

Ecdotica

11 (2014)

# Ecdotica

## Ecdotica

**11**  
(2014)



**C<sup>E</sup>E**  
CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS  
CLÁSICOS ESPAÑOLES



€ 30,00



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

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

 **Carocci editore**

# Ecdotica

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



# Ecdotica

11  
(2014)

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

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

 **Carocci editore**

*Comitato direttivo*

Bárbara Bordalejo, Loredana Chines, Paola Italia, Pasquale Stoppelli

*Comitato scientifico*

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

*Responsabile di Redazione*

Andrea Severi

*Redazione*

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

*Ecdotica* is a Peer reviewed Journal

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

Online:

<http://ecdótica.org>

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

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

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



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

# INDICE

## Saggi

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

## Foro. Dieci anni di ecdotica

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

## Testi

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

## Questioni

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

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

### Rassegne

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

# Saggi

LA REPUBBLICA DELLE LETTERE

DI JEROME MCGANN\*

DAVID GREETHAM, MICHELANGELO ZACCARELLO

David Greetham

*The end(s) of reading from Nietzsche to McGann*

The very last sentence of Jerome McGann's new book provides an all-too-common example of one of the central issues addressed in *A New Republic of Letters*. In a report from the current "battle of the books," McGann notes that an earlier version of chapter 7 («What Do Scholars Want?») of *A New Republic* first appeared in a publication from Rice University Press, a press that has since gone out of business, with the essay now available only online. This situation exemplifies by force majeure the subtitle of McGann's book, *Scholarship in the age of digital reproduction*, a transitional state that is nicely caught by Harvard's dust jacket, with the title of the book, in an old style fount, complete with a swash italic initial for the "A", set within in the screen of a digital tablet.

So this book sets out to discover what changes in the practice of scholarship, particularly in the field of *philology* (McGann's preferred term) can we expect when these changes are already under way but not yet complete? And how will these shifts affect the configuration, identity, and responsibilities of scholar-critics in a "new" republic, one that like the predecessor seventeenth/eighteenth-century republic of letters, will attempt a cross-disciplinary and multi-genre recognition of what

\* Jerome McGann, *A New Republic of Letters. Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2014, pp. 238, \$ 39.95 (£ 29.95, € 36.00), ISSN 9780674728691.

McGann has for some time been referring to as the “textual condition”? This aim is not of course a new challenge, and there have been several recent attempts to straddle the divide of old and new bibliography, editing, and textual study, the most successful of which has been Matthew G. Kirschenbaum’s *Mechanisms*, in which some of the basic methods of print analytical bibliography (from Greg and Bowers) are brought to bear on “born digital” texts. Kirschenbaum’s success is in large part dependent on his convincing expertise in both “old” bibliography and new, electronic media. And we might expect a similar, encompassing view from Jerome McGann, given both his impressive production of the print Oxford Byron edition and his advocacy of multi-media presentation of decentered text and image in the *Rossetti Archive*. His proselytising of on-line “play” through the IVANHOE game is another important aspect of his contributions to contemporary textual study, as is his involvement with the Virginia NINES project, together with his conviction that the social and physical environments of text are as significant to meaning as the “linguistic codes” of the actual words. And all of these interests are further embodied in *New Republic*.

If the seventeenth/eighteenth century “old” republic is to be seen as contributing to the French revolution, the Age of Reason, and the Enlightenment (a relation by no means universally accepted), we might expect that a “new” republic would be grounded in the twenty-first century equivalents of the *philosophes*, those contemporary intellectuals in history and philosophy who would now inherit the mantles of Locke, Hume, Voltaire, Rousseau, and Gibbon. But McGann is not looking to history and philosophy as the presiding disciplines of our day, but rather to the practitioners of philology, those editors, textual critics, and scholarly dryasdusts whose texts are not the epistolary, rhetorical, theological, or pedagogical treatises of the earlier republic, but rather the coded archives of a present (and future) electronic culture, whose philological guardians function like the *archons* of Deridda’s *Mal d’Archive* (rendered as “archive fever”). This different focus on the meaning of a contemporary “enlightenment” and thus a “republic of letters” means that we should not look for, say, Rorty, Sartre, Wittgenstein, Searle, Nussbaum, Austin, Kripke, Rawls, or Quine in McGann’s book; and while there are brief sallies into Habermas, Derrida, Heidegger, Lyotard, and Ricoeur (usually just a single citation), the post-Enlightenment figure who is the largest presence in McGann’s latterday pantheon is Nietzsche, although McGann recasts him as a philologist rather than a philosopher. He cites Nietzsche’s claim that «[p]hilology is now more desir-

able than ever ... philology teaches us how to read *well*: i.e., slowly, profoundly, attentively» (*Dawn of Day* 8-9, cited McGann 54). And the archive produced by the actions of cultural memory can be enormous, without boundaries: «In truth, everything of the old is worth holding on to» (42), though McGann immediately recognizes that «most of it will be lost» (42), thereby making the responsibilities of the philologist the more critical and potentially contentious.

Given this reorientation, we might expect that, in place of the contemporary *philosophes*, we might encounter those philologists who figure most prominently in current debate about text, document, archive, and editing. But here again, McGann is after different prey. There is, for example, no sustained attention to the burgeoning movements of *l'histoire du livre/critique génétique* of Franco-German, Dutch, and Scandinavian textual study (well documented in the pages of *Variants*, the journal of the European Society for Textual Scholarship), movements that focus more on the *process* of textual generation than on a single, unitary product. The genetic presentation of a wide array of texts, from medieval to (post)modern, can be seen as a perhaps inevitable philological development of the *annaliste* approach to historical study (Braudel, Bloch), in which the previous “great figure” diplomatic and military histories of kings and generals had been superseded by local, cumulative, economic, and, yes, social histories. McGann does see the *l'histoire des mentalités* as «the long afterlife» of the Nietzsche-Wilamowitz controversy (p. 61). The *annaliste* method was, like the geneticism it produced, discursive and multivocalic rather than “authorial” and “intentionalist” and might therefore seem compatible with McGann’s “social” textuality. But again, McGann is after different game, different allies, although he does note (114) that the J.C.C. Mays’s edition/presentation of the multiple states of the poetry of Coleridge, of which much is made in *New Republic*, shows the influence of European genetic editorial methods. Indeed, the presence of the Mays text(s) of Coleridge, and whether they can cumulatively be seen as embodying a fully achieved social condition (thereby fulfilling McGann’s arguments from the 1980s), are touchstones throughout *New Republic*. It is surely a bonus confluence of editorial history that Mays’s Coleridge was available to sustain and provoke *A New Republic*.

But while Mays’s work may be a convenience to McGann at this stage of his career, the multi-volume and multi-text Coleridge does not in itself mark a paradigm shift to set against the productivity of, say, Fredson Bowers, eclecticist-in-chief, who would frequently (and proudly)

point to his having edited texts from the sixteenth to the twentieth century, Marlowe to Nabokov, via Fielding and Crane.

Thus, while the *New Republic* continues to mark a break from old intentionalism and singular intentionality, it does not rest on a confrontation with or confutation with its predecessors, as has been a typical element in McGann's oeuvre since the 1983 *Critique of Modern Textual Criticism*. There is, for example, a single reference to (and very brief discussion of) G. Thomas Tanselle, McGann's principle *adversarius* in textual debate, along with T.H. Howard-Hill. Discussing the case for a "social text" laid out in D.F. McKenzie's 1985 *Bibliography and the Sociology of Texts*, McGann takes up the naysayers' objection that «while McKenzie's ideas had a certain theoretical appeal, they could not be practically implemented» (121). The demurrals raised by such commentators (that McGann's theory of social textual criticism is incapable of producing an edited text to set beside the enormous productivity of mid-twentieth century "eclectic" editors) are dismissed in the *New Republic* by celebrating, at some length, the achievement of Mays in his multi-volume representation of the poetic texts of Coleridge.

Of course, it is not productivity that is at stake here but the means by which that product is created and the medium of its creation. And it is no accident that, along with a number of other theorists of digital storage, communication, and dissemination, McGann has long preferred the term *archive* to *edition*. What might in earlier days have been described as "editions" of Blake, Whitman, Petrarch, *Piers Plowman*, and Dickinson are all now referred to in their electronic manifestations as "archives": open-access, cumulative digital databases of documents that can be searched, re-ordered, even digitally morphed but not systematically "edited," in the sense of the production of a single, authoritative, and uniform text. And note that with the exception of the two "medieval" archives in the list (Petrarch and *Piers*), all appear in the text of *New Republic* to high praise.

McGann's hostility to "critical editing" and to editorial "eclecticism" of Greg, Bowers, and Tanselle (and his embrace of linked facsimiles of texts, paintings, and even related music) is shown throughout his career, from the *Critique* to his "edited" collection *Textual Criticism and Literary Interpretation* (1985), including especially Derek Pearsall's scathing essay on the dangers of critical editing of Middle English, to *The Textual Condition* (1991), and reaches its polemical high-water mark in McGann's seminal essay «What Is Critical Editing?» (*Text*, 5 [1991], pp. 15-30, a blistering attack on the "eclectic" method of Bowers and

Tanselle). In *A New Republic* the animosity becomes almost moral and apocalyptic, with scattered allusions throughout the book to Sauron, the “dark lord” of Tolkien’s *Lord of the Rings* as the presiding deity/idol for the uniformity of enforced eclecticism: «the idea that there is one ring to rule all the documents will only bind us in their darkness» (57). This almost apocalyptic characterization of a scholarly debate may seem overwrought, except that one of the major objections to Bowers’s and Tanselle’s agenda is that, through exporting Greg’s pragmatic and limited copy-text proposal into other periods and other genres (dance, painting), they had made a one-size fits all, universal theory under which *all* texts could be accommodated.

So, if the philosophical descendants of the “old” republic are no longer seen as sufficiently authoritative (or menacing) to figure as the *archons* of the twenty-first century, where are we to look for this missing authority? McGann’s answer throughout *New Republic* is to place the burden on “new” philology, on those textual scholars who are data mining to construct the new artifacts of cultural memory, the *archives* that become sufficiently externally comprehensive and internally complex to make conventional editing, critical or otherwise, irrelevant or dishonest. One ploy that can allow philosophers entry into the New Republic is to recast their allegiances and competencies. Thus, Nietzsche is admitted partly because of his role in the debate with Wilamowitz over the function of philology and partly because *malgré lui*, McGann declares that he «seems a better philologist than a philosopher» (60). A similar strategy is used for Ricoeur in the account of “memory”.

In these rhetorical swerves, McGann specifically seeks to readjust our scholarly priorities by recognizing the major intellectual challenges of philology rather than traditional history and philosophy as more pertinent to scholarly life in the twenty-first century. This shift is in large part the result of the enormous changes in our epistemological environment under way since the last decades of the previous century: analogue to digital, graphemic to pixelated, linear to radial (or as McGann would probably prefer, “radiant”). In other words, the way we perceive ourselves and our relation to the physical, posthuman world has changed so fundamentally that we cannot simply cast off the digital lendings and return to an Edenic “old” philological dispensation. Now, this might make McGann seem like another of those “liberation technologists” as described by Paul Duguid in «Material Matters: The Past and Futurology of the Book» (*The Future of the Book*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 63-101), those who have tended to

see the apocalypse in every pixel. Admittedly, one of McGann's favorite tropes has for some time been to see text/book/edition as "machine," a rhetorical mode that he takes to what must surely be its limit in *New Republic* by claiming that religion is «the most powerful of Memory Machines» (67).

But despite this fascination with machine as textual figure for the operations of philology, he is no machine maker or machine breaker. He has done his hard grunt work in philology, on, for example, the multi-volume Byron edition (the principles of which he has since largely rejected, though Byron is still a major presence in *New Republic*) and on the *Rossetti Archive* (note, *not* edition) a multi-media, multi-discursive digital project that could not be imagined or *performed* in a linear, analogue context. And the other aspect of his revisioning of the *textuality* of books, paintings, poetry, utterances of all sorts, has been his insistence that all creative works of mind occur within a social context, and that the "originary" moment of composition is not only irrecoverable but just one of multiple stitches in the tapestry that is a *text*. This insistence, which appears throughout the current book, but especially in the chapter on «Digital Tools and the Emergence of the Social Text», has earned him a good deal of sometimes virulent hostility, as if he were endorsing a Barthesian "death of the author" instead of inscribing that *auteur* into a complex mode of literary *production*. And he, along with his New Zealand/British counterpart, D.F. McKenzie, has been dismissed as a Marxist, a Bakhtinian, a nihilist, and a deconstructor.

I have long held that the "social" turn in McGann's textual theory, from his 1983 *Critique* to the 2014 *New Republic*, has to be adjudicated within wider intellectual and cultural contexts: McGann's slim but revolutionary *Critique of Modern Textual Criticism* was published in 1983 (repr. 1992), and McKenzie's equally slim and equally revolutionary *Bibliography and the Sociology of Texts* in 1985. At almost the same time, the former phenomenologist, former structuralist and former post-structuralist, J. Hillis Miller, gave his 1986 MLA Presidential Address, and plangently declared that «literary study in the past few years has undergone a sudden, almost universal turn away from theory in the sense of an orientation toward language as such and has made a corresponding turn toward history, culture, politics, institutions, class and gender conditions, the social context, the material base». Of course, Miller's "line in the sand" was only temporary. But the point for a consideration of McGann's current book (for example, his chapter on the social text «Digital Tools and the Emergence of the Social Text»), and how it fits not only into his career but into the wider

intellectual and cultural movements of the last few decades, is that Miller was lamenting the invasion of “the social context” at the same time that McGann was celebrating it.

As already noted, McGann devotes considerable space in *A New Republic* to explicating, defending, and promoting his fellow Romanticist J.C.C. Mays and his “social” edition of Coleridge’s poetry. As McGann concedes, this determination is in part a proxy war against those, like T.H. Howard-Hill and G. Thomas Tanselle, for whom “social” textual criticism «had a certain theoretical appeal» but «could not be practically implemented» (121). Mays’s success in producing a practical edition of the poetry of a major Romanticist according to the principles of social textual criticism has given McGann the cover he needed (in *A New Republic* and other recent works) to cite a fulfilled edition that responded to his own critical language in a way that his early edition of Byron (and even the *Rossetti Archive*, which he now acknowledges as “obsolete”) did not.

It would be tempting to think of *New Republic* as a sort of *summa*, a final account of wars long won and thus the capstone of a long and distinguished career as critic, philologist, and, yes, editor. And that sense of a “final” and “summary” “textual condition” can be observed in following through McGann’s various repeated attempts to schematize the progress from author to the social embodiments of texts. As long ago as his essay «Interpretation, Meaning, and Textual Criticism: A Homily» (*Text*, 3 [1987], pp. 55-62, in a response to John McClelland’s call for a «pragmatics of meaning» that would show «the total sensory experience» involved in producing texts), McGann laid out this schema:

*A. The Originary Textual Moment:* 1. Author. 2. Other persons or groups involved in the initial process or production (e.g., collaborators, persons who commissioned the work, editors or amanuenses, etc.). 3. Phases or stages in the initial productive process (e.g., distinct personal, textual or social states along with their defining causes, functions, and characteristics). 4. Materials, means, and modes of the initial productive process (physical, psychological, ideological). *B. Secondary Moments of Textual Production and Reproduction (Individual and Related Sequences)* 1, 2, 3, 4 as above ranged under two subsets: a. Before the author’s death b. After the author’s death. *C. The Immediate Moment of Textual Criticism:* 1, 2, 3, 4 as above, with “author” now replaced by “critic” (58-60)

This arrangement from 1986 appears only slightly modified in *A New Republic* in an analysis of a «theoretically finished sociohistorical program» (83). In the *New Republic* version, we have a «originary discursive moment» (including, as in 1986, author, other persons and groups

«invested in the initial process of cultural production»), followed by «Secondary Moments of Discursive Production» and then the «Immediate Moment of Interpretation». Laid out in this way we might argue that either (or both) McGann repeats himself or that he is remarkably consistent throughout his career, down to specific critical formulations. In this sense, perhaps *New Republic* is, after all, a *summa* or a fulfillment of the scriptures.

Of course, we should not expect a critic as inventive as McGann to be content with forceful reaffirmations, and there are several other tabulations that show him moving into new intellectual territories (for example, a six-part table of «Control Dimensions for a ‘Patacriticism’ of Textualities»). These tabulations, along with such devices as six *consecutive* readings of the Donald Allen poem *The Innocence* (104-107) demonstrate in a local, close-reading mode, how «[T]he sequence of readings... consciously assumes a set of previous readings whereby certain elementary forms of order – by no means insignificant forms – have been integrated into the respective dementians» (104). Again, the work, and the critique of the work, set in a temporal development.

But if McGann’s criticism has maintained a consistency, this does not mean that the cultural context has remained static. As in all intellectual conflicts, the ground is never permanently secure. In just the last couple of years, there has been evidence of stirrings *after* the McGann revolution. In his 2012 Presidential Address for the Society for Textual Scholarship, Peter Shillingsburg counter attacked what McGann had stood for, declaring that «an editor ... cannot apply the principles of sociology to editing»; and in the lead essay, «Mind and Textual Matter», for the most recent *Studies in Bibliography*, Richard Bucci dismissed McGann (and many contemporary textual critics, including the present writer) for displaying «a pervasive misunderstanding about textual criticism». So, if McGann’s *New Republic* is comprehensive, challenging, and necessary reading for all who deal with texts and philology, there can be no last word in textual debates and there will be yet “newer” (or disguised “older” and reinvigorated) republics of letters still to be accounted for. As McGann himself puts it in an early section of his book: «We are living in the Last Days of book culture; that is clear. Of course, this doesn’t mean we are living the Last Days of reading culture, least of all of our textual condition» (10).

Michelangelo Zaccarello

*Il posto dell'edizione critica nella «nuova repubblica delle lettere»  
di Jerome McGann*

Da decenni fra i più importanti studiosi ed editori del Romanticismo inglese, con particolare riferimento a Byron e Rossetti, Jerome McGann (1937-) ha raggiunto universale notorietà nella critica testuale con le monografie *A Critique of Modern Textual Criticism* (1983) e *The Textual Condition* (1991); tali volumi gli sono valsi molti riconoscimenti su scala internazionale, fra cui il PhD onorario da parte delle Università di Chicago e Atene. In tempi più recenti, i suoi interessi si sono rivolti all'informatica umanistica e all'uso di piattaforme digitali per collazioni e edizioni, ambito per il quale ha ricevuto, fra gli altri, il *Richard W. Lyman Award for Distinguished Contributions to Humanities Computing* (2002). Il drastico mutamento nelle dinamiche di produzione e diffusione dei testi, e il necessario adeguamento delle relative pratiche di edizione sono stati oggetto di un importante monografia pubblicata oltre un decennio fa: *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web* (New York, Palgrave, 2002). Alla riflessione teorica e metodologica, McGann ha poi accompagnato la produzione di edizioni e archivi digitali, con importanti acquisizioni nello strumentario ecdotico, specie nella fondazione – presso la University of Virginia – di IATH (*The Institute for Advanced Technology in the Humanities*: [www.iath.virginia.edu](http://www.iath.virginia.edu)) e nell'iniziativa NINES (*The Networked Infrastructure for Nineteenth-century Electronic Scholarship*: [www.nines.org](http://www.nines.org)). Fra le risorse digitali, sono di particolare rilievo *The Rossetti Archive* ([www.rossettiarchive.org](http://www.rossettiarchive.org)) e il software di collazione *Juxta* (*Juxta Collation Software for Scholars*: [www.juxtasoftware.org](http://www.juxtasoftware.org)). In poche pagine, e a partire da pubblicazioni recentissime, questo lavoro intende fornire una delle tante possibili chiavi d'accesso a un dibattito metodologico che negli Stati Uniti dura da oltre un quarto di secolo, e che ha collocato le Digital Humanities fra le aree più importanti e autorevoli degli studi bibliografici e letterari odierni.

Autore impegnato su svariati fronti disciplinari, prolifico ma sempre originale, Jerome McGann ha saputo spesso anticipare problemi e prospettive che i mutamenti connessi alla rivoluzione digitale hanno via via imposto al mondo degli studi. Fra gli aspetti più spesso evocati, uno dei più centrali e urgenti è senz'altro il ruolo cardine che gli studi filologici, i Textual Studies della tradizione anglo-americana, debbono rivendicare

nella risistemazione del sapere, ossia nella conservazione, catalogazione e diffusione dei testi del passato nel nuovo contesto virtuale: sono le discipline deputate allo studio dei testi nella loro storicità e materialità a dover rappresentare l'evoluzione verso l'immaterialità e le nuove frontiere della pubblicazione online. Esiste un circolo, di volta in volta vizioso o virtuoso, fra la creazione di risorse digitali per la letteratura e la loro proiezione in un orizzonte di analoghe iniziative, l'interfaccia con le quali è essenziale per il successo e la piena fruibilità dell'archivio: è quanto McGann osserva in relazione al *Rossetti Archive* che, progettato nel 1992 in un contesto ancora embrionale (e non ancora globale) per il World Wide Web, e ampliato fino al 2012 per conformarsi agli standard più aggiornati di codifica e archiviazione testuale, e potersi così integrare con le piattaforme ormai largamente presenti in rete.

In un mondo dominato da una prospettiva contemporaneistica e sincronica, è indicativo che simili innovazioni giungano da uno specialista del Romanticismo inglese, editore di Byron e interprete di Swinburne: fin dai suoi primi lavori, McGann si è esercitato nella filologia di un'epoca – quale l'Ottocento e il primo Novecento – in cui tradizione manoscritta e a stampa si intrecciano con pari dignità nell'elaborazione e pubblicazione delle opere letterarie, ed è proprio questa complessità, a ben vedere, che può trarre i migliori frutti dalle nuove frontiere (si pensi, nel *Rossetti Archive*, all'integrazione fra scrittura e opera grafica). Per tale motivo, il mezzo digitale è stato implementato in tale contesto di studi con maggiore rapidità ed efficienza, propiziando la creazione di un archivio digitale che raccogliesse edizioni critiche compatibili e le facesse dialogare in un comune ambiente *hypermedia*: si tratta di un progetto avviato già nel 1993 a partire da alcuni corsi tenuti da McGann presso la University of Virginia, *English Poetry 1780-1910: A Hypermedia Archive of Critical Editions* (<http://www.lib.virginia.edu/etext/britpo/britpo.html>).

Il senso dell'iniziativa, di cui è da segnalare la straordinaria precocità, è da ricercare nella condivisione di criteri e parametri di rappresentazione che permettano di interrogare congiuntamente almeno le edizioni critiche di autori fra loro affini, contribuendo alla costituzione di *corpora* omogenei, che possano soddisfare varie esigenze specialistiche. Anche grazie alle citate iniziative, la University of Virginia a Charlottesville, che ospita la *Bibliographical Society of America* ([bibsocamer.org](http://bibsocamer.org)) e pubblica l'organo ufficiale *Studies in Bibliography*, si conferma luogo deputato degli studi filologici e testuali americani: dedicata per statuto allo «study of books and manuscripts as physical objects», è stata

sempre impegnata nella diffusione e condivisione di standard descrittivi e catalografici per i manufatti antichi, secondo una filosofia open access e no profit, come dimostra la filosofia dell'iniziativa *BibSite*, avviata in collaborazione con la casa d'aste specializzata Bonham's di New York e così definita sulla relativa pagina web: «Offering a means for scholars to provide public access to accumulated bibliographical research materials that may be useful to other researchers».

Per quantità e qualità, simili iniziative sono assai più diffuse (e fra loro integrate) nello studio di autori e testi odierni, e non solo nel contesto americano. Da molti è infatti avvertita una crescente sperequazione fra gli studi sulle letterature e culture contemporanee, in cui gran parte delle risorse e degli studi è già utilizzabile on-line, e gli studi sui secoli precedenti, in larga parte svolti con strumenti e metodi tradizionali, e perlopiù in biblioteca, a causa della qualità, scarsa o non ben accertabile, dei testi archiviati sul web. Quanto all'archiviazione di immagini, è facile citare esempi in cui testi di ogni epoca possono trarre beneficio dalla riproduzione dei contesti materiali originari, a partire dalla *visual poetics* dei canzonieri medievali: su questo fronte, grande rilievo ha la recente edizione digitale dell'originale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, realizzata da Harry Wayne Storey in un sito web dall'eloquente titolo *Petrarchive*, che esibisce soluzioni di grande interesse e novità.<sup>1</sup>

Ad oggi, il limitato impatto delle nuove tecnologie su vaste aree delle scienze umane (a cominciare dalla letteratura dei primi Secoli) deve ricondursi anche alla scarsa chiarezza su ciò che, almeno nel contesto americano, viene latamente definito Digital Humanities; molto spesso universalizzata con un vigore enfatico non immune da motivazioni pubblicitarie e commerciali, una simile propaganda amplifica sì la portata anche mediatica di quest'autentica rivoluzione culturale, ma ne azzera di fatto la specificità operativa, e la possibilità di influire in tempi rapidi su prassi consolidate in molti contesti scientifici. Lo mette in evidenza con chiarezza Adam Kirsch, che a proposito del 'manifesto' culturale *Digital Humanities* scrive che «The language here is the language of

<sup>1</sup> Il sito, consultabile al link <http://dcl.slis.indiana.edu/petrarchive/>, offre ad esempio un interessantissimo *visual index* che mette a confronto le tecniche di impaginazione del Vat. Lat. 3195 nelle varie sezioni, autografe e idiografe, anche in relazione ad altri testimoni manoscritti dell'opera. Di *visual poetics*, come complesso di indicazioni paratestuali (iniziali, rubriche, disposizione dei versi) che riveste grande importanza nella pubblicazione manoscritta dei testi poetici medievali, Storey parla fin dall'importante monografia *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York-London, Garland, 1993.

scholarship, but the spirit is the spirit of salesmanship – the very same kind of hyperbolic, hard-sell approach we are so accustomed to hearing about the Internet, or about Apple’s latest utterly revolutionary product. Fundamental to this kind of persuasion is the undertone of menace, the threat of historical illegitimacy and obsolescence».<sup>2</sup>

In questi termini, l’enfasi sulla scelta di campo culturale allarga di fatto la definizione di Digital Humanities a una gamma incontrollabile di attività culturali: dai blog d’opinione agli studi sociologici sui media, dalla grafica web all’archiviazione di dati, dalla biblioteconomia alla linguistica dei *corpora*. Mai come in questo caso il tutto equivale al nulla, e la generosità onnicomprensiva del contenitore sembra confezionata per attrarre la curiosità dei molti, più che per informare la prassi operativa degli addetti ai lavori, con il fine realmente desiderabile: quello di far convergere diverse tradizioni metodologiche su protocolli comuni e comunicanti, di facilitare la condivisione dei risultati, e promuovere su tali basi tipologie varie di ricerca interdisciplinare, rinnovate nella base sperimentale ma forti di una tradizione accademica e di uno specifico contesto ricettivo nei rispettivi ambiti disciplinari.

Ma la migrazione di testi e studi verso supporti e contesti digitali non è solo un problema per il dibattito accademico: è una svolta nel modo in cui viene intesa e fruita la letteratura, e più in generale un’evoluzione nel funzionamento della memoria collettiva del nostro tempo, ed è su questo fronte che McGann è da lungo tempo impegnato. A partire da un saggio del 1996, è il rapido mutamento delle pratiche di lettura generale e specialistica, e in particolare le frontiere della ricerca testuale *web-based*, ad attrarre la riflessione dello studioso.<sup>3</sup> Già in quella sede sono

<sup>2</sup> L’articolo di Kirsch («Technology is Taking Over English Departments. The false promise of the Digital Humanities», del maggio 2014) è consultabile al link <http://www.newrepublic.com/article/117428/limits-digital-humanities-adam-kirsch>; il citato pamphlet *Digital Humanities*, a cura di Peter Lunenfeld, Anne Burdick, Johanna Drucker, Todd Presner, and Jeffrey Schnapp (Cambridge [Mass.]-London, MIT Press) è disponibile in Open Access al link [https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262018470\\_Open\\_Access\\_Edition.pdf](https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262018470_Open_Access_Edition.pdf).

<sup>3</sup> Prima che del volume del 2002, «Radiant Textuality» è già il titolo di un saggio che McGann pubblica nel periodico *Victorian Studies*, 39, 3 (Spring 1996), pp. 379-390. Per apprezzare l’evocatività del titolo nell’ambiente angloamericano, occorre tener presente che di trasmissione ‘radiale’ parla Fredson Bowers nel suo famoso saggio «Multiple Authority: New Problems and Concepts of Copy-Text» (*The Library*, 27 [1972], pp. 81-115), per descrivere la molteplicità di autorità testuali che derivano ad esempio dalla circolazione, a varie tipografie e in diversi luoghi, dello stesso dattiloscritto (riprodotto con carta carbone) o delle stesse bozze di stampa.

chiaramente definiti i tre momenti successivi che attendono oggi gli studiosi di letteratura, fonte in pari misura di entusiasmo e apprensione: «First, we have to begin transforming our existing paper-based archives of material into usable electronic forms (textual as well as graphical). Second, we have to move our current work into electronic venues that enhance both the range and the effectiveness of what we do. Finally, we must begin experimenting with the critical opportunities that these new media hold out to us» (p. 382).

Con il suo ultimo libro, *A New Republic of Letters*, McGann ha affrontato un problema importante della questione, che è insieme premessa e conseguenza del nostro disagio di filologi di fronte alle rapide trasformazioni della critica del testo: quest'ultima rappresenta un classico esempio di scienza empirica, priva di assunti teorici universalmente validi, e anzi modellata su parametri estremamente variabili, quali le coordinate storiche e materiali di produzione, trasmissione e ricezione dei testi. Se dunque l'approccio filologico a un determinato caso dipende dalla conoscenza di quei parametri, come possiamo orientarci in un contesto in cui è proprio la natura dei testi, con le loro rinnovate modalità di circolazione e lettura, a essere in gran parte ignota e ingiudicabile? Solo l'opportuna distanza storica potrà un giorno consentirci di inquadrare correttamente l'ampia gamma di fenomeni che a vario titolo possono dirsi 'testuali' nella nostra era; con le parole usate dallo stesso McGann nella *lectio magistralis* tenuta all'Università di Verona lo scorso aprile:

A fate of our time calls upon us calls us to engage this transition and, as scholars, to help oversee, monitor, and first of all – given our vocation – understand it. We will do all that poorly if we don't try to imagine what we don't know: what / how / why (I'm even unsure how to frame the issue) literature as we know it will be known again.<sup>4</sup>

Da questo internetwork di relazioni comunicative (è metafora di McGann), di logica e significato, occorre partire per definire adeguatamente il 'testo' che si propone oggi come oggetto di studio ed edizione. Le linee di trasmissione, le direttrici di corruzione indagate dal metodo neo-lachmanniano, pongono sempre l'accento su una progressione temporale, un prima e un dopo che instaurano una dialettica di tradizione e innova-

<sup>4</sup> J. McGann, «Memory now. *Lectio magistralis*» tenuta presso l'Università di Verona, nell'ambito della giornata di studi *Textual Studies and Information Technology / Filologia e Ordinatori* (Verona, 10 aprile 2014), appena pubblicata nella rivista *Tipofilologia*, VII (2014), pp. 11-27: la cit. a p. 22.

zione; da quest'ultima (attraverso i rami di uno stemma, le vie della congettura o entrambe le cose) il filologo parte per formulare la sua ipotesi di testo critico. Ma l'evoluzione digitale dei testi ha rapidamente sostituito la prospettiva diacronica con un'incontrollabile simultaneità, quella della circolazione di infiniti testi di pari autorità, ciascuno – per di più – aggiornabile in tempo reale. Questa svolta costituisce l'oggetto di un recente, brillante libro di Sukanta Chaudhuri, ideatore e direttore del *Centre of Cultural Texts and Records* della Jadavpur University di Calcutta, libro che esibisce un titolo più che eloquente, *The Metaphysics of Text*:

The physics of the text, so to speak, passes into its metaphysics: its material embodiment and transmission have implications for its conceptual status and provenance. The postmodern editor and bibliographer have brought about a crucial paradigm shift: they have abandoned Lachmann's classic linear model of the stemma, lines or streams of transmission descending from the well-spring of a presumed originary text, for a radial, interactive model with secondary nuclei and interweaving paths.<sup>5</sup>

Se le affermazioni dello studioso indiano possono apparire almeno in parte da smussare o precisare, esse hanno il merito di evidenziare con chiarezza una dicotomia nella moderna critica testuale: sull'onda delle nuove possibilità informatiche, il modello ipertestuale odierno si pone spesso in aperto conflitto con l'illustre tradizione metodologica della disciplina, sostituendo all'unità la molteplicità, alla diacronia la simultaneità, allo *iudicium* dell'editore la possibilità di lasciare aperta ogni scelta, quasi delegandola agli utenti. E spetta ancora a McGann avere tempestivamente segnalato, a metà anni Novanta, questa pericolosa polarizzazione con un saggio che parafrasa fin dal titolo una pietra miliare della critica testuale anglo-americana: il notissimo *The Rationale of Copy-Text* di Walter Wilson Greg.<sup>6</sup>

Al centro di questo campo di tensione, è bene dirlo, sta l'edizione critica, cartacea o digitale, indicata da McGann come una delle più sofisti-

<sup>5</sup> S. Chaudhuri, *The Metaphysics of Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 38.

<sup>6</sup> Il saggio di McGann, «The Rationale of Hypertext», è leggibile nel sito della University of Virginia, al link <http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>; il classico articolo di Greg, più volte ristampato e tradotto, apparve negli *Studies in Bibliography*, III (1950-51), pp. 19-36 (traduzione italiana nel *reader* di P. Stoppelli, *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino, 1987, poi Cagliari, CUEC, 2008, da cui si cita: pp. 39-58). Non a caso, il parallelo è ricordato da Chaudhuri poco dopo il passo citato: Chaudhuri, *The Metaphysics of Text*, cit., pp. 38-39.

cate *machines* intellettuali elaborate dalla mente umana; già presente da tempo nei suoi scritti, quest'idea appare una delle linee portanti di *A New Republic of Letters*, dove se ne discute tanto lo statuto metodologico, quanto la collocazione in un determinato contesto intellettuale e accademico.<sup>7</sup> Il libro capovolge – in un certo senso – la *communis opinio* di una rivoluzione digitale che travolge istituzioni obsolete e settoriali quali, appunto, l'edizione critica: fra le prove più impegnative che il nuovo supporto deve superare, McGann pone infatti l'adeguamento al livello di articolazione, alla sofisticata molteplicità di piani informativi che secoli di studi hanno conferito all'edizione critica; trattando dell'edizione critica di Samuel Taylor Coleridge, lo studioso afferma: «The Critical Edition – the idea of it which Mays [l'editore critico] learned about through his scholarly studies – supplies him with a *machinery for delivering a summary representation of the production and reception histories of Coleridge's poetical work*. It then links that representation – along with all its embedded parts and sub-links – to the social and institutional networks that made those histories possible ... We are now called to design and build digital equivalents of such a machinery».<sup>8</sup>

A margine di queste osservazioni sta un'ulteriore, importante sottolineatura, che dà la misura della continuità (e persino coerenza, nonostante i rapidi mutamenti di scenario) di certi paradigmi nella riflessione di McGann: la cosiddetta rivoluzione digitale cambia le finalità e gli strumenti ma non la sostanza metodologica della critica testuale, il profilo cioè della filologia come studio delle forme articolate del pensiero, e dei modi in cui esse si tramandano dal passato al presente, «because the primitive coding protocols of the entire archive, material as well as documentary, are textual protocols, as they have always been: i.e., natural language and all of the institutional mechanisms that enable communication systems».<sup>9</sup> Se si adotta una prospettiva di metodo, in ogni caso, non possiamo che mettere l'accento sui molti comuni denominatori dell'attività ecdotica prima e dopo il World Wide Web: la straordi-

<sup>7</sup> La metafora è fondamentale già nel saggio citato alla nota precedente, specie nel paragrafo denominato «The Book as a Machine of Knowledge»: «To deal with these works, scholars invented an array of *ingenious machines*: facsimile editions, critical editions, editions with elaborate notes and contextual materials for clarifying a work's meaning. *The limits of the book determined the development of the structural forms of these different mechanisms*; those limits also necessitated the periodic recreation of new editions as relevant materials appeared or disappeared, or as new interests arose» (i corsivi sono miei).

<sup>8</sup> McGann, *A New Republic of Letters*, cit., p. 26 (miei i corsivi).

