, a partire, piace dirlo, dall'esatta definizione del senso letterale (definizione tuttavia qua e là migliorabile come nel caso di *nelle reni* "nelle natiche", piuttosto che "nei fianchi", II, p. 315). Vien fatto dunque di chiedersi se fosse proprio necessario spianare ancora la strada fornendo, a partire dalla *princeps*, un testo «normalizzato» del *Cortegiano* «con l'obiettivo di migliorarne l'indice di leggibilità rispetto alle attuali competenze linguistiche del lettore standard [...] in modo che il nostro lettore avesse la medesima opportunità dei suoi omologhi lettori di lingua inglese (o francese, ecc.) di leggere il *Cortegiano* nella loro lingua di oggi» (p. CVIII). Insomma, reciprocamente, leggere autori francesi o inglesi tradotti nell'italiano «di oggi» non sarebbe la magra consolazione di chi non è in grado di gustarli in lingua originale, ma una «opportunità» da allargare ai nostri scrittori del passato. Se però «il lettore standard» è così analfabeta da aver addirittura bisogno che *Cortegiano* venga modernizzato in *Cortigiano*, c'è da chiedersi come riuscirà a sopravvivere imbattendosi, già nelle prime tre pagine dell'*Introduzione*, in «modello archetipico» (p. v), «economia del suo riuso imitativo» (p. vi), «codice genetico del Classicismo con le sue macroinvarianti strutturali», nonché nella «strategia di pratica della permutazione imitativa» (p. vii). Forse si arrenderà, e sarà un peccato perché l'*Introduzione*, quanto a contenuto, è ottima.

Comunque sia, Quondam dichiara la sua «insoddisfazione dei criteri impiegati nelle edizioni di testi della nostra tradizione classica» (p. CVIII). Anche a me è capitato d'essere talvolta insoddisfatto, ma non in generale «dei criteri», bensì di alcuni criteri, oppure di qualche loro erronea o discutibile applicazione. Da edizione a edizione ci sono infatti inevitabili differenze, dovute in genere non al capriccio dei diversi editori, ma alle esigenze dei diversi testi (senza contare l'influsso, che pur è esistito ed esiste, dello spirito del tempo). Non voglio diffondermi su questo tema perché chiunque può agevolmente documentarsi mediante qualche ve-

loce confronto; basterà ricordare che la fondamentale distinzione fra testi a tradizione plurima e testi a testimone unico (o in originale) determina, rispettivamente, maggiore o minore libertà di scelta da parte dell'editore. A chi ricostruisce l'originale partendo da una pluralità di copie, succede che la stessa parola nello stesso punto compaia in varia forma grafica e fonetica a seconda dei testimoni; questa endemica, capricciosa e spesso irrilevante variazione mette l'editore di fronte alla necessità o di seguire per le scelte formali un singolo testimone, o di non seguirne nessuno in particolare, assumendosi la responsabilità di dotare il testo critico della veste grafica e fonetica più conforme a quanto si sa dell'autore, dell'ambiente, dell'epoca, della regione d'appartenenza. In questo secondo caso è ovvio che tale veste sia caratterizzata da scelte uniformi ed eventualmente anche improntate sul piano grafico a una moderna leggibilità (si pensi alle strategie di Michele Barbi per la *Commedia* oppure, più recentemente, a quelle di Giuseppe Porta per la *Cronica* del cosiddetto Anonimo Romano, o a quelle di Maurizio Perugi per Arnaut Daniel). Fra questi tre studiosi, spicca, come sostenitore di soluzioni volte a favorire il lettore moderno (e quindi come autorevole precedente di Quondam), Michele Barbi. Dopo una fondamentale premessa («Lasciamo adunque, senza alcuna esitazione e senza alcuna paura, agli autori la lingua loro. La lingua dico, non le antiquate grafie») Barbi sostiene che a partire dalle «antiquate grafie», spesso incerte e contraddittorie, «se facciamo edizioni di classici, cerchiamo di determinare esattamente i fatti fonetici e morfologici, e quelli rappresentiamo ai lettori coi segni a cui oggi ciascuno sa attribuire il giusto valore» (Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, p. xxxii). Tale proposta nasce dall'esperienza dell'edizione critica di opere, come nel caso di *Commedia* e *Vita Nuova*, a tradizione plurima; opere inoltre che stanno all'origine di un filone letterario toscano caratterizzato da notevole omogeneità e stabilità diacronica, sia sul piano linguistico, sia su quello grafico. Insomma a determinare «esattamente i fatti fonetici e morfologici», ovvero all'esatta pronuncia d'un verso di Dante, si arriva con buona approssimazione; non così per un verso di Boiardo o di uno dei tanti scrittori che in tutta la penisola si sono sforzati di usare il toscano letterario riuscendoci solo in parte. La proposta di Barbi è dunque condizionata in modo determinante (per non dire irrimediabile) dalla sua esperienza di lavoro e perciò non si presta a essere generalizzata; comunque sia, essa esclude preliminarmente e categoricamente che si possano introdurre modifiche alla lingua del testo edito.

Nel campo dei criteri di edizione, chiavi che aprano tutte le porte non esistono, mentre esistono alcuni principi generali cui attenersi nell'escogitare strategie caso per caso adeguate. Sempre occorre, come già detto, limitarsi a intervenire su fatti grafici privi di rilevanza fonetica. Ad esempio, l'editore che riduca a *c* il digramma *ch* utilizzato anche davanti alle vocali *a, o, u*, non tocca la fonetica, perché la pronuncia di *barca* e di *barcha* era esattamente la stessa. Così pure si può prendere in considerazione l'eventualità di eliminare mere grafie latineggianti come *septe* per *sette*, *facto* per *fatto*: assicurandosi beninteso che non fossero usate intenzionalmente per connotare un certo testo in quanto testo scritto, se non addirittura per indicare una pronuncia dotta (niente insomma si può modificare non solo nell'*Hypnerotomachia Poliphili*, ma neanche in molte altre opere meno artificiali, e tuttavia deliberatamente caratterizzate da scrizioni dotte).

Per essere sicuri di intervenire solo su fatti grafici privi di rilevanza fonetica, a parte i casi banali sopra citati, si richiede una competenza nel campo della grammatica storica italiana che molto spesso fa difetto a filologi magari da altri punti di vista inappuntabili. Basterà citare qualche peccato, ma non i peccatori: ci sono edizioni critiche anche pregevoli di testi toscani a tradizione plurima dove l'editore stampa, per esempio, *a ccasa* (o *a-ccasa*) ma *a lui* per ossequio all'incostante rappresentazione del raddoppiamento fonosintattico, tipica dei manoscritti. Una fedeltà di questo genere non ha nessuna ragion d'essere; anzi suggerisce l'idea erronea d'una diversa pronuncia, laddove a quella dell'autore toscano avrà sempre corrisposto "a ccasa", "a llui" ecc. Tanto vale dunque adottare l'uso, poi affermatosi nell'ortografia italiana, di indicare i raddoppiamenti soltanto all'interno delle parole e non tra parola e parola. Varrebbe la pena di mantenere l'incostante rappresentazione solo riproducendo un autografo molto importante o per antichità o per eccellenza dell'amanuense, sì che meritasse conoscere dettagli anche minimi dell'esecuzione grafica, in quanto dato culturale nella fattispecie non trascurabile. Tuttavia anche in questo caso non ci sarebbe da scandalizzarsi se, rivolgendosi soprattutto a un pubblico colto ma non specialistico, si stampasse sempre e soltanto *a casa*, *a lui* ecc.: trattandosi di incostante rappresentazione d'una variante combinatoria, l'intervento toccherebbe un fenomeno circoscritto e ben definito, senza pregiudizio per l'interpretazione fonologica. Insomma, quando, come argomento per avere le mani libere in sede editoriale, si porta il fatto che gli stessi autografi testimoniarebbero l'indifferenza dell'autore rispetto alle oscillazioni grafiche, occorrerebbe almeno chiedersi se tale indifferenza riguardi la regi-



strazione di fonemi o la registrazione di varianti combinatorie. Beninteso, la conoscenza d'un sistema fonologico antico, massimamente per certi volgari non toscani, presenta spesso qualche incertezza, che però non vuol dire buio pesto, ma alternative possibili. Né siamo di fronte, come potrebbe pensare chi non fosse del mestiere, al circolo vizioso tra suoni ricostruiti in base alle grafie e grafie interpretate in base alla conoscenza dei suoni; infatti rispetto a questo rischio protegge il procedimento della grammatica storica, cioè il controllo in diacronia (dal punto di partenza latino al punto di arrivo nell'attuale parlata corrispondente) e in sincronia, mediante la comparazione con altre *scriptae*. Il margine di approssimazione va riconosciuto e accettato consapevolmente, e non deve portare al disfattismo: senza dubbio la nostra esecuzione orale d'un canto della *Commedia* si allontana da quella di Dante, ma in un verso come «Quale ne' plenilunii sereni», pur non potendosi decidere con sicurezza tra *ne'* e *nei*, i cosiddetti fondamentali sono salvi.

Arriviamo dunque, finalmente, a esaminare il caso del *Cortegiano*, che non è opera a tradizione plurima perché i testimoni tramandano non lo stesso testo, ma distinte redazioni caratterizzate nei manoscritti da solo sporadici interventi autografi; tra queste redazioni, la seconda è stata edita criticamente nel 1968 da Ghino Ghinassi. Nella terza e ultima, conservata nel manoscritto Laurenziano (L) datato dal copista 23 maggio 1524, si riconosce qua e là, oltre alla mano dello stesso Castiglione, quella di Giovan Francesco Valier, revisore di fiducia in vista della stampa. Infatti Castiglione spedisce L da Madrid a Venezia dove la *princeps* viene finita di stampare nell'aprile 1528 dai successori di Aldo Manuzio (morto nel 1515). Non tornerà più in Italia e morirà l'8 febbraio 1529 a Toledo, col che le successive numerose ristampe (compresa la Giuntina prontamente allestita a Firenze nell'autunno dello stesso 1528) sfuggono del tutto a ogni suo possibile controllo.

Contro la prassi, seguita da Vittorio Cian e da altri editori, di pubblicare la terza redazione secondo L, già Ghinassi aveva sostenuto che si dovesse privilegiare la *princeps*, scelta di fondo che Quondam condivide, intervenendo tuttavia in maniera innovativa sulla veste formale. Di tali interventi non fornisce un elenco completo, ma ne dà quella descrizione sommaria (e per me preoccupante) che ho prima citato. Da questo punto di vista il suo modo di procedere non è dunque dissimile da quello, a dir poco evasivo, di Cian: il quale infatti dichiara nella *Prefazione* (1947) d'aver voluto evitare sia la «pigra pedanteria d'una riproduzione diplomatica», sia «un'edizione critica nel senso rigoroso della parola»

(ma né l'una, né l'altra erano pane per i suoi denti!), perché entrambe sarebbero state

in contrasto col carattere di questa collezione di testi, che è seriamente divulgativo e insieme scolastico, destinata com'è, agli studenti, ai lettori colti ed agli studiosi in genere. A tale scopo parvero opportuni certi discreti e innocui ritocchi di carattere puramente grafico, intesi a rendere più agevole la lettura del libro cinquecentesco, mentre, d'altro canto, si sono conservate certe incoerenze e anomalie ortografiche del manoscritto, le quali documentano le incertezze esistenti in quei primi decenni del secolo XVI, nell'uso del volgare fra gli scrittori non toscani

insomma un modello negativo di deontologia editoriale.

Quondam qualcosa di più dice, ma siccome non entra nei dettagli, ho cercato di documentarmi approfittando del fatto che nella a me vicina Biblioteca Statale di Lucca si trova un esemplare, segnato E.IX.d.4, della *princeps* del *Cortegiano* (di quale esemplare si sia servito Quondam, se ho ben visto, non risulta da nessuna parte). Fornisco dunque qualche esempio ponendo a sinistra della freccia la forma della *princeps*, a destra la forma «modernizzata» (il rinvio alle pagine riguarda sempre il primo volume dell'edizione Quondam):

p. 3: *d'Urbino* > *di Urbino*, *l'haveano* > *l'avevano*, *alli servitii* > *ai servizi*, *successor di quello* > *successore di quello*, *nel stato* > *nello Stato*, *l'odor delle virtù* > *l'odore delle virtù*, *satisfattione* > *satisfazione*, *haveva sentito* > *avevo sentito*, *della amorevole* > *dell'amorevole*, *stimolato* > *stimolato*, *Cortegiano* > *Cortigiano*, *intentione* > *intenzione*, *di castigar col tempo* > *di castigare col tempo*, *di pagar tosto* > *di pagare tosto*, *già molt'anni* > *già molti anni*, *m'ha* > *mi ha*, *pigliar spatio* > *pigliare spazio*, *di ridurgli* > *di ridurli*, *debil giudicio* > *debole giudizio*, *in Ispagnia* > *in Spagna*, *avisato* > *avvisato*, *contra la promessa* > *contro la promessa*, *ne havea fatto* > *ne aveva fatto*, *prudentia* > *prudenza*;

p. 4: *haver obedito* > *avere obbedito*, *a' suoi* > *ai suoi*, *gli homini* > *gli uomini*, *parea* > *pareva*, *quelli tali* > *quei tali*, *Ond'io* > *Onde io*, *periculo* > *pericolo*, *riveder subito* > *rivedere subito*, *publicarlo* > *pubblicarlo*, *veder poco* > *vedere poco*, *per man d'altri* > *per mano d'altri*, *exequire* > *eseguire* (curiosamente intatto indrizzato);

p. 14: *aspero* > *aspro*, *volse* > *volle*, *libri... quali* > *libri... i quali*, *visso* > *vissuto*, *diece* > *dieci*, *uno huom* > *un uomo*;

p. 56: *questi dui* > *questi due*, *volse* > *volle*, *Gaspar* > *Gaspare*;

p. 57: *il scriver* > *lo scriver*, *accettarò* > *accetterò*, *v'haveremo* > *vi avremo*;

p. 94: *e bon sarà* > *e buono sarà*, *loco* > *luogo*, *supportarò* > *sopporterò*, *Iuliano* > *Giuliano*;

p. 95: *m'havete* > *mi avete*, *anchor* > *ancora*, *qual promessa* > *quale promessa*, *dichiarirci* > *dichiarirci*, *bone* > *buone*, *ben che* > *benché*, *poi che* > *poiché*;

p. 97: *maraviglia* > *meraviglia*, *& pur vedemo* > *Eppure vediamo*, *esprimeno* > *esprimono*;

p. 98: *ritrovamo* > *ritroviamo*;

p. 221: *Pithagora* > *Pitagora*, *d'Hercule* > *di Ercole*, *quel spatio* > *quello spazio*, *Achaia* > *Acaia*, *Iove Olympico* > *Giove Olimpico*, *esser stato* > *essere stato*, *forono* > *furono*;

p. 222: *maravigliose* > *meravigliose*, *desideramo* > *desideriamo*, *fosse... dato piena fede* > *fosse... data piena fede*.

Di fronte a questo parco campione, confesso il mio disagio dovuto a un primo motivo: nessun lettore dovrebbe essere in difficoltà imbattendosi in fenomeni fonetici come il troncamento vocalico negli infiniti, e quindi mi domando se valeva la pena di trasformare *esser stato* in *essere stato* (p. 221) e simili. Interventi del genere mi paiono caratterizzati da un pessimo rapporto costi/benefici, essendo nulli i secondi e onerosi i primi, perché viene alterata la forma linguistica. In *l'haveano* > *l'avevano* (p. 3) è certo condivisibile la normalizzazione dell'uso di *h*, puro segno grafico, ma non la trasformazione di *aveano* in *avevano*, praticata, se ho ben visto, sistematicamente e di nuovo senza nessun vantaggio per i lettori, per sprovveduti che siano; noto anche, nella conservazione di *l'* (= *lo*) una differenza rispetto a *d'Hercule* > *di Ercole* (p. 221) e non so immaginarne una valida ragione. Toccano la fonetica (e sempre a mio avviso senza contropartite sul piano della leggibilità) molti altri interventi tra i quali segnalo *debil giudicio* > *debole giudicio* (p. 3), *gli omini* > *gli uomini* (p. 4), *publicarlo* > *pubblicarlo* (p. 4), *maraviglia* > *meraviglia* (p. 97); nemmeno dovrebbe far difficoltà *diece* (p. 14) perché, se qualcuno si avventura a leggere il *Cortegiano*, pare verosimile che abbia prima letto Dante e nella *Commedia* nemmeno il più modernizzatore degli editori ha mai potuto toccare *diece* visto che rima con *fece* e *lece*. Insoddisfazione ancor maggiore suscitano interventi che alterano la morfologia come *visso* > *vissuto* (p. 14), *& pur vedemo* > *Eppure vediamo* (p. 97): senza dubbio nel primo caso qualche lettore potrebbe non capire *visso*, ma perché non limitarsi alla nota esplicativa? Senza contare che, mentre viene eliminato *visso*, sopravvivono un altro participio forte in *ha stanco* (p. 94), nonché *vivuti* (p. 57) e *vivuto* (p. 135); parallelamente viene regolarizzato *vedemo*, ma restano *rompemo* (p. 99) e *potemo* (p. 222). Infine basta una rapida occhiata sia alla seconda redazione edita da Ghinassi, sia alla terza secondo L edita da Cian per imbattersi almeno in alcuni degli stessi fenomeni che Quondam ha rimosso: *signor*, *qual*, *esser*, *aver*, *ancor*,

*mal, vigor*, nonché *visso* a p. 6 di Ghinassi; *uom, tal, ancor, mover, vigor* e il solito *visso* a pp. 17-18 di Cian.

Se poi si dà un'occhiata a due lettere autografe del 1527 e del 1528 riprodotte da Quondam a pp. XIV-XVII del primo volume, si trovano copiosi infiniti apocopati, *core, sutili, dui, fusselsosse, comandarà* ecc. Viene dunque confermata l'impressione che, se certo Castiglione non è responsabile punto per punto della veste linguistica assunta dalla *princeps*, questa veste linguistica rientrava però nei limiti della sua tolleranza e condivisione. Più che sulla corresponsabilità rispetto a singoli tratti linguistici, il dubbio verte sulla corresponsabilità di Castiglione nella loro localizzazione, frequenza, costanza e latitudine combinatoria. Globalmente, siamo in presenza di una fenomenologia ben nota anche a molti altri scrittori e alle stampe delle loro opere; quindi la *princeps* del 1528 è rappresentativa d'un tipo allora molto diffuso di blando polimorfismo fonomorfológico. Farne esperienza, nella fattispecie senza incontrare barriere insormontabili, significa anche avere un'idea concreta di come era letta quell'opera nell'epoca del suo più grande successo: una sorta di valore aggiunto per i lettori attuali del *Cortegiano*. Tutto questo si perde spingendo troppo oltre la modernizzazione e per di più si produce un testo dove l'acquisita regolarità grafica e fonomorfológica coesiste e contrasta con il persistere di un lessico screziato di settentrionalismi, francesismi, ispanismi. Com'è noto, le idee linguistiche eclettiche di Castiglione hanno un portavoce in Ludovico di Canossa nei capitoli 28-39: certo non riguardavano solo il lessico, ma anche tutto l'impianto fonomorfológico e quindi questo «*Cortigiano*» modernizzato finisce col dare all'ignaro lettore un'immagine deformata, e quindi falsa, del tipo di lingua cui era favorevole Castiglione.

Né si tratta, tanto per fare un esempio, solo di «una mattà di capre» (p. 167, esattamente glossata come voce lombarda per “gregge” nel volume II, p. 352) che fa a pugni col contesto ricondotto, nei modi sopra indicati, all'italiano d'oggi; ci sono altre più sottili ma endemiche contraddizioni, la cui presenza è inevitabile una volta che si sia scelta la mezza misura di un modernizzare che non è schietto tradurre, ma travestimento (la parola è di Quondam, p. CVIII) concorrenziale con quello che sarebbe stato realizzato in tipografia nel 1528. A parte le incoerenze sopra segnalate negli interventi sulla morfologia, ad apertura di pagina (p. 148) *Mettonsi pugni di polvere, Fannosi rovinare, Fatevele dire al marchese*, mostrano, in conflitto col travestimento moderno, tratti sintattici arcaici. Più ancora dell'enclisi a inizio di frase (*Mettonsi, Fannosi*), spicca nel terzo esempio il dativo “di agente” (*al marchese*) pur in presenza di

un altro dativo (*ve in Fatevele*), senza dunque che qui si applichi la restrizione di omocausalità diventata poi obbligatoria; ma se all'epoca di Castiglione siamo, come pare probabile, in una fase di coesistenza tra doppio dativo e dativo + agentivo, niente avrebbe vietato di vedere anche in *al marchese per dal marchese* una di quelle minime alterazioni che «si aggiunge o si toglie senza che nessuno se ne accorga» (p. cv). Inoltre, mentre *Fatevele* presenta una sequenza di clitici identica a quella attuale, altre volte non è così e i ritocchi introdotti sono apparentemente minimi, in realtà devastanti: *che se gli conviene* > *che si gli conviene* (p. 96), *s'è detto convenirsegli* > *s'è detto convenirsigli* (p. 105), *non se gli dee* > *non si gli deve* (p. 135) presentano cambiamenti senza modernizzazione perché la veste fonetica dei clitici non è separabile dal loro ordine. Altri ritocchi solo apparentemente leggeri eliminano la distinzione ancora viva tra *dui* maschile (p. 56, ridotto a *due*) e *due* femminile (p. 57), oppure vanno ben oltre la veste fonomorfológica quando riguardano la concordanza (*fosse... dato piena fede* > *fosse... data piena fede* a p. 222) o l'uso dell'articolo (*libri... quali* > *libri... i quali* a p. 14), rimuovendo usi un tempo normali che non ostacolano la comprensione da parte d'un lettore attuale; semmai, come gli si spiega il significato d'un termine disusato o dialettale, lo si può avvertire che *dato* invariabile e *quali* per *i quali* non sono errori di stampa, citando a conferma versi ben noti, da *altra di lei non è rimasto speme* di RVF 295, 8 a *faccia il cammino alcun per qual io vado* di Inf. IX, 21.

Quanto poi ai congiuntivi e ai condizionali, è Quondam stesso a dichiarare di non averli toccati «perché la loro normalizzazione avrebbe comportato un'eccessiva modificazione dell'originale» (p. cix): quindi non solo *saria*, ma anche *usarei* (p. 57) e *mostrarei* (p. 223), che con un intervento non più invasivo di altri si sarebbero potuti mutare in *userei* e *mostrerei*; senonché l'*ar* protonico dell'infinito viene invece eliminato nei futuri (*supportarà* > *sopporterà* [p. 94], *estimaremo* > *estimeremo* [p. 223]), e non si capisce la ragione del diverso trattamento riservato allo stesso fenomeno.

Nonostante palesi inconvenienti, di cui ho offerto un minimo campionario, la drastica modernizzazione viene da più parti sostenuta con motivi che sono nell'aria da tempo e sui quali conviene soffermarsi, anche perché Quondam sembra dividerne almeno uno quando scrive che «Castiglione si dimostra sempre del tutto indifferente a salvaguardare l'integrità linguistica del suo testo dopo il passaggio tra le mani dei copisti» (p. cvi). Molti scrittori – si dice – mandavano in tipografia una copia sulla quale intervenivano saltuariamente, affidandosi a revisori e

in ultimo senza molto curarsi di quanto facevano i compositori e i correttori sia sul piano grafico, sia su quello fonomorfologico. Autori siffatti erano contenti che la loro opera fosse stampata e diffusa da un imprenditore ben presente sul mercato; si rimettevano a lui per la veste tipografica nel senso più ampio della parola, cioè non solo per la foggia dei caratteri e la messa in pagina, ma anche per le scelte grafiche, fonetiche e morfologiche, tanto più che in questi ultimi settori non avevano un'idea precisa di come convenisse regolarsi e loro stessi negli autografi mostravano un comportamento poco uniforme, se non addirittura contraddittorio. Quindi – qualcuno arriva a concludere – se fossero ancora vivi, questi scrittori sarebbero del tutto indifferenti, come lo erano allora, di fronte a modifiche della forma grafica e linguistica volte ad assicurare loro, oggi, un maggior numero di lettori. Insomma quel che veniva fatto alla bell'e meglio «nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asola» perché non lo può fare uno studioso moderno armato di ben altra dottrina? In entrambi i casi – si conclude – lo scopo è conforme alla volontà dell'autore, volta in prima istanza a conquistare lettori, anche tra i poster.

A questi argomenti vien fatto d'obiettare che l'auspicato incremento di lettori del *Cortegiano* dipenderà dalla sua collocazione in una grande collana economica, dall'ampia parafrasi-commento, forse anche dal rumore che si è fatto intorno ai criteri editoriali, piuttosto che dai criteri editoriali stessi; a parità delle altre condizioni, un testo fedele sul piano fonomorfologico alla *princeps*, come ho già mostrato, non avrebbe scoraggiato nessuno. Quanto poi all'indifferenza degli autori, è bene non generalizzare, perché testimoniano il contrario le lamentele di molti di loro proprio contro gli arbitri dei tipografi, anche nei primi tempi della stampa; inoltre, non erano certo indifferenti un Ben Jonson che nel 1616 curò personalmente l'edizione dei propri testi teatrali, o un Ariosto quando tornò a pubblicare il *Furioso* modellandone la lingua secondo i precetti bembeschi. Nella fattispecie, trattandosi di opera in versi, vien fatto anche di pensare che il modello Quondam sarebbe di per sé mal utilizzabile: *ancor* > *ancora* (p. 95), ma non certo *e il modo ancor m'offende* > *e il modo ancora m'offende*. Certo Quondam sa benissimo quali sono i limiti della sua operazione, ma facendo riferimento senza opportuni distinguo a «l'edizione degli antichi classici italiani» (p. CVIII), induce a temere che non lui, ma qualche più spericolato studioso allestisca collane in cui classici assai modernizzati stiano fianco a fianco con altri coevi che di necessità conservano la loro forma originaria. L'utente

sprovveduto, passando da un libro all'altro, si farebbe certo qualche idea sbagliata.

Ma – si sente anche dire – l'opera d'arte deve avere il pubblico più ampio possibile, e occorre smettere di trattarla come un documento interessante per storici, linguisti, paleografi ed eruditi vari. Si estenda o no questo appello anche al *Cortegiano*, componente costitutiva dell'opera d'arte è l'organizzazione formale, e organizzazione formale vuol dire anche sintassi, rapporto tra ritmo del racconto/ritmo del periodo, nonché, nel caso della poesia, proiezione del paradigmatico sul sintagmatico, cioè rapporti tra suoni, valori timbrici, ritmo. Sottraendola alla sua contingente materialità fonomorfológica, si corre il rischio di offrire al più ampio pubblico l'opera d'arte senza l'arte, cioè un accesso facilitato al meno contenuto, magari ripromettendosi, così facendo, di invogliare a una più completa esperienza. Di per sé tale stratagemma non è da respingere a priori, purché le sue applicazioni restino nei limiti circoscritti di iniziative pedagogiche, rivolte, per esempio, agli alunni della scuola media, senza penalizzare lettori più capaci ed esigenti. Soltanto a un microscopico sottoinsieme di questi ultimi sono inevitabilmente riservate le edizioni critiche: prodotte da addetti ai lavori per altri addetti ai lavori, sono tuttavia indispensabili se si vogliono offrire ai consumatori di letteratura testi giustificati in modo razionale ed esplicito, e tuttavia privi per l'occasione d'ogni indigesto corredo.

Detiene certo il record della seducente capziosità quest'altro argomento che talvolta viene portato in favore della modernizzazione a oltranza: chi sostiene criteri conservativi – si dice – predica bene e razzola male, perché regola secondo l'uso moderno almeno maiuscole e minuscole, punteggiatura, diacritici e separazione delle parole; facendo così, traduce un sistema antico in uno moderno per ragioni di leggibilità e quindi tanto vale per queste stesse ragioni andar oltre, in vista di risultati ancora migliori. Tale presunta contraddizione non sussiste perché gli interventi editoriali sopra menzionati hanno questa caratteristica comune che ne fa gruppo a parte: non alterano la sostanza grafica e fonetica del testo e sono per così dire reversibili. Un lettore che fosse insoddisfatto sarebbe libero di intervenire su quelle variabili e di modificarle, leggendo, per esempio, *porto* invece di *portò*, *sapria* invece di *s'apria* e potrebbe ovviamente interpungere diversamente. Con interventi immanenti al testo l'editore ne propone certo un'interpretazione, ma non la impone; togliere, aggiungere, sostituire lettere dell'alfabeto è operazione che si colloca a un diverso livello, se non altro perché introduce cambiamenti spesso irreversibili. Viceversa, una volta preso atto che il lavoro

editoriale comporta inevitabilmente una dose di interpretazione, occorre impegnarsi affinché essa sia minima e ben distinguibile dal resto, senza illudersi di eliminarla per arrivare a un'edizione critica che sembri essersi fatta da sé.

Ritorno, e concludo, al Castiglione, per soffermarmi su un enunciato di carattere generale che si incontra nella *Nota al testo* (p. CVIII):

Dal punto di vista della critica testuale, insomma, il *Cortigiano* è uno straordinario doppio laboratorio filologico: per la storia del suo farsi e disfarsi come libro manoscritto (con formidabili varianti d'impianto e di sistema); per il suo passaggio caldo, anzi caldissimo, in tipografia, dove diventa libro a stampa: travestito dalla lingua di altri.

In queste parole avverto con simpatia l'entusiasmo di Quondam per un argomento che lo ha impegnato appassionatamente durante lunghi anni; tuttavia al «lettore standard» di cui sopra non deve sfuggire che il caso del *Cortigiano*, pur avendo tratti peculiari, rappresenta più una regola che un'eccezione: la letteratura italiana fin ben oltre l'età del Castiglione è zeppa di testi «travestiti dalla lingua di altri» e tale fenomeno è addirittura banale nell'età della trasmissione manoscritta. Proprio i testi della Scuola siciliana travestiti da copisti toscani e così assunti a modello danno origine alla lingua poetica italiana (analogamente, una patina euganea «travestirà» molta poesia toscana circolante nell'Italia settentrionale). Questo concreto dato storico-letterario è bastato ad affossare ogni tentativo (comunque sia tecnicamente avventuroso) di restauro linguistico dei poeti Siciliani: purtroppo solo in minima parte conosciamo i loro componimenti nella veste fonomorfológica originaria, ma in compenso, e non è poca cosa, sappiamo con buona approssimazione in quale forma li ebbero sotto gli occhi Dante e altri poeti coevi. Questa esperienza maturata negli studi di filologia italiana antica mi sembra da meditare anche in vista dei non molto dissimili problemi posti da trasmissioni in tutto o in parte affidate alla stampa manuale.

AMEDEO QUONDAM

### IL RICCILO RAPITO

Nessuno oggi in Italia, fuori dei letterati (io voleva dir fuori di pochissimi letterati), conosce né può intendere facilmente la lingua italiana antica. Nondimeno anche le donne italiane, e oltre di ciò un gran numero di stranieri, vogliono leggere il Petrarca, poeta molto difficile anche alle persone dotte ed esercitate



nella lettura e nella lingua dei nostri scrittori classici. Or dunque poiché le donne e gli stranieri leggono il Petrarca, a me pare che non sarebbe mal fatto che l'intendessero: ma io so di certo che non l'intendono; perché né anche i letterati italiani lo possono intendere senza qualche commento; e i commenti che abbiamo sopra il Petrarca sono parte più oscuri del testo, e però inutili a tutti; parte lunghissimi, e però inutili alle donne e ad alcuni altri che non credono bene di spendere un'ora intorno ad un sonetto; e finalmente tutti passano sotto silenzio, quale un buon terzo, quale una buona metà, e quale almeno due terzi dei luoghi oscuri, e però sono inutili, se non altro, agli stranieri, alle donne e a tutti quegli uomini che hanno paura o non sono accostumati di andare al buio. [...] L'intento di questa *Interpretazione* si è di fare che chiunque intende mediocrementemente la nostra lingua moderna, possa intendere il Petrarca, non mica leggendo spensieratamente, perché in questo secolo non si può far l'impossibile, ma ponendoci solamente quell'attenzione che si mette nel leggere l'articolo delle mode nei giornali. La chiamo *Interpretazione*, perch'ella non è un commento come gli altri, ma quasi una traduzione del parlare antico e oscuro in un parlare moderno e chiaro, benché non barbaro, e si rassomiglia un poco a quelle *Interpretazioni* latine che si trovano nelle edizioni dei Classici dette *in usum Delphini*.

Per rendere concreto e solidale il più sincero e coinvolto ringraziamento ai colleghi che hanno voluto impegnarsi a discutere la mia edizione del *Cortigiano* negli Oscar Mondadori, mi piace iniziare questa impropria "replica" riflettendo sulle parole ora citate, tratte dall'introduzione che Giacomo Leopardi scrisse per il suo commento a Petrarca (in prima edizione nel 1826: è stato stimato da Roberto Tissoni come «l'archetipo del moderno commento divulgativo»). Anche perché mi sembra di poter riconoscere una qualche simmetria di collocazione editoriale tra le due imprese, sempre «si licet...»: se una «Biblioteca amena ed istruttiva per le donne gentili» accolse il suo lavoro, una collana generalista, ed economica, di ampia diffusione ha accolto il mio.

A parte questo, il problema resta più o meno lo stesso: come proporre i nostri classici (in edizioni prodotte con rigore filologico o direttamente derivate da edizioni critiche) al comune lettore non specialista, perché possa sentirsi partecipe, anzi protagonista, di una tradizione e di una identità? Come proporli, cioè, negli apparati di servizio (note, commento, introduzioni, indici, ecc.), e soprattutto nel loro corpo testuale, da sempre, del resto, sottoposto a quegli interventi più o meno profondi di *maquillage* e di *lifting* che li hanno resi vivi e attuali (classici, appunto) nei secoli del loro viaggiare tra i lettori?

L'edizione del *Cortigiano* intende proporre un prototipo sperimentale, consapevole, come tutti i prototipi, dei propri limiti e delle proprie in-

congruenze: tagliato su misura rispetto alle caratteristiche di un testo in prosa della prima età moderna, dalle singolari peculiarità argomentative (un dialogo polifonico) e compositive (il lungo travaglio della sua scrittura e il caldissimo transito in tipografia), che ne innervano e connotano la forma comunicativa, e non solo in senso linguistico. Che poi questo testo sia stato per secoli uno dei libri più letti in Europa, anzi, un libro compiutamente europeo, con una diffusione straordinaria di ristampe e di traduzioni, è stato fattore tutt'altro che marginale nella messa a punto dei criteri per l'allestimento del prototipo.

Non credo, infatti (per affrontare subito le capitali questioni opportunamente, e dottamente, riproposte da Stussi), che le cangianti tipologie degli "ammodernamenti" o delle "uniformazioni editoriali" che hanno accompagnato e connotato la storia tipografica (e prima manoscritta) del *Libro del Cortegiano* (e di tanti testi di qualsiasi genere discorsivo: i classici, appunto) possano essere liquidate come un «non nuovo problema scientifico», correlato a «contingenti ragioni di carattere pratico»: credo che sia – nel mio caso almeno – soprattutto, e forse soltanto, un problema (non so quanto "scientifico": ma solo perché le "scienze della letteratura" mi si propongono come vistoso ossimoro) di adeguato riscontro con il canale comunicativo che è proprio del libro a stampa, geneticamente dipendente dal *medium* tipografico, dalle sue strategie e dalle sue modalità produttive (e in questo senso vanno gli spunti proposti nella discussione da due grandi esperti di editoria antica, Antonio Sorella e Paolo Trovato). Questo problema resta ai margini del nostro sguardo sull'economia complessiva della comunicazione propria di ogni libro, perché fatalmente attratto dalle sirene dell'autore e della sua voce autentica: ed è uno sguardo inesorabilmente volto all'indietro, alla ricerca della fonte archetipica, sognando la scoperta o la ricostruzione dell'originale; uno sguardo selettivo, elitario: liquida come inutili tutti quei testimoni che hanno trasportato e reso vivo e vitale nei secoli un testo, lo hanno reso un classico.

Da questo punto di vista, l'esperienza del *Libro del Cortegiano* diventa un caso da tempo paradigmatico: già nel suo primo ingresso nell'officina veneziana degli eredi di Aldo, come pure in tante edizioni seguenti, dimostra infatti come il suo farsi libro a stampa sia possibile anche grazie al necessario lavoro di un mediatore editoriale. In termini, di volta in volta, variabili: se nel 1528 questo mediatore (disvelato dagli studi di Ghino Ghinassi) risulta possedere un'alta competenza professionale, in seguito la sua presenza diventa di ordinaria *routine*; ma comunque il suo filtro è sempre tutt'altro che neutro e freddo. Certo, il *Libro del Corte-*

*giano* non è l'*Orlando innamorato*, ma il problema è lo stesso, anzi diventa tanto più grave: rimaneggiato, riformato, raffazzonato, rifatto, il testo di Boiardo cambia pelle, e così attraversa gloriosamente i secoli, amatissimo nei secoli da ampie schiere di lettori; almeno fino a quando non inizia la ricerca della sua voce autentica (Londra, 1830: per opera del grande Antonio Panizzi): certo, non è solo per questa ragione, ma colpisce il dato del subitaneo rarefarsi, a partire da questo momento, delle sue edizioni. Ed è questo il vero problema: siamo tutti felici di avere, oggi, il testo filologicamente ineccepibile dell'*Innamoramento di Orlando*, che liquida finalmente tutte le manipolazioni e le incrostazioni di secoli di vulgata. Ma chi può mai leggerlo?

Per essere subito chiaro e non dare spazio alcuno a ogni eventuale rischio di equivoci (e per tranquillizzare Emilio Pasquini, giustamente preoccupato di un'intenzione che per fortuna non mi ha mai sfiorato: fare *tabula rasa* della filologia), credo indispensabile ribadire, preliminarmente e una volta per tutte, quanto segue: i criteri di questa edizione non hanno nulla a che vedere con quelli propri di un'edizione "critica", anche se geneticamente ne conseguono (in quanto ne usano il testo già predisposto, per quanto provvisoriamente, come base di partenza), e sono stati elaborati su misura, per un testo in prosa non narrativa (non mi sogno neppure che possano essere trasferiti a testi in versi); tutti i criteri di questa edizione sono stati progettati e realizzati solo in funzione del suo essere destinata agli Oscar Mondadori: con un destino, pertanto, di assoluta autonomia nella ricezione. Confesso, però, la colpa di essere stato caparbiamente autoreferenziale: per questo non ho indicato l'esemplare della *princeps* che ho utilizzato, né ho prodotto l'equivalenza tra la nuova paragrafatura e quella vulgata, eccetera (subito in esordio, vorrei dare conto della solidale disponibilità dell'editore, che non ha mai posto limiti: a riprova che è possibile ancora tentare di sperimentare e di innovare, sempre che si voglia).

È superfluo, dunque, precisare che del tutto diversi sono, invece, i criteri adottati per l'edizione critica del *Libro del Cortegiano* (già, con questo titolo) che sto ultimando: non solo perché assume a testo la *princeps* del 1528, di contro alle soluzioni contaminatorie delle edizioni correnti (derivate da quella di Bruno Maier del 1955, che volle tentare il restauro della lezione del manoscritto di tipografia, depurandola dagli interventi del revisore editoriale: nell'impervia ricerca della volontà dell'autore); ma soprattutto perché è eseguita nel più rigoroso e integrale rispetto di tutti i fenomeni grafici e fonomorfológicos propri della *princeps* (ma di tutto ciò, ovviamente, altrove).

Una volta fornito questo chiarimento, tanto indispensabile quanto ridondante, vorrei esprimere la mia gratitudine a quanti hanno compreso le ragioni di questa doppia strategia editoriale, anche se hanno criticato specifiche scelte o hanno espresso perplessità complessive. Mi pare che questo sia un dato di per sé positivo, che mi permetto di leggere come il segno forte del manifestarsi di una nuova sensibilità rispetto al problema che da tempo affligge il territorio delle patrie lettere: come provvedere (ammesso che sia possibile) alla sopravvivenza del patrimonio testuale della tradizione italiana e, al tempo stesso, come favorirne la leggibilità nel mutato, e ancor più drammaticamente mutando, quadro delle competenze (non solo linguistiche) del lettore comune di oggi? Come, insomma, far quadrare il cerchio dell'indispensabile mutua integrazione tra le ragioni della filologia e della critica, da una parte, e le ragioni delle possenti e irreversibili dinamiche culturali in atto, dall'altra? Altrimenti detto: come mettere in rapporto il lettore con l'autore, e viceversa, per il *Libro del Cortegiano* come per tutti gli altri classici della nostra tradizione?

Se solo qualche anno fa i primi tentativi di proporre soluzioni pratiche al problema caddero nel silenzio e furono sbeffeggiati da qualche farisaico anatema, mi sembra davvero incoraggiante che nessuno, al momento, abbia voluto contestare l'esistenza, la rilevanza e l'urgenza del problema con cui il prototipo dell'Oscar Mondadori si confronta. Ancora più incoraggiante è che nessuno abbia messo in questione la legittimità di esperimenti meditati, e seri, volti a fronteggiare, intanto, l'esplosione conclamato di questo terribile problema, dal momento che nessuno (o quasi) coltiva l'illusione di poterlo risolvere restaurando, con un colpo di magica bacchetta, il buon ordine culturale d'*antan*, con le competenze dei suoi lettori. Siamo tutti spettatori o protagonisti, consapevoli o inconsapevoli, della più radicale metamorfosi della Letteratura e della Cultura (e non solo) nelle vorticosissime dinamiche del sistema della Comunicazione multimediale globalizzata. Attoniti o perplessi, ci rendiamo conto, giorno dopo giorno, che le nostre sofisticate competenze sono destinate ad avere, nella migliore delle ipotesi, un futuro più o meno omologo a quello degli *scriptoria* monastici, anche se digitali e telematici: per salvare dall'oblio un patrimonio testuale senza più lettori?