<sup>9</sup> McGann, *Memory now*, cit., p. 15.

naria dilatazione degli strumenti disponibili non può allontanare dalla continuità degli obiettivi, specie in relazione alla perdurante necessità di testi di riconosciuta autorevolezza, che possano costituire un valido riferimento, e alimentare così un circuito virtuoso di edizioni, traduzioni e adattamenti. Tale sostanziale solidarietà col passato riguarda tanto i singoli testi, con le loro varie e peculiari modalità di produzione e diffusione, quanto i luoghi di ricezione e conservazione, non solo in relazione agli specialisti ma al pubblico generalmente inteso. Quanto al primo aspetto, già nel 1997 Leroy Searle, inaugurando il *Textual Studies Program* della University of Washington a Seattle, sottolineava l'importanza di non perdere di vista il rapporto intellettuale con il testo, che ne sancisce l'unità a prescindere dalla molteplicità di forme, materiali o immateriali, che ce lo consegnano; è quest'idea dialettica e dinamica del testo che può aiutarci a gestire, nel segno della continuità metodologica, la complessa transizione verso l'era digitale:

The problem is that the idea of the work, if the work is not to be identified with the material text, does not therefore dissipate into circumambient gas of naïve idealism, because the "work" of imagination is not some kind of marble monument; it is our being led to think in a particular way, with exact verbal and formal guidance, so that we as readers must confirm what follows and what fits. This perspective is at least suggested in the insistence that we simultaneously take the word "work" as both noun and a verb.<sup>10</sup>

Queste considerazioni, naturalmente, non sono solo astrazioni di portata generale, ma si ripercuotono sull'esercizio ecdotico e sui relativi principi di metodo; come lo stesso Searle chiarisce poco dopo, mettere al centro la fisicità del testo – in senso più o meno materiale – non esime da intenderla in una simile prospettiva dialettica e dinamica: «What makes a text authoritative depends on but is not guaranteed by its literal integrity, as these words in this order: rather, its authority is negotiated by our reasoning *with* the text» (ibidem, p. 17; corsivo dell'Autore). Tali intuizioni sono importanti, ma necessitavano di una sistemazione teorica che le precisasse, e soprattutto che le traducesse in indicazioni di metodo, unica declinazione in cui l'ecdotica moderna possa recepirle e integrarle nel proprio sistema: anche di questo aspetto si fa carico *A New Republic of Letters*, che – a partire da idee ricorrenti nella rifles-

<sup>10</sup> L.F. Searle, «Text and Theory in Contemporary Criticism», in *Voice, Text, Hypertext. Emerging Practices in Textual Studies*, a cura di R. Modiano, L.F. Searle e P. Shillingsburg, Seattle-London, University of Washington Press, 2004, pp. 3-21: la cit. alla p. 16.

sione di McGann – elabora l'importante concetto di *social text*, frutto di varie fasi di interazione discorsiva: quella originaria, risultato del contatto fra l'autore e i gruppi o istituzioni che ne formano il contesto culturale; quelle successive, che ne esprimono (sempre in termini dinamici e interattivi, e dunque come *continuum* scalare) tanto le rielaborazioni ideologiche, collocate su vari livelli e contesti (adattamenti, traduzioni e interpretazioni) quanto le loro materiali concrezioni, collocate su una scala di maggiore o minore consapevolezza critica:

Works that exhibit a high degree of expertise in this third world of interpretation will almost inevitably assume a controversial position. Such works will also exhibit – probably by necessity – more or less serious deficiencies in their interpretive grasp of their given subjects ... . Such interpretations succeed by exposing their own interpretive limits.<sup>11</sup>

In tale prospettiva, la formulazione autoriale del testo – spogliata da ogni misticismo idealistico – recupera la complessità dialettica propria di ogni pronunciamento intellettuale, la dimensione bilaterale implicita in ogni testo che incontra un pubblico; d'altro canto, tale snodo 'dialogico' rivive in ogni ulteriore rivisitazione del testo, sia essa episodio di fortuna letteraria o di iniziativa critica: è su tale idea complessa di *textuality* che dovranno essere calibrati degli aggiornati strumenti ecdotici, che potranno restituire la 'polifonia' e complessità della singola fattispecie letteraria anche grazie alle risorse digitali e multimediali disponibili.

Tracciato sommariamente il perimetro teorico in cui si muove l'ultimo McGann, possiamo suggerire alcune considerazioni complessive: solo un approccio frettoloso e superficiale all'innovazione digitale può indurre l'impressione della necessità di abbandonare strumenti e metodi tradizionali nella critica dei testi. Il rispetto di standard deontologici già consolidati dalla filologia otto-novecentesca rimane un fattore determinante di continuità col passato, che è difficile ma importante ribadire oggi, in presenza di uno scenario profondamente modificato anche e soprattutto nei protocolli di metodo e nei luoghi deputati alla ricerca, con pratiche

<sup>11</sup> McGann, *A New Republic of Letters*, cit., p. 85. Il concetto di *social text* emerge già in un lavoro di McGann del 2006 («From Text to Work: Digital Tools and the Emergence of the Social Text», *Romanticism on the Net*, 41-42), e può interessare particolarmente il pubblico italiano, in quanto elabora evidentemente ben note acquisizioni di Cesare Segre (specie l'adattamento della nozione linguistica di *diasistema* alla critica testuale) e gli studi sulla contaminazione di D'Arco Silvio Avalle (mi permetto di rinviare al mio recente *Alcune questioni di metodo nella critica dei testi volgari*, Verona, Fiorini, 2012, e alla relativa bibliografia: pp. 11-28).

di lettura in breve tempo alterate dalla comparsa sulla scena di attori del tutto nuovi, che hanno rapidamente e imperiosamente assorbito funzioni di conservazione e catalogazione tradizionalmente riservate al mondo delle biblioteche e degli archivi. Inevitabilmente conformi a logiche e finalità commerciali, questi potenti attori si sono già dimostrati in grado di trasformare profondamente metodologie e pratiche di lettura e consultazione, espropriando di fatto una delle fondamentali prerogative del mondo biblioteconomico. Proprio in relazione all'ultimo libro di McGann, lo ha osservato di recente Orchid Tierney:

Contemporary archival management is currently experiencing a radical paradigm shift towards commercial and private institutions of memory – exemplified by Google, Corbis, and Getty Images – that tend to favor centralized groups that are “able to reproduce, leverage, and manipulate their social dominance from one generation to the another”<sup>12</sup>

Ad alcuni è parso che un tale incontrollabile allargamento delle figure implicate nel circuito di edizione-conservazione-interpretazione dei testi (e tanto più se trainato dal web, il mezzo democratico per eccellenza), costituisse un salutare assalto alla *turris eburnea* degli studi letterari, una rivendicazione della lettura a interpreti non istituzionali e più calati nell'attualità. Non manca chi ha parlato, in tal senso, di una vera e propria demistificazione nell'esegesi dei testi, nei termini in cui il Protestantesimo rivendicava a tutti il diritto di interpretare i testi sacri, al di fuori della ristretta cerchia dei chierici autorizzati dalla Chiesa romana a farlo.<sup>13</sup> Dall'esproprio del clero all'apertura dei santuari il passo è breve: in siffatta saggistica, appare chiaro che l'obiettivo non è tanto questo o quel critico o interprete, ma i luoghi deputati allo studio e all'esegesi: archivi, biblioteche, dipartimenti universitari. Ed è proprio su questo fronte che *A New Republic of Letters* ha già incontrato le critiche più animose:

<sup>12</sup> O. Tierney, «Text in the Age of Inst@bility», leggibile al link <http://jacket2.org/reviews/text-age-instbilty#1>; la citazione virgolettata proviene da G. Pessach, «[Networked] Memory Institutions: Social Remembering, Privatization and Its Discontents», *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, 26/1 (2008), p. 74.

<sup>13</sup> Questo tipo di paragone compare con una certa frequenza nei più recenti studi di Anglistica, specie ad opera di giovani docenti americani come Roger Whitson, assistant professor a Washington State University. Nel suo «Literary Studies Needs to Stop Being a Theology» (23 marzo 2014), leggibile al link <http://www.rogerwhitson.net/?p=2749>, l'analoga è spinta fino ad affermare – pur senza indicare una concreta esemplificazione – che «the view of history invoked in literary studies is closer to a form of Biblical or Hegelian ideology rather than any rigorous materialist study».

forte della sua esperienza militante di pioniere delle Digital Humanities e creatore di alcune fra le più riuscite sperimentazioni in campo letterario, McGann attua infatti la più strenua difesa della tradizione filologica, in termini di luoghi, persone, metodi: e nella storia della disciplina, in figure di raccordo fra erudizione classica ed ecdotica moderna (a cominciare dall'amato August Boeckh, 1785-1867), sono individuati i modelli teorici che possono informare anche la critica dei testi nella nuova era, con buona pace della moderna Textual Theory.<sup>14</sup> Questo senso profondo dell'eredità otto-novecentesca nel delimitare i contorni della disciplina è spesso letto come agguerrito conservatorismo; provocando i suoi critici più severi, svela il senso della loro critica, e ci aiuta a capire quello che essi, in ultima analisi, realmente vorrebbero smantellare: il canone degli autori classici (*in primis* della letteratura inglese, la più 'universale' e pertanto la più esposta al fenomeno) finora letti e studiati. Fra i tanti, lo rivela con chiarezza il citato saggio di Whitson: «How can we continue to write books based upon *close readings of a few selected canonical philosophers and authors, when there's so much more evidence that's available from everyday people? What does our discipline mean when it's much more likely that – in a few thousand years or more – no one will have ever heard of Shakespeare? These are challenges to be sure, but they are exciting challenges*». I corsivi sono miei, ma ogni enfasi o sottolineatura appare evidentemente superflua.

In sintesi: un merito non secondario della riflessione di McGann è aver percepito con chiarezza la contraddizione fra la portata – autenticamente universale nello spazio e nel tempo – della sfida principale, la trasposizione dell'intero sapere letterario verso l'interfaccia digitale, e la prospettiva rigidamente attualizzante e contemporaneistica in cui essa viene solitamente sviluppata, al servizio di utenti improvvisati e ferree logiche di mercato: «The transition to digitally-based research education is being imagined and driven as a global internetwork – diverse, transnational, collaborative. Broad and embracing in its geophysical perspective, the effort is at the same time shaped in severely presentist terms: an all-encompassment of the just-in-time, a marketplace of users and providers».<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Di evidente, e dichiarata, matrice boeckhiana è anche la definizione che della filologia come scienza McGann offre nel suo ultimo libro: «to preserve, monitor, investigate, and augment our cultural inheritance, including all the material means by which it has been realized and transmitted» (*A New Republic of Letters*, cit., p. 37).

<sup>15</sup> McGann, *Memory now*, cit., p. 26.

# SULLA FILOGIA DEI TESTI TEATRALI

ANNA SCANNAPIECO

## 1. Sull'utilità e il danno del rasoio

«Le filologie, come gli enti, non sono moltiplicande». L'arguto monito di Gianfranco Folena – che lo veniva a suo tempo ponderando proprio per motivare il varo di una nuova filologia, quella *veneta*<sup>1</sup> – potrebbe a ragion veduta costituire l'accordo iniziale di una riflessione sulla legittimità e sull'eventuale statuto proprio di una filologia dei testi teatrali: una riflessione, quella qui proposta, che si matura a séguito, a fianco, all'interno stesso di un fitto proliferare di esperienze ecdotiche che si son misurate, lungo varie storie e geografie della letteratura drammatica, con il problema della testualità teatrale.

Nell'intraprendere tale riflessione, il principio metodologico del rasoio di Ockham, l'imperativo a recidere la moltiplicazione inutile dei principi e degli elementi («pluralitas non est ponenda sine necessitate», o, secondo la vulgata, «entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem»), appare senz'altro utile, nella misura in cui dissuade a priori dall'avallare la formazione di nuove branche disciplinari che poi di fatto si rivelino inutili superfetazioni, o, ancor peggio, contraddicano il fondamento stesso del tronco da cui si dipartono. Il qual fondamento è – e non può non restare – quello della «ricostruzione del testo nella sua forma più adeguata possibile», realizzata attraverso il vaglio della tradizione e in virtù dell'insieme di atti interpretativi che di una *restitutio textus* sono effetto e causa ad un tempo.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> G. Folena, «Premessa» a «Filologia Veneta: Lingua, Letteratura, Tradizioni», I, *Ruzante*, 1988, p. x.

<sup>2</sup> Tra tutte le definizioni possibili, ripropongo quella «a maglie larghe» di Alberto Varvaro, che oltre a evitare, con saggia cautela, le panie di concetti scivolosi quale «originale» e simili, postula – come nella miglior tradizione filologica italiana – la consustanziazione

Che l'autore sia "morto" o meno, che la sua volontà sia unica o plurima, che la sua identità sia individuale o collettiva: nessuna circostanza dovrebbe porre in discussione il mandato primo di un'attività che si voglia, e sia pur nella fisiologica varietà degli approcci e degli obiettivi, chiamare filologica.

A ragionare dell'utilità del rasoio, peraltro, non si può non meditare anche sul suo impiego aberrante, e sulla varietà dei danni che ne possono sortire. E allora, dato che la buona teoria si nutre sempre di storia, gioverà ricordare le rasoiate che per vari decenni, in un passato ancora molto prossimo (e proteso in *morte gore* del presente), sono stata inflitte, non che al corpo, all'idea stessa di testo drammatico. Si è trattato del principale e non collaterale effetto di una cruenta guerra di opposizioni disciplinari, che è rimasta esemplarmente narrata in alcune pagine (1990) di Marc Fumaroli, meritevoli di assidue meditazioni, e di cui vale almeno stralciare l'*incipit*:

In questi ultimi decenni, gli studi sul teatro hanno mostrato una deplorabile tendenza a rinchiudersi in un falso dilemma. Da un lato c'è il teatro-testo, dall'altro il teatro-spettacolo: o l'uno, o l'altro. È un dilemma con diverse declinazioni: o il teatro-letteratura, oppure il teatro-festa; o il teatro d'autore, oppure il teatro d'attore. In qualsiasi forma esso appaia, si tratta poi di un dilemma che è piuttosto un'antitesi. Si è obbligati a scegliere fra i suoi termini incompatibili, ed è oltretutto una scelta fatta *a priori*: il teatro-testo, il teatro-letteratura, il teatro d'autore sono altrettanti spettri contro cui lottare. Sono figli di un passato odioso di cui far piazza pulita, a favore della festa, dello spettacolo, degli attori. Questo falso dilemma costituisce una forma di terrorismo con conseguenze, quanto meno, deprecabili.<sup>3</sup>

Tra le «conseguenze quanto meno deprecabili» del fondamentalismo "teatrologico" (questa la denominazione cui hanno legato la propria identità i novatori degli studi sul teatro), è da registrare non tanto il radicale declassamento gerarchico della letteratura drammatica nell'ambito dell'evento teatrale, con cui in linea di principio e sotto certi profili si potrebbe anche convenire; quanto piuttosto la vanificazione di senso ontologico del testo stesso, provocata da una guerra senza quartiere contro quel "testocentrismo" di cui ha fatto le spese persino la *Poetica* di Aristotele.<sup>4</sup>

lità di filologia e critica (A. Varvaro, *Prima lezione di filologia*, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. 11-17; la citazione a p. 11).

<sup>3</sup> M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 7.

<sup>4</sup> Si considerino le "difese" che è stato indotto a farne Guido Paduano nella sua edizione per i «Classici della Filosofia» laterziani (Aristotele, *Poetica*, trad. e introd. di G. Paduano, Roma-Bari, Laterza, 2011<sup>9</sup>, in part. pp. xxviii-xxix).

Guerra a sua volta ingaggiata – con la determinazione di una nemesi – contro un vessillo di segno opposto, e anch'esso inastato a lungo, per cui «l'essenza dell'arte teatrale consisterebbe nel dar vita – o dar scena – alla parola del poeta». Un pregiudizio questo, una «stranissima idea», di conio e corso novecenteschi, che «sul piano delle chiacchiere professorali e giornalistiche» ha particolarmente vigoreggiato in Italia, dando luogo – come ha chiarito brillantemente Ferdinando Taviani – a un «grappolo di altre idee altrettanto incongrue», una catena di convinzioni che per quanto connesse appaiono l'une contro l'altre armate:

che un testo letterario drammatico viva solo quando è messo in scena; che in esso la messinscena sia in qualche modo contenuta seminalmente; che letterariamente non abbia consistenza autonoma; o che al contrario sia pura letteratura mentre il teatro è solo scena e spettacolo; o che invece il testo letterario drammatico sia più simile ad una partitura che ad un *opus* in sé concluso, una partitura fatta per l'esecuzione, simile per ufficio ad una partitura musicale, ma piena di vuoti e vaga nella codificazione.<sup>5</sup>

Guerreggiare stanca, e le parole d'ordine come le mode sono per statuto effimere. Vengono i tempi di più pacati bilanci,<sup>6</sup> e di confronti più maturi e distesi, in cui i contendenti possono sinanche scoprire l'affinità – o la stretta parentela metodologica – dell'oggetto del contendere: penso a come la battaglia per rivendicare i diritti di una “storia materiale del teatro” si sia sviluppata, a propria insaputa, pressoché parallelamente alla storia materiale dei testi e in particolare a quella mckenzieana «bibliografia e sociologia dei testi» che tanta linfa ha tratto proprio dalla riflessione sulla costituzione e la ricezione del testo teatrale.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1997<sup>2</sup>, p. 12 (ma dello stesso autore cfr. anche «Attilia o lo spirito del testo», in *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Atti dei Convegni Internazionali [Torino, 22 marzo 1991; Alba, 8-10 novembre 1991], Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 217-286).

<sup>6</sup> Si vedano le considerazioni proposte, sulla soglia del nuovo secolo-millennio e in apertura di un imponente consuntivo storico-critico sulla *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (Torino, Einaudi, 2000) da uno dei più agguerriti alfieri della teatrologia italiana: preso atto con soddisfazione che si è compiuta felicemente «la guerra di liberazione» per affrancare la storia del teatro dalla storia della letteratura, Roberto Alonge suggerisce come sarebbe, per il futuro della disciplina, «ingenuo peccato d'orgoglio» disconoscere «la creatività prima dei poeti» (si cita dall'«Introduzione» al vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, p. XXI).

<sup>7</sup> Il riferimento principale va a D.F. McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi* [1986], Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 1999; ma si vedano anche, tradotti in italiano per

In questa temperie, si son potute definire iniziative che sino all'altrieri sarebbero state in odore di blasfema provocazione: come quella di un convegno internazionale, tenutosi a Napoli tra il 7 e il 10 giugno del 2012, intitolato a *Filologia Teatro Spettacolo*, e il cui intento programmatico ha inteso proprio essere la riflessione sui «problemi emersi nei cantieri delle edizioni critiche di autori teatrali e sulle revisioni che si sono rese necessarie in margine ai canoni della critica del testo di stampo letterario», non meno che sulle «caratteristiche di una specificità della filologia dello spettacolo e per lo spettacolo, con particolare attenzione alle questioni teorico-metodologiche e alle ricadute sulle programmazioni e sul repertorio». <sup>8</sup> Va da sé che le occasioni convegnistiche si situano per lo più a valle dei fenomeni che analizzano, o – nei casi migliori, come quello di cui si discorre – nel mezzo del loro fluire, per garantire visibilità ai fenomeni stessi e reciproca condivisione alla molteplice e spesso frammentata esperienza degli addetti ai lavori.

E, in effetti, a latitudini diverse (dall'Inghilterra alla Spagna, dall'Italia alla Francia) con tempi sfalsati ma complessivamente omogenei (dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso ai giorni nostri), la pratica filologica impegnata nei principali *corpora* della letteratura drammatica europea ha sovvertito collaudati paradigmi disciplinari, estremizzando la problematicità di concetti la cui assolutezza scientifica era peraltro già da qualche tempo revocata in dubbio: originale, intenzione e ultima volontà d'autore, identità/univocità stessa dell'autore e del testo... Non per questo – nonostante alcuni poco promettenti presagi<sup>9</sup> –, le esperienze maturatesi nel corso degli ultimi decenni all'interno dei laboratori di editoria teatrale hanno necessariamente brandito il vessillo di categorie “nuoviste” come la *mouvance* o l'*unfer Text*; né hanno necessariamente ridotto l'esercizio filologico a quella «ignava, ma comoda dichiarazione di resa» verso cui – secondo la lucida diagnosi di Cesare Segre – inclina «il “nuovo filologo” usando la differenza tra le varianti come manifestazione di un' incontrollabile tendenza alla polverizzazione». <sup>10</sup>

il medesimo editore, *Stampatori della mente e altri saggi* (2003) e *Di Shakespeare e Congreve* (2004).

<sup>8</sup> Gli Atti del Convegno (promosso dalla Seconda Università degli Studi di Napoli, con la collaborazione e il patrocinio di vari altri enti) sono in corso di pubblicazione per Le Lettere (Firenze).

<sup>9</sup> Si vedano in particolare le posizioni teoriche espresse da L.A. Santoro, *Amleto e Don Chisciotte. Il teatro e il testo instabile*, Firenze, La Casa Usher, 1992, cui si farà riferimento anche in séguito.

<sup>10</sup> C. Segre, «Critica e testualità» [1998], in Idem, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 87-99 (la citazione a p. 88).

Per dirla in breve: le risultanze emerse nei vari cantieri in cui si è ingaggiato un serio confronto con la problematicità filologica dei testi teatrali meritano che il principio metodologico del rasoio sia almeno provvisoriamente sospeso – senza per questo dimenticarsi mai della sua utilità.

## 2. Le varie cause di un'“impotenza” filologica

Forse nessuno meglio di Donald F. McKenzie, il più acuto e sorvegliato fautore del concetto di testo costitutivamente “aperto”, destinato finché vive ad un «perpetuo rinvio della definitività», ha saputo descrivere l'*impasse* fondamentale di una filologia dei testi teatrali:

La relazione della critica testuale alle realtà della produzione teatrale è sempre stata di un'impotenza imbarazzante. Non solo il testo drammatico è notoriamente instabile, ma, qualunque sia il copione, è sempre niente più che un pre-testo per l'occasione teatrale, una soltanto delle sue parti costitutive.

Le componenti di un simile evento sono il drammaturgo, il regista, lo scenografo, il compositore, i tecnici; i messaggi sono trasmessi mediante il corpo, la voce, il costume, le impalcature, la scena, le luci; i segnali sono resi in forma di movimenti, suono, colore e perfino odori; le onde luminose e sonore indirizzano i messaggi delle forme dialogiche e sceniche, del gesto, della musica ai sensi – prevalentemente alla vista e all'udito – del pubblico.<sup>11</sup>

Prendiamo atto di questa evidenza (senza però dimenticare che McKenzie non era un La Palisse: infatti, pur rimanendo profondamente estraneo all'ingenua convinzione che un testo drammatico possa racchiudere, o anche solo riflettere, la pluralità potenziale dei corrispettivi testi “scenici”, è stato un acuto indagatore degli elementi formali che nella messa in pagina sono portatori di significazione teatrale). Per quanto disarmante, si tratta tuttavia di un'evidenza, per così dire, fittizia: il transeunte, l'effimero – e non solo quelli del “testo scenico” – si sottraggono a qualsivoglia *restitutio* o *constitutio*; né i più moderni e sofisticati mezzi tecnologici di registrazione potrebbero essere in grado di riprodurre l'originaria, veridica, e in quanto tale accidentale, *quidditas*. Nessuna filologia potrà mai essere “filologia dell'attimo fuggente”.

L'“impotenza” della critica testuale può semmai, più ragionevolmente, essere alimentata dal radicale scetticismo che gli stessi scrittori di teatro hanno di frequente espresso sul grado di rappresentatività, per le proprie

<sup>11</sup> McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi*, cit., p. 155 (la precedente citazione a p. 43).

opere, della *pagina* rispetto alla *scena*. Qualche rapida campionatura, attinta a diverse latitudini storico-geografiche:

Non vogliate far giudizio di questa [comedia; *scil.* ‘che vi si sta per rappresentare’] a le sue, che scritte lasciò, ché vi giura, per Hercule e per Apollo, ch’elle furono recitate altramente che non sono stampate oggidì; perché molte cose stanno ben nella penna, che nella scena starebben male (Ruzante, 1533);

Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas más, y que en los pleitos desta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales, que aunque es verdad que no las escriví con este animo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos ... (Lope, 1617);

Il n’est pas nécessaire de vous avertir qu’il y a beaucoup de choses qui dépendent de l’action; On sait bien que les Comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu’aux personnes qui ont des jeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du Théâtre (Molière, 1666);

Io non soglio scrivere per le stampe, ma solo per il Teatro. Non cerco per questa strada l’immortalità del mio nome, e bastami veder pieno il teatro per contentarmi delle Opere mie [Goldoni, 28 dicembre 1748];

la Commedia è Poesia da rappresentarsi, e non è difetto suo che ella esiga, per riuscir perfettamente de’ bravi comici che la rappresentino [Goldoni, giugno 1750].

Nel valutare queste dichiarazioni (e le molte altre consimili che si potrebbero allegare), andrà tenuto presente il contesto in cui furono espresse: che fu precisamente quello in cui i rispettivi autori facevano transitare “dalla scena al torchio” le proprie opere (e l’eccezione di Ruzante è solo apparente, dal momento che quasi in simultanea all’andata in scena della *Vaccaria*, dal cui primo prologo è tratta la precedente citazione, chiedeva e otteneva il relativo privilegio di stampa<sup>12</sup>).

Intendo suggerire che è necessario fare i conti con le pratiche di auto-rappresentazione degli autori di teatro – per certo gli autori di *Ancien régime* –, il cui connotato più distintivo è riconoscibile in quell’insieme di affermazioni topiche con cui essi dichiaravano la propria indisponi-

<sup>12</sup> Su tale motivo in particolare, nonché per più generali motivi di metodo, cfr. I. Pacagnella, «Ruzante e i testi teatrali veneti del primo Cinquecento. Alcune questioni filologiche e di metodo», in «*In lingua grossa, in lingua sutile*». *Studi su Angelo Beolco, il Ruzante*, a cura di C. Schiavon, Padova, Esedra, 2005, pp. 161-192.

bilità alla stampa dei testi proprio all'atto di praticarla.<sup>13</sup> Le ragioni della resistenza e quelle del cedimento sono argomentate con i motivi variamente ricorrenti e intersecantisi della propria distanza rispetto al ludo scenico o ancor più della costitutiva insufficienza/incompletezza del testo drammatico rispetto al testo "spettacolare", e – sul fronte opposto, quello del cedimento – dichiarando l'esigenza di contrastare i perniciosi effetti dello sciacallaggio attorico e/o editoriale (pronto a sfigurare l'originale – la *true and perfect coppie* di "amletica" memoria<sup>14</sup> – con stampe meretricie e spurie) o quella di chinarsi alle «persuasioni e agli amorevoli desideri di Padroni e Amici».<sup>15</sup> L'insieme di queste modalità autorappresentative ha tutte le caratteristiche di quella che ho chiamato altrove la retorica della *noluntas auctoris*: tale si definisce, differenziandosi in profondità da una semplice variante della topica della "falsa modestia", per la ragionata sistematicità con cui determinati complessi argomentativi intervengono a chiamare in causa l'indisponibilità o il disagio dell'autore (o, sarebbe meglio dire, la loro simulazione) all'atto dell'iscrizione in pagina di un testo drammatico, stante il suo peculiare (o, forse solo tatticamente, presunto) statuto ontologico e fenomenologico.<sup>16</sup>

Se non fosse di natura retorica, è chiaro che il principio della *noluntas auctoris* inibirebbe a priori ogni velleità (arroganza?) filologica. Ma

<sup>13</sup> Varie esemplificazioni in materia sono state offerte da L. Riccò, «Testo per la scenatexto per la stampa: problemi di edizione», in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXIII, 562 (1996), pp. 210-266 e da R. Chartier, *In scena e in pagina. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo* [1999], Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2001.

<sup>14</sup> È l'espressione – peraltro canonica nella storia delle pratiche editoriali – ricorrente nel frontespizio della seconda edizione in-quarto dell'*Amleto* (*The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. Newly imprinted and enlarged to almost as much againe it was, according to the true and perfect Coppie*, At London, Printed by I.[ames] R.[oberts] for N.[icholas] L.[ing] and are to be sold at his shoppe vnder Saint Dunstons Church in Fleetstreet, 1604), che interveniva tempestivamente a smentire l'attendibilità della *princeps* (uno dei cosiddetti *bad quartos*), edita l'anno precedente; la natura «true and perfect» di tale edizione sarebbe poi stata ovviamente smentita dalla nuova redazione che avrebbero esibito i postumi *omnia*, in-folio, «Published according to the True Originall Copies» (1623).

<sup>15</sup> L'espressione – anche questa peraltro canonica – è quella con cui si scandisce l'*incipit* della celebre prefazione (1750) che Goldoni appose alla prima delle ben cinque edizioni delle proprie opere teatrali.

<sup>16</sup> Cfr. A. Scannapieco, «I silenzi dell'Autore. Tradizione del testo nel teatro veneziano tra '700 e '800», in *«Le sorte dele parole». Testi veneti dalle origini all'Ottocento*, Atti dell'Incontro di studio (Venezia, 27-29 maggio 2002), a cura di R. Drusi, D. Perocco, P. Vescovo, Padova, Esedra, 2004, pp. 213-242; Eadem, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 9-28.

la sua natura retorica (suscettibile peraltro di molte puntualizzazioni, di merito e di metodo),<sup>17</sup> se sconsiglia di far ingigantire inutilmente il complesso dell'«impotenza», suggerisce anche di impegnarsi nella riflessione sulla sua genesi e/o sulla sua funzionalità.

### 3. Intervallum (*una riflessione linguistico-giuridica*)

A ben vedere, un elemento comune, ancorché sottotraccia, tiene insieme la serie delle dichiarazioni ascrivibili alla *noluntas auctoris*: esso consiste nell'implicito ma sensibile riferimento ad un sistema produttivo entro cui si iscriveva l'attività del poeta drammatico, e da cui questa non poteva prescindere, giuridicamente non meno che artisticamente.

Sia pur a posteriori, e forse a costo di apparir didascalici, sarà bene precisare che a rigore una filologia dei testi teatrali si applica ad opere che nascono e poi soprattutto transitano *per* il teatro: non nel senso – a ragion veduta irriso da Taviani – di un'opera che nasca gravida della propria messinscena («una pièce ... non è in cinta del suo spettacolo»),<sup>18</sup> ma in quello di un'opera le cui varie fasi di realizzazione (dall'ideazione alla composizione al collaudo alla revisione alla moltiplicazione redazionale, soggetta – per così dire – a teleologie accidentali) sono intimamente connaturate ad una pratica di spettacolo, non “fine a se stessa” ma subordinata ad un principio di produttività commerciale, o, se si preferisce, di mercato. In tutti gli altri casi, siano gli autori «uomini di scena» o «uomini di libro» – per parafrasare ancora Taviani – l'edizione critica di testi teatrali può avvalersi di modelli e criteri ecdotici già ampiamente collaudati per altre tipologie testuali.

Nella prospettiva che si intende qui far valere, è evidente – o tale dovrebbe apparire – che l'autore figura come elemento, e sia pur decisivo, di un ingranaggio che se da un lato inevitabilmente ne alimenta e al tempo stesso ne modella la creatività, dall'altro ne mette anche in ombra la centralità, o l'univocità, “autorale”. Al riguardo, un'eloquente spia linguistica ci viene da quello che, nella realtà europea d'*Ancien régime*, costi-

<sup>17</sup> Cfr. la ricca mappatura dell'editoria teatrale del Cinquecento italiano tracciata da L. Riccò, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008, in cui viene discussa fra le altre «l'opinione che la letteratura sia percepita all'epoca come *naturaliter* contrapposta al palco e che il libro sia una sorta di cilicio della scena» (*ivi*, pp. 58-59), proponendo un significativo ampliamento dei quadri concettuali di riferimento.

<sup>18</sup> Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 16.

tuiva il più complesso sistema produttivo teatrale, la Spagna del *siglo* (o *siglos*) *de oro*: dove il termine *autor* (*de comedias*) indicava non il poeta teatrale, ma il capocomico, che, acquisita la proprietà del testo drammatico attraverso regolare atto di compravendita, non solo se ne garantiva l'esclusiva, ma anche il diritto d'uso "arbitrario", in una logica per cui il *copyright* valeva come libero esercizio sull'"originale", trasponibile in una serie potenzialmente illimitata di copie *non* conformi, o conformi solo alla fisiologica esigenza di adattare il testo in funzione di nuovi contesti spettacolari. Ed erano non a caso i capocomici (appunto, gli *autores de comedias*) a poter disporre delle opere anche in altri orizzonti di pubblico mercato, come quello editoriale: al riguardo, un'esemplarità di davvero lunga durata riveste la causa legale che nel 1616 un Lope de Vega – le cui opere peraltro già da 13 anni si stampavano senza il suo avallo – promosse e perse contro lo stampatore Francisco de Ávila, intenzionato a pubblicare 24 sue *comedias* dopo averne regolarmente acquistato i testi dai due capocomici/*autores*, Baltasar de Pinedo e Luis de Vergara, a cui Lope li aveva a suo tempo venduti. Per le stesse ragioni, in ben diverso contesto geoculturale e a un secolo e mezzo di distanza, un Carlo Goldoni avrebbe perso la causa intentata verso il suo primo editore, Giuseppe Bettinelli, reo di aver continuato la pubblicazione delle commedie acquistandone il testo da Girolamo Medebach, il capocomico che aveva stipendiato l'autore come poeta di compagnia e che quindi di quelle commedie era, a tutti gli effetti, il legittimo proprietario.

Tralascio per brevità il fenomeno, diverso ma pur parallelo, della circolazione editoriale delle opere teatrali in quanto *copied onely by the eare* ('copiate [le mie commedie] soltanto ad orecchio': così Thomas Heywood nel 1609), su cui Roger Chartier ha scritto pagine penetranti:<sup>19</sup> anche lo spettatore, nella misura in cui acquistava – attraverso il relativo biglietto – lo spettacolo, poteva divenirne proprietario, e che si avvallesse, per trasformare l'effimero in permanente, di sistemi tachigrafici o di risorse anamnestiche (i leggendari *memoriones*, o *memorillas*), nulla levava al suo, pur peculiare, diritto proprietario. È un caso estremo, ma non per questo meno probante di quanto potesse essere problematico, in materia di opere teatrali, il concetto di proprietà. E di quanto questo

<sup>19</sup> Chartier, *In scena e in pagina*, cit., pp. 37-58 (le campionature offerte dallo studioso si potrebbero peraltro incrementare con la doviziosa esperienza del contesto italiano, per solito curiosamente assente da questo tipo di indagini: si veda anche, a titolo di esempio, *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, a cura di L.F. Norman, P. Desan, R. Strier, Fasano (BR)-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002).

possa naturalmente incidere, con tutte le conseguenze del caso, sulla tradizione dei testi.

Tralascio anche, ma per ragioni di opportunità metodologica, di considerare la problematicità di un concetto limitrofo, o sovrapponibile, a quello sinora considerato, e cioè l'univocità – accanto e oltre l'identità – dell'autore drammatico. La categoria della *joint authorship* – tanto accreditata negli studi sulla scena elisabettiana, e d'altronde divinata da Montale in versi memorabili<sup>20</sup> – basterebbe da sola a costringerci per alte e perigliose acque; ma anche tutto sommato estranee alla nostra reale rotta di navigazione.

#### 4. Ancora sulle cause dell'“impotenza”, e sui suoi possibili rimedi (buoni e cattivi)

La nostra rotta di navigazione ci impone invece di rilevare – con tutta la brevità del caso, data l'apparente ovvietà delle considerazioni – alcuni elementi distintivi della tradizione dei testi teatrali, in buona parte già prefigurati nelle riflessioni precedenti.

In linea generale, tali elementi scardinano in misura imbarazzante consolidati principi-guida della teoria e della prassi filologica: quello di *originale*, inteso come testo autentico in quanto depositario della volontà dell'autore, concetto peraltro che è di per sé – come già insegnavano autorevoli istruzioni manualistiche di mezzo secolo fa – «uno dei più sfuggenti e ambigui della critica del testo»;<sup>21</sup> e quello, per più versi connesso, dell'opzione editoriale che parrebbe per conseguenza discenderne, e che elegge il *ne varietur* o l'*Ausgabe letzter Hand* a proprio criterio esclusivo. Infatti – argomenta un'ormai condivisa convinzione – più di qualsiasi altro, quello teatrale è un testo stratificato e in movimento, e le varie fasi compositive che si assommano nella sua molteplice “identità”, più che disporsi teleologicamente verso una risultante finale (ammessa, e non concessa, l'esclusiva pertinenza di tale realtà pro-

<sup>20</sup> «Sono sempre d'avviso / che Shakespeare fosse una cooperativa. / Che per le buffonate si serviva / di cerretani pari a lui nel genio / ma incuranti di tutto fuorché dei soldi»: è l'*incipit* de *Le storie letterarie*, composto nel 1975 ed edito per la prima volta nei *Quaderni di quattro anni* (1977). Per il più recente contributo sulla problematica in questione e per ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. P. Pugliatti, «'Shakespeare' era una cooperativa? Collaborazione nel teatro della prima età moderna», in corso di stampa negli Atti del citato Convegno napoletano 2012.

<sup>21</sup> D'A.S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972, p. 33.

cessuale), possono essere il riflesso di diverse realizzazioni spettacolari, e dunque di diversificate identità testuali (tralascio le posizioni estreme di chi, radicalizzando la categoria dell'instabilità e riconducendola a quella di «organismo vivente», rigetta l'idea stessa di testo-*textum* – inesorabilmente intriso di passato e di compiuto – e asserisce che «la filologia dei testi teatrali non può concentrarsi sul testo scritto, specialmente quando esso è a stampa»)<sup>22</sup>. Un frequente corollario di tale convinzione postula la necessità di non esercitare discriminazioni gerarchiche all'interno della polimorfia testuale con cui si è tenuti a confrontarsi, e non per (ignavo) pirronismo filologico, ma per la natura intrinsecamente paritaria di ciò che è esistito, proteiforme in obbedienza alla sua specifica *ratio* artistica.

Di tale prospettiva si sono da tempo avuti sensibili riflessi editoriali. Nel 1988 il *King Lear* si sdoppia in due testi diversi per i lettori degli *omnia* oxoniensi di Shakespeare, a cura di Stanley Wells e Gary Taylor; ma già due anni prima, in Italia, era uscita l'edizione critica di quella sorta di archetipo della drammaturgia moderna che è l'*Orfeo* di Poliziano, e sin dal frontespizio proponeva, nelle sapienti cure di Antonia Tisconi Benvenuti, il testo «dell'originale e delle successive forme teatrali» (con una definizione che oggi lascerebbe qualche perplessità, ma che nulla leva alla straordinaria e pionieristica rilevanza del lavoro).<sup>23</sup> Nel decennio successivo, ancora una volta ad opera di cantieri diversi e ignari l'uno dell'altro, si registrano medesimi approdi ecdotici: nell'ambito della prometeica impresa del PROLOPE (*Proyecto Lope Edición*), la pubblicazione (1998) della *Parte II* presenta *La bella malmaridada* in duplice redazione,<sup>24</sup> mentre l'Edizione Nazionale delle Opere di Goldoni (anch'essa – come vedremo – di onerosa problematicità filologica) era giunta a proporre un trinitario *Padre di famiglia* (1996).<sup>25</sup> Il dato editoriale più significativo, sotto un certo profilo, è ravvisabile nell'impaginazione dei testi, che esclude una distinzione gerarchica al loro

<sup>22</sup> Santoro, *Amleto e Don Chisciotte*, cit., p. 26 (e *passim*).

<sup>23</sup> Padova, Antenore, 1986. Una seconda edizione «riveduta e corretta in più luoghi», licenziata sin dall'ottobre 1994, uscirà per la stessa casa editrice nel 2000.

<sup>24</sup> *La Bella malmaridada*, edición de M.I. Toro Pascua, nel vol. II delle *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998. Sulla «nuova era dell'ecdótica lopian», si veda innanzitutto M.G. Profeti, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1999, in part. pp. 7-44; per un recente bilancio del progetto PROLOPE, inaugurato nel 1989 sotto la direzione di Alberto Blecu, presso l'Universitat Autònoma de Barcelona, cfr. M. Presotto, *Los autógrafos de Lope y las Partes: un balance provisional*, in A. Blecu-Ignacio Arellano-Guillermo Serés (eds.), *El Teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 423-440.

<sup>25</sup> C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, a cura di A. Scannapieco, Venezia, Marsilio, 1996.

interno: non si relega insomma in apparato o (più verosimilmente) in appendice la redazione che, a diverso titolo, può essere giudicata non conforme all'“originale” o di valore storico-critico ed estetico accessorio, per la semplice ragione che, nei casi specifici, si sono riconosciuti come non sussistenti tali parametri valutativi.

Nonostante la ramificata parentela delle singole occasioni, si tratta pur sempre di casi specifici, che hanno dato luogo a particolari approdi editoriali a séguito di una ricognizione filologica che – scevra di pregiudizi come qualsiasi indagine storica degna di questo nome – ha ricavato dalla peculiarità dei materiali di osservazione e di studio la propria *ratio* ecdotica.

Non sempre è andata così. L'abbandono di criteri metodologici non produttivi nello specifico dei testi teatrali (come quello del *ne varietur*) ha dato per esempio luogo ad una preoccupante disinvoltura nel trattare la possibile polimorfia redazionale trädita dai testimoni di testi drammatici, o – ancor peggio, forse – ha comportato la sostituzione del feticcio dell'ultima volontà con quello della prima, che garantirebbe la testimonianza più attendibile dell'originaria configurazione scenica del testo, poi troppo spesso tradita e snaturata da sopravvenute ambizioni letterarie dell'autore.

Nel primo caso, si è di frequente assistito alla restituzione di un testo spurio (quello che, a tutti gli effetti, può ben definirsi un *falso storico*), in quanto frutto di indebite contaminazioni tra testimoni relativi a fasi redazionali radicalmente difformi: e bastino al riguardo due esempi giganteschi del teatro moderno. Per il *Don Juan* di Molière, lungo quasi mezzo secolo, ha “fatto testo” l'edizione critica della «Pléiade» (1971), curata da Georges Couton, che non si peritò di amalgamare nell'apparenza di un'opera unitaria (e mai storicamente esistita, né sulla pagina, né sulla scena) le diverse membra di testimoni disomogenei, per un malinteso sentimento di *pietas* e di devozione verso la grandezza dell'autore («Nous ne pouvons pas sacrifier les retouches que Molière avait pu faire après 1665 [1<sup>a</sup> messinscena della commedia] en vue de l'impression ou de nouvelles représentations»: <sup>26</sup> stampa e nuove rappresentazioni che peraltro, vivente l'autore, non ebbero luogo, come d'incerta autografia potrebbero essere ritenuti i suddetti *retouches*); sicché è da salutare con particolare soddisfazione il recente varo (2010), nella stessa «Pléiade», di un'edizione molièriana che rivede in profondità, e con ben più meditate argomentazioni, i principi-guida dell'approccio ecdotico, anche nel caso specifico del *Don Juan* (fra l'altro restituito alla sua ori-

<sup>26</sup> La citazione dal vol. II, p. 1291.

ginaria fisionomia sin dal titolo, restaurato appunto nella forma autentica de *Le festin de pierre*).<sup>27</sup> Non altrettanto è toccato in sorte al destino italiano di *Hamlet*, la cui più autorevole edizione, con originale a fronte, resta consegnata agli *omnia* teatrali dei «Meridiani Mondadori», per le cure di uno dei massimi critici e filologi shakespeariani, Giorgio Melchiori: il quale tuttavia, pur argomentando la sua distanza da pratiche di *conflationism*, riconduce ad unità il “trinitario” *Amleto*, con il voler fornire «un testo di compromesso» basato sulla collazione di testimoni di fatto incomparabili (perché discendenti da antigrafì diversi e irrelati).<sup>28</sup>

Quanto al secondo caso, l’opzione per la prima volontà d’autore – o, per dir meglio, per il testimone che la documenterebbe – appare spesso viziata, esplicitamente o meno, da una petizione di principio: quella per cui nel momento in cui il “poeta di compagnia” rimette mano alle sue composizioni e le sottopone a un processo rielaborativo, intenderebbe solo scrollarsi di dosso la precarietà effimera e polverosa della scena per bussare alle porte del Palazzo letterario, e chiedervi asilo. Agisce in questi casi la fascinazione della conturbante diade Teatro-Libro, Scena-Letteratura, suscettibile di infinite modulazioni: spesso stucchevoli, più che seduttive – ed in ogni caso dimentiche di ciò di cui si parla.

A scansare la trappola di improvvide generalizzazioni potrebbe valere l’impiego di categorie più pertinenti allo specifico dei testi teatrali, come quelle di «drammaturgia preventiva» e di «drammaturgia consuntiva», coniate e sviluppate nel tempo da vari contributi di Siro Ferrone, e oggi d’impiego diffuso, ancorché eterogeneo. Ne propongo, con qualche personale modulazione, una rapida sintesi. Il *praeeventum* è, alla lettera, ciò che precede l’evento: in relazione a un testo drammatico, può fare riferimento tanto all’opera composta a tavolino, da un letterato “di mestiere”, indifferente alla messinscena e impermeabile ai suoi effetti; quanto all’opera definita con ampiezza nella sua stesura complessiva da un “poeta di compagnia” – sia esso Lope, Shakespeare, Molière, Goldoni – perché la compagnia in scena non solo ne faccia il collaudo, ma lo vada compiendo, in proporzioni più o meno estese, e sempre comunque in coaguli spettacolari irripetibili; ma può fare riferimento anche al canovac-

<sup>27</sup> La nuova edizione è a cura di Georges Forestier e Claude Bourqui; per *Le festin de pierre*, si veda il vol. II, pp. 845-907, 1209-1309, 1619-1666.

<sup>28</sup> Cfr. il vol. III del *Teatro completo*, nella quinta edizione riveduta, 1994, in part. pp. 10-18; nonché G. Melchiori, «“Hamlet”: The Acting Version and the Wiser Sort», in *The Hamlet First Published (Q1, 1603). Origins, Form, Intertextualities*, ed. by T. Clayton, Newark-London/Toronto, University of Delaware Press-Associated University Presses, 1992, pp. 195-210.

cio, che fissa – quasi in misura aristotelica – l'equilibrio di un organismo drammaturgico destinato a vivere solo nella misura in cui soggetto all'infinita "tessitura", verbale e non, che ne faranno di volta in volta gli attori (e in cui, di volta in volta, troverà la sua morte). Come si vede, l'unico denominatore comune è costituito dalla dimensione temporale in cui si situa l'azione di "scrivere per il teatro", di elaborare un testo scritto che pre-cede il momento performativo: ma si tratta di un "prima" che può presumere estese escursioni della sua funzionalità (da una tolleranza zero verso le "varianti di esecuzione" ad un pieno riconoscimento della loro incidenza "autoriale"), come anche, conseguentemente, dell'entità testuale cui dà luogo. Dal lato opposto, la drammaturgia *consuntiva*, è un'operazione che si situa a valle del momento performativo, che trae origine dalla sua *consunzione/dissipazione*, e che per statuto presuppone il cristallizzarsi, in un "invariabile" testuale, della memoria di una o più delle cangianti redazioni in cui esso si è espresso, fissando – o costruendo artificialmente – un'"istantanea" della sua fluida *dynamis*. Le commedie che Gian Battista Andreini (attore di grido, ma anche eminente drammaturgo, del primo Seicento italiano) o altri illustri protagonisti della tradizione dell'Arte pubblicarono, non sono che le «sintesi a posteriori di spettacoli già fatti. Non il *procès verbal* di uno spettacolo determinato di una particolare *troupe*, ma l'assemblaggio, per molti versi 'ideale' di una compagnia a sua volta 'ideale'»;<sup>29</sup> se non altrettanto pronunciato, altrettanto significativo (e, soprattutto, documentabile) è il caso di autori – da Goldoni a Pirandello a Eduardo a Dario Fo, per limitarsi ancora a campionature italiane – che nel succedersi delle edizioni delle proprie opere teatrali vennero inglobando nella versione a stampa le "varianti" prodotte in occasione di alcuni allestimenti. Ma un caso paradigmatico di drammaturgia consuntiva è anche quello costituito dal goldoniano *Servitore di due padroni*, il cui testo originario «era accennato soltanto, in quella maniera che i Commedianti sogliono denominare *a soggetto*; cioè uno scenario disteso»: in cui erano state scritte solo «tre, o quattro scene per atto, le più interessanti per le parti serie», mentre per il resto erano solo «accennati il proposito, le tracce, e la condotta e il fine de' ragionamenti che dagli attori dovevano farsi»; i quali attori – Antonio Sacco e la sua famiglia-compagnia – la rappresentano

<sup>29</sup> S. Ferrone, «Drammaturgia e ruoli teatrali», *Il castello di Elsinore*, 3 (1988), p. 40; tra i vari interventi dello stesso autore in materia, si veda almeno il più recente: *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (xvi-xviii secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 91-102, 247.

con tale *compiutezza* da rendere l'autore stesso persuaso che «meglio essi ... l'abbiano all'improvviso adornata, di quello possa aver io fatto scrivendola». E tale da indurre Goldoni – a fronte degli scadenti “compimenti” del testo da parte di altre compagnie – ad «affaticarsi ... a distendere tutti i lazzi più necessari, tutte le più minute osservazioni» per assicurare la memoria della commedia e del suo “pigmalione” (l'attore-autore per cui l'aveva «disegnata espressamente»<sup>30</sup>), con il racchiuderla tra pagine di un libro: forse un «oggetto statico», forse un'«armonia cadaverica» – come qualcuno potrebbe legittimamente pensare<sup>31</sup> – ma per certo anche qualcosa'altro, come insegnano le oltre 2.000 repliche che, dal 1947 ad oggi e in tutto il mondo, ha totalizzato il *Servitore* di Strehler, nelle sue varie “edizioni”, nonché la schiera innumerevole di lettori che dal 1753 ad oggi ha affollato le pagine della commedia goldoniana (esemplare riprova, peraltro, di come «uno degli aspetti fondamentali della nostra civiltà teatrale [sia] il doppio percorso dei teatri-in-forma-di-libro e di quelli in forma di spettacolo»,<sup>32</sup> e di come sia assolutamente impossibile prescindere, tanto per la storia del teatro e dello spettacolo quanto per una filologia dei testi teatrali).

Probabilmente, l'assunzione di queste categorie – e altre consimili, quando altrettanto pertinenti – potrebbe orientare in misura decisiva il davvero difficile compito di un editore di testi teatrali; a patto naturalmente che non si riducano a incresciose semplificazioni, come quella, di recente conio, che prescrive l'obbligo per lo studioso di «prendere posizione sull'eventuale edizione che intende mettere a punto: se quella dell'opera andata effettivamente in scena ... o se quella di una revisione d'autore ... realizzata per la pubblicazione»:<sup>33</sup> come se le due polarità, nella concreta ricognizione dei materiali documentari, potessero davvero essere isolate e come se, in linea di principio, avesse realmente senso

<sup>30</sup> Tutte le citazioni sono tratte dalla prefazione alla *princeps* (1753) della commedia, che era stata composta nel 1745; si vedano, nel relativo volume dell'Edizione Nazionale, curato da V. Gallo con introd. di S. Ferrone (Venezia, Marsilio, 2011), le pp. 109-112.

<sup>31</sup> Santoro, *Amleto e Don Chisciotte*, cit., p. 11 (questo il contesto: «Immaginare il testo teatrale come un oggetto che in un preciso momento e in uno spazio definito – per esempio il manoscritto approntato dall'autore per la messa in scena o per la stampa – ha raggiunto la forma perfetta, il punto più alto di maturazione, ha comportato la costruzione di strumenti di analisi tarati per descrivere quasi esclusivamente oggetti statici, armonie cadaveriche»).

<sup>32</sup> Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, cit., p. 260.

<sup>33</sup> P. Ventrone, «Sulla tradizione del testo drammatico: note ed esempi», in *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, a cura di A. Cascetta e L. Peja, Firenze, Le Lettere, 2003, p. 155.

farlo. La semplificazione, com'è noto, nulla ha a che fare con il principio metodologicamente aureo dell'economia, cui costantemente ci richiama quel rasoio di Ockham da cui abbiamo preso le mosse.

##### 5. Ancora dei "rimedi": riflessioni non conclusive

È indubbio che uno dei nodi cruciali che la filologia dei testi teatrali è tenuta a sciogliere sta nell'amplificazione estrema che, nel caso specifico, assume l'incidenza della *storia della tradizione* nella *critica del testo*. Se un testo è, gadamerianamente, la sua tradizione, il testo teatrale, con l'intersecare almeno due tipi diversi di tradizione (una delle quali, quella spettacolare, potenzialmente illimitata) pone dei problemi ai limiti dell'irrisolubilità. Sarebbe troppo semplice però trattarli alla stregua di un nodo gordiano, e, presumendo di poterli risolvere solo con un taglio brutale, consegnarci di fatto e definitivamente all'impotenza, o alla pigrizia, o all'incuria.

È il caso, piuttosto, di adoperare l'affilato acume del rasoio:

Il problema dei problemi non consiste nel dover tener conto d'una pletora di varianti "d'autore", ora stampate ora recitate, ma nell'esigenza di definire un criterio che permetta di decidere oculatamente di quale massa di varianti sia lecito *non* tener conto.<sup>34</sup>

Ad individuare questo criterio potrebbe valere, in prima istanza, il mandato fondamentale di qualsiasi edizione critica: quello di essere uno strumento di lavoro, frutto di una documentata elaborazione congetturale e mirato al «riconoscimento di una situazione storica».<sup>35</sup>

La prospettiva necessariamente distanziante con cui si ricostruisce un reperto del passato, ancorché al fine di farlo vivere nel presente (contraddizione congenita, quando non aporia, di qualsiasi disciplina sto-

<sup>34</sup> Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, cit., p. 258 (corsivo originale).

<sup>35</sup> D. De Robertis, «N.[ota] d.[el] D.[irettore]», *Studi di Filologia italiana*, XLVIII, 1990, p. 302 («Non si ripete mai abbastanza, visto che la questione non cessa di essere sollevata, che un'edizione critica è uno strumento lavoro, fondata su un'ipotesi e per servire al riconoscimento di una situazione storica». Come è stato opportunamente notato, De Robertis veniva qui riprendendo un principio enunciato da Contini nel 1939, ma estendendone «i predicati della strumentalità (l'ipotesi di lavoro) e della storicità anche alle edizioni di testi a tradizione d'autore», mentre Contini li aveva fatti valere solo in riferimento all'edizione di testi medievali (cfr. C. Giunta, «Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore», *Anticomoderno*, 3 [1997], p. 196).

rica, qual è anche la filologia), postula la necessità di circoscrivere ad un tempo dato la ricognizione dei “testimoni” che compongono la tradizione: sicché, la potenziale infinitudine di una delle due tradizioni che compongono la specificità dei testi teatrali, quella spettacolare, resta di fatto risolta nel tempo in cui il “motore primo” (un autore e la sua compagnia) ha prodotto il testo e le sue eventuali metamorfosi. Sicché, se l’“edizione” Servillo delle *Voci di dentro* ha oggi impresso una vitalità impetuosa alla commedia che Eduardo aveva composto in 17 ore, o 7 giorni, nel dicembre del 1948, non può tuttavia, con ogni evidenza, condividere una parità gerarchica con le varie ritessiture che della commedia propose Eduardo, in scena e in pagina, dalla stessa *première* fino all’allestimento del 1976-77 e agli *omnia* Einaudi del 1979. Saranno evidentemente solo queste ultime a entrare nel merito della *restitutio textus/textuum*, mentre esempi clamorosi di reimmissione del «testo nel tempo» come quello del citato allestimento delle *Voci di dentro*, pur rispondendo alla natura di un’edizione critica (*more continiano*),<sup>36</sup> troveranno la loro memoria nella sempre funzionale, ancorché un po’ vetusta, sezione dedicata alla “fortuna”. Potrebbero apparire osservazioni banali, quasi truismi, ma in alcuni casi la gradualità giova: a che titolo infatti le “varianti di messinscena” introdotte nelle *Voci di dentro* dal regista-attore Toni Servillo dovrebbero essere inferiori a quelle praticate da Eduardo e dalla sua compagnia nell’arco di un trentennio? E ancor più: forse che mancano, nella tradizione dei testi drammatici (e di autori del calibro di Lope, Shakespeare, Molière), casi in cui si siano accidentalmente cristallizzate varianti di messinscena di natura “apocrifia”, cioè dovute ad apporti diversi da quelli dell’autore e della sua compagnia? Quest’ultima domanda, a cui non si può che rispondere affermativamente, deve però semmai indurre a mantenere sempre vigile la coscienza del carattere congetturale del lavoro filologico (e, laddove possibile, a praticare le opportune distinzioni tra i testimoni della tradizione); in ogni caso, la risposta (parzialmente) affermativa non può e non deve indurre a indebite generalizzazioni. La prima domanda, invece, perde di pertinenza nella misura in cui, a costo di essere pedanti, si richiama l’obbligo, a cui il filologo è tenuto, di riconoscere e restituire una «situazione storica», e non il futuro che in essa eventualmente si radica.

<sup>36</sup> L’ovvio riferimento va al paragrafo «Il testo nel tempo» della voce «Filologia», redatta per l’*Enciclopedia del Novecento* Treccani (1977), e ora in G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 9-10 (questa la definizione di nostro interesse: «La filologia, quando ne ha i mezzi, riapre questo testo chiuso e statico, lo fa aperto e dinamico, lo ripropone nel tempo»).

Il problema delle varianti di messinscena, tuttavia, sussiste, e si erge in tutta la sua imponenza, laddove dovute ad autori-attori o autori-capocomici/registi. Al riguardo, gioverà rimeditare alcune, al solito lucidissime, riflessioni di Taviani:

Benché la distinzione tra testo per la lettura e testo per lo spettacolo sia in molti casi artificiale e materialmente imponderabile essa è però concreta e spesso necessaria. Si faccia il caso di autori-attori o di autori-registi o capocomici: i mutamenti di volta in volta subiti da uno stesso testo nelle sue diverse messinscene d'autore rischierebbero d'esser considerati tutti varianti adiafore! Senza la possibilità di tagliar via le varianti in forma di messinscena, e quindi di considerare il testo in quanto libro relativamente indipendente dal testo in quanto spettacolo, un'edizione critica di testi letterari drammatici di Eduardo De Filippo, per esempio, sarebbe non difficilissima, né semplicemente impossibile, ma addirittura impensabile.<sup>37</sup>

Il *backstage* di queste riflessioni fa naturalmente riferimento ad alcuni limpidi assunti della migliore tradizione filologica italiana:

quando la recensione della tradizione ... mette in luce solo opposizioni di varianti adiafore, sono da riconoscere più redazioni ... , che devono formare oggetto di altrettante edizioni. ... Che tali edizioni siano separate e integre o risultino da apparati, a rigore distinti, è irrilevante, poiché fin d'ora si può ripetere delle forme di edizione il famoso detto del Croce sulle forme di critica, che ognuna è buona quando è buona.<sup>38</sup>

Va da sé che, nel caso almeno della produzione drammatica contemporanea, la moltiplicazione dei testi e delle relative edizioni darebbe luogo, per eccesso di memoria, alla dissoluzione della memoria stessa; siamo di fronte ad un caso che tende all'estremo, fino quasi ad un punto di non ritorno, le problematiche proprie della cosiddetta "filologia d'autore". Ma, a governare ogni sia pur ben meditato sconcerto, possono aiutarci due considerazioni.

La prima è quella che richiama la funzione stessa di una qualsivoglia edizione critica: cioè censire e vagliare documenti per operare una scelta, la quale, lungi dal penalizzare il processo testuale, ne restituisca anzi in forme ordinate la descrizione e l'interpretazione. Tanto più che – e in

<sup>37</sup> Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, cit., p. 260,

<sup>38</sup> Contini, *Breviario di ecdotica*, cit., pp. 7-8. Che Contini argomentasse qui in un'ottica di filologia della copia e di tradizione manoscritta, nulla leva – credo – alla legittimità del reimpiego funzionale del suo ragionamento.

questo può scorgersi una prerogativa propria della filologia dei testi teatrali – molto spesso dentro quello che potrebbe apparire un sepolcrale *ne varietur* confluiscono, in base ai principi propri della drammaturgia consuntiva, le varianti di messinscena, talora anche di messinscene altrui: e in questo caso la distinzione «tra testo per la lettura e testo per lo spettacolo» si assottiglia significativamente. In aggiunta, naturalmente, le ordinarie risorse dell'operato filologico: solo grazie alla straordinaria impresa di Alessandro D'Amico, che nell'arco di oltre un decennio ha curato l'edizione critica delle *Maschere nude*, possiamo oggi leggere l'approdo conclusivo dei *Sei personaggi in cerca d'autore* e al tempo stesso comprendere, grazie alla combinazione di apparato diacronico e pubblicazione integrale in appendice della prima edizione, gli snodi fondamentali di quella «commedia da fare» che venne costruendosi nell'esperienza scenica, non dimentica di geniali apporti “apocrifi” come quello dell'allestimento parigino di Pitoëff (1923). Che lo sviluppo cartaceo delle *Maschere nude* (peraltro in linea con quello di altri «Meridiani Mondadori») possa far sollevare qualche autorevole sopracciglio, e indurre a stigmatizzare il frequente «gigantismo metastastico» delle più recenti edizioni critiche,<sup>39</sup> è quanto meno ingeneroso, data la specificità dei testi editi, e la possibilità, per quel lettore comune di cui si paventa la scomparsa, di ricorrere a più sintetici strumenti di consultazione (nella speranza che questi non siano immemori almeno delle principali acquisizioni filologico-critiche che l'*editio maior* ha reso di pubblica condivisione).

La seconda considerazione, che più direttamente risponde alle riflessioni di Taviani, è offerta da un altro eccezionale cimento assai di recente sostenuto: l'edizione del teatro di Eduardo (ancora una volta, per i «Meridiani Mondadori»). Ciò che solo nel 1993 poteva apparire impresa «non difficilissima, né semplicemente impossibile, ma addirittura impensabile», ha cominciato a prender corpo nel 2000, e molto persuasivamente giungere a compimento nel 2007, grazie all'efficace coordinamento di due eccellenti studiosi di ambiti disciplinari diversi, Nicola De Blasi e Paola Quarenghi. Si è trattato di un'opera di mediazione, che ha saputo contemperare i vari punti di vista implicati dalla ricognizione filologica e critica. Riconsideriamo, distesamente, le dichiarazioni programmatiche dei curatori:

Tutti i testi del teatro eduardiano, com'è noto, conoscono, in misura maggiore o minore, da un'edizione all'altra, non poche modifiche d'autore, che si possono ricondurre a due categorie principali: da un lato si tratta di interventi sull'intrec-

<sup>39</sup> Varvaro, *Prima lezione di filologia*, cit., in part. pp. 102-103.

cio, con amplificazioni, tagli, sostituzioni di scene, battute o personaggi, dall'altro di cambiamenti relativi alla lingua. Si pone perciò anzitutto il problema di come considerare queste modifiche in una nuova edizione che curi anche l'assetto filologico dei testi. Un secondo problema concerne la presenza in E79 [il *ne varietur* Einaudi del 1979] di errori più o meno palesi.

Per quanto riguarda il primo problema, occorre tener presente che le modalità di composizione e di elaborazione fanno sì che questi testi, come ogni opera teatrale più volte rappresentata dall'autore, siano in continua evoluzione, risentendo appunto dei cambiamenti introdotti in occasione delle varie messe in scena. Di tali cambiamenti, nella misura che ha ritenuto opportuna, l'autore ha tenuto conto di volta in volta, nel pubblicare le nuove edizioni, fino a quella del 1979.

La continua mobilità del testo teatrale, tuttavia, quando sia proiettata sulla carta stampata e registrata in successive edizioni, dà luogo a una situazione che per tipologia, dal punto di vista filologico, non si differenzia da quella di altri testi sottoposti a rielaborazione da parte degli autori che pubblicano nel tempo differenti redazioni delle loro opere (e i riferimenti potrebbero andare da Ariosto a Ungaretti). Se il problema si pone in questi termini, le modifiche apportate da Eduardo De Filippo alle commedie sono valutabili come varianti che l'autore accoglie nel testo, laddove quelle legate esclusivamente al momento della messa in scena e non trasferite nel testo scritto, per quanto importanti sotto il profilo teatrale e linguistico, sono da considerarsi varianti legate al momento della rappresentazione e non accolte dall'autore nella scrittura. Le varianti delle diverse edizioni, come quelle che si osservano tra manoscritti ed edizioni a stampa, assumono per contro un particolare rilievo per la storia delle commedie, e possono essere vantaggiosamente descritte e analizzate, non per fissare l'assetto del testo da pubblicare, ma solo per tracciare un profilo dell'evoluzione nel tempo di ogni testo, in rapporto alla sua vita scenica e alla sua veste linguistica. Allo stesso modo, per lo studio delle forme assunte dal testo in scena e della recitazione, possono esser prese in esame le registrazioni televisive delle commedie, che spesso tra l'altro danno conto di quel lavoro di ampliamento e di improvvisazione che non può essere trasferito completamente sulla pagina.

Per la fissazione del testo non si prendono quindi in esame le varianti riferibili a edizioni precedenti o ai copioni. In questo caso, infatti, non si tratta di ricostruire, con l'apporto di vari testimoni, un originale d'autore perduto, ma solo di riproporre, con le dovute correzioni, il testo dell'ultima edizione che di fatto sostituisce ogni precedente edizione e le stesure manoscritte.

I curatori hanno lavorato alle rispettive Note secondo un progetto comune e unitario ...

Le Note storico-teatrali [a cura di P. Quarenghi] intendono ricostruire la vicenda testuale e scenica di ogni commedia nel contesto dell'epoca e della vita dell'autore, attraverso l'analisi di documenti editi e d'archivio: edizioni a stampa, copioni (particolarmente quelli per suggerire), materiale emerografico (recensioni, interviste, testimonianze), locandine, programmi, lettere, documenti ico-

nografici e audiovisivi. In ogni Nota si trattano problemi relativi al testo (datazione, eventuali fonti o riferimenti letterari, analisi della drammaturgia e dei personaggi, modifiche strutturali o d'intreccio, ecc.) e alla messa in scena (rappresentazioni teatrali in epoche diverse, interpreti, eventuali adattamenti cinematografici e televisivi), e a informazioni sulle messe in scena da parte di altre compagnie, in Italia e all'estero ...

Le Note filologico-linguistiche [a cura di N. De Blasi], dopo l'elenco dei testimoni, si soffermano sugli aspetti linguistici di ciascun testo, esaminandone, quando necessario, le varianti dal punto di vista dell'analisi linguistica, con eventuali riferimenti alla versione televisiva. Le osservazioni sulla lingua comportano d'altro canto l'inquadramento dei testi in una prospettiva storico-culturale più generale, alla quale viene ricondotta anche la composita lingua dei dialoghi, nei quali le diverse varietà si combinano e si alternano ... . Con la pubblicazione e l'esame di stesure precedenti e con sondaggi esemplificativi si accenna infine al movimento variantistico dei testi, indicato peraltro con ampiezza nelle sue linee fondamentali, sia per quanto riguarda l'aspetto linguistico dei testi, sia per le varianti di intreccio e di dialogo più significative, riportate, per ogni commedia, nelle appendici e nell'elenco dei testimoni.<sup>40</sup>

Quello che, in linea generale, riesce particolarmente apprezzabile è la salvaguardia del doppio canale lungo cui, come abbiamo visto, scorre la tradizione e la costituzione stessa del testo teatrale, una biforcazione che tuttavia è fatta anche di affluenze e contaminazioni. E difatti, se la bipartizione della prospettiva critica è garantita dalla presenza di due curatori che mettono a frutto differenti competenze disciplinari, spesso poi, e non a caso, la focalizzazione si allinea sulle trasmutazioni redazionali dei testi, di cui appunto si alimentano, a diverso titolo, sia la *Nota storico-teatrale* che quella *Filologico-linguistica*.

Nel particolare di nostro maggiore interesse – la vertigine variantistica a buona ragione paventata da Taviani – appare molto persuasiva la scelta di limitare la descrizione del movimento rielaborativo solo a quello documentato dai testimoni manoscritti, dattiloscritti o a stampa, e di farlo naturalmente non attraverso un canonico apparato o la mera riproposizione in appendice di versioni anteriori al *ne varietur*, ma attraverso la selezione ragionata dei materiali degni di documentazione integrale e, in tutti i casi, attraverso la disamina critica del processo (ri)compositivo, realizzata per analisi dettagliata e/o «sondaggi esemplificativi». Persuasiva anche perché le pur importanti “varianti di messinscena” (magari televisiva) non mancano comunque di essere richiamate e discusse, per

<sup>40</sup> *Nota all'edizione*, in E. De Filippo, *Teatro*, a cura di N. De Blasi-P. Quarenghi, vol. III, *Cantata dei giorni dispari*, t. II, Milano, Mondadori, 2007, pp. XI-XIV.

lo più nella *Nota storico-teatrale*; e soprattutto perché, come già detto, esse sono spesso documentate – attraverso progressivi agglutinamenti – nei testimoni “verbali” (manoscritti, copioni dattiloscritti, edizioni), di cui appunto si offre descrizione critica, a seconda dei casi sintetica e/o analitica. Si può avere qualche dubbio sul fatto che, nella maggioranza dei casi, le versioni affiancate al testo dell’*Ausgabe letzter Hand* siano quelle originarie e autografe (conservate presso il Fondo De Filippo del Gabinetto Vieusseux), quasi a soddisfare ecumenicamente i feticci della prima e dell’ultima volontà d’autore; dubbi che, al di là della “cultura del sospetto”, si infoltiscono nei casi in cui la cosiddetta “prima volontà” è rimasta consegnata ad un testo incompiuto (a suo modo, un “avantesto”) o nei casi in cui rimangono in ombra alcuni passaggi cruciali dell’evoluzione testuale. Tanto per limitarsi ad un solo esempio, che riveste un valore significativo non solo per la storia del teatro: il finale di *Napoli milionaria!* – quell’emblematico, per generazioni, «S’adda aspetta, Ama’ Adda passà ’a nuttata» – fu davvero improvvisato in scena, come lascerebbe credere il manoscritto Vieusseux, o non era già meditato nel dettaglio, come sembra testimoniare il dattiloscritto vistato dalla censura per la *première*? Dattiloscritto che non viene edito, e pazienza (anzi, bene senz’altro): ma di cui non viene neanche commentato questo (eventuale) snodo significativo.<sup>41</sup>

Ciò nonostante, al di là dei dettagli, quella indicata dall’ultima edizione del teatro di Eduardo sembra davvero aver spianato la strada maestra per una filologia dei testi teatrali. O almeno *una* delle stradi maestre.

<sup>41</sup> Cfr. *ivi*, t. I, pp. 202-270 (riproduzione integrale del Manoscritto Vieusseux) e pp. 153-169 (descrizione dei testimoni). Il copione manoscritto autografo, in cui l’atto III si presenta incompleto, reca in calce una nota di Eduardo (non datata), in cui si spiega l’incompletezza del testo con il ricordare come «la versione definitiva ... fu elaborata durante le prove. Le prove furono sei (poche in verità) e una generale alle sei del mattino, al Teatro San Carlo, prima dell’andata in scena alle ore 10 (dieci) della stessa mattina!». La *première* ebbe luogo il 25 marzo 1945; nel copione presentato alle autorità il visto della censura reca la data del 21 marzo, mentre la domanda di nulla osta (che vi è allegata) quella del 19 marzo: a quanto è dato desumere dalla descrizione dei testimoni, la redazione di tale copione, per ciò che concerne la parte conclusiva, reca già lo sviluppo che sarà proprio delle edizioni a stampa. Ne consegue che almeno dal 18 marzo il testo avrebbe dovuto essere compiuto anche in relazione al suo memorabile *explicit*, e che questo non sarebbe dunque ascrivibile ad un’estemporanea maturazione durante le prove della commedia (che si conclusero immediatamente a ridosso del debutto): in tal caso, la testimonianza di Eduardo andrebbe tenuta nel conto di un’automitografia retrospettiva. Come accennavo a testo, il particolare – a mio avviso, di grande rilievo filologico e storico-critico – non è purtroppo delucidato nel commento sulla dinamica compositivo-rielaborativa della commedia (pp. 11-24 e 169-176).

6. Postilla (*perché anche il teatro, nonostante la filologia, fortunatamente “non conclude”*)

Una delle stradi maestre, e non *la* strada maestra. Anche qui sovviene il *memento* antico e sempreverde del buon filologo: l'unico approdo ecdotico legittimo – che resta comunque e sempre congetturale – è quello che si matura a partire da una riflessione non aprioristica sui materiali d'analisi e, preliminarmente, da una valutazione ad ampio raggio dell'effettivo grado testimoniale di ciascuno.

Il principio che fanno proprio i curatori dell'eccellente edizione del teatro eduardiano, e secondo cui va privilegiato, risolutamente, «il testo dell'ultima edizione», in quanto «di fatto sostituisce ogni precedente edizione e le stesure manoscritte» (oltre a suscitare qualche perplessità in sé e per sé),<sup>42</sup> risulterebbe improponibile in altri casi, casi che oltretutto potrebbero con questo condividere qualche parentela. Alla lontana, ma parentela certa, e certificata non evidentemente dalla tipologia testuale con cui ci si confronta, ma dalla specificità della sua tradizione: quella, a dirla in estrema sintesi, in cui si intersecano e si annodano le problematiche di una filologia d'autore con le problematiche di una filologia dei testi a stampa. Valga allora il sintetico racconto dell'esperienza maturatasi – durante l'ultimo ventennio, e ancora *in fieri* – in un altro imponente cantiere editoriale, quello del teatro goldoniano.

6.1. Prologo ed epilogo (provvisorio)

Circa vent'anni fa, nel 1993 (bicentenario della morte dell'autore, *annus mirabilis* tra tutte le commemorazioni goldoniane), poteva ancora essere autorevolmente formulato come un inedito auspicio quello di «leggere il teatro di Goldoni col corredo d'una analitica nota al testo, se non d'un apparato critico, come si usa fare per scrittori infinitamente meno importanti»;<sup>43</sup>

<sup>42</sup> L'inevitabilità della scelta ecdotica è infatti motivata con un criterio, a mio avviso, poco pertinente, e cioè – come abbiamo già visto – quello per cui, nel caso eduardiano, «non si tratta di ricostruire, con l'apporto di vari testimoni, un originale d'autore perduto». Il concetto operativo dell'«originale perduto», com'è noto, pertiene alla filologia classica, mentre risulta complessivamente estraneo alla tradizione del moderno, dove l'originale può essere non solo preservato, ma anche “al plurale”. Caso quest'ultimo pressoché canonico nella tradizione dei testi teatrali.

<sup>43</sup> A. Stussi, «Per il testo e la lingua delle commedie veneziane di Goldoni», *Annali d'Italianistica*, 11 (1993), p. 62.

nello stesso torno di tempo, e con pari autorevolezza, si potevano considerare «i problemi legati ad una edizione scientifica dell'intera opera goldoniana» come «una vera e propria sfida alla filologia dei nostri giorni». <sup>44</sup> La lunga vigilia celebrativa era già stata attraversata e scossa dalla silloge goldoniana (1991) curata da Marzia Pieri per il «Teatro italiano» Einaudi: i criteri ecdotici partivano dall'assunto secondo cui «come sempre alle prese con il teatro, bisogna contentarsi di avere non *il* testo, ma *un* testo, l'istantanea di una fase instabile che rinvia ad infinite possibilità di essere diverso», e privilegiavano sistematicamente la “prima volontà d'autore”, come la più conforme all'origine e alla fisiologia spettacolare dei testi. <sup>45</sup> L'operazione editoriale innescò un infuocato dibattito, in cui per qualche anno studiosi di teatro e filologi assunsero le sembianze di accese tifoserie.