Per provvisorio conforto, torniamo a Leopardi. In sintesi, ci dice questo: se vogliamo pubblicare Petrarca (cioè, un qualsiasi classico della tradizione antica) in una «Biblioteca amena ed istruttiva per le donne gentili» (cioè, in una collana non specialistica: per lettori comuni e non per studiosi di professione, da sempre *pochissimi*), non possiamo non parti-

re dall'attenta valutazione di quale sia la competenza linguistica e culturale del pubblico potenziale (ogni libro ha il suo mercato proprio, da sempre). Se poi abbiamo la certezza che «nessuno conosce né può intendere facilmente la lingua italiana antica», dovremo escogitare qualche soluzione che consenta di mettere in rapporto il testo e il suo lettore virtuale e attuale: perché lo scambio comunicativo sia corretto e positivo, tramite una pratica di lettura attiva e partecipata, in grado di comprendere (o approssimare) il senso autentico del messaggio d'autore.

Non basta più essere editori o curatori (provetti filologi) di testi dello straordinario nostro patrimonio culturale (classici e non classici: canonici ed extracanonici): le radicali trasformazioni in atto nell'universo culturale sollecitano l'acquisizione, da parte nostra, di una ulteriore competenza, la sola strategicamente decisiva, la sola in grado, cioè, di garantire in futuro il nostro ruolo e la nostra funzione: dovremo imparare a trasformarci in mediatori linguistici e culturali. Recuperando e rielaborando proprio quella competenza "interpretativa" che Leopardi richiama, e che lungo i secoli del Classicismo ha governato le edizioni dei classici: saranno stati convenzionali e arbitrari, comunque oggi improponibili (come ricorda Stussi), i criteri delle gloriose stampe *ad usum Delphini*, ma quel che è certo è che hanno saputo rendere familiare la Biblioteca antica a generazioni di lettori (e studenti), magnificamente contribuendo a costruire una tipologia culturale e la conforme sua seconda natura per il gentiluomo e l'ecclesiastico d'Antico regime (fino a Leopardi).

Non me ne sono mai reso conto, lo confesso, ma la parafrasi continua al testo del *Cortigiano* (non troppo diversa da quella che avevo già proposto per la *Civil conversazione* di Stefano Guazzo: scherzando, riconosco che allora non mi risolsi a ribattezzarla "civile conversazione") è del tutto omologa a quella che le edizioni *ad usum Delphini* propongono come corredo al lettore: oltre alle note e al testo convenzionalmente normalizzato. Sarà per inconsapevole effetto emotivo, a grandissima distanza, di quell'Orazio *ad usum Delphini* che fu tra i primi libri acquistati da ragazzo, su una bancarella romana, e che ancora mi fa compagnia.

Vorrei spendere qualche altra parola sulla necessità della mediazione linguistica e culturale (l'*interpretazione* leopardiana), confortato – come ho detto – dal fatto che nella discussione tutti hanno riconosciuto l'esistenza del problema della competenza del lettore (e dello studente) nel circuito comunicativo che ogni nostra edizione di fatto attiva o dovrebbe attivare, a meno che non intenda risolversi in compiaciuto narcisismo autoreferenziale.

Rispetto a quanto Leopardi risolutamente scriveva («Nessuno oggi in

Italia, fuori dei letterati (io volevo dir fuori di pochissimi letterati), conosce né può intendere facilmente la lingua italiana antica»), è sin troppo facile rilevare che la situazione si è molto aggravata: soprattutto perché l'uso ormai ordinario dell'italiano standard accentua la distanza e l'alterità della «lingua italiana antica», mentre ai tempi di Leopardi (e ancora fino a metà Novecento) si diventava italofoeni lavorando nella Biblioteca dei nostri classici, con un percorso formativo eminentemente retorico e letterario.

Mi preme però mettere in rilievo un altro fattore di questo processo che sta radicalmente mutando il nostro rapporto con il passato. Non intendo riferirmi alla competenza linguistica (lessicale e sintattica) nei confronti di parole e frasi desuete o dismesse o complesse, che lascio ovviamente valutare agli esperti, quanto alla competenza semantica e culturale: quella che richiede la pazienza dell'archeologo, per ritrovare i significati perduti di tantissimi termini (intensamente connotativi) rimasti invariati nella lunga durata dell'italiano letterario, di quei veri e propri "falsi amici" che ci fanno illudere di poterne possedere il senso invariato nei secoli (il nostro e attuale, ovviamente). Soprattutto mi riferisco alla distanza ormai abissale che ci separa dalle tipologie culturali e dai sistemi letterari del passato remoto e persino prossimo, cioè all'avvertimento della loro radicale alterità: civiltà sepolte, che hanno lasciato tracce anche in forma di testo.

Non sono solo le *donne* o gli *stranieri* (per stare alle categorie leopardiane) a scontare oggi questa distanza e questa alterità: lo siamo tutti, più o meno. E certamente più noi italofoeni (donne e uomini) rispetto agli stranieri, che almeno hanno accesso ai nostri testi tramite la mediazione del traduttore.

Tra noi italianisti, ma non solo, è in atto da tempo la discussione su come affrontare questa emergenza (per i più pessimisti: questa catastrofe), ed è in qualche modo inscritta nella stessa ragione sociale dell'Associazione che abbiamo ritenuto indispensabile costituire, qualche anno fa. Anche se la discussione continua a popolare di fantasmi le veglie inquiete di tanti, portando a qualche sporadica soluzione sperimentale (come questo *Cortigiano*), non mi sembra possibile dire, però, che (al di là degli avvertiti e solidali interventi sul mio Oscar Mondadori) corrisponda a una sensibilità diffusa, e tanto meno a una consapevolezza condivisa. Ci ritroviamo spesso uniti solo nel lamento e nel reciproco scandalizzato scambio di svarioni di lettura, prima ancora di interpretazione, che abbiamo ascoltato in aula: e ai nostri lamenti fanno eco le periodiche grida di dolore che si levano sulle pagine dei giornali per la chiu-

sura di collane di classici (intanto, da oltre un secolo continuiamo a chiederci perché mai non siano “popolari”), o per la persistente disaffezione degli italiani alla lettura di libri (ma quali?).

Per concludere questo sin troppo prolisso preambolo, vorrei però ricordare quello che è, a mio avviso, il fattore decisivo e discriminante nel nostro rapporto con la Biblioteca dei Classici: a fare ostacolo non c'è soltanto il *gap* linguistico tra l'italiano standard (parlato più che scritto) e la lingua di una tradizione letteraria che sarebbe meglio assumere operativamente come una lingua morta, tanto per non cullarci in spiacevoli illusioni. C'è ben altro: qualcosa che certo costituisce il quadro di riferimento culturale (o, se si vuole, antropologico e ideologico: il DNA, insomma) del nostro sguardo verso il passato. Lo evoco ancora con le parole di Leopardi (dal suo agitato e furente *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*):

Vedo negletti e avuti a schifo i nostri sovrani scrittori, e i greci e i latini antecessori nostri, e accolte, e ingozzate ghiottissimamente, e lodate e magnificate quante poesie quanti romanzi quante novelle quanto sterco sentimentale e poetico ci scola giù dalle Alpi o c'è vomitato sulle rive dal mare; vedo languido e pressoché spento l'amore di questa patria: vedo gran parte degli italiani vergognarsi d'essere compatriotti di Dante e del Petrarca e dell'Ariosto e dell'Alfieri e di Michelangelo e di Raffaello e del Canova. Ora chi potrebbe degnamente o piangere o maledire questa portentosa rabbia, per cui, mentre i Lapponi e gl'Islandesi amano la patria loro, l'Italia, l'Italia dico, non è amata, anzi è disprezzata, anzi sovente è assalita e addentata e insanguinata da' suoi figli?

Se le appassionate battute del giovane Leopardi sono ancora di estrema attualità, come fermamente credo, non mi sembra che abbiano trovato o trovino riscontro in una qualche forma di curiosità volta a capire perché mai tutto ciò sia accaduto e continui ad accadere: cioè, perché i «nostri sovrani scrittori» siano «avuti a schifo», perché ce ne vergogniamo, perché è diverso il rapporto con gli autori e i testi delle letterature straniere. Insomma, credo davvero che prima o poi bisognerà pur fare i conti con quel paradigma identitario della storia nazionale (con relativo Canone e Biblioteca) che ha destituito Petrarca e si è vergognato di Tasso, di Marino, di Metastasio, di Monti.

Le considerazioni sin qui proposte non esauriscono certo l'obbligo di dare adeguato riscontro ai tanti rilievi che sono stati avanzati nella discussione, e che sostanzialmente riguardano, più o meno tutti, i criteri di allestimento del testo (il volume di commento ha trovato sin troppo lusinghieri apprezzamenti, anche se le ambizioni di quel suo essere para-

frasi continua vorrebbero andare verso l'interpretazione, in senso leopardiano: come sondaggi di archeologia semantica di una civiltà scomparsa).

Provo a riassumerli in due categorie: tipologie e contraddizioni dell'ammmodernamento, segmentazione e paragrafatura. Inizio da quest'ultima categoria: se Paolo Trovato considera «imperdonabile» la nuova paragrafatura per ragioni eminentemente pratiche ed evoca l'alto monito di Michele Barbi, Francisco Rico la considera una violazione della «naturalzza, freschezza e fluidità» che sono i pregi principali del libro di Castiglione. Riconosco le ragioni di entrambi e mi paiono serie e fondate: ho già detto del puntiglio che mi ha portato a non pubblicare la tavola di corrispondenza con cui lavoro da anni o a introdurre in qualche modo i richiami alla paragrafatura di Vittorio Cian (sono pronto a farne ammenda già dalla prima ristampa, almeno per risparmiare all'amico Trovato fastidiose e improprie ginnastiche interlibrarie), ma l'inserimento nel corpo testuale della numerazione dei paragrafi, per quanto tra parentesi quadra, è stato imposto da ragioni puramente tecniche, di assetto della pagina degli Oscar Mondadori, che ha materialmente impedito la migrazione di questi dati sul margine della pagina, solo perché è ridottissimo (nell'edizione critica questo sarà certamente possibile).

Ma non sono quisquiglie: e non solo perché la semiotica e le scienze della comunicazione ci hanno insegnato il valore strategico dell'impaginazione o del confezionamento di un testo (e spesso, sotto il vestito, oggi, c'è poco o niente). Il fattore decisivo mi sembra consistere nel fatto che è del tutto cambiata (rispetto alla forma del libro antico) la competenza del lettore nelle sue pratiche performative di lettura. Come per la musica e la sua prassi esecutiva: se tutti (o quasi) i libri dell'età moderna (non saprei dire fino a quando) che pubblicano testi in prosa presentano un blocco continuo che non va mai a capo, non credo che questo assetto materiale della pagina possa di per sé comportare che al lettore tutti i testi in prosa risultassero un blocco uniforme e compatto. Proprio perché *oratio soluta*, cioè retoricamente articolata nella sua architettura, questa prosa, visivamente senza soluzione di continuità, aveva invece le sue cesure e le sue pause: siamo noi ad averne perso la percezione e quindi la competenza esecutiva, siamo noi ad avere bisogno di stampelle visive, di marcatori grafici. In ogni caso, credo che l'editore moderno debba evitare al lettore di oggi l'impressione che la prosa di Giovanni Della Casa o di Francesco Guicciardini sia omologabile al flusso di James Joyce. Questa sarebbe vera e propria disinformazione.



Per quanto riguarda l'altra categoria di rilievi critici, non posso non esprimere il mio debito di gratitudine per l'attenzione che Alfredo Stussi ha voluto dedicare al mio lavoro, sollevando, sempre opportunamente, questioni di merito e di metodo, giocando a tutto campo, tra filologia ed editoria. Non vorrei, però, limitandomi a richiamare quanto detto in esordio (questa non è un'edizione critica), sfuggire alla sostanza delle obiezioni di Stussi, che sollecitano invece il massimo impegno. Mi soffermo pertanto su alcuni punti del suo intervento che mi sembrano di particolare densità problematica proprio rispetto alla questione strategica decisiva che abbiamo di fronte (come pubblicare i nostri classici in edizioni non specialistiche?), e che ho cercato di affrontare con il prototipo del *Cortigiano* negli Oscar Mondadori.

Inizio dal punto fondamentale, che riguarda i criteri dell'ammodernamento cui ho sottoposto il testo di Castiglione. Non c'è dubbio che la descrizione che ne ho proposto nella nota al testo sia «sommaria», e mi spiace che questa sommarietà sia risultata a Stussi «preoccupante», ma – ripeto – non mi pare che quella fosse la sede conveniente (in senso castiglionesco e classicistico: etico ed estetico) per dare queste informazioni, peraltro tutte subito evidenti all'occhio dell'esperto, senza fatica, anche se indirettamente. Mi spiace soprattutto che il rilievo critico a me rivolto (che assumo con leale responsabilità) sia seguito da un severo richiamo al lavoro di Vittorio Cian valutato come «modello negativo di deontologia professionale». Un richiamo davvero poco generoso, almeno perché non storicizzato, proprio rispetto ai tempi e alle dinamiche della “nuova” (e vecchia) filologia italiana: anche se nelle nostre biblioteche è conservata soprattutto la quarta edizione del 1947, il *Libro del Cortigiano* curato da Cian era stato pubblicato per la prima volta mezzo secolo prima, nel lontano 1894. Come annota il curatore, quell'edizione «ebbe l'onore d'essere tenuta a battesimo da Giosuè Carducci» nella sua “Biblioteca scolastica di classici italiani”: quando la scuola aveva bisogno di edizioni integrali di testi antichi, perché era il luogo di lettura dei nostri classici e perché con loro formava gli italiani.

Sempre a proposito di interventi modernizzanti, Stussi ha certamente ragione quando attribuisce il «record della seducente capziosità» a quell'argomento (favorevole a «una modernizzazione a oltranza») che si chiede, in modo retorico, perché mai alcuni siano praticabili e altri no. Ed è ragionevole che limiti tassativamente la compatibilità degli interventi possibili a quelli che «non alterano la sostanza grafica e fonetica del testo e sono per così dire reversibili», tanto più che questo è collaudato criterio adottato da tante edizioni più o meno recenti, anche non criti-

che. Anch'io lo avevo assunto come punto di partenza (come in altre edizioni curate in passato: mai "critiche" però), ma quando ho deciso di cogliere fino in fondo l'occasione di questo Oscar Mondadori e di trasformarlo in un laboratorio finalizzato a migliorare l'indice di leggibilità del testo, mi sono subito reso conto che quel limite dava guadagni davvero modesti. Per questo, solo per questo, ho deciso di procedere a una modernizzazione radicale. Però, come ho già scritto nella nota al testo, la modernizzazione conseguita dalla strutturale instabilità grafica e fonomorfológica del testo ancora nella *princeps*: decisivo, in tal senso, è stato lo spoglio delle concordanze delle forme del *Libro del Cortegiano*, che ha consentito di individuare e scegliere, in termini percentuali molto alti rispetto all'insieme degli interventi normalizzanti, la forma più vicina ai nostri usi, anche se statisticamente minoritaria.

Ho voluto, però, lasciare una traccia residuale (alcuni condizionali e alcuni congiuntivi), come segno dell'alterità linguistica originaria del testo: una contraddizione, come giustamente hanno rilevato Pasquini e Stussi, ma non priva di senso. Una contraddizione che ne attiva tante altre, come opportunamente esemplifica Stussi: ma ogni mediazione linguistica cerca di «dire quasi la stessa cosa», come ci ha insegnato Umberto Eco, ragionando di traduzione. A questo proposito, non c'è dubbio, come scrive Stussi, che la «natura del fatto scrittoria» abbia sempre e ovunque «il suo spessore culturale» e che «uniformando e modernizzando un testo antico si sostituiscano recenti a meno recenti incongruenze grafiche», solo più domestiche (e banalizzanti) al nostro occhio: se però la strategia comunicativa dell'edizione consiste nella mediazione linguistica e culturale, e lo dichiara senza barare, converrà misurare quanto si perde (certamente: rispetto all'autore) e quanto si guadagna (aleatoriamente: rispetto al lettore). Esattamente come per ogni traduzione (come la toscanizzazione dei poeti siciliani, che Stussi ricorda), anche se la revisione editoriale di un testo non è una traduzione.

Mi ha colpito un dettaglio nell'argomentazione di Stussi: quando ci ammonisce a non seguire l'«improponibile» esempio dei classicisti che pubblicano i testi greci e latini «in veste grafico-fonetica convenzionale» (peraltro obbligata), e quindi a evitare «la misera condizione in cui operano latinisti e grecisti». È pur sempre questione di punti di vista: personalmente ho sempre invidiato il catalogo di autori greci e latini offerto dalle collane di più ampia diffusione (BUR, Oscar Mondadori, ecc.), che si permette di offrire al lettore uno sterminato ventaglio di edizioni di testi, formando un Canone articolatissimo e dettagliatissimo della Biblioteca antica, folto di opere anche difficili e rare. Sarei davvero felice,

persino orgoglioso, se potessi condividere, da italianista, la «misera condizione» dei classicisti, non foss'altro perché il confronto è per noi disastroso: nelle stesse collane, il catalogo dei nostri testi è banale e asfittico, con pochi titoli, approssimative cure, strumenti del tutto insufficienti. Per non parlare del confronto con le letterature europee, ovviamente in traduzione.

Ed è questo – ripeto – il dolentissimo punto: perché mai si è prodotta questa situazione ormai radicata e strutturale? Perché mai i testi della tradizione italiana non hanno adeguato spazio editoriale, né divulgativo, né filologico? Vogliamo discutere, intanto, di questo? Vogliamo guardare l'erba del vicino e ammutolire, ad esempio, di fronte al blocco compatto di quei volumetti neri che in poco più di venti anni (dico venti) hanno costruito la Biblioteca delle «Letras Hispánicas» folta di cinquecentocinquanta volumi (sì, sono 554, a oggi)? O ancora, tornando alle nostre tanto più modeste dimore: vogliamo riflettere, posto che questo è l'anno di Petrarca, perché mai dobbiamo leggere le sue opere nell'edizione francese che procede di gran lena, mentre la Commissione per l'edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca festeggia il primo centenario della sua costituzione avendo al suo attivo ben quattro (dico quattro) titoli, mentre il nuovo «Tutto Petrarca del Centenario», ora che il suo anno volge al termine, non ha ancora pubblicato un solo titolo?

Non vorrei dare adito a equivoci: dico questo nel massimo e solidale rispetto verso lo strenuo lavoro di tanti studiosi, ma mi sembra che ci sia qualcosa che da tempo non quadra. Lo formulo in termini generali: se le diverse collane economiche danno tutte inesorabile riscontro della davvero «misera condizione» del patrimonio letterario nazionale, dov'è il catalogo della biblioteca filologica, “critica” e “scientifica”, di cui Stussi (con noi tutti) possa andare fiero? E allora: quale catastrofe ha prodotto questo deserto in cui nessuno si salva, né modernizzatori a oltranza, né scienziati del testo? Credo che sia davvero tempo, ormai, che ci si ritrovi, tutti insieme, a confrontarci solidalmente (anche perché siamo tutti sulla stessa barca in naufragio), sempre che si convenga su di un punto, almeno: che qui passano le strade per il futuro del nostro patrimonio letterario e culturale, e qui si gioca il destino del nostro deontologico operare quotidiano come pubblico servizio, la sua rinnovata legittimazione.

Smetto di divagare e torno alla sostanza dei rilievi di Stussi. Ma per stemperare l'ansia di queste ultime considerazioni, propongo un piccolo riscontro testuale, proponendolo in forma di apologo: l'apologo del ricciolo, cioè di quel segno grafico che marca nelle grafie antiche il «troncamento vocalico degli infiniti», sempre eliminato nell'Oscar Monda-

dori, con conseguente «disagio» di Stussi. Un ricciolo troppe volte rapito, a ben considerare l'andirivieni casuale delle sue presenze nella sequenza dei testimoni manoscritti e poi delle sue soluzioni tipografiche nella *princeps* (per non parlare delle edizioni successive): un ricciolo ballerino.

Propongo un piccolo campione delle sue vicende, relativo al famoso passo in cui Castiglione enuncia la «regula universalissima» della grazia (Cian, I 26; Oscar Mondadori, I 4.82-85), presente in tutti i testimoni, sin dall'autografo, che si presenta così (mi limito a separare le parole e a sciogliere tutte le forme abbreviate, marcando il ricciolo in corsivo):

Ma havendo io gia piu volte pensato meco : unde nasca questa gratia : lassando quelli che da le stelle la hanno , trovo una regula universalissima : qual mi pare valere circa questo in tutte le cose humane che se faciano o dicano : piu che niuna altra; e cio e fuggir quanto piu si po e come un asperrimo e pericoloso scoglio la affectatione : e per dir una nova parola : gia pero tra noi accettata in questo significato : usare in ogni cosa una certa sprezzatura : che nasconda l'arte e dimostri cio che si fa e dice : venir fatto senza una minima fatica e quasi senza pensarli : da questo credo io che derivi assai la gratia : per che de le cose ben fatte ognun cognosce la difficulta : onde in esse la facilità generà grandissima meraviglia et ne li animi de chi vede imprime una oppinione che chi cosi facilmente fa bene : se li ponesse e studio e fatica potesse fare molto melio : e pel contrario el sforzare : e (come se dice) tirare per li capilli : da somma disgrazia : però si po dire quella esser vera arte che non appare esser arte : né più in altro se ha da poner studio : che in nasconderla : per che se e scoperta leva in tutto el credito : e fa l'homo poco estimado :

Il primo copista che mette in bella copia le aggrovigliate carte di Castiglione, così trascrive il passo:

ma havendo io gia piu volte pensato meco unde nasca questa gratia, lasciando quegli che dalle stelle l'hanno , trovo una regula universalissima quale mi pare valere circa questo in tutte le cose humane che si facciano o dicano piu che niun'altra , et ciò e fuggire quanto piu si puo et come uno asperrimo , et pericoloso scoglio la affettatione , e (per dire una nuova parola, gia pero tra noi accettata in questo significato) usare in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte , et dimostri cio che si fa , et dice venir fatto senza una minima fatica , et quasi senza pensargli . da questo credo io che derivi assai la gratia , per che delle cose ben fatte ognun conosce la difficulta , onde in esse la facilita genera grandissima meraviglia et negli animi di chi vede imprime una oppenione che chi così facilmente fa bene *sappia molto più di quello che fa, et quella cosa anchor che fa* cosi facilmente fa bene se vi ponesse et studio et fatica potesse far molto me-

glio , et pe'l contrario il sforzare e (come se dice) tirare per gli capegli da somma desgratia pero si puo dire quella essere vera arte che non appare essere arte , né più in altro si ha da poner studio che in nasconderla per che se è scoperta leva in tutto il credito e fa l'huomo poco estimado ,

Su questo passo Castiglione si sofferma per introdurre una variante autografa e per correggere *gli ponesse* in *vi ponesse*, ma non avverte le numerose trasformazioni introdotte dal copista: *lassando* > *lasciando*, *quelli* > *quegli*, *da le* > *dalle*, *la hanno* > *l'hanno*, *qual* > *quale*, *se faciano* > *si facciano*, *niuna altra* > *niun'altra*, *periculoso* > *pericoloso*, *affectatione* > *affettatione*, *dir* > *dire*, *nova* > *nuova*, *sprezzatura* > *sprezzatura*, *e* > *et*, *pensarli* > *pensargli*, *creddo* > *credo*, *de le* > *delle*, *cognosce* > *conosce*, *maraviglia* > *meraviglia*, *de chi* > *di chi*, *oppinione* > *oppenione*, *faticha* > *fatica*, *melio* > *meglio*, *el sforzare* > *il sforzare*, *li capilli* > *gli capegli*, *disgrazia* > *desgratia*, *po* > *puo*, *dire* > *dire*, *esser* > *essere*, *el credito* > *il credito*, *homo* > *huomo*.

Non diversa è la storia successiva, come risulta da questo quadro sinottico che arriva sino al manoscritto di tipografia (distinguo, per quanto possibile, il testo prima e dopo la revisione: L e L'; sempre in corsivo gli interventi autografi di Castiglione):

C. ma havendo io gia piu volte pensato meco onde nasca questa gratia : lasciando

D. ma havendo io gia piu volte pensato meco , onde nasca questa gratia, lasciando

L. ma havendo io gia piu volte pensate meco, onde nasca questa gratia : lasciando

L'. § Ma havendo io gia piu volte pensato meco, onde nasca questa gratia , lasciando

C. quegli che dalle stelle l'hanno : trovo una regula universalissima, quale mi pare valere

D. quelli che dalle stelle l'hanno, truovo una regula universalissima quale mi pare valer

L. quegli, che dalle stelle l'hanno : trovo una regula universalissima : quale mi par valer

L'. quei, che dalle stelle l'hanno , trovo una regula universalissima : la qual mi par valer

C. circa questo in tutte le cose humane che si faccino o dichino più che

D. circa questo , in tutte le cose humane , che si faccino o , dichino , piu che

L. circa questo in tutte le cose humane, che se facciano, o dicano piu che

206

Amedeo Quondam

L. circa questo in tutte le cose humane, che si facciano, o dicano piu che

C. *alchuna* altra , et cio è fuggire quanto piu si puo , et come un *asperrissimo*

D. alcun'altra , e cio è fuggire quanto più si può , et come un'asperissimo

L. alcuna altra : et ciò è fuggire quanto piu si pò : e come un'asperissimo ,

L. alcuna altra . Et ciò è fuggir quanto piu si pò : et come un'asperissimo ,

C. et pericoloso scoglio , la affettatione : et (per dire una nova parola, già però

D. et pericoloso scoglio la affectatione , et (per dire *forsi* una nuova parola , già però

L. et pericoloso scoglio la affettatione : e per dir *forsi* una nova parola :

L. et pericoloso scoglio la affettatione , et per dir *forse* una nova parola ,

C. tra noi accettata in questo significato) usare in ogni cosa una certa sprezzatura

D. tra noi accettata in questo significato) usare in ogni cosa una certa sprezzatura ,

L. usar in ogni cosa una certa sprezzatura:

L. usar in ogni cosa una certa sprezzatura,

C. che nasconda l'arte : et dimostri cio che si fa et dice venire fatto senza una

D. che n'asconda l'arte , et dimostri cio che si fa et dice venire fatto senza

L. che nasconda l'arte : e dimostri ciò che si fa : e si dice venir fatto senza

L. che nasconda l'arte , et dimostri ciò che si fa , e dice venir fatto senza

C. minima fatica : et quasi senza pensargli , da questo credo io che derivi assai

D. fatica , et quasi senza pensarli , da questo credo io che derivi assai

L. fatica : e quasi senza pensargli : da questo credo io che derivi assai

L. fatica , et quasi senza pensarvi . Da questo credo io che derivi assai

C. la gratia : per che delle cose *rare* : e ben fatte ognun *scia* la difficultate ,

D. la gratia : per che delle cose rare et ben fatte , ognun scia la difficultate ,

L. la gratia : perche delle cose rare, e ben fatte ognun sa la difficultà :

L. la gratia , perche delle cose rare, et ben fatte ogn'un sa la difficultà ,

C. onde in esse la facilita genera grandissima meraviglia : et ne gli animi de chi

D. onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia et negli animi di chi

L. onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia :

L. onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia :

C. vede imprime una oppenione : che chi così facilmente fa bene, sappia molto

D. vede , imprime una oppenione , che chi cosi facilmente fa bene, sappia molto

L.

L̃.

C. più di quello che fa : et quella cosa anchor che fa , se vi ponesse , et studio ,

D. più di quello che fa , et quella cosa ancor che fa , se vi ponessi et studio

L.

L̃.

C. et fatica : potesse fare molto meglio : et per il contrario il sforzare e

D. et fatica potesse fare molto meglio , et per il contrario el sforzare e

L.

et [pel] per lo contrario : il sforzare : e

L̃.

et per lo contrario , il sforzare , et

C. (come se dice) tirare per gli capegli , da somma desgratia : però si puo

D. (come si dice) tirare per li capegli , dà somma disgrazia , però si può

L. (come se dice) tirare per i capegli da somma disgratia : *e fa estimar poco ogni cosa : per grande chella si sia* : però se po

L̃. (come si dice) tirar per i capegli da somma disgratia , e fa estimar poco ogni cosa , per grande chella si sia . Però si po

C. dire quella essere vera arte , che non appare essere arte , ne piu in altro

D. dire quella essere vera arte , che non appare essere arte , ne piu in altro

L. dire quella essere vera arte , che non appare esser arte : ne piu in altro

L̃. dir quella esser vera arte , che non pare esser arte : ne piu in altro

C. se ha da ponere studio che in nasconderla , per che se è scoperta lieva

D. si ha da ponere studio che in n'asconderla , per che se è scoperta , lieva

L. si ha da ponere studio , che [in] nel nasconderla : perche se è scoperta, leva

L̃. si ha da poner studio , che nel nasconderla , perche se è scoperta, leva

C. in tutto il credito : et fa l'huomo poco estimado :

D. in tutto il credito , et fa l'huomo poco estimado ,

L. in tutto il credito : e fa l'homo poco estimado

L̃. in tutto il credito , et fa l'homo poco estimado .

Da questo lungo travaglio di rielaborazioni formali e sostanziali, che non riguardano soltanto il ricciolo, e che si svolge tutto alla presenza dell'autore, tanto vigile quanto indifferente, prende corpo il testo della *princeps*, e quindi la lunga tradizione del *Libro del Cortegiano* nell'Europa classicistica di Antico regime:

Ma avendo io già più volte pensato meco, onde nasca questa gratia, lasciando quegli, che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima: la qual mi par valer circa questo in tutte le cose humane, che si facciano, o dicano più che alcuna altra. Et ciò è fuggir quanto più si può: & come un asperissimo, & pericoloso scoglio la affettazione, & per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte, & dimostri ciò che si fa, & dice venir fatto senza fatica, & quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la gratia, per che delle cose rare, & ben fatte ogn'un sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia: & per lo contrario, il sforzare, & (come si dice) tirar per i capegli da somma disgrazia & fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si può dir quella esser vera arte, che non appare esser arte: ne più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla, perché, se è scoperta, leva in tutto il credito, & fa l'homo poco estimato.

Tralascio ogni minuta analisi di questo minimo campione, di per sé, però, rappresentativo degli andirivieni delle forme da mediatore a mediatore (copisti e compositori), mentre l'autore pensa ad altro e il revisore non riesce a governare tanta discontinuità: e soprattutto lascio agli esperti valutare se e quanto questo andirivieni alteri «la sostanza grafica e fonetica del testo», se e quanto sia «reversibile». Mi limito a una sola considerazione: se l'apparire e scomparire del ricciolo, ballerino rapito, è certo poca cosa, diversi altri fenomeni documentano ampiamente quanto calda sia la trasmissione del testo di mano in mano, anche con singolari incomprensioni, come nel caso di quell'*appare* corretto in *pare* su L (forse con tratto autografo di penna) e che è letto come *apare* dal compositore. So bene che questa fenomenologia è del tutto ordinaria nella tradizione di tanti testi, ma in questo caso colpisce, e marca la differenza, il fatto che tutto avviene sotto gli occhi dell'autore, sulle carte che ne accompagnano l'esperienza umana e intellettuale per almeno un quindicennio.

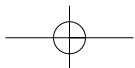
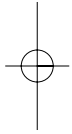
Senza generalizzare, questo fatto, a mio avviso, pone almeno due problemi. Il primo riguarda la percezione delle forme testuali nell'età del libro tipografico e dei suoi modi di produzione: se un autore peraltro sempre attentissimo al corpo del suo libro, come dimostra di essere Castiglione, ha lo stabile comportamento verso «la sostanza grafica e fonetica del testo» che il campione documenta, ne potrebbe conseguire il dubbio metodologico che questa «sostanza» sia solo una nostra esigenza, che proiettiamo retrospettivamente su situazioni testuali governate da altre percezioni ed esigenze nel loro farsi libro, sempre «uniformando e modernizzando», sostituendo «recenti a meno recenti incongruenze grafiche». Il secondo problema consegue direttamente dal primo: non



riguarda tanto o soltanto la competenza linguistica dei soggetti coinvolti nelle pratiche comunicative proprie dei processi di trasmissione di ogni testo (e in particolare – lo ripeto – di ogni testo che diventa libro tipografico), ma soprattutto l'economia della percezione propria di ogni atto di lettura, che è questione che riguarda, peraltro, le scienze cognitive e del linguaggio: cosa vediamo sulla pagina, cosa leggiamo attraverso la sequenza lineare dei tanti segni grafici, delle loro forme convenzionali e pertanto fluide e discontinue, malgrado l'istanza, anch'essa variabile, di ogni grammatica e dei suoi standard ortografici? Da questo punto di vista, Castiglione diventa un testimone da ascoltare con la massima attenzione.

Vorrei concludere riprendendo le considerazioni che più mi stanno a cuore. Per dire che mi riconosco pienamente nelle parole di Francisco Rico: «la prima fedeltà di uno specialista è quella dovuta ai non specialisti». In particolare, lo ringrazio per aver colto l'interconnessione del mio lavoro finalizzato a un'«edizione critica» tradizionale» con questa mia «edizione destinata alla lettura»: se il lavoro in corso per arrivare alla prima ha intanto certamente «spianato la strada» alla seconda, mi piace davvero pensare, come ha detto Rico, che questo è un modo per praticare «la giustificazione sociale della filologia». Perché non c'è dubbio che il compito attuale che ci si impone (volenti o nolenti) è qualcosa di simile alla scalata dell'Everest: «porre a disposizione di un pubblico il più vasto possibile le opere di indiscutibile valore letterario e linguistico, in quanto baluardo contro la memoria, il linguaggio e il pensiero unici». Se il lavoro che ho fatto per «facilitare» l'accesso a un testo tanto complicato e del tutto remoto conquisterà qualche lettore comune, mi sentirò davvero gratificato.

Perché questo, oggi, è in gioco: fare la nostra parte perché sia possibile assicurare la trasmissione di un patrimonio, destinato, se non all'oblio, certamente alla marginalità. E allora, perché non tentare di definire un protocollo condiviso per un nuovo programma di edizioni dei nostri classici, che sappia connettere le procedure proprie della filologia alle esigenze del lettore?



## Testi

### AUGUSTO CAMPANA E GLI INCUNABOLI DELLA TIPOFILOGIA IN ITALIA

ANTONIO SORELLA

PREMESSA \*

Scomparso il 7 aprile 1995, il romagnolo Augusto Campana (nato a Santarcangelo nel 1906) è stato uno dei più grandi rappresentanti della “scuola filologica italiana”.

Personaggio di grande rilievo in campo nazionale ed internazionale, fu studioso di straordinaria versatilità nei domini più disparati del sapere, dalla filologia all’epigrafia, dalla biblioteconomia all’archivistica, dalla toponomastica alla paleografia, dalla dialettologia alla storia dell’arte.

Cominciò prestissimo la carriera di bibliotecario, con un incarico temporaneo di direttore della Malatestiana di Cesena<sup>1</sup>. Tuttavia, le posizioni di non allineamento nei confronti del regime fascista, manifestate già in età giovanile (fu persino arrestato), gli preclusero per il momento quella carriera bibliotecaria alla quale aspirava.

Nel novembre del 1932, con quattro anni di ritardo, si laureò in lettere presso l’Università di Bologna con Albano Sorbelli, discutendo una tesi dal titolo *La Biblioteca Malatestiana e le altre minori del Forlivese* (che rappresenta una seconda edizione riveduta del lavoro *Biblioteche della*

\* La “riscoperta” dei due scritti che qui si ripubblicano non è mia, ma di Francisco Rico, che me li ha segnalati generosamente, perché comparissero qui ad inaugurare la nostra rivista. Con il termine *tipofilologia*, come si dirà in seguito, intendo (con l’approvazione di altri specialisti europei) quella disciplina degli studi filologici che viene definita variamente filologia dei testi a stampa, bibliografia testuale, materiale, ecc. Rispetto alle sue alternative, *tipofilologia* ha il vantaggio di essere facilmente adattabile in tutte le lingue europee, anche romanze, e di prestarsi bene alla derivazione (*tipofilologico* ecc.). Ringrazio qui, oltre che Francisco Rico e Rino Avesani, per i preziosi suggerimenti, Rossella Bianchi per la condivisione con me dei suoi ricordi del maestro, Sabrina Romasco che si è laureata con me proprio con una tesi sull’argomento, e infine, cordialissimamente, gli eredi di Augusto Campana.

<sup>1</sup> Molte delle notizie che seguono sono tratte dalla voce di E. Francioni, «Campana, Augusto», in *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari italiani del XX secolo*, a cura dell’A.I.B. (consultabile sul sito: [www.aib.it](http://www.aib.it)).

*provincia di Forlì*, apparso qualche mese prima nel volume *Tesori delle biblioteche d'Italia: Emilia e Romagna*, a cura di Domenico Fava, Milano, Hoepli)<sup>2</sup>. Questo e altri lavori, pubblicati o avviati quasi a conclusione prima della laurea, lo indussero a protrarre i suoi studi universitari, alla ricerca di una propria strada.

Nel 1935 si trasferì a Roma, presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, alla quale fu chiamato per interessamento del suo prefetto, il cardinale Giovanni Mercati. Nella Vaticana compì le sue grandi scoperte, dal codice in cui Poggio trascrisse otto orazioni ciceroniane trovate di là dalle Alpi, alla lettera latina di Boccaccio, alla raccolta poetica tardoantica che va sotto il nome di *Epigrammata Bobiensia*. Billanovich ha descritto in una sintesi assai efficace la crescita intellettuale e scientifica che Campana maturò proprio grazie alla sua attività di lavoro nella Biblioteca Vaticana<sup>3</sup>.

Nel 1950 accolse l'invito, dovuto all'iniziativa di Delio Cantimori e di Giorgio Pasquali, a tenere presso la Scuola Normale Superiore di Pisa un corso libero di Paleografia, che mantenne fino al 1955. Alla medesima Scuola Normale insegnò Storia della letteratura latina medioevale e umanistica (con esercitazioni di Paleografia) dal novembre 1955 all'ottobre 1959 e Filologia medioevale e umanistica dal novembre 1959 all'ottobre 1962<sup>4</sup>. Alla fine del 1959 lasciò la Biblioteca Vaticana per la cattedra di paleografia e diplomatica all'Università di Urbino. Successivamente (nel 1965) venne chiamato a ricoprire la cattedra di letteratura umanistica alla "Sapienza" di Roma. La sua ricchissima bibliografia è stata ricordata dai suoi allievi, colleghi ed amici (in particolare da Michele Feo) in un bel volume a lui dedicato<sup>5</sup>.

Anche se le vicende della sua carriera lo portarono altrove, il legame con la Romagna non si allentò mai<sup>6</sup>. Del resto, l'apprendistato filologico

<sup>2</sup> La tesi di laurea è fornita di puntuali e preziose note bibliografiche e di fonti manoscritte, solo raramente presenti nel lavoro a stampa, dove si supplisce con una importante ma sommaria Nota alla fine.

<sup>3</sup> Giuseppe Billanovich, «Augusto Campana e don Giuseppe De Luca», in *Testimonianze per un maestro. Ricordo di Augusto Campana Roma, 15-16 dicembre 1995*, a cura di R. Avesani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 21.

<sup>4</sup> Si veda Giovanni Miccoli, «L'insegnamento di Campana alla Normale», in *Testimonianze per un Maestro*, p. 27.

<sup>5</sup> Si veda la nota 3.

<sup>6</sup> «Sebbene – scriveva Campana nel 1979 nella prefazione agli inventari delle Carte Romagna della Raccolta Piancastelli – da quasi mezzo secolo io viva per il maggior tempo lontano dalla mia terra, le sono stato costantemente vicino con l'anima e con gli studi» (cit. da L. Gambi, «L'idea di Romagna di Augusto Campana», in *Augusto Campana e la Romagna*, a cura di A. Cristiani, M. Ricci, Bologna, Patron, 2002, p. 1).

## A. Campana e gli incunaboli della tipofilologia in Italia 213

si compì per Campana nello studio delle opere di due grandi forlivesi: il maggiore storico e archeologo dell'umanesimo italiano, Biondo Flavio<sup>7</sup>, e l'eclettico scienziato settecentesco Giovan Battista Morgagni. Nel 1931 Campana attese, come collaboratore bibliografico, all'edizione delle quattordici *Epistolae Aemilianae* di Morgagni, presentate anche in traduzione italiana. Si tratta di altrettante dissertazioni storico-critiche in forma epistolare sulle antichità e i lineamenti geografici coevi di una parte della regione *Aemilia*, con dovizia di spunti di carattere topografico, toponomastico, archeologico, idrografico, territoriale e confinario. Nello studio per l'edizione delle *Epistolae*, Campana si imbatté in problemi che oggi definiremmo di filologia dei testi a stampa, o di bibliografia testuale (o materiale), o di tipofilologia. Con tali termini si designa, secondo la nota definizione di Philip Gaskell, «la critica testuale applicata ai problemi [...] dell'edizione di testi stampati»<sup>8</sup>, o, come ha precisato Conor Fahy, l'interfaccia fra lo studio analitico del libro stampato e la critica testuale<sup>9</sup>. Dalle riflessioni di Campana, che rivelano una padronanza e un'acutezza straordinarie, nonostante la giovane età e l'"inesperienza" dell'ancora laureando, vennero alla luce due saggi, che possiamo ritenere a buon diritto i più importanti incunaboli della tipofilologia italiana<sup>10</sup>.