In quel medesimo 1993, così gravido di fervide (in tutti i sensi) attese, prese avvio l'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Goldoni (nella «Letteratura Universale» Marsilio), mettendo in campo gli “utensili” documentari e critici di cui si poteva allora disporre. Parallelamente si venne maturando un filone di ricerche mirate ad una ricognizione storica, morfologica e analitica delle varie tappe editoriali attraverso cui si codificò la complessa tradizione testuale goldoniana, <sup>46</sup> ricerche che finirono inevitabilmente per svilupparsi in solidale convergenza con le prime risultanze del laboratorio avviato dall'Edizione Nazionale.

“Scientifica”, nel senso proprio del termine, tale edizione ha saputo esserlo nella misura in cui ha mostrato di non lasciarsi ingabbiare in certezze aprioristiche e di sapersi viceversa aprire agli apporti documentari e metodologici che venivano maturando dentro e fuori il suo laboratorio. In effetti, l'edizione Goldoni ha probabilmente saputo essere all'altezza della sfida originaria proprio nella misura in cui ha consentito al progredire dell'indagine filologica e critica di ridefinire e scompaginare *in progress* i suoi stessi orizzonti operativi. Al punto tale che, al di là di quelli che possono essere gli inevitabili limiti (e, in taluni casi, le risultanze discutibili) di un progetto così ambizioso, è lecito ipotizzare che l'unicità dell'esperienza da essa rappresentata sia da individuarsi

<sup>44</sup> G. Gronda, «L'edizione nazionale delle Opere di Goldoni: i primi tre volumi (1993-1994)», *Rivista di letteratura italiana*, XII (1994), p. 491.

<sup>45</sup> M. Pieri, «Introduzione» e «Nota al testo» in *Il teatro italiano*, vol. IV, C. Goldoni, *Teatro*, t. I, Torino, Einaudi, 1991, pp. XLIV e XLIX.

<sup>46</sup> Per il tracciato conclusivo di tali indagini, cfr. A. Scannapieco, «Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana», *Problemi di critica goldoniana*, VII (2000), pp. 25-242 (cui si rinvia anche per ulteriori riferimenti bibliografici).

nell'aver saputo guadagnare un vero e proprio primato metodologico: quello per cui, nell'arco di dieci anni, si sia potuta e saputa riconoscere la necessità di ridefinirne i criteri ecdotici.

## 6.2. Antefatti e termini del problema testuale

Lo studio della tradizione dei testi teatrali goldoniani ha dovuto confrontarsi con molteplici difficoltà: innanzitutto un *corpus* teatrale di straordinaria imponenza, articolato – e si parla del solo teatro di parola – in ben 200 unità, di cui per ben un quarto è sostanzialmente preclusa la possibilità di conoscere il disegno, o anche una qualsivoglia traccia oltre il titolo. Un *corpus* siffatto non ha il supporto di manoscritti, autografi o meno, ed ha visto la propria trasmissione affidata ad una ricca e tumultuosa diffusione editoriale, in cui risultano intrecciate e non di rado indistinguibilmente sovrapposte intenzioni autoriali e apporti di varia apocrifia.

All'origine, almeno in buona parte, di una tradizione testuale così sconcertante, è il particolare statuto artistico dell'autore, e l'ancora più particolare ruolo che, nella storia dell'editoria teatrale, Goldoni volle e seppe rivestire. A differenza infatti dei padri costituenti della drammaturgia moderna, da Shakespeare a Molière, da Lope de Vega a Calderón de la Barca (che mostrarono sostanziale indifferenza o – nel caso di Molière e Lope – tardivo e tattico interesse per la pubblicazione delle proprie opere), Goldoni è un attento promotore di quella che egli stesso definiva la propria «Professione di Scrittore di Commedie», di poeta stipendiato di compagnia, e si avvale della pubblicazione delle proprie opere teatrali proprio per promuovere e sostenere la loro vita spettacolare. Nel tempo, venne complessivamente intraprendendo ben cinque edizioni delle proprie opere, tutte peraltro allestite secondo modalità estremamente accidentate: le sue edizioni si intersecano e si fanno reciprocamente concorrenza, rallentano, si interrompono e non di rado restano incompiute, in ogni caso alimentando – in via diretta o anche indiretta, attraverso le molteplici ristampe “pirata”, su cui tornerò tra breve – una domanda che sempre più verrà identificando ne «Le commedie del dottore Carlo Goldoni avvocato veneto» uno dei *best-sellers* del secolo.

Attraverso ciascuna delle sue edizioni, il «Molière italiano» (così nel *claim* del suo primo editore) dava risonanza ad altrettante fasi del proprio itinerario professionale e artistico, non solo aggiornando l'offerta editoriale in base allo sviluppo della pressoché coeva offerta spettacolare, ma altresì rielaborando – anche alla luce delle nuove esperienze

drammaturgiche e sceniche – moltissime delle opere già in precedenza pubblicate. Alle cinque edizioni, volute e in vario modo assistite dall'autore, se ne affiancarono, come accennavo, innumerevoli altre (una ventina circa), prontamente sollecitate dall'*appeal* commerciale dell'opera e dunque disposte a riprodurre – amplificandone la risonanza – qualunque “novità” a stampa del «dottore Carlo Goldoni avvocato veneto». Sicché ben disse l'autore di sé, e degli sventurati filologi che avrebbero cercato di rincorrere il fantasma del suo teatro: «la maggior guerra, ch'io soffro, è quella che mi vien fatta da me medesimo», a causa delle innumerevoli «Edizioni che ... hanno, posso dir senza ostentazione, empito il Mondo delle Opere mie». <sup>47</sup>

### 6.3. Nodi irrisolubili, o quasi

Cercando di metter ordine tra le macerie della “guerra”, si è potuto constatare che la problematicità interpretativa di tale situazione si misura almeno a tre livelli:

*a.* in relazione alla densa opacità con cui, in assenza di documentazioni manoscritte (di vario tipo e natura: dai “*foul papers*” alle copie del suggeritore alle parti scannate), la trasmissione a stampa dei testi ha avvolto la loro originaria fisionomia, e, soprattutto, il loro “genetico compromesso” con la scena;

*b.* in riferimento a quella tensione rielaborativa cui l'autore – come s'è detto – sottopose per via editoriale le proprie opere;

*c.* per l'esuberante presenza di una tradizione editoriale “apocrifà”, tutt'altro che esorcizzabile in una comoda categoria di “ristampe-pirata” (la stessa che ne consentirebbe l'immediato azzeramento testimoniale).

È proprio quest'ultimo aspetto a mostrarsi, sotto un certo profilo, il più problematico. La complessità del ramo sedicente apocrifo è infatti tale da consentire l'individuazione o di rapporti variamente collaborativi con l'autore stesso, o di una capacità di influire – “contaminandola” – sulla tradizione a stampa d'autore (è il caso, tra gli altri, della *Locandiera*), <sup>48</sup> o addirittura di risorse concorrenziali nei confronti delle pub-

<sup>47</sup> Dalla prefazione al t. 1 dell'edizione Pasquali (1761), ora in C. Goldoni, *Prefazioni e polemiche*, a cura di R. Turchi, vol. III, *Memorie italiane*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 98.

<sup>48</sup> Caso già segnalato da P. Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008 pp. 111-112. Per esemplificazioni relative ai casi di varie altre commedie di cui è già documentabile una tradizione “inquinata”, cfr. A. Scannapieco, «Scrittoio, scena, torchio», cit., *passim*.

blicazioni autorizzate, in grado – rispetto a queste – di esibire anticipatamente alcuni inediti: inediti dotati di una fisionomia redazionale diversificata rispetto a quella che sarà poi proposta dall'edizione d'autore, ma non per questo, necessariamente, allografa o comunque spuria (un esempio per tutti: *Sior Toderò brontolon*).

L'aspetto più problematico e, all'inizio del percorso, il più misconosciuto: all'inizio del percorso infatti il problema ecdotico sembrava “ridursi” al confronto con la multiredazionalità certificata dalle edizioni d'autore, risolta secondo lo stesso principio fatto valere nel caso eduardiano, e cioè dando per scontato che si dovesse assumere come testo di riferimento la «stampa che testimonia l'ultimo livello di revisione/rielaborazione d'autore (soglia prevalentemente rappresentata, per i testi in essa compresi, dall'edizione Pasquali [il *ne varietur* goldoniano, o quasi])». <sup>49</sup> Questo appariva infatti il «livello [che] riassume in sé la storia complessa del testo e le spinte di natura diversa (teatrale e letteraria) che presiedono alla sua rielaborazione nel tempo», mentre le varie fasi precedenti (per le quali era impensabile dover far ricorso ai testimoni apocriefi della tradizione) avrebbero trovato documentazione in apparato (o, in casi estremi, nella riproposizione integrale in appendice). In sostanza, un protocollo ecdotico che si ispirava, con qualche moderazione, alle istanze della “filologia d'autore” (all'epoca, ancora *in statu nascendi*, almeno sotto il profilo disciplinare), <sup>50</sup> e non molto diverso, tutto sommato, da quello che nei primi decenni del Novecento aveva praticato Giuseppe Ortolani, costruendo, per buona parte da solo, la prodigiosa impresa dei primi *omnia* goldoniani. <sup>51</sup>

<sup>49</sup> Questa e le citazioni immediatamente successive attingono alla prima redazione delle *Norme editoriali* dell'Edizione Nazionale Goldoni (inedite), per cui cfr. A. Scannapieco, «Bilanci e progetti da un centenario all'altro: l'Edizione Nazionale di Goldoni», in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Atti del Convegno (Venezia, 12-15 dicembre 2007), a cura di G. Bazoli e M. Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 419-434.

<sup>50</sup> Se ne veda la recente storicizzazione in P. Italia-G. Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

<sup>51</sup> Edizione del Municipio di Venezia, voll. xI, 1907-1960 (fino al 1930 in collaborazione con Edgardo Maddalena e Cesare Musatti); per le cure del solo Ortolani l'*editio minor*, in voll. xiv, per i «Classici Mondadori» (1935-1956). Nel descrivere l'orizzonte operativo del grande goldonista, Nicola Mangini – a vario titolo successore di Ortolani, anche nella carica di Conservatore della Biblioteca-Museo Casa Goldoni (Venezia) – forgiò la felice definizione di «filologia del cuore», a sottolineare l'arbitrarietà dei criteri di trascrizione, tendenti all'uniformazione o silenziosamente inquinati da modifiche, rispetto al testo-base, non esplicitate e giustificate, ma piuttosto ispirate dalla «gelosa difesa di un mito, dell'immagine ottocentesca del buon “papà Goldoni”, che lo portava

Che la filologia d'autore non potesse rispondere, in proprio e in astratto, alle problematiche di *questa* tradizione testuale, ci si è resi conto *in itinere*, man mano che si approfondivano – con gli strumenti primari della filologia dei testi a stampa – i contorni specifici del problema. Ed è così che si è dovuto imparare a fare i conti con le nuove categorie, opposte e complementari, dell'apocrifia autoriale e dell'autorialità opaca e addirittura spuria. Della prima, si è già sinteticamente detto, richiamando gli apporti delle edizioni "pirata", un ramo apparentemente apocrifo della tradizione a cui invece è necessario a vario titolo prestare attenzione; quanto alla seconda, si può riassumere nell'insieme delle insidie che possono nascondersi nell'autorevolezza delle cosiddette "edizioni autoriali", ciascuna delle quali ha il suo significato, il suo percorso, e le sue intrinseche diversificazioni.

È stato ad esempio dimostrato che, nel caso di opere multiredazionali, l'evoluzione variantistica apparentemente documentata dalla progressione cronologica delle edizioni è in realtà frutto di una sorta di "inganno prospettico", nel senso che una nuova redazione (come ad esempio alcune di quelle documentate dalla fiorentina Paperini, la seconda edizione intrapresa da Goldoni) può essere in realtà effetto di un processo rielaborativo che l'autore aveva già in precedenza espresso, e di cui recano relativa testimonianza edizioni come la *princeps*, la veneziana Bettinelli, articolata in varie ristampe: sicché, nell'ignoranza della concreta morfologia delle varie edizioni, il rischio è quello di pregiudicarsi l'esatta interpretazione tanto dei fenomeni variantistici quanto delle implicazioni che ne derivano per la valutazione complessiva dell'*iter* artistico ed intellettuale dell'autore. Ciò che può sembrare appannaggio della "letteraria" Paperini (che avrebbe costituito la consueta occasione di "sciaccare i propri panni in Arno") è in realtà la risultante di un processo già maturato nell'ambito di un'edizione come la Bettinelli, con pari pregiudizio ritenuta prossima all'inelegante ruvidità della scena.

Ma è stato accertato anche – e il dato è ben più significativo – che una nuova redazione/edizione "d'autore" può essere effetto di interventi

... a preoccuparsi, istintivamente, di presentare il suo Autore nella migliore veste possibile» (N. Mangini, *Le edizioni goldoniane dell'ultimo ventennio*, in *L'interpretazione goldoniana. Critica e messa in scena*, a cura di N. Borsellino, Roma, Officina, 1982, pp. 41-42). Il rilievo ha confermato ed esteso nel tempo tutta la sua pertinenza, ma non per questo appare meno ingeneroso: proprio ad Ortolani (e, in molto minore misura, ai suoi sodali) si deve il primo disseppellimento della stratigrafia compositiva dei testi e la loro congrua documentazione, a fronte della sistematica (e all'epoca del tutto ovvia) elezione del *ne varietur* per il testo-base.

correttori alla volontà d'autore assolutamente estranei, come documentano moltissimi casi di nuove redazioni trasmesse non solo dalla Zatta (l'ultima edizione patrocinata da Goldoni, da una Parigi a vario titolo troppo lontana), ma anche dalla prestigiosa Pasquali, a cui per solito si è attribuito un indiscutibile valore di *ne varietur*, e a cui, come s'è detto, la stessa Edizione Nazionale, nei suoi criteri ecdotici originari, guardava con pronunciata soggezione.

Interventi correttori che piuttosto pertengono agli uffici censori che presiedevano alla realizzazione di quelle stampe "pirata" che si intermisero nel ricco e caotico sviluppo delle edizioni autoriali cercando di intercettarne la redditività commerciale, e che vennero di fatto imponendosi sul mercato, al punto di diventare elementi di riferimento anche delle nuove edizioni d'autore. In che modo? Per la semplice ragione che le nostre aspettative filologiche non governavano la logica produttiva di un editore settecentesco: il quale, quand'anche eletto dall'autore stesso ad approntare il *ne varietur*, non si peritava, laddove le circostanze lo imponessero, ad assumere come proprio antografo un'edizione "pirata". È precisamente per questa via che la maggior parte dei testi tramandati da Antonio Zatta, l'ultimo editore autorizzato delle opere di Carlo Goldoni, attingono, per ragioni meramente accidentali e attraverso una rete complessa di mediazioni, alla variantistica sostanziale introdotta nella tradizione dalla bolognese San Tommaso d'Aquino, una casa editrice nel cui consiglio direttivo o comitato di redazione, come si direbbe oggi, figurava l'Inquisitore in persona.<sup>52</sup> Ed è sempre per questa via che anche l'«edizione colta e magnifica» per cui l'autore solennemente prometteva ai suoi futuri acquirenti che «fin ch'io viva, non sarà da me in verun modo ... alterata, né presterò l'assenso né i mezzi ad alcuno, perché possa alterarla, col pretesto de' miei pentimenti, o cangiamenti, o correzioni»,<sup>53</sup> anche cioè la Pasquali si riveli talvolta, al vaglio di una ricognizione filologica vigile, ricettacolo di redazioni latrici di modifiche sostanziali quanto spurie.<sup>54</sup> Va da sé che, laddove non ne venisse individuata l'origine, e se

<sup>52</sup> Sull'argomento, cfr. A. Scannapieco, «Questa nostra ristampa speriamo nella sua gentilezza ch'egli non sia per disgradire...»: il contributo bolognese alla tradizione del testo goldoniano, in *Goldoni a Bologna*, a cura di P.D. Giovanelli, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 55-74.

<sup>53</sup> Citazioni desunte rispettivamente dalla richiesta di privilegio per l'edizione e dal manifesto promozionale della stessa (rispettivamente del 1760 e del 1761), per cui cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 378 e 383.

<sup>54</sup> Per le relative esemplificazioni, cfr. Scannapieco, «Scrittoio, scena, torchio», cit., pp. 75-118.

quindi fossero pigramente ascritte a volontà autoriale, le varianti certificate dal *ne varietur* darebbero luogo a consistenti equivoci interpretativi – e, a monte e ancor peggio, a spacciare per edizione critica una vera e propria patacca (o falso storico che dir si voglia).<sup>55</sup>

Un'esperienza questa, che, al di là del perimetro goldoniano e della stessa filologia dei testi teatrali, ci consegna il prezioso monito ad avvicinare con sospettosa cautela le vetrine delle dichiarazioni ufficiali (degli autori, non meno che degli editori), e a non perdere mai di vista la materialità, per quanto difficile e poliedrica, dei testi – il formarsi accidentato della loro, a volte mistificante, “oggettività”.

Che tutto ciò sia sufficiente a sospendere quel principio euristico del rasoio da cui abbiamo preso le mosse, sarà – prevedibilmente e auspicabilmente – frutto di ulteriori riflessioni: delle quali una *Postilla*, in tutta onestà, non può aver la pretesa di farsi carico.

<sup>55</sup> Qualcosa di più delle «documentate eccezioni» cui fa riferimento Claudio Giunta nel rilanciare il principio dell’“ultima volontà”: per esemplificare le quali, lo studioso attinge proprio a materiale goldoniano, e cioè alla fattispecie delle *Donne curiose*, il cui *ne varietur* è segnato da un conclamato caso di “variante d’autore coatta” (la rimozione dei riferimenti massonici in una temperie politica che non li rendeva più possibili), a fronte della quale l’editore critico può legittimamente prescindere dal *ne varietur* (cfr. Giunta, «Prestigio storico dei testimoni», cit., p. 196 e n. 59). Variante coatta, ma pur sempre autografa: “grasso che cola”, rispetto alle davvero molte “eccezioni” della tradizione testuale goldoniana...

# ARCHIVE, TEXT, SCREEN: REMEDIATIONS OF MODERNIST MANUSCRIPTS

MARK BYRON

The recent history of textual scholarship and critical editing has seen considerable change and development, due in large part to the expanding range of theories and techniques in scholarly editing, and the rapid evolution of digital projects in the field. Over the last three decades, scholarly editing of literary texts has developed a strong focus on the construction of digital manuscript editions: from such landmark and pioneering projects as the *William Blake Archive*, the *Rossetti Archive*, and the *Walt Whitman Archive*, to the more recent launch of the *Jane Austen Fiction Manuscripts* and other digital facsimile editions.<sup>1</sup> As a subset of modernist digital editions, the digital manuscript edition also foregrounds a number of specific issues, not least the status of this object within textual scholarship, the role of empirical research in literary studies, and the value of expanding the range of authored texts into the so-called “grey canon” of research notebooks, letters, directorial working notes, and annotations. Further questions centre upon what might be gained, or lost, by reading and studying a digital manuscript as opposed to codex facsimiles, or even compared with consulting the original documents housed within the literary archive. What effect does digitisation have on the perceived aura of an artwork, and on the understanding of the role of authorship and authority? How do these issues

<sup>1</sup> See: *The William Blake Archive*, ed. M. Eaves, R.N. Essick, and J. Viscomi, at <http://www.blakearchive.org>; *The Walt Whitman Archive*, ed. E. Folsom and Kenneth M. Price, at <http://www.whitmanarchive.org>; *The Complete Writings and Pictures of Dante Gabriel Rossetti*, ed. J.J. McGann, at <http://www.rossettiarchive.org>; and *Jane Austen's Fiction Manuscripts: A Digital Edition*, ed. K. Sutherland (2010), at <http://www.janeausten.ac.uk>. Each archive was accessed on 15 September 2014.

intersect with recent discourses of materialist modernism, book history, curation, as well as the conceptual triangulation of work, text and document? Does a curated digital object qualify as an “edition”, and if so, what are the grounds for such status? This essay will seek to open up some of these questions, using as a focal point the digital manuscript edition-in-progress of Samuel Beckett’s *Watt*, a part of the *Beckett Digital Manuscript Project*. Some of the editorial and hermeneutic challenges of that project offer cause for extended meditation on the definitions and purposes of scholarly editing and the various strategies one might employ to achieve them. Finally, this essay explores the question of whether there is anything peculiar to modernist manuscripts that may usefully shape the working concepts and definitions of textual scholars and critical editors working with them.

### *The Modern Digital Manuscript Edition in Concept and Practice*

The *Watt* digital manuscript edition aims to represent the large, unruly manuscript of Beckett’s novel *Watt*, both in photographic reproduction and in a transcription that can be mined and manipulated in various ways.<sup>2</sup> The edition provides photographic reproductions of the six manuscript notebooks, loose leaves, and partial typescript, all housed in the Harry Ransom Humanities Research Center at the University of Texas at Austin. These materials might be said to be “curated” in the digital edition, but they are also “edited” in fundamental ways, by virtue of the various modes of markup, arrangement, record of relational properties, and critical commentary in the edition itself, which is accompanied by a monograph providing a history of composition, detailed

<sup>2</sup> The photographic representation of each manuscript page can be viewed in thumbnail, regular page size, and with a magnified scroll-over that produces a high-resolution image for readers’ inspection. Segments of the transcription may be called up when viewing the regular sized page images, allowing for a comparison between transcription and (photographically reproduced) manuscript page. The transcription is marked up to allow for various bibliographic and codicological features to be shown, including the writing implement and ink colour, multiple layers of erasure, the placement of additions (above, below, or beside the line in question), inserted text from verso to recto pages, and relations between text and nearby doodles where these are deemed to exist. *The Samuel Beckett Digital Manuscript Project* has published two modules at the time of writing: the first includes *Stirrings Still / Soubresauts* and *Comment dire / what is the word*; the second module is that of *L’innomable / The Unnamable*. Twenty-six modules in all are planned: *Watt* is scheduled to appear in 2016. See <http://www.beckettarchive.org>.

codicological account of the materials, and a rationale for the digital edition. The novel was composed in 1941-45 but only published, in a heavily compromised edition, in 1953. Beckett began working on the draft on 3 February, the day after James Joyce's first posthumous birthday memorial, and just at the time when Beckett's Resistance cell, Gloria SMH, was being infiltrated and betrayed in Paris. In May of 1941, he fled Paris a few hours before German soldiers arrived at his apartment door, and he spent the rest of the war in the town of Roussillon, in the French Vaucluse, trying all the time to return to Ireland through Spain. The six manuscript notebooks embody complex, agonistic text composition, replete with internal contradictions, manifold *aporiae*, revisions and recyclings of text material, and the abundant doodles which make the manuscript perhaps the most famous of all of Beckett's compositional achievements. The digital manuscript edition aims to provide the truest digital representation of the manuscript, with its accompanying transcription, editorial rationale, scholarly apparatus, and commentary. There are obvious practical difficulties in transcribing and marking up this material – the words and images are encoded using an augmented version of the Text Encoding Initiative TEI5 – which demand all kinds of editorial decisions at every point in the process of representation. But equally, the pressure such a manuscript applies to conventional text models, when considered in combination with the published texts of *Watt*, also provides an opportunity to consider what a modern manuscript edition might be, and what it might aim to do.

Marta Werner deftly accounts for the ambiguous materiality of the modern manuscript: «In many ways the 'modern manuscript' seems to point to an object that exists in an in-between space: while it has shed the adamant materiality of its medieval predecessor ... it has not yet metamorphosed into the immaterial traces common to post-print culture». <sup>3</sup> The *Watt* manuscript performs a challenge to novelistic and literary form in its aesthetic agonistics, and in its extremely turbulent, aporetic relation to its published versions. The direct impact of biographical and historical circumstance is also plain: whilst the function and "presence" of the author is clear enough, any sense of agency is heavily compromised in all sorts of ways (material postwar compromises regarding paper shortages, the unknown phase of revision embodied in the lost typescript from which the first published text was

<sup>3</sup> M.L. Werner, «Reportless Places': Facing the Modern Manuscript», *Textual Cultures* 6.2 (2011), pp. 60-83: 61.

set, and so on). In their intensive patterns of repetition and recycling, the notebooks possess that tendency in modern manuscripts towards variation, what Paul Zumthor calls «*mouvance*».<sup>4</sup> Instead of variation introduced by scribal error or eccentricity, the modern manuscript is at variance with itself, and makes demands of its editor not so much to eradicate error but to account for authorial change. Edward Vanhoutte has written on the “critical complications” inhering in modern manuscripts, providing a checklist uncannily applicable to the *Watt* manuscript:

- the difficulty of determining the beginning and end of the “text”
- the cognate problem of tracing its internal composition trajectory
- accounting for the prevalence of scriptorial pauses or lacunae
- the proliferation of non-verbal elements such as doodles relating to composition process
- and the “explosion” of the page in composition<sup>5</sup>

These radically provisional features are typical of a significant subset of modernist manuscripts – Beckett’s *Watt*, Robert Walser’s *Mikrogramme / Microscripts*, the poetry of Elsa von Freytag-Loringhoven, James Joyce’s *Ulysses* and *Finnegans Wake* – although of course these phenomena are by no means confined to twentieth century literary manuscripts. The indexical and iconic value of draft manuscript documents might be asserted of writers such as Emily Dickinson, Gustave Flaubert or Herman Melville as much as of Beckett, Walser or Paul Valéry. The definitions and relative values of draft and fair copy come into focus here. As Hans Gabler states, the fair copy is witness to a text able to be transposed successfully from one document to another, whilst the draft remains open to possibility, risk, experiment, and errancy.<sup>6</sup> The modern manuscript draft then becomes viable as a working text model. Marta

<sup>4</sup> P. Zumthor, *Toward a Medieval Poetics*, trans. Ph. Bennett, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

<sup>5</sup> E. Vanhoutte, «Putting Time Back in Manuscripts: Textual Study and Text Encoding, with Examples from Modern Manuscripts», 2002, at <http://www.edwardvanhoutte.org/pub/2002/allc02abstr.htm>. Werner quotes Vanhoutte in her essay at p. 62. This list also appears in Vanhoutte’s essay, «Prose Fiction and Modern Manuscripts: Limitations and Possibilities of text-encoding for electronic editions», in J. Unsworth, K. O’Brien O’Keefe, and L. Burnard, eds., *Electronic Textual Editing*, New York, Modern Language Association of America, 2006, pp. 161-180.

<sup>6</sup> H.W. Gabler, «The Primacy of the Document in Editing», *Ecdotica*, 4 (2007), pp. 197-207: 198.

Werner draws on Benedetto Croce's insight into the changing nature of the literary draft in the nineteenth century, where instead of functioning like a reflecting glass into the mind of the writer, it instead

reveals only the illusion of genesis, the part of the creative process that has been inscribed on paper. It is a fallen document, a fragment of the intellectual, abstract, ideal genesis of the work that remains forever beyond understanding.<sup>7</sup>

To abandon the concept of the manuscript as mirror of an actual or imagined authorial mind makes manifest its temporal dimension:<sup>8</sup> that is, the process of writing through time, which now registers in a positive fashion in the multiple and contradictory decisions across the manuscript space, showing evidence of changing rates and modes of composition, from the frenetic to the frustratingly static, and from the associative to the schematic.

*Document, Text, Work in the Modernist Digital Manuscript Edition*

These preliminary statements concerning the modern manuscript and its relation to digital manuscript editions make clear that some fundamental concepts in textual editing require careful consideration. Recent debate over the relative values and definitions of “document”, “text” and “work” is instructive in this context: the dossier of articles appearing in *Ecdotica* 10 (2013), curated by Barbara Bordalejo and including essays by her, Peter Robinson, Hans Walter Gabler, Paul Eggert and Peter Shillingsburg, are of particular importance, and will feature prominently in the discussion below. This recent debate might be framed in terms of the wider challenges to editorial theory and method over the last three decades, as Hans Walter Gabler has stated:

An editorial methodology is today in demand to give new responses to the changed perceptions – of which beginnings are already to be seen, for instance, both in medieval studies in their development of a «new philology», or, say, in modernist studies with manuscript editions, meanwhile dominantly digital, answering to the methodological stance of genetic criticism (*critique génétique*).<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Werner, «‘Reportless Places’: Facing the Modern Manuscript», *Textual Cultures*, 6.2 (2011), p. 63.

<sup>8</sup> L. Hay, «Does ‘Text’ Exist?», *Studies in Bibliography*, 41 (1988), pp. 64-76: 75.

<sup>9</sup> H.W. Gabler, «Editing Text - Editing Work», *Ecdotica*, 10 (2013), pp. 42-50: 48.

These more recent trends in scholarly editing recognise the fundamental variability of texts as a defining concept from which to develop viable editorial models, which runs somewhat counter to the conventional historical narrative (at least in Anglo-American editorial theory and practice) by which editors attempted to stabilise texts from apparently external forces of change (errors in transmission, errata in published texts, etc.).<sup>10</sup> All things being equal, however, the aim of textual scholarship persists in the production of coherent editions of works: these might consist of a reading text and apparatus, or else a “purposeful” multiple, fragmented, or radial set of literary documents.<sup>11</sup>

It is generally accepted that any edition worthy of the name must be supported by a consistent and explicit editorial rationale. Manuscript editions must also mediate their source materials in meaningful ways, beyond the mere fact of facsimile reproduction. The expansion of editorial options in the digital age has not diminished the importance of establishing «a clear understanding of relationships among the texts of surviving documents».<sup>12</sup> However the revolutionary potential for preservation and distribution of documents (or more properly, their digital representations) new capabilities in digital editions raises some critical issues for the basic terms of textual scholarship. For Shillingsburg, there is a crucial distinction to be made in digital textual editing, concerning: «questions about the desirability, methods, and place of editions, defined as the results of ‘textual criticism and editorial scholarship’ to present an edited text of the work, as opposed to the results of ‘bibliographical, collecting, and representational scholarship’ to present vir-

<sup>10</sup> Gabler, «Editing Text - Editing Work», cit., p. 44.

<sup>11</sup> *Purposeful*: not simply “editions” in which documents are reproduced with minimal mediation, such as straightforward facsimile editions, but rather products of bibliographic, editorial and critical judgement. Such editions include manuscript editions in which transcription choices demonstrate the exercise of such judgements, and which may include such scholarly apparatus as commentary, editorial rationale, and various forms of “metadata” concerning the document’s inscriptions. The dimension of reception enjoys increasing visibility, especially in digital editions, whereby matters of temporality dilate to the reading present, and matters of documentary variability must account for an ever-changing receptive audience. Obviously these terms are far from settled in theory and in practice: as Shillingsburg and others have argued, there are dangers in conflating archival and editorial impulses, or bibliography and the sociology of texts. See P. Shillingsburg, «Literary Documents, Texts, and Works Represented Digitally», *Ecdotica*, 10 (2013), pp. 76-93.

<sup>12</sup> Shillingsburg, «Literary Documents, Texts, and Works Represented Digitally», cit., p. 77.

tual surrogates for the archival record of documents».<sup>13</sup> Digital manuscript editions comprise a zone of convergence between these impulses, although there must be clear principles governing the editorial mediation of documents and their representation, and those principles must be clearly stated and testable against the objects of the edition itself.

Whether or not a manuscript edition properly comprises a scholarly edition hinges upon the treatment and mediation of the documentary materials supporting it, as well as the way in which the terms document, text and work are understood. For Gabler, the dangers of treating the document merely as a transmitter of texts include the potential relegation of the document following its editorial treatment. This bears direct consequences for diplomatic editing and the creation of facsimile editions: «the marginalizing of the facsimile edition seems to me to be a symptom of the marginalizing, or even, as it were, erasure of the original document in traditional editing, or at the very least of its downgrading to the auxiliary role of text carrier».<sup>14</sup> The alternative viewpoint claims that documents can in fact be edited in themselves, rather than texts edited from them. In support of this claim, Gabler invokes the approach of *critique génétique* and its focus on the temporal coming-into-being of the manuscript, even despite the fact that such apparatus as sigla and footnoting tends to divest the manuscript of its temporality.<sup>15</sup> The shift from codex to digital editions provides obvious opportunities to emphasise certain iconic and indexical features of manuscript pages:

Where the electronic medium increasingly develops its potential is in the facilities it offers for enriching the editorial discourse around the manuscript images – a discourse which we then also immediately recognise as functionally derivative of, or in other ways dependent on, the digital images initially uploaded into the electronic medium.<sup>16</sup>

In this space the text is a function of the document: expressed in the mode of transcription deployed in the edition (parallel image-transcription visualisation, rollover transcription functions, and so on). The “iconographic” qualities of the document can be made evident in high quality digital facsimile reproduction (such as the rollover magnifier function in the BDMP), and its “indexical” qualities also given exten-

<sup>13</sup> Ivi, pp. 85-86.

<sup>14</sup> Gabler, «The Primacy of the Document in Editing», cit., p. 198.

<sup>15</sup> Ivi, p. 200.

<sup>16</sup> Ivi, p. 202.

sive representation (the state of the physical document may provide evidence regarding the material conditions of composition, ancillary material may indicate the immediate social and material contexts in which composition occurred, etc.). Gabler claims that the act of transcription itself, whereby a text is lifted and reinscribed, necessarily entails an editorial act, even if the mode of transcription aims to minimise traces of mediation, such as in cases of diplomatic transcription.

The ease with which magnification functions can be incorporated into digital editions provides an obvious benefit to the reader, aiding a document's legibility in ways that may be superior, in certain instances, to viewing the original documents themselves. Gabler detects a conceptual benefit in bringing together the iconic and hermeneutic dimensions of codicology:

Just seeing the screen effect of the magnifying glass over the image suggests sufficiently the potential of the electronic medium to convey the close interdependence of visualising and reading the document [... and where] the interpenetration of image and text becomes truly essential to the editorial mediation of the document.<sup>17</sup>

Gabler's emphasis on compositional process expresses an attitude towards documents and texts cognate with that of *critique génétique*, but also stems from the long-standing German editorial practices of the historical-critical edition (*historisch-kritische Ausgabe*), in which the entire transmission history of a text is brought to bear on its establishment in an edition. More specifically, the German editorial tradition takes palimpsests or fragmentary and often extrinsic raw material into the editorial purview: an edition might even be built around a set of working drafts in the *Handschriftenedition*, in which the various layerings and topographical contours of writing may be given the fullest expression, spatially as well as temporally.<sup>18</sup> Gabler places great confidence in the possibilities that this editorial perspective might bring to the project of uniting textual criticism and hermeneutic practices – a confidence well

<sup>17</sup> Ivi, p. 205.

<sup>18</sup> See H.W. Gabler, «Introduction: Textual Criticism and Theory in Modern German Editing», in H.W. Gabler, G. Bornstein and G. Borland Pierce, eds., *Contemporary German Editorial Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, pp. 1-16. Gabler outlines a model in which an actual document can anchor a telescoping «series of virtual sub-documents», giving a unifying coherence to the historical development of the documentary record: see Gabler, «The Primacy of the Document in Editing», cit., p. 206.

placed when combined with an awareness that such a project will be fulfilled in compelling editions that entail hermeneutic practices in their editorial rationales, and that produce reading practices cognizant of this harmony. Digital manuscript editions provide fertile grounds for such aspirations.

The production of a digital manuscript edition brings its own inflections to these concerns. There is debate over whether a digital manuscript edition actually qualifies as an edition, and if it does, by virtue of which criteria. Such an edition might be seen as an edition of documents and also at least a partial edition of a work – that is, a work that also incorporates published texts in most instances – but the nature of its texts requires careful consideration. As a partial edition of a work, the relation between the facsimile reproductions, transcriptions, editorial apparatus (commentaries, treatment of the linguistic matter, statement of rationale, and so on) and the work's publication history demands careful analysis. Genetic editorial approaches to manuscript editions are peculiarly conducive in articulating the historical dimension of the documentary record, as well as the synchronic presentation of documentary variance. Matters of reception enter in here too, as the different stages of a work's transmission will entail and enable different kinds of hermeneutic strategies on the part of readers and scholars, as well as editors, and the concept of reception becomes accordingly complex and manifold.<sup>19</sup> The term “work” is conventionally used to describe the aesthetic production entailing different documents, manuscript texts, and (most often) published texts. In the context of modernist digital manuscript editions, «work» becomes an imprecise concept, and in particular cases may gesture to an aesthetic project that is radically contingent or perhaps even formally uncompletable. In the case of the *Watt* digital manuscript edition, the partial work is not a mere «phalanx of particulars» (as Beckett's *Murphy* would have it) gathered within a nominalist framework, but a material set of documents, digitally mediated to produce a network of unique textual material which critically articulates phases of revision, deletion, and recycling. This edition does not replace a critical edition of the “work” of *Watt*, which must include the

<sup>19</sup> Elena Pierazzo describes the «documentary digital edition» as a «new type of editorial object ... recording ... as many features of the original document as are considered meaningful by the editors, displayed in all the ways the editors consider useful for the readers, including all the tools necessary to achieve such a purpose». See E. Pierazzo, «A Rationale of Digital Documentary Editions», *Literary and Linguistic Computing*, 26 (2011) pp. 463-477: 472.

published texts of that novel in addition to relevant matters of its production and reception, but it can serve as an essential preliminary to such an edition.<sup>20</sup>

The concept of the “work” then requires careful rethinking in this environment, whereby physical documents are raised into digital facsimile reproductions, texts are distributed across documents and printed books, and may present themselves as incoherent objects, and the work is provisionally conceived as a manifold and non-identical thing. Peter Robinson states that the digital medium is uniquely well placed to facilitate this change of focus: «rather than accepting that the digital revolution is accelerating the disappearance of the concept of the work from textual scholarship, we need to return the concept of the “work” in the digital age to the centre of what we do».<sup>21</sup> Robinson is critical of editorial rationales that displace the concept of the “work” from their scholarly frameworks: Elena Pierazzo’s rationale of «digital documentary editions», notably the *Jane Austen’s Fiction Manuscripts project* with which she is involved, suffers from this exclusive focus, and Robinson also finds Gabler’s intensive focus on the *minutiae* of documents to be at the expense of a fully articulated notion of the “work”, which is relegated to the discourse exogenous to the establishment of the edited objects.<sup>22</sup> However a provisional concept of the “work” can be expressed in manuscript editions as a “partial object” emergent in the documents assembled, transcribed and edited within the edition’s environment. This does not displace the “work” as conventionally understood, but acts as a preliminary means by which to approach it. In the case of modernist manuscripts, the combination of digital presentation platforms with genetic and historical-critical approaches to the documents hold the best hope of making sense of their diversity, internal contradictions, and dispersed relations to complex publication *stemmae*.

Paul Eggert sees in Gabler’s approach a potentially rigid boundary between evidence of textual change, endogenous to the editorial proj-

<sup>20</sup> Digital manuscript editions obviously do not replace critical editions of published texts. For an articulation of the dangers of the manuscript edition as panacea, cf.: «The document-centered perspective, as championed by Gabler and Elena Pierazzo, in digital editing is so pervasive that it has led some editors to exalt the document as if editing not only begins with the document, but ends with it too», in B. Bordalejo, «The Texts We See and the Works We Imagine: The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age», *Ecdotica*, 10 (2013), pp. 64-76: 73.

<sup>21</sup> P. Robinson, «The Concept of the Work in the Digital Age», *Ecdotica*, 10 (2013), pp. 13-42: 14.

<sup>22</sup> Robinson, «The Concept of the Work in the Digital Age», p. 26.

ect, and exogenous discourses of authorial agency, readerly and scholarly reception, and other dimensions of textual immanence. Eggert defines the work «not as an object but as a regulative concept that embraces the endless iterations of the text-document dialectic, a dialectic that inevitably involves the workings of agency and takes place over time».<sup>23</sup> This formulation dispels the autonomy of the “editor’s text” for which Gabler argues, and reconceives it as an extended argument about a work, addressed to a learned audience thus enjoined to evaluate the argument on its scholarly merits. The “partial work” of the modernist manuscript edition establishes the ground for the concept of the “work”, which will take specific form (or remain unformable) in individual cases: the condition of variance is endemic to this relation between the manuscript edition and the edition of the “work”. Eggert introduces the notion of «work-genesis», which, via C.S. Peirce’s semiotics, allows for pragmatic account of work-activity in reading as well as writing and editing. Readers «are involved in the repeated coming-into-being of the work, even though documentary testament to their activity is only rarely laid down in the form of *marginalia* or commentary of one kind or another».<sup>24</sup> This augmentation of the concept of the “work” into the “work-space” accommodates, in a pragmatic as well as a formal sense, the provisional, contingent relation of documents, texts and works. This is particularly conducive to thinking of the digital manuscript edition as a special case, whereby readers negotiate necessarily unformed material to construct a potential work-genesis or possible work. The structure of the digital edition also allows for potential commentary and *marginalia* to be included following an initial editorial phase, provided by readers, the editor, or both.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> P. Eggert, «What We Edit, and how We Edit; or, why not to Ring-Fence the Text», *Ecdotica*, 10 (2013), pp. 50-63: 53.

<sup>24</sup> Eggert, «What We Edit, and how We Edit; or, why not to Ring-Fence the Text», cit., p. 57. See also Chapter 10, «The editorial gaze and the nature of the work», in Paul Eggert, *Securing the Past: Conservation in Art, Architecture and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 214-240.

<sup>25</sup> Although Eggert formulates the «work-genesis» within a pragmatic paradigm, its ability to account for discourses shaping the emergence and reception of the work establishes a dialogue with sociological models of text, particularly the two classic articulations: J.J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, Chicago University Press, 1983; and D.F. McKenzie, *Bibliography and Sociology of Texts* (The Panizzi Lectures, 1985), Cambridge, Cambridge University Press, 1999. Joseph Grigely has also productively considered the work as a process of composition and in context of its history. See J. Grigely, «The Textual Event», in Ph. G. Cohen, ed., *Devils and Angels: Textual Editing and Literary Theory* (Charlottesville: U of Virginia P, 1991), pp. 167-194.

*Mouvance and Variance in the Modern Digital Manuscript Edition*

The modern digital manuscript edition is an identifiable, and burgeoning, species within the genus of modern literary scholarship. It remains to consider two major lines of thinking to their point of convergence: one the one hand, to investigate what is at stake in a modern manuscript edition, firstly on its own terms, and then as a first step in establishing how manuscript material might be deployed in full editions of literary works; and on the other hand, to evaluate the ways modern literary documents are able to be represented in digital archives, as a significant step in thinking through digital editions. This digital focus also implies a series of related questions concerning the adaptability of specific examples of textual unruliness to digital architecture and display, and the means by which to evaluate and display them as representations of aesthetic and formal experimentation on the part of their authors. The modern digital manuscript edition is grounded in the notion that the work – the “partial work” – is not separable from its documents: «The extant documents, the documents we reconstruct, the relations we uncover among the documents and all involved in their creation, transmission and reception, and the acts of communication we extract from them, are the work».<sup>26</sup> In order to begin this process of thinking through the modern digital manuscript, the following experiment imagines the modernist manuscript within the frame of the medieval manuscript. This convergence creates the zone in which to learn more about their historical, tropological, and codicological similarities and divergences. This thought-experiment is governed by Peter Shillingsburg’s statement: «for development of tools, methods, designs and capabilities for digital archives and digital editions to be sophisticated, durable, and worthy of the advanced scholarship of textual investigation and representation, they must be undertaken in cognizance of the complexity of the textual condition».<sup>27</sup> It begins to think through how modernist textual scholars might bring the formidable work of digital textual scholarship in medieval studies into the working space of modern literary manuscripts, and perhaps even to resolve some of the more intransigent conceptual and formal problems these manuscripts assert. Of course these insights will

<sup>26</sup> Robinson, «The Concept of the Work in the Digital Age», cit., p. 41.

<sup>27</sup> Shillingsburg, «Literary Documents, Texts, and Works Represented Digitally», cit., p. 84.

be familiar to medievalists and early modernists, but there may be much to be gained for modernist scholars and editors in drawing on traditions and innovations not within their immediate purview.

What might digital editions of medieval manuscripts have to do with scholarly work on modern, or even modernist, literary manuscripts? Richard Trachsler has observed that the shift to the modern manuscript draft has stimulated the evolution of text models,<sup>28</sup> particularly those that discern modern iterations of the classical and medieval concept of *varia lectio*,<sup>29</sup> inflected with a new emphasis on the manuscript as *avant-texte* material:

Whoever has examined a page of Flaubert's drafts can easily appraise the fascination any Flaubert scholar feels when looking into the abyss of overwritten, erased, underscored, crossed out, and rewritten words. It is clear also that one is tempted, when leaning over the precipice of creativity, to try to make sense out of these mountains of pages, to consider that there is a starting point and ending to this creative process.<sup>30</sup>

The manuscript is the starting point for classicists and medievalists, distinct from how scholars of modern literature may perceive its function: «modern drafts are seen as leading up to some kind of achievement wanted at some moment by the author, whereas medieval manuscripts lead away from it; they lead to something new». <sup>31</sup> For Trachsler, this difference leads to the distinction between medievalist attempts to

<sup>28</sup> One of several pertinent examples is that articulated in J. Bryant, *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.

<sup>29</sup> The *varia lectio* appear in the apparatus at bottom of page, or else in synoptic redactions: «This is where the analogy between modern and pre-Gutenberg manuscripts ends: the apparatus of the *varia lectio* will, of course, in both cases introduce a diachronic dimension into the synchronic presentation of the text, but the apparatus will be concerned – as far as modern literature is concerned – with periods prior to the publication of the 'authorized version', whereas the apparatus of editions of classical and medieval works gives an idea of what happened to the text once it went into circulation. It is like looking into a mirror reflecting in the first case the past, and in the second the future of the text left by the author». R. Trachsler, «How to Do Things with Manuscripts: From Humanist Practice to Recent Textual Criticism», *Textual Cultures*, 1.1 (Spring 2006), pp. 5-28: 13.

<sup>30</sup> Trachsler, «How to Do Things with Manuscripts: From Humanist Practice to Recent Textual Criticism», cit., p. 8.

<sup>31</sup> Trachsler, «How to Do Things with Manuscripts: From Humanist Practice to Recent Textual Criticism», p. 10.

construct a text from extant copies, none of which might coincide with the author's (which itself might be partly or completely obscured), and attempts by modern scholars to reconstruct the *avant-texte*, which then opens up the text to multiple readings of an *opus in fieri* or work-in-progress.<sup>32</sup> This gets very much to the point of the modern manuscript edition, especially with regard to the flexibilities afforded by digital representation:

It is ... a fact that an edition does not replace the manuscript. It will do both more and less than the original document and thus serve the reader better or worse according to his field of interest. ... It is clear that all depends on the nature of the manuscript, the kind of text it contains, and the scope of the work one intends to accomplish with the edition.<sup>33</sup>

The diachronic dimension embodied in the critical apparatus of a medieval manuscript edition indicates what happened to the manuscripts once it passed into circulation; whereas for a modern edition the critical apparatus concerns the life of the work both before it reaches an authorised form in publication, and its career in publication. The instability and self-contradiction of the modernist "work", dispersed across its manuscripts and published texts, might be captured in the concept of *mouvance* (a term which arose in the shift away from stemmatic analysis in French medieval studies in the 1970s): «The notion, as revealed by the term, implies that the medieval text moves, that it is essentially unstable, and transforms itself in all kinds of directions in a movement which is no longer linear and cannot be thought of as a tree».<sup>34</sup> Subsequent shifts of emphasis to the legitimacy of every variant – where the text, rather than existing nowhere, as in *mouvance*, exists everywhere – reifies the text process into a series of stages:

The vibrating halo around the text freezes and can be analyzed as a sequence of different – independent – moments. That is where the main benefit of the approach lies: it opens the view onto every single manuscript, it reminds us that each of them is a response to a specific historical situation and thus deserves to be examined as a witness of that precise moment.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> See L. Jenny, «Genetic Criticism and Its Myths», in *Drafts*, ed. M. Contat, D. Hollier and J. Neefs [= *Yale French Studies*, 89 (1996)], pp. 9-25.

<sup>33</sup> Traschler, «How to Do Things with Manuscripts: From Humanist Practice to Recent Textual Criticism», cit., pp. 11-12.

<sup>34</sup> Ivi, p. 19.

<sup>35</sup> Ivi, p. 20.

These notions of *mouvance* and *variance* can be applied to a range of modern manuscripts, such as the drafts and sketches of Paul Valéry, who famously attributed to them a greater aesthetic worth than their published counterparts. In the case of Beckett's *Watt*, the published text constantly sends the reader back to the manuscript (or at least to the idea of the manuscript): the many "sphinxes" and non sequiturs in the published novel possess typographic counterparts in ellipses, narrative fragmentation, and in the infamous Addenda items at the novel's entropic conclusion (fittingly, a false dawn at the railway station).

The thought-experiment in which Beckett's manuscripts are considered, momentarily, within a medieval frame, yields surprising insights. Of course the manuscript's authorship is not contested, but authorial agency is certainly heavily contingent in its halting gression and periodic seizures, visibly and semantically apparent on nearly every page of the first three notebooks. The manuscript can be thought to embody a kind of scribal variation pointing into the future, engendering a range of possible and actual texts of which several are historical and bibliographical facts, but which do not mitigate against thinking of others latent in the manuscript material. The editorial gaze might occupy itself in this work-site in making sense of these radiating texts – possible and actual – where modern textual criticism usually works on the reverse assumption of known, actual published works. Taking this experiment through its stages, one might consider a number of alignments between Beckett's manuscripts and common features in medieval textuality. The constraints of knowledge concerning many medieval writers take the historically contingent form of a text composed in conditions of deep estrangement (Beckett's double-exile, in France, in hiding as a member of the Resistance). Whilst the manuscript does eventuate in a number of print publications, it is without an extant fair copy or setting typescript: all print versions depart more or less radically from the manuscript, which itself is internally turbulent, contradictory, and multiple. The role of the editor is not necessarily to "undo" the forms of printed editions to better "reflect" the manuscript, but to see them as compromised by historical circumstance (wartime, paper shortage, serial rejection from publishers) as well as by decisions made by author and perhaps other actors in radically reshaping the form of the narrative. The manuscript is a manifold in itself, and a wellspring for various potential texts, of which published versions only represent a portion: the textual field radiates a multitude of possibilities, of which we have small cluster. This of course is not to equalise imagined texts with actual ones – modern print culture asserts them as bibliographical facts, as part of literary his-

tory – but rather to suspend these considerations when thinking through the manuscript as a field of literary work and as a repository for future literary production. Finally, a definitive change from late classical textuality to early medieval textuality came about in the invention of the line-commentary and other annotative codifications: «The greatest opportunity ... for an innovation of scholarly editing as criticism through electronic editions may ultimately lie in the field of the commentary».<sup>36</sup>

### Conclusion

A complete stepwise illustration of Beckett's "medieval" manuscript is yet to be composed, yet the iconic page in his distinctive document yields strong affinities with the medieval page, and even with the illuminated manuscript (to which the *Watt* manuscripts are often compared). This kind of thought experiment would not necessarily work for all modernist manuscripts. But it seems clear that *Watt* presents an alluring case, and perhaps that is the point: some modernist manuscripts fall far outside the conceptual frame of most modern editorial theories and methods. Rather than being considered examples of the *opus in fieri* and simply leaving it at that, by imagining them as potential fields for the production of manifold texts, including their actual bibliographical manifestations, a window might open onto the altered status of manuscript, "final" text, and the inner relations of the literary work – partial, fragmented and dispersed – across a range of objects and across a temporal process. The digital representation of such manuscripts is clearly an optimal way of representing the multiple and non-linear relation of documents, and of capturing the inner paradoxes of any one document. Medieval literary studies can provide some very helpful guiding lights in thinking through the digital modernist manuscript edition – evident in the founding, in 2012, of *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*, which explores, among other subjects, the power and range of digital editorial methods. The modernist manuscript edition, in both digital media and traditional form, remains an entity demanding further critical and theoretical definition. In the case of Beckett's novel *Watt*, it contains multiple worlds awaiting exploration, to be mapped and measured, but also entailing new atmospheres to be absorbed and exotic ecologies to be studied.

<sup>36</sup> H.W. Gabler, «Theorizing the Digital Scholarly Edition», *Literature Compass*, 7/2 (2010), pp. 43-56: 53.



# Foro

## DIECI ANNI DI ECDOTICA (Bologna, 23 maggio 2014)

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

NEIL HARRIS

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

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

Anzi, che titolo è?

In forma di domanda?

Poi non lo so mica. Perché me lo chiedete?

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

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

Alla fine della fiera sono la stessa cosa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ALBERTO CADIOLI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## WAYNE STOREY

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

```

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

```

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

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

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

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

## PAOLO TROVATO

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

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

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

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

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

- 1.1. Eulogy of the PC and the current limits of computer-assisted textual scholarship
  - 1.2. A brief history of computer-assisted stemmatics
  - 4.3. Peter Robinson's textual studies and pioneering editions
  - 4.4. The first cladistics-based edition of an Italian text: Antonio Pucci's "Reina d'oriente", edited by William Robins (2007)
  - 4.5. Prue Shaw's digital editions of Dante's *Monarchia* (2006) and *Commedia* (2010)
  - 4.6. A computer-using Neo-Lachmannian author: Ben Salemans
- Appendix. On the programs used for the digital edition of the *Monarchia* and the *Commedia*, by Gian Paolo Renello

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>16</sup> Ben (Benedictus Johannes Paulus) Salemans, *Building Stemmas with the Computer in a Cladistic, Neo-Lachmannian, Way. The Case of Fourteen Text Versions of "Lanseloet van Denemerken"*, Diss. Katholieke Universiteit Nijmegen, 2000 ([www.neder-1.nl/-salemans/diss/salemans-diss-2000.pdf](http://www.neder-1.nl/-salemans/diss/salemans-diss-2000.pdf)); Trovato, *Everything You Always Wanted to Know*, cit., pp. 219-224.

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

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

## PAOLA ITALIA - FRANCESCA TOMASI

*Filologia digitale. Fra teoria, metodologia e tecnica*

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

*PI e FT*

## Francesca Tomasi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Paola Italia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# Testi

## L'ECDOTICA DI CESARE SEGRE: FRAMMENTI DI UN'ANTOLOGIA\*

LUCIANO FORMISANO

Sarebbe facile mostrare, in ognuno di noi continiani, momenti o lavori in cui le ammonizioni di Bédier risuonano più sonore, persino imperiose. Contini sa di non potersi sottrarre a questo fascino: nell'atto di proclamarsi ed essere neolachmanniano, è sempre anche, in qualche misura, bédieriano.<sup>1</sup>

Se «Fa parte della “ritrattistica” critica l'uso di caratterizzare uno studioso a partire dall'immagine che ha fornito di un predecessore a lui caro»,<sup>2</sup> qui Segre fornisce a un tempo una caratterizzazione di Contini e di se stesso. Formatosi filologicamente alla scuola dei *Poeti del Duecento* (la sua tesi di laurea con Benvenuto Terracini era stata piuttosto di ambito linguistico<sup>3</sup>), Segre appartiene senz'altro alla schiera degli allievi indiretti di Contini («noi continiani», appunto), di un Contini di cui gli preme mettere in luce lo straordinario connubio di lachmannismo e di bédierismo, la capacità di combinare la logica formale (l'edizione critica come tecnica) e l'interpretazione (l'edizione critica come arte); di cui gli preme anche evidenziare l'impostazione strutturalistica, ma al tempo

\* In memoria di Cesare Segre, nel ricordo di una lezione di dottorato (Bologna, Scuola Superiore di Studi Umanistici, 7 maggio 2008).

<sup>1</sup> C. Segre, «Santorre Debenedetti nella filologia di Gianfranco Contini» (1999), ora in Id., *Dai metodi ai testi. Varianti, personaggi, narrazioni*, Torino, Nino Aragno Editore, 2008, pp. 89-106: 93-94. Avverto una volta per tutte che nel caso di interventi ristampati una o più volte la prima sede di pubblicazione e le eventuali ristampe, quando non espressamente indicate, sono agevolmente identificabili consultando la *Bibliografia degli scritti di Cesare Segre*, a cura di A. Conte, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.

<sup>2</sup> Ivi, p. 101.

<sup>3</sup> S'intitolava *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani* e venne discussa nell'Università di Torino.

stesso il limite di un'eventuale riduzione della filologia romanza a filologia nazionale da Contini in qualche modo auspicata – ma su questo punto ci sarebbe molto da dire – sull'esempio dello stesso Debenedetti («Riconosco che molti dei miei giovani colleghi hanno già messo in atto la riduzione della Filologia Romanza a una sola area linguistica; penso al proposito che una disciplina ha anche il diritto di suicidarsi»).<sup>4</sup>

Resta il fatto che, da buon «continiano», Segre non ha mancato di assumere posizioni autonome anche nel settore dell'ecdotica. Partito da un'attività filologica apparentemente umbratile al servizio delle edizioni «filologicamente riviste» delle grandi collane (la «Letteratura italiana. Storia e testi» di Ricciardi, i «Classici italiani» della Utet<sup>5</sup>), già nel 1957 si cimenta con l'importante edizione lachmanniana del *Bestiare d'amours* di Richard de Fournival, fondata sui 17 manoscritti e i due rifacimenti in versi allora noti,<sup>6</sup> per poi passare a una serie di ricerche che nel 1971 porteranno all'edizione monumentale della *Chanson de Roland* (nel 1989 in francese, con la collaborazione di Madeleine Tyssens e sostanziale revisione).<sup>7</sup> Nel mezzo, oltre all'edizione Debenedetti-Segre del *Furioso* e all'edizione delle *Satire* di Ariosto,<sup>8</sup> si leggono proposte concrete per

<sup>4</sup> Segre, «Santorre Debenedetti nella filologia di Gianfranco Contini», cit., p. 102.

<sup>5</sup> Alcuni cenni in L. Formisano, «Il filologo, i suoi editori, i suoi lettori», in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua («Collezione di opere inedite o rare», 169), 2012, pp. 215-236: 219-220. Naturalmente, si deve mettere nel conto l'attività di editore per i *Poeti del Duecento*, per i quali Segre è responsabile dell'ediz. di Guittone e di «tutti gli altri toscani fino al *Mare amoroso* (escluso Chiaro ma incluso frate Ubertino), la Canzone del fi' Aldobrandino, Lapo Gianni» (*Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960 [«La letteratura italiana. Storia e testi», vol. 2], I, p. XII).

<sup>6</sup> *Li Bestiaires d'amours di Maistre Richart de Fournival e Li Response du Bestiaire*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957 («Documenti di filologia», 2). Altri quattro manoscritti sono stati poi riscoperti, tutti puntualmente inseriti nello stemma, che ne viene confermato anche relativamente all'ipotesi di un secondo archetipo: cfr. per tutti C. Segre, «Metodologia dell'edizione dei testi» (1991), ora in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, a cura di A. Conte, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 41-53: 43-44.

<sup>7</sup> *La Chanson de Roland*. Edizione critica a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi («Documenti di filologia», 16), 1971, che assumo come riferimento per le mie citazioni, e, rispettivamente, *La Chanson de Roland*. Édition critique par C. Segre. Nouvelle édition revue. Traduite de l'italien par M. Tyssens, 2 tt., Genève, Droz («Textes Littéraires Français», 368), 1989, per la quale è doveroso precisare che le novità sul piano ecdotico appartengono per intero all'editore.

<sup>8</sup> Cfr. L. Ariosto, *Orlando Furioso* secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960 («Collezione di opere inedite o rare», 122); *Tutte le opere di*

una nuova edizione dei *Lai* di Maria di Francia,<sup>9</sup> del *Mare amoroso*,<sup>10</sup> del *Libro de' vizî e delle virtudi* di Bono Giamboni,<sup>11</sup> cui si aggiungono alcuni importanti esercizi di ambito variantistico (il saggio sulle *Soledades* di Machado è, come vedremo, del 1968).

Ma più che l'operosità e la precocità dello studioso (Segre nasce nel 1928) interessa la varietà delle tradizioni testuali e linguistiche via via affrontate: testi francesi e italiani, che condividono l'appartenenza al genere narrativo (secondo una linea di interessi che certo risale alle ricerche sui volgarizzamenti e che si conserverà costante, così come costante sarà il disinteresse, quanto meno apparente, per l'edizione dei testi trovadorici), ma che poi si diversificano attestandosi sul duplice versante della prosa e della poesia, con conseguente diversificazione di fenomenologia e di strategie editoriali. Un'attività di romanista a tempo pieno e a tutto tondo in cui gli studi preparatori delle edizioni critiche a venire, o anche solo preconizzate, appaiono sin dall'inizio «immersi in una ricerca teorica»,<sup>12</sup> in un connubio di prassi e di teoresi, di analisi impregiudicata dei dati e di *esprit de géométrie*, che è forse l'aspetto più caratteristico del *modus operandi* di Segre. È quanto illustrano alcuni contributi poi raccolti nel volume *La tradizione della «Chanson de Roland»*: da quello

Ludovico Ariosto, a cura di C. Segre, vol. III. *Satire*, a cura di C.S., *Erbolato*, a cura di G. Ronchi, *Lettere*, a cura di A. Stella, Milano, Mondadori («I Classici Mondadori»), 1984, poi, con utilizzo di un nuovo manoscritto, L. Ariosto, *Satire*. Edizione critica e commentata a cura di C. Segre, Torino, Einaudi («Collezione di poesia», 195), 1987.

<sup>9</sup> «Per l'edizione critica dei *lai* di Maria di Francia», *Cultura Neolatina*, XIX (1959), pp. 215-237; ci tornerà nella recensione dell'ediz. di Jean Rychner (*Les lais de Marie de France*, publiés par J. Rychner, Paris, Champion [«Classiques français du moyen âge», 93], 1966) in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XI (1968), pp. 243-246. La recensione, nello stesso anno, dell'ediz. Chiarini del *Libro de buen amor* per la prestigiosa *Revista de Filología Española* (LI, pp. 287-292) conferma la solida attrezzatura di cui ormai dispone il giovane romanista.

<sup>10</sup> «Per un'edizione del *Mare amoroso*», *Giornale storico della letteratura italiana*, CXL (1963), pp. 1-29, ora in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, cit., pp. 109-130.

<sup>11</sup> «Sul testo del *Libro de' Vizî e delle Virtudi* di Bono Giamboni», *Studi di Filologia Italiana*, XVII (1959), pp. 5-96, dunque dello stesso anno in cui viene avanzata la proposta di una nuova edizione dei *Lai* di Maria di Francia (cfr. qui su n. 9). Nel caso specifico, l'edizione non mancherà di seguire: cfr. Bono Giamboni, *Il Libro de' Vizî e delle Virtudi e Il Trattato di virtù e di vizî*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi («Nuova raccolta di classici italiani annotati», 7), 1968, da integrare con C. Segre «*Libro de' Vizî e delle Virtudi*. Novità per i codici del gruppo β», in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, Studio Editoriale Programma, 1993, I, pp. 307-314.

<sup>12</sup> Così lo stesso studioso, giustificando la scelta antologica che si legge in C. Segre, *Opera critica*, a cura di A. Conte e A. Mirabile, con un saggio introduttivo di G.L. Beccaria, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2014, p. 3.

sugli «Schemi narrativi nella *Chanson de Roland*» (1961),<sup>13</sup> ora da leggere come premessa allo studio «Dal cronòtopo alla *Chanson de Roland*», pubblicato per la prima volta nel 1981;<sup>14</sup> a quello intitolato «Tradizione fluttuante della *Chanson de Roland?*» (1960), nel quale il giovane studioso assume una posizione fortemente critica nei confronti del neo-tradizionalismo pidaliano, che, ipotizzando una tradizione orale di oltre mezzo millennio con contaminazione mnemonica di tradizioni distinte (e conseguente diversa collocazione stemmatica delle singole parti di cui il *Roland* sarebbe costituito), viene di fatto a inficiare «qualunque studio sul testo delle *chansons de geste*»:<sup>15</sup> saggio dunque eminentemente filologico e specialistico, in cui la liquidazione del neo-tradizionalismo sul «terreno più sicuro e più minutamente controllabile» del testo<sup>16</sup> implica una presa di posizione contro la riesumazione delle teorie oraliste di matrice romantica,<sup>17</sup> ciò che lo rende passibile di una riproposizione nel contesto più generale del rapporto tra oralità medievale e canzone di gesta che di fatto si avrà solo trent'anni più tardi nel breve, ma denso contributo «Dalla memoria al codice»,<sup>18</sup> che non a caso apre l'autoantologia del 1998. Su un altro versante linguistico, si veda la riproposta del saggio *Per un'edizione del «Mare amoroso»*, anch'esso ripubblicato in *Ecdotica e comparatistica romanze*, dove è immediatamente seguito dall'importante intervento congressuale su *La natura del testo e la prassi ecdotica*,<sup>19</sup> nel quale la tradizione unica del *Mare amoroso* serve a un proficuo confronto

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, pp. 266-279.

<sup>14</sup> Col titolo *Cronòtopo*: cfr. *ivi*, pp. 280-294, secondo la versione riveduta e ampliata, provvista del nuovo titolo, che si legge in C. Segre, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi («Biblioteca Einaudi», 110), 2001, primo e unico cap. della parte VII, intitolata *Cronòtopo*, dal 2004 anche in traduz. tedesca.

<sup>15</sup> C. Segre, *La tradizione della «Chanson de Roland»*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, p. 98.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, pp. 98-99, con rinvio all'allora recente J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs* (Genève-Lille, Droz-Giard, 1955) e agli Atti del memorabile Colloquio (Liegi, 4-6 settembre 1957) su *La technique littéraire des chansons de geste*, Paris, Les Belles Lettres («Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège», 150), 1959.

<sup>18</sup> 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 e F. Latella, 2 voll., Messina Sicania, 1993 [ma 1994], I, pp. 5-13. Lo studioso ne riconoscerà la funzione didattica, ripubblicandolo ad apertura del volume *Ecdotica e comparatistica romanze*, cit., poi in Segre, *Opera critica*, cit., pp. 374-384.

<sup>19</sup> Cfr. Segre, *Ecdotica e comparatistica romanze*, cit., pp. 131-145, poi in *Id.*, *Opera critica*, cit., pp. 335-355; prima pubblicazione in *La critica del testo. Problemi di metodo ed*

tra ecdotica, da una parte, e linguistica testuale e semiotica, dall'altra, con la riproposizione della nozione di diasistema, già illustrata, sulla scorta della *Chanson de Roland*, in un saggio in francese del 1976.<sup>20</sup>

Di fatto, nell'ecdotica di Segre quella di diasistema è una nozione centrale in cui si riassume l'esigenza ormai ineludibile di un lachmannismo pronto a riconoscere la problematicità inerente a ogni edizione critica, non solo in quanto "ipotesi di lavoro" (formula continiana quant'altre mai), ma in quanto ricostruzione, secondo logica ed arte, di un testo appercepibile solo nella concreta varietà dei suoi testimoni, a loro volta testi indivisi e non semplici sigle da collocare all'interno di uno stemma:

Quando noi collazioniamo tutti i manoscritti di un testo, avanziamo lungo segmenti più o meno ampi del testo senza riscontrare deviazioni. Per tutti questi segmenti il sistema realizzato nella struttura del testo è stato conservato fedelmente. Solo dove emerge una variante si deve pensare che la struttura del testo sia stata, da un manoscritto o dall'altro, modificata, realizzando un diverso sistema. Si ha come conseguenza che tra tutti i segmenti conservati unanimemente permangono le relazioni interne proprie della struttura del testo; mentre queste relazioni sono turbate, o rinnovate, dalle varianti introdotte dai copisti.

Il fenomeno è universalmente noto per ciò che riguarda il colorito linguistico dei testi. I copisti medievali lavorano di solito fra due poli d'attrazione: lo sforzo di rispettare l'esemplare da cui copiano, e la tendenza a seguire le proprie abitudini linguistiche. Il risultato è un compromesso linguistico; e il filologo deve faticosamente individuare, per es. attraverso le rime, l'aspetto originario del testo. Il risultato di questa *Sprachmischung* potrebbe esser definito, a mio avviso, un diasistema. In dialettologia, il termine diasistema, creato da Weinreich,<sup>21</sup> designa o il supersistema a cui si possono riferire due sistemi affini, oppure il sistema di compromesso tra due sistemi in contatto. Mi pare che il mélange linguistico rappresentato dalle trascrizioni medievali costituisca un tipo particolarmente sviluppato e interessante di diasistema, nella seconda delle accezioni elencate.

*esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984)*, Roma, Salerno Editrice («Biblioteca di Filologia e Critica», 1), 1985, pp. 25-44.

<sup>20</sup> *Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystème*, *Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques de l'Académie Royale de Belgique*, 5<sup>e</sup> s., LXII, pp. 279-292. Il testo italiano, da cui cito, si legge in C. Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi («Einaudi Paperbacks», 100), 1979, pp. 53-64 (qui, a pp. 64-70, l'Appendice intitolata *Il testo come trascrizione*, traduz. italiana di un intervento letto in francese nel 1978).

<sup>21</sup> Il riferimento è a U. Weinreich, *Languages in contact. Findings and Problems*. With a Preface by A. Martinet (New York, [«Publications of the Linguistic Circle of New York», 1], 1953); The Hague-Paris-New York, Mouton, 1963<sup>2</sup>; traduz. ital., Torino, Boringhieri, 1974, poi ivi, Utet, 2008<sup>3</sup>).

Ma quello su cui voglio ora soffermarmi un poco è il diasistema stilistico. Bisogna convincersi che l'atteggiamento del copista non è mai passivo. Quando egli incontra nel suo esemplare un errore o una lezione a lui incomprensibile, egli è convinto di correggere, cioè di migliorare il testo. E molto spesso interviene anche dove la comprensibilità non è compromessa. Consapevole di esser stato preceduto da altri copisti liberi come lui, egli potrebbe persino credere di recuperare una lezione più valida attraverso i suoi interventi ...

Se è vero ... che i concetti di variante, errore, lezione equipollente rientrano nei due insiemi complementari di lezioni conservate e lezioni innovate, l'individuazione del sistema linguistico proprio di ogni copista fornisce il filologo di un nuovo strumento di analisi. Non gli errori soltanto, infatti, permetteranno di cogliere l'affinità genetica tra due o più manoscritti, ma anche l'appartenenza di questi manoscritti a uno stesso sistema stilistico diverso da quello realizzato nell'opera. Ogni variante propria di questo sistema può esser considerata innovata, anche quando in sé sia del tutto plausibile. Questo criterio diventa particolarmente fruttuoso se applicato a testi nei quali si incontrino, piuttosto che errori, vere e proprie rielaborazioni, come le *chansons de geste*.

Nel caso più semplice, il diasistema sarà il risultato del compromesso tra il sistema del testo ( $S^1$ ) e il sistema del copista ( $S^2$ ):  $D = S^1 + S^2$ . Ma a sua volta la copia verrà trascritta da un altro copista, col suo sistema ( $S^3$ ), per cui si avrà:  $D = (S^1 + S^2) + S^3$ , e così via. Allora l'individuazione di uno *stemma codicum* coinciderà con una stratigrafia dei vari diasistemi coesistenti in un testo. E poiché la dicotomia rappresenta la maggioranza statistica entro le possibilità stemmatiche, diremo che per lo più il filologo si trova di fronte due diasistemi, quelli dei subarchetipi, dalla cui comparazione può cercare di risalire a un'immagine dell'archetipo (o dell'originale).<sup>22</sup>

O ancora:

Ogni trascrizione costituisce ... una specie di «creolizzazione» del testo. È un fenomeno ben noto per quanto riguarda gli aspetti linguistici. Gli spogli linguistici che accompagnano in genere le edizioni critiche non fanno che precisare le mescolanze tra la lingua, o il dialetto, di base, e particolarità linguistiche peculiari del copista, o dei successivi copisti. Spesso, in analisi più raffinate, vengono colti anche fenomeni d'interferenza, cioè soluzioni di compromesso tra le lingue in gioco. ...

<sup>22</sup> Segre, *Semiotica filologica*, cit., pp. 58-59. Sulla nozione di diasistema, cfr. anche C. Segre, *Problemi teorici e pratici della critica testuale*, testo di una relazione congressuale a stampa nel 2010, ora in Id., *Opera critica*, cit., pp. 356-373; ma si veda anche la "voce" *Testo* dell'*Enciclopedia* Einaudi (1981), ristampata in C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi («Einaudi Paperbacks», 165), 1985, pp. 360-391 (cfr. in partic. le pp. 376-377), e Segre, *Opera critica*, cit., pp. 297-334, dove la "voce" apre la sezione *Un po' di filologia*.

Quello che voglio sottolineare qui è appunto la necessità di considerare tutte le varianti del testo – non solo quelle linguistiche – soggette alle medesime interferenze (che saranno interferenze, oltre che di sistemi linguistici, di sistemi semiotici). Certo esistono i qui-pro-quo dovuti a cattiva lettura o cattiva scrittura – essi comunque andrebbero esaminati dall'attenzione dello psicologo. Ma per lo più i mutamenti di lezione sono le spie dell'incompleta sovrapposibilità dei due sistemi a confronto, quello del testo e quello del copista. Il copista è soggetto alla pressione del proprio sistema; nei punti deboli, cioè dove la sua comprensione è in qualche modo ridotta, o dove le sue attese divergono dalle realizzazioni proposte, il nuovo sistema, il suo, s'impone. I mutamenti di struttura che ne conseguono si ripercuotono sul resto del testo, rendendo necessari continui compromessi (interferenze).

Un simile modo di vedere pone in una luce diversa i manoscritti che usiamo per ricostruire il testo. La filologia tradizionale considera le varie trascrizioni conservate nei manoscritti come l'effetto di un movimento centrifugo rispetto a un dato centrale, l'originale. L'entropia vi sarebbe continuamente all'opera. Col concetto di diasistema si scopre invece l'azione di una serie non meno cospicua di forze centripete: quelle che reggono i diasistemi realizzati in ogni manoscritto. Al centro di questa tensione non c'è più l'originale, ma, ogni volta, e ogni volta diverso, il testo risultante dal compromesso fra i sistemi.<sup>23</sup>

Il recupero dell'insegnamento di Bédier circa «l'individualità del singolo manoscritto» e i «pericoli di interventi violenti e non sempre giustificati dell'editore», lungi da ricondurci a un infruttuoso «scetticismo», deve pertanto essere inteso come un invito a riflettere sull'«ineludibile problematicità del testo che, tradito da una serie successiva di trascrizioni-interpretazioni, viene ancora trascritto mentalmente e interpretato dal lettore».<sup>24</sup> In questa prospettiva, confrontata con l'apparente positivismo bédieriano,

Altrettanto mistificante è ... l'illusione, ammantata con scientificità di procedimenti, di «ricostruire» un originale, o un archetipo. Una ricostruzione totale sarebbe possibile soltanto qualora le innovazioni dei copisti fossero fenomeni isolati, senza rapporti interni e senza rapporti con la personalità del copista. Sarebbe possibile se si potessero meccanicamente separare, lungo la linea discorsiva del testo, le zone incontaminate e le zone danneggiate dall'errore e dalla distrazione. Una dicotomia che il concetto di diasistema abbatte, collegando errori e deviazioni minime, varianti di forma e di contenuto, ecc.