Fin dai primi passi sul cammino della ricerca, prima ancora di incominciare a respirare l'aria della "nuova filologia" di Michele Barbi e di Giorgio Pasquali, Campana aveva mostrato di possedere un metodo sicuro ma aperto a tutte le suggestioni, fondato sulla ricerca della più ampia documentazione possibile e sul successivo esame dei dati con ogni possibile strumento di analisi (artistica, paleografica, epigrafica, filologica, storica, ecc.)<sup>11</sup>. Giustamente Scevola Mariotti ha fatto rilevare che

<sup>7</sup> Nel 1927, nella collana di «Studi e Testi» della Biblioteca Apostolica Vaticana, era apparso un volume di *Scritti inediti e rari* di Biondo Flavio a cura di Bartolomeo Nogara. Campana, incuriosito dal volume di Nogara, finì per scoprire nel 1934, poco prima di lasciare la Romagna, quella diversa redazione della *Romandiola* di Biondo, illustrata in un articolo su *Rinascita* del 1938; fu la prima delle sue importanti scoperte.

<sup>8</sup> Philip Gaskell, *A new Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 336.

<sup>9</sup> Conor Fahy, «Bibliografia testuale», in *Enciclopedia italiana*, V supplemento, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1991, I, p. 356 a.

<sup>10</sup> A questo proposito si veda Carlo Dionisotti, «Augusto Campana», in *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 533-72, già in *Italia medioevale e umanistica*, 36 (1993, ma 1996), pp. 1-46. Fra l'altro Dionisotti scrive: «Questa ampia nota di Campana sulle *Epistolae Aemilianae* del Morgagni [...] dovrà essere inclusa in una augurabile storia della moderna filologia italiana» (p. 544).

<sup>11</sup> Cfr. Renzo Cremante, *Dal metodo storico alla filologia*, in *Augusto Campana e la Romagna*, p. 148.

per Campana, come per Giorgio Pasquali, non esistevano discipline settoriali, chiusi settori specialistici, ma problemi da affrontare e da risolvere con qualsiasi strumento di ricerca<sup>12</sup>. Nel suo amore per la concretezza e nella sua diffidenza per una cultura intesa a compartimenti stagni, Campana ebbe il coraggio di parlare dell'«eterna contrapposizione tra storia ed erudizione, tra filosofia e filologia»<sup>13</sup>. In un'età dominata dalla critica idealistica, egli si dedicò alle ricerche paleografiche, epigrafiche e filologiche nella consapevolezza che lo stesso Croce avrebbe ricutito la frattura con la scuola storica, se si fosse occupato di filologia classica o medievale, come ebbe a osservare nella prolusione all'Università di Urbino<sup>14</sup>. In effetti, a Campana interessava soprattutto la «prospettiva entusiasmante e appassionante della ricostruzione, attraverso la ricerca filologico-erudita e l'intelligenza divinatoria, di una storia totale, animatissima di uomini, di testi, di fatti i più diversi»<sup>15</sup>. Lo stesso Campana amava definirsi «studioso indisciplinato», ovvero libero dalla schiavitù nei confronti di un'unica disciplina, e oltretutto salito in cattedra senza aver mai scritto un libro intero.

Dunque, non c'è da stupirsi per il fatto che proprio Campana avesse intuito prima di altri l'importanza di annettere alla filologia domini, strumenti e metodi di indagine che erano appartenuti fino ad allora alla bibliologia, per reinventare in Italia quella *Textual Bibliography* che in Inghilterra aveva già dato i primi frutti nello studio dei testi shakespeariani. In verità, già nel 1928 Santorre Debenedetti, anch'egli senza l'ausilio delle nuove nozioni bibliologiche che venivano dall'Inghilterra, aveva elencato trentasette varianti riscontrate in undici esemplari dell'edizione definitiva dell'*Orlando furioso*, stampata a Ferrara nel 1532, sotto la sorveglianza dello stesso Ariosto. Debenedetti non si era reso conto del fatto che alcune varianti, sebbene presenti in pagine diverse, appartenevano allo stesso stato della stessa forma di stampa e aveva risolto il problema di quale lezione scegliere affidandosi all'*usus scribendi* dell'autore<sup>16</sup>. Inoltre,

<sup>12</sup> Scevola Mariotti, *Augusto Campana e la filologia classica*, in *Testimonianze per un maestro*, p. 74, ora in Mariotti, *Scritti di filologia classica*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 735-40: 736.

<sup>13</sup> Augusto Campana, «Ricordo di Luigi Dal Pane e dei suoi studi sulla Romagna», in *Profili e ricordi*, a cura di G. Miccoli, A. Stussi, Padova, Editrice Antenore, 1996, p. 164.

<sup>14</sup> Id., «Paleografia oggi. Rapporti, problemi e prospettive di una "coraggiosa disciplina"», in *Studi Urbinati*, XLI (1967), n.s., nn. 1-2, t. II, fascicolo monografico di *Studi in onore di Arturo Massolo*, p. 1015.

<sup>15</sup> V. Branca, in Vittore Branca, Alfredo Stussi, «Ricordo di Augusto Campana (1906-1995)», in *Lettere italiane*, XLVII (1995), n. 3, p. 461.

<sup>16</sup> Per una valutazione storica del lavoro compiuto da Debenedetti, prima della raffi-

## A. Campana e gli incunaboli della tipofilologia in Italia 215

nel 1931 Carlo Dionisotti aveva riedite le *Prose* di Bembo, senza accorgersi delle varianti esistenti nei diversi esemplari superstiti della terza edizione del 1548-1549 (stampata a Firenze da Lorenzo Torrentino), nonostante ne avesse fatto cenno già nel secolo precedente Bartolomeo Gamba<sup>17</sup>. Insomma, negli stessi anni, tra il 1928 e il 1931, la migliore scuola filologica italiana, del tutto autonomamente e con le sole proprie forze, fu a un passo dalla “scoperta” della *Textual Bibliography*. Detto questo, bisogna oggi riconoscere che fu Campana, sebbene giovanissimo, ad avvicinarsi di più a tale risultato.

I due contributi che vengono qui ripresentati sono entrambi dedicati alle *Epistolae Aemiliane* di Morgagni ed uscirono a breve distanza nel 1931. Il primo è una *Nota bibliografica alle «Epistolae Aemilianae» di Giambattista Morgagni*, firmata da Campana, che comparve nell'edizione del 1931 delle *Epistolae Aemilianae* curata da Paolo Amaducci per il comune di Forlì (San Marino, Arti Grafiche di Filippo Della Balda). Le *Epistolae* costituivano la terza parte degli *Opuscula miscellanea*, l'opera maggiore di Morgagni. Il nome di Campana non apparve sul frontespizio del volume, ma l'autore dell'introduzione, Paolo Amaducci, riconobbe la collaborazione di Campana e di Alberto Buda nella preparazione e revisione critica del testo. Nella *Nota*, Campana traccia un rapido quadro delle edizioni delle *Epistolae* al fine di ricostruirne, con tutti i dati in suo possesso, la storia.

Delle *Epistolae Aemilianae* esistono manoscritti autografi contenuti nel volume VIII del Fondo Morgagni, nella Biblioteca comunale di Forlì. Oltre ai manoscritti, Campana si trovava di fronte a ben cinque stampe apparentemente diverse degli *Opuscula miscellanea*; in più, c'erano parti autonome degli *Opuscula*, che lo stesso autore aveva commissionato all'editore, con qualche variante, e infine gli *errata corrige*. Di qui la

nata analisi tipofilologica di Conor Fahy, cfr. Neil Harris, «Filologia dei testi a stampa», in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. Stussi, Bologna, il Mulino, 1998, p. 312.

<sup>17</sup> Bartolomeo Gamba da Bassano, *Serie dei testi di lingua e di altre opere importanti nella italiana letteratura scritte dal secolo XIV al XIX*, quarta edizione riveduta, emendata e notabilmente accresciuta, Venezia, Co' tipi del Gondoliere, 1839, pp. 41-2. In realtà, questa notevole scheda di Gamba non fu presa in considerazione neppure da Mario Marti e dagli altri studiosi che si occuparono in seguito del testo delle *Prose*. Dionisotti si rese conto della natura di tali varianti solo dopo una recensione di Ghino Ghinassi (*Lingua nostra*, XXIII [1962], p. 64), in occasione della terza edizione delle *Prose* (Torino, UTET, 1966); ma neppure in quest'ultima sua fatica il grande storico della letteratura italiana si preoccupò di condurre un esame sistematico su almeno alcuni degli esemplari superstiti della torrentiniana, anche se avrebbe potuto giovargli, trovandosi in Inghilterra da vari anni, delle acquisizioni della *Textual Bibliography*.

spinta a mettere ordine in una situazione testuale che gli era apparsa sin dall'inizio una vera e propria *farragine*. Va sottolineato, a questo punto, il fatto che già a questa data Campana conducesse un tipo di analisi che partiva dalla considerazione di diversi esemplari di un'edizione e non più di uno solo, com'era e come sarebbe stata a lungo la prassi. Egli definisce questo suo lavoro una «faticosa minuzia pedantesca», ma aggiunge subito dopo di non pentirsi di aver proceduto con tanta attenzione per dipanare una matassa così complicata. Procedendo nella collazione di diversi esemplari degli *Opera omnia* di Morgagni, Campana scopre alcune differenze tra di essi, identifica edizioni rifatte a breve distanza «riproducendo esattamente la paginazione», comprende che in qualche caso nelle ristampe l'editore poteva aver sostituito il primo bifoglio con un *cancellans*, per aggiornare le note tipografiche, modificare il frontespizio e far apparire nuova una vecchia edizione. Egli poi intende la natura e lo scopo di quelli che chiama *estratti*, cioè di singole parti degli *Opuscula* preparate per essere vendute o donate autonomamente, piuttosto che come opera completa, con piccole modifiche: le prime due parti furono separate dalla terza, con l'eliminazione nel primo frontespizio delle parole *in tres partes divisa*. Campana pubblica in appendice anche gli appunti che l'autore preparò come promemoria per i tipografi, in particolare per ricordare loro il modo in cui dovevano allestire quaranta copie di *estratti* delle prime due parti e quaranta della terza parte. Collazionando questi *estratti* con gli esemplari completi dell'edizione, egli nota che nei primi alcuni errori «sono stati corretti in tipografia, a mano, mediante opportune erasioni e impressioni di lettere». Infine, Campana rileva che in alcuni esemplari degli *estratti*, nella data della dedicatoria mancano le parole «Postridie Idus Octobris». Forse lo studioso non si rende conto del fatto che i cosiddetti *estratti* furono allestiti modificando alcune forme di stampa (quelle con il frontespizio della prima e della terza parte e quella con la data della dedicatoria) e stampando gli ultimi esemplari (quaranta con ognuno dei frontespizi modificati e un numero ancora minore con l'eliminazione del giorno e del mese nella data della dedicatoria) con tali varianti. Molto importante è l'uso appropriato che Campana fa di alcune lettere dell'autore ad amici, per ricostruire le vicende dell'edizione. In particolare, egli sottolinea quanto avesse potuto influire sull'edizione la lontananza dell'autore, ormai vecchio e residente a Padova, dalla tipografia veneziana. Tra le altre cose, Campana riesce ad individuare anche il revisore che curò la stampa per conto di Morgagni, ossia Antonio Larber. Veramente innovativo è poi il modo in cui Campana esamina i diversi *errata corrige* dell'edi-



## A. Campana e gli incunaboli della tipofilologia in Italia 217

zione, giungendo alla conclusione che essi furono compilati dall'autore stesso, nel rivedere i fogli di stampa che gli venivano portati da Venezia, dal momento che non furono corretti solo meri refusi, ma vennero proposti emendamenti e sostituzioni di interi periodi. Seguendo un metodo ineccepibile, Campana individua correttamente l'ultima volontà dell'autore nelle serie di *errata* preparate per l'edizione remondiniana. Qui subito viene fatto di pensare al dibattito che successivamente si sarebbe aperto sulle varianti d'autore nella tradizione manoscritta dei classici e al ruolo che ebbe in esso Giorgio Pasquali, il quale pure criticò poi gli abusi compiuti da filologi poco avveduti. Il capolavoro di Campana è nella postulazione di quella che oggi chiameremmo *copia di tipografia*, cioè di un testo preparato appositamente per il lavoro dei tipografi dall'autore stesso. Egli arriva a questa ipotesi dopo l'attenta collazione degli autografi dell'autore con l'edizione a stampa, che presenta numerose varianti e minuti interventi non imputabili al curatore editoriale. Dunque, la «volontà ultima dell'autore» era da ricercarsi nella stampa (e nella perduta copia di tipografia) piuttosto che negli autografi, testimoni di una fase redazionale ancora non definitiva. Quella della *volontà ultima* era una questione che sarebbe diventata in seguito oggetto di complessi dibattiti proprio nell'ambito della filologia dei testi a stampa. Basti pensare al contributo *The Rationale of Copy-Text* (1950) di Walter Wilson Greg, che può essere considerato il fondamento della teoria editoriale moderna. Di fronte a tanta modernità, quasi ci stupiamo del fatto che Campana ammetta di aver rivisto la maggior parte delle citazioni classiche di Morgagni e di averle corrette laddove esse erano errate o non del tutto corrispondenti ai testi modernamente disponibili: oggi, naturalmente, non interverremmo in questi casi, ma semmai daremmo il testo esatto della citazione in nota.

Nel secondo "incunabolo" campaniano, *Una edizione poco nota degli «Opuscula miscellanea» del Morgagni* (nel *Numero Unico in onore di G.B. Morgagni*, Forlì, 1931, Siena, Stab. Tip. S. Bernardino, 1931, X), a distanza di pochi mesi, Campana rettifica un dato che aveva fornito nella *Nota bibliografica*. In questa, contraddicendo una notizia data nel *Grand Dictionnaire Universel* di Larousse, egli aveva escluso l'esistenza di un'edizione napoletana degli *Opuscula miscellanea* di Morgagni stampata, come quella remondiniana, nel 1763. Campana era riuscito a trovare nel frattempo un esemplare dell'edizione napoletana proprio nella Biblioteca Nazionale di Napoli e ne dette subito conto in questo articolo. Correttamente egli descrisse questa riedizione come «una ristampa materiale e pedissequa», in cui la remondiniana era esemplata in tutto e per

tutto, anche negli aspetti paratestuali, salvo che nel formato più piccolo. Tale edizione fu condotta all'insaputa dell'autore (come mostra il fatto che in essa non fu tenuta presente la seconda serie di *errata*), dall'editore Domenico Terres, che si servì di due tipografie diverse. L'operazione fu condotta, come spiega Campana, per puri motivi di *concorrenza*, visto che i Remondini non riuscirono a vendere tutti gli esemplari della loro edizione e due anni più tardi la dovettero riproporre sul mercato con un nuovo frontespizio aggiornato nella data. Oggi sappiamo che simili edizioni "pirata" erano abbastanza frequenti nell'Italia frazionata in molteplici stati e senza leggi comuni che salvaguardassero i diritti dell'autore e dell'editore. Quella napoletana in questione ha appunto tutte le caratteristiche di un'edizione "pirata", realizzata allo scopo di presentarsi sul mercato come più appetibile rispetto all'originale: il formato ridotto e la riproduzione di tutte le caratteristiche testuali e paratestuali, che consentirono una spesa minore e di conseguenza un costo più vantaggioso dei volumi per gli acquirenti, la ristampa immediata, grazie all'intervento di due tipografie diverse, e infine la recidività, perché l'anno precedente lo stesso editore aveva ristampato (in una delle due tipografie utilizzate per la riedizione degli *Opuscula*) il *De sedibus* dello stesso Morgagni, edito nel 1761 dagli stessi Remondini. Certo è che Campana coglie l'essenziale di questi fenomeni di concorrenza sleale e sa inquadrare tutte le notizie di cui riesce a disporre in una cornice sostanzialmente esatta.

AUGUSTO CAMPANA  
 NOTA BIBLIOGRAFICA  
 ALLE "EPISTOLAE AEMILIANAE"  
 DI GIAMBATTISTA MORGAGNI

**D**IREMO per ordine, dei manoscritti autografi delle *Epistolae Aemilianae*, della vecchia edizione, e di questa nuova<sup>1</sup>.

Gli autografi sono contenuti pressochè tutti nel volume VIII del Fondo Morgagni della Biblioteca Comunale di Forlì: un volume miscelaneo contenente carte di ogni genere, molto disordinate o non sapute ordinare da chi ne curò la legatura, riferibili però quasi tutte alla materia degli *Opuscula miscellanea* del Morgagni e particolarmente alle Emiliane. Si trovano dunque in questo volume:

*a*) la minuta dell'Ep. I al Marchesi (1729): cc. 84, 119v-126r (la prima carta è arbitrariamente distaccata dalle altre); le carte sono numerate da 1 a 8 (la c. 119 è una semplice scheda e contiene un richiamo);

*b*) la minuta dell'Ep. II al Poggi (1738); è scritta su fogli che vanno riordinati così: cc. 79, 78 (con il richiamo I che occupa la c. 83r), 83v (richiamo II), 75, 76r, 77v, 74v, 80, 81, 82r; le facciate che restano fuori da questo elenco, eccetto la 82v che è bianca, contengono lettere al Morgagni, che si servì in massima parte delle pagine rimaste bianche per scrivere l'Epistola;

*c*) la copia in pulito, pure autografa, della stessa Ep. II, che si deve ritenere quella stessa scritta per il Poggi<sup>2</sup>: cc. 112-118r; le note, anzichè essere in margine, come sempre nelle minute, furono aggiunte molto tempo dopo dal Morgagni in un foglietto inserito (c. 113r); le pagine del testo

<sup>1</sup> Hanno variamente giovato alla presente Nota, con ricerche in varie biblioteche e gentili comunicazioni, il dottor Carlo Piancastelli, il sen. Luigi Messedaglia per Verona, il prof. Luigi Rizzoli per Padova, il dottor G. Maioli per Bologna, i quali tutti siano qui cordialmente ringraziati; e insieme a loro i direttori delle Biblioteche romagnole; e il signor A. Facchini (un romagnolo di Lugo), per una ricerca negativa fatta alla Vaticana.

<sup>2</sup> Il M. la chiama «Originale» a c. 72r; e un appunto suo (c. 88v) avverte: «Ricuperammo l'originale»; inoltre esso è simile alla copia analoga della I fatta per il Marchesi, di cui più sotto.

sono numerate da I a II. Su questa copia il Morgagni introdusse più tardi parecchie correzioni di sua mano; una parte delle quali fu aggiunta sulla minuta dopo che l'Epistola era già stata spedita al Poggi, ed anche ad esso furono comunicate<sup>3</sup>;

d) la minuta delle Epp. III-XIV, scritte di sèguito: cc. 128-198. Seguono quattro carte (cc. 199-201, 204) sulla cui prima facciata si legge: «Fol[ium] interiectum Epistolae V.<sup>ae</sup> nunc VI.<sup>ae</sup>»; contengono aggiunte alle Epp. IV-VII, IX-XI, XIII-XIV, contrassegnate da segni di richiamo che trovano corrispondenza nei relativi luoghi della minuta; aggiunte di considerevole lunghezza, il che spiega come, non bastando i margini della minuta, siano state confinate in questi fogli;

e) da ultimo, il volume contiene anche la minuta del frontespizio per le Emiliane (c. 33 r), la citazione di Marziale (tra altri appunti a c. 67 r), la minuta della dedicatoria (c. 32 v), le parole premesse all'indice-sommario (c. 33 r), l'indice-sommario (c. 70).

Il Mazzatinti, che di questo volume diede una notizia sommaria e non molto esatta<sup>4</sup>, indicò così, in fretta, gli autografi che abbiamo descritto sotto le lettere a-d: «Epistolae Aemilianae 1-14, con molte correzioni ed aggiunte»; ora è da avvertire, perché nessuno ne deduca ciò che non è, che queste correzioni ed aggiunte sono quelle della minuta, e anteriori alla stampa, dove sono passate tutte fedelmente. È da aggiungere che manca agli autografi l'intestazione *Epistola Aemiliana I, II*, etc. della stampa, e manca anche l'indirizzo *Ad Amicum* della III. Porta bensì ogni Epistola il numero ordinale romano che le è proprio: solo sulla prima facciata le prime due, sul *recto* di ogni carta, ma non sempre regolarmente, le seguenti; però, essendo accaduto che in origine le Epistole III-VIII avevano portato rispettivamente i numeri IV-IX, e le Epistole XII-XIV i numeri XIV-XVI (qui non è il caso di dire il perché, nè di fare la storia della formazione dell'opera), così, per queste Epistole che mutarono numero, il nuovo si trova scritto accanto al vecchio, ma solo sulla prima facciata di ciascuna.

In fine all'Ep. VII manca nell'autografo l'epigrafe composta dal Morgagni per la statua di Clemente XII a Ravenna; ma ve ne sono tre copie autografe con varianti nel volume XXXVIII dei manoscritti morgagnani<sup>5</sup>, tra altre carte e appunti relativi all'epigrafe stessa.

Si aggiunga, a più compiuta notizia, che i margini delle minute, oltre

<sup>3</sup> Sono indicate in fine alla minuta, c. 83v; e più ordinatamente in una specie di pro-memoria diretto al Poggi, di cui il nostro ms. contiene copia (c. 72).

<sup>4</sup> *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, I, Forlì, 1891, pp. 6-7.

<sup>5</sup> A cc. 34v, 35v, 36 bis v in fine.

la serie delle note, con o senza richiami, contengono anche, distinte da quelle, abbastanza frequenti notazioni che il Morgagni vi appose per suo uso personale, come a dire i numeri delle pagine dei libri (citati sommariamente nelle note, come il Morgagni e il suo tempo per lo più usavano, con riferimento a suddivisioni, capitoli e paragrafi), i nomi di quegli autori che il Morgagni non credette di nominare espressamente pur riferendosi ad essi, e altre poche notazioni scritte per chiarezza e per memoria propria.

Della Epistola I, come della II, il Morgagni aveva fatto pure di sua mano una copia in pulito per il Marchesi, ora posseduta dal dottor Carlo Piancastelli, e conservata nella sua insigne collezione a Fusignano. È un fascioletto slegato di 8 carte, numerate di mano relativamente moderna da 4 a 11; sul *recto* della prima si legge in alto a destra il numero XXVI. (numeri che forse si riferiscono a una miscellanea di cui il manoscritto potè un giorno far parte). La prima e l'ultima carta sono bianche; nel *recto* dell'ultima si legge però una dichiarazione del Marchesi, dalla quale pare dedursi che il manoscritto ritornò nel 1749 al Morgagni<sup>6</sup>. A differenza della copia per il Poggi, qui le note sono in calce a ogni pagina, con richiami di lettere in serie alfabetica di mano in mano rinnovata.

Dovette esistere inoltre una copia ordinata e compiuta di tutta l'opera, della quale sarà detto più sotto, per uso della stampa; di essa non abbiamo nessuna notizia.

Veniamo ora a parlare della stampa del 1763, che fa parte delle *Opera omnia* del Morgagni nella grande edizione remondiniana. È necessario avvertire, perché nessuno si meravigli della minuta abbondanza dei particolari che saranno dati più sotto, che la storia tipografica di questi volumi è alquanto complessa e intricata, e a nostro avviso potrebbe dar materia a uno studio bibliografico non breve e non inutile, del quale le pagine che seguono vorrebbero essere un saggio e una traccia, come sono un contributo a quella precisa bibliografia degli scritti del Morgagni che ancora si desidera. La complessità e la difficoltà dell'argomento (si pen-

<sup>6</sup> Eccola: «Die VIII Iulii 1749. – Folia haec, filo serico coloris rubri colligata, cuius fili utrumque caput cera hispanica nostro sigillo parvo impresso obsignatum est, illa ipsa esse, quae anno 1729 ab eruditissimo, et celeberrimo Viro D. Ioanne Baptista Morgagno accepimus, et ad hunc usque diem apud nos asservavimus, iure meritoque testamur. In Fidem – Georgius Vivianus Marchesius Bonacursius manu propria» (solo la firma pare autografa; il filo e il sigillo sono scomparsi). Un'altra copia di questa dichiarazione, di mano del Morgagni e con qualche variante (è in prima persona singolare; mancano le parole di lode al M. e la firma), è in una schedina attaccata sopra la c. 119 v del ms. forlivese, e tutto induce a credere che il M. stesso la dettasse.

si che esistono non meno di cinque forme diverse della stessa stampa degli *Opuscula miscellanea*; e sono da aggiungere, come si vedrà, gli estratti e gli *errata-corrige* ci ha costretto a una faticosa minuzia pedantesca, di cui tuttavia non sapremmo pentirci, poiché bisognava bene veder chiaro nella farragine di queste stampe, che mutano faccia tra le mani, scoraggiando il più paziente ricercatore, e lasciando sempre il dubbio, se si sia visto tutto quello che c'era da vedere.

Intorno alle *Opera omnia* in generale, si deve premettere che il disegno di una pubblicazione complessiva degli scritti morgagniani, determinato dalla prima pubblicazione dell'opera maggiore, *De sedibus et causis morborum*, avendo richiesto qualche anno per l'attuazione, le singole parti furono pubblicate separatamente, e solo a stampa compiuta vennero a disporsi in un corpo unico e ordinato. Videro così successivamente la luce i cinque libri *De sedibus*, in due tomi (1761, poi ancora 1764), gli *Adversaria anatomica omnia* e le *Epistolae anatomicae duae* (1762), gli *Opuscula miscellanea*, in tre parti (1763), le *Epistolae anatomicae duodeviginti* sull'opera del Valsalva (1764); infine coronarono l'opera, nel 1764, la dedica a Clemente XIII e la prefazione generale di Antonio Larber Archiatra della Città di Bassano, precedute dal frontespizio *Jo. Baptistae Morgagni... Opera omnia quorum quae antea, et ubi, et quae nunc sint edita, praefatio ostendet*. Queste parti hanno la indicazione *Venetiiis... Ex Typographia Remondiniana*, che deve ritenersi la data editoriale, mentre la stampa fu eseguita nelle officine remondiniane di Bassano; del resto la data delle *Epistolae anatomicae duodeviginti* è *Patavii*, e in alcuni esemplari addirittura *Bassani*.

Contemporaneamente o poco dopo la stampa del fascicolo introduttivo, si provvide a mettere in commercio la serie intera dei cinque tomi; in guisa che il frontespizio di ciascuno portasse prima l'indicazione complessiva delle *Opera omnia* e poi il numero e il contenuto del tomo. Si ebbe così il tomo I, con il frontespizio *Jo. Baptistae Morgagni... Opera omnia in quinque tomos divisa. Quorum operum quae antea etc. Tomus Primus continens Adversaria anatomica omnia*, nel quale furono incorporate anche la dedica e la prefazione generale. Gli altri tomi hanno frontespizi simili, e contengono le *Epistolae anatomicae duae* e quelle sull'opera del Valsalva (II), il *De sedibus* (III-IV), gli *Opuscula miscellanea* (V); i cinque tomi hanno la stessa data: *Anno MDCCLXIV. Ex typographia Remondiniana*, senza luogo. Questa serie è in parte costituita di nuove edizioni (III-IV); in parte di edizioni rifatte riproducendo esattamente la paginazione (I e II, I); in parte degli esemplari rimasti della prima stampa, sostituite solo due carte preliminari (II, II-III e V). Ma non

basta; poiché vi sono esemplari simili delle *Opera omnia* che portano la data *MDCCLXV.*, bisogna concludere che qualche cosa di simile, compreso il cambiamento di frontespizi, vecchio uso ed abuso editoriale, si ripeté una seconda volta l'anno seguente. Come il cambiamento sia stato eseguito per il tomo V, che solo ci interessa, vedremo sotto.

Le Epistole Emiliane formarono la parte terza ed ultima degli *Opuscula miscellanea*, pubblicati nel 1763 e destinati ad andare in giro uniti nelle loro tre parti distinte: le quali hanno frontespizio<sup>7</sup> e paginazione propria, ma il volume è uno solo. Il primo frontespizio, che è il solo stampato in rosso e nero, è questo: *Jo. Baptistae Morgagni P.P.P.<sup>8</sup> Opuscula miscellanea quorum Non pauca nunc primum prodeunt, tres in partes divisa. Pars prima. — Venetiis, MDCCLXIII. Ex Typographia Remondiniana. Superiorum permissu, ac privilegio.*; il secondo ha *Jo. Baptistae etc. Opusculorum miscellaneorum Pars altera. — Venetiis, MDCCLXIII. etc.* Il terzo, che più da vicino ci interessa, è simile al secondo: JO. BAPTISTÆ | MOR-GAGNI | P.P.P. | OPUSCULORUM | MISCELLANEORUM | PARS TER-TIA. | [qui il legno che è anche nelle altre parti, raffigurante una scena pastorale] VENETIIS, | MDCCLXIII. | — | EX TYPOGRAPHIA REMONDINIANA. | SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIO.<sup>9</sup> Esistono esemplari distinti in carta grande, nei quali prese il posto dei legni sui tre frontespizi una incisione in rame con una figurazione allegorica (figura di donna seduta e due putti su uno sfondo campestre; dall'alto guarda un occhio da un triangolo)<sup>10</sup>. Descriviamo la terza parte.

Nel rovescio del frontespizio (p. [2]) campeggia la citazione di Marziale (p. 1 della nostra edizione); a pp. 3-4 è la dedicatoria; a pp. 5-8 l'indice-sommario, preceduto dalla nota avvertenza; a p. 9 comincia, con certa solennità tipografica, la *EPISTOLA ÆMILIANA I.*; cui seguono le altre, senza che per ciascuna si cambi pagina; l'ultima finisce a p. 84, dove seguono una lista di errori e correzioni («Lector emendare haec poterit.») e le parole *EPISTOLARUM ÆMILIANARUM FINIS.*; il volume è in fol., di pp. 84, con segnature A<sup>4</sup>-I<sup>4</sup>, K<sup>6</sup>; la stampa, eccettuata la dedicatoria e l'indice-sommario, è a due colonne, come in tutti gli altri volumi delle opere.

<sup>7</sup> In parecchi esemplari preceduto dall'occhietto della *Nova institutionum medicarum idea*; ma è un errore di piegatura, come mostra anche il richiamo a p. vi.

<sup>8</sup> «Publici Primarii Professoris Patavini»; cfr. il vol. VIII dei mss., c. 61 r.

<sup>9</sup> Alcuni esemplari degli *Opuscula* portano il bel ritratto inciso che per lo più va unito agli *Adversaria*.

<sup>10</sup> Un'altra particolarità degli esemplari distinti sarà detta più avanti, parlando del titolo corrente.

Gli esemplari degli *Opuscula miscellanea* che furono più tardi presentati come tomo V delle *Opera omnia* sono diversi da quelli con la data del 1763, che abbiamo descritto, solo nel primo frontespizio, che è il seguente: *Jo. Baptistae Morgagni Nobilis Foroliviensis in celeberrimo Patavino Gymnasio theoricam primum medicinam, deinde anatomen e primaria sede annos jam tres et quinquaginta docentis Opera omnia in quinque tomos divisa. Tomus quintus continens Opuscula miscellanea Quorum non pauca nunc primum prodeunt, tres in partes divisa. — Anno MDCCLXIV. Ex typographia Remondiniana. Superiorum permisso, ac privilegio.* Un minuto esame tipografico porta a constatare che la diversità delle due edizioni non è che apparente; esse sono in tutto identiche; fu solo ristampato e sostituito il foglietto contenente il frontespizio: infatti anche la p. [vii], che corrisponde al frontespizio e contiene l'occhietto della *Nova institutionum medicarum idea*, pur ricomparendo identica nella dicitura, appare tipograficamente ricomposta (più leggera). Lo stesso negli esemplari che portano la data *MDCCLXV.*<sup>11</sup>; nei quali il frontespizio appare in identica dicitura, ma è stato, rispetto a quello del '64, ricomposto, e l'occhietto di p. [vii] è tornato nei caratteri più pesanti, ma si vede bene che è stato ancora ricomposto. Nè nei primi, nè nei secondi la terza parte ha subito alcun mutamento.

Questo che abbiamo descritto è il tomo degli *Opuscula*, nelle varie forme in cui si presenta unito. Ma di singole parti di esso esistono anche esemplari fatti tirare a parte dal Morgagni a proprie spese e per suo uso privato, per mandare in dono questa o quella parte a seconda dei gusti e degli interessi degli amici: stampe separate che con parola moderna possiamo senz'altro chiamare estratti. Esistono anzitutto esemplari a sé stanti delle prime due parti: differiscono dall'edizione comune solo in quanto nel primo dei due frontespizi mancano le parole *tres in partes divisa*; naturalmente come esemplari distinti sono in carta grande e hanno i rami al posto dei legni. Ne furono tirate sole 40 copie<sup>12</sup>. Allo stesso modo furono tirati quaranta estratti della terza parte, quella che più ci interessa; il che dà ragione della nota e più volte rilevata rarità della

<sup>11</sup> Ne ho potuto esaminare solo uno, entrato da pochi giorni nella Biblioteca Comunale di Faenza con i libri di Alberico Testi; è distinto, cioè ha i rami sui frontespizi (nel primo la figurazione è la stessa, ma un sole ha preso il posto del triangolo; gli altri non sono cambiati, perché la stampa è sempre quella del 1763).

<sup>12</sup> In un modello di frontespizio (ms. cit., c. 32 r) si legge: «queste 4. parole [*tres in partes divisa*] vanno tralasciate nelle 40. copie fatte a mie spese (ponendo un punto dopo *prodeunt.*)»; quasi le stesse parole nelle avvertenze che pubblichiamo in appendice, I. Un esemplare dell'estratto (1763) è presso chi scrive, e qui si cita volentieri, in quanto non accadde di rinvenirlo in nessuna delle biblioteche consultate.



stampa. Le notizie di questo secondo estratto ci sono date da due foglietti autografi conservati nel solito volume VIII<sup>13</sup>, che contengono promemoria e avvertenze del Morgagni per sè e per i tipografi, e che ci è parso opportuno pubblicare in appendice a questa Nota, anche per dimostrare quanta minuta e amorosa sollecitudine e quanta conoscenza tecnica mettesse il Morgagni nel predisporre la stampa delle cose sue.

L'estratto delle Emiliane differisce dalla stampa comune, ossia dalla parte terza degli *Opuscula*, soprattutto per avere un proprio frontespizio, nel quale soltanto compare il titolo compiuto dell'opera, quale è stato seguito anche nella nostra edizione: JO. BAPTISTÆ | MORGAGNI | NOBILIS FOROLIVIENSIS | EPISTOLÆ ÆMILIANÆ | QUATUORDECIM | HISTORICO - CRITICÆ | De Antiquitatibus, & Geographia non modicæ | partis Provinciæ Æmiliæ. | [qui al posto dell'incisione in legno dell'edizione comune, c'è la solita in rame] VENETIIS, | MDCCLXIII. | — | EX TYPOGRAPHIA REMONDINIANA. | SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIO. | In tutto il resto il volume è fedelmente uguale alla terza parte degli *Opuscula*, perfino nel titolo di segnatura, che è *Morgagni Opusc.*; solo, nell'ultima pagina porta scritto semplicemente *FINIS.*, dicitura più conveniente a un volume destinato a stare a sé.

Un'altra interessante particolarità è nel titolo corrente. Bisogna sapere che in qualche pagina<sup>14</sup> degli esemplari comuni degli *Opuscula*, esso è grossolanamente errato nel numero romano dell'Epistola. Ora, nelle copie dell'estratto, e in tutte le copie distinte degli *Opuscula*, gli errori sono stati corretti in tipografia, a mano, mediante opportune erasioni e impressioni di lettere; e anche questo dimostra quanto il Morgagni volesse curate, a differenza delle copie comuni, queste che erano destinate in dono agli amici.

A compiere queste notizie minutamente bibliografiche dell'estratto è da dire come vi siano esemplari di esso<sup>15</sup> nei quali la data in fine alla dedicatoria non è compiuta come in tutti gli altri, ma, non sapremmo dire perché<sup>16</sup>, vi mancano le parole «Postridie Idus Octobris» tra la data di luogo e l'anno, e a quel posto è lasciato uno spazio.

La rarità degli esemplari ci persuade a dare un elenco di quelli che avemmo tra mano o di cui potemmo avere notizia. In Romagna, secon-

<sup>13</sup> Cc. 34 r, 33 r (App., I e II).

<sup>14</sup> Sono le pp. 27, 37, 39, 41, 43, 47, 59, 69, 71; la correzione di cui nel testo fu costantemente omessa per la p. 47.

<sup>15</sup> Ne conosciamo solo due, quello della Biblioteca Civica di Padova e quello dell'avv. Ceccarelli, citati qui avanti.

<sup>16</sup> Cfr. tuttavia App., I e II.

do una indagine abbastanza compiuta, nessuna biblioteca pubblica ne possiede, mentre tre sono in mano di privati, e due di essi provengono da amici del Morgagni: uno già di casa Colombani<sup>17</sup> presso Carlo Piancastelli; uno già posseduto in San Vitale di Ravenna da Pier Paolo Ginanni, presso chi scrive<sup>18</sup>; il terzo presso l'avv. Ercole Adriano Ceccarelli di Forlì. Fuori di Romagna, senza tuttavia aver fatto particolari ricerche, sappiamo di quattro biblioteche che lo possiedono<sup>19</sup>.

È importante, per chi si domandi come il Morgagni si disponesse alla stampa di questa sua opera nella tarda vecchiaia, e in che modo la stampa fosse curata, una lettera del febbraio 1763 all'amico riminese Giovanni Bianchi, come lui medico e filologo; in essa lo prega «di riflettere in leggendone le ultime pagine [degli *Opuscula*], in qual'anno fossero quelle già scritte, e così pure altre moltissime, in niuna delle quali ha avuto mai tempo di tornare a metter la mano: nè le hà lasciate stampare adesso, se non perché prevedendo, che sarebbero stampate dopo la di lui morte, non hà voluto che compariscano assai più scorrette di quel che pur troppo ora saranno per la sua lontananza dal luogo della stampa»<sup>20</sup>. Questi dovrebbero essere «que' motivi, parte de' quali a suo tempo sarà accennata», di cui il Morgagni in una lettera a Francesco Maria Zanotti, a proposito di alcune delle «operette» raccolte negli *Opuscula*<sup>21</sup>; i quali poi non pare che fossero più accennati, almeno in istampa.

Quanto alla lontananza del Morgagni dal luogo della stampa, lamentele somiglianti a quelle della lettera al Bianchi si leggono, e non una volta sola, anche nelle lettere al Zanotti<sup>22</sup>. È ovvio infatti che il Morgagni, avanzato in età, e residente a Padova, non poteva curare personalmente la stampa<sup>23</sup>. Chi allora ne ebbe cura? Risulta abbastanza chiaramente dal-

<sup>17</sup> Porta scritto il nome «Colombani» di mano del M.; cfr. *Ep. Aem.*, XII 7.

<sup>18</sup> Porta il suo timbro sul frontespizio; il Ginanni è ricordato in *Ep. Aem.*, IX 15.

<sup>19</sup> Bologna, Archiginnasio; Padova, Universitaria e Civica; Verona, Comunale. Una lettera al Zanotti (pp. 465-8 del *Carteggio* che sarà citato qui avanti) parla dei due diversi estratti e ci dà i nomi di sei persone che dovevano avere il secondo; aggiungi che il Borghesi ebbe per le mani le copie di Girolamo Ferri e di Michele Rosa (cfr. l'introduzione a questo volume, p. IX).

<sup>20</sup> G. BILANCONI, *Carteggio inedito di G.B. MORGAGNI con Giovanni Bianchi*, Bari, 1914, p. 244.

<sup>21</sup> *Carteggio tra GIAMBATTISTA MORGAGNI e FRANCESCO M. ZANOTTI* (ed. G. ROCCHI), Bologna, 1875 (o 1881), p. 463 (29 apr. 1763). Il Rocchi giustamente annota: «Non ho noti questi motivi: ma l'autore allude indubitatamente alle *Epistole emiliane*».

<sup>22</sup> *Carteggio* cit., pp. 470, 474.

<sup>23</sup> Come abbiamo visto di recente affermato: vedi nel *Corriere Padano* del 15 aprile 1931 la notizia su *Le onoranze a G.B. M.*; nella quale, come anche altrove, sia detto di passaggio, la edizione veneta del 1763 è diventata «la edizione patavina del 1773»; la quale ulti-

la prefazione generale alle *Opera omnia* che fu Antonio Larber. Scrive egli infatti in quella prefazione<sup>24</sup> le parole che seguono, che per questa e altre ragioni giova riprodurre integralmente: «Sed antequam praefandi finem faciam, non longe abs re erit, si Lectores praemoneam breviter, simulque orem ne valde succenseant aut mirentur, si quos forte errores in hac quam maxime fieri potuit accuratissima emendatissimaque Editione offenderint. Praeterquamquod enim nemo est adeo Lynceus, ut nihil omnino oculorum ejus effugiat aciem, si quae clanculum irreperint errata, non una tantum praetendi potest eorum excusatio. Nam et procul ab Auctore impressum Opus fuit; et fato nescio quo Opusculis certe malo evenit, ut pagina quaedam amissa fuerit, in qua nonnulla Aemilianarum loca restituebantur; quod tamen mirum esse cuicumque desinet, cum sciverit non nulla etiam *Errata* ab Auctore deprehensa, et ad Remondinianum Typographum per Epistolas distincte missa, ex parte periisse. Utrique incommodo, ut quoad fieri potest subveniamus, separatim novam paginam in calce Opusculorum addemus, ea quae amissa sunt indicantem».

L'*errata-corrige* di cui parla il Larber non è quello che si legge a p. 84 della stampa, ma un secondo su foglietti separati, del quale ci informa minutamente una lettera al Zanotti poco posteriore all'estate del 1763: «Quando vi sovvenga, che appena mandatevi le mie Emiliane, vi significai, che in leggendole m'era accorto di qualche grave errore, dagli stampatori commesso per aver perdute certe mie carte<sup>25</sup>; non vi maravigliate di quelle che ora vi mando. Le feci sin d'allora stampare per mandarne alcuna almeno in ogni città dove premandate avessi l'Emiliane, o tutte e tre le parti in cui son divise le mie operette. Chi le ha tutte, come voi e, per cagion d'esempio, il padre abate Trombelli, è pregato di far agguignere in fine di tutto il libro, una di queste carte più grandi, e chi altro non ha, che l'Emiliane, come i padri Stancari, e Roberti, è pregato di far incollare sopra l'*Errata* ch'è in fin di esse, una di queste più piccole»<sup>26</sup>. Non abbiamo potuto vedere nessun esemplare delle Emiliane in estratto provvisto di questa striscia supplementare; ma bensì, fortunatamen-

ma naturalmente non è mai esistita, come non è mai esistita una edizione «Naples, 1763, 3 vol. in 4.º» degli *Opuscula miscellanea*, creata dal Larousse (*Grand Dictionnaire Universel*, s. v. Morgagni) per confusione, credo, con l'edizione napoletana del *De sedibus!* Che il Versari (*Sei discorsi ecc.*, Bologna, 1872, p. 12) parlasse di due edizioni delle Emiliane, si spieghi con i diversi aspetti dell'unica edizione che abbiamo illustrato.