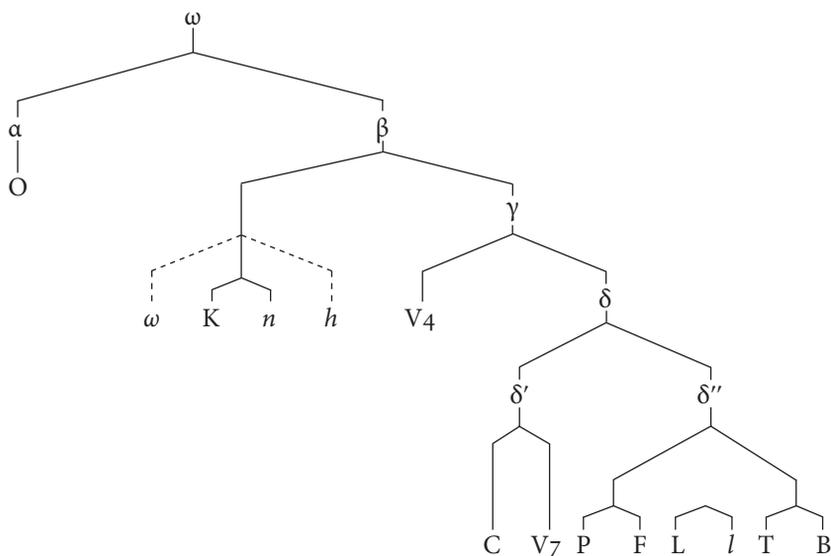
<sup>23</sup> Segre, *Semiotica filologica*, cit., pp. 65-66.

<sup>24</sup> Ivi, p. 67.

C'è di più. Il diasistema si costituisce nel corso stesso della trascrizione. Scrupolo e libertà trovano il loro equilibrio, equivoci di lettura ed errori lasciano il posto a più sottili combinazioni. E quanto più compatto si fa il diasistema, più diviene aleatorio lo sforzo per smascherarlo. Il diasistema realizza, insomma, una pulsione temporale.<sup>25</sup>

Viene così riproposta la nozione, già continiana, di «correzione mentale», per la quale converrà rileggere le pagine in cui Segre è recentemente tornato, assumendo a paradigma il caso concreto della *Chanson de Roland*, sul «metodo degli errori», «illustrandone vantaggi, limiti e modalità di applicazione in ambito romanzo, fino all'attuale tendenza a valorizzare, insieme al testo, ogni adattamento che esso possa aver subito nelle fasi della sua trasmissione»:<sup>26</sup>

La casistica delle edizioni critiche si affaccia in molti suoi aspetti nell'edizione della *Chanson de Roland*, che ho pubblicato prima, in italiano, nel 1971 ... , poi, in francese, nel 1989 ... . La userò come paradigma. Partendo dal mio stemma, che è il seguente:



<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Segre, *Opera critica*, cit., p. 1499, in margine al cap. «Problemi teorici e pratici della critica testuale» (cfr. qui n. 22).

farò notare alcuni dati che creano difficoltà. Rilevo intanto che abbiamo uno stemma a due rami, uno rappresentato dal solo codice di Oxford (*O*), l'altro da tutte le altre testimonianze ( $\beta$ ). Tra queste, le traduzioni nordiche (*K* ed *n*, oltre a *w*, gallese, ed *h*, olandese) sono appunto traduzioni, e anche abbreviate. Le varianti di questi testi, specialmente *n*, importantissima traduzione norrena, sono dunque utilizzabili come significati e non come significanti: una parola norrena o altotedesca può equivalere nel significato, o non equivalere, a quella corrispondente del testo francese; non equivale mai nel significante, data la differenza di lingua. Il testo francoveneto *V<sub>4</sub>* è invece solo una variante dialettale diversa, e si possono anche trovare equivalenze di significante. In effetti, *V<sub>4</sub>* e *n* sono i principali aiuti nella ricostruzione. Poi c'è tutto il gruppo  $\delta$ . È composto da codici francesi, perciò meglio comparabili degli altri con *O*; però si tratta di un vero rifacimento, ulteriormente rifatto nei singoli testimoni. Il rifacimento è caratterizzato anche nel metro: le lasse sono rimate, non assonanzate come in *O* e *V<sub>4</sub>*. In qualche caso il rifacimento lascia intatti o quasi i versi originali; più spesso esso è comparabile solo nei significati. Aggiungo che  $\delta$  aggiunge molte lasse nuove, che, come si dimostra, non hanno quasi nulla a che fare col testo originale.

Le mie due edizioni sono tentativi diversi di rappresentare tutte le fasi di sviluppo della *Chanson*: da una forma sostanzialmente simile ad *O*, sino ai suoi cambiamenti attestati da *nV<sub>4</sub>*, al rifacimento  $\delta$ . Nell'edizione italiana stampavo il testo base intercalandovi le molte lasse di  $\delta$  in caratteri diversi. Convivevano così la redazione di *O* e quella di  $\delta$ . Parlai di edizione stereoscopica, perché si poteva mettere a fuoco la redazione base (*O*) oppure *O* sommato a  $\delta$ . Ma i lettori non furono sempre in grado di capire questo meccanismo, come risulta anche dall'edizione americana di Ian Short, che ho dovuto discutere in un numero di *Medioevo Romanzo* ...<sup>27</sup> Nell'edizione francese invece ho dato in un primo volume il testo di *O* con le correzioni necessarie e la loro dimostrazione, nel secondo volume le varianti di  $\beta$  e il testo delle lasse aggiunte da  $\delta$ . Il lettore può essere depistato dall'uso solo parziale del «metodo degli errori». Questo serve naturalmente per la dimostrazione dello stemma e per il maneggio delle varianti di *nV<sub>4</sub>*, mentre per quelle di  $\delta$  si può anche ricorrere a ragionamenti di altro genere. Per esempio l'eventuale, rarissima autenticità delle lasse mancanti in *O* va discussa su basi linguistiche, stilistiche e strutturali. Ma il lettore, che non sa se definire il mio lavoro lachmanniano o no, è messo in crisi anche da un'altra decisione.

Di fronte a una documentazione così eterogenea, dove spesso si capisce il tenore della lezione genuina, ma si può essere incerti sul suo significante, ho

<sup>27</sup> Il riferimento è a C. Segre-C. Beretta-G. Palumbo, «Les manuscrits de la "Chanson de Roland"». Une nouvelle édition complète des textes français et franco-vénitiens», *Medioevo Romanzo*, 32 (2008), pp. 135-207 (nel brano qui antologizzato correggo il refuso «Jan» per «Ian»).

ridotto sempre di più gl'interventi sul testo. Preferisco discutere le proposte di correzione, magari alternative, nell'apparato. Sono quelle che io chiamo «correzioni mentali». Anche per una considerazione generale. Il fine dell'editore non è di mettere a punto un testo illusoriamente perfetto, anche nella metrica. Se ci sono dei guasti, e siamo in grado soltanto di proporre delle correzioni più o meno probabili, mi pare meglio segnalare e discutere queste correzioni, che possono anche essere più di una, in alternativa, senza toccare il testo. Mi pare più onesto mettere in evidenza gl'incidenti di trasmissione, che ingannare il lettore con un travestimento che difficilmente riuscirà a recuperare esattamente l'aspetto originario del testo. Penso che l'editore dell'avvenire dovrà lavorare più nell'apparato che nel testo, e che il lettore dell'avvenire dovrà rinunciare a testi che appaiono fintamente, e solo fintamente, perfetti. Sono principi ormai diffusi anche nel restauro di monumenti ... È questo che ho cercato di spiegare, a Short e ai miei lettori, nella recensione citata.

Un apparato completo della *Chanson de Roland* è praticamente impossibile, dato il proliferare di varianti, rifacimenti e ampliamenti. È a questo punto che forse l'elettronica potrà venirci in aiuto, non con edizioni critiche, impossibili dato che per pubblicare un testo occorre il *iudicium*, che è del filologo e non del computer, ma con presentazione sinottica di tutti i testimoni, e con relative analisi linguistiche e statistiche, insomma con un ipertesto. Un'edizione come questa non può non essere, e non rimanere, problematica, ma permetterà le più audaci sperimentazioni ricostruttive, senza gabellarsi per edizione critica.<sup>28</sup>

O anche:

L'edizione di una *chanson de geste* o di un altro testo di questo tipo (per esempio un *cantare* cavalleresco italiano) dev'essere stereoscopica, cioè deve presentare in prima istanza le due tradizioni concorrenti, e poi aiutare a muovere verso le lezioni originarie mentalmente più ancora che materialmente, concettualmente più ancora che letteralmente. Quando non si può recuperare l'immagine reale dell'archetipo, se ne può spesso fornire almeno un'immagine virtuale. Questo significa, in pratica, lavorare molto di più sull'apparato che sul testo: nell'apparato si possono vagliare i dati della tradizione, indicare il grado di probabilità con cui si può immaginare (e solo immaginare) la lezione originaria, indicare anche alternative, verosimiglianze e così via. ...

Si potrebbe dire insomma che il territorio per il lavoro del filologo si deve in buona parte spostare dal testo all'apparato. Ed è, a pensarci bene, un guadagno, perché nell'apparato il filologo può anche lasciare mano libera alla propria audacia, proporre quelle congetture che non è lecito introdurre nel testo perché

<sup>28</sup> Segre, *Opera critica*, pp. 369-371 (da «Problemi teorici e pratici della critica testuale»).

non sorrette da prove abbastanza cogenti. Audacia e prudenza trovano nell'apparato il loro punto di equilibrio.<sup>29</sup>

Appare qui evidente la consapevolezza, già di Pasquali, che la storia della tradizione è parte integrante dell'edizione critica; ciò che non implica la rinuncia alla ricerca del vero (la *restitutio textus*), né tanto meno all'esercizio del *iudicium* una volta che questo si eserciti nei limiti dell'apparato. Un esempio è fornito dai vv. 2632-2635 del *Roland*:

En sum cez maz e en cez haltes vernes  
 Asez i ad carbuncles e lanternes:  
 La sus amunt pargetent tel luiserne,  
 Par la noit la mer en est plus bele.

Il v. 2635 è ipometro: la correzione pare offerta da T, che proporrebbe: *Par la u vont*; è però duro rinunciare alla menzione della notte. Ma ecco che V<sub>4</sub> (*De meça noit parer getent luxerne*) suggerisce, per il v. 2634:

Tute la noit pargetent tel luiserne.

La correzione trova un notevole supporto nei versi similari 2643-4, dove c'è lo stesso accostamento e contrasto tra notte e luce:

Asez i ad lanternes e carbuncles:  
 Tute la noit mult grant clartét lur dunent.

Ma sarebbe imprudente accogliere la correzione nel testo. È una correzione che mescola tre manoscritti, O, T e V<sub>4</sub>, e la sua necessità non è così irresistibile, nonostante l'ipometria del v. 2635. La correzione deve restare mentale, essere registrata nell'apparato e proposta alla riflessione. La sua necessità è secondo me evidente; ma nulla è più soggettivo che l'evidenza.<sup>30</sup>

In realtà, la presenza di T a fianco di O e V<sub>4</sub> si giustifica appieno quando si legga nella sua interezza la correzione congetturale proposta nell'apparato: «Tute la noit pargetent tel luiserne / Par la u vont la mer en est plus bele», che però sarebbe il frutto di una *combinatio*, una di quelle congetture di gusto veterolachmanniano che non soddisfano nes-

<sup>29</sup> C. Segre, «Esperienze di un editore critico della "Chanson de Roland"», in Id., *Due lezioni di ecdotica*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1991, che cito, qui e nel séguito, dalla ristampa in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, cit., pp. 11-21: 18-19.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 19-20.

suno. D'altro canto, riflessioni di questo tipo, che Contini non avrebbe esitato a far sue, si traducono in un *caveat* salutare nei confronti della correzione congetturale a tutti i costi, invitando a un uso parsimonioso della nozione ben continiana di diffrazione. Come si legge in «Metodologia dell'edizione dei testi», l'altra delle *Due lezioni di ecdotica* ristampate nell'autoantologia del 1998:

L'esistenza dei diasistemi permette ... delle riflessioni sui problemi ecdotici che qui ci occupano. La soluzione positivistica di Bédier (preferire la innegabile concretezza di un codice all'astrazione del testo ricostruito) occulta l'ineludibile problematicità del testo, che, tradito da una serie successiva di trascrizioni-interpretazioni, viene ancora trascritto mentalmente e interpretato dal critico: anch'egli, nell'impossessarsi di un testo, istituisce inconsciamente un nuovo diasistema. D'altra parte la consapevolezza della stratificazione dei diasistemi ci predispose sì a vagliare e distinguere la convergenza di elementi testuali, ma ci dovrebbe rendere ancora più prudenti al momento dell'intervento filologico. Abbiamo a che fare, s'è visto, con delle interferenze, cioè con adattamenti e compromessi: quali siano le forme di partenza è spesso difficile deciderlo.

Per questo sarei piuttosto guardingo riguardo alle diffrazioni che si può pensare di aver individuato tra le varianti a un certo punto del testo ...

Queste supposte diffrazioni incoraggiano congetture forse non sempre necessarie, dando al filologo molto maggior libertà di quella che Bédier temeva derivasse dall'indecidibilità degli stemmi dicotomici. Così, con un percorso diverso, siamo arrivati a un *caveat* analogo a quello già enunciato analizzando la legge della convergenza [su cui cfr. qui sotto]: anche lo scavo negli strati diasistemati deve essere svolto in massima parte nell'apparato, e solo di rado potrà autorizzarci a interventi sul testo.<sup>31</sup>

Come esempio sicuro di diffrazione Segre cita, nel secondo dei passi qui omessi, il caso famoso del *Saint Alexis* in cui, a partire dalle varianti *seignor, sire e ami* (a partire, cioè, da quella che Contini chiamerà, in senso ancora tutto metaforico, «diffrazione in assenza»), Tobler è giunto a proporre un più arcaico (ancorché non rarissimo<sup>32</sup>) *per* 'marito'. Elegantemente, lo studioso nulla ci dice dei casi in cui per lo stesso poemetto Contini suggerisce una lezione originaria *mer<e>veille* (quattro sillabe): *lectio difficilior* di natura linguistico-prosodica (conservazione come *e* di *a* controfinale) che lo stesso Contini invita a estendere a *Roland* 550

<sup>31</sup> C. Segre, «Metodologia dell'edizione dei testi» (1991), ora in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, cit., pp. 41-53: 49-50.

<sup>32</sup> Quindi «non propriamente *difficilior*», come rileva D'Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972, p. 57.

(«Dist li [Paiens]: – Merveille en ai <mult> grant»), 1774 («Ço est merveille que Deus le soefret tant») e 2877 («Nen est merveille se Karles ad irur»),<sup>33</sup> in questo disatteso dalla successiva edizione di Segre, dove la proposta è registrata in apparato senza assurgere al rango di «correzione mentale». Stando a quanto ebbe a dirmi il compianto Giorgio Chiarini, che della *Chanson de Roland* progettava una nuova edizione, Contini ci sarebbe rimasto male, probabilmente a torto, visto che al v. 1774 «Ço est merveille» (per Contini: «Ço 'st mer[e]veille») è un emistichio perfetto quando si ammetta *ço est* dieretico (come ai vv. 1310, 1350, 2047), e che al v. 2877 «Nen est merveille» è già portatore di un arcaismo (*nen* per *n(e)* dinanzi a vocale, come in altri esempi della *chanson*).

Naturalmente, la diffidenza di Segre non riguarda tanto il fenomeno della diffrazione come tale, quanto l'uso indiscriminato della *divinatio* «quando manchi il soccorso dell'esperienza ineguagliabile e della genialità di Contini»,<sup>34</sup> anche se la questione assume inevitabilmente un aspetto più generale, coinvolgendo i due poli correlati e complementari di *usus scribendi* e di *lectio difficilior*:

... che fare delle varianti di stile? I criteri di valutazione, per queste, sono riconosciuti da sempre come estremamente opinabili. In che misura sarà prevalso nella lezione originaria il desiderio di variazione rispetto all'insistenza del parallelismo o della similarità? E come sapere se in un dato punto è prevalso il desiderio di straniamento (la *lectio difficilior*) o la coerenza del testo d'assieme (l'*usus scribendi*)? Chiunque si sia soffermato a lungo su trascrizioni antiche o moderne conosce questa esperienza di polarità. E il giudizio di gusto, per quanto sia corroborato da una prospettiva storica, rischia inevitabilmente di risalire a misure proprie del nostro sistema semiotico, del nuovo diasistema che siamo forzati di istituire.

Queste osservazioni non minano la validità del metodo lachmanniano; piuttosto, inducono a migliorarne l'ottica e ad arricchirne i procedimenti.

I procedimenti possono essere arricchiti in due modi. Prima di tutto riferendo le singole varianti a dei sistemi complessivi: varianti in sé adiafore mostreranno spesso la loro appartenenza a un sistema, e su tale base potranno essere classificate. In secondo luogo, il criterio della *lectio difficilior* potrà essere esteso ai luoghi in cui il membro di un sistema si troverà allineato, per una lezione, con i rappresentanti di un altro,<sup>35</sup>

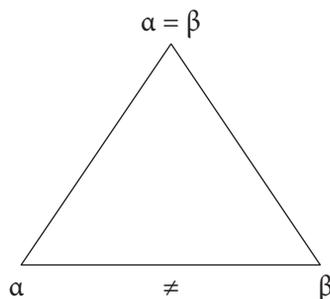
<sup>33</sup> Cfr. G. Contini, «La Vita francese di sant'Alessio e l'arte di pubblicare i testi antichi» (1970), ora in Id., *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 67-97: 94, e Id., «Scavi alessiani» (1968), ivi, pp. 99-134: 119.

<sup>34</sup> C. Segre, «Contini e la critica testuale» (1990), ora in Id., *Dai metodi ai testi*, cit., pp. 118-129: 127.

<sup>35</sup> Segre, *Semiotica filologica*, cit., pp. 67-68.

una lezione da cui trarrebbero giovamento quei giovani filologi che, dinanzi a un passo irrimediabilmente corrotto, non esitano a invocare l'effetto di una diffrazione senza accorgersi che i contorcimenti sintattici e semantici a cui il testo viene da loro sottoposto sono la migliore dimostrazione di quanto possa essere labile il confine tra *lectio difficilior* ed errore. E del resto, non si tratta solo di *difficilior*; quello che, più in generale, qui si suggerisce è la necessità di superare il binarismo lezione buona / errore:

Io vorrei ... uscire dai limiti angusti della stemmatica, riportandomi a un quadro più ampio. Mi manterrò da principio nella prospettiva dicotomica, per enunciare una specie di 'legge della convergenza'. Noi possiamo distribuire idealmente le varianti contrapposte di uno stemma a due subarchetipi,  $\alpha$  e  $\beta$ , sui lati di un triangolo



... Se al vertice del triangolo si pongono le lezioni coincidenti con l'archetipo, alla sua base stanno i casi in cui esse divergono senza possibilità di scelta ( $\alpha$  vs  $\beta$ ). Le lezioni coincidenti con l'archetipo possono avere un'origine differente: 1) esse sono garantite dall'accordo  $\alpha$ - $\beta$ ; 2) esse sono proposte solamente da  $\alpha$  o da  $\beta$ , nei casi in cui  $\beta$  (o rispettivamente  $\alpha$ ) presenta una lezione erronea, mentre quella concorrente è assolutamente impeccabile. I due fianchi mostrano la convergenza delle due tradizioni. Insomma, le due tradizioni possono aver alterato la lettera o il senso della lezione originaria, ma in un modo che ci permette d'intravedere, o persino di ricostruire, lo stato originario del testo.

L'importanza di questa legge sta nell'eliminare il binarismo lezione originale / errore, e nel mostrare che tra gli errori sicuri e le correzioni o le congetture c'è un ampio spazio in cui il filologo può formulare e presentare ipotesi con un vario grado di probabilità, o congetture semanticamente probabili, ma non definibili in una conformazione linguistica indubbia. All'atteggiamento risoluto del vecchio editore, che diceva: «eccovi il testo originale ricostruito», si deve sostituire un atteggiamento sperimentale, e l'immagine esplicita di uno sforzo in direzione di un testo a cui contiamo di poterci avvicinare progressivamente, ma che non riavremo mai nella forma originale. ...

Sebbene questa legge della convergenza non sia mai stata enunciata in forma così netta, credo di poter affermare che essa si sta facendo strada nella pratica dei filologi, contribuendo a svenenire le contrapposizioni di metodo.<sup>36</sup>

Va da sé che il confronto serrato della *varia lectio* proposto da Segre – un confronto da cui potrà anche non emergere la lezione originale –, è altra cosa dal cedimento alla pratica presuntamente positivista dell'edizione sinottica in quanto asettico squadernamento di varianti. Su questo punto l'ecdotica di Segre si situa all'interno di un "sistema" concettuale coerente, in virtù del quale, come l'ipotesi di una tradizione fluttuante del *Roland* viene ricondotta a una concezione banale e banalizzante dell'oralità medievale, così la presa di posizione contro i fautori di non problematiche edizioni elettroniche si spiega con una presa di posizione più generale, venata di forti istanze storicistiche, contro una certa deriva dello strutturalismo, soprattutto in area francese e nord-americana:

Ma mentre il fronte principale è quasi calmo, si è aperto un nuovo fronte, di cui pochi si sono preoccupati. Alludo alle concezioni che additano nella letteratura medievale una poesia formale, dove ciò che unicamente conterebbe e potremmo ancora godere è il lavoro sul significante, mentre i significati e gli autori sarebbero trascurabili se non irraggiungibili. Queste concezioni si sono trovate in sintonia con le idee della «nouvelle critique» e di certo formalismo e strutturalismo, ma allargano terribilmente il fossato tra noi e il medioevo, fossato che il filologo si propone appunto, istituzionalmente, di superare.

Perché queste posizioni critiche riguardano il tema che sto trattando? Perché se i testi e il mondo che esprimono ci diventano incomprensibili, ancor meno comprensibile sarà la loro lingua, e vano qualunque sforzo di verificare ed eventualmente correggere i testi. Lo mostra bene il diffondersi, entro queste posizioni, di concetti come «mouvance» o «variance». Essi constatano l'indubbia proliferazione di varianti tra i manoscritti medievali, ma favorendo una impassibilità quasi contemplativa nell'osservatore, una rinuncia a 'entrare in merito'. È vero che spesso, tra due o più varianti, è difficile definire un ordine di successione; ma ciò non esclude che la successione abbia effettivamente avuto luogo nel tempo, che perciò tra le varianti ci sia sicuramente, visibile o no, un prima e un poi. Sta al filologo determinare questa successione qualora gli sia possibile. Varianti dunque, non varianza.

Abbiamo a che fare ... con i problemi dell'ermeneutica. L'ermeneutica ha avvertito, sin da Chladenius, i problemi della distanza cronologica e della

<sup>36</sup> Segre, *Ecdotica e comparatistica romanze*, cit., pp. 42-43 (da «Metodologia dell'edizione dei testi»).

prospettiva. Le sue conclusioni sono varie: qualcuno ha aderito a un relativismo assoluto: solo il presente è comprensibile; altri hanno invece cercato di mettere a punto procedimenti mentali per avvicinare i prodotti di epoche lontane.<sup>37</sup>

C'è qui il richiamo all'etica del "mestiere", ma anche a una «semiotica filologica», che in quanto semiotica non si rifiuta all'interpretazione, così come non rinuncia, in quanto filologia, a verificare e a storicizzare:

Da un lato si può dire che la proliferazione di varianti, cioè il sovrapporsi di diasistemi, è il prezzo della sopravvivenza dell'opera: la vita del testo sta anche nel suo essere successivamente assimilato e perciò deformato. D'altro lato il nostro sforzo di comprensione (di interpretazione) consiste nel cercare la verità del testo sotto le stratificazioni; in altre parole nel ripercorrere all'indietro la storia del testo, muovendo per quanto possibile verso la sua origine ... Ecdotica ed ermeneutica devono dunque collaborare strettamente, perché l'interpretazione esige la verifica dell'autenticità della lettera, e d'altra parte questa verifica avviene già all'interno di un processo di interpretazione.<sup>38</sup>

O ancora:

Si profila ... l'opportunità di abbozzare una tipologia delle edizioni critiche: poiché ogni testo è un problema a sé, ogni soluzione è necessariamente diversa dalle altre. Quello che importa soprattutto è l'impegno dell'editore ad analizzare e confrontare, quando il numero dei testimoni non lo rende impossibile, tutta la *varia lectio*, e a cercare di storicizzarla, ciò che significa reperirne gli elementi di razionalità. Per questo possono solo portare confusione i concetti di *mouvance* o *variance*, presentati in modo seducente da grandi studiosi, privi però di esperienza editoriale. Questi concetti presentano la *varia lectio* di qualunque testo come il prodotto di un'irresistibile entropia, invece di esaminare le modalità dell'azione di copiatura, diversa a seconda dei testi e dei tipi di testi, e di descriverne la progressiva proliferazione.<sup>39</sup>

Infine, si può osservare come il concetto di diasistema si applichi anche a due settori apparentemente distanti tra loro quali la poesia tradizionale e la critica delle varianti. Per la prima si veda il saggio di carattere metodologico «Strutturazione e destrutturazione nei "romances"»,

<sup>37</sup> Ivi, pp. 50-51.

<sup>38</sup> Ivi, p. 52.

<sup>39</sup> C. Segre, «L'«après Bédier»: due manuali francesi di critica testuale», *Ecdotica*, 2 (2005), pp. 171-182: 176.

nato da un'occasione congressuale<sup>40</sup> e riproposto, a sedici anni dalla pubblicazione, come cap. 5 dell'autoantologia del 1998, di séguito ai capitoli sulla *Chanson de Roland* e immediatamente prima degli «Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa», con cui nel 1960 venivano presentate alcune riflessioni in margine all'edizione del *Bes-tiaire d'amours* di Richart de Fournival.<sup>41</sup> Il saggio in questione, il cui *case study* è fornito dal *romance* di Gerineldo, mette a punto un metodo di ordinamento delle varianti indipendente dai criteri della geografia linguistica (diffusione spaziale delle innovazioni e loro cronologia relativa) adottato da Menéndez Pidal e dalla sua scuola. Non si parla di dia-sistema, ma che a questo si faccia implicito riferimento appare evidente dalle conclusioni:

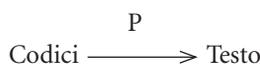
Con queste analisi siamo quasi entrati in possesso di un'apparecchiatura cibernetica che permette di prevedere un buon numero delle variazioni che possono essere state apportate, o potranno esserlo in avvenire, a testi di uno stesso *romance*: variazioni realizzate per iniziativa autonoma, o talora come conseguenza di dislocazione di lezioni o di contaminazioni fra testi. Il procedimento di stile ristruttura infatti sovente testi degradati da spostamenti interni o dalla combinazione di varianti concorrenti. Il confronto tra i testi è comunque stato riscattato dalla condanna alla collocazione notarile, alla impassibile tassonomia, e ha preso lo slancio verso la scoperta di coerenze strutturali e di coloriture stilistiche: una scoperta a cui ogni singolo testo dà alimento.

I procedimenti applicati nei *romances* appartengono al repertorio dei procedimenti poetici di tutti i tempi ... ; se ne può inferire che non esistono barriere, ma solo differenze di qualità e intensità, fra la produzione culta e quella tradizionale. Conclusione complementare a quella, cui sono giunto in altra sede, che cancella la corrispondenza biunivoca tra stile formulare e improvvisazione o tradizione orale. Le differenze tra poesia culta e poesia tradizionale non stanno nei testi, ma nel modo di produrli.

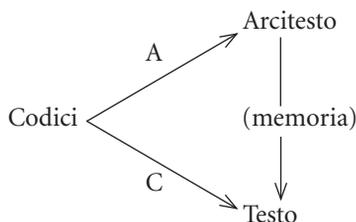
... la rielaborazione formale dei *romances* è operata generalmente entro limiti che ne riducono la libertà: il mantenimento della struttura latente, il rispetto complessivo per formule e ritmi accettati dalla tradizione e considerati caratterizzanti. Così, mentre un poeta (P) culto deve tener conto del complesso dei codici poetici:

<sup>40</sup> Cfr. *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani (Verona, 18-20 giugno 1981)*, Verona, 1982 (Università degli studi di Padova, Facoltà di Economia e commercio, Istituto di Lingue e letterature straniere di Verona), pp. 9-24.

<sup>41</sup> Cfr. *Studi e problemi di critica testuale. 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 («Collezione di opere inedite o rare», 123), 1961, pp. 63-67.



un cantore di *romance* è condizionato dalla preesistenza del *romance* stesso, con valore di Arcitesto, e può certo attingere ai codici poetici, ma solo a condizione di non incorrere nel vilipendio contro l’Arcitesto:



Abbiamo insomma il primo autore (A), sempre inafferrabile; la memoria, che ha tradito, e trasformato, il testo; e infine il cantore (C), il cui uso dei codici è condizionato dal prestigio dell’Arcitesto.

Anche se in base a osservazioni non sistematiche, mi pare che le deduzioni in ordine a rinnovate ricerche sulla tradizione dei singoli *romances* comportino un certo numero di integrazioni alla metodologia oggi dominante:

1. Necessità di considerare anche lezioni di carattere non contenutistico, come Leitmotive, apostrofi, formule narrative, particolari descrittivi; in generale, necessità di considerare *tutte* le lezioni.
2. Necessità di caratterizzare le singole lezioni e le contaminazioni in rapporto con l’insieme del testo, badando alla contrapposizione o al parallelismo tra momenti del *romance* in qualche modo connessi.
3. Necessità di registrare tutti i deterioramenti localizzati della tradizione, anche come possibili cause scatenanti di innovazioni.
4. Necessità di riferire la diacronia delle lezioni alla sincronia dei testi, e viceversa.

Tanto per ciò che riguarda l’indagine filologica. Quanto alla considerazione storica, è necessario rendersi ormai conto che ogni redazione di *romance* va considerata come un, per quanto modesto, oggetto poetico; a sua volta il *Romancero* si rivela come una vastissima casistica di possibilità stilistiche di realizzazione applicate alle strutture latenti e a quelle formali dei testi. La diacronia di questo sistema di possibilità è dominata dalla dialettica di deterioramento (memoriale) e restauro (consapevole), di decostruzione e ricostruzione.<sup>42</sup>

Una dialettica – è lecito chiosare – che ancora una volta sarebbe impossibile cogliere quando ci si limiti alla “contemplazione” di una sinossi.

<sup>42</sup> Segre, *Ecdotica e comparatistica romanze*, cit., pp. 67-69.

Non diversamente si configura la «dinamica delle varianti d'autore»,<sup>43</sup> siano esse considerate all'interno di un testo individuo in quanto struttura (microtesto) o all'interno di quel sistema di testi individui che è il libro (macrotesto). Va da sé che l'analisi «in senso esogeno», o «policentrico», cioè con riferimento al macrotesto in quanto sistema di elementi correlati,<sup>44</sup> è la prospettiva preferita da Segre, qui, come sempre, particolarmente sensibile agli apporti della linguistica e della semiotica, con una speciale attenzione ai fenomeni di diacronia strutturale e di coerenza, o si dica pure coesione, testuale, cioè al risultato di un procedimento di destrutturazione / ricostruzione formalmente analogo a quello indagato nei *romances*:

le correzioni si ripercuotono una sull'altra, anche in punti diversi del testo, anche tra componimenti diversi. Esattamente come accade se osserviamo in diacronia i mutamenti della lingua. Questa fenomenologia permette d'inserire gli sviluppi della struttura di un testo dato entro il sistema linguistico di questo, ed eventualmente di tutti i testi dell'autore. Allora non basta più constatare la superiorità della singola lezione innovata rispetto a una precedente ritenuta peggiore: bisogna esaminare il movimento del testo, a opera dell'autore, da un assetto complessivo a un altro, e con questo, e solo con questo, capire il senso dei mutamenti. Una lezione può essere migliorativa non in se stessa, ma rispetto all'insieme del contesto. E in questo movimento è essenziale individuare la successione cronologica degli interventi, che permette di capire la logica delle correzioni.<sup>45</sup>

Da questo punto di vista acquista valore paradigmatico lo studio delle correzioni delle *Satire* dell'Ariosto, per le quali la scoperta, nel 1945 ad opera di Santorre Debenedetti, del manoscritto di Siena e la segnalazione, nel 1971 da parte di Daniela Delcorno Branca, del codice Philipps, poi acquistato dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, hanno allo stesso tempo complicato e chiarito il rapporto tra la *princeps* del 1534 (edizione postuma), l'edizione giolitina del 1550 e il manoscritto conservato nella Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, apografo rimasto in possesso dell'autore che vi ha apportato numerose cor-

<sup>43</sup> Cfr. la sezione con questo titolo in Segre, *Opera critica*, cit., pp. 649-781.

<sup>44</sup> Cfr. C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi («Einaudi Paperbacks. Letteratura», 243), 1993, p. 41; Id., *Opera critica*, cit., p. 690.

<sup>45</sup> C. Segre, «Il Canzoniere di Petrarca e la critica delle varianti d'autore nel Novecento» (2006), ora in Id., *Dai metodi ai testi*, cit., pp. 147-158: 149. Il saggio comprende l'Appendice «Le varianti del sonetto RVF 188», che, col titolo «Analisi delle varianti del sonetto petrarchesco RVF 188», è ristampata in Segre, *Opera critica*, cit., pp. 685-689.

rezioni. Sulla scorta dell'analisi paleografica e linguistica e della storia della tradizione (per la quale si dimostra una circolazione delle *Satire* anche in forma manoscritta), Segre conclude che

Vi dovette essere un esemplare perduto, *x*, su cui l'Ariosto continuò a tornare in tempi diversi, come poi fece sull'apografo *F*, sua copia; l'aumentare del quoziente di correzioni nei testi conservati rappresenta i vari blocchi d'interventi d'autore.<sup>46</sup>

Il fatto poi che le correzioni del codice di Ferrara non siano tutte autografe, se «pone qualche difficoltà all'editore», non per questo lo priva del «diritto d'intervenire di fronte a correzioni estranee non solo, ovviamente, alla lingua dell'Ariosto, ma al suo sistema correttorio».<sup>47</sup> Che è un'altra applicazione del concetto di diasistema, ma anche una conferma della prudenza con cui l'editore deve muoversi anche di fronte a un apografo che è stato rivisto dall'autore minutamente e in fasi distinte.<sup>48</sup>

Quanto all'analisi «in senso esogeno», essa trova una chiara applicazione nel caso dei canzonieri d'autore:

l'attenzione al canzoniere come costruzione complessiva e organica induce a ritornare al tema del rapporto fra struttura dei singoli componenti, struttura globale del canzoniere e sistema.<sup>49</sup> In questo quadro, s'impondeva subito una constatazione: un microtesto, al momento in cui il poeta lo inserisce nel macrotesto, cioè nella costruzione complessiva, viene talora ritoccato, anche consistentemente, dal poeta, per favorire l'armonia (o il disegno «narrativo») dell'insieme. Si tratta dunque di misurare, caso per caso, le modalità della dialettica fra microtesto e macrotesto.

Quando formulai per la prima volta questa esigenza, cercai il materiale documentario nella raccolta *Soledades* di Antonio Machado (1903-1907), ma già allu-

<sup>46</sup> C. Segre, «Storia testuale e linguistica delle "Satire"», in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974)*, a cura di C. Segre, Milano, Feltrinelli («Critica e Filologia. Studi e Manuali», 9), 1976, pp. 315-330: 317.

<sup>47</sup> Ivi, p. 325.

<sup>48</sup> Cfr. ivi, p. 330 e la risposta («Difendo l'Ariosto. Sulle correzioni autografe delle *Satire*») all'edizione delle *Satire* a cura di L. Capra, ora, con soppressione della prima parte del titolo, in Segre, *Opera critica*, cit., pp. 736-760 (il contributo, già ristampato in Id., *Dai metodi ai testi*, cit., pp. 165-186, è del 1984).

<sup>49</sup> Per la correlazione fra struttura e sistema cfr. Segre, *Semiotica filologica*, cit., p. 71: «Il sistema è il risultato di una, o di più, o di tutte le operazioni di smontaggio delle strutture. È implicito nelle strutture, le precede e le segue. Il rapporto sistema-struttura è analogo a quello *langue-parole*, competenza-performanza».

dendo, sin dal titolo del mio lavoro, al Canzoniere di Petrarca. E l'idea apparve redditizia sia per Machado, sia per Petrarca, come risulta da contributi di vari e autorevoli colleghi. Potei anche arricchire l'ipotesi di lavoro, questa volta proprio a proposito del Petrarca, con una subordinata, dimostrando che alle varianti legate alla dialettica microtesto/macrotesto vanno aggiunte quelle relative a «strutture intermedie», cioè a sezioni tematiche del Canzoniere, come appunto il ciclo dei «sonetti dell'aura» da me studiato.<sup>50</sup>

Il riferimento è sia al saggio su «Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado», pubblicato per la prima volta nel 1968, quindi ristampato in *I segni e la critica* (1969) e nell'autoantologia del 2014,<sup>51</sup> sia alla *lectura Petrarcae* del 1983 «I sonetti dell'aura», pubblicata nel 1984 e riproposta dieci anni più tardi,<sup>52</sup> dove l'attenzione alle correzioni d'autore interessa appunto una struttura intermedia tra micro- e macrotesto (il Canzoniere). Il caso di Petrarca resta comunque speciale, vista la possibilità di compiere un ulteriore passo in avanti nello studio della formazione del Canzoniere:

l'esistenza di autografi, e che autografi, ha fatto mettere tra parentesi lo studio dei codici tre e quattrocenteschi non autografi del Canzoniere, specie di quelli che ne rappresentano «forme» poi superate nel prosieguo del lavoro. Questi codici conservano una serie di varianti in gran parte autentiche, data la diligenza che l'opera di Petrarca intimava, in un certo senso, ai copisti. Perciò lo studio delle varianti potrà essere esteso alle varie «forme» del Canzoniere, certo con risultati di rilievo. Ma d'altra parte le «forme» del Canzoniere potranno essere verificate nella loro successione anche grazie all'apporto della cosiddetta «filologia materiale», che viene ora brillantemente applicata al Vat. 3195. Alludo a quanto stanno facendo i collaboratori dell'edizione facsimilare del codice (Furio Brugnolo, Stefano Zamponi, Gino Belloni, H. Wayne Storey). L'analisi della *mise en page*, cioè dell'organizzazione delle pagine di pergamena, o l'analisi della grafia petrarchesca in comparazione con quella del Malpaghini, suo copista, recentemente operata con imprevedibili risultati da Livio Petrucci, promettono di produrre notevoli ritocchi alla ricostruzione diacronica del Wilkins; e spingono ulteriormente a uno studio sistematico dei codici non autografi. Poiché questi codici sono portatori di varianti, la critica delle varianti d'autore, ormai riconosciuta come organica alla critica letteraria, sarà di nuovo chiamata in causa.<sup>53</sup>

<sup>50</sup> Segre, *Dai metodi ai testi*, cit., pp. 151-152.

<sup>51</sup> Segre, *Opera critica*, cit., pp. 690-735.

<sup>52</sup> Come cap. II. 3 di Segre, *Notizie dalla crisi*, cit.

<sup>53</sup> Id., *Dai metodi ai testi*, cit., pp. 152-153.

Viene così precisato, e limitato, il valore euristico della nozione di «avant-testo», cara alla «critique génétique»:

Il testo è il risultato di uno sviluppo, di cui ci sono sottratte molte, talora tutte le fasi. I meccanismi mentali che sovrintendono alle connessioni di concetti e immagini, poi di parole e ritmi, sino alla realizzazione linguistica, e metrica, ci sfuggono in gran parte, come probabilmente sfuggono agli scrittori stessi, che qualche volta si sono sforzati di darcene notizia. Quello che invece possiamo dominare è lo sviluppo della fase scritta, quando possediamo abbozzi e prime copie, o quando l'opera è stata proposta successivamente in varie redazioni. L'assieme dei materiali precedenti la stesura definitiva è chiamato da qualcuno avantestato.

Sarà utile qualche precisazione. Ogni abbozzo o prima copia è, dal punto di vista linguistico, un testo, con la sua coerenza. Anche se si allineano tutti i testi anteriori di un'opera in ordine cronologico non si ottiene una diacronia, ma una serie di sincronie successive. Quando un manoscritto sia stato ritoccato più volte in tempi diversi, sarebbe corretto considerarlo come una sovrapposizione di sincronie, e di testi. Perciò, se il concetto di avantestato ambisse a indicare la produttività letteraria o poetica in opera, si sarebbe destinati a grandi delusioni. È invece sicuro che, considerando ogni testo come un sistema, i testi successivi possono apparire come l'effetto di spinte presenti in quelli precedenti, mentre a loro volta contengono spinte di cui i testi successivi saranno il risultato. In questo modo l'analisi della storia redazionale e delle varianti ci fa conoscere parzialmente il dinamismo presente nell'attività creativa.<sup>54</sup>

E più sotto:

Pur sfuggendoci molti momenti, quelli mentali, dell'elaborazione di un testo, certo il possesso di tutte o gran parte delle fasi dell'elaborazione scritta, dagli abbozzi alla prima forma compiuta ai ritocchi più minuti, ci mette a disposizione una massa di materiali che si può definire avantestato. Il concetto, tuttavia, non sfugge a certa materialistica ingenuità. Perché la maturazione di un'opera avviene all'interno di quella dell'autore stesso e appare nell'insieme della sua attività coeva, con interferenze tra un testo e l'altro, o tra diversi momenti di correzione di testi diversi scaglionati nel tempo. Si dovrebbe insomma chiamare avantestato tutta l'opera d'un autore sino al momento dato; ma con scarso vantaggio terminologico.<sup>55</sup>

Ne consegue che la contrapposizione tra la «critica genetica» di scuola francese e la «critica delle varianti» di scuola italiana non potrà essere spinta oltre un certo limite, una volta che si riconosca che le due critiche

<sup>54</sup> Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 79 (dal cap. «Il testo»).

<sup>55</sup> Ivi, pp. 84-85.

espriment deux aspects complémentaires d'une même recherche: à riprova, i lavori di Contini su Petrarca, Ariosto, Leopardi, Longhi, da una parte, su Manzoni, Proust e Mallarmé, dall'altra.<sup>56</sup> Nel fatto,

Par son travail sur le texte (qui peut être de type génétique ou portant sur les variantes), l'auteur arrive à un état qui, à son avis, réalise une valeur définitive. Ensuite, il juge insatisfaisante la valeur atteinte et, par un nouvel effort d'élaboration, il réalise une valeur différente, celle de la deuxième rédaction. Le lecteur se trouve donc avoir à considérer deux ou plusieurs structures, chacune analysable dans sa synchronie, c'est-à-dire en forme statique, tandis que la comparaison des deux structures l'amène à une analyse dynamique au niveau diachronique. Au dynamisme de l'oeuvre se substitue le dynamisme de la poésie de l'auteur.

À leur tour, les procédés de description des brouillons et des rédactions multiples seront nécessairement différents. Dans le cas des variantes d'auteur, ils correspondent à la vérification de la mise en oeuvre d'une structure; dans le cas des brouillons et des rédactions multiples, par contre, il faut qu'ils illustrent le passage d'une structure (ou d'une ébauche de structure) à une autre. Ce passage est en rapport avec la transformation du système linguistique, stylistique, esthétique de l'auteur. Bref, la rédaction A, qui exprime au mieux le système auctorial S<sup>a</sup>, n'est plus perçue comme adéquate au système S<sup>b</sup>, et elle est donc transformée dans la rédaction B. Ainsi, il faut préciser le rappel de Contini à l'approximation de la valeur, dans la mesure où la conception de la valeur se transforme avec le système esthétique de l'auteur. S'il est vrai qu'en principe l'approximation de la valeur est infinie, il est tout aussi vrai que l'auteur, au moment où il livre son oeuvre, montre qu'il considère avoir atteint la valeur. Il reviendra sur la même oeuvre, pour la remanier, une fois changée sa conception de la valeur, qu'il pourra considérer comme atteinte avec la deuxième rédaction, et ainsi de suite. En somme, la tension jamais satisfaite vers la valeur peut se fractionner en phases, chacune définitive, jusqu'à ce que le système des valeurs ne change plus pour l'auteur. Dans le cas des brouillons, les modifications apportées à B serviront donc à modifier l'agencement du texte ou à conférer un statut organique à ce qui ne le possède pas encore, tandis que dans le cas des remaniements nous pouvons penser que A est, dans son horizon, satisfaisant. Dans ce cas, il faudra que le critique illustre plutôt les passages d'une structure, en elle-même parfaite, à une autre structure, elle aussi parfaite, d'un système à un autre système. Et le dynamisme cher à Contini sera, comme le disent les linguistes, contrastif, c'est-à-dire en mesure de souligner et de justifier les différences par la comparaison.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Cfr. C. Segre, «Critique des variantes et critique génétique» (1995), in Id., *Ecdotica e comparatistica romanze*, cit., pp. 75-90: 80.

<sup>57</sup> Ivi, p. 83.

Si potrebbe dire che allo stesso modo, nelle varie e complementari antologizzazioni dei contributi più metodologici, e perciò più rappresentativi, della sua attività di filologo, Segre ha di volta in volta confermato il valore di rappresentatività da lui riconosciuto ai saggi via via ricorrenti, ma come suggerendone nuove chiavi di lettura che solo il loro riordinamento in serie mai identiche a se stesse ha permesso di mettere in luce; e questo indipendentemente dal fatto che si tratta di antologizzazioni operate in dimensioni e in prospettive diverse, tra un massimo e un minimo di filologia. Perché in definitiva, le riflessioni di Segre sull'ecdotica, nate dall'analisi di concrete situazioni testuali e da una pratica editoriale di ampio respiro, acquistano un adeguato rilievo solo se inserite all'interno di un'attività per la quale qualcuno ha parlato di «bigamia» («da una parte la moglie legittima, la filologia, dall'altra la moglie di complemento, la critica letteraria»<sup>58</sup>), mentre si dovrebbe piuttosto parlare di un esercizio costante, ancorché diversamente declinato, dell'ascolto dei testi, di ciò che i testi vogliono e possono comunicarci, poco importa quanto raffinato possa essere l'apparato concettuale che quell'ascolto può esigere dal lettore.

<sup>58</sup> Segre, *Opera critica*, cit., p. 3.

# Questioni

## LA DELICATA EMPIRIA DEL LETTORE FILOLOGO. UN RICORDO DI EZIO RAIMONDI

ALESSANDRA MANTOVANI

Non è senza un qualche significato profondo che, tra gli ultimi scritti di Ezio Raimondi, vi siano le brevi e intense note di memoria «Il mio incontro con Codro». <sup>1</sup> Profilo introduttivo a una recente edizione dei *Sermones* e, nel contempo, magnanimo e affettuoso *imprimatur* a un testo che Raimondi riconosceva come gemmazione del grande albero degli studi inaugurati dal suo saggio di esordio dedicato a *Codro e l'Umanesimo a Bologna* <sup>2</sup> negli anni '50, quelle pagine sono anche, nei toni consueti di un riserbo alieno dall'enfasi, una memoria *en raccourci* della genesi di un metodo, come un percorso che ritorna su se stesso e si riconosce in una direzione tracciata dalla mappa essenziale di incontri e letture diversamente cruciali.

La trama di annotazioni rapide, che riecheggiano più distese pagine autobiografiche, <sup>3</sup> ci restituisce l'immagine di un giovane studioso che si appresta ad affrontare la questione, consegnatagli dal Calcaterra, delle incidenze della nuova cultura umanistica e rinascimentale negli ambienti quattrocenteschi dell'Alma Mater attraverso il ritratto di quell'Antonio Urceo che dell'ateneo bolognese era stato uno dei più singolari maestri; e insieme, pur tra le incertezze di un procedere per tentativi e intuizioni necessariamente parziali, si pone il problema di come dalla

<sup>1</sup> A. Urceo Codro, *Sermones 1-iv. Filologia e maschera nel Quattrocento*, a cura di L. Chines e A. Severi, con un saggio introduttivo di E. Raimondi, Roma, Carocci, 2013.

<sup>2</sup> E. Raimondi, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna, Zuffi, 1950 poi ristampato presso Il Mulino nel 1987.

ricerca erudita possa scaturire una disegno storiografico complessivo eppure rispettoso della singolarità degli individui, dell'intrecciarsi delle idee, condizionate dai tempi e dai luoghi del loro manifestarsi.

Si tratta, come leggiamo anche altrove, di trovare un modo per conciliare modalità di analisi di «ordine stilistico e ordine erudito»,<sup>4</sup> attraverso un metodo che muovendo dai fatti e dalla loro irripetibile singolarità, li trasformi in problemi e li connetta a una rete di significati entro ed oltre il testo, in una prospettiva che dovrà essere quella della filologia, anche se la filologia come ecdotica, esperienza concreta di costituzione di un testo, è per Raimondi – a questa altezza – ancora un'operazione di là da venire. È vero tuttavia che, alla scuola di Roberto Longhi, nelle lezioni memorabili dedicate alla Cappella Brancacci a margine del saggio «Fatti di Masolino e Masaccio», Raimondi compie un vero e proprio apprendistato di natura filologica, una filologia in atto che nasce dal riconoscimento di uno stile, quel «giro di mano» in cui va individuato «il principio dinamico segreto che conferisce al segno il suo carattere vivo inconfondibilmente individuale». <sup>5</sup> E questo gli consente di mettere a profitto in modo personale la lezione di Calcaterra e convertire erudizione e approfondimento bibliografico in analisi plurima del testo, attraverso un 'esercizio di lettura' affidatogli dallo stesso Calcaterra che è già un'operazione di natura filologica.

«Il Claricio. Metodo di un filologo umanista», pubblicato sulle pagine della rivista *Convivium* nel 1948,<sup>6</sup> si presenta, a tutti gli effetti, come l'esperimento puntuale di un apprendista filologo che è chiamato ad affrontare, senza tuttavia entrare direttamente nel merito della polemica, un dibattito filologico che divide da qualche anno il mondo accademico, non senza sofferti strascichi personali e dolorose ricadute umane. La controversia, di cui non pare opportuno, in questa sede, dare conto se non in termini generali,<sup>7</sup> verte sull'esistenza di una seconda redazione d'autore dell'*Amorosa Visione* di Boccaccio, non suffragata dalla tradizione manoscritta, ma sostenuta nell'edizione critica di Vittore Branca, proprio sulla scorta dell'*editio princeps* curata nel 1521 dall'umanista, editore e poligrafo imolese Girolamo Claricio.

<sup>3</sup> Cfr. E. Raimondi, *Camminare nel tempo*, Reggio Emilia, Aliberti Editore, 2006, pp. 64-67; Id., *Le voci dei libri*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 53-59.

<sup>4</sup> Raimondi, *Camminare*, cit., p. 67.

<sup>5</sup> Raimondi, *Camminare*, cit., p. 63.

<sup>6</sup> E. Raimondi, «Il Claricio. Metodo di un filologo umanista», *Convivium*, n.s. 1 (1948), pp. 10-134; 2 (1948), pp. 258-311; 3 (1948), pp. 436-459, ora nella ristampa anastatica a cura di M. Veglia, Bologna, Bononia University Press, 2009.

Basti tuttavia ricordare i nomi illustri che, oltre al Branca, si confrontano su questo discrimine della filologia boccacciana – da Contini a Billanovich a Dionisotti – per rilevare come al problema ecdotico si leghi un nodo interpretativo cruciale della tradizione lirica in volgare, quello del rapporto tra l'*Amorosa Visione* e i *Trionfi* petrarcheschi, da affrontare in un'ottica nuova, qualora si assuma come attendibile la nuova cronologia, postulata dall'esistenza di una seconda redazione d'autore. Il Raimondi del *Claricio* si misura allora, con gli strumenti dell'analisi stilistica ed erudita, con una filologia in cui si pone con forza il problema di una storia della tradizione che è già un problema di storia letteraria *tout court* e si muove percorrendo la strada di una ricognizione minuta del testo, dalle convenzioni grafiche alla morfologia, dalla sintassi alle opzioni lessicali e stilistiche, con una finalità di ricostruzione storiografica complessiva sempre ancorata al testo e volta, come gli sarebbe capitato di dire spesso negli anni a seguire, alla ricerca di un «volto».<sup>8</sup>

Non v'è dubbio che nel dare conto del 'metodo' editoriale del *Claricio* giochi per Raimondi un ruolo fondamentale l'esplorazione dell'Umanesimo bolognese che nel medesimo torno di tempo sta conducendo: attraverso la filologia inventiva di Codro, ricostruita sulla scorta di una selva impressionante di letture di *grammatici* e maestri dello Studio e l'esplorazione del mondo composito di stampatori ed editori di cui anche *Claricio* fa parte, lo studioso individua una prassi che, proprio per essere filologica, rivela un'attitudine mimetica e riproduttiva a ricreare i testi, a manipolarli riscrivendoli o, se necessario, completandoli.

Di questa modalità operativa *Claricio* è un protagonista a tutti gli effetti e l'analisi raimondiana della sua edizione dell'*Amorosa Visione* ne rivela la natura conclamata di falso d'autore, frutto di «cultura e arbitrio»,<sup>9</sup> collazione centonaria, rimaneggiamento ispirato a un preciso ideale stilistico: un «archetipo ideale e poetico» identificato con la «forma eterna e perfetta» del paradigma petrarchesco, all'insegna di un progetto preciso di tradizione volgare che unisca per sempre il nome del Boccaccio a quello del Petrarca nell'invenzione di un nuovo «genere lirico».<sup>10</sup>

Quella che ne deriva è una diversa idea di filologia, che non può circoscriversi né fondarsi sulla nozione univoca di errore postulata del me-

<sup>7</sup> Cfr. M. Veglia, «La Filologia di Zadig», introduzione a E. Raimondi, *Il Claricio*, cit., pp. XIII-XXIV.

<sup>8</sup> Raimondi, *Il Claricio*, cit., p. 7.

<sup>9</sup> Ivi, p. 97. «Cultura e Arbitrio» è, non a caso, il titolo della quarta sezione del saggio raimondiano.

<sup>10</sup> Ivi, nell'ordine p. 84; p. 94.

todo lachmanniano, ma sceglie di operare sulla base del riconoscimento della peculiare natura testimoniale dell'edizione clariciana, non disarticolabile nei suoi dati costitutivi singoli, ma da leggersi come un oggetto dotato di una propria riconoscibile individualità, costituita da tratti non permutabili ma correlati in un sistema coerente, che definisce dall'interno la storia del testo e ne determina il valore e il significato nella storia della tradizione.

Le considerazioni d'apertura che Raimondi pone a premessa della sua ricognizione dell'opera editoriale del Claricio sollecitano un più articolato approccio metodologico: una concezione della filologia come processo ed evoluzione di metodi e procedure; un'idea di tradizione in cui l'errore e il pregiudizio vanno letti e ricondotti alle ragioni della loro genesi, come portatori di un significato che restituisce un tratto individuale ma sempre significativo della storia degli uomini:

L'idea di testo critico, come ognuno sa, appare lenta conquista della nostra scienza storica e l'ideale del filologo moderno, che è composto equilibrio di temperamento soggettivo e verità oggettiva, conchiude un processo laborioso di studi ed esperienze. Non v'è epoca, dopo lo splendido meriggio del Rinascimento, che non ci consegni dalle pagine dei suoi volumi immagine di questo ideale. Oggi esso può sembrarci documento di un gusto decaduto, lavoro di un arbitrio equivoco, cui non possiamo porgere fede. Ma a questo gusto sovrasta non di rado un entusiasmo sincero e corrisponde un amore così strano alle lettere e agli esemplari di poesia, che, anche se aberrante e fallace, rimane pur degno d'essere compreso e storicamente interpretato. L'indagine circoscrive talora una zona, variamente estesa, di pregiudizi e d'errori; ma gli errori testimoniano qualcosa degli uomini e sono anelito a una vivente verità. Se li sapremo anche comprendere, collocati nel loro tessuto genetico, allora rivive dinanzi a noi il capitolo di una storia trascorsa: un quadro minore, capillare, folto di antipatie e simpatie, di contrasti e di tregue ideali; un'immagine in rapido scorcio di avventure modeste, ma sempre umane.<sup>11</sup>

Le pagine autobiografiche che ricostruiscono il *Bildungsroman* del critico attraverso l'avventura delle sue letture, in cui i testi si convertono in voci amicali di un ininterrotto percorso euristico e metodologico, ci raccontano tutte, pure con differenti intonazioni intellettuali e affettive,<sup>12</sup> che gli anni del Claricio e della monografia su Codro, tra il 1948 e il 1950, sono quelli della scoperta di due libri diversamente fonamen-

<sup>11</sup> Ivi, p. 3.

<sup>12</sup> Raimondi, *Camminare*, cit., pp. 38-40; Id., *Le voci*, cit., pp. 43-50; 53-57.

tali per la formazione di Raimondi, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* di Ernst Robert Curtius e *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle. La religion de Rabelais* di Lucien Febvre. Da entrambi i testi l'apprendista filologo e storico della letteratura deriva un'ipotesi, che giunge come una conferma *post factum* dell'intuizione o dell'aspirazione, espressa nelle sue pagine d'esordio, ad una nuova storiografia anche letteraria.

Dalla lettura di Huizinga e Burckhardt, coniugata alla lezione del Calcaterra e alle avventurose esplorazioni nella storia dell'erudizione anche settecentesca, da Muratori ai padri Maurini, Raimondi ha precocemente maturato l'idea che l'erudizione sia il fondamento del discorso storico da cui scaturiscono insieme «il senso della molteplicità degli individui e della complessità del reale» e la vocazione a riconoscere nei fatti «un momento necessario delle idee». <sup>13</sup> Il saggio di Febvre, giunto in ritardo rispetto al paesaggio gremito di voci e luoghi già consegnato ai capitoli di *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, gli conferma tuttavia un'idea di storiografia calata in una dimensione quotidiana, nella «gremita fattualità dei fenomeni», <sup>14</sup> per cui «non si capisce un testo del passato se non lo si colloca nell'orizzonte mentale di chi lo ha concepito», fatto di «cultura materiale e di senso concreto della vita e del suo scorrere». <sup>15</sup>

Accade così che anche le pagine di *Letteratura Europea e Medio Evo latino* giungano tempestivamente a confermare un'ipotesi storiografica che riguarda questa volta direttamente la letteratura, sottratta a una logica ricostruttiva totalizzante ed estrinseca di tipo filosofico idealistico e ricondotta invece, proprio attraverso la filologia, a ragioni immanenti all'oggetto letterario e alle sue ragioni costitutive. La topica storica suggerisce una «biologia» <sup>16</sup> della letteratura, una «nuova forma di storicismo morfologico e strutturalistico», <sup>17</sup> basato sull'accertamento filologico del dato letterario, in cui filologia non significa ritorno al positivismo deterministico, ma persuasione che nei fatti letterari vi sia inscritto e riconoscibile un ordine di significati che può emergere dalla logica stessa delle loro ragioni formali.

<sup>13</sup> Raimondi, *Camminare*, cit., pp. 77-78.

<sup>14</sup> Ivi, p. 78.

<sup>15</sup> Raimondi, *Le voci*, cit., p. 56.

<sup>16</sup> E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 8.

<sup>17</sup> E. Raimondi, «Filologia e critica», in Id., *Il senso della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 44. Il saggio è stato pubblicato in *La filologia testuale e le scienze umane. Atti del Convegno, Roma 19-22 Aprile 1993*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994, pp. 19-32.

È proprio sulla scorta delle indicazioni di Curtius, non solo quelle di *Letteratura Europea*, ma quelle precedenti del saggio «Gustav Gröber e la filologia romanza», che Raimondi si avvicina all'idea della natura conoscitiva della filologia che è eminentemente *observatio*, accertamento di un testo per approssimazioni successive e, nello stesso tempo, ricostruzione dei «grandi contesti che lo comprendono e in qualche modo vi sono compresi». <sup>18</sup> Si tratta di una tradizione filologica che riconosce le proprie ascendenze nel Romanticismo tedesco e propone, come nel titolo del saggio di Friedrich Schlegel che tante volte a Raimondi capiterà di citare, una «filosofia della filologia», <sup>19</sup> nella quale l'«impulso filologico» si manifesta come una tensione a rappresentare nella propria la parola altrui, nella quale riemergono concretamente il tempo e la storia. <sup>20</sup>

Dalla «meditazione e devozione sul piccolo» <sup>21</sup> di Jacob Grimm, così come dalla «delicata empiria» <sup>22</sup> di Goethe, i cui testi Raimondi riscopre nelle pagine di Curtius ancor prima di farne un asse portante della propria riflessione sul rapporto tra critica e metodo filologico, deriva una concezione della filologia che muove dal particolare per arrivare alle strutture di significato e ai movimenti di idee che implicano una «capacità di costruzione letteraria complessiva»; <sup>23</sup> quella che appunto, nella tradizione italiana dell'idealismo critico, veniva negata alla filologia, al cui ruolo ancillare non poteva essere riconosciuta l'ambizione del voler «avere idee». <sup>24</sup>

Manca, a questo punto del suo percorso di formazione, un'esperienza diretta nel campo della filologia italiana, una disciplina che contribuisce significativamente, in quegli anni, a determinare gli esiti di un percorso

<sup>18</sup> Ivi, p. 45.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 45-46. Nelle pagine in memoria di Vittore Branca, *Vittore Branca. L'uomo, il critico, il testimone del Novecento*, apparse in *Lettere Italiane*, LVIII (2005), pp. 533-548, ora ristampate con il titolo «Diacronia di un filologo» in Raimondi, *Il senso*, cit., pp. 89-104, Raimondi ricorda come, nel 1930, il germanista Vittorio Santoli avesse pubblicato un saggio «Filologia, storia e filosofia nel pensiero di Federico Schlegel» e in seguito curasse una raccolta di scritti dello Schlegel, fondamentale per il dibattito filologico di quegli anni. Cfr. F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, introduzione e versione di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1937.

<sup>20</sup> Raimondi, *Camminare*, cit., p. 82.

<sup>21</sup> Raimondi, «Filologia», cit., p. 46.

<sup>22</sup> E. Raimondi, «Diacronia di un filologo», in Id., *Il senso*, cit., p. 98.

<sup>23</sup> Raimondi, «Filologia», cit., p. 46.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 43-44, dove si ricorda la recensione che Benedetto Croce fece del libro di Curtius, dal titolo «Dei filologi "che hanno idee"», pubblicata nei *Quaderni della critica*, vol. 6, n. 16 (1950), pp. 118-121.

europeo in cui la filologia romanza, mano a mano che diviene filologia nazionale, giunge alla scoperta di una dimensione dinamica del testo letterario. Soprattutto in presenza di opere a stampa, di manoscritti e redazioni plurime, l'idea tradizionale di un'univoca *restitutio textus* cede il passo a quella di una «critica del testo» che non può disgiungersi dalla «storia della tradizione»<sup>25</sup> e da un approccio diacronico, nel quale alla nozione di testo come «oggetto» subentra quella di percorso, di «sezione possibile» e in cui il compito del filologo sarà quello di «reperire direzioni, piuttosto che contorni fissi, dell'energia poetica».<sup>26</sup>

In questa prospettiva, gli anni del comando alla Crusca, tra il 1952 e il 1954, si rivelano cruciali per Raimondi e per la sua formazione filologica, questa volta tecnicamente operativa e *in re*, perché l'impegno dell'edizione critica dei *Dialoghi* del Tasso, assunto – come tante volte gli capiterà poi di dire<sup>27</sup> – per un concorso singolare di circostanze, in cui entrano in modi differenti i rapporti con Raffaele Spongano e Giorgio Pasquali, lo conduce a Firenze e gli consente un confronto diretto con le voci magistrali della nuova filologia, in particolare con Gianfranco Contini, da poco subentrato a Mario Casella nella direzione del Centro di studi di Filologia italiana.

Il problema filologico dei *Dialoghi* si presenta a Raimondi come «un caso tipico di opera postuma», in cui i singoli testi «non furono mai riuniti, sinché rimase in vita l'autore, in un'unica raccolta tale da assicurare per sempre il loro assetto definitivo».<sup>28</sup> Ogni dialogo ha una storia distinta e individuale di redazioni plurime, manoscritte o a stampa, dove le stampe esistenti, che danno conto non solo di stesure, ma anche di aggregazioni mutevoli di testi diffusi senza l'autorizzazione dall'autore, sono spesso trattate dal Tasso come un vero e proprio manoscritto, destinato ad accogliere l'ultima redazione autografa, mai tuttavia resa pubblica e per questo, a rigore, inesistente in una dimensione storica.

In una situazione testuale in cui ciò che manca è «proprio il 'volume' che avrebbe dovuto segnare il punto d'approdo del testo», il primo problema che si presenta all'editore moderno è quello «pregiudiziale» dell'ordinamento di testi; e, se si decide di «rimettersi alla discriminante cronologica» per ridurre al minimo «il peso soggettivo della scelta»,

<sup>25</sup> Cfr. G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952<sup>2</sup>.

<sup>26</sup> G. Contini, «Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare», in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1984<sup>2</sup>, p. 5.

<sup>27</sup> Raimondi, *Camminare*, cit., pp. 85-86; 113.

<sup>28</sup> T. Tasso, *Dialoghi*, edizione critica a cura di E. Raimondi, I, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 5-7. Dove non diversamente indicato le citazioni sono tratte da queste pagine.

fatta salva «la premessa che con ogni probabilità non sarebbe mai stato quello tassiano», diviene imperativo «l'esame di tutta la tradizione, dialogo per dialogo».

Ciò comporta, da parte del giovane filologo che fa riferimento per questo alle considerazioni del Caretti di *Filologia e critica*,<sup>29</sup> optare per un'edizione "dinamica", strutturata in modo da dar conto, in apparato, delle varianti d'autore relative alla redazione più recente, mentre le redazioni primitive e gli abbozzi figureranno in appendice, come «sottofondo primario per gli apparati d'autore». La conclusione metodologica che chiude il primo paragrafo dell'*Introduzione* merita, a questo punto, di essere trascritta per intero:

Un maestro della filologia, Michele Barbi, amava insistere su ciò ch'egli definiva l'individualità del problema. Anche per i *Dialoghi*, ove si sia riconosciuto che siamo dinanzi ad un'opera composta per aggregati, cui mancò ogni revisione unitaria, è necessario rispettare quel principio in tutte le sue conseguenze. La più importante credo sia questa: che ciò che caratterizza i *Dialoghi*, ciò che li individua, è in sede filologica la pluralità dei problemi testuali.

In queste considerazioni è implicita già un'ipotesi di lettura critica, di approccio originale al "problema Tasso", mentre il momento interpretativo nasce all'interno del «momento artigianale»<sup>30</sup> e vi è sotteso, nel tentativo di rendere conto dell'*usus scribendi* dell'autore che implica poi la tensione a riconoscere nel Tasso la volontà inventiva di approdare a una prosa filosofica, a una «letteratura di pensiero».<sup>31</sup> Che la pratica della filologia sia il punto di partenza per considerazioni più generali, volte a dar conto della storia della letteratura e della cultura di quella stagione che, proprio a margine dei grandi saggi sul Tasso e sulla *Gerusalemme Liberata*, Raimondi definirà del «Rinascimento inquieto»,<sup>32</sup> appare *in nuce* già nelle pagine che nascono a corredo e completamento dell'edizione dei *Dialoghi*, come quelle del saggio «Per la storia del "Messaggero"».

Nella complessa storia testuale che si dipana attraverso la vicenda di una riscrittura pressoché integrale ma apografa, probabilmente di mano di Scipione Gonzaga, sui vivagni di un esemplare dell'edizione a stampa

<sup>29</sup> Cfr. L. Caretti, *Filologia e critica. Studi di letteratura italiana*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955 ora ristampato in Id., *Antichi e moderni*, Torino, Einaudi, 1976<sup>2</sup>, pp. 471-478.

<sup>30</sup> Raimondi, *Camminare*, cit., p. 87.

<sup>31</sup> Ivi, p. 90.

<sup>32</sup> Cfr. E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965 (ristampato nel 1994 presso Einaudi); Id., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980;

del 1582, accolta come propria dal Tasso e ulteriormente rielaborata, il critico editore delinea la natura tormentata di uno scrittore di scelte e preferenze «mutevoli e contraddittorie»<sup>33</sup> che solo la filologia può rivelare appieno, obbedendo alla sua vocazione critica e storica, come si evince chiaramente dalle battute conclusive del saggio:

Ancora una volta una storia di pentimenti, di sconfitte e di vittorie spesso fuori dalle ragioni dell'arte, che il filologo dovrà rappresentare fedelmente nella trama dell'apparato interno: storia di una felicità mancata, di un'inquietudine oltre la parola e la gioia della poesia, nel tentativo impossibile di placare un'angoscia ch'era il vincolo d'un destino.<sup>34</sup>

A distanza di molti anni, di fronte all'ipotesi di una nuova edizione dei *Dialoghi* tassiani, condotta questa volta sui testi a stampa,<sup>35</sup> intesi come configurazione storicamente definitiva dell'opera del Tasso, per quanto – per così dire – solo virtuale e mai approdata a un insieme unitario, Raimondi continuerà ad essere persuaso delle ragioni euristiche sottese alla propria scelta filologica che rappresenta una diversa, seppure legittima opzione di «ordine funzionale».<sup>36</sup> E proprio nelle pagine critiche della maturità, interrogandosi per l'ultima volta sul testo che ha segnato il banco di prova e il discrimine nella sua carriera di studioso, Raimondi assume il risultato della ricerca filologica come punto di partenza e logica immanente della propria lettura critica.

Convien dunque ascoltarne la voce diretta nelle riflessioni che chiudono il saggio «Le prigioni della letteratura», posto a introduzione di una nuova edizione commentata dei *Dialoghi*, questa volta nata da ragioni e incontri connessi al suo magistero. Muovendo dalla considerazione di come, più che per altri scrittori, il destino del Tasso si riverberi e sia inscritto nella storia sempre contrastata dei suoi testi, Raimondi scrive:

Sdoppiandosi nel Forestiero Napolitano e nei suoi affini, che sono per l'appunto altrettante incarnazioni dell'autore secondario, anche il Tasso dei *Dia-*

<sup>33</sup> E. Raimondi, «Per la storia del Messaggero», in Id., *I sentieri del Lettore, I. Da Dante a Tasso*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 553.

<sup>34</sup> Ivi, p. 568.

<sup>35</sup> Cfr. T. Tasso, *Dialoghi. Saggio di edizione storica secondo la tradizione a stampa. Il Romeo ovvero del giuoco. Il cavalier amante e la gentildonna amata*, a cura di C. Ossola e S. Prandi, Firenze, Le Lettere, 1996; Id., *Il Forno ovvero de la Nobiltà. Il Forno secondo ovvero de la Nobiltà*, edizione secondo l'antica tradizione a stampa a cura di S. Prandi, Firenze, Le Lettere, 1999.

<sup>36</sup> Raimondi, *Camminare*, cit., pp. 88-89.

*loghi* costruisce a quadri successivi una rappresentazione della propria soggettività e del suo universo di pensiero senza farne, comunque, un'autobiografia, in quanto l'immaginazione ha ancora il sopravvento sulla cronaca e sulla storia e la letteratura rimodella il reale, lo trasferisce nella sfera del desiderio e della luce. Ma quella che non si annulla è la temporalità interna ai testi, il segmentarsi di un'esperienza, e di qui deriva la ragione principale di una lettura dia-cronica che, ripercorrendo il paesaggio dei *Dialoghi*, sappia anche vedere il contesto di cui è parte, l'ombra di un'epoca e le tracce, gli incerti bagliori del suo divenire. E in una prospettiva di tal genere i capitoli dialogici del Tasso assumono il senso di un lungo colloquio con il sapere dell'ultimo Rinascimento.<sup>37</sup>

Dopo l'edizione dei *Dialoghi*, la filologia viene a coincidere per Raimondi non più con l'esercizio ecdotico in senso stretto ma, per un verso, si converte in presupposto metodologico dell'interpretazione critico-letteraria, in una continua ricerca tesa a correlare la "fattualità" del testo, la logica interna alle sue strutture formali con le ragioni del contesto ricostruito in modo storicamente rigoroso, per quanto sempre da rileggere attraverso la specola di un tempo nuovo, che è quello del lettore moderno; per l'altro, proprio muovendo dal significato più ampio e comprensivo di una disciplina in cui l'«impulso filologico»<sup>38</sup> coincide con la dimensione speculativa e di riflessione immanente all'atto del leggere e dell'interpretare, Raimondi affronta, alla fine degli anni Sessanta, il problema della teoria della letteratura e, per ricordare il titolo del primo dei suoi volumi dedicati ai metodi dell'analisi letteraria contemporanea, delle "tecniche della critica letteraria".<sup>39</sup>

Così, nell'ambito di questa riflessione sugli statuti della critica e sulla loro controversa scientificità, uno dei nomi di riferimento è quello di Walter Benjamin, interlocutore d'elezione anche di un esercizio storico-critico che ormai spazia dalle inquietudini del Barocco alle antinomie e alle lacerazioni della letteratura novecentesca,<sup>40</sup> nelle cui pagine Raimondi ritrova lo spirito della folgorante filologia romantica. Nell'implicazione dialettica di «contenuto fattuale» e «contenuto di verità» il testo, come realtà storica e positiva di parole e forme, è da intendere secondo la propria significazione originaria; ma simultaneamente, in una pro-

<sup>37</sup> E. Raimondi, «Le prigionie della letteratura», in Id., *Il senso*, cit. p. 168. Il saggio è stato pubblicato come introduzione a T. Tasso, *Dialoghi I*, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998.

<sup>38</sup> E. Raimondi, «L'interpretazione come esperimento», in Id., *Il senso*, cit., p. 32.

<sup>39</sup> Cfr. E. Raimondi, *Tecniche della critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1967.