<sup>24</sup> J.B. MORGAGNI, *Opera Omnia*, Venetiis, 1764 (è il fascicolo introduttivo citato più sopra nel testo), p. XVII.

<sup>25</sup> Cfr. la lett. 27 mag. 1763 (*Carteggio* cit., p. 469).

<sup>26</sup> *Carteggio* cit., p. 474 (e cfr. p. 475).

te, due delle «carte più grandi»<sup>27</sup>. Si tratta di fogli stampati solo nella parte superiore del *recto*, della grandezza comune ai volumi delle opere morgagnane, che portano in alto l'avvertenza: *Ad ea quæ in calce singularum Opusculorum Partium indicata sunt, Lector ! hæc quoque addere poterit sic emendanda.* !; seguono le correzioni, in ordine, per le tre parti. Inoltre nel 1765 fu stampato un foglio somigliante, con l'avvertenza «In Opusculis Lectores poterunt hæc saltem sic emendare»; nel quale i primi e i secondi *errata* delle tre parti sono fusi in un'unica serie<sup>28</sup>.

Questi *errata-corrige*, almeno in grandissima parte, dovettero essere il frutto della lettura che il Morgagni faceva dei fogli tirati, e furono da lui stesso trasmessi alla tipografia<sup>29</sup>. Per alcuni di essi non si tratta di veri e propri errori, ma di emendamenti posteriormente introdotti dal Morgagni stesso nell'opera sua (è tra questi, nel foglietto supplementare, la sostituzione di due interi periodi, in IX 4, con uno nuovo); ma quasi tutti si riportano o a errori di stampa sfuggiti al Larber, come egli stesso confessa, o a errori introdottisi nella copia per la stampa, sia per *lapsus calami*, sia per cattiva lettura dell'autografo.

Dovette infatti esistere, ma non sappiamo se e dove si conservi, una copia ordinata e in pulito per la stampa, come si deduce da varie considerazioni. Anche prescindendo da questo, che se l'autografo avesse servito alla stampa dovrebbe conservarne le tracce, basti pensare che mancavano in esso, come è stato detto, i titoli e la numerazione precisa delle epistole; che non in tutte erano posti al loro luogo i richiami delle note; che nelle numerose correzioni e aggiunte interlineari e marginali delle minute occorrono spesso parole o gruppi di parole che nessuno che non fosse il Morgagni, anche se praticissimo della scrittura di lui, avrebbe saputo leggere; infine, che la stampa presenta rispetto all'autografo numerose varianti, le quali, se sono di poco conto, non possono tuttavia attribuirsi al Larber. Se si vuole una prova documentaria dell'esistenza di questa copia in pulito, eccola: nelle ricordate avvertenze per i tipografi, occorrendogli di riferirsi a qualche luogo dell'opera, egli la cita con numeri di carte (pagina 32 tergo, 64, 86, 87 tergo, 88, 88 tergo, 91 tergo, 96) i quali, non essendo, ben s'intende, quelli della stampa, che era *in fieri*, e non potendo neppure riferirsi alla minuta, che è priva di numerazione, devono necessariamente essere quelli della copia per la stampa.

<sup>27</sup> Nell'esemplare della Biblioteca Comunale di Forlì, Forlivesi 3, già «del professor Domenico Pantoli» (una copia superba di tutte le opere nella stampa primitiva e in esemplari distinti); e in quello di Faenza ricordato più sopra.

<sup>28</sup> L'ho visto solo nell'esemplare citato di Faenza, che ha anche il precedente.

<sup>29</sup> Cfr. le parole del Larber e la lettera al Zanotti citate poco sopra nel testo.

Resta da dar conto delle varianti or ora accennate. Esse sono: abbondanti ritocchi di punteggiatura; ritocchi ortografici (costante la sostituzione di *i* con *j*, che il Morgagni non usava mai, in tutte le parole che lo comportano); ritocchi estesi, a torto, anche alle citazioni; adattamenti materiali, specialmente alle abbreviazioni (per lo più sciolte; *A.* ridotto spesso ad *Annus* e qualche volta anche viceversa) che sono soprattutto frequenti nelle note (abbreviate o, più spesso, allungate; ridotte del titolo quando ci si poteva riferire a una citazione precedente; spesso poi riordinate con riguardo all'uniformità); lievi varianti formali, qualche parola aggiunta o tolta; correzioni di *lapsus calami* abbastanza frequenti nella minuta; ragionevoli adattamenti nella distribuzione dei corsivi; alcuni spazi logici (che non sempre si rinvengono nella minuta) introdotti qua e là a spezzare la monotona compattezza dei paragrafi. In sostanza, come ha dimostrato un minuto confronto, parola per parola, istituito da chi scrive tra l'uno e l'altra, si deve ritenere senza ombra di dubbio che la stampa stia a rappresentare un testo dell'opera ulteriormente riveduto, e di conseguenza rispecchiante più che l'autografo stesso la volontà ultima dell'autore. Alcune delle dette varianti (p. es. l'uso dell'*j*) possono attribuirsi al curatore della stampa: ma le più dovevano trovarsi nella copia e risalire all'autore. Infatti parecchie frasi delle avvertenze per i tipografi, che pubblichiamo in appendice, non lasciano dubbio a ritenere che la copia fosse fatta di sua mano dal Morgagni stesso.

Doveva dunque, secondo quanto siamo venuti esponendo, la stampa del 1763 essere presa a base della nuova edizione, e così si è fatto; per modo che, sebbene non ci sia stato possibile valerci dell'autografo che a stampa inoltrata<sup>30</sup>, ciò ha potuto bensì escludere qualche vantaggio, ma non poteva apportare all'edizione danno sensibile.

Tuttavia il testo era tale, che abbisognava di qualche cosa di più che non fossero le cure di una semplice riproduzione materiale; e tutto quello che è stato possibile fare compatibilmente con le difficoltà offerte da un'opera di struttura così complessa e con le circostanze in cui la ristampa si è dovuta compiere, è stato fatto. In primo luogo, si è provveduto a eseguire le correzioni del primo *errata-corrige* e quelle del secondo, fortunatamente rintracciato; e alcuni errori evidenti, sfuggiti anche all'antica revisione, sono stati corretti. In secondo luogo, sono stati introdotti emendamenti e ritocchi molteplici, cominciando da alcuni di

<sup>30</sup> Vedi la nota di "Un morgagnano" *A proposito delle "Lettere Emiliane"*, nel *Corriere Padano* del 2 aprile 1931, e A. CAMPANA, *Paralipomeni Panziniani*, ivi, 5 aprile 1931.

ordine puramente materiale. Nel dar conto di questi ritocchi, avremo occasione di dare informazioni non inutili ai lettori delle Emiliane, e per ciò non ci preoccupiamo della brevità.

Per quello che si riferisce all'inquadramento, diciamo così, tipografico, il titolo corrente, che nella vecchia stampa era diviso tra le pagine pari e le dispari, fu dato intero in ogni pagina, ma ridotto della indicazione dei paragrafi; alle note, disposte in modo più razionale, fu anche tolta certa tipografica pesantezza dei richiami, che furono ordinati in serie numerica rinnovata a ogni pagina, dove la vecchia stampa aveva una serie alfabetica e continuata di lettere qua e là intramezzate da asterischi; furono soppressi, forse a torto, gli spazi logici.

Furono abbandonati alcuni vecchi usi tipografici: aboliti gli accenti à, î, ù, risolti gli & in et; delle note, si duplicarono o triplicarono quelle che per essere uguali e l'una di seguito all'altra erano date una sola volta con più richiami; ancora le note furono fatte cominciare sempre con lettera maiuscola, e terminare sempre con punto; la punteggiatura fu posposta alle virgolette; si fecero corsivi i numeri che cadono nei passi citati, che nell'uso antico si stampavano tondi.

Dei caratteri diversi usati, è da dire che il Morgagni adopera sempre il corsivo per i passi citati (che solo qualche volta sono tra virgolette, cioè quando si tratta di passi da lui tradotti in latino), e noi seguimmo questo sistema; ma egli adoperava il corsivo anche per le parole ed i nomi che voleva in qualche modo distinti, e noi usammo invece il tondo spaziato, lasciando il corsivo esclusivamente per le citazioni. Le quali sono spessissimo intramezzate da parole in tondo, per l'uso, familiare al Morgagni, di amalgamare con parole sue nel suo latino i passi altrui; senonchè qualche volta queste parole in tondo appartengono alla citazione, e sono stampate così solo per motivo di distinzione; e in questi casi, per quanto si potè individuarli, facendo ricorso qualche volta ai testi citati, fu introdotto, a mantenere la distinzione e ad evitare confusioni, il *corsivo spaziato*. I titoli dei libri, solo qualche volta in corsivo, furono ridotti a corsivo quante volte si potè essere sicuri che erano riportati esattamente (escludendo, per uniformarsi all'uso del tempo, i classici).

Maiuscole: ne togliemmo alcune qua e là, e le introducemmo in qualche nome, come per esempio in due nomi greci di città, che, non saprei perché, hanno la minuscola anche nell'autografo.

Ortografia: fu introdotto qualche ritocco, anche con riguardo all'uniformità (p. es. *Theodericus, Longobardi, exstruere, dumtaxat*); ma non escludiamo che sia rimasta qualche dissonanza.

Punteggiatura: non credemmo di dover mettere le mani nella pun-

teggiatura settecentesca, pure così fastidiosa, e qualche volta dannosa all'intelligenza del testo; tuttavia fu fatto qualche ritocco, dove era richiesto dal senso. Costantemente poi si introdusse, ogni volta che era richiesta, una virgola dopo i numeri: per ciò, che essendo i numeri contrassegnati da un punto, l'uso tipografico della vecchia stampa non comportava dopo questo, anche a danno del senso, la punteggiatura logica; usavano bensì qualche punto e virgola dove il senso assolutamente lo comandava, ma in questi casi sopprimevano il punto di distinzione: e noi l'abbiamo restituito. Fu inoltre escluso l'uso dei due punti seguiti da maiuscola.

Qualche volta fu fatto il confronto dei passi citati sui relativi testi, e non senza vantaggio, sia per l'uso del corsivo (poiché la consuetudine sopra accennata del Morgagni di intercalare parole sue, e quella di accordare casi e forme verbali della citazione col suo latino, ha fatto nascere inconvenienti, che sono certamente in numero molto maggiore di quello che noi non abbiamo potuto riconoscere), sia per l'esattezza della citazione. È anzi da dire a questo proposito che un'edizione che potesse dirsi perfetta delle Emiliane avrebbe dovuto porre a suo canone la necessità di questo confronto per tutte le citazioni; a noi mancavano e il tempo e la possibilità di così larghe consultazioni bibliografiche, senza dire della difficoltà di accertare quali fossero le edizioni avute sott'occhio dal Morgagni; e ci siamo limitati ai casi in cui il sorgere di qualche dubbio ce lo imponeva. Il confronto fu fatto quasi sempre per le epigrafi; per quelle della Ep. XII fu tenuto presente l'autografo.

Nelle note furono corrette poche sviste puramente materiali del Morgagni. Solo per le ultime quattro Epistole tutta la revisione si giovò anche dell'autografo; ma, anche per le precedenti, in più di un luogo abbiamo avuto il piacere di veder confermati dall'autografo emendamenti che avevamo già introdotti.

Diremo infine di due provvidenze che ci parve utile e degno aggiungere a questa stampa, che anche per dignità tipografica presenta l'opera del Morgagni più decorosamente che non la vecchia.

Esse sono: i titoli dell'indice-sommario dati anche in margine ai corrispondenti luoghi del testo, che, sebbene non avessero in origine quest'ufficio, renderanno utili servigi; e l'indicazione, pure in margine, delle pagine e colonne della vecchia stampa, data, come anche usa la nuova edizione muratoriana, per facilitare il ragguaglio delle citazioni.

In grazia delle quali cose, confidiamo che ci sarà perdonato se qualche errore si sia intruso anche nelle 238 pagine di questa stampa, di una parte dei quali, che si troveranno qui sotto indicati, dividiamo la re-

sponsabilità con la vecchia<sup>31</sup>, mentre di altri la colpa è tutta nostra<sup>32</sup>; e che ci sarà permesso di valerci a nostra volta delle parole con le quali Antonio Larber sigillava la quadriennale fatica delle *Opera omnia* del Morgagni: «enim nemo est adeo Lynceus, ut nihil omnino oculorum ejus effugiat aciem».

I<sup>33</sup>.

Parte terza

(Convien mi ricordi di compir la Data della Dedicatoria).

Il Sommario, che in vece d'Indice premetto a queste quattordici Epistole si potrà fare in mediocre corsivo carattere.

Il principio della Prima Epistola si disponga come s'è detto del principio del primo Opuscolo della Seconda Parte. Tutte l'altre Epistole, si pongano come quelle *de Sedibus, et Causis Morborum*.

Nell'Epist. VI. artic. 6. dove hò scritto quella linea trasversale converrà porla<sup>34</sup>.

Nell'Epistola X. e sempre dov'è scritto *Foroliviensis* s'avverta bene di non stampare *Foroiuliensis*, nè dov'è scritto *Foroiuliensis* di non fare *Foroliviensis*, facile errore, ma che guasta il senso.

<sup>31</sup> Ha servito a snidarli il confronto con l'autografo, di cui si è detto: p. 9 l. 19 12-19; 22 l. 25 *togliere* debuit; 40 l. 6 pingunt - pingant; 41 l. 38 *conjecturae* - *sententiae* [è l'unica delle correzioni mandate al Poggi (cfr. il ms. forlivese cit., c. 72 t) non eseguita nel ms., credo per dimenticanza]; 48 n. 7 128-1289; 50 n. 13 4. - 1.; 52 l. 14 Vesselingio - Wesselingio; 62 l. 13 in - ex; 63 l. 12 Cavina - Kavina; 66 l. 2 se cedere - secedere; 79 l. 5 *Aquaeducto* (sic) - *Aqueducto* (sic); 88 l. 16 Vicentinum - Vicetinum; 99 n. 3 Jo. - Is.; 101 n. 8 12. - 1.2.; 110 n. 3 1. - 3.; 116 l. 16 dicebant. - dicebant?; 128 l. 28 *auxilium* - *consilium*; 133 l. 5 cepi - coepi; 142 l. 27 duobus - duabus; 152 l. 19 *aedificatum* - *aedificatus*; 156 l. 4 1385. - 1395. Per le condizioni meno felici, illustrate più sopra, in cui si trovano spesso i passi citati, non ho tenuto conto di qualche variante che si riferisce ad essi.

<sup>32</sup> P. 6 l. 15 Bedesi, l. - Bedesi.; 7 l. 9 13 - 14; 7 l. 19 Valentianis - Valentinianis; 19 l. 31 Eglogae - Eclogae; 20 l. 16 *concurristi* - *cucurristi*; 23 l. 6 Qui - Quin; 23 ll. 32-33 *togliere l'a capo*; 31 l. 1 MARIAE - SIMONI MARIAE; 43 l. 26 Simoni - Simeoni; 55 l. 15 e 22 *Wimundus* - *Uvimundus*; 71 l. 9 *tantummodo* - *tantummodo*; 82 l. 3 *aedicola* - *aedicula*; 84 l. 14 Thyrrhenum - Thyrrhenum; 85 ll. 11-12 *Acquedotto* - *Acquedotto*; 85 l. 26 *possem* - *possim*; 87 l. 26 *eam* - *ea*; 88 l. 8 *praetermisisset, de torrenti* - *praetermisisset, de torrente*; 89 l. 35 *Canto* - *Cantu*; 90 l. 9 *esplicari* - *explicari*; 98 n. 1 *si riferisce alla p. 97*; 108 l. 23 Qui - Quin; 122 l. 15 *Ovidium* - *Ovidium*; 135 n. 1 p. - n.; 135 n. 3 Fenza - Faenza; 138 ll. 9-10 *includeretur* - *intercluderetur*; 139 l. 8 *Nefactii* - *Nesactii*; 139 l. 13 *Nefactium* - *Nesactium*; 152 l. 10 *jaciendis* - *jaciendis*; 156 l. 17 *quos* - *quas*.

<sup>33</sup> Ritocco la punteggiatura e introduco qualche corsivo. Il primo e i due ultimi capoversi di I e l'ultimo di II furono aggiunti dopo, e sono infatti *memento* del M. per sé.

<sup>34</sup> L'avvertimento non fu eseguito, e il M. rimediò nel primo *errata*.



L'Iscrizione ch'è alla pag. 64. già vedo che capirà tutta senza romper linee dentro una colonna. Intorno a questa, e ad ogni altra Iscrizione s'avverta di non porre punto alcuno se non dove l'hò posto io, e che altra lettera V non vada nelle Iscrizioni che fatta così, come questa, e come hò fatto in PARCABVS, e non mai U.

L'Iscrizione ch'è in fine dell'Epistola VII. deve star tutta, com'è stata da me scritta, e disposta, in una pagina, nella quale altro non sia, onde non venga interrotta linea alcuna, potendosi fare in qual carattere maiuscolletto si vuole purchè la prima linea sia in lettere qualche poco più grandi.

Dell'Iscrizione ch'è alla pag. 86. non si dee rompere linea alcuna potendosi fare tutta in lettere maiuscolette piccole, acciochè, se si può, stia dentro una sola delle nostre colonne. Converrebbe bensì, porre sopra ciascuna di quelle due M della linea quinta quella lineetta trasversale, come pure se si potrà nel testo, e nella citazione, come si vede nella stessa pag. 86.

Dell'Iscrizioni tutte che seguono in questa Epistola ed una che è nella pag. 91. a tergo, ed un'altra alla pag. 96 e seg., voglio credere che ciascuna capirà dentro una sola colonna senza romper linea alcuna. Non vanno spazi tra una parola, e l'altra se non dove gli hò posti io, perchè qui si tratta di por sotto l'occhio ogni cosa tal quale stà nel marmo. Devo avvertire, che nelle due Iscrizioni pag. 87. a tergo, ed 88. che cominciano *Chresimus*, e *L. Cornelius* vada nel mezzo una lineetta per lungo, ma così sottile, e leggiera, che appena appena si veda: e che nella Iscrizione pag. 88. a tergo che comincia *Carpus Socior.* nella parola seguente *VICENS* la lettera I dev'essere un po' più lunga dell'altre lettere.

Benchè poi da me non si soglia scrivere à î ò, ma ordinariamente scriva senza accenti; tuttavia sono alcuni pochissimi luoghi, massime nella Terza Parte di questi miscellanei, ne' quali necessariamente hò dovuto servirmene. Per esempio nella pag. 32. a tergo se non si stampasse con l'accento *Fornò*; non sarei inteso.

Avendo io bisogno di 40. copie di tutte 3. le Parti di questi Opuscoli, fatte a mie spese; sarà necessario in queste sole 40. copie levare dal primo frontispizio quelle parole *tres in Partes divisa.*, facendo un punto dopo *prodeunt*, e il frontispizio della Terza Parte converrà farlo così<sup>35</sup>.

Devo ricordare avanti che si cominci la 2.<sup>da</sup> Parte, che questa 2.<sup>a</sup> Parte

<sup>35</sup> Segue un modello di titolo, in cui le parole sono indicate sommariamente con le iniziali.

e così la 3.<sup>a</sup> non abbia nè in alto nè a basso continuazione di numeri ò di cartadestra<sup>36</sup>.

Rosso, e Rametto in due ò tre Frontispizi della P. 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup>

## II. Parte terza

Nel di dietro del Frontispizio non si tralascjno que' due versi di Marziale.

Delle copie 40. che mi bisognano di questa Terza Parte il Frontispizio dev'esser mutato in quest'altra forma<sup>37</sup>.

Nel di dietro di questo Frontispizio vanno que' due versi di Marziale.

Ma in tutte le copie dopo la Dedicatoria vanno queste parole<sup>38</sup>.

Si avverta di compir la Data della Dedicatoria alla Patria — e del rametto più tosto che d'un legno ne' frontispizj almeno delle 40. e delle 50. copie fatte a mie spese, e delle altre 10. di più che desidero pur per mio conto<sup>39</sup>.

## III.<sup>40</sup>

Per la Dedicatoria della Terza Parte starà bene attenersi al modo osservato nella Dedicatoria ristampata degli Adversarj Sesti. Non è però necessario cominciare quel che dico in questa Dedicatoria così basso, bastando che il mio nome sia nel mezzo della lunghezza della pagina.

<sup>36</sup> Parola di lettura incerta; credo intenda la segnatura.

<sup>37</sup> Segue un modello di titolo per le Emiliane.

<sup>38</sup> Seguono le parole premesse all'indice-sommario.

<sup>39</sup> Le ultime parole sono sottosegnate con puntini; non so che copie siano queste 10; le 50 sono forse quelle distinte dell'intero tomo degli *Opuscula*.

<sup>40</sup> Da un foglietto (vol. VIII cit., c. 59 r) con avvertenze per le tre dedicatorie degli *Opuscula*, che porta scritto in alto «Miscellan».

AUGUSTO CAMPANA  
 UNA EDIZIONE POCO NOTA  
 DEGLI "OPUSCULA MISCELLANEA"  
 DEL MORGAGNI

**N**ella *Nota bibliografica* che chiude il volume delle *Epistolae Aemilianae* del MORGAGNI, or ora ripubblicate dal Comune di Forlì, a proposito di pretese edizioni degli *Opuscula miscellanea* oltre a quella originale remondiniana del 1763, ho escluso l'esistenza di una edizione napoletana dello stesso anno, citata nel *Grand Dictionnaire Universel* del LAROUSSE<sup>1</sup>. Tale affermazione, che l'assoluta imminenza della stampa non mi permise di controllare, è inesatta e chiede di essere prontamente rettificata. Sarà un nuovo contributo alla precisa bibliografia degli scritti del Morgagni.

L'inesattezza, e la connessa lacuna, potranno sembrare strane. Ma chi pensi che la Biblioteca di Forlì, notevolmente ricca di stampe morgagnane, non possiede copia di questa; che parimente essa non si trova nelle altre biblioteche romagnole e anche in alcune maggiori da noi consultate; che manca, ciò che è ben più notevole (chi si occupa di cose romagnole lo sa), alla insigne collezione romagnola di Carlo Piancastelli: che in anni se non di ricerche assidue certo di attenzione a cose bibliografiche morgagnane, nè a Paolo Amaducci nè a me era mai occorsa neppure una vaga notizia di questa edizione, non citata neppure nei maggiori repertori bibliografici; che l'unica notizia che all'ultimo momento ne avemmo proveniva da una di quelle compilazioni che così spesso sogliono essere miniere di spropositi, e in questa materia più che in ogni altra; chi pensi a tutto questo dovrà, se non approvare, almeno non censurare l'eccessivo scetticismo a cui era informata la mia esclusione. Si aggiunga che in una traditrice coincidenza avevo creduto di riconoscere la fonte del preteso errore: nel 1762, un anno dopo la grande edizione remondiniana del *De sedibus*, la massima opera del Morgagni aveva avuto

<sup>1</sup> Cfr. J.B. MORGAGNI, *Epistolae Aemilianae quatuordecim*, con introduzione di PAOLO AMADUCCI, Forlì, 1931, p. 247 n. 7.

la sua prima ristampa in Napoli; non era lecito pensare a una confusione con questa?

Ma basti di ciò. L'edizione in questione, di cui ho avuto sott'occhio un bell'esemplare della Biblioteca Nazionale di Napoli<sup>2</sup>, consta di quattro parti (di tre sole parla il LAROUSSE): alle tre infatti di cui è formata l'edizione ufficiale remondiniana ne fu aggiunta una quarta con le *Epistolae anatomicae duae*, che i Remondini avevano ripubblicato nel 1762, e che poi divennero la prima parte del tomo secondo delle *Opera omnia*<sup>3</sup>. Ecco i frontespizi delle quattro parti:

JO. BAPTISTÆ / MORGAGNI / P.P.P.P. / OPUSCULA / MISCELLANEA / Quorum non pauca nunc primum prodeunt, / TRES IN PARTES DIVISA. / In hac prima Editione Neapolitana adduntur / EPISTOLÆ ANATOMICÆ DUÆ. / PARS PRIMA. / NEAPOLI MDCCLXIII. / EX TYPOGRAPHIA SIMONIANA. / SUMPTIBUS DOMINICI TERRES. / SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIO. / (In rosso e nero).

JO. BAPTISTÆ / MORGAGNI / P.P.P.P. / OPUSCULORUM / MISCELLANEORUM / PARS ALTERA. / NEAPOLI MDCCLXIII. / EXPENSIS DOMINICI TERRES, / TYPIS JOSEPHI RAYMUNDI, / SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIO. /

JO. BAPTISTÆ / MORGAGNI / P.P.P.P. / OPUSCULORUM / MISCELLANEORUM / PARS TERTIA. / NEAPOLI etc. c. s.

JO. BAPTISTÆ / MORGAGNI / P.P.P.P. / EPISTOLÆ / ANATOMICÆ DUÆ / NOVAS OBSERVATIONES, / ET / ANIMADVERSIONES / COMPLECTENTES, / Quibus Anatome augetur, Anatomicorum Inventorum Historia / evolvitur utraque ab erroribus vindicatur. / ADJECTUS EST / INDEX RERUM, ET NOMINUM ACCURATISSIMUS. / NEAPOLI etc. c. s.

Ed eccone i dati bibliografici: i volumi sono in -4, rispettivamente di pp. (VIII), 226 (sono in realtà 228, per ripetizione dei numeri 199.200); (VI), 134; 156; XIV, 192.

Precede la prima parte una tavola con un ritratto inciso del Morgagni, che figurava già nel *De sedibus*, derivato senza visibile peggioramento dal bel ritratto disegnato da Giovanni Volpato e inciso da Jean Renard per i Remondini: è più piccolo, ha una diversa inquadratura, ma porta le medesime epigrafi. Ha in calce il nome dell'incisore: *Carlo Oratij Sculp.*

La prima carta del volume, prima del frontespizio, porta l'occhietto della *Nova institutionum medicarum idea*, che andrebbe dopo l'indice: segno che il libraio napoletano adoperò uno degli esemplari con la cu-

<sup>2</sup> Un altro esemplare, mi scrive il Rizzoli, è nella Biblioteca Universitaria di Padova.

<sup>3</sup> Sulla formazione delle *Opera omnia* rimando alla mia *Nota*, pp. 243-4.

## Una edizione poco nota degli "Opuscula miscellanea" 237

riosa inversione della piegatura che ho notata altrove (*Nota cit.*, p. 244 n. 1).

Le quattro parti, comprese le *Epistolae anatomicae duae*, formano un tutto unico; ciò appare non solo dal frontespizio della prima, in cui l'editore dichiara di aver aggiunto quelle due *Epistolae*, ma anche da questa curiosa particolarità, che le prime due carte della parte IV, sebbene abbiano la loro numerazione romana I-IV, fanno quaderno con le ultime due della III (pp. 153-6): segno evidente che queste due parti erano destinate a girare insieme (infatti l'esemplare di Napoli è legato in due volumi).

Come s'è visto, l'editore fu Domenico Terres (*sumptibus, o expensis, D. T.*); il tipografo invece mutò durante la stampa, per cui sulla prima parte figura il nome della tipografia Simoniana, quella stessa che per il Terres aveva ristampato nel 1762 il *De sedibus*, sulle altre quello di Giuseppe Raimondi. Però la consonanza esteriore delle quattro parti è tale che riesce più facile pensare ad un passaggio della tipografia da una mano all'altra, che a un cambiamento di tipografia<sup>4</sup>. Anche il legno che adorna i frontespizi, figurante una donna seduta che può essere una Minerva (cfr. le stampe cesenati di Gregorio Biasini «all'insegna di Pallade») è il medesimo.

Ho confrontato l'edizione con le corrispondenti remondiniane; salvo il formato (le remondiniane sono in fol.) essa le segue in tutto, anche nell'uso della stampa a due colonne, anche nella disposizione generale della materia, delle pagine di testata, dei titoli correnti e degli ornati, anche nell'uso del tondo o del corsivo nelle note, in cui segue le oscillazioni della prima; è, insomma, una ristampa materiale e pedissequa. (Non pensarono neppure a togliere dal frontespizio, e si capisce, le parole *nunc primum prodeunt.*)

Sebbene ciò sia ovvio anche per il testo (da esso pertanto non poteva venire nessun giovamento alla revisione critica della nostra edizione) ho voluto esaminare rapidamente la parte III anche sotto questo rispetto. Essa contiene: a p. [2] la citazione di Marziale, a pp. 3-4 la dedicatoria, a pp. 5-10 l'avvertenza e l'indice-sommario, a pp. 11-156 le *Aemilianae*. L'inquadramento tipografico resta quello della remondiniana; solo i richiami delle note, anziché per lettere, sono qui fatti per numeri in serie rinnovata a ogni pagina; lasciando però gli asterischi dove la remondiniana li aveva.

<sup>4</sup> Confrontando minutamente la prima parte con le altre mi è solo occorso di notare che i numeri delle pagine sembrano leggermente diversi; e il titolo di segnatura è *Morgagni Opusc. Pars I.* nella prima, e *Morg. Opusc. (oppure opusc.) Pars II., III.*, nelle altre.

Naturalmente sono stati eseguiti (come anche per le prime due parti) gli *errata-corrige* dati a p. 84 della prima edizione<sup>5</sup>; non così invece la seconda serie di *errata* (cfr. *Nota* cit., pp. 248-9) che i tipografi napoletani non poterono conoscere. Ma alcuni di questi, altri sfuggiti alla remondiniana e a noi (*Nota* cit., p. 252 n. 1), altri ancora che noi abbiamo corretto, avrebbero potuto essere evitati da una maggior vigilanza grammaticale; e qualche altro, nuovo, avrebbe potuto non intrudersi qua e là. Del resto, ho riscontrato in qualche caso l'introduzione di qualche emendamento. Ristampa materiale, dunque, ma abbastanza giudiziosa, e generalmente corretta<sup>6</sup>.

La ristampa deve attribuirsi all'iniziativa dell'editore napoletano, che dovette vedere nella fortuna della edizione remondiniana degli *Opuscula* (per la prima volta raccolti, si noti, e in buona parte allora pubblicati per la prima volta) un'occasione per un ottimo affare editoriale. Il permesso di ristampa che si legge a p. (VIII) della prima parte (*Die undecima mensis Julii 1763. Reimprimatur.*; seguono le firme: «VARGAS MACCIUCCA.» e «Carulli.») porta una data di poche settimane posteriore alla pubblicazione del volume remondiniano. Si tratta dunque di vera e propria «concorrenza»; infatti il pubblico non poteva sentire il bisogno di una nuova edizione, se ancora nel 1765 i Remondini mettevano in vendita gli esemplari della prima con nuovo frontespizio; d'altra parte se la nuova edizione fosse nata sotto gli auspici dell'autore, l'attentissimo vecchio non avrebbe mancato di comunicare agli stampatori la seconda serie di *errata*, per i quali fece stampare il noto foglietto supplementare.

È un singolare esempio di fortuna libraria, che tuttavia difficilmente poteva toccare a un libro pure ricco di molto e vario interesse come gli *Opuscula*, se non fosse stato raccomandato dalla vastissima e fin da allora gloriosa fama del Morgagni.

<sup>5</sup> Non tutti però: non fu eseguito quello di p. 28 a l. 58 perché non si riconobbe che la correzione (*et-ut*) si riferiva invece alla l. 54; e neppure quello di p. 57 a l. 74 (*non-non modo*); e fu eseguito male quello di p. 32 a l. 63 (*quia-quin*; ed. nap. *qui*).

<sup>6</sup> È curioso tuttavia come anche qui siano frequenti gli errori nel titolo corrente: vedi le pp. 33, 65, 67, 69, 71, 73, 93, 95, 107, 129.

# Rassegne

JOHN LAVAGNINO  
ON HYPERTEXTS

📖 Paolo D'Iorio and Daniel Ferrer, editors, *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, CNRS, 2001, pp. 256

📖 María José Vega, editor, *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid, Mare Nostrum, 2003, pp. 288

📖 Jerome McGann, *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*, London, Palgrave, 2001, pp. 272

«I have been up to London to get the book I am writing, out of the British Museum. I have got a lot of it out, and I shall go again presently to get some more; and when I have got it all, there will be another book». She slung a strap of notebooks off her arm, and advanced to the fire with the smooth, unswaying motion of a figure drawn on wheels. «So many people were there, getting out their books. It doesn't seem to matter everything's being in books already: I don't mind it at all. There are attendants there on purpose to bring it to you. That is how books are made, and it is difficult to think of any other way. I mean the kind called serious: light books are different. Mine ought to be quite a success. It will be just like the ones I am getting it out of, and they are standard books. I put things from several into another, and then it is called a biography. What have you done to-day?»

This working method described by Charity Marcon, in Ivy Compton-Burnett's novel *Daughters and Sons*, has its literal counterpart in reality: Johann Joachim Winckelmann wrote an *autobiography* this way, a sequence of quotations from classical literature strung together to describe his life. In *Bibliothèques d'écrivains*, studies of ten writers and their li-

braries edited by Paolo D'Iorio and Daniel Ferrer, we learn in detail about Winckelmann's approach to making books out of other books, and about other, quite different ways of using books. The focus is on these working processes as much as on the actual collections, and most of the essays have a perspective informed by *critique génétique*. But the studies are valuable to anyone with any sort of interest in the origins of books; there are discussions of sources for individual works that editors and critics of those works would need to know about, but together the studies also demonstrate the great diversity of possible relationships between books. Editors and critics know that they can never really study any single work in isolation; what we always need to be reminded of is that there are more ways for a text to derive from other texts than we can imagine.

In an excellent introduction, Ferrer points out a distinction that becomes very evident as you read these essays, between two kinds of writers: the extractors and the marginalists. Extractors, such as Winckelmann and Flaubert in their very different ways, pull chunks of material from books and store them away for later use in constructing their own writings; in both of those cases the structure of the intermediate notebooks containing these materials has an influence on the structure of the final book that's produced. The extractor might assemble a substantial personal library, as Montesquieu did, but the notebooks still have a more important place: indeed, Winckelmann owned very few books and showed little sign of wanting to acquire more.

Marginalists carry out their interaction within their books, rather than extracting material: and their marginal notes are not limited to annotations, but may include any kind of writing, not necessarily closely linked to the text. Stendhal wrote what amount to journal entries in the margins of his books. Marginalists are much more likely to care about their libraries, because they've written some of the material in them. Where the extractor may be led to destroy books (by extracting pages to paste into notebooks), the marginalist merely defaces them.

Of course some writers interact with their books in both ways: Valéry, for example. Ownership of substantial libraries and posthumous preservation of annotated books grow more common in recent periods, too, so the picture becomes more complicated. And you can also note that writers are involved with other books to differing degrees: perhaps few writers will have nothing to do with other books at all, but of those considered here Robert Pinget seems to have had the weakest relationship with them. There are significant sources and books that mattered a lot



to him, but on the evidence here you would also judge that he could probably have written a lot without any library at all. He did a bit of annotation (and also added his own illustrations and decorations to a few books), but apparently no extensive extraction; and it does seem to be the extractors who are most heavily dependent on books, to the extent that their writing can at times involve more selection and arrangement than composition. Although there are marginalists whose notes have been raised to the status of works by being collected and published (Stendhal, Schopenhauer), those are still not the works for which they're principally known; these studies offer no example of marginal composition of a major work, or even of marginalia developing into one. The marginalist's activity may be important to his or her thinking and writing, but it may also represent an urge to respond that's peripheral to real work: it could just be the equivalent of talking back to the TV. But though it may be less consequential, it often gives us more personal insight: the notebooks of the extractor can seem very mundane and practical, sometimes with little individual comment, whereas the marginalist's stance is very likely to be personal and responsive (as in Schopenhauer's various expressions of disagreement and spleen recorded here).

The extractors discussed in *Bibliothèques d'écrivains* are: Winckelmann (by Élisabeth Décultot), Montesquieu (Catherine Volpilhac-Auger), Flaubert (Anne Herschberg Pierrot, Claude Mouchard, and Jacques Neefs), Woolf (Daniel Ferrer), and Joyce (also Ferrer). The marginalists are: Stendhal (Hélène de Jacquelot), Schopenhauer (Sandro Barbera), Nietzsche (Paolo D'Iorio and Frank Simon-Ritz), Valéry (Judith Robinson-Valéry and Brian Stimpson), and Pinget (Jean-Claude Liéber and Madeleine Renouard). When you look at the subjects in detail, they aren't quite so neatly clustered, though; within broadly similar approaches there are of course many individual differences among these authors. But there is a further set of similarities in the analytic methods that the contributors adopt.

One problem all must address is that of understanding the surviving library (or the collection of extracts derived from it). Many of the essays make efforts to convey an impression of the overall nature of the library: by talking about its scope, listing subjects and authors included, and pointing out unusual features. That sort of characterization generally works well; it's at the level of detail that the scholars are really pushed to great effort. How much does the ownership of a particular book signify? It doesn't mean that the author read it or even chose to acquire it. Do marginalia give us an index of importance? Maybe, but it's still only what

happened to get recorded at particular moments, and the marginalist could have thought differently at another time; and a book marked up extensively for practical ends might matter to the author much less than a book read over and over again but unmarked. Samuel R. Delany observed (in *The Motion of Light in Water*) that he felt more influenced by some writers he hadn't read through than by the books he knew well: partial knowledge left the imagination more free to expand. Of Valéry we read here that he frequently sampled a book rather than reading it through: but skipping itself doesn't have a fixed significance. The argument here is that his skipping doesn't reflect disagreement or dissatisfaction, but rather his feeling that he had seen what the book was getting at. (Infuriatingly for the scholar, he also sometimes peered into pages not yet cut open, so the pattern of opened pages isn't completely dependable evidence of what he looked at.)

So a body of evidence like a library collection may look like a set of individual bits of information that can be examined separately; and sometimes a single surviving book offers very clear material evidence that it was a source (there are significant instances of that in Nietzsche and Pinget described here, for example). But in practice it frequently requires care and judgment to weigh the evidence, and the way things matter to different authors will vary. One reason that *libraries* are more valuable as evidence than individual books is that there is the possibility of seeing notes and marginalia in the context of a writer's typical practice: so we learn it's significant that Schopenhauer did not put a bookplate into his copy of Hegel's *Phenomenology of Mind*.

These difficulties are instances of a broader problem for scholarship, that all information is insufficient. No matter how copious our material, we will always find some questions unanswered and will wish for further documents and data. And nearly every contributor here has a story about sloppy record-keeping or the needless loss of materials. One of the few observations I can make that doesn't seem to have been quite specifically anticipated here is that these libraries show a pattern that occurs with books generally, that the bigger, more serious, more expensive book survives better. Nobody discussed here seems to have had very much of a collection of trivial or frivolous literature; the closest you get is the fascinating information that Nietzsche owned a book of stories by Bret Harte, the American writer of frontier tales. (Sadly, his sister lost it in Paraguay.) We don't hear about any cookbooks or travel guides or stacks of old magazines. And a completely intact library would still be incomplete, as the essay on Valéry makes clear. It has an extended case study of

Valéry and Dante, in which some crucial evidence of Valéry's interest comes from his marginalia in *someone else's* copy of Dante – marginalia he only added at the owner's request. Visiting Anne Quellenec he several times asked to see her copy of Dante so he could read particular passages he had in mind; those he marked in her copy aren't singled out in the same way in his own.

Every one of these studies moves from descriptions of the substantial evidence offered by writers' libraries to the further stage of making arguments about the connections between pieces of evidence and what they signify. And every contributor could say far more than will fit into an essay or a book. We hear of only one project to use nontraditional means for analyzing libraries and publishing arguments about them: the HyperNietzsche project plans to combine the scholarly publication of primary documents with the creation of a space on the World Wide Web for linking them together with critical commentary. Broader discussions of this hypertextual approach to writing and what it means for readers may be found in the collection *Literatura hipertextual y teoría literaria*, edited by María José Vega. This is the most recent survey of the field of hypertext theory and practice; it includes translations of essays dating back as far as 1990 and not previously available in Spanish, as well as a group of recent and new essays written in Spanish. The focus is firmly on the intellectual problems of understanding hypertext rather than on any technical questions of making it work; the key concepts are linking and nonsequentiality. The contributors of the earlier essays are: Stuart Moulthrop in two essays, on the importance of pushing for openness to diversity in hypertext systems, and on how close to breakdown and failure we typically are in such systems; John Tolva on the standard objections to hypertext, with sensible responses countering them; Marie-Laure Ryan on the way that virtual-reality systems can provide both immersion and interactivity, properties that are in conflict in textual works; Jürgen Fauth on the inferiority as involving narratives of works not wholly subject to authorial control; Anja Rau and J. Yellowlees Douglas in two different essays on what the actual reading experience of some specific hypertextual works is like; Robert Kendall on various temporal aspects of hypertext reading; and myself on hypertext editions. The contributors of the more recent essays are: María José Vega with an introduction that surveys the topic; Emilio Blanco on the canon and hypertext, noting among other things the tendency towards the formation of canons of hypertext fiction and criticism, despite the opposition to such hierarchies of most people in those fields; Enrique Santos Unamuno on

the pre-digital tradition of nonsequential writing; Gonzalo Pontón on the genre of hyperdrama, like hypertext with optional branches but acted out before spectators; Laura Borràs Castanyer on hermeneutics and reader-response theory as contributions to an account of the experience of reading hypertext; Neus Rotger on a deconstructive perspective on texts that are open-ended, changing, and decentered; and María Morrás on the theoretical affinity between hypertext and scholarly editions, and the practical lack of progress in the field.

In its necessarily sequential presentation, the collection moves from considerations of how hypertext is related to the literary tradition and the canon, to hypertext in relation to traditional reading practices and to virtual reality, and then to more detailed critical studies and reflections on its use in scholarly editions. The principal points of contact with *Bibliothèques d'écrivains* are in the strong focus on individual authors and on modes of reading and study that move around within a body of materials related to one author. And both books justify their existence as collections by adding up to more than the mere sum of their parts. But where the study of an author's library tends to bring you back to a consideration of the author's activity, the essays here frequently look at the activity of readers in working with texts – whether by considering the history of nonsequential writing that required readers to play a more self-consciously constructive role, or by recording the reflections and initiatives of readers at work, or by thinking about perspectives on reading from literary theory and how they might apply to hypertextual literature. Books like *Bibliothèques d'écrivains* can say a lot about the variety of ways authors work and draw on the existing body of literature; one thing *Literatura hipertextual y teoría literaria* shows us, like much work on reader response, is the astonishing variety of ways in which people read.

Literary theory has never quite figured out how to make sense of the enormous diversity of reception, of the range of ways readers find to take things; it can make the case for diversity of reception as necessary and valuable rather than merely mistaken, but managing that diversity itself remains a problem. But it has been making efforts, and one value of the newer essays in the book is that they broaden the range of theoretical approaches that are brought to bear. North American hypertext criticism around 1990 looked most often to Barthes and Derrida; the European contributions here broaden the range to include Gadamer, Jauss, and Iser, and it's a welcome development. There is also a broader literary background: hypertext criticism has always discussed print precursors, and

that happens here too, but there is reference at several points to the experiments of the Oulipo, which are rarely mentioned in the North American tradition. In that tradition, a work of hypertext fiction may be split into many small chunks of text which the reader may see in many different sequences, but the chunks of text are fixed: no random process is going to interfere with these carefully-crafted sentences. The criticism associated with that tradition has always stressed the reader's freedom, but of course the authors never envisaged an unlimited freedom; the perspective of this collection helps clarify the distinctive nature of that body of writing.

The focus of the book is very much on hypertext fiction, and not on other literary genres: the book is very unusual in having an essay on hyperdrama, but there is little reference to poetry in digital forms. The focus is also very literary: there is little consideration of nonfiction. Or of the World Wide Web, the huge hypertextual system that is largely non-fictional and nonliterary: the book's index has more citations for Gutenberg than for the Web. Of course, many of the contributions were written before the Web achieved its dominance, and it is a technically less advanced system than some used even in the 1980s by hyperfiction writers. But although *Literatura hipertextual y teoría literaria* is not primarily about hypertextual presentation for nonfictional purposes such as the presentation of scholarly editions, it does have importance for editors. The essay by María Morrás, «Informática y crítica textual: realidades y deseos», is a valuable meditation on why we haven't seen more editions in hypertextual form, and on how we might achieve some progress. The essays as a group frequently consider the question of medium: of how the digital medium is different from print, and what the consequences are for us; and editors thinking of creating digital editions need to reflect on this. And the attention to the activities of readers is important too: should we be trying to model the diverse interconnections within a body of writing, or just leave that to readers to figure out? A further question for digital editions is whether we should be trying to provide more ways of interacting or of recording reactions; what can we do to support the work of extractors and marginalists? Extractors have it comparatively easy in the digital world; the marginalists do not.

Jerome McGann's *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web* presents a marginalist's views on literature and computing and his ideas about where we should be going. This is another collection of essays from diverse points of view: although the chapters are all by one person (except one that's a collaboration with Lisa Samuels), they were writ-

ten over the span of nearly a decade and are presented so as to describe an intellectual journey rather than to cover it up. And one chapter is itself in the form of a dialogue, a form McGann has used for critical writings now and then for decades. Though the book is not designed to present a tidy picture, it's easy to identify two recurring subjects: an editorial one (the presentation of literary works in digital form), and a literary-critical one (the possibilities for using computers to further our exploration of literary works). The balance shifts from the first to the second as the book progresses; or, in another sense, the book starts out feeling more like *Bibliothèques d'écrivains* and ends up feeling like *Literatura hipertextual y teoría literaria*, as the focus of interest shifts: from the migration of forms of traditional scholarship into the digital world and their transformation by it, to digital means of supporting critical reflection and commentary.

The chapter most devoted to editorial matters is «The Rationale of Hypertext», which began to circulate on the Internet in early 1994 but wasn't published on paper until 1996. It makes strong arguments for the creation of scholarly editions in hypertext form that would include all states of the texts in question, not as apparatus but as page images or transcriptions, and in whatever forms were relevant: so that, for example, songs wouldn't just be notated but would be hearable. The arguments exist in fuller form in his books *The Textual Condition* (1991) and *Black Riders: The Visible Language of Modernism* (1993), but are complete in themselves here; they are the underpinning of the digital edition of Dante Gabriel Rossetti's writings and pictures that he's been working on since that time. McGann and others had been circulating ideas of this sort earlier, but this essay was still very influential, and in 2004 it also takes some effort to remember that digital image and audio publishing on this scale looked much more difficult in that distant era.

This strand continues, but the subject shifts from the opportunities offered by digital publishing to the inadequacies of digital representation. The argument is mostly conducted at a very high level, without much reference to the specifics of digital technology; it stresses the difficulty of representing the multiple, interacting, and shifting features of language, difficulties that by the logic of the argument apply to any attempt to represent or reproduce artworks by whatever means. The argument has the advantage of indicating the existence of real intellectual problems with digital representation that need attention, and not just technical issues; but the conclusions are so sweeping and general that they can have no effect on practice. There is too little here about the form of the problem that editors actually face: the work of choosing and ar-

guing for your compromises given that the naïve goal of perfect reproduction is impossible.

Behind the second strand of the book, the literary-critical strand, is an intellectual disposition against settling on fixed and conclusive interpretations. Some critics have sought to establish the meaning of texts in an objective, impersonal way; McGann sees criticism as an activity of individual response and engagement. He's not simply advocating some sort of random speculation: in this book as in many others by him, there's a strong interest in historical context. But the context itself needs interpretation; there isn't a set of nice hard facts about texts that we can uncover and use as an unchanging point of reference. McGann sees criticism not as an end (and therefore as something that might actually be conclusive) but rather as part of a process that should send you back to the work for further reflection. This is one reason for his interest in the dialogue form for criticism; it also means that readers seeking a body of dogma about criticism or editing from his books have tended to find themselves surprised by the directions his work subsequently takes. In this book, the literary-critical strand ends up with a description of the «Ivanhoe Game», an approach to criticism of works that's based on rewriting or supplementing them: on direct intervention rather than on separate commentary. The details of the game don't matter: the essential feature of it is that you knowingly and openly modify a work and make your changes known to others for their scrutiny and response.

The Ivanhoe Game as described here is played on computers, but it isn't really tied to the studies of digital representation that the book's other strand talks about; the game uses computers for convenience and not to do something that's impossible in the paper world. The two strands of the book are almost entirely independent: they are united by an intellectual disposition but not by their content. In this disposition, a primary value is reflection. What McGann wants from computers is a spur to thought. Hence the examples that excite him are always of displays generated by the machine that make him think, rather than any conclusion that's computed: he's aware of things like word searches in large-scale full-text collections or mechanical techniques for automated collation, and he acknowledges their value, but they aren't what inspire him and he only mentions them in passing. He's much more interested in the use of image-processing software to distort images in ways that make previously-unrecognized features leap out at you. There's recurrent reference to the "analysis" that is facilitated by computers, but what he means by this is that computers can generate a new display that a person looks at and thinks about; it's not the *computer* that is taking things

apart in some significant way. He's as interested in a nonsensical or wrong display as in a considered one, because there can be just as much material for thought in it. That's not to say that he wants to deny the distinction between historically documented texts of Rossetti and randomly garbled ones: but the deformed version can prompt thought in a different way, and he's on the side of anything that makes him think. Seeing the many forms in which Rossetti published his works is one way of getting more material for thought, and it is important that they're ways Rossetti chose; seeing mechanically distorted images of his paintings can also prompt thought, without involving any delusion that this is how Rossetti meant them to be seen.

McGann shares the interest in Oulipo that appears in the more recent contributions to *Literatura hipertextual y teoría literaria*. And he mentions his own Oulipo-ish game, dating back to before he used computers for anything: one player would scramble the words of a passage of verse and then see if others could reconstruct it from them. They stopped playing this game because it was too easy. This Oulipo connection is typical of the impressive and distinctive range of literary interests that lie behind *Radiant Textuality* but are not strenuously advertised by it. It still remains one person's set of interests: anyone wanting a complete survey of «literature and the World Wide Web» will need to supplement this in many ways, perhaps by reading *Literatura hipertextual y teoría literaria* and looking at the HyperNietzsche web site to begin with. The advantage and disadvantage of the book is that McGann does not spend time on things beyond his own intellectual sphere.

*Radiant Textuality*, like *Literatura hipertextual y teoría literaria*, is a book that takes the digital world seriously and develops a way of seeing it that's focused on a much higher level than the merely informational. Both books have the disadvantages of work that's at the edges of familiar terrain: they don't give us well-tested models for work that we can just apply without further reflection, as Charity Marcon seems to have done; they generate ideas in abundance and require readers to think and discriminate.

#### LODOVICA BRAIDA

📖 David McKitterick, *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 312

In questi ultimi anni la storia del libro è stata profondamente rinnovata da una storiografia più attenta a recepire i suggerimenti metodologici di



altre discipline e a far coesistere lo studio degli aspetti materiali con quelli economici, sociali e più ampiamente culturali. Tale sforzo di ridefinire i grandi momenti che hanno caratterizzato la trasmissione della cultura scritta è tanto più importante oggi, dal momento che stiamo assistendo a una trasformazione che prevede il trasferimento del patrimonio scritto da un supporto all'altro (dal libro a stampa allo schermo). In questo volume, David McKitterick percorre le tappe più significative dell'antico regime tipografico: dalla convivenza tra il libro manoscritto e quello a caratteri mobili tra la metà del Quattrocento fino ai primi decenni del XVI secolo, all'affermazione definitiva del libro a stampa e alla sua evoluzione fino ai primi decenni dell'Ottocento, quando le trasformazioni tecnologiche ed economico-sociali crearono le condizioni per una produzione industrializzata, profondamente diversa da quella dei secoli precedenti.

Tre principali tematiche percorrono questo volume: quella riservata alle forme materiali attraverso cui un testo è trasmesso (il riferimento a David F. McKenzie e alla tradizione della bibliografia analitica anglosassone è esplicita sin dalle prime pagine); quella estesa al contesto sociale e culturale all'interno del quale un testo diventa libro e a come i diversi "attori" contemporanei (autori, tipografi, librai, lettori) giudicano i cambiamenti in corso. Il terzo tema riguarda la riflessione, presente in ogni capitolo, su come la tradizione bibliografica, e in particolare quella anglosassone, ha guardato alla storia del libro e come ha condizionato gli studi sul libro antico.

Al primo aspetto l'autore dedica una parte rilevante del volume soffermandosi sugli elementi di continuità tra il manoscritto e la stampa. Quella contrapposizione tra i due modi di produzione del libro che, a partire dalla riflessione di Marshall McLuhan (*The Gutenberg Galaxy*, 1962) e dal volume di Elisabeth Eisenstein (*The Printing Press as an Agent of Change*, 1979), aveva caratterizzato la riflessione sull'evoluzione dei *media*, trova nel libro di McKitterick un forte ridimensionamento: non solo alcune professioni legate al mondo del manoscritto (copisti, miniatori, rubricatori, cartolai) furono coinvolte nel processo produttivo e di distribuzione del libro a stampa, ma quest'ultimo riprendeva dai codici manoscritti sia le caratteristiche di organizzazione del testo e delle immagini, sia le caratteristiche materiali. Alla base della contrapposizione sopra descritta, non ci sono soltanto gli studi sull'evoluzione dei *media*, ma, secondo l'autore, anche la sempre più netta separazione, a partire dal XVII secolo, tra gli studi paleografici e tipografici e, più recentemente, da due secoli di organizzazione di musei e biblioteche. Il tono dello stu-

dioso sfocia, in alcuni casi, nella denuncia di disastri perpetrati dai bibliotecari in nome di questa distinzione materiale tra libro manoscritto e libro a stampa: ad esempio, nella University Library di Cambridge molte miscellanee, messe insieme da lettori del XV secolo, furono smembrate, gli opuscoli a stampa furono separati (e, quando si trattava di doppioni, venduti) da quelli manoscritti e furono collocati accanto ai loro simili.

Tale separazione ha prodotto numerosi fraintendimenti e un impoverimento degli studi bibliografici. Soltanto riconsiderando l'antica relazione tra i due *media*, possiamo renderci conto che non si trattò di una sostituzione di un modo di produzione con un altro, ma che i due sistemi ebbero «a joint and interdependent existence» (p. 22). A lungo il calamo e il carattere furono usati per completarsi a vicenda. I primi stampatori lasciavano le iniziali in bianco e ampi margini che attendevano che il lettore scegliesse la tipologia della decorazione, in base al denaro che era disposto a spendere per un esemplare di lusso o per uno semplicemente rubricato. Le tipologie sono numerose: si trovano esemplari in cui xilografie convivono con immagini dipinte, testi a stampa con miniature, testi manoscritti con immagini stampate. Tra i libri appartenuti a Hartmann Schedel (1440-1514), umanista, medico e bibliofilo, si trovano non solo volumi a stampa, ma anche numerosi manoscritti che egli stesso si fabbricava: nelle pagine da lui disegnate, lasciava il posto per eventuali xilografie o miniature. Tali libri sono un esempio di *mixed media* in cui «text and image could be made to relate to each other and so to lend mutual support to the reader's understanding» (p. 58).

La stampa musicale offre un microcosmo di osservazione per capire come si conciliassero i modi di produzione propri del libro manoscritto con quelli del libro a stampa, la necessaria preparazione tecnica con il mercato locale. Ad esempio, lo stampatore di Basilea Michael Wenssler conosceva la tecnica per stampare i testi musicali, ma, nonostante ciò, i libri usciti dalla sua officina possono avere pagine stampate con o senza rigo e note, senza che tale variazione abbia alcun rapporto con la cronologia delle sue edizioni. Un segno che, in un mercato altamente specializzato, «the printer adjusts two traditions: manuscript and print» (p. 42). Questo e numerosi altri esempi, relativi alle caratteristiche materiali di ciò che usciva dalle tipografie in Europa nel corso del XV secolo, rivelano che la transizione dal manoscritto alla stampa non comportava un processo finito, univoco e unidirezionale. Quella che è stata descritta come una *printing revolution* ebbe un'evoluzione lunga e, come molte ri-

voluzioni, «its progress was irregular, and its effects were variable, even erratic» (p. 47).

In effetti anche la terminologia usata e i cataloghi delle biblioteche sono una prova che la convivenza resistette a lungo: per indicare i manoscritti o i libri a stampa si usavano indifferentemente termini come: *liber*, *volumen*, *exemplar*, *codex*. E tale contiguità si riscontra anche nei cataloghi di biblioteca: ad esempio, il catalogo del 1605 e del 1620 di Thomas James della Bodleian Library mescolava ancora i due tipi di prodotti e quello della Biblioteca Reale francese solo nel 1622 (per opera di Nicolas Rigaud) separava i libri manoscritti da quelli a stampa.

La rivoluzione elettronica in corso ci induce a ripensare alle modalità in cui è stata ed è trasmessa la cultura scritta. Guardando al presente, McKitterick osserva che ci troviamo, da un lato, di fronte ad un culto del testo decostruito e dall'altro ad una reazione di difesa di fronte al pericolo di una frammentazione testuale. In questa prospettiva, la stampa è percepita come «a fixative medium» con un forte ruolo di stabilità. In realtà, se si analizzano i libri a caratteri mobili e la tipologia della loro produzione si ha, al contrario, l'impressione di una certa instabilità. Facendo riferimento agli studi di Donald McKenzie, McKitterick (autore tra l'altro di una *History of Cambridge University Press*, 2 voll., 1992-98) sottolinea che, nella routine quotidiana del lavoro in tipografia tra XVII e XVIII secolo, l'incertezza e l'instabilità nella produzione erano superiori alla certezza e alla stabilità di un indiscusso *fixative medium*.

Affrontando i problemi relativi alla filologia dei testi a stampa (cap. 4), emerge che non si trattava solo di un'instabilità materiale, ma anche di tipo testuale. La conseguenza è che la tanto enfatizzata "standardizzazione", che secondo Elisabeth Eisenstein avrebbe caratterizzato la trasmissione dei testi a stampa, in realtà deve essere ridimensionata, dal momento che non sempre i contemporanei percepivano quella polarizzazione in cui la storica americana ha distinto tra un prodotto non standardizzato (il manoscritto) e un prodotto standardizzato (il libro a stampa). A colpire gli osservatori del XV secolo era piuttosto il processo di accelerazione della produzione consentito dalla stampa. Inoltre il concetto di standardizzazione non era solo il risultato di un approccio economico. Più generalmente, le illustrazioni standardizzate o le decorazioni erano solo un mezzo per ottenere una coerenza formale su differenti copie di uno stesso testo. A Venezia, come hanno dimostrato le ricerche di Lilian Armstrong, già negli anni settanta del XV secolo si nota un sempre più diffuso uso di tecniche atte a sveltire il processo di decorazione dei libri a stampa con xilografie che potevano essere lasciate così o di-

pinte. Ogni esemplare era diverso. La variazione era sempre dietro l'angolo in ogni fase della produzione: mentre stava pubblicando gli *Idilli* di Teocrito (1495-96), Aldo Manuzio si trovò tra le mani un altro manoscritto, migliore di quello su cui stava lavorando. Alcuni fogli furono ristampati, e oggi sopravvivono sia esemplari nella prima forma (non corretti) sia in quella successiva (corretti). Del resto gli stessi *errata corrigè* sono una testimonianza della variante in tipografia e non solo nel primo secolo di stampa: nel 1702 Pierre Bayle aggiungeva una lista di *errata* nel primo volume del suo *Dictionnaire historique et critique*, avvertendo i lettori: «Notez que quelques-unes des fautes marquées dans cet *Errata* & ci-dessous ne se trouvent pas dans tous les exemplaires».

Gli stessi manuali sulla stampa, nel descrivere i diversi mestieri del libro, sottolineavano come, nonostante la presenza di numerose figure che si occupavano dei testi (autore, compositore e “correttore”), fosse difficile evitare gli errori. Secondo Hieronymus Hornschuch, autore della *Orthotypographia* (Lipsia 1608), gli errori che si trovano nei libri a stampa non devono essere considerati refusi tipografici, ma devono essere attribuiti agli autori e ai loro manoscritti. Spesso infatti un cattivo manoscritto costringeva il compositore e il correttore a dare un'interpretazione delle parole che non capivano, e tali interventi potevano dar luogo a “letture” contrastanti. «In other words – sottolinea McKitterick – variant copies were the norm» (p. 123).

Emerge in questo volume un dialogo serrato tra le discipline bibliografiche e quelle storiche, con un'attenzione a tutti i principali percorsi metodologici che negli ultimi anni hanno caratterizzato la storia del libro. L'analisi dell'oggetto-libro non trascura l'importanza del «fattore umano», della necessità cioè che la storia socio-culturale diventi parte integrante dell'indagine bibliografica. In alcune pagine non mancano critiche ad una tradizione che parte da una definizione ideale del testo a stampa, tenendo poco conto del fatto che si tratta di un modo di produzione in cui l'unica norma era, paradossalmente, per usare un'espressione di McKenzie, «la normalità della non uniformità».

Ripercorrendo le definizioni che alcuni tra i più noti bibliografi hanno dato di *ideal copy* (secondo Fredson Bowers «that form of the book which the printer or publisher wished to represent the most perfect and complete form to leave his shop»), McKitterick sottolinea che tale concetto esclude tutte le eventuali alterazioni che le singole copie possono subire dopo che escono dal controllo dello stampatore o dell'editore. Inoltre, si dà per scontato che il testo assuma una fisionomia finita, accettata dallo stampatore, non contemplando una delle caratteristiche

fondamentali dei primi libri a stampa: «that they can remain physically uncompleted after they have left the printer's or publisher's control» (p. 137). In effetti, le copie imperfette erano piuttosto comuni: i libri potevano essere incompleti e potevano essere stampati in un ordine sbagliato.

Il concetto di "imperfezione" (cap. 5) si amplia nel volume di McKitterick fino a comprendere anche il complesso problema dell'espurgazione, prevista dall'Indice tridentino (1564), e delle tracce che ha lasciato nei libri. L'incertezza su quanto fosse lecito o quanto fosse proibito, ingenerata anche dalla difformità nelle proibizioni e dall'aggiornamento dei vari Indici nell'Europa cattolica, ebbe effetti devastanti sull'immaginario collettivo, producendo un'associazione lettura-colpa descritta molto bene dai numerosi studi sulla censura degli ultimi anni. A seconda dei Paesi, si riscontrano però diversi tipi di fedeltà a quanto stabilito dagli Indici. Ad esempio, l'analisi di alcuni esemplari del *De revolutionibus orbium coelestium libri VI* di Copernico (1543) rivela atteggiamenti diversi: «It seems that there was little interest in censoring copies in Spain, and (at least in France) Jesuits preferred to ignore the order» (p. 163). Secondo l'autore, si tratta di un'ulteriore prova che i testi, lungi dall'essere uniformi perché uniformemente controllati, «could become ever further destabilised» (p. 163).

Se una critica si può fare a questo libro, è che passa un po' troppo bruscamente dall'analisi dei problemi bibliografici e socio-culturali legati alla diffusione del libro a stampa tra il XV e il XVI secolo all'evoluzione dei processi produttivi e di circolazione del libro nel corso del Settecento e nel primo Ottocento (capp. 6, 7, 8), lasciando sullo sfondo il XVII secolo che appare appena nelle pagine dedicate alla censura nel quinto capitolo.

A giustificare questo salto cronologico c'è forse l'attenzione dell'autore a rispondere a un quesito complesso: quando la stampa diventò un mezzo delle cui caratteristiche tecniche e della cui potenzialità si resero pienamente conto i lettori? Secondo McKitterick fu soltanto nel corso del XVIII secolo, quando si riscontra una sempre più ampia diffusione di libri e articoli che descrivono nei dettagli «the art of printing». In tali pubblicazioni l'informazione bibliografica e tecnologica era unita alla storia della stampa con un'ampia informazione sui caratteri, la carta e le varie fasi della produzione. In Italia nel 1722 Pellegrino Antonio Orlandi pubblicava un saggio sull'*Origine e progressi della stampa ossia dell'arte impressoria* in cui analizzava i diversi ruoli di coloro che lavorano in tipografia, distinguendo tra correttore, proto, compositore, "torcoliero", battitore. Un giornale inglese, l'«Universal Magazine» del 1752, dedicava

un numero al processo di fabbricazione dei caratteri e della carta; altri giornali si soffermavano su argomenti storici e in modo particolare sulle origini della stampa. Nel suo *Manuel typographique utile aux gens de lettres* (Parigi 1764-66) Simon Fornier descriveva il libro a stampa come un mezzo di comunicazione veloce e poco costoso in rapporto al manoscritto. L'autore si rivolgeva non solo agli stampatori, ma anche agli *hommes de lettres*, affinché fossero in grado di «juger sainement de la mécanique des ses productions». Il lavoro di Jacob Visser sull'editoria olandese del XV secolo, pubblicato nel 1767, non solo pose le basi per ulteriori studi in questo settore, ma, nel segnalare la localizzazione degli esemplari, rese chiara l'importanza del collezionismo privato.

Gli articoli e i saggi sui caratteri e sull'arte di stampare diffondevano una nuova fiducia sulla possibilità di fare avvicinare i lettori ad un'arte le cui tecniche erano state per due secoli riservate ai tipografi. Il fonditore di caratteri Joseph Gillé commentava nel suo manuale tecnico (Parigi 1773): «Quoique l'art de l'imprimerie semble être parvenue aujourd'hui au dernier degré de perfection, il est encore possible de l'embellir et de l'enrichir de quelques nouvelles découvertes». E intanto evolvevano anche le tecniche di stampa, venivano apportate delle modifiche al torchio, si facevano esperimenti per l'uso, nelle incisioni, di tre colori separati.

Verso la fine del Settecento e nel primo Ottocento la tecnologia, e in particolare lo sfruttamento della stereotipia, incoraggiò nuovi standard di produzione. In numerosi Paesi europei, si assiste a quella che gli storici hanno definito “rivoluzione della lettura”, caratterizzata da un'estensione del mercato del libro, reso possibile da un aumento dei livelli di alfabetizzazione, dalla diminuzione dei controlli censori, da una pluralità di “prodotti” (giornali, libri di divulgazione) accessibili anche ai livelli sociali meno abbienti.

Quando, verso la fine del Settecento, Pierre e Firmin Didot investirono nei nuovi macchinari per la stereotipia, essi rivolgevano parte della loro attenzione ai testi classici, tra i più ambiti sulla scena editoriale. Nella presentazione dei loro volumi, gli editori sottolineavano «l'extrême importance de la correction dans les textes» che la nuova tecnica consentiva. Dunque facevano riferimento a un mondo della stampa in cui era possibile una certa flessibilità, dal momento che si potevano rifare, in modo rapido e «straordinariamente economico», intere lastre, qualora si fossero riscontrati degli errori. Ancora una volta, una tecnica che a noi sembra piuttosto fissa (dal momento che non si possono apportare

delle correzioni una volta fusa la forma), era qui descritta con entusiasmo per la sua mobilità.

Per l'ampiezza di stimoli e di questioni che spesso sfuggono agli storici del libro, il libro di McKitterick è un invito a riflettere su quanto possa cambiare la percezione del testo e del supporto su cui è trasmesso, a seconda dei diversi momenti storici, dei condizionamenti e delle trasformazioni sociali in corso. Il nostro modo di giudicare il passato dipende dal nostro modo di guardare al presente, dalle nostre certezze e dalle nostre paure. Allora, per esempio, percependo le parole sullo schermo come flessibili e mobili, siamo tentati di considerare «the printed world» come fisso, quando invece per secoli è stato «endlessy mobile» (p. 222) e sentito come tale.

MARÍA JOSÉ VEGA

#### EL LABORATORIO FILOLÓGICO

📖 Pascale Hummel, *Histoire de l'Histoire de la Philologie. Étude d'un genre épistémologique et bibliographique*, Genève, Droz, 2000, pp. 504

El libro de Pascale Hummel se presenta como una historia de las historias de la filología, pero sólo estudia, en verdad, las historias de la filología clásica – y, en particular, de la griega – en Alemania y en Francia desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad. Basta revisar las fuentes primarias y los materiales citados en el texto para observar que es la gran filología clásica alemana, a partir de la obra de August Wolf, la que procura su momento estelar. Las consideraciones sobre otros ámbitos lingüísticos son periféricas y ocasionales, y a menudo también prescindibles, y se fundan en conclusiones de estudios bien conocidos. La filología bíblica y orientalista han quedado inexplicablemente al margen, a pesar de que son indispensables para pensar la tradición filológica europea de los dos últimos siglos o para entender algunos conceptos fundantes de la lingüística comparativa desde el siglo XIX hasta el presente. Esta orientación – o este sesgo – es congruente con la trayectoria investigadora de Hummel, helenista de formación, especialista en la poesía de Píndaro y, además, en las *humanités normaliennes* y en el estado de la enseñanza y de los estudios clásicos en la Francia del siglo XIX.

Esta *Histoire de l'histoire* se ordena en dos partes, flanqueadas por una sucinta introducción metodológica y un brevísimo capítulo de conclusiones. La primera y más extensa (en seis capítulos) se dedica a la natu-

raleza de la filología como disciplina (*entre ontología e historia*); la segunda, a las historias de la filología efectivamente escritas, o, como reza su subtítulo, a los libros y a los hombres. El punto de partida del ensayo, tal como se describe en las primeras páginas, es modesto y de gran interés: se trata de plantear nuestro uso de las grandes sumas historiográficas como las de J.E. Sandys (*History of Classical Scholarship*), Wilamowitz (*Geschichte der Philologie*) o la más reciente de R. Pfeiffer, y de trazar la tradición de escritura que las explica y determina. Es decir, versa sobre el modo por el que el discurso de la historia de la filología se constituye como tal y establece sus límites y protocolos. La intención primera de Hummel, que cumple con creces, es la de compilar el inventario de esas historias, ya que el uso de las más conocidas y valiosas ha tenido el efecto de obliterar a las que las precedieron, borrando, de este modo, sus antecedentes discursivos y sus deudas intelectuales. El libro de Hummel permite recorrer esa tradición de escritura e identificar algunas recurrencias del pensamiento historiográfico: de este modo, esas grandes obras, que parecían balizar en solitario la historia canónica de la filología, quedan encuadradas en un contexto general y en una secuencia significativa.

### *Germania Philologica*

La parte primera del estudio de Hummel aborda a medallón algunos aspectos relativos a la conformación del discurso histórico sobre la disciplina filológica: la historia de la palabra, sus definiciones sucesivas y sus diferencias respecto de otros términos (*critica* y *grammatica* entre ellos), sus relaciones etimológicas y conceptuales con la filosofía, y la difícil gestión de la herencia clásica, y en particular platónica, sobre este punto. Hummel detecta entre el extremo de la filología comprensiva (entendida como varia doctrina, buenas artes y universal erudición) y el de la filología como ciencia del detalle, como gramática y como saber particular, la contradicción fundamental de las definiciones de la disciplina. En la primera acepción, la filología se emparenta con la *cyclopaedia*, o con la ambición de la totalidad del conocimiento, y se solapa incómodamente con la filosofía, que reclama para sí los saberes universales: de hecho, no faltan textos que las postulan como sinónimos. La segunda, que entiende la filología como una *eruditio particularis*, es, prácticamente, su reverso. Una de las tesis fundantes del libro de Hummel postula que la historia del término y de la disciplina es la historia de la delimitación de un dominio filológico que pudiera entenderse como propio, “recortado”,



por así decir, en el interior del universo de la polimatía, y que este fenómeno culminó entre los siglos XVIII y XIX. En el siglo XVII (que en este libro apenas si está representado por un puñado de textos generalistas) hay enciclopedias que presentan como filológicas las disciplinas léxica, gramática, retórica, lógica, oratoria y poética, esto es, un abanico de saberes relacionados con la palabra que parece ya haberse alejado de las cuestiones filosóficas. No huelga recordar que, en el siglo XVI, Juan Luis Vives, en el *De tradendis disciplinis*, precisaba que se llama filología el escrutinio de las palabras y de las cosas, la memoria de los autores antiguos, su observación y diligente anotación, así como el conocimiento de la gramática: es *philologus* quien sirve a esta disciplina, aunque también, por el ejemplo de los mayores, por su conocimiento del presente y del pasado, por sus costumbres y su vida, podría llamársele con propiedad *polyhistor*, que es como decir *multiscius*, el que posee una varia y vasta sabiduría.

Como la *Histoire* de Hummel parte de un corpus que sólo es nutrido a partir del siglo XVIII, el lector sólo hallará apuntes someros sobre la deriva del término antes de la fijación disciplinaria de la filología clásica en el siglo XIX. Quizá la más relevante se refiera a ese abandono de la totalidad que parece evidenciarse en los usos de la palabra y cuya consecuencia más notoria es la instrumentalización de la filología y su progresiva ancilarización, al servicio de otras disciplinas y ciencias que se perciben como más relevantes: su renuncia, en fin, a constituir una *eruditio principalis* para convertirse en *eruditio instrumentalis*, o el paso por el que deja de ser un verdadero saber para convertirse en una de sus herramientas. A esa categoría se relega el conocimiento de las lenguas y las *antiquitates*, o del *sermo* y de la *historia omnigena*, que permiten entender los textos y las referencias de los textos. Sus armas son ya *adminicula ad sensum*, como decía Martius, que permiten acceder a la sabiduría encerrada en la escritura. La historia de la filología, antes del siglo XIX, se narra, pues, como la historia de una reducción de campo, como el paso desde la hermandad con la filosofía a la categoría de una disciplina instrumental que reposa sobre el conocimiento de las lenguas.

El recorrido histórico que propone el libro de Hummel deja siempre al erudito alemán August Wolf en una posición fundacional, como iniciador de la filología moderna: es sabido que a él se le atribuye el doble mérito de haber acuñado la expresión de *ciencia de la antigüedad* o *Altertumswissenschaft* y de haber restituido la totalidad de los saberes a la *Philologia* (aunque a costa de recortar su extensión cronológica). A las distinciones y parentescos entre ambas, esto es, de filología y *Altertums-*

*wissenschaft* (que es una logomaquia inicialmente alemana, aunque exportada luego a otros ámbitos culturales), dedica Hummel unas bien documentadas páginas (97 y ss.). Pero en esta historia del término y de sus avatares, falta un eslabón para el lector que no es un filólogo clásico o que, aun siéndolo, posea una curiosidad que exceda esos precisos límites: me refiero a la vernacularización del *objeto* de la filología (no de la lengua en la que se escribe la filología, sobre la que Hummel volverá en varias ocasiones), y, en consecuencia, el de la renuncia a las *antiquitates* o, alternativamente, el de la invención de nuevas *antiquitates* para las lenguas llamadas vulgares. Es ésta, en suma, la espinosa y apasionante cuestión de la fundación de las filologías modernas, que está conspicuamente ausente de este libro.

Una segunda oposición – que se suma a la que enfrenta la *eruditio universalis* al saber instrumental – vertebrada la caracterización de la disciplina y el trazado de su historia. Hummel afirma la existencia de un hiato entre la filología perenne, que concibe su tarea como intemporal o como una humilde contribución a un edificio de letras, y la filología que nosotros llamaríamos *de autor*. De nuevo, Hummel sitúa la inflexión entre ambos modelos en la figura y la obra de Wolf y vuelca un completo fichero de citas (pp. 106-110) que reconocen a este erudito una posición de gloria en la historia de la filología (bien como “inventor” de la ciencia de la antigüedad, bien como estudioso que “marca” una época e inaugura un nuevo género filológico) y que atribuyen a un día preciso, aquel en el que Wolf se matriculó en Gotinga como *studiosus philologiae*, el honor de iniciar una nueva era. Y aunque la hagiografía científica de Wolf se narra mediante la yuxtaposición de pasajes, sin apenas intervención interpretativa (y aquí es de lamentar la tendencia de este libro a compilar y transcribir por extenso citas ajenas, dejando “hablar a las fuentes” a costa de la interpretación de los textos), es perspicaz e interesantísimo el rápido diagnóstico de Hummel, que habla de la existencia de un *mythe wolfien*, que interesa no tanto por lo que en él haya de verdad o de invención, sino como indicio de las necesidades del pueblo y de la disciplina que lo construyen para legitimar una identidad o una práctica. Hummel presenta ese *mito* como la cristalización de varias mutaciones disciplinarias, apuntadas antes de los siglos XVIII y XIX, pero el hecho de que Wolf se erija en eje de la historia de la filología, que defina un antes y un después de la disciplina, indica que ésta se percibe como escindida en dos, como una historia bipolar que relega la filología *no alemana* a una suerte de prehistoria o de estado de tinieblas. El libro de Hummel sabe detectar con agudeza la necesidad de los practicantes de la mo-

derna *Altertumswissenschaft* de fundar una leyenda propia y de poseer un héroe epónimo, pero, fiel a sus fuentes, acaba haciéndose eco del discurso historiográfico alemán y ordenándose en torno a ese mismo eje.

Quizá el aspecto de mayor interés del mito wolfiano sea su relación con la construcción de la identidad alemana. Afirma Hummel que antes de Wolf la ciencia no tenía patria: no era, por ejemplo, italiana o francesa, y tenía el latín como vehículo común. Sólo a partir del siglo XVIII los trabajos filológicos parecen reclamar un territorio que no es ya epistemológico, sino geográfico o político. La *germanidad* de Wolf no sería ajena a su conversión en héroe fundacional de la nueva filología, ya que esta leyenda es netamente alemana, por mucho que se haya exportado con éxito a los países vecinos. La invención histórica de la figura de Wolf está vinculada a una imagen de Alemania construida en torno a la pericia filológica y a la dedicación a los estudios clásicos. Este *topos* de (digamos) la *Germania Philologica* es fruto de la ciencia alemana misma y no se impuso sin resistencia: supone, al cabo, la nacionalización del conocimiento y la asociación del término filología a un pueblo específico. La disciplina se germaniza de forma evidente, en tanto que sirve para construir lo que los filólogos alemanes llamaron *nuestro* pueblo o *nuestro* espíritu. Ello supone, como corolario, la depreciación necesaria de los trabajos de los filólogos del Renacimiento y el desdén por las tareas acometidas y resueltas por los críticos de los siglos XVII y XVIII. La magnificación de la “nueva” filología clásica comporta, pues, una sucesión de negaciones y supresiones arbitrarias, una estrategia combinada de omisiones, silencio y tergiversación, que permite percibir que todo lo realizado en los siglos anteriores está inmerso en la tiniebla y que sólo *nosotros*, los modernos, podemos apreciar la verdadera profundidad de las cosas y restablecer con rigor el pasado.

El *Neuhumanismus* crea, pues, sus condiciones de existencia relegando, por irrelevantes, el Humanismo y el Renacimiento y adoptando la lengua vernacular. La nueva filología se concibe como propedéutica para todo conocimiento y como el método por excelencia de todas las ciencias históricas, y se le atribuye el fin de recuperar, o reencontrar, la totalidad del momento clásico. Su éxito (público y social) se asocia a la reforma educativa humboldtiana, que ordenó un proyecto formativo unitario y orgánico en torno al *Gymnasium* y el seminario, institución que data de ese momento histórico y que se convirtió en el vehículo privilegiado de la transmisión del conocimiento filológico *puro*. De hecho, el seminario de Wolf en Berlín prolongaba de forma directa el plan educativo que Humboldt había preparado a instancias de Federico Guillermo

III en 1809, y en cuyo diseño general la filología se erigió en el sustituto de la teología, y en la disciplina esencial que rellenaba el hueco que ésta dejó en una sociedad más secularizada. La filología clásica alemana obtuvo así una estructura institucional y un mecanismo de propagación: el *seminario*, que antes servía para formar sacerdotes y se destinaba ahora a predicar una nueva religión filológica. Su función desbordaba el ámbito universitario, pues a él se le encomienda la misión de elaborar una nueva idea de comunidad nacional. El *Neuhumanismus* tiene, pues, un contexto geopolítico, que Hummel aborda muy sumariamente acudiendo a la obra de Herder. A él se debe, en efecto, la reflexión sobre el concepto de *Volksgeist*, que se aplicó inicialmente a la literatura, pero que sirvió de fundamento a una filosofía de la historia, basada a su vez en la lengua, la literatura y la nación, concebida como una suerte de organismo vivo. En Herder encuentra Hummel la visión pedagógica que se aplicaría después a todo un pueblo, y la afirmación contundente de que como Alemania no se había realizado aún plenamente – en aquello que estaba llamada a ser – era la misión de todos preparar su advenimiento. En ese contexto, la filología servía tanto para describir una nueva actitud epistemológica cuanto para identificar el alma de un pueblo: no era solamente una disciplina, sino el emblema de una mutación de envergadura nacional y de naturaleza política. Pero Hummel sólo atiende al trasfondo ideológico de la historia de la filología de forma episódica, y en pequeños fogonazos – como el que dedica a Herder o al *mythe wolfien* –, que constituyen, sin duda, las partes más relevantes de su libro y que hubieran merecido más atención y continuidad. La práctica de transcribir literalmente extensos pasajes de sus fuentes – incluidos sus índices íntegros o sus bibliografías – deja a menudo al margen el análisis de los presupuestos que las hacen posibles.

Esta tendencia es manifiesta también en la segunda parte de la *Histoire* de Hummel, que no versa sobre las ideas acerca de la filología cuanto sobre los lugares en los que tales ideas se formulan. Atiende por ello, inicialmente, a las bibliotecas, por entender que la filología, cuando no es ecdótica, es toda ella bibliología o bibliografía (266), si bien, de nuevo, la historia de la disciplina anterior al siglo XVIII se solventa con insólita rapidez y con un catálogo de autores en el que brillan por su presencia los que proceden del ámbito germánico. Los modelos discursivos de esta historia filológica (de nuevo sesgadamente francoprusiana) se ordenan en tres grandes grupos: la bibliografía, la prosopografía y la historiografía, y el decurso histórico de la disciplina se describe y presenta como un “paso” de unos a otros (de la bibliografía a la historiografía, de la bio-

grafía a la prosopografía, con algunos matices). Mediante el volcado sistemático de los índices de las historias de la filología resuelve también Hummel el estudio de la periodización, y deja al lector con el deseo de hallar un análisis más detenido de los *topoi* historiográficos que la sustentan, o del descrédito del pasado en el que se funda, paradójicamente, la nueva filología clásica. Bastaría para ello observar algunos paralelismos. El ensayo histórico de Creuzer (1854), por ejemplo, habla de una etapa de reproducción ingenua (el período italiano) a la que siguen el de la *polyhistoria* (que es un período francés) y la fase de la crítica (anglo-holandesa): a todos ellos les sucede un período *alemán*, del que todos los demás constituyen, en cierto sentido, una prehistoria o una preparación. Los mismos prejuicios afloran en el manual de filología clásica de S. Reinach, que distingue cuatro períodos con cuatro grandes nombres que los resumen y representan: un período italiano cuya cifra es Petrarca; un período francés, de la *polyhistoire*, o de Joseph Scaliger; un período anglo-holandés de crítica, el de Bentley; y, por último, un período netamente alemán. Esta singular *translatio studii* (de la que hay más ejemplos que huelga citar aquí) no merece de Hummel apenas una reflexión, a pesar de que evidencia una clara política de la escritura histórica y la construcción de una imagen teleológica de la filología “verdadera” o “nueva” como una era de madurez científica y de culminación histórica nacional. De hecho, las historias anglófonas de la filología (piénsese sólo en la de Sandys, por ejemplo) conceden un notabilísimo lugar a las varias generaciones de humanistas italianos y a los logros de la filología con, por ejemplo, Valla o Poliziano, sin olvidar, por supuesto, los trabajos de Erasmo.

Más agudo es el análisis de Hummel (p. 413) de la estrategia por la que el Nuevo Humanismo alemán se sitúa como período especular respecto del humanismo italiano, o con una simetría singular frente a una era de error o de confusión (frente a la oscuridad medieval, frente al racionalismo abstracto). Ahora bien, frente a la “servil” reproducción de lo antiguo (propia, supuestamente, del primer humanismo), este nuevo humanismo se presenta a sí mismo como una era de individualidad, como una etapa *productiva* y no meramente reproductiva. Es un punto de llegada de la historia de la filología (alemana), y de la *Histoire* de Hummel, que convierte a todo lo demás en un ensayo preparatorio.

En este esquema histórico, que sirve a los filólogos clásicos, la omisión de las filologías modernas permite plantear nuevas preguntas que quedan sin respuesta en este libro. Como es sabido, en el siglo XIX se establecieron, en efecto, ciertas normas y protocolos del trabajo filológico,

en particular, el proceso de la edición crítica y de la historia textual, y también de la etimología y de la lingüística comparada; y se sentaron además normas metodológicas (sobre el tipo de análisis de fuentes y tradiciones) y deontológicas (como la colocación de testimonios primarios, o la revisión exhaustiva de la bibliografía secundaria). Muchas de estas reglas no escritas han sido en parte modificadas e incluso duramente criticadas, pero en ellas sigue reconociéndose hoy un cañamazo común de prácticas y costumbres textuales. En ellas se basan, de hecho, los que perciben la filología como una ciencia *pura* – como *pure scholarship* – o, como diría Renan, como una *ciencia exacta* de las cosas del espíritu. Son protocolos de reconocimiento gremial que permiten, por ejemplo, en muchas sedes, juzgar el rigor o la precariedad intelectual de un trabajo. Hubiera sido de interés mostrar la trastienda ideológica de esta guía de buenas prácticas, sus bases epistemológicas, su promoción institucional, su identificación con ciertos modos y escuelas, su generalización ulterior a todas las filologías, incluidas las vernaculares, que llegaron a adoptar sin variaciones ni vacilaciones algunos ideales y protocolos históricos de la filología clásica y bíblica del siglo XIX como si fueran rasgos prístinos y puros de la esencia filológica – e incluso el meollo mismo de la disciplina – que los cualificaría científicamente como practicantes de los estudios literarios modernos. La relación (a veces acomplejada) de la filología moderna respecto de la clásica hubiera podido nutrir páginas de gran interés, y los filólogos no clásicos, sin duda, las echarán – las echaremos – de menos, al igual que las historias de las filologías modernas, o que el reciente cuestionamiento de la posibilidad misma de una *pure scholarship*.

### *Philologia sine Politica*

El eje francoalemán, que es, sin duda, un eje político, de potencias que quieren concebir sus relaciones intelectuales como la columna de sustentación de la cultura europea, es, como se ha dicho ya en varias ocasiones, el que vertebra este libro, cuya cubierta, que ilustra el *Germania et Italia* de Friedrich Overbeck, podría juzgarse como una vasta antífrasis. A pesar de que son objeto de algunas páginas y observaciones dispersas, la *Histoire* de Hummel orilla los vínculos políticos y culturales de la filología alemana y francesa. No merece, por ejemplo, ningún comentario de orden político o ideológico la afirmación de F. Gedicke, en su prefacio a las *Olímpicas* de Píndaro (que se cita en p. 210), sobre el “parentesco” privilegiado del alemán y el griego, que interpretaba como un

síntoma de la hermandad espiritual de ambos pueblos. El hecho de que Alemania quiera, en el siglo XIX, instaurar una relación prístina y directa con una Grecia clásica que es producto de sus propios filólogos e historiadores no es apenas motivo de reflexión, a pesar de sus muchas y duraderas consecuencias. No es la menos conspicua la desaparición de la mediación latina e italiana en la recepción de los clásicos, quizá por la vinculación de la latinidad con Roma y el cristianismo. No hay referencia alguna, en el libro de Hummel, a la cuestión religiosa que opera en la trastienda filológica, salvo en dos líneas dedicadas a Francia. En vano buscará el lector en el volumen la conexión del discurso filológico con el político en los últimos doscientos años, ni con el curso de la historia europea del siglo XX, a pesar de la notoria fascinación clasicista de los regímenes totalitarios, o del hecho de que de la “Antigüedad” de los filólogos e historiadores se importaran símbolos, saludos, estilos y gestos de poder. El voluminoso e inevitable estudio de C. Wegeler (*Altertumswissenschaft und Nationalsozialismus*, 1996) sólo se menciona una vez, y únicamente para formular vagas reservas sobre su supuesta limitación cronológica o sobre la naturaleza de sus fuentes. No hay apunte alguno sobre la función de los mitos arios en la historiografía y la filología (cuyo análisis ya inició Poliakov, al que acompañaron otros muchos) ni sobre la relación entre ambas cosas y el creciente antisemitismo en Alemania y Europa.

Puede pues afirmarse que el interesante libro de Hummel se limita a trasladar el contenido, los índices y la ordenación de sus fuentes, y que, al igual que los historiadores de la filología a los que se refiere, transmite una imagen mejorada de la disciplina, que ensalza la pureza y moralidad de las letras: apenas analiza los silencios de sus textos de base ni desentraña los presupuestos que sustentan sus afirmaciones. Por otra parte, las historias de la filología clásica se consideran como un corpus cerrado, por lo que no se valoran sus relaciones con otras filologías que también escriben sus historias, como la orientalista o la bíblica, a pesar de que sólo la sinergia entre ellas pudo conducir a la creación de algunos conceptos y hábitos del discurso en el estudio comparativo de lenguas y razas. Baste decir que en el índice de nombres y conceptos del libro de Hummel no hay entrada alguna para *indoeuropeo* ni para *semítico*, esas dos grandes creaciones especulativas de la filología decimonónica, como tampoco la hay para *ario* o para *nazismo*. La relación entre los saberes filológicos y la política imperial de Europa en el Sur levantino, en Grecia y Turquía (pero también en otros territorios) ha sido objeto de atento escrutinio en varios estudios – casi siempre anglófonos – que aquí no re-

ciben mención alguna, quizá por estar fuera de la tradición alemana, o francoalemana, que es el verdadero objeto de estudio. Tampoco aparecen, ni siquiera fugazmente, las (insoslayables) polémicas que siguieron a la publicación de *Black Athena*, de Martin Bernal, en 1987: un estudio – cuyo subtítulo, según cumple recordar, era *The Fabrication of Ancient Greece* – que contenía una historia política de la filología y la historia antiguas de Europa. Independientemente de la aprobación que merezcan sus hipótesis, este libro era, en su parte principal, una historia de los saberes sobre la Antigüedad, y, en particular, de los generados por la filología clásica y la historia antigua tal como ésta se practicaba en Alemania y en otros países de Europa. Bien hubiera podido, por tanto, merecer un lugar en el volumen de Hummel. Ha sugerido, con razón, Mario Liverani, que *Black Athena* es un texto singular, no sólo por su naturaleza polémica, sino porque logró atraer la atención de los no especialistas, planteó cuestiones de fondo sobre la historia filológica e hizo accesible a un público de no clasicistas los problemas más espinosos sobre las determinaciones ideológicas que median nuestra percepción del pasado. El juicio que pudieran merecer las respuestas de Martin Bernal no empaña la pertinencia de sus preguntas, ni el hecho de que su obra haya supuesto un punto de inflexión relevante en el trazado de las historias de la filología y de las disciplinas *savantes* en los últimos veinte años.

El filohelenismo germano o los *topoi* de Grecia como cuna de la civilización (europea) no son mitificaciones inocentes, ni simples datos que el historiador ofrece como “en espejo” (según entiende Hummel su libro en las conclusiones), o que se registran sin interpretar: encubren una política racial, un entramado de principios nacionalistas, una idea de Europa de la que aún somos herederos. Por otra parte, la hermandad espiritual de la Grecia antigua y la moderna Alemania no sólo habría de perseguirse en la obra de los filólogos clásicos, sino que habría de captarse en su capilaridad, y en su extraordinaria capacidad de impregnación: de hecho, una de las manifestaciones más tempranas de esa convicción se halla en una obra de Friedrich Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie*, donde se sostenía que los alemanes habían logrado un estadio superior de comprensión de Grecia, enteramente nuevo, que les era distinto y propio: por ello mismo, eran los alemanes, de todos los europeos, quienes podían entender “mejor” a los griegos. El lugar se reveló persistente, y aunque es de factura filológica, o lingüístico-literaria, tuvo inmensas consecuencias de todo orden en la historia y la sociedad europeas. Martin Bernal había iluminado el fondo antisemita de algunas premisas que operaban en la escritura filológica, pero no le habían faltado pre-



cedentes. Antes de 1987 habían aparecido varios textos que trazaban la historia ideológica de algunas filologías desde el siglo XVIII hasta la Segunda Guerra Mundial, y que se detenían en cuestiones tales como el programa político que subyace en la recuperación del sánscrito, o en la producción intelectual del *indoeuropeo* y el *semítico* (éste, como protolenguaje “imperfecto”), o en la complicidad entre las estructuras de poder y las formas de conocimiento que generan las disciplinas y, en especial, la filología, que es la que se identifica más estrechamente con la modernidad científica.

Hummel presenta el esfuerzo filológico alemán del siglo XIX como una inmensa tarea de reconstrucción del pasado clásico. Sin que merme un ápice sus logros, habría de pensarse también que puede juzgársele como una proyección de deseos y fantasías. Celebramos en los griegos todas aquellas características que deseáramos hallar en nosotros mismos, de modo que Grecia se convierte en una construcción ideal, producto de la Europa presente, destilada por generaciones de historiadores y filólogos que quieren reconocer(se) en ese origen. En la versión *vulgata*, Grecia ha acabado por imaginarse como *fons et origo* de todo lo más noble: como origen de la filosofía y la democracia, como *cuna* y *milagro*, como la inspiradora de prácticas que desean recuperarse o que se reinventan para el presente (como los Juegos Olímpicos, sin ir más lejos). Grecia se descontextualiza, en cierto modo, para poder convertirse en *nuestro* origen y en un hecho absolutamente singular de la historia (antigua y del mundo): en, precisamente, el *milagro griego*. La historia de la historia de la filología no es por ello separable de la de la historia cultural de Europa, de la historia de la historia antigua y de la filosofía. Hay coincidencia temporal entre los momentos de consagración de Homero, de la apreciación del arte griego como el más sublime, de la convicción (que empieza a asentarse a finales del siglo XVIII) de que *no hubo filosofía* antes de los griegos, o de la afirmación de que la poesía épica homérica se corresponde con la “infancia” de una civilización (cuya fase de madurez es, por supuesto, la nuestra). Y estos hechos no están lejanos de la afirmación de la germanidad, de la purga de latinismos en el alemán, ni del *revival* neohelénico, que permite a Alemania oponerse y diferenciarse (de Francia, de Italia) y percibirse como una Nueva Hélade. El neohelenismo alemán, que fue apasionado a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, no lo fue sólo en y desde la filología, aunque ésta formara un núcleo fuerte, con una gran capacidad de diseminación intelectual. El proyecto de Humboldt no sólo procuraba un programa educativo en el que, como afirma Hummel, la filología sustituiría a la teología, sino en el que

los griegos eran también objeto de estudio porque se percibían como ejemplo de equilibrio social y ético, y como el modelo sobre el que edificar el *hombre nuevo*. Y huelga recordar en esta sede la historia de este concepto, que no es *otra* historia, sino también *esta* historia: la de la historia de la historia de la filología. *Jedem das Seinige*.

## MARCO VEGLIA

📖 Paolo Chiesa, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron, 2002, pp. 206

Cominciamo dalla fine, se non altro per l'ottima ragione che lo spesso problematico del libro trova una forma compiuta nelle sue ultime pagine. Nell'ultimo dei cinque capitoli che formano il suo manuale (*I. La critica testuale; II. L'originale non conservato; III. L'originale conservato; IV. Anatomia dell'edizione critica; V. Conclusione. L'edizione critica, oggi*), Paolo Chiesa si sofferma con agio su questioni che a buon diritto, vuoi per l'aspetto metodologico che esse rivestono, vuoi per la ricaduta che il metodo stesso può avere o non avere in una società complessa e variegata come la presente, appaiono cruciali. Fin d'ora, anzi, possiamo rilevare che nell'apertura alla storia sta uno dei punti di maggior novità di questi *Elementi di critica testuale*, sia che si tratti della storia di oggi come contesto di una filologia che deve interrogarsi sui propri metodi e sulle finalità prescelte, sia che si tratti della storia come contesto delle testimonianze studiate e vagliate ai fini della *restitutio textus*.

Nel riprendere la metafora di Stussi, che definiva il lavoro filologico come «un'opera di alto artigianato intellettuale», Chiesa pone l'accento sugli aspetti, vorrei dire, *plurali e induttivi* dell'operato filologico, discorrendo di «tecniche proprie», che devono calarsi in «problemi diversi a seconda dell'oggetto su cui si sta lavorando», con una «molteplicità di strumenti» e di strategie, che attestano di per sé il divincolarsi progressivo dell'ecdotica dal più strenuo "lachmannismo", nel segno di quello che è uno dei meriti più spiccati della filologia odierna. «Ogni testo», osserva Chiesa in proposito, «[...] crea problemi specifici e pone specifiche domande: sta al filologo individuare questi problemi e adottare la metodologia più adatta per affrontarli» (p. 172). L'edizione è così «un'ipotesi di testo, la migliore ipotesi possibile, ma pur sempre e solo un'ipotesi». Come tale, essa «non è una certezza e ha valore finché non se ne formula una migliore» (pp. 172-3).

Non che, s'intende, siano queste le novità conclamate dell'esposizio-

ne di Chiesa, perché egli stesso ne riconosce onestamente il carattere nella diffusa riflessione e nella pratica filologica più recente (e, insieme, più consapevole e agguerrita): ma, certo, queste ripetute osservazioni sulla strenua particolarità dei problemi testuali e dei relativi metodi per risolverli, mentre sanamente instillano nei lettori un antidogmatismo metodologico, riprendono e atualizzano – così pare – l'avvertimento aureo di Contini, nel *Breviario di ecdotica*, sui «problemi singoli [...] passibili di altrettante, non si dice soluzioni, ma serie di soluzioni proporzionate a diverse teleologie». In altre parole, poiché la storia della critica del testo è preziosa per il miglioramento del metodo stesso, Chiesa non manca di ritornare col pensiero a non troppo remote contrapposizioni tra “lachmanniani” e “bédieriani”. Il bilancio che viene ora tracciato è tale da muoversi nella direzione di una filologia, che si fa tanto più scientifica quanto più rinuncia a sovrapporre la griglia geometrizzante del metodo genealogico a una molteplicità di casi, inestricabile a volte come è inestricabile la storia: «mentre in precedenza la scelta di un'impostazione metodologica», leggiamo, «[...] era in qualche modo precedente alla concreta situazione testuale, e alle ragioni di un metodo stabilito a priori si piegavano poi le esigenze dei singoli testi, oggi si ha consapevolezza che un buon editore deve saper anzitutto 'ascoltare' l'opera su cui sta lavorando». Il filologo, che è prima di tutto un lettore, deve allora, secondo il precetto di Boeckh, caro a Wilamovitz non meno che a Pasquali, «ricreare l'estraneo come qualcosa di proprio», saggiare il documento nella sua specificità e indurne un metodo, o una serie di metodi, di restituzione del testo. Occorre, insomma, lasciarsi interpellare dal testo. È così che Chiesa, se per un istante retrocediamo di qualche pagina, suggerisce una «critica eclettica»: «non tanto per eclettismo di metodo, ma perché l'editore», nel caso specifico di uno stemma impossibile da ricostruire, di una contaminazione generalizzata, d'inefficacia dei metodi tassonomici e di quelli delle aree geografiche, deve «valutare le varianti e decidere caso per caso» (p. 130). Il precetto, che sembrerebbe delegato a una tipologia ristretta di problemi, è invece più generale, se è vero che la chiusura del secondo e più lungo capitolo s'intitola, ed è un programma di lavoro, «Diversità di problemi, elasticità di metodo».

Quando il filologo si trovi poi al cospetto di «tradizioni quiescenti», caratterizzate da «una scarsa mobilità testuale, da un numero limitato di interventi migliorativi da parte dei copisti, da una circolazione in prevalenza scolastica o erudita del testo, da una stabilità garantita dal nome dell'autore o dalla sacralità del testo, dall'impiego di un registro linguistico precisamente codificato», ecco che il metodo ricostruttivo può pro-

cedere «in modo lineare», come invece non accade nel caso, tutt'altro che infrequente nella tradizione romanza (onde lo scetticismo di Bédier), di «tradizioni attive», con una «forte mobilità testuale», non di rado aggravata, per testi medievali in lingua volgare, dall'esiguo scarto nel codice linguistico e culturale fra l'autore e il copista: «sicché cresce a dismisura il numero delle varianti adiafore, e può risultare più difficile ricostruire lo stemma» (pp. 143-6). È questo il caso, fra tanti che si potrebbero ricordare, della *Commedia* di Dante.

Niente è dato quindi in anticipo se non il rispetto conoscitivo della realtà testuale, se non l'esigenza (prima morale, poi metodologica) di quella che Contini chiamava «onestà sperimentale». «La prima operazione da compiere», prosegue appunto il Chiesa, «è quella di valutare le condizioni del testo, quali ne sono state la genesi e la trasmissione, qual è la sua tipologia; la seconda, stabilire gli obiettivi dell'edizione; la terza, adottare il metodo più adatto per conseguirli» (p. 174).

Proprio la seconda operazione richiama, secondo Chiesa, la natura di una società contemporanea nella quale la critica testuale appare sempre più con una «modesta competitività» (p. 177). L'implicita lentezza della filologia (dove, chiosava ancora Contini in forma d'apoforisma, «una parola pronunciabile è a prezzo di molti silenzi sul proprio lavoro») a quale spazio culturale può ambire, oggi? Come coniugare la scientificità del lavoro con la «produttività, che si direbbe una delle parole d'ordine del mondo contemporaneo», nel quale «anche il critico testuale [...] in fin dei conti si trova a vivere»? Dopo aver «ascoltato» il testo e averlo ricostruito, insomma, per chi lavora il filologo, per quale pubblico, per quali lettori?

È quasi inutile dire che tutte queste, negli *Elementi di critica testuale*, sono domande «aperte», alle quali Chiesa, fedele anche in ciò al metodo che espone, non ha la pretesa di fornire (*a parte subiecti*) una risposta univoca. Ma quel che caratterizza il libro, quando dalle ultime pagine si ritorni alle prime e se ne ripercorra poi l'ossatura, l'interna partizione e lo svolgimento, è l'insieme di questi nodi problematici (il suo «pensamento»), ed è in pari grado la certezza che, sempre che la si voglia scientifica, la filologia non può che farsi, come prima si accennava, induttiva e plurale.

Del resto, non è altra che questa la persuasione dichiarata in effigie sul vestibolo del manuale, laddove Chiesa sostiene che, «non soltanto ogni epoca e cultura, ma addirittura ogni singolo testo pone problemi particolari, e a questa peculiare diversità nelle domande deve corrispondere un'adeguata flessibilità nelle risposte» (p. 9). L'esito perfettibile del lavo-

ro filologico non è pertanto una deroga, ma una conferma di scientificità, quando si pensi, spigolando ancora dal ricordato *Breviario*, che «una verità come diminuzione di errore, sembra un procedimento degno della scienza».

Questa premessa è allora il codice genetico del presente manuale, diciamo pure il suo pregio sperimentale. La filologia, per Chiesa, è tanto più *testuale*, tanto più oggettiva e scientifica nella restituzione di un testo in forma attendibile, quanto più si faccia, vorremmo dire, *contestuale*. A lume di questa elasticità metodologica, egli batte l'accento, nel primo capitolo, sul testo come *processo* («il testo di una determinata opera non è un dato immobile, ma può essere meglio assimilato a un processo», p. 22). Da qualsivoglia angolatura si osservi una problematica testuale, quindi, essa è nulla più che la fissazione di un percorso, il quale, al solito, precede l'opera compiuta, ma talvolta e non di rado la segue:

[...] successivi lettori, divulgatori, copisti, editori, fruitori del testo potranno in seguito continuare a manipolarlo, consapevolmente o no, e a modificarlo ogni volta. Ad ogni stadio diverso, un 'testo' diverso.

La tela argomentativa del primo capitolo (*La critica testuale*, pp. 11-33) è dunque la premessa didattica delle successive osservazioni di metodo. Perché, infatti, dalla sottolineatura della mobilità "strutturale" del testo (nelle sue fasi, nelle sue elaborazioni e ricezioni) discende la duttilità del metodo ricostruttivo analizzato da Chiesa. Tutto il vestibolo del manuale è pertanto centrato sulla creazione, nel lettore, di un simile orizzonte mentale, induttivo e sperimentale, dal quale soltanto nasce l'idea di una filologia scientifica proprio perché priva d'ogni pretesa di dogmatica fissità: non solo il testo, ma anche il filologo e la filologia, come Chiesa ribadisce, sono *nel tempo*. Mobilità di approcci e necessità di interventi rientrano pure nel campo del breve capitolo III, che si premura di mettere in risalto le modalità di intervento del filologo anche nel caso che l'originale del testo da ricostruire sia conservato (pp. 147-60), con significative aperture e puntualizzazioni sulla filologia dei testi a stampa (pp. 149-60). Del tutto coerentemente, con il cap. IV ci troviamo a fronte di una diversa tipologia di edizioni, corrispettive a diverse situazioni testuali e a diverse condizioni (scelte culturali ed editoriali) dello stesso filologo. Dalle stampe che hanno «per obiettivo quello di fornire un'immagine fedele di un determinato manoscritto» (*edizioni diplomatiche*, o *facsimili*, o *edizioni interpretative*), a quelle che ricostruiscono il testo nelle fasi che conducono alla redazione definitiva (*edizioni genetiche*), a

quelle infine che rappresentano «l'evoluzione del testo dopo la sua prima elaborazione», dette *edizioni evolutive*: il panorama è variegato (pp. 161-72). Qui, facendo perno sull'edizione critica come *testo* integrale, scandagliato nelle sue parti costitutive, si raccorda la natura normativa del lavoro filologico (stabilire un testo persuasivo o sicuro) con una pluralità di situazioni e finalità (anche editoriali) che non dispiaceranno certo a un pubblico come quello odierno, sempre più smalzato, nonché sollecitato da molteplici esigenze e curiosità. La pluralità delle filologie ha come prevedibile corollario la pluralità delle edizioni critiche.

Agile, quasi affabile nell'esposizione, il libro di Chiesa si lascia leggere come un libro *tout court*, non come la semplice giustapposizione di esercizi didattici a beneficio dei filologi futuri. A questa leggibilità, va pur detto, è stata sacrificata la costanza e la dovizia dell'esemplificazione particolareggiata, a tal segno che per molti aspetti, e per la sua stessa carica problematica, il libro giova forse (contro l'avviso dell'autore), come approfondimento e affinamento delle sue tecniche e del suo statuto epistemologico, piuttosto che come propedeutica alla filologia. Questo aspetto, ad esempio, si fa più evidente nel capitolo che è non solo il migliore, ma il più esteso e articolato del volume: il secondo, dal titolo *L'originale non conservato* (pp. 35-146). I concetti che vi sono toccati sono quelli cui i lettori non vergini di ecdotica sono da tempo abituati. Ma, giova ripetere, conta qui la nervatura del discorso, la programmatica problematizzazione di ogni soluzione editoriale.

Di norma, per quella che è la stessa formazione del Chiesa, gli esempi sono addotti da opere antiche o tardomedievali, benché, dalle prime battute del libro, non manchino riferimenti a Tomasi di Lampedusa, a Ippolito Nievo, al Pasolini di *Petrolio* (che, nella finzione letteraria, si presentava addirittura come un'edizione critica), ai sonetti del Belli, al romanziere americano Raymond Carver, a Baricco. Dante, Ariosto, Machiavelli, Manzoni, convivono con l'*Eneide*, con Tibullo, con Macario di Magnesia, con la *Pro Marcello* di Cicerone, con gli *Annali* di Tacito. Lo spettro di riferimento è forse il più ampio, fra quelli dei manuali circolanti, come del resto ampia e aggiornata è la bibliografia conclusiva, suddivisa in «Manuali, studi complessivi», «Atti di convegni e miscellanee», «Studi specifici» (pp. 197-202). Un prezioso «Indice analitico» (pp. 203-6) restituisce al lettore una mappa dei concetti e della terminologia della critica testuale. Resta il problema, tuttavia, che quella campionatura così ampia di opere è menzionata nella sua pertinenza con determinati problemi, ma di questi ultimi non sono offerti, purtroppo, dati testuali, esempi concreti. Il lettore capisce quanto sappia l'autore in merito ma,

specie se novizio (e ai novizi l'autore si rivolge: pp. 9-10), può stentare a imparare, a orientarsi passo dopo passo nella casistica esposta.

Comunque sia, è nel II capitolo che troviamo meglio argomentata quella *filologia contestuale* che abbiamo indicato come il risultato più limpido delle argomentazioni di Chiesa. Lui stesso, in fin dei conti, si dimostra consapevole che la distinzione del suo dagli altri manuali riposa sulla «interdisciplanarietà», sulla persuasione cioè che non esista «un unico metodo filologico che possa essere aprioristicamente applicato a epoche, culture e opere diverse» (p. 9). In verità, il libro si concentra in particolare sul metodo stemmatico, ma ha il pregio, a partire dalle premesse indicate, di relativizzarne le pretese, di misurarlo con problemi diversi, di indicarne i confini (cfr., ad esempio p. 51, dove Chiesa argomenta la differenza fra le varie denominazioni di *metodo stemmatico*, *metodo genealogico*, *metodo del Lachmann*). Non è casuale che la sezione del libro che meglio risponde ai suoi principi direttivi, sempre nel cap. II, sia quella compresa fra le pp. 108 e 146, a partire dal § 2.9 (*I limiti del metodo stemmatico*). Della contaminazione, per esempio, viene data un'accurata tipologia, perché in questo modo si possono ricavare strumenti «per affrontare i problemi che essa pone per la ricostruzione dello stemma». L'appello ai «criteri del buon senso» aiuta Chiesa a stabilire alcuni punti che abbiano una validità euristica: «[...] è molto difficile», egli osserva, «che un copista contamini introducendo un errore patente, e pressoché impossibile che contamini introducendo una lacuna». Allo stesso modo, «se la ragione della collazione era quella di ripristinare un testo danneggiato, è difficile che un copista si sia preso la briga di contaminare piccole varianti di scarso peso e significato. Se invece la contaminazione nasce da esigenze di carattere filologico, i problemi sono in genere maggiori, perché la collazione è sistematica, e diventano insolubili quando il fenomeno si sia verificato più volte in momenti diversi della trasmissione». Lo stesso Chiesa (pp. 119-20) fa l'esempio di *Mart*, nella tradizione manoscritta della *Commedia*. In verità, il caso del poema di Dante è quello che meglio attesta come il metodo stemmatico, prezioso come di norma avviene ai piani bassi dell'albero, diventi «astratto» ai piani alti, dove, piuttosto che forzare la realtà della tradizione (contaminata a macchia d'olio) a rientrare forzatamente in una situazione bipartita, sarebbe ragionevole accettare la realtà dei raggruppamenti ottenuti come un caso, ampio e perciò prezioso, di diffrazione in presenza (è Chiesa, tra l'altro, a ragionare sul problema teorico dell'entropia, e ad asserire che in casi siffatti il criterio di scelta, dovuto al principio della *lectio difficilior*, andrebbe ricodificato in quello dell'*utrum in alterum abiturum erat*, per il

quale tra più varianti si sceglie quella «che era soggetta a degenerare» nelle altre forme attestate: p. 88).

I principi «contestuali», che fanno dipendere il valore di una lezione dal valore del testimone che la offre, e il rilievo del testimone dalla sua relazione con gli altri testimoni conservati (sempre che non si tratti, è ovvio, di *codex unicus*), guidano ancora Chiesa nella sua trattazione, a tal punto che la sua attenzione alla specificità delle testimonianze recensite lo porta a distinguere non solo dall'uno all'altro, ma all'interno di un medesimo testimone, il valore della lezione documentata: «Il valore testimoniale di un determinato manoscritto può modificarsi nelle diverse parti dell'opera che esso riporta in virtù del variare della consistenza della documentazione» (p. 107). Su questa linea, il lettore potrà verificare le singole parti del libro, che per la sua apertura alle questioni sollevate dalla storia e dalle tecniche recenti non si esime nemmeno dal prendere posizione verso un esteso e acritico uso dell'informatica applicata alla filologia, dove è patente il rischio di «aumentare il numero a discapito della qualità; [...] di sostituire la disponibilità dei dati alla necessità di una loro interpretazione» (p. 179). La filologia si fa scienza, insomma, nella misura in cui segue le esigenze del metodo critico, che non solo suggerisce, ma impone il giudizio, nel nome di una disciplina che voglia rinnovarsi senza nulla concedere all'approssimazione. Sembra questa la via suggerita da Chiesa, se non c'inganniamo, per l'onestà sperimentale.

SILVIA IRISO ARIZ

📖 Germán Orduna, *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, Reichenberger, Kassel, 2000, pp. 240

La extensa dedicación de Germán Orduna a la edición de textos medievales y a la crítica textual debe hoy considerarse una trayectoria ejemplar desde la que *Ecdótica. Problemática de la edición de textos* (2000) aparece como la obra de síntesis, el libro en que condensar la madurez intelectual tras veinte años de experiencia editorial. La repentina muerte, sin embargo, truncó esa escritura de tal modo que, desgraciadamente, el volumen que hoy tenemos en las manos es «un conjunto de materiales [...] inconclusos y sin su versión definitiva» que se ofrecen al lector, según Lilia Ferrario de Orduna, la viuda del autor y responsable de la «Explicación» que abre el volumen: «porque creo que todo lo valioso y positivo que brindan seguramente superará con creces cualquier error o desajuste que se advierta».



El ensayo se inicia con un capítulo teórico, en el que se quieren revisar aquellos conceptos básicos a los que, en principio, Orduna hará «constante referencia» a lo largo de la obra. La sección repasa inmediatamente el concepto de *crítica textual* como «metodología de la edición crítica de un texto» y «operación esencial del quehacer filológico», tomando en consideración al *texto* como «formulación lingüística estructurada con la que se expresa un sentido», independientemente de su extensión o de su posible carácter fragmentario, y que, aunque se ve siempre como entidad sincrónica, no lo considera objeto inerte, sino expresión de un momento y una circunstancia. En este sentido, Orduna recalca la importancia de la *historia del texto*, atendiendo al registro de diferentes testimonios, a su descripción detallada y su *collatio*, que permita establecer una jerarquía entre ellos para llegar a describirla en un *stemma*, pero también el carácter *comunicativo* del texto, es decir, creador de un mensaje y que, por tanto, contendrá un tipo de marcas específicas (de oralidad, por ejemplo) que el editor debe saber detectar, tratar e interpretar.

Esta primera exposición se complementa con la del capítulo V, dedicado específicamente a la descripción de otra de las disciplinas auxiliares a la crítica textual: la *codicología*. En quince páginas se explican el origen y composición del *códice*, los tipos de soporte que ha conocido la escritura a lo largo del tiempo, las principales grafías difundidas en el occidente europeo, así como otras particularidades de la escritura (las filigranas, los tipos de soporte y la encuadernación) y de la archivística.

A continuación, los capítulos II, III y IV pasan revista al nacimiento y evolución de la crítica textual, desde la Grecia del VI a.C. hasta el siglo XX, en donde se pasan revista a los principales nombres surgidos durante la centuria (Dom Quentin, Joseph Bédier, Paul Maas, Michele Barbi, Giorgio Pasquali, Gianfranco Contini) y a la situación final de dos escuelas principales (la neolachmanniana y la bédierista) al lado de otras más o menos marginales (textología, bibliografía textual, crítica genética o las metodologías surgidas del soporte electrónico).

Con esta exposición diacrónica culmina lo que podría considerarse primera sección de la obra, compuesta desde un punto de vista general, extensivo, y que, sin embargo, resulta muy desigual. Así, la parte teórica inicial se organiza en torno a siete epígrafes en los que topamos con conceptos muy distintos: *ecdótica*, por ejemplo, aparece al lado de problemas o entidades como *oralidad y escritura*. Paralelamente, la aproximación a los distintos temas mezcla la definición exhaustiva, incluso ofreciendo etimologías, con la descripción indirecta (así, bajo *edición crítica* se dice apenas que «objetivo de la crítica textual es la restitución de un

texto que se aproxime lo más posible al original»). Del mismo modo, la propia explicación unas veces ocupa apenas unas líneas (*crítica textual*), mientras que en otras ocasiones (*el texto como estructura lingüística originada en el acto de comunicación*) se extiende a lo largo de varias páginas. Entre una y otra postura, pasamos por encima de conceptos como *recensio*, *stemma* u *original*, que se mencionan aquí y allá sin mayor detenimiento.

Por otro lado, un recorrido histórico tan amplio como el que condensa Orduna corre el riesgo de caer en la excesiva simplificación a menos que se hubiera recurrido, por ejemplo, a un aparato de notas que, a la vez que dirigiera al lector interesado, pudiera suplir los detalles y sostener las generalizaciones. Sin este tipo de información complementaria, determinadas afirmaciones poco contrastadas o mal explicitadas pueden incluso llegar a interpretarse como errores: por ejemplo, el que «en España» se pasara «de la letra visigótica o merovingia a la carolina a fines del s. XI y principios del XII», cuando hubiera sido mucho más exacta la sola referencia a Castilla, o la descripción, poco científica, del *palimpsesto* como pergamino en que se «borró el texto primero para copiar obras que interesaban más a los lectores». Más discutible aun resulta el escaso valor que a lo largo de la digresión histórica se otorga a la tradición escrituraria y hermenéutica de la Sagrada Escritura, así como los términos, casi despreciativos, que se utilizan para describir la escuela de Bédier.

Los dos últimos capítulos del volumen se conciben desde un punto de vista más concreto y personal. El primero, a cargo de Lilia Ferrario de Orduna, analiza los problemas intrínsecos a la edición de impresos en los siglos XVI y XVII. En el segundo, Orduna expone lo que considera esencial en la elaboración de la edición crítica.

Tras recordar como la *recensio* de los impresos debe tener en cuenta varios ejemplares de las ediciones que conforman la tradición textual de una obra, el capítulo VI dedica sus primeras veinte páginas al análisis de las variantes con que se puede topar el editor de impresos, clasificadas en tres tipos: variantes de *edición*, de *emisión* y de *estado*. Entre las primeras se incluyen aquellas que aparecen entre ediciones de un mismo texto con la pretensión de adaptarlo a distintas necesidades lingüísticas: son los cambios en vocablos y giros causados por la adaptación dialectal, por la adecuación a la moda, a un momento histórico concreto... Son las variantes que interesan al estudioso de la lengua. Frente a éstas, las de *emisión* y las de *estado* son aquellas que permiten identificar una emisión o un estado de un impreso. El criterio de distinción entre estas últimas de-

pende, pues, del valor *stemmatico* del testimonio en que se halla la variante. Así, errores por alteración (“oluidados” / “obligados”) o por sustitución (“tenblando les” / “tan blando les”) son aquí muestra de variantes de *estado* porque se hallan en dos ejemplares de la primera edición de *Belianís de Grecia*, y, por tanto, los distinguen como estados de una misma edición. Teóricamente, si estos mismos errores se presentaran en dos emisiones, entonces hablaríamos de variantes de *emisión*. En la práctica, en tanto que la emisión suele surgir de una intención clara por parte de impresor y/o editor, antes o después de la puesta a la venta, pero cuando el conjunto del texto está definitivamente impreso, las *variantes de emisión* no serán errores típicos del copista o el componedor (como los anteriores) sino ajenos al ejercicio de copia: cambios de fecha en las portadas, distintos nombres en las dedicatorias, años o lugares diferentes en los colofones... De este modo, las tres categorías establecidas por Ferrario agrupan cambios lingüísticos, errores de copia y modificaciones intencionadas, que, sin embargo, sólo quedarán reflejados en la clasificación si se ofrecen diacrónicamente, por un lado, o si se dan entre estados y emisiones, por otro. Resulta evidente, así, que es menos lo que se incluye que aquello que queda fuera de la jerarquía: todas las variantes que se dan entre distintas ediciones – es decir, la inmensa mayoría con que topa el editor –. Cabe pensar, pues, que la filóloga no pretende hacer una clasificación exhaustiva de los tipos de variantes propios de los impresos del Siglo de Oro. Lo que seguramente se quiere es una exposición clasificada de aquellos cambios que pueden considerarse como más propios de los impresos de la época, es decir, aquellos que constituyen su “singularidad”. Si partimos de este supuesto cabrá preguntarse, sin embargo, por qué las variantes lingüísticas – las que precisamente se llaman de *edición* – se ofrecen aquí como propias del impreso, cuando resulta evidente que son igualmente frecuentes en la transmisión manuscrita. Y si dejamos al margen esta consideración, cabrá cuestionarse, igualmente, cómo resolver los casos de variantes lingüísticas entre ediciones contemporáneas, aquellos que simplemente responden al gusto de un autor o un componedor, o los más complejos en que las diferencias lingüísticas en origen acaban por configurar una variante importante para el establecimiento del *stemma*.

Finalmente, Ferrario cierra su sección repasando algunas particularidades de los impresos de los Siglos de Oro (se catalogan los materiales que suelen conformar los *Preliminares* del impreso, se describe la historia de la *Censura*, se cuestiona el concepto de “edición cuidada” y las tareas propias del corrector de la época y se enuncian las singularidades

gráficas de las ediciones áureas y los problemas de las facsimilares), sin detenerse en el análisis de su incidencia en la propia edición del texto.

En el capítulo VII, “La edición crítica”, Germán Orduna repasa las tareas básicas que configuran la elaboración de una edición crítica, ilustrándolas y planteando las dudas que han ido surgiendo a lo largo de su propia experiencia editora. El autor parte de una definición laxa de “edición crítica”: toda aquella en que el editor demuestra haberse guiado por el cuidado y la preocupación por alcanzar la mejor versión posible. Si el editor tuvo el “propósito de cumplir los pasos y trabajos necesarios para lograr, con rigor intelectual, su objetivo”, la edición merece llamarse “crítica”. Otra cuestión, plantea Orduna, es si puede seguir manteniendo este rango cuando el resultado no es bueno, esto es, cuando nos hallamos ante una “mala edición crítica”. Del mismo modo, cabe preguntarse si pueden considerarse “críticas” las ediciones que no presentan los datos sobre los que se ha basado su tarea, es decir, aquellas que dicen haber sometido a examen un texto, que, sin embargo, no se presentan acompañadas de aparato crítico. Es ésta una reflexión interesante y que continúa debatiéndose hoy, pero que aquí queda sólo planteada, tal y como había sido abordada por el propio Orduna en un artículo de 1990 («La edición crítica», *Incipit*, X [1990], pp. 17-43), que, de hecho, reproducen estas primeras páginas casi al pie de la letra.

Desde otro punto de vista, más restringido, el capítulo retoma a continuación la definición de edición crítica como aquella que se establece según las leyes de la crítica textual. Esta segunda perspectiva sirve a Orduna para repasar las operaciones básicas de la edición crítica y matizar algunos conceptos. Distingue dos acepciones de *recensio* (todas las operaciones que llevan a la elaboración del *stemma codicum*, o el momento inicial de la edición crítica – recogida y examen de todos los testimonios de la tradición –), así como la *recensio cerrada* de la *abierta*. En la *collatio*, además de explicar la descripción codicológica y la descripción textual, Orduna hace especial hincapié en la llamada *collatio externa*, que se concibe siempre como más o menos independiente del *stemma*. Para Orduna, éste es un instrumento prescindible, en tanto que sólo resulta pertinente cuando se ofrece como resultado de un trabajo taxonómico que se explica, es decir, que sólo resulta válido cuando se publica con comentario. Del mismo modo, el texto crítico sólo idealmente puede defenderse como reflejo del “original” del autor. Pero es sobre todo teniendo en cuenta las características especiales de cada uno de los textos como el editor encontrará el camino válido para establecer su texto críti-

co. Se repasan, así, las singularidades del romancero, del *exemplum* medieval, de la poesía cancioneril o de los fueros castellanos. Finalmente, se revisan los intentos por utilizar los avances tecnológicos en los procesos de elaboración de la edición crítica para concluir que «es imposible automatizar totalmente la edición crítica de un texto: en la etapa final [...] será siempre imprescindible la intervención del *iudicium*». Teniendo en cuenta todas estas consideraciones se llega, finalmente, a la reconstrucción de la *historia del texto*, con que concluye el excurso.

El nivel de ejemplificación alcanzado en estas últimas páginas supera el que se ofrece en el resto de capítulos. Sin embargo, todos tienen en común un aspecto: se ciñen casi exclusivamente a los textos medievales. Más allá de su pertinencia, éste es uno de los principales rasgos y, acaso, una de las limitaciones de *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, una obra que se quiere de amplia perspectiva teórica e histórica (su objetivo, según cifra el propio Orduna, es «dar los criterios fundamentales para la edición crítica de un texto en español – antiguo o moderno –»). Desde este punto de vista parecen poco adecuadas las citas del *Libro de Apolonio* o del *Rimado de palacio* en un discurso genérico sobre la codicología y el desarrollo de las grafías o la mención – sin más explicación que ofrecer el título – del *Libro de buen amor* o de la *princeps* del *Cavallero Zifar* en un excurso sobre el surgimiento de las nuevas comunidades literarias europeas medievales y sobre el nacimiento de la imprenta. Este constreñimiento a lo medieval, razonable por cuanto que remite al campo que Orduna conocía de primera mano, resulta insuficiente para los objetivos planteados y, así, pone en evidencia otras lagunas. Por ejemplo, dentro del contexto hispano, el desarrollo de la crítica textual cuenta con grandes exponentes (el *Cancionero* de 1511 o la labor de Boscán, de Herrera o de la escuela de Alcalá) que aquí no se mencionan. Tampoco se citan textos castellanos de primer orden posteriores al Cuatrocientos y que se han mostrado igualmente susceptibles a la labor de la ecdótica y la codicología. La difusión del *Quijote*, las *Novelas ejemplares* o las *Partes de comedias* lopeveguescas ha sido dilucidada por Jaime Moll en diferentes estudios; la transmisión del pliego suelto o de la poesía de Boscángel resulta más clara después de los estudios llevados a cabo por Giuseppe Di Stefano o Trevor Dadson, todos ellos ausentes en el discurso de Orduna. Algo parecido ocurre al trazar el panorama crítico hispánico de la actualidad. Así, cuando en el capítulo III («La crítica textual en el siglo XX») se aborda «La crítica textual en el campo hispánico», se analiza la situación hispánica hasta los años ochenta, momento en que irrumpe la renovación y ampliación de los estudios textuales. Orduna

menciona aquí a los «núcleos especializados en crítica textual constituidos con solidez teórica y excelente producción». Se repasan los centrados en la Universidad de Alcalá de Henares, en la de Salamanca, Barcelona, Zaragoza, Santiago de Compostela, Buenos Aires y Autónoma de México. A excepción de este último, Orduna está citando a todos los equipos dedicados a la edición de textos medievales. Se dejan a un lado, pues, iniciativas como las dirigidas por Agustín de la Granja (Universidad de Granada) en torno a la obra de Mira de Amescua (ABMA), Ignacio Arellano (Universidad de Navarra) sobre el auto sacramental (grupo GRISO), Felipe B. Pedraza (Universidad de Castilla la Mancha) a propósito del teatro áureo o Alberto Blecua y Guillermo Serés (Universidad Autónoma de Barcelona), cuyo grupo PROLOPE se ha centrado en el teatro lopeveguesco. Todos ellos han formado equipos que llevan trabajando desde hace más de una década y que han dado cumplida muestra de sus frutos en diferentes publicaciones. Tampoco se dice nada de iniciativas concretas (tan relevantes como la primera edición crítica de los *romances gongorinos* a cargo de Antonio Carreira – Quaderns Crema, Barcelona, 1998 –), ni de colecciones enteramente dedicadas a la edición crítica de textos clásicos (la “Biblioteca Clásica” de Editorial Crítica dirigida por Francisco Rico), ni de los centros específicamente dedicados a la edición como el CECE (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles), bajo cuyo auspicio se vienen celebrando desde principios de los años noventa congresos y seminarios de crítica textual. De su tarea dan cuenta, igualmente, ediciones como la del *Quijote* de 1998 (dir. F. Rico, Instituto Cervantes-Editorial Crítica, Barcelona). De forma paralela, además, los editores de textos de las últimas dos centurias (posteriores al siglo XVII) han vuelto los ojos hacia los problemas textuales y, así, el panorama editorial español ha visto surgir en los últimos años ediciones críticas de textos como las *Leyendas becquerianas* (1994), el *Trafalgar* galdosiano (1995), los *Cuentos* de “Clarín” (1997) o, más recientemente (2000-2002), *Nada* de Carmen Laforet, *Tiempo de silencio*, de Luis-Martín Santos o *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes.

Este tipo de carencias sólo hallan explicación en esa falta de revisión que la propia Lilia Ferrario anunciaba en su “Explicación” inicial. Sólo la falta de esa mirada atenta que el propio autor lleva a cabo antes de concluir su obra explica ciertas repeticiones (ejemplos o alusiones traídos en más de un lugar), algunos descuidos en la prosa o las evidentes ausencias entre los estudiosos citados tanto en el texto (sobre la necesaria labor de catalogación, por ejemplo, se mencionan apenas cuatro nombres en el ámbito hispánico – Zarco Cuevas, Branciforti, Faulhaber y el pro-

pio Germán Orduna –, pasando, pues, por encima de figuras destacadas como Pérez Pastor, Martín Abad o Moll) cuanto en el panorama de la actualidad española en crítica textual o incluso en la bibliografía final.

En resumen, *Ecdótica. Problemática de la edición de textos* constituye una propuesta por aclarar el sentido y la labor del editor de textos, que, a pesar de su planteamiento general, se centra en el punto de vista del editor castellano de obras medievales y que no puede considerarse más allá de la “tentativa”, en tanto que su carácter truncado se deja sentir en todas las páginas de la obra. Con todo, la obra sí consigue esa «renovada incitación y complemento de los estudios ya existentes sobre el tema» que Lilia Ferrario mencionaba al inicio del libro como motivo principal que animó a llevarlo a las prensas. Su publicación constituye, además, una nueva muestra del magisterio, el respeto y la unanimidad con que la filología hispánica medieval ha sabido valorar el buen hacer de Germán Orduna.

## GONZALO PONTÓN

📖 *Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship*, 1 (2002), edited by H.T.M. Van Vliet & P.M.W. Robinson, Turnhout, Brepols, pp. 294; 2/3 (2003-2004), edited by Dirk Van Hulle & Wim Van Mierlo, Amsterdam-New York, Rodopi, pp. 416

Fondata nel 2001, con sede centrale a Leicester, la European Society for Textual Scholarship ha per scopo la diffusione e la strutturazione, tramite l'apertura di canali internazionali e l'organizzazione di convegni, di quei diversi campi della ricerca che possono essere riuniti sotto la dicitura di studi testuali (si veda in merito quanto riportato da Luigi Giuliani nella cronaca del III Colloquio della ESTS tenutosi a Copenaghen nel 2003). Il nucleo centrale di studiosi da cui è sorta l'iniziativa proviene dall'area della filologia anglo germanica (il Board della società è composto, fra gli altri, da H.T.M. Van Vliet, P.M.W. Robinson, Bodo Plachta o Dirk Van Hulle), ma è probabilmente solo questione di tempo prima che confluiscano in essa altre grandi tradizioni filologiche europee, con le loro varie tendenze e sfumature, a comporre così una mappa degli scambi scientifici fra le diverse branche del sapere testuale contemporaneo.

Una delle principali iniziative della ESTS è la pubblicazione di *Variants*, rivista il cui primo numero ha visto la luce nel 2002 e a cui ha fatto seguito un numero doppio nel 2004. I due numeri illustrano, ognuno a suo

modo, le due possibili impostazioni su cui può essere disegnata una rivista scientifica: il primo volume è infatti una raccolta miscellanea di articoli che hanno in comune l'appartenenza a uno stesso campo di studi (per l'appunto, quello degli studi testuali); il secondo è invece un numero monografico, frutto essenzialmente di un convegno internazionale di cui raccoglie i principali interventi.

Al primo numero, pubblicato per i tipi dell'illustre casa editrice Brepols, tocca inevitabilmente una speciale responsabilità, quella di segnare le linee intellettuali di fondo lungo le quali si muoverà in seguito la pubblicazione. Risulta perciò quanto meno sorprendente il fatto che non venga offerta al lettore alcuna dichiarazione d'intenti contenente i presupposti della stessa *ESTS* e della rivista. A tale opacità si aggiunge l'inconveniente – forse frutto della precipitazione con cui sembra essersi chiuso il primo numero – della mancanza dell'indice, una svista incomprensibile per una pubblicazione di questo calibro. Nonostante ciò, il primo numero fa intravedere implicitamente, soprattutto negli articoli d'apertura, alcune delle suddette linee di lavoro che costituiscono poi una galleria delle principali preoccupazioni e dei problemi di buona parte della critica testuale contemporanea.

Ecco dunque gli interventi sullo status attuale della disciplina e sul modo in cui la nuova era digitale potrà influire sugli studi testuali (articoli – ponderati ed equilibrati – di Peter Shillingsburg, D.C. Parker, Peter Robinson e H.T.M. Van Vliet). In essi si sostiene in generale la validità delle nuove tecnologie – sempre che queste vengano applicate con spirito critico –, e allo stesso tempo vi si afferma la necessità di mantenere taluni principi tradizionali della disciplina come ad esempio la prospettiva storicistica, e si ribadisce in particolar modo l'importanza di continuare a costruire le edizioni critiche sui materiali recepiti, un lavoro, questo, che non potrà mai essere rimpiazzato dal progredire delle nuove tecnologie.

Su una linea affine vanno menzionati gli interventi di Hans Walter Gabler, che torna sulla sua edizione dell'*Ulisse* del 1984, di cui chiarisce gli obiettivi, le circostanze e gli strumenti che a suo tempo la caratterizzarono, per indicare poi il modo in cui potrebbero essere affrontate, con le nuove tecnologie, le sfide ancora irrisolte, soprattutto quelle attinenti alla critica genetica. Vi sono poi dei contributi molto prossimi alla teoria della letteratura, riguardanti il concetto stesso di testo, il suo peso e l'uso che ne viene fatto nella tradizione (Marcus Walsh), o la nozione di variante e il problema della volontà compiuta o frustrata dello scrittore (Dirk Van Hulle). Altre collaborazioni si soffermano su questioni speci-



fiche relative all'edizione elettronica (Julia Briggs) o alla filologia umanistica (César Chaparro), e non manca neanche una panoramica sulla situazione della critica testuale in Germania (Bodo Plachta). Nella maggior parte degli articoli i punti di riferimento sono i nomi di Tanselle, McGann o Greetham, vale a dire i nomi di spicco delle prospettive attuali degli studi testuali anglosassoni. È indubbiamente questo l'orientamento di base della maggioranza dei contributi, che coincide con quello del nucleo fondativo della ESTS, anche se va detto a onor del vero che sin dall'inizio vi è spazio anche per altri punti di vista, come viene testimoniato dalla difesa del metodo lachmanniano in quanto meccanismo indispensabile per la filiazione di tradizioni complesse (Alberto Blecua) e dall'approccio al problema dell'"assenza" del testo nel caso dell'yiddish classico (Shlomo Berger).

Il secondo numero si articola attorno a un tema monografico: i *marginalia* o *reading notes*. La scelta del tema non sembra casuale e in buona misura possiede un carattere programmatico: centrando l'attenzione su tale categoria di testi viene messo in rilievo l'attuale allargamento del campo degli studi testuali e la molteplicità dei suoi interessi, che superano non solo i limiti della canonicità, ma anche quelli della letterarietà, e al tempo stesso viene ribadita l'importanza del processo della lettura per la critica genetica e per la ricostruzione del profilo intellettuale degli scrittori del passato (poiché le *reading notes*, come affermano gli editori, possono infatti servire «as an adequate subject to bridge the gap between textual and literary criticism», p. 6). Si tratta di un appello molto attuale, lanciato da prospettive teoriche come quelle del *New Historicism*, che invita ad osservare anzitutto i margini anziché il centro delle manifestazioni culturali e testuali.

È sufficiente sfogliarne le prime pagine per rendersi conto immediatamente che il numero 2/3 di *Variants* è stato preparato con grande serietà. Nella prefazione vengono spiegate le ragioni per cui sono stati riuniti in un solo volume i due numeri della rivista, operazione consigliata dal cambiamento di editore (da Brepols alla casa editrice olandese Rodopi, che ha prodotto un numero più curato dal punto di vista tipografico, corredato da numerose illustrazioni e dall'indispensabile indice). È stata soprattutto aggiunta un'introduzione generale degli editori in cui vengono accennate succintamente le implicazioni insite in questo campo di studi e viene giustificata la strutturazione in due blocchi degli articoli, uno dedicato ai *marginalists* e l'altro agli *extractors*, sulla scia della suddivisione suggerita da Daniel Ferrer. Ed è proprio un lavoro di quest'ultimo ad aprire il volume e a segnalarne le principali linee di ricerca.

Gli interventi sono quanto mai vari: dai *marginalia* di Quevedo (Carmen Peraita) agli appunti del lettore Paul Celan (Axel Gellhaus), passando per i protocolli di lettura e le annotazioni di Coleridge (J.C.C. Mays, Maximiliaan van Woudenberg), Joyce (Geert Lernout) o Beckett (Dirk Van Hulle), per non parlare degli appunti di Kafka alla lettura della corrispondenza di Van Gogh (Bodo Plachta) o dei libri di cucina anglocanadesi dell'Ottocento (Greta Golick).

In entrambi i volumi le recensioni, di estensione generosa anche se forse non sempre della profondità desiderabile, esaminano tanto edizioni critiche propriamente dette quanto saggi e monografie su problemi testuali di diversa natura, oltre a qualche numero monografico di riviste, senza tralasciare le edizioni elettroniche. Benché nella sezione delle recensioni si osservi il chiaro tentativo di equilibrare il volume, concedendo, per esempio, un certo spazio alle pubblicazioni spagnole, si avverte tuttavia la scarsa presenza di analisi relative a taluni campi di ricerca (come ad esempio i problemi testuali delle opere medievali, poco presenti in questo numero) e soprattutto l'assenza completa di considerazioni sull'ecdotica italiana e portoghese.

Dobbiamo dunque rallegrarci vivamente sia per la costituzione della ESTS, sia per l'apparizione di *Variants*, in quanto luoghi di dibattito sugli studi testuali. Alla luce dei risultati raggiunti nei primi due numeri della rivista vanno segnalate le difficoltà implicite in ogni avvio, ma va anche osservato l'evidente miglioramento verificatosi in così poco tempo. È indubbiamente preferibile – ed è probabilmente destinato ad imporsi nel futuro – il modello monografico che punta a raccogliere gli interventi effettuati nei convegni periodici della Società (così nel numero 4 confluiranno gli interventi del menzionato Colloquio di Copenaghen, mentre il numero 5 sarà dedicato ai principali interventi del Congresso di Alicante del novembre 2004, incentrato sulle versioni molteplici). La stessa mobilità dei congressi e il logico entusiasmo che deve progressivamente suscitare un progetto di queste dimensioni permettono di prevedere che *Variants* si convertirà nei prossimi numeri in uno dei principali punti di riferimento scientifici degli studi testuali, a patto che in essa si dia spazio tanto alla *textual bibliography* quanto alla critica neolachmanniana, alla codicologia e alla *critique génétique*, all'ecdotica intesa *italico more* e alle *theories of the text*.

EDOARDO BARBIERI

📖 Jean-François Gilmont, *Le livre et ses secrets*, Genève-Louvain-la-Neuve, Droz-Université Catholique de Louvain, 2003, pp. 440

Nella gelidissima Parigi dell'autunno 1991, riuniti per il convegno *La Bible imprimée dans l'Europe moderne*, feci la conoscenza personale di un maestro, già a me ben noto per i suoi contributi sulle edizioni ginevrine del Cinquecento, Jean-François Gilmont. All'inizio, questo studioso riservato e coltissimo, alto e asciutto, che mi parlava in buon italiano, capace di lampi improvvisi di ironia che gli illuminavano gli occhi, mi incuteva una terribile soggezione. Da allora gli incontri si sono moltiplicati, tra Italia, Francia, Spagna e, naturalmente, Bruxelles (magari ospite a cena da Martine Gilmont) e le lunghe conversazioni, sempre piene di novità, di domande, di scoperte, di informazioni su libri e tipografi, sono appuntamenti frequenti che è difficile giudicare se più utili o più piacevoli. Non sarà superfluo ricordare qui almeno alcuni dei volumi da lui pubblicati: *Jean Crespin. Un éditeur réformé du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1981; *Bibliographie des éditions de Jean Crespin, 1550-1572*, 2 tomi, Verviers, Gason, 1981; la curatela di *La Réforme et le livre. L'Europe de l'imprimé (1517-v. 1570)*, Paris, Cerf, 1990 (anche in inglese, Aldershot, Ashgate, 1998); con Rodolphe Peter, *Bibliotheca Calviniana. Les oeuvres de Jean Calvin publiées au XVI<sup>e</sup> siècle*, 3 tomi, Genève, Droz, 1991-2000; *Jean Calvin et le livre imprimé*, Genève, Droz, 1997.

Ora l'amico Gilmont è andato in pensione dal suo impegno all'università, e Louvain-la-Neuve assieme all'editrice Droz gli dedicano l'omaggio di una vasta raccolta di suoi scritti, scelti e modificati (alcuni sono in realtà inediti) per l'occasione: una trentina di saggi per circa quattrocento pagine, dense ma leggibilissime (grazie ai suggerimenti grafici di Fernand Baudin). Oltre alle due prefazioni di Francis Higman e Monique Mund-Dopchie (pp. 7-12), completano il volume una bibliografia degli scritti di Gilmont aggiornata al 2002 (pp. 405-21), l'elenco delle opere citate in forma abbreviata (pp. 423-7) e un indice dei nomi (pp. 429-37). Si dirà subito che il volume è costruito con intelligenza, così da costituire un percorso unitario che intende esporre sia le riflessioni più teoriche sviluppate dall'autore sul mondo del libro impresso con la tipografia manuale, sia un'abbondante serie di esempi storicamente determinati dei diversi aspetti evocati. Solo una lettura continua può rendere perciò ragione di un'opera tanto ricca, piena non solo di spunti preziosi e utili dati, ma di un'interpretazione complessiva di quella che l'au-

tore ama chiamare «archeologia del libro», cioè uno studio storico e tecnico del libro antico, in continuazione proiettato ai problemi della descrizione e dell'interpretazione dell'oggetto libro (con ciò, non si nasconde una certa perplessità da parte di chi scrive su tale proposta, che, considerando con attenzione la logica che governa comunemente il lavoro archeologico – che tende a rimuovere la *storia*, cioè le incrostazioni del passato, dal pezzo, per riportarlo alla sua presunta veste originaria – non pare del tutto adeguata a definire il trattamento dei dati relativi al singolo esemplare). Quelle che seguono saranno perciò solo alcune osservazioni, che, ripercorrendo l'articolazione dei capitoli, intendono invitare alla lettura, anche dialettica, e allo studio dell'opera.

Il saggio posto in apertura, con un tocco di simpatia spesso assente agli storici del libro, ha per titolo *Lettre à un bibliographe débutant* e intende presentare, facendo piazza pulita di numerosi equivoci spesso riscontrabili in tale ambito, alcune nozioni basilari di cosa sia il lavoro bibliografico, partendo dalla considerazione che in una bibliografia storica «si tratta innanzitutto di segnalare edizioni di cui si possa assicurare con ragionevole certezza la reale esistenza» (p. 17).

Il primo capitolo ha per titolo *Questions d'histoire du livre et de la lecture*, e si apre con un prezioso contributo che descrive sinteticamente l'intero arco della produzione libraria in Occidente, dal rotolo all'ipertesto: si tratta di un riassunto del bel volumetto *Une introduction à l'histoire du livre. Du manuscrit à l'ère électronique*, Liège, Céfal, 2000<sup>3</sup>. Si passa poi ad esaminare il rapporto complesso tra ambiente umanistico e mondo del libro, soprattutto tipografico. Con *La fabrication du livre au XVI<sup>e</sup> siècle* vengono affrontate in modo critico alcune delle caratteristiche delle tecniche di organizzazione della stampa in epoca antica, evidenziando le tipologie delle differenti fonti di volta in volta impiegate: la composizione in successione testuale o per forme e il ritmo di correzione delle bozze. Si passa poi, con una speciale attenzione alle mutazioni settecentesche, al problema della storia della lettura, definita come «una storia sociale e culturale della comunicazione scritta» (p. 71), e della quale vengono brillantemente esposti i presupposti ermeneutici (chi legge? cosa legge? dove legge? come legge?).

*Approches techniques* (capitolo II) si occupa dello specifico del lavoro bibliografico, preannunciando alcuni temi sviluppati anche nella parte finale del volume. La bibliografia in senso anglosassone indica un «approccio globale al libro che supera di molto la semplice elencazione di titoli» (p. 89), come invece nella tradizione neolatina: da qui la necessità, per l'autore, di trovare un nome adeguato alla lingua francese (ma per

l'italiano il problema è analogo), vista l'esotericità di un termine come "bibliologia", che da noi gode però di un certo successo, compresa una voce, redatta da Luigi Balsamo nell'*Appendice V (1979-1992)* della *Enciclopedia italiana* (pp. 357-8; assai perfettibile invece il recente manuale intitolato proprio *Bibliologia. Avviamento allo studio del libro tipografico*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2000). Gilmont suggerisce l'uso di "archeologia del libro a stampa", che farebbe coppia con la disciplina della "archeologia del libro manoscritto". Ecco quindi alcune riflessioni sulle tipologie delle bibliografie dedicate al libro cinquecentesco, compresi i cataloghi speciali a essi dedicati, anche *on line*. Si torna poi a questioni terminologiche, ma per applicarle alle operazioni, ai materiali, ai prodotti, ai fenomeni relativi al libro antico, dal foglio di tipografia al fascicolo, dall'edizione all'emissione. Non si tratta di una pura questione lessicologica, ma del tentativo di definire in modo adeguato ciò che occorre poter nominare in modo univoco perché riguarda «la descrizione degli esemplari nella loro costituzione materiale, l'interpretazione e l'esplicazione della particolarità della produzione, infine lo studio delle loro conseguenze sulla trasmissione testuale» (p. 105). Un'acuta osservazione che merita in quest'ambito una sottolineatura è quella che riguarda il concetto di *emissione* (inglese *issue*, francese *émission*). Si tratta di quei mutamenti all'interno del libro atti a distinguere due o più sottoinsiemi dell'edizione. Tra le emissioni contemporanee (realizzate tendenzialmente già durante la stampa e quindi, da un punto di vista strettamente tecnico, semplici varianti di stato della forma inerente al frontespizio, o eventualmente al *colophon*) si possono distinguere quelle con datazione ripartita tra l'anno reale di stampa e il successivo, oppure con mutamento del nome dell'editore per evidenziare la ripartizione del prodotto tra più investitori, oppure con l'alternarsi del nome dell'editore e del tipografo quando questi veniva pagato per il suo lavoro con la cessione di un certo numero di esemplari realizzati su carta fornita dall'editore, oppure con la presenza o meno del nome del luogo di stampa, in particolare nei casi di città aderenti alla Riforma (l'eventuale integrazione del nome di luogo può avvenire anche con una semplice aggiunta fatta "a timbro", usando una piccola serie di caratteri allineati sul compositoio). Nei casi di emissioni non contemporanee (dove si ha comunemente a che fare con la sostituzione della singola carta col frontespizio – che verrà poi cucita tramite unghiatura o imbraghetatura – o delle due carte coerenti poste all'esterno del primo fascicolo o dell'intero primo fascicolo – definibili secondo l'opposizione *cancellandum* e *cancellans* –; per il caso della rinfresatura di un incunabolo privo di titolo nel quale venne in-

vece stampato un frontespizio sulla prima carta altrimenti bianca vedi *Libri & documenti*, 17 [1992], pp. 68-9) si realizza una *rinfrescatura* del pezzo, che viene reimmesso sul mercato con indicazioni tipografico-editoriali e, soprattutto, data di stampa aggiornate. In entrambe le tipologie, al di là del momento nel quale l'operazione venne realizzata e delle modalità del suo svolgimento, è chiaro che, contrariamente ad altre semplici varianti grafiche o anche testuali al frontespizio, in questi casi si osserva una esplicita volontà di distinguere i sottoinsiemi, che infatti avevano storie, quantomeno commerciali, differenti. Bene, oltre una giusta spiegazione delle modalità di realizzazione della emissione plurima, qui Gilmont propone un'osservazione preziosa: le mutazioni di emissione, proprio per il loro valore di esplicita variante della comunicazione, sono caratterizzate da «cambiamenti che causano conseguenze dirette sulla descrizione catalografica, anche abbreviata» (p. 109). Ecco così da un lato spiegato perché, nel lavoro bibliografico, solitamente si deve operare per ricondurre singole emissioni, trattate a livello catalografico come due diverse edizioni, a una sola; dall'altro illustrato, in modo efficace anche per il bibliotecario, quando si debba parlare di emissione, e quando di semplici varianti al titolo (stati diversi della forma contenente il frontespizio). Sempre qui Gilmont si sofferma, in stretto dialogo con le ricerche di Martin Boghardt, sul caso delle «edizioni bastarde» (pp. 112-4), distinguendo tra *édition arlequine*, che deriva per la maggior parte dalla medesima composizione tipografica ma in minor parte da due differenti composizioni (realizzata, per es., al fine di aumentare in corso d'opera il numero delle copie dell'edizione), *édition métissée*, realizzata in parte da un tipografo cui si sostituisce a un dato momento un altro, *exemplaire hybride*, formato dall'assemblaggio di parti provenienti da edizioni diverse. Due precisazioni: Gilmont, per l'*édition arlequine* propone di usare anche il termine *composite*, ma il termine di "esemplare composito" ben si attaglia agli esemplari realizzati, soprattutto dal mercato antiquario, riunendo parti di esemplari diversi della stessa edizione (il caso è dunque differente dall'*exemplaire hybride*) ma mutili, per formarne uno integro (il che coincide, parzialmente, con quanto Gilmont archivia sotto il termine di *défet*); parlando invece di *édition métissée* l'autore pare non considerare il caso di quelle che si potrebbero a questo punto chiamare "edizioni meticciate contemporanee", realizzate cioè programmaticamente da più tipografi, che operavano talvolta in regime di subappalto (un caso studiato è il G. Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, Firenze [Bartolomeo de' Libri, Lorenzo Morgiani e Francesco Bonaccorsi], per Lorenzo Violi, 8 febbraio 1496-97). Da ultima, ecco una

precisa analisi delle diverse informazioni atte a costituire una descrizione bibliografica. Particolarmente interessanti le pagine dedicate a due elementi di cui Gilmont è stato tra i pionieri: la sostituzione della trascrizione facsimilare del titolo con una sua trascrizione normalizzata, accompagnata però da una riproduzione fotografica, e l'uso della cosiddetta *impronta*, di cui non solo si può oggi porre in dubbio l'efficacia (al di fuori almeno di particolari situazioni: vedi E. Garavelli, *Aevum*, 70 [1996], pp. 627-36), ma che certo è sotto tutti i punti di vista inadeguata a sostituire la rilevazione della fascicolatura, come avviene invece nel progetto italiano EDITI6 di ICCU (paradossalmente, forse più interessante la cosiddetta *impronta olandese* su cui qui, pp. 121-2).

Con *La pratique de l'archéologie du livre* si viene a esaminare alcuni casi concreti di edizioni antiche, mostrando i metodi di applicazione delle problematiche teoriche precedentemente enunciate. Si passa così dall'edizione della Bibbia dell'Olivetano (Neuchâtel 1535) con le sue particolari caratteristiche imprenditoriali, all'esemplare (già Renouard) in *grand papier* delle *Epistolae ad Atticum* impresse da Paolo Manuzio a Venezia nel 1547 e ai problemi dell'imposizione delle forme tipografiche; dalla concorrenza tra due edizioni contemporanee (1548) della Bibbia in fiammingo con l'utilizzo di documentazione interna al prodotto tipografico piuttosto che di natura archivistica, alle varianti interne delle due edizioni dei *Martirologi* latini di Jean Crespin del 1556 e 1560 («Occorre innanzitutto reperire le divergenze, poi comprenderle, quindi descriverle. La scoperta delle varianti, così come la ricerca degli esemplari dell'edizione studiata, rappresenta un problema pratico, piuttosto che teorico. Non esiste in questo campo un metodo scientifico, ma solo espedienti che richiedono tenacia, attenzione e fortuna. Quanto al comprendere e descrivere tali varianti, si tratta di due passaggi tra loro intimamente collegati. Per fornire un'idea chiara e sintetica delle varianti tra esemplari, il bibliografo deve aver compreso, almeno in parte, il meccanismo che le governa», p. 166); dal problema delle edizioni francesi della *Confessio Belgica* realizzate tra il 1561 e il 1562, alla diffusione delle *Mémoires de Condé* con importanti riflessioni sull'interazione tra ricerca bibliografica e lavoro filologico, nonché l'applicazione dei preziosi suggerimenti di Richard A. Sayce circa la rilevazione e l'uso bibliologico delle abitudini di composizione tipografica (si tratta di un contributo, almeno in Italia, poco noto, pubblicato prima in *The Library*, V s., 21 [1966], poi, con aggiunte, Oxford, Bibliographical Society, 1979), fino alla ricerca dei tipografi implicati nella stampa di due relazioni protestanti degli avveni-

menti legati alle guerre di religione (i *Commentaires* di La Place del 1565 e *La vraye histoire* di La Popelinière del 1571-79).

*Lire une bibliographie* raccoglie alcuni rilievi critici (nel senso più nobile dell'espressione) circa alcune pubblicazioni bibliografiche realizzate dagli anni Settanta del XX secolo in poi, la bibliografia delle opere del gesuita Carolus Scribani, gli annali delle edizioni del tipografo riformato Éloi Gibier attivo a Orléans, l'elenco delle edizioni dei *Sommaires des livres du Vieil et Nouveau Testament* di Robert Estienne (da non confondere con *De Summa der Godliker Schrifturen*, in italiano *Sommario della Sacra Scrittura*, su cui si veda lo studio di S. Peyronel Rambaldi, Firenze, Olschki, 1997) che ebbe una certa fortuna anche in Italia tanto in latino quanto in volgare, il magazzino librario di Laurent de Normandie attivo editore nella Ginevra degli anni Cinquanta e Sessanta del XVI secolo con importanti rilievi sulla politica editoriale nella Ginevra del tempo («Un gruppo che riuniva gli autori più quotati, alcuni grandi librai, ecclesiastici influenti, politici importanti impediva ogni tentativo di indipendenza economica e religiosa», p. 277).

Col capitolo *Mesurer la survie du livre* Gilmont affronta un tema insidioso, proponendo alcune riflessioni sulle cause che determinano la sopravvivenza di una parte almeno di un'edizione lungo i secoli: dopo un contributo introduttivo (si osservi la ben documentata necessità di valutare, oltre ad esempio la lingua di un testo, anche il punto di vista merceologico relativo alla singola edizione, considerandone il formato e il valore in numero di fogli tipografici impiegati), gli esempi proposti riguardano una ricca casistica comprendente il *Martirologio* di Crespin, l'opera a stampa dello Scribani, le edizioni crespiniiane conservate a Oxford e Cambridge, le edizioni cinquecentesche di Calvino. In *Regardes critiques* vengono presi in esame alcuni aspetti più problematici del lavoro bibliografico, in particolare in relazione ad altre discipline, come le filologiche (con esemplificazione sul testo delle *Auctoritates Aristotelis*, una compilazione filosofica tardomedievale), e le storico-religiose (circa la redazione di una bibliografia in forma abbreviata relativa ai controversisti cattolici del XVI secolo e un progetto di censimento dei *pamphlets* della Riforma tedesca – Flugschrift –).

Gli ultimi due saggi della sezione, che chiudono anche il volume, rappresentano una sorta di *manifesto* del pensiero dell'autore. “*Bibliography*” ou “*Bibliographie*”? e *L'indispensable formation du bibliographe* costituiscono una brillante discussione che, partendo dalla differenza semantica tra l'anglosassone *bibliography* e la francese *bibliographie*, passa a porre sul tappeto alcune questioni essenziali del lavoro bibliografico



applicato al libro antico, sostenendo la necessità di una ridiscussione dei modelli descrittivi derivati dai *Principles of Bibliographical Description* di Fredson Bowers, la cui conoscenza è comunque *conditio sine qua non* di ogni lavoro sui prodotti della tipografia manuale (una traduzione italiana dell'appendice dedicata al *Compendio del formulario*, dovuta a Conor Fahy, è reperibile in *La Bibliofilia*, 94 [1992], pp. 103-11). Per Gilmont la bibliografia deve essere al servizio di diversi ambiti disciplinari, quali la storia del testo, la storia dell'edizione, lo studio delle tecniche tipografiche, il lavoro di catalogazione. Pur non potendo qui riassumere e discutere le diverse proposte dell'autore, sarà necessario almeno ricordare alcuni punti essenziali, quali l'orientamento della descrizione al particolare oggetto che si descrive (diversa sarà l'organizzazione di una parte almeno dei dati in una bibliografia dedicata alle Bibbie da una sui libri giuridici o di poesia) e la necessità di impiegare un'articolazione della descrizione che favorisca la leggibilità della scheda, tra l'altro ponendo sempre in apertura un'area dell'intestazione dotata degli elementi essenziali atti a determinare l'edizione, esposti in forma standardizzata, non emulativa come nell'area della descrizione (autore, titolo, luogo, editore/tipografo, data, formato). Da qui la proposta (che speriamo veder presto realizzata) di un vero manuale che illustri a tutto campo le problematiche relative non solo alla descrizione dell'edizione, ma all'organizzazione e alla presentazione di una bibliografia storica.

Concludendo, quella presentata da Jean-François Gilmont, con la costante attenzione alla figura del bibliografo e all'operazione bibliografica che si applica sì alla descrizione del libro e alla ricostruzione della sua storia, ma in costante dialogo con i testi e le vicende della loro fortuna, non è tanto una semplice raccolta di studi, ma un'opera sinfonica, certo tra le più importanti e innovative pubblicate negli ultimi anni nell'ambito degli studi sul libro antico.

ANTONIO CORSARO

📖 Giovanni Della Casa, *Rime*, ed. Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2003 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 19), pp. xxviii-274

Il volume, che appare in un periodo di buona disponibilità delle poesie casiane sul mercato, si legittima nel segno di nuove proposte, in coda a una serie di studi e di incontri che a ridosso del recente centenario hanno evidenziato l'imprescindibile figura del poeta nel panorama cinquecentesco. Quanto all'esegesi testuale, l'annosa militanza del curatore in

materia non poteva che produrre esiti positivi, così che ora un commento ampio e pertinente, nobilitato dalla sede editoriale di prestigio, si aggiunge ai tanti esercizi eruditi e appassionati che dal Cinquecento in poi hanno siglato lo straordinario interesse dei lettori per le *Rime* casiane, e sembra garantire in prospettiva una fruizione lenta ed efficace. Quanto alla filologia, la *Nota al testo* intende riassumere e riproporre un dibattito recente intorno all'ed. postuma delle *Rime et prose* curata da Erasmo Gemini (Venezia 1558) che sta alla base dell'antica e moderna tradizione *vulgata*, e che qui si prova a compendiare per i momenti essenziali.

A quasi venti anni dall'ed. critica di Roberto Fedi (Roma, Salerno, 1978), che accoglieva e portava a compimento gli studi preparatori di Carretti e di Anelli, Gennaro Barbarisi e lo stesso Carrai hanno sollevato dubbi sulla completa attendibilità della ed. Gemini (Ge), rispettivamente in merito al *Galateo* (G. Della Casa, *Galateo*, a cura di G. Barbarisi, Venezia, Marsilio, 1999<sup>2</sup> [1999]) e alle *Rime* (S. Carrai, «Il canzoniere di Giovanni Della Casa dal progetto dell'autore al rimaneggiamento dell'edizione postuma», in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 471-98). In effetti, la situazione dei due capolavori per lo più coincide, in quanto per entrambi, a parte la lezione della *princeps*, non si dispone all'indietro che di mss. idiografi attestanti un allestimento alquanto avanzato ma non definitivo. Di qui la premessa di Carrai, difficilmente contestabile, che «di fronte a una edizione postuma di più scritti di un medesimo autore, conviene valutare il rapporto di questa con i manoscritti che li tramandano – e dunque l'operato dei curatori – non in maniera astratta, ossia isolando uno solo di quei testi, bensì globalmente, cercando di inquadrare la tradizione del singolo testo entro un sistema» (*Nota al testo*, p. XXIII). Quanto alle *Rime*, già nel contributo citato Carrai, anche dietro l'avallo delle testimonianze di Gemini (nella *princeps*) e di Annibale Ruccellai, analizzava lo stato in cui le poesie casiane si leggono nei mss. Chigiano Lat. O.VI.80 (Città del Vaticano, BAV) e Magliabechiano VII. 794 (Firenze, BNC), incompleto il secondo ma, per comune parere, testimone della fase più avanzata quanto ai pezzi trasmessi; e su quella base dubitava dell'attendibilità della stampa Gemini (Ge), le cui varianti formali rispetto alla lezione dei mss. sono da pensare come emendamenti arbitrari, agevolmente e coerentemente riconducibili al gusto bembiano e aldino della tipografia dell'epoca ma non conformi agli usi autoriali (si veda ora la *Nota al testo*, pp. XXIV-XXV). A quegli emendamenti, cui fa ri-

scontro una serie in verità esigua di varianti sostanziali, va affiancato per Carrai l'assetto complessivo della silloge, che dal confronto coi mss. si rivela in qualche modo "purgata" da Gemini attraverso l'espunzione (non attestata dai mss.) di pezzi importanti come i due sonn. politici *Struggi la terra tua gentile e pia* e *Forse però che respirar ne lice*, nonché "viziata" dall'inversione dei due sonn. finali allo scopo di dare al canzoniere una chiusa più conforme al canone petrarchesco.

All'idea che la veste di Ge sia da attribuire al curatore e non all'autore si era opposto Giuliano Tanturli in un bel saggio («Dai "fragmenta" al libro: il testo d'inizio nelle rime del Casa e nella tradizione petrarchesca», in *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, a cura di G. Barbarisi e C. Berra, Milano, Cisalpino, 1997, pp. 61-89) fondato essenzialmente sull'evidenza dell'unità e coerenza stilistica della stampa Gemini a fronte del *corpus* offerto dai mss. («se un libro risulta all'analisi così coerente, come avviene a quello delle rime del Casa secondo la princeps [...] allora sembra di ravvisarvi una sua ragione interna capace di guidarne lo sviluppo e di imporle la conclusione, forse anche a prescindere, entro un certo limite, da chi materialmente vi sovrintenda»). Ovviamente la questione si intrecciava con quella filologica anche per Tanturli, che ha attribuito alla «sfasatura elaborativa» fra mss. e Ge le ragioni di un vero «movimento redazionale» e, a parte gli interventi formali (da ascrivere effettivamente all'editore), ha negato la dipendenza di Ge dal ms. Chigiano in ragione di alcune varianti sostanziali, non ravvisando nelle esclusioni dei sonn. politici (più volte ristampati negli stessi anni) e nell'inversione dei sonn. LXIII e LXIV alcuna plausibile opportunità e prudenza che non fosse a seguito di una scelta autoriale. A una nuova risposta di Carrai (*Studi e Problemi di Critica Testuale*, 56 [1998], pp. 5-30), Tanturli ha replicato in *Studi di Filologia Italiana*, LVII (1999), pp. 295-313, e infine nella *Nota al testo* della sua edizione (G. Della Casa, *Rime*, a cura di G.T., Parma, Guanda, 2001, pp. 205-13), ove si trovano compendiate i criteri che sovrintendono alla lezione offerta. In sintesi, premesso che «le testimonianze elaborative disponibili si riferiscono a uno stadio del testo anteriore a un assetto, se non definitivo, assestato e univoco» (ivi, p. 207), e che «i dati disponibili non possono dire chi sia il responsabile del passaggio e la morte dell'autore prima della stampa rende la domanda tutt'altro che teorica» (ivi, pp. 207-8), Tanturli conclude: «che cosa può indurre a presumere un rimaneggiamento apocrifo piuttosto che un processo elaborativo inattestato?» (ivi, p. 208). Di qui la sua adesione piena alla «oggettiva e non sostituibile realtà di quel libro [ovvero della vulgata Gemini], non essendoci in alternativa un altro libro

compiuto e univoco», con un'edizione ancora più conservativa di quella di Fedi, che nel caso di varianti alternative finiva per dialogare in qualche modo col ms. Magliabechiano.

Adesso la *Nota al testo* apposta da Carrai al presente volume raccoglie e perfeziona il senso dei suoi interventi preliminari. Innanzitutto, i due mss. noti, a dispetto della loro veste non definitiva, sono da considerare l'antigrafo reale di Ge, in quanto le varianti testuali da quella testimoniate sono nell'insieme varianti di forma, mai tali da presumere ulteriori interventi d'autore. Secondariamente, quanto alle espunzioni già dette e all'inversione degli ultimi due sonetti, non è traccia nei mss. di indicazioni del Casa in quella direzione, mentre all'opposto è plausibile anche per quelle, anche se non scontato, un intervento del curatore, devoto al poeta e preoccupato di non compromettere la sua immagine "politica" e pur anche di "perfezionare" lo stato palesemente incompiuto del *corpus*. Chi scrive è ben lontano dal poter prendere posizione. Potrebbe confermare (sulla base di qualche esperienza personale) che le varr. formali dell'edizione a stampa sono *sicuramente* dell'editore, magari aggiungendo (in pieno accordo con Carrai) che quelle sostanziali sono talmente esigue e irrilevanti da poter essere ascritte anch'esse a una tipologia "formale" (ben altre licenze si prendevano le tipografie dell'epoca, certo senza scomodare curatori esperti come Gemini). Ma ciò è poca cosa se si guarda alla ben maggiore discrepanza fra mss. e Ge, che implica movimenti importanti di un *corpus* importante, movimenti che notoriamente nell'esperienza lirica del Cinquecento procedono sempre per variazioni sottili, e che certo non sono di tipografia. Che i dubbi di Carrai circa l'autenticità di quei movimenti siano legittimi è scontato, mentre il punto debole dell'argomentazione di Tanturli è individuabile con un buon senso "giudiziario" prima ancora che con la filologia: se non si conoscono documenti in grado di attestare un'ulteriore elaborazione autoriale che conduce dai ms. a Ge, meglio non presumerli che presumerli. Ma il vero nodo della questione, per un lettore di poesia che posseda un qualche livello di sofisticazione, è la *facies* complessiva dei due mss., una *facies* non definitiva ma, a fronte dei corposi sospetti sollevati dalla postuma Ge, suggestiva e attraente in quanto *sicuramente* gestita e controllata dall'autore: insomma, una tappa indiscutibile e, si dica pure, *avanzatissima* del lavoro casiano.

Qui cade, allora, il rilievo più critico ("benevolmente" critico, si intende) nei confronti del lavoro di Carrai, della sua scelta cioè di mantenere il testo di Ge a fronte e a dispetto del suo stesso studio testuale e delle sue stesse conclusioni. Queste le motivazioni (p. xxxv): «Le redazioni

rimaste consegnate al Magliabechiano VII.794 e al Chigiano O.VI.80 non hanno valore storico, dal momento che fu la vulgata (semmai con l'appendice acclusa nella giuntina del 1564) a incidere sull'evoluzione del linguaggio lirico italiano, influenzando generazioni di rimatori e ponendosi quale paradigma stilistico per tanta precettistica secentesca. Il testo manipolato da Gemini, in altre parole, è quello che storicamente ha avuto vita e ha contato, perciò va mantenuto al suo posto e perciò è il testo che qui si è commentato». Malgrado siano parole sensatissime, malgrado il rispetto della lezione *vulgata* sia un dato comunemente enfatizzato dalla filologia dei nostri anni, l'impressione è quella di una scelta rinunciataria. Che senso ha dimostrare che il testo della vulgata è arbitrario per poi restituire il testo medesimo? Perché non fornire, o quanto meno tentare, un apparato critico inverso a quello dell'ed. Fedi? E se ciò non era praticabile, perché non offrire al lettore e allo studioso la lezione *criticamente regesta* dei due mss. a fianco o in appendice? È auspicabile, s'intende, ed è cosa responsabile e corretta il rispetto dei testi in ragione della secolare tradizione che li ha trasmessi, ma il beneficio delle lettere può a volte derivare da operazioni di segno opposto, capaci di valutare il rischio e al contempo di andargli incontro.

EDOARDO BARBIERI

📖 Antonio Cano, *Sa vitta et sa morte, et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu*, ed. Dino Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi-CUEC, 2002, pp. CXLIII-204

Il poemetto di oltre un migliaio di versi intitolato *Sa vitta et sa morte, et passione de sanctu Gavinu, Prothu et Januariu* è il più antico testo sardo pervenutoci scritto con un intento, almeno latamente, letterario. Si tratta di un componimento agiografico dedicato a narrare le vicende dei martiri di Torres, noto attraverso un'antica edizione a stampa conservata in esemplare unico presso la Biblioteca Universitaria di Cagliari. Il testo era conosciuto sia dagli studiosi del sardo, sia dagli agiografi: basti considerare almeno i contributi di G. Calligaris (*Memorie dell'Accademia di Verona*, 1896), M.L. Wagner (*Archivio storico sardo*, 1912), B. De Gaiffier (*Analecta Bollandiana*, 1960), F. Alziator (Cagliari, 1976), N. Tanda (*Sesuja*, 1992/93). Dopo la trascrizione diplomatica di Wagner (accompagnata da uno studio linguistico) e la pubblicazione di Alziator, di impronta generosamente divulgativa, mancava un'edizione critica che

riproponesse il testo, accompagnandolo con quegli strumenti essenziali alla sua interpretazione.

Se ne è sobbarcata la fatica Dino Manca, che ha inserito il suo lavoro nella preziosa collana degli «Scrittori Sardi» del Centro di Studi Filologici Sardi, coordinato da un autorevole gruppo di studiosi della realtà culturale, linguistica e letteraria sarda, fra cui si ricorderanno almeno per il loro proficuo attivismo il presidente Nicola Tanda e il direttore Paolo Maninchedda.

L'edizione che trasmette il testo non reca dati editoriali, ma solo la data 1557. Ciò costituisce già di per sé un mistero, perché a quel tempo nessuna officina tipografica era attiva in Sardegna (vedi L. Balsamo, *La stampa in Sardegna nei secoli XV e XVI*, Firenze, Olschki, 1968): il curatore ipotizza la presenza di un tipografo ambulante, ma su questo punto saranno necessarie ulteriori indagini. Il nome dell'autore è stato aggiunto a mano sul frontespizio, forse ricavando la notizia dallo storico sardo Giovanni Francesco Fara che nel *De Rebus Sardois* (1580) afferma che il Cano «scripsit historiam ss. Martyrum Gavini, Propti et Ianuarii». L'attribuzione manca di ulteriori conferme, ma può essere intesa come una forma di *lectio difficilior*, visto che del Cano ben poco si sa oltre agli anni in cui resse l'arcidiocesi di Torres, dal 1448 al 1476.

La fonte dell'opera in versi è stata individuata in un'antica Vita latina dei martiri, nota in almeno tre diverse redazioni, e che ha goduto anch'essa di una recente nuova edizione (a cura di G. Zichi, Sassari, 1989): la si trova riprodotta in appendice al volumetto curato da Manca (pp. 173-81). Il racconto, modellato su consimili testi, narra della testimonianza data, sino all'effusione del sangue, dai martiri Gavino, Proro e Ianuario, santi protettori di Torres: in uno dei momenti nel quale la narrazione si ferma per riprendere compendiosamente il racconto, si legge che «In Sardinia nostra, in cussa temporada, / de morrer pro sa fide fuit sa sorte dada / a sos sanctos martires nostros beneditos, / dominante su mundu cussos maleditos. / In su quale tempus de Diocletianu, / unu rey Barbaru qui fuit affricanu, / barbaru de natura et gasi nominadu, / su quale haviant dae su regnu sczadu, / pro haer ite viver lu fetint presidente / cussos imperadores grandes et potentes / in Sardingia et Cossiga per algunos annos, / pro persecutare totue sos cristianos» (vv. 312-23). Anche l'edizione del testo può essere saggiamente ricondotta a un momento di rivalutazione del culto dei tre martiri, nell'ambito di una serie di sinodi locali svolte nel tentativo di applicare sull'isola i dettami del Concilio tridentino (pp. XLVI-LVIII): forse accenna a ciò quanto si legge al termine del testo «Per tantu, fatu fine a laude de Deu, / de custa istoria

et de su narrer meu, / pregande semper sa divina Magestade, / qui totu custu regnu et issa citade / nostra de Sassar fat at prosperare / et icussa semper servire et amare / e de custa Ghesia nos diat sos perdonos / per intercessione de custos patronos» (vv. 1085-92). Complesso è anche il rapporto fra la Vita latina, il testo attribuito al Cano, i relativi testi liturgici e alcune successive raccolte agiografiche sarde.

Il poemetto si presenta come una coerente successione di versi dall'incerta lunghezza metrica rimati (o assonanzati) a coppie, legati con ogni probabilità a un uso paraliturgico: il carattere popolare del testo è assai evidente. L'autore esplicita sinteticamente il suo intento all'inizio del testo, nell'invocazione laddove dice «O Deu eternu... / et dami gratia de poder acabare / su sanctu martiriu, in rima vulgare» (vv. 1, 3-4). Difficile è in questo senso stabilire il suo rapporto con eventuali forme di trasmissione, o almeno esecuzione, orale, visto anche il lasso cronologico che separerebbe la scrittura del testo (terzo quarto del XV secolo) dal suo unico testimone noto (1557). Anche la lingua usata, che può essere genericamente definita come un logudorese nord-occidentale, è in realtà un oggetto complesso, che testimonia in maniera evidente della natura della cultura sarda, terra linguisticamente conservativa, eppure aperta al sovrapporsi di influssi mediolatini, italiani (pisano e genovese), iberici (catalano e castigliano). Ciò è anche evidente quanto alla grafia del testo, visto che una tradizione in qualche modo coerente per la scrittura del sardo si ha solo nel XX secolo. È emblematico un caso come quello del *linas* (< LIGNA n. pl.) del v. 56, dove è difficile intendere se si tratta di scempiamento per il sardo *linnas* o di scrittura tecnicamente imperfetta per una grafia ispaneggiante *liñas*.

Il curatore si è occupato innanzitutto, nell'ampia introduzione (pp. IX-CXLIII), di presentare lo *status quaestionis* degli studi, nonché alcune informazioni sul presunto autore. Passa poi a descrivere l'unico testimone noto e a tentarne un esame bibliologico. Inserisce poi dati circa la storia del culto ai martiri turrítani che si riallaccia a un'attenta analisi delle fonti agiografiche latine. Molto spazio è poi dedicato allo studio della lingua del testo, una lingua, come si accennava, almeno in parte ibrida, anche se è difficile determinare se per volontà dell'autore, per fenomeno di tradizione, per intervento del compositore tipografico. Da ultimo vengono illustrati i criteri di edizione, sostanzialmente conservativi ma giustamente interessati a una "interpretazione" del testo: basti il caso dei vv. 49-50 «Ma est piu seguru obedire et amare / a Deu solu qu'a sos homines mortales» dove la forma *qu'a* (con inserimento del segno diacritico ignoto al testimone) si giustifica per la necessità di rendere ra-

gione di un complemento di comparazione retto da *ca* (< QUAM) unito a un complemento oggetto preposizionale (*amare a Deu*).

Segue l'edizione critica del testo, accompagnata da un apparato in cui trovano posto discussioni circa le scelte di Wagner e Alziator, nonché un'utile traduzione italiana "di servizio" (pp. 5-55). Viene poi l'ampio glossario, che funziona anche come una vera e propria concordanza (pp. 59-168), l'indice onomastico e toponomastico, la bibliografia impiegata.

Se l'edizione di un testo che solleva così gravi problemi a livello di storia della stampa in Sardegna, di storia culturale ed ecclesiastica, di storia della lingua sarda si mostra ardua, il curatore sembra aver ben superato la prova. Certo gli specialisti dei diversi settori potranno ora concentrarsi a limare, aggiungere e correggere, ma l'edizione critica di un testo non vuole essere la parola definitiva su di esso, come se poi lo si potesse mettere in un cassetto: è un'ipotesi di lavoro che, proprio per lo scrupolo filologico col quale è condotta, offre spazio a ulteriori ricerche.



## Cronaca

LUIGI GIULIANI

▣ “The Book as Artefact”, Terzo Colloquio della ESTS, The Arnamagnæan Institute, Københavns Universitet (Copenhagen 21-23 novembre 2003)

Nata nel 2001 su iniziativa di H.T.M. Van Vliet, allora direttore del Constantin Huygens Institut dell’Aia, e di Peter Robinson, direttore del Centre for Technology and the Arts della De Monfort University di Leicester, la *European Society for Textual Scholarship* (ESTS) si sta consolidando sempre più a livello europeo come luogo di incontro della prassi e della teoria ecdotica e, più in generale, dell’insieme delle discipline che configurano i cosiddetti *Textual Studies*. Sia sulle pagine della rivista della società (*Variants*, i cui primi numeri si recensiscono a parte), sia nelle sedi dei Colloqui da essa organizzati in questi anni, la ESTS si presenta come uno spazio fisico ed intellettuale aperto al dialogo fra scuole e tradizioni ecdotiche al di là delle frontiere che ancora sembrano dividere l’Europa in tanti regni filologici isolati fra loro. Se il modello seguito nella fondazione e costruzione della ESTS è stato quello della *Society for Textual Scholarship* (STS) – la società “gemella” americana editrice della rivista *Text* con ormai venticinque anni di vita alle spalle –, il frazionamento linguistico del vecchio continente ha comunque obbligato gli estensori dello statuto della società ad adottare l’inglese come unica lingua di lavoro dei propri convegni. Le attività della ESTS (che è in espansione ma che conta già numerosi membri in una quindicina di paesi) possono essere seguite all’indirizzo <http://www.cta.dmu.ac.uk/ests/>.

Il colloquio tenutosi a Copenhagen, di cui qui ci occupiamo, fa seguito al primo incontro di Leicester (De Monfort University, 2001, incentrato sul rapporto fra critica testuale e nuove tecnologie) e al secondo Colloquio di Anversa (Universiteit Antwerpen, 2002, dal titolo *Reading*

Notes). Il tema scelto per questo terzo colloquio – ospitato dall'Arnemagnæan Institute presso l'Università di Copenhagen e coordinato da Hanne-Mette Hansen – era *The Book as Artefact*: il libro come manufatto, non solo come “semplice” supporto del testo, ma come macchina semiotica, dispositivo costruito con finalità e regole d'uso ben precise. La scelta del tema era pertanto un invito a riflettere sulla materialità del libro, la sua struttura, la disposizione del testo nella pagina, le scelte di copisti e tipografi ed altri aspetti che influiscono sulla produzione, sulla trasmissione e sulla ricezione del testo e che devono essere presi attentamente in considerazione dal critico testuale con conseguenze notevoli sia sulle decisioni ecdotiche dei singoli editori, sia sugli impianti teorici su cui tali decisioni si basano. La varietà, il numero e l'ampiezza degli interventi, notevoli per la qualità e la quantità dei temi presi in esame, con esemplificazioni che spaziavano dal XII al XX secolo, dai codici liturgici ai manoscritti di saghe islandesi, dalle cinquecentine e seicentine teatrali inglesi e spagnole alla pubblicazione su stampa periodica nel secolo scorso, dal libro dell'*Art Nouveau* in Olanda alle riflessioni sul libro nell'era digitale, hanno offerto un quadro estremamente stimolante e variegato della materia che potrà essere letto negli atti del Colloquio, raccolti prosimamente sul quarto numero di *Variants*.

Fra gli interventi più dichiaratamente teorici spiccano la conferenza di PETER SHILLINGSBURG (De Monfort University, *The book as art, as fact and as sign*) sulle conseguenze della perdurabilità del libro nel tempo in relazione all'oggetto “letterario” da esso contenuto; e quella di PAUL EGGER (University of New South Wales, Australia) sui limiti operativi degli strumenti forniti dalla bibliografia materiale alla luce delle tradizioni ecdotiche sviluppatesi in Germania e nel mondo anglofono, offrendo come esempi pratici le analisi degli aspetti materiali di alcune opere dell'Ottocento e Novecento apparse in differenti contesti nella Gran Bretagna imperiale e nell'Australia coloniale. Sul versante della riflessione sulle nuove tecnologie ha suscitato un vivace dibattito l'intervento di W. SPEED HILL (City University of New York) in cui lo studioso ha espresso, partendo da posizioni che potrebbero essere definite di retroguardia, la propria profonda diffidenza verso la viabilità delle edizioni digitali e in generale di ogni supporto che non sia immediatamente *human readable*.

Gli aspetti materiali del manoscritto medievale sono stati al centro degli interventi di EVA NYLANDER (Lunds Universitets) sul *Liber scole virginis* della biblioteca dell'Università di Lund; di JOÃO DIONÍSIO (Universidade de Lisboa) sulla tipologia degli indici manoscritti dei codici quattrocenteschi portoghesi; di MICHAEL CHESNUTT (Den Arnemagnæanske

Sammling) sull'analisi del manoscritto S.H. 8<sup>a</sup> della Biblioteca Centrale di Kiel, i cui canti liturgici sono stati poi eseguiti dal coro della Schola Ceciliana, diretto dallo stesso Chesnutt, nella Jeu Hjerter Kirke di Copenaghen a chiusura del Colloquio. Particolarmente interessante è stata la sessione dedicata a due temi islandesi: HERBERT WÄCKERLIN (Universität Zürich) ha incentrato il suo discorso sulla trasmissione rizomatica delle antiche saghe islandesi, dai primi manoscritti medievali alle trascrizioni ottocentesche, mentre SVANHILDUR ÓSKARSDÓTTIR (Stofnum Árna Magnússonar á Íslandi) ha splendidamente analizzato la composizione e la struttura del codice miscelaneo 764 della Arnamagnæn Sammling, risalente al XIV secolo. La Arnamagnæn Sammling è per l'appunto l'ampia collezione di manoscritti islandesi e scandinavi (ma che conserva anche alcuni notevoli codici del resto d'Europa) raccolta dall'erudito ed antiquario islandese Árni Magnússon ai primi del Settecento, la cui formazione è stata illustrata dall'intervento di Matthew Driscoll. I manoscritti della collezione furono pubblicati da un'apposita commissione fondata con il patrocinio reale nel 1772. Le caratteristiche formali di quelle prime edizioni a stampa del periodo 1772-1832 sono state analizzate nel corso del Colloquio da Ragnheiður Mósésdóttir.

Con l'eccezione della conferenza di HANNE RUUS (Københavns Universitet), che ha incentrato il proprio intervento sui canzonieri danesi manoscritti del XVI secolo, il resto delle comunicazioni relative all'Età Moderna ha avuto come oggetto il libro a stampa: HENRIK HORSTBØLL (Det Kongelige Bibliotek, Copenhagen) ha analizzato i libri di piccolo formato destinati al pubblico popolare nella Danimarca moderna; KAREN SKOVGAARD-PETERSEN (anch'essa della Biblioteca Reale) ha studiato gli aspetti formali delle edizioni cinquecentesche e seicentesche della storiografia danese; RÜDIGER NUTT-KOFOTH (Universität Osnabrück, Germania) ha illustrato le peculiarità della scrittura del poeta tedesco Stefan George (1868-1933), basata anche sull'impiego di speciali tipi a stampa ideati dallo stesso poeta, ed ha riflettuto sulle difficili decisioni ecdotiche che attendono l'editore che non voglia limitarsi a riprodurre i testi mediante facsimili; H.T.M. VAN VLIET (Vrije Universiteit Amsterdam) ha analizzato copertine e rilegature delle edizioni delle opere del romanziere olandese Louis Couperus (1863-1923); DIRK VAN HULLE (Universiteit Antwerpen) ha considerato il differente valore della duplice edizione dell'ultimo testo in prosa di Samuel Beckett, *Stirrings Still*, apparso quasi contemporaneamente nel 1989 in una edizione di lusso newyorkese e sul quotidiano inglese *The Guardian*; mentre chi firma queste righe ha condotto uno studio comparativo dei generi editoriali del teatro a stam-

pa in Spagna e in Inghilterra (*Partes de comedias* e *Sueltas* da un lato, *Quartos* e *Folios* dall'altro) fra Cinque e Seicento.

Vale la pena sottolineare come tutti gli intervenuti non si siano limitati ad analizzare dei casi particolari – per quanto interessanti – tratti dal campo di studi delle singole filologie nazionali, ma abbiano orientato il loro discorso verso conclusioni di ordine generale, affrontando questioni centrali della teoria e della prassi ecdotica. Non è stato perciò avvertito come un limite il fatto che il baricentro geografico degli interventi al Colloquio fosse decisamente spostato – come si è visto – verso l'Europa settentrionale. Sta comunque agli studiosi provenienti da altre tradizioni filologiche – come la francese o l'italiana – dare un maggiore apporto al dibattito nei prossimi appuntamenti della ESTS.

ELISA DI RENZO, MARIA CHIARA FLORI

▣ “Il libro antico fra bibliografia e catalogo: lo stato della questione” (Udine, 10-12 dicembre 2002)

▣ “La tipografia e la sua variante” (Firenze, 10-12 dicembre 2003)

Il tema centrale del convegno internazionale che si è articolato in due fasi, a Udine nel dicembre 2002 e a Firenze esattamente un anno dopo, è stata la variante tipografica, intesa, per dirla con le parole dell'ideatore dell'iniziativa, Neil Harris, come «qualsiasi differenza che reca disturbo nello svolgimento delle consuete operazioni bibliografiche e/o catalografiche o nelle attività parallele di studio della tradizione filologica e/o ecdotica di un testo». La variante è stata perciò presa in considerazione «non come fastidioso prodotto *a latere*, ma come parte intrinseca e naturale del processo di stampa in una tipografia»<sup>1</sup>.

Il doppio incontro ha proseguito la discussione avviata in un altro importante convegno, *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa?*, tenutosi nel 1997 a Udine nei giorni in cui il Dipartimento dei Beni archivistici e librari dell'ateneo conferiva a Conor Fahy la laurea *honoris causa*. Nel redigere il profilo di quest'ultimo per la pubblicazione degli atti di tale convegno<sup>2</sup>, Neil Harris ha identificato tre momenti nella storia della disciplina che, conosciuta con vari nomi (bibliologia, bibliografia

<sup>1</sup> Vedi il documento di presentazione del piano del convegno pubblicato sul sito del convegno sulla URL: <<http://web.uniud.it/poliphilo/vecchiositopoliphilo/piano.htm>>.

<sup>2</sup> Vedi *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e*

analitica o materiale, bibliografia testuale), consiste essenzialmente nello studio del libro come oggetto fisico. Dopo la prima fase inglese dei pionieri Pollard, McKerrow e Greg, e dopo la seconda nordamericana, legata al nome di Bowers, da un ventennio anche i paesi europei hanno rivolto la loro attenzione a questo ambito di studi, grazie all'impulso di ricercatori come Fahy che ne hanno applicato i metodi allo studio del libro italiano a stampa del Rinascimento.

Di fronte all'esigenza comune di comprendere e di ricostruire con accuratezza il lavoro del tipografo, dalla composizione del testo in piombo all'impressione del foglio, questo recente interesse comporta necessariamente alcune rivisitazioni rispetto alla bibliografia analitica anglosassone, profondamente radicata nella storia tipografica, letteraria e linguistica inglese. Se da una parte, come confermano le testimonianze brevemente analizzate in seguito, tali novità sono state accolte nei progetti catalografici di più ampio respiro, in ambito filologico, invece, nonostante varie attestazioni di interesse, mancano ancora studi che dimostrino una vera comprensione del ruolo ricoperto dal torchio nella trasmissione testuale. Il convegno è stato in effetti concepito come punto di incontro fra studiosi di ambiti disciplinari diversi, ma che abbiano in comune il libro come oggetto di analisi fisica e come veicolo di un messaggio culturale e che si trovino perciò a confrontarsi con le difficoltà poste dalla descrizione e dall'analisi del libro antico con l'espressa volontà di costruire un linguaggio critico e forme coerenti di valutazione bibliologica.

I due convegni – o il doppio convegno – hanno avuto inoltre un'organizzazione particolare, che merita di essere ricordata: innanzitutto il medesimo gruppo di relatori presente al primo incontro è stato chiamato a partecipare anche al secondo: sono state così garantite coerenza e continuità di temi. Inoltre il ridotto numero degli interventi (16 per ciascun incontro, suddivisi in 4 sessioni) ha permesso a ciascuno di sviluppare ampiamente il proprio discorso. Il rischio che una defezione provocasse una lacuna incolmabile è stato sventato da un sistema ingegnoso di sostituzioni, che hanno visto alcuni studiosi prodursi in vivaci e brillanti interventi improvvisati con i nomi fittizi di "Poliphilo" e "Polia"<sup>3</sup>.

I promotori della sezione udinese del convegno, tenutasi dal 10 al 12 di-

*prospettive future. Convegno di studi in onore di Conor Fahy, Udine, 24-25-26 febbraio 1997, a cura di N. Harris, Udine, Forum, 1999.*

<sup>3</sup> Al convegno di Udine Cristina Moro è stata sostituita da Laura Desideri, Michele Ciliberto da "Polia" (*alias* Neil Harris) e Moloney da "Poliphilo" (ancora Neil Harris); a quello di Firenze Dupuigrenet è stato sostituito da "Poliphilo" (questa volta Luigi Balsamo).

cembre 2002 e intitolata *Il libro antico fra bibliografia e catalogo: lo stato della questione*, sono stati, oltre agli enti locali, l'Università degli studi di Udine e l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento; ad essi si è aggiunta l'École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques in occasione della successiva sezione del convegno, *La tipografia e la sua variante*, che si è svolta a Firenze dal 10 al 12 dicembre 2003. All'ottimo successo di pubblico ha senz'altro contribuito l'allestimento di un sito sul server dell'Università di Udine<sup>4</sup> in cui appaiono i programmi e i riassunti di tutti gli interventi sia in italiano che in inglese.

Il tema della variante è stato sfruttato anche dai manifesti e dai programmi che hanno pubblicizzato i due eventi: la prima e la quarta pagina del programma udinese mostrano entrambe la stessa carta dell'*Hypnerotomachia Poliphili* del 1499 (la 33v) che solo dopo un attento esame si rivela testimone di varianti di stato. Per il programma del 2003 è stato invece ideato un manifesto magnifico, che mostra i sei frontespizi dell'*Opera omnia* di sant'Agostino del 1584 recanti le insegne ed i nomi degli editori veneziani che la produssero in consorzio.

I temi concettuali fondanti della bibliografia storica e testuale anglo-americana sono stati rivisitati in particolar modo negli interventi di DAVID MCKITTERICK e di Neil Harris nel corso della sezione udinese del convegno. Il primo ha affrontato il tema delle intenzioni dell'autore e quello della fissità dei testi, partendo da una riflessione dell'inglese Edward Capell (1713-1781), editore di Shakespeare nel 1768, che, studiando testi drammatici ed osservando i modi in cui venivano modificati nella recitazione, si chiese perché gli autori trattassero i loro scritti come gli struzzi le loro uova, perché cioè li abbandonassero dopo aver dato loro vita. McKitterick, dopo aver analizzato una serie di casi diversi, propone l'introduzione del concetto di "compromesso": per ciascun autore infatti – anche se non tutti si comportano come gli struzzi – stampare e pubblicare un testo rappresenta sia un compromesso da un punto di vista bibliografico, perché le idee si trovano a dover essere fissate sulla carta, che un compromesso da un punto di vista concettuale, dato che quelle stesse idee si vengono a modificare nei rinnovati rapporti di forma e contenuto. NEIL HARRIS ha proposto invece una riflessione sul concetto di copia ideale, analizzandone la genesi e la trasformazione dalla definizione di Greg del 1939 a quella di Bowers del 1949, che la integra con l'ostico concetto di "intenzione dello stampatore", a quella di Tanselle del 1980,

<sup>4</sup> A cura di Mirco Cusin, del Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali dell'Università di Udine.

che imposta la questione in termini prettamente storici. Harris propone un ulteriore ripensamento del concetto di copia ideale: in primo luogo la teoria dovrebbe aprirsi all'attenzione crescente degli usi bibliografici correnti per le caratteristiche della copia, in secondo luogo tale concetto dovrebbe essere un'ipotesi di lavoro e necessiterebbe di una valutazione rigorosa degli obiettivi e del risultato ottenuto, tenendo in considerazione non solo il tipografo del passato, ma anche il bibliografo del presente.

Numerosi interventi tesi a ricostruire le strategie commerciali ed editoriali dei tipografi hanno avuto per oggetto casi complessi di identificazione e di descrizione di edizioni costituite da diverse emissioni o impressioni. Nell'intervento udinese di CARLO MARIA SIMONETTI è stato analizzato il ruolo che i tre attori principali che ruotano attorno all'oggetto-libro – l'editore, il tipografo ed il libraio – assunsero nelle principali città italiane in epoca rinascimentale. Nella realtà veneziana, resa complessa dalla frequenza con cui operarono consorzi o compagnie librerie, tali figure vennero spesso a coincidere nella stessa persona, ma è proprio nella città lagunare che l'editore ha assunto il ruolo di imprenditore commerciale. Nell'intervento fiorentino del medesimo relatore, introdotto dalla citazione di una serie di definizioni del termine "variante" tratte dai dizionari e dai lessici più autorevoli della lingua italiana, l'attenzione si è spostata sugli espedienti utilizzati da stampatori ed editori di ogni tempo per offrire sul mercato prodotti sempre appetibili. Sono state analizzate due edizioni cinquecentesche: le *Canzoni* di Dante, stampate a Venezia nel 1518, e la seconda edizione delle *Vite* del Vasari, edite dai Giunti nel 1568, dimostrando in particolare come la parte finale di quest'ultima sia frutto di una ricomposizione del testo dovuta alla volontà del Vasari e attestata da lampanti incongruenze nell'indice.

Nella sua relazione fiorentina NEIL HARRIS ha concentrato la sua attenzione su alcune edizioni cinquecentesche del Petrarca del quale, come per la maggior parte dei grandi classici italiani, non disponiamo ancora di una bibliografia affidabile. Il caso del Petrarca è reso particolarmente complesso dal fatto che la storia delle edizioni delle sue opere è anche la storia di come l'autore è stato letto, interpretato, commentato, imitato e riscritto nel corso degli ultimi cinque secoli; anche per questo, soprattutto nei formati tascabili, i libri stessi si presentano insidiosi sia per le manipolazioni degli stampatori, sia per il fiorire di strumenti interpretativi, come rimari e commenti, che formano parte integrante delle pubblicazioni. L'intervento ha preso in esame i casi delle edizioni pubblicate da Guillaume Rouillé a Lione nel 1550 e nel 1551 e da Giolito nel

1557, mettendo a fuoco vicende tecniche e tipografiche di straordinaria complessità.

DOMINIQUE VARRY si è occupato invece di un caso settecentesco: secondo le sue ricerche le varianti presenti in alcuni esemplari del *Contratto sociale* di Jean-Jacques Rousseau, stampato nel 1762 e subito proibito dalle autorità francesi, riconducono ad una delle numerose falsificazioni dell'edizione, a quella cioè che costò la prigione al suo responsabile, l'editore stampatore lionese Jean Baptiste Réguilliat, la cui tiratura fu confiscata ancora fresca di stampa, evidentemente quando ormai alcune copie erano già state messe al sicuro. La bibliografia materiale di queste edizioni e le fonti documentarie, fra le altre la corrispondenza di Rousseau stesso, ci presentano una Lione inaspettatamente sensibile alla filosofia illuminista.

La variante come spia di un intervento sul testo è il cardine su cui UGO ROZZO, in occasione del convegno fiorentino, ha imperniato le sue considerazioni relative alla grande quantità di variazioni occorse nelle edizioni cinquecentesche di carattere religioso, oggetti privilegiati di vari tipi di manipolazioni sopravvissuti in un esiguo numero di esemplari ed edizioni come dimostrano gli inventari redatti dalle biblioteche religiose ed inviati a Roma dal 1597 al 1603, in occasione del primo censimento librario compiuto su larga scala. Anche l'anno prima Rozzo aveva preso in considerazione le pubblicazioni religiose, in modo particolare i fogli volanti, tipologia editoriale numericamente consistente e di massima importanza storico-culturale, ma finora quasi del tutto ignorata dagli studiosi.

Il tema del libro religioso è stato affrontato anche da MARIO INFELISE, che ha dimostrato come numerosi e multiformi espedienti editoriali furono applicati nelle edizioni di Paolo Sarpi, la descrizione delle quali rivela la natura di quasi tutti i generi di varianti realizzabili all'epoca. La bibliografia sarpiana offre dunque un'ampia casistica delle pratiche tipografiche elaborate ed apparse in molteplici manifestazioni nel Seicento, secolo in cui i produttori e teorici del libro giunsero ad una piena maturità, e nel Settecento.

La maggior parte dei relatori si è tuttavia prodotta in articolate riflessioni originate dall'osservazione diretta dell'oggetto libro e dall'indagine sulla produzione delle sue parti. La tipografia incide sul testo influenzando il suo assetto e la sua resa: FRANCISCO RICO ha reso noto come la composizione per forme, esclusa dalla trattazione nei più noti manuali rivolti agli stampatori, fosse stata approfonditamente analizzata da Alonso Víctor de Paredes nella *Institución y origen del arte de la imprenta*.



*ta y reglas generales para los componedores*, stampata a Madrid fra il 1680 ed il 1682, ma scritta più di trenta anni prima. Il trattato contiene infatti, oltre ad una storia delle origini della stampa e alla nomenclatura ad essa relativa, il primo resoconto dettagliato della composizione per forme, indicando le modalità di svolgimento di tale procedimento, la sua frequenza e gli espedienti volti ad ovviare gli inconvenienti che poteva presentare. A Udine POLIA (*alias* NEIL HARRIS) aveva invece giustificato ed illustrato – con l’ausilio di immagini tratte dall’*Hypnerotomachia Poliphili* del 1499, da edizioni patristiche realizzate in consorzio da officine veneziane e da esemplari di opere poetiche italiane del Cinquecento – la produzione di varianti nella medesima edizione, distinguendo due tipologie principali di interventi a cui i testi potevano essere sottoposti nel Rinascimento. La genesi delle varianti è ricondotta quindi o ad un nuovo atto di composizione del testo, reso necessario dalla mancanza di fogli, dal bisogno di integrazioni di *cancellantia*, da giacenze di magazzino da smaltire, oppure a modifiche, conscie o incoscie, introdotte in corso di tiratura.

Sugli interventi d’autore in tipografia e, in generale, sul rapporto che i letterati nati negli anni dell’introduzione della stampa in Italia ebbero con le pratiche tipografiche, si è soffermato, in occasione dell’incontro fiorentino, FABIO MASSIMO BERTOLO, analizzando le motivazioni che spinsero tre illustri rappresentanti della cultura dell’epoca, Bembo, Castiglione ed Aretino, ad utilizzare questo nuovo metodo di produzione letteraria e ad intervenire o meno in corso di stampa inserendo variazioni e correzioni nei loro testi. L’anno prima anche EZIO ORNATO aveva posto la sua attenzione sui primi anni della pratica tipografica, sottolineando come il passaggio dal manoscritto alla stampa abbia comportato la perdita dell’uniformità garantita dall’unicità dell’esecuzione del primo conseguentemente alla sequenzialità della copia nel prodotto in serie. Non esiste un incunabolo in edizione perfetta, intercambiabile nei suoi elementi ed uniforme materialmente e stilisticamente in ciascuna della sue parti, e sono proprio le difformità che permettono allo storico del libro di studiare i meccanismi tipografici, in quanto solo le disarmonie svelano il *background* dell’officina tipografica.

L’ultima parte dell’intervento di Polia a Udine è stata dedicata alla Macchina collazionatrice McLeod<sup>5</sup>, utilizzata con raro acume dal suo ideatore, RANDALL MCLEOD, per rilevare in edizioni alpine imperfezioni

<sup>5</sup> A differenza della Macchina Hinman, che utilizza un principio stroboscopico in cui si varia l’intensità della luce riflessa sulle copie collazionate, la Macchina McLeod, che ha

che aiutino a fare luce su procedimenti tipografici attestati solo dall'incidenza di tali difformità sulla carta stampata. Sia nell'intervento udinese che in quello fiorentino di McLeod è stato preso in esame il *Salterio* aldino non datato, ma attribuibile agli anni intorno al 1496, una copia del quale ci offre un esempio di errore nella stampa in volta, dal momento che la carta fu collocata sul timpano nel verso sbagliato, falsando l'ordine delle pagine. Il fatto poi che siano state apportate correzioni sia nel corso della stampa in rosso che di quella in nero (fulcro della relazione fiorentina) ha creato una complessa stratificazione di varianti di stato. Un altro fenomeno della tipografia antica, segnalato ad Udine da McLeod con riferimento alla *princeps* del Cortegiano (1528), ed approfondito da POLIPHILLO (di nuovo NEIL HARRIS), che ha descritto l'esito di un'indagine condotta sull'*Hypnerotomachia Poliphili* aldina del 1499, è la stampa in bianco. Il delicato equilibrio della platina sul torchio obbligava gli stampatori dell'epoca a riempire gli spazi della pagina che noi vediamo bianchi con un materiale di sostegno. Il più delle volte il compositore introduceva righe tratte da una forma in corso di scomposizione, le quali lasciano una *impressione in bianco* (traduzione dell'inglese *blind impression*) nella carta o nella pergamena umida. Identificare tali righe dopo cinque secoli significa acquisire importanti informazioni sull'organizzazione della stampa, per esempio riguardo alla composizione per forme o alla storia di una determinata edizione: Harris ha segnalato infatti la presenza nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di un *colophon* non usato ma impresso in bianco, che getta nuova luce sulla questione della partecipazione di Aldo alla realizzazione di tale edizione<sup>6</sup>.

JAMES MOSLEY ha messo in guardia bibliografi e storici della stampa sconsigliando un uso incauto dei materiali xilografici, incluse le iniziali, per l'identificazione di uno stampatore. Fin dai primordi della tipografia, infatti, matrici di gesso o di sabbia furono utilizzate per duplicare tali xilografie. Un esempio particolarmente efficace è offerto dalle immagini di una iniziale decorata con un uccello presente in più edizioni di stampatori differenti, trovata anche due o tre volte sulla stessa pagina.

il grande vantaggio di essere portatile, impiega un principio stereoscopico: attraverso un sistema di specchi le immagini delle copie collazionate si sovrappongono in pratica nel cervello. L'unico esemplare che ha varcato i confini del mondo angloamericano è posseduto dall'Università di Udine, ed è stato utilizzato nel 2003 dalla Biblioteca Nazionale Braidense e dal Centro Nazionale di Studi Manzoni per un progetto svolto dalla dott.ssa Emanuela Sartorelli che prevedeva la collazione di 60 esemplari dell'edizione "ventisettana" dei *Promessi sposi*.

<sup>6</sup> Vedi Neil Harris, «The blind impressions in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili*» (1499), in *Gutenberg-Jahrbuch 2004*, pp. 93-146.

Con riferimento ad esempi settecenteschi, Mosley ha segnalato la presenza di *cliché*, ossia sottili lastre metalliche inchiodate su blocchi di legno, che talvolta lasciano sul foglio tracce dei chiodi oppure del bordo della lastra. Non molto lontano in termini di metodologia e criteri, ma riferito ad un materiale sorprendentemente diverso, è risultato l'intervento di LAURA DESIDERI al convegno di Udine, imperniato sull'utilizzo della carta intestata da parte dell'editore fiorentino e fondatore dell'omonimo Gabinetto letterario, Gian Pietro Vieusseux. La tipografia manteneva intatta la composizione delle intestazioni, dando luogo al fenomeno definito dai bibliografi inglesi *standing type*, mentre Vieusseux stesso approfittava della proficua corrispondenza dovuta alla gestione delle sue riviste per farne un mezzo pubblicitario, inserendo nell'intestazione anche il catalogo editoriale del Gabinetto. Lo studio delle varietà di carte intestate diventa inoltre uno strumento importante ai fini della datazione delle molte lettere prive di riferimenti cronologici.

Possiamo concettualmente collocare a metà strada fra l'intervento in tipografia e la correzione posteriore la questione dei cartigli incollati analizzata da EDOARDO BARBIERI a Udine, in quanto egli stesso individua e distingue le due tipologie di cartiglio, manoscritto e a stampa, riconducendo l'una ad un intervento prevalentemente privato e l'altra ad una volontà editoriale, rappresentando l'ultima possibilità concessa al tipografo per correggere un testo ormai impresso. I cartigli possono creare delle difficoltà nella definizione di esemplare ideale e nell'individuazione del testo definitivo di una edizione ed inoltre, non interferendo con la struttura del fascicolo, sfuggono all'analisi bibliografica. Durante la discussione seguita all'intervento è stata trattata inoltre la questione della resa di tali cartigli nelle formule collazionali. Infine DAVID MCKITTERICK ha affrontato a Firenze l'affascinante tema del destino che attende i libri dopo la loro pubblicazione e messa in commercio e che può agire sulla natura dei libri stessi, sotto forma di legatori poco attenti, bibliofili e falsari, determinando varianti spesso rilevanti, ma altrettanto spesso ignorate dai possessori di tali libri. McKitterick, bibliotecario del Trinity College, ha insistito sul fatto che la maggior parte dei libri antichi conservati nelle biblioteche è stata assai poco letta e, talvolta, non lo è stata affatto. In particolare ha recato l'esempio di uno scambio avvenuto nel 1960 fra la Biblioteca dell'Università di Cambridge ed il libraio H.P. Kraus che condusse alla distruzione di alcune unità bibliografiche del primo libro a stampa in lingua inglese, la *Recuyell of the historyes of Troye* di Raoul Le Fèvre, impressa da William Caxton a Bruges probabilmente nel 1473.

Un altro consistente gruppo di relatori si è concentrato invece sul rapporto che intercorre fra bibliografie, cataloghi e varianti, prendendo in esame specifiche varianti, effettive o create da descrizioni bibliografiche (ANTONIO RICCI in entrambi i convegni, FRANÇOIS DUPUIGRENET-DESROUSILLES a Udine), le metodologie descrittive ed i contributi allo studio della stampa manuale ed in particolare delle varianti nelle basi dati EDIT6 (CLAUDIA LEONCINI a Udine e a Firenze) e SBN (MARINA VENIER entrambe le volte), riflettendo sulle competenze ed il ruolo dei bibliotecari innanzi alle varianti di stampa (CRISTINA MORO). Particolarmente rilevante l'intervento udinese di LUIGI BALSAMO, incentrato sul caos generato da errate o superficiali descrizioni bibliografiche: si tratta di casi in cui la *disinformazione bibliografica* rende difficoltoso il riconoscimento di esemplari appartenenti alla medesima edizione o, al contrario, può causare l'accorpamento catalografico di più descrizioni in una sola voce. Una stimolante riflessione sulla struttura, le funzioni e le prospettive dei *database* che raccolgono informazioni bibliografiche (ISTC, ESTC, HPB) è stata condotta a Firenze da LOTTE HELLINGA, che ha inquadrato queste basi dati in un'ottica molto costruttiva. Ha riconosciuto infatti in esse uno strumento di lavoro per i bibliotecari, che hanno il compito di immettere in maniera rigorosa e coerente i dati, per i bibliografi, che a loro volta elaborano e traggono determinate conclusioni da tali dati, e per gli studiosi di altre materie, i quali interrogando correttamente le basi dati ed eventualmente interagendo con esse (auspica Lotte Hellinga) possono trovare le risposte che cercano.

Le conclusioni di LUIGI BALSAMO (POLIPHILLO) alla sezione fiorentina del convegno sottolineano come esso, registrando una notevole affluenza di bibliotecari, bibliografi e storici del libro e stimolando il loro confronto ha indubbiamente favorito lo sviluppo delle discipline del libro e agevolato la collaborazione fra gli studiosi, le loro relative conoscenze e metodi di indagine.

1<sup>a</sup> edizione, gennaio 2005  
© copyright 2005 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel gennaio 2005  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 88-430-3270-4

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

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