<sup>40</sup> Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962; Id., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.

spettiva «strutturalmente bifocale», da quell'esercizio analitico rigoroso emerge il valore attuale del testo nel presente della lettura. Le procedure dell'erudizione tradizionale sono così superate dalla coincidenza della filologia con la critica, il cui compito non è quello di presentare le opere letterarie in rapporto al proprio tempo, bensì quello di «fare emergere nel tempo in cui esse sorsero il tempo che le conosce e le giudica, cioè il nostro».<sup>41</sup>

D'altro canto, se nella filologia in atto agisce sempre un elemento speculativo, un elemento filosofico teso a ricercare l'insieme nel particolare, essa è difficilmente separabile dal lavoro dell'ermeneutica, quella «feconda ermeneutica filologica» che, come più volte Raimondi ha ricordato, «annovera tra le sue fila Friedrich Schlegel, Schleiermacher, Boeckh». Attraverso le pagine primonovecentesche di Dilthey<sup>42</sup> in cui la logica dell'ermeneutica e l'*observatio* filologica vengono a coincidere nella pratica di «induzione, analisi, composizione e comparazione»,<sup>43</sup> Raimondi si avvicina al discorso ermeneutico muovendo dal principio operativo della filologia, ovvero di un metodo che, in analogia con quello delle scienze, si avvale di ipotesi o congetture e di verifiche che sono anche confutazioni, secondo un procedere che implica sempre un margine di incertezza, un risultato parziale, una scientificità provvisoria che nasce dal legame imprescindibile tra testo e osservatore-interprete. Scrive a questo proposito Raimondi:

Il paradosso dell'interprete ... consiste da una parte nello stabilire una distanza rispetto all'oggetto e dall'altra nell'averlo davanti a sé ed esserne in qualche modo parte reattiva. Da questo involucro, da questo circolo non riusciamo a scioglierci: questa è la scientificità e nello stesso tempo la non scientificità del testo nel momento in cui diventa lettura, né esiste testo che non debba diventare lettura per essere riconosciuto come tale.<sup>44</sup>

Diversamente dall'ermeneutica di Gadamer e dall'idea di un'interpretazione che nella fusione degli orizzonti del testo e del lettore finisce per indebolire la storicità tanto del testo quanto del soggetto interprete, cancellando il senso della diversità e del conflitto, l'ermeneutica diviene per Raimondi una modalità di approccio al testo letterario in cui la dimen-

<sup>41</sup> Raimondi, «L'interpretazione», cit., pp. 33-34.

<sup>42</sup> Cfr. W. Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Leipzig, B.G. Teubner, 1927.

<sup>43</sup> Raimondi, «Filologia», cit., p. 53.

<sup>44</sup> Ivi, p. 53.

sione storica non si perde, ma si rafforza e si complica quanto più, di concerto con i risultati della filologia contemporanea, si scopre nella realtà concreta della circolazione pubblica dei testi la loro natura di co-creazioni, il loro coincidere con uno «status collaborativo».<sup>45</sup>

Agli esiti del nichilismo ermeneutico che, nella riflessione del decostruzionismo, finisce per vanificare la nozione stessa di autore, in una moltiplicazione di significati alla fine indecidibili che annullano ogni possibile relazione tra esercizio diretto del testo e riconoscimento di ciò che sta fuori di esso, Raimondi oppone un'idea di ermeneutica del dialogo e quindi, di nuovo, di «filologia integrale», maturata nel lungo confronto con i testi di Michail Bachtin, uno degli «incontri» più straordinari di un «dialogo americano» cominciato nel lontano 1968,<sup>46</sup> anche in questo caso in anticipo sui tempi di quella che sarebbe stata poi la ricezione europea. Infatti, ancora nell'ambito di una sua più recente riflessione sul ruolo e sul destino della letteratura e della critica all'aprirsi del nuovo millennio, interrogandosi sul problema del leggere e dell'interpretare, il ragionamento si sviluppa a margine dei saggi contenuti nel volume *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, là dove Bachtin enuncia, approfondendo il concetto di testualità, l'ipotesi di una metodologia per le scienze umane.<sup>47</sup>

L'opera letteraria, o per meglio dire il testo, nell'architettura delle sue forme rappresenta un insieme di «valori etico-conoscitivi»<sup>48</sup> che rimandano a un'antropologia della cultura fondata sulla natura dialogica della lingua: la ricerca del senso si realizza dunque su un territorio di confine, nella pluralità degli incontri che si riflettono nella pluralità inesauribile della parola vivente, dove riemerge il «tempo grande» della tradizione. All'interno di questo tempo in movimento non vi è un processo dialettico di annullamento delle differenze, ma la scoperta dell'individualità irriducibile del testo – la sua «extralocalità» – rispetto alla quale l'interpretazione del lettore è «un'enunciazione creativa, risposta di una coscienza nella sua alterità unica e irripetibile». Da qui derivano una nozione non rigida bensì mobile di contesto, inteso come un vettore che

<sup>45</sup> Ivi, p. 57.

<sup>46</sup> Raimondi, *Le voci*, cit., pp. 61-66.

<sup>47</sup> Cfr. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988, con particolare riferimento ai saggi «Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e nelle altre scienze umane», pp. 291-319, e «Per una metodologia delle scienze umane», pp. 375-387.

<sup>48</sup> Dove non diversamente indicato, le citazioni sono tratte da Raimondi, «L'interpretazione», cit., pp. 23-24.

si muove nel tempo e accresce la nostra esperienza di lettori perché, per così dire, si deposita sui testi modificandoli; ma anche, e di conseguenza, l'idea che l'interpretazione appartenga sempre all'ambito della «visione prospettica, cioè finita dell'uomo». <sup>49</sup> E questa costruzione interpretativa non prescinde, ma si fonda sulla filologia:

... Quanto più l'interpretazione letteraria si stringe al centro dinamico della lettura per svolgersi in una teoria mobile e pluralistica della cultura, tanto più essa ha bisogno della filologia e della sua interna tensione speculativa a un pensiero del simile e del diverso, a una riflessione *in re* spregiudicatamente a contatto del molteplice e della contingenza, che conferisce alla parola letteraria la fisionomia irripetibile di un evento unico nel momento stesso in cui riconosce che un testo è sempre relativo al suo contesto. <sup>50</sup>

In una riflessione lucida, che non si sottrae mai alle sfide del presente, anche quando lo guarda e lo giudica nel suo possibile degradarsi a feticcio e «simulacro opulento», <sup>51</sup> certamente non sfugge a Raimondi come lo sviluppo delle tecnologie informatiche e multimediali possa incidere, non tanto o non solo sulle operazioni della filologia, ma sul suo stesso statuto epistemologico, nel momento in cui le prospettive della virtualità elettronica sembrano rendere diversamente problematica la nozione di libro su cui «si è sempre fondata la filologia come scienza della parola scritta affidata a un testo». <sup>52</sup> Così, mentre riconosce che forse la visualizzazione ipertestuale fornisce al lettore una più ricca e mobile possibilità di rapporto con il testo, Raimondi si appella alla responsabilità inerente all'atto della lettura, che non può dimenticare come questo resti «elemento vincolante della libertà dell'interpretazione», <sup>53</sup> a meno che non si accettino la prospettive decostruzionistiche in cui l'individualità stessa del testo e del suo autore vengono meno, nel gioco infinito e anarchico delle scomposizioni e ricomposizioni.

Queste intuizioni così precise e anticipatrici con cui Raimondi concludeva un convegno internazionale dedicato proprio ai nuovi orizzonti della filologia alla fine degli anni Novanta, sono per certi versi

<sup>49</sup> Raimondi, «Filologia», cit., p. 60.

<sup>50</sup> Raimondi, «L'interpretazione», cit., p. 38.

<sup>51</sup> Raimondi, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 11.

<sup>52</sup> Raimondi, «Verso nuovi orizzonti», in Id., *Il senso*, cit., p. 62. Il saggio è stato pubblicato con il titolo «Nuovi orizzonti della filologia» in *I nuovi orizzonti della filologia. Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici. Atti del Convegno, Roma, 27-29 maggio 1998*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, pp. 295-299.

<sup>53</sup> Ivi, p. 65.

uno dei presupposti delle pagine di *Un'etica del lettore*, a cui Raimondi ha affidato nel 2007 quello che non sembra improprio definire il suo testamento intellettuale: un'idea della lettura che si traduce sempre, se è filologicamente rigorosa, nella consapevolezza storica della propria finitudine e quindi in responsabilità, in scelta etica che è presupposto di ogni atto autentico di conoscenza di sé, quando questo passa attraverso il riconoscimento inderogabile dell'altro:

La lettura non è mai un monologo, ma l'incontro con un altro uomo, che nel libro ci rivela qualcosa della sua storia più profonda e al quale ci rivolgiamo in uno slancio intimo della coscienza affettiva, che può valere anche un atto d'amore. La solitudine diventa paradossalmente socievolezza, entro un rapporto certo fragile come sono fragili tutti i rapporti intensi e non convenzionali, che aspirano a essere autentici. E qui, forse, tra il lettore e lo scrittore, si producono lo sguardo, la coscienza, il faccia a faccia di una vera e propria relazione etica.<sup>54</sup>

A conclusione di queste riflessioni, nate dall'intenzione di ricordare con un gesto di omaggio e gratitudine le esperienze e i percorsi che, in modi diversi nel corso della sua lunga carriera, hanno condotto Ezio Raimondi a confrontarsi ripetutamente con la filologia, nel suo statuto di disciplina storica e critica e nella sua vocazione ermeneutica, spero si voglia concedere a chi scrive uno spazio di ricordo e riflessione personale. Durante una conversazione indimenticabile, trasformata – in modi che erano solo suoi – nel dono di un'ultima, commovente lezione, discorrendo di filologia e Umanesimo bolognese a margine del lavoro di un'edizione critica che avevo da poco portato a termine, Raimondi rievocava il mondo della Bologna quattrocentesca a cui era legato il ricordo del suo apprendistato di filologo.

Ripercorrendo quelle ragioni e quei testi, in una sorta di appassionato ritorno alle origini, Raimondi mi invitava a riconsiderare le pagine di uno dei maestri dell'Alma Mater, quel Sebastiano Corradi di Arceto, amico di Gian Battista Pio e di Achille Bocchi, succeduto all'Amaseo come Lettore di Umanità a Bologna nel 1545, che in occasione del suo esordio accademico aveva pronunciato un'interessante prolusione dal titolo *De officio doctoris et auditoris*.<sup>55</sup> In quel testo avrei potuto trovare, elencati con

<sup>54</sup> Raimondi, *Un'etica*, cit., pp. 13-14.

<sup>55</sup> Cfr. C. Calcaterra, *Alma Mater Studiorum. L'università di Bologna nella storia della cultura e della civiltà*, a cura di E. Pasquini e E. Raimondi, Bologna, Bononia University Press, 2009, p. 247. Il testo del *De officio doctoris et auditoris*, recentemente trascritto

l'onestà sobria del *grammaticus*, i doveri di chi insegna e di chi apprende l'arte di leggere bene, ovvero il metodo della vera filologia. E poiché la filologia comporta la consapevolezza che le parole conducono alle cose e le cose ai fatti, al rapporto con i luoghi e gli eventi, non c'era da stupirsi che quelle pagine umanistiche fossero ancora lette e citate nell'Ottocento da un agronomo scienziato come Filippo Re,<sup>56</sup> protagonista non tra i minori di una lunga tradizione emiliana, nella stagione già illuministica della nuova scienza.

Quelle raccomandazioni suggerivano, come tante altre volte era accaduto, un'ipotesi euristica e un'indicazione di lavoro. Ora, in un dialogo costretto a fermarsi «sui confini dell'invisibile»,<sup>57</sup> diventa difficile per lo scolaro dipanare il filo in assenza del maestro e ritrovare la strada anche se, come proprio lui ci ha insegnato, si tenta di ritrovarne la voce e il «volto nelle parole». <sup>58</sup> Mi piace allora salutare Ezio Raimondi con le parole di George Steiner, parole che forse avrebbe accettato solo scherzosamente, ma che probabilmente non gli sarebbero dispiaciute:

Nessun mezzo meccanico, per quanto rapido, nessun materialismo, per quanto trionfante, può cancellare il nuovo giorno che viviamo quando abbiamo compreso un maestro. Quella gioia non allevia certo la morte. Ma ci rende furiosi per il suo spreco. Non c'è tempo per un'altra lezione?<sup>59</sup>

e tradotto da Luciano Lanzi e pubblicato nel volume *Gli Amorum libri e la lirica del Quattrocento con altri studi boiardeschi*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 159-249, è quello dell'edizione fiorentina Sebastiani Corradi *De officio doctoris et auditoris, excudebat Laurentius Torrentinus, s.d.*, ma con dedica da Bologna, 15 ottobre 1548.

<sup>56</sup> E. Raimondi, «Tra natura e humanitas. La conoscenza utile di Filippo Re», in Id., *Un teatro delle idee. Ragione e immaginazione dal Rinascimento al Romanticismo*, Milano, Bur, 2011, pp. 331-343.

<sup>57</sup> Raimondi, *Diacronia*, p. 89.

<sup>58</sup> Cfr. E. Raimondi, *Il volto nelle parole*, Bologna, Il Mulino, 1988.

<sup>59</sup> G. Steiner, *La lezione dei maestri*, Milano, Garzanti, 2003, p. 171.

LA FILOLOGIA (ROMANZA)  
AL TEMPO DELLA CRISI DEGLI  
STUDI UMANISTICI\*

MASSIMO BONAFIN

Erich Auerbach concludeva la sua opera *Mimesis*, pubblicata nel 1946, individuando i suoi potenziali lettori in «tutti coloro che hanno custodito limpido l'amore per la nostra storia occidentale», una frase che oggi difficilmente uno studioso di letteratura o un filologo scriverebbe senza esitazione. Se il «custodire» faceva indubbiamente e implicitamente riferimento alla tragedia della seconda guerra mondiale, di fronte alla quale al professore in esilio poco altro restava come compito se non quello della custodia di un patrimonio umanistico di idee affidate a testi letterari, l'«amore limpido» (la *fin'amor*?)<sup>1</sup> esprimeva il coinvolgimento passionale, non solo erudito e intellettualistico, nel proprio campo di studio; campo di studio, la letteratura, che veniva sentito del tutto integrato, anzi

\* Una prima stesura di questo intervento è stata presentata al convegno internazionale *Chernarus. Ai margini – Fra i margini – Oltre i margini*, (Banja Luka 14-15 giugno 2013); in quella sede molti elementi di riflessione sui temi qui discussi ha proposto anche Carlo Donà in una relazione intitolata polemicamente «Che cosa ci stiamo a fare, qui?»; inoltre segnalò anche la retrospettiva critica sui paradigmi della filologia romanza nel xx secolo oggetto di una pubblicazione imminente di Stefano Rapisarda, che l'autore mi ha gentilmente fatto leggere in anteprima.

<sup>1</sup> Nel testo originale «die die Liebe zu unserer abendländischen Geschichte ohne Trübung bewahrt haben», cioè l'amore senza intorbidamento, non offuscato o guastato (dalle perversioni che l'idea di Occidente subì nella prima metà del xx secolo, è lecito inferire); la traduzione italiana (di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956) rende invece con 'puro', che per un filologo romanza è allusivo della concezione trobadorica e cortese; cfr. anche S. Brugnolo, «Stile ipotattico e stile paratattico nel saggismo di Adorno e di Auerbach», in *Lezioni di dottorato dell'Università degli Studi di Cassino*, 2006, p. 183. Una utile guida a questo classico della critica è R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide, 2013.

quasi indissociabile, dalla «storia», cioè dall'agire degli uomini, inteso ancora come un movimento collettivo e progressivo; «nostra», perché il prof. Auerbach si sentiva parte di una comunità, «occidentale», perché quello era l'universo culturale di riferimento.

Domandiamoci, nel terzo lustro del XXI secolo, quanti professori di materie filologiche e letterarie possono dichiarare con sincerità, senza affettazione, un analogo coinvolgimento emotivo per i loro oggetti di studio, un paragonabile sentimento di integrazione con le grandi correnti dell'agire collettivo degli uomini, una consapevolezza della profondità e dei valori del proprio orizzonte culturale, coscienza che sola può dare l'energia per dialogare con i paradigmi e le civiltà altrui, senza ignorarli né soffocarli né farsene irretire.

Se Auerbach scriveva quelle frasi nel 1946 a Istanbul, dalla frontiera della civiltà occidentale, frontiera intesa tanto come tutela di un territorio interno da salvaguardare in quanto di meglio aveva prodotto, quanto come zona di interscambio con altri territori e altre culture, oggi, in un universo in cui le frontiere sembrano sempre più coincidere con quelle planetarie, registriamo in molti modi come i saperi umanistici e, fra di essi, in particolare la filologia, siano sospinti inesorabilmente ai margini del discorso culturale, scientifico e politico. È diventato un luogo comune deplorare la crisi delle *humanities* e degli studi letterari.

Eppure, c'è stata una fase espansiva, nel secondo dopoguerra, in cui le scienze umane e le scienze del testo erano parte del *mainstream* culturale: l'invenzione della teoria della letteratura, le discussioni sui metodi critici, la lotta per l'egemonia delle grandi visioni totalizzanti come il marxismo, la psicanalisi, lo strutturalismo; proprio quest'ultimo, appoggiandosi al paradigma della linguistica, sembrò esercitare una sorta di imperialismo su tutte le discipline che si occupavano di produzioni verbali.

Negli anni '60 e '70 soprattutto la filologia romanza italiana cercò e trovò l'aggancio col rinnovamento epistemologico in corso ed è superfluo ricordare i nomi di coloro che intesero da protagonisti un dialogo internazionale con il formalismo, lo strutturalismo, la semiologia, senza abdicare alla tradizione filologica, ma provando a innestarla nel tronco di una concezione più ampia della testualità.

Si potrebbe dire, in verità, che già allora si avvertiva la difficoltà della filologia (romanza)<sup>2</sup> a giustificare il suo statuto nell'architettura dei saperi

<sup>2</sup> In particolare della filologia romanza, perché i colleghi classicisti hanno sempre beneficiato, in Italia più che altrove, della reverenza e della valorizzazione artistica e commerciale del patrimonio culturale antico.

in evoluzione, e quindi nelle università – e alcuni, come Hans Robert Jauss, se ne rendevano perfettamente conto<sup>3</sup> e sceglievano di puntare sul piacere estetico, sulla sorprendente alterità e sul carattere esemplare dei testi, per giustificare l'interesse scientifico e didattico della letteratura romanza medievale.<sup>4</sup>

Quel ruolo di primo piano, conseguito dalla filologia romanza italiana a livello internazionale, una volta esaurita, come si usa dire,<sup>5</sup> la spinta propulsiva di quella temperie intellettuale, ha consentito sì di mantenerle un prestigio, di cui sarebbe ingiusto non essere orgogliosi, ma a patto di esercitarlo nell'ambito di uno specialismo quasi esclusivamente di tipo ecdotico ed editoriale, con punte di autoreferenzialità, se non di vero e proprio autismo critico, che hanno ridotto le possibilità di comunicazione con le altre discipline umanistiche.<sup>6</sup> Come ha detto

<sup>3</sup> «Si la philologie romane n'a pas fait complètement naufrage en Allemagne à cette époque-là, cela est dû, d'abord, au renouveau des études médiévales dont le mérite revient incontestablement à Hans Robert Jauss (1921-1997) et à Erich Köhler (1924-1981) ainsi qu'à leurs élèves» (F. Lebsanft, «Le XXI<sup>e</sup> siècle: le crépuscule de la philologie romane en Allemagne?», *Critica del Testo*, XV/3, 2012, p. 175).

<sup>4</sup> Cfr. H.R. Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 4.

<sup>5</sup> Ma pochi forse ricordano oggi che, se non l'invenzione, certo la diffusione di questa metafora nel discorso intellettuale di massa si deve a Enrico Berlinguer, che la usò in una conferenza stampa televisiva del dicembre 1981, dopo la proclamazione dello stato d'emergenza in Polonia: «Quello che mi pare si possa dire in linea generale ... è che ciò che è avvenuto in Polonia ci induce a considerare che effettivamente la capacità propulsiva di rinnovamento delle società, o almeno di alcune società, che si sono create nell'est europeo, è venuta esaurendosi. Parlo di una spinta propulsiva che si è manifestata per lunghi periodi, che ha la sua data d'inizio nella rivoluzione socialista d'ottobre, il più grande evento rivoluzionario della nostra epoca, e che ha dato luogo poi a una serie di eventi e di lotte per l'emancipazione nonché a una serie di conquiste» (il testo originale e l'impatto crescente dell'immagine sono facilmente rintracciabili con una ricerca in internet).

<sup>6</sup> Peralto, anch'esse in equilibrio instabile; si leggano queste parole di un grande antropologo, che dovrebbero far riflettere: «Le cose non stanno ... trovando una progressiva armonizzazione, mentre la disciplina muove in modo disordinato verso il futuro. E ciò riflette la direzione, se di direzione si può parlare, in cui il mondo nel suo insieme si muove: verso la frammentazione, la dispersione, il pluralismo, lo smontaggio generale, il multi-, multi-, multi-» (C. Geertz, «An Inconstant Profession: The Anthropological Life in Interesting Times», *Annual Review of Anthropology*, 31 [2002], pp. 1-19). Traggo la traduzione da R. Ceserani, «I saperi umanistici oggi», *Le forme e la storia*, IV (2011), 1/2, p. 21, articolo che segnalò anche per la divulgazione di una sintesi del volume di B. Readings, *The University in Ruins*, Cambridge, Harvard U.P., 1996, mai tradotto in italiano nonostante l'attualità dei temi trattati. Sulla corrente di interesse per la letteratura all'interno delle altre scienze, in positivo quindi, si legga il saggio di R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

un autorevole collega francese,<sup>7</sup> il risultato del predominio filologico italiano a livello internazionale è stato che l'edizione dei testi sembra assorbire tutte le altre attività filologiche come un buco nero assorbe tutta la materia che riesce a catturare. Insomma, una filologia ai margini ha fatto dei propri confini disciplinari una barriera protettiva.<sup>8</sup>

A rigore, si dovrebbe fare una gerarchia fra diversi gradi di relazione di vicinato intellettuale, distinguendo un primo livello, rappresentato dalle frontiere e dai rapporti fra la filologia e le altre discipline del campo umanistico,<sup>9</sup> da un secondo livello costituito dalle frontiere e dai rapporti fra campi diversi e spesso vissuti come antagonisti (scienze umanistiche *versus* scienze naturali ed esatte); in altri tempi si sarebbe osservato che esistono contraddizioni principali e contraddizioni secondarie: ed enfatizzare quelle secondarie, con i vicini più prossimi, non è di aiuto per sormontare quelle principali. Al disopra di questi livelli di relazione ce n'è però un terzo, che ha un peso rilevante, cioè quello del rapporto fra i diversi campi della ricerca scientifica e i loro committenti sociali ed economici. Qui tocchiamo un punto che è decisivo, assai più dei conflitti regionali interni alla scienza, comunque intesa.

Senza sfiorare il *frame* onnipresente della globalizzazione,<sup>10</sup> limitiamoci a osservare il sistema universitario; la trasformazione – in Europa tendenziale, ma nel Nord America reale – delle grandi università in *corporations* in competizione per attrarre studenti e risorse finanziarie ha avuto effetti

<sup>7</sup> M. Zink, «Le triomphe du texte et la disparition du lecteur», *Critica del Testo*, XV/3, 2012, p. 186.

<sup>8</sup> Che un simile processo abbia radici lontane, sembra provarlo anche l'acuta consapevolezza dei rischi di un'esasperazione tecnicistica e voluttuosamente compiaciuta delle procedure ecdotiche che già un maestro e un filologo come Carlo Dionisotti esprimeva in una lettera a Giovanni Pozzi («Mai piantare lì i testi, se di edizioni si tratta che invitino veramente a leggere i testi, a commentarli. Siamo stanchi e sazi di apparati stratosferici, di stemmi fasulli, di araldica filologia, di quisquiglie grafiche, ma siamo affamati di commenti», 2/VIII/1965): traggio la citazione dalla p. 84 di Carlo Dionisotti-Giovanni Pozzi, *Una degna amicizia, buona per entrambi*, Carteggio 1957-1997, a cura di O. Besomi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. XLVIII-306.

<sup>9</sup> Anzi, a voler essere ancora più sottili, si potrebbero individuare ulteriori gradienti di prossimità (ambito filologico-linguistico-letterario / ambito storico-filosofico-antropologico / ambito socio-economico-giuridico ecc.).

<sup>10</sup> Ma non andrà trascurato il fatto, su cui giustamente richiama l'attenzione Carlo Donà (nel testo citato alla nota 1), che la globalizzazione si è declinata essenzialmente come un'affermazione planetaria del primato dell'economico (e, concretamente, dei suoi agenti) su qualsiasi altro valore, *in primis* su quelli che per qualche millennio hanno costituito la sostanza della cultura umanistica.

anche nell'organizzazione didattica e della ricerca.<sup>11</sup> Dal momento in cui le università non sono più i luoghi della formazione della classe dirigente di un paese e quindi anche della conservazione, trasmissione e sviluppo della cultura e dell'identità di una nazione, anche gli studenti non sono più intesi come destinatari di una "educazione" (professionale quanto si voglia), nemmeno come utenti di un servizio pubblico e socialmente riconosciuto, ma diventano clienti, cioè in definitiva consumatori di merci, delle quali importa soprattutto che sappiano leggere l'etichetta e le istruzioni d'uso.

Il cambiamento del modello universitario ha coinciso con l'affermazione crescente delle politiche liberistiche e delle idee utilitaristiche nell'ultimo quarto del xx secolo (in parallelo con l'ideologia della "fine delle ideologie"), ma soprattutto con la propagazione del predominio degli idoli della valutazione, dell'eccellenza e del *ranking* globale delle università, affidato a centrali perlopiù extraeuropee, e fondato su principi negatori della ricerca in sé o della ricerca di base.<sup>12</sup>

L'adozione acritica e sostenuta dalle amministrazioni governative di metodi di valutazione propri delle discipline scientifiche, che forse non è senza rapporto con la cancellazione delle differenze fra scienze sperimentali e scienze umanistiche (frutto perverso di una malintesa interdisciplinarietà),<sup>13</sup> ha portato a una svalorizzazione della ricerca sui testi e perciò sugli uomini che li hanno espressi.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Cfr. ancora l'articolo di Ceserani, «I saperi umanistici oggi», cit.

<sup>12</sup> «La realtà o il ricordo di una povertà disperata non è una buona scusa per organizzare la società sempre al massimo livello di efficienza economica, se questa efficienza implica la soppressione della politica, della possibilità di alternative e della libera discussione; l'uccisione di ogni spontaneità, di ogni gioco o frivolezza; la proibizione di ogni sperpero occasionale. È una enorme sciocchezza pensare che una società più ricca o più efficiente sia necessariamente una società più felice» (B. Crick, *Difesa della politica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 123); benché scritte in un altro contesto, queste frasi possono ancora far riflettere sulle "strutture di senso" che governano certi discorsi e certe applicazioni indiscriminate di idee tutt'altro che neutrali.

<sup>13</sup> Sulle vicissitudini critiche dell'interdisciplinarietà si leggano le belle pagine dell'introduzione di Remo Ceserani al suo volume *Convergenze*, cit., pp. 1-21.

<sup>14</sup> Si pensi alla diffusione dell'approccio cognitivista, che ha portato a delineare una filologia cognitiva, in sé tutt'altro che priva di interesse e promettente di risultati, ma che sembra ridurre di nuovo i testi a meccanismi di funzionamento misurabili e trascrivibili in formule oggettive: una esclusione del soggetto umano e delle sue relazioni paragonabile a quella propugnata dal formalismo *d'antan* e dalla visione scienziata della linguistica nella sua fase imperialistica degli anni '60. Cfr. R. Raskina, «I saperi umanistici nella Russia post-sovietica», *Le forme e la storia*, IV (2011), 1/2, p. 363, utile anche per la ripresa delle considerazioni di A. Zorin, che si possono leggere (in russo) qui: <http://polit.ru/article/2009/11/12/gumeducation/>.

Si sono imposti un feticismo dei fatti e un'idolatria della misura e della quantificazione – quando ogni studente di fisica sa che non c'è misura senza errore! – che hanno provocato (*et pour cause*) l'emarginazione e l'espulsione del soggetto della conoscenza; sia inteso come soggetto personale, sia come soggetto storico e sociale, in ogni caso portatore di una visione, dunque di una teoria, irriducibile a una mera serie di dati.

Gli studiosi di letteratura si vedono costretti a giustificare la loro esistenza, a dimostrare l'utilità delle loro scienze e dei loro risultati, in modo che possano essere verificati dai contribuenti o piuttosto da chi, in loro nome, destina le risorse finanziarie.<sup>15</sup>

Anche la didattica è stata ristrutturata attraverso percorsi di laurea o di diploma abbreviati che dovrebbero immettere sul mercato del lavoro dei non-specialisti con competenze comunicative e linguistiche di base, tali da risultare abbastanza flessibili da adattarsi a situazioni diverse.

Questa accelerazione delle dinamiche del capitalismo che si è verificata a cavaliere del xx e del XXI secolo ha coinciso con una rivoluzione nella produzione, distribuzione e ricezione delle informazioni e quindi delle conoscenze di portata epocale: l'invenzione e la diffusione di *Internet* e del *web 2.0* hanno prodotto assai più di una ragnatela mondiale di canali di comunicazione, ma una vera e propria mutazione antropologica. Non mi diffonderò su questi aspetti che sono letteralmente sotto gli occhi di tutti noi che usiamo un computer collegato alla rete.

Cambiano fundamentalmente il ritmo e la velocità di ricezione delle informazioni, aumentano la massa delle informazioni stesse, la molteplicità di fonti disponibili, mutano l'organizzazione delle conoscenze (non più gerarchica, logica, lineare, ma orizzontale e reticolare), le modalità di accesso alla produzione e diffusione di notizie, i rapporti fra scritto / orale / audiovisivo, predomina l'istantaneo sul differito ecc.

Cambieranno, stanno cambiando, i principi che hanno retto la nostra cultura, la nostra idea di democrazia: ma su questo altri hanno già scritto;<sup>16</sup> voglio solo sottolineare che le implicazioni di questa svolta antropologica

<sup>15</sup> Si spiega anche così la diluizione degli studi artistici, filologici e letterari nel generico settore del patrimonio culturale (*Cultural Heritage*): cfr. T. Montanari, «Il disastro dei beni culturali», *Le forme e la storia*, IV, 2011, 1/2, pp. 257-265 e R. Trachsler, «Nous sommes ce qu'il vous faut. Nous sommes votre avenir», *Le forme e la storia*, IV (2011), 1/2, pp. 315-322, che analizzando la situazione francese perviene comunque a delle considerazioni la cui portata si può estendere a tutta l'Europa.

<sup>16</sup> Cfr. E. Morozov, *L'ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà di internet*, Torino, Codice Edizioni, 2011.

vanno ben al di là di tutto ciò che entusiasticamente si descrive oggi come filologia digitale o altre espressioni simili, che rinviano in massima parte ad applicazioni localizzate e controllate di strumenti informatici, il cui impatto sui rapporti fra gli uomini non è ancora completamente percepibile.<sup>17</sup>

Eppure, proprio la società in cui viviamo, che richiede competenze sempre più complesse anche per svolgere mansioni relativamente semplici, che mette a contatto quotidianamente con una pluralità di testi, di lingue, di culture, di religioni, di usi e costumi, di credenze, di tradizioni e di storie che si intrecciano e si confrontano, anche in modo conflittuale, nelle vite di uomini e donne concreti; proprio questa società avrebbe sempre più bisogno di competenze (comprendere testi complessi, contestualizzare, conoscere la storia, affrontare le contraddizioni ecc.) che i saperi “duri”, astratti, logico-formali, sperimentali, matematici non possono fornire, ma i saperi “duttili”, concreti, testuali, umanistici come la filologia hanno da sempre nel loro *pedigree*.

Domandiamoci allora quali sono gli *assets* qualificanti della filologia (romanza) che si possono valorizzare nella situazione attuale, ma non rifiutiamoci anche di guardare alle responsabilità che essa stessa può avere nella sua marginalizzazione, alle procedure e agli atteggiamenti mentali che possono ostacolare il riconoscimento sociale del suo ruolo, della sua funzione, nell'architettura dei saperi e nella formazione di una coscienza civica e critica all'altezza dei tempi.

Dalla ristrutturazione del sistema universitario e della ricerca di cui s'è detto è disceso anche un abbassamento delle risorse a disposizione degli

<sup>17</sup> Si riflette in questa esaltazione per l'informatica quella “fiducia” acritica nella tecnologia che fin dalla metà del xx secolo la trasformò in «una dottrina sociale secondo la quale tutti i problemi che l'uomo deve affrontare sono problemi tecnici, e quindi sono tutti solubili sulla base delle conoscenze esistenti (e facilmente raggiungibili), purché si possa disporre di risorse sufficienti» (Crick, *Difesa della politica*, cit., p. 108). Per chi fa della “tecnologia” una dottrina, il cittadino ideale è l'ingegnere: «L'ingegnere è ciò che la società si sforzerà di produrre attraverso la scuola e l'università, e sarà educato, deliberatamente o per caso, in una specie di aristocratico isolamento da ogni altro tipo di educazione per cui nutrirà grande disprezzo. L'ingegnere tenterà di ridurre ogni tipo di educazione alla tecnica e all'addestramento, e il suo obiettivo sarà quello di produrre ingegneri sociali capaci di trasformare la società in qualcosa di radicalmente nuovo e più efficiente» (ivi, p. 110-11). *Mutatis mutandis*, queste affermazioni intese originariamente a difendere la politica dalla tecnologia (in un libro che varrebbe la pena di rileggere, aggiungo) illuminano lo scientismo inconsapevolmente totalitario che anima chi dimentica o cancella il *proprium* delle discipline umanistiche.

studi umanistici, a vantaggio dei comparti scientifici epistemologicamente più funzionali al sistema globale. In un quadro di risorse limitate, che colpisce tutte le discipline umanistiche ma non allo stesso modo, si giustifica anche, almeno in parte, il prevalere di ricerche limitate e di corto raggio, velocemente trasferibili in pubblicazioni da mettere sulla bilancia del Moloch della valutazione. I rischi di una minifilologia si stanno già manifestando: riedizioni di autori già pubblicati più volte con modificazioni non sostanziali, studi su testi o argomenti sempre più limitati e periferici, che non interferiscono col quadro complessivo di una letteratura, ma permettono a chi li svolge di ridurre al minimo le possibilità di un contraddittorio scientifico; d'altronde, per ricerche serie e di ampio respiro, oltre all'indispensabile *pathos* teorico (l'equivalente della vocazione religiosa), occorrono tempo e mezzi di sostentamento che scarseggiano sempre di più.

L'ossessione per la produzione di risultati misurabili e oggettivabili è alla base della proliferazione di progetti di ricerca consistenti nell'allestimento di *databases*, di archivi elettronici, di spogli digitali, in sostanza di opere di catalogazione e inventariazione che assimilano gli studi filologici al comparto del patrimonio culturale. Prevale, com'è stato giustamente osservato,<sup>18</sup> una filologia dei manoscritti, che è cosa diversa da una filologia dei testi; una sedicente filologia digitale che reifica le opere in un approccio museale e conservativo,<sup>19</sup> esibendone fantasmagoricamente i supporti e i veicoli materiali per una fruizione spesso passiva, non diversa da quella turistico-commerciale delle innumerevoli mostre, pilotate dalla propaganda mediatica, a cui si indirizzano folle desiderose di partecipare a un evento, più che di fare un'esperienza estetica.

<sup>18</sup> «Tuttavia ... credo di poter dire che la filologia del manoscritto, soprattutto nelle sue derive meno consapevoli ma purtroppo sempre più diffuse, rischia di oscurare la filologia del testo, determinando in misura rilevante la propria condanna a un ruolo marginale nel sistema della ricerca scientifica» (L. Leonardi, «Filologia e Medioevo romanzo», *Critica del Testo*, XV/3 [2012], p. 262).

<sup>19</sup> «Entrambe le caratteristiche proprie della rete, la virtualità in continuo aggiornamento e le potenzialità ipertestuali, indirizzano l'obiettivo della filologia digitale quasi naturalmente verso la moltiplicazione dei materiali, verso il raggiungibile miraggio della totale disponibilità in tempo reale dell'intera documentazione utile al filologo. ... Tuttavia, ove manchi una solida consapevolezza metodologica, il mezzo tende a imporsi sul fine, e le enormi potenzialità del *web* rischiano fortemente, in questo come in tutti gli altri settori, di concentrare l'attenzione sulla disponibilità dei dati più che sulla loro interpretazione» (Leonardi, «Filologia e Medioevo romanzo», cit., pp. 264-265).

Questo approccio inventariale *web-based*<sup>20</sup> esprime in larga misura un orientamento verso il passato, sentito come una realtà finita e chiusa, che si può solo contemplare, ma che non interagisce più con il vissuto attuale; «poche discipline poggiano su un fondo così compiutamente nichilistico come la filologia», è stato scritto.<sup>21</sup> La tendenza al catalogo, all'inventario, al museo, inoltre, sostituisce con un orientamento al consumo quello che dovrebbe essere un approccio alla lettura e alla comprensione dei testi, in cui si sono depositati i frutti dell'intelligenza dei nostri antenati. Una catalogazione senza interpretazione, che non sia l'etichettatura descrittiva, assomiglia alquanto a quella «arida e ispida erudizione filologica» che Benedetto Croce deplorava come un vizio di certi studi, ma soprattutto espone al rischio di quella che si potrebbe a buon diritto chiamare una elettro-vulgata autoritaria.

Un simile tipo di filologia materiale digitalizzata può ridurre la nostra disciplina, da fondamentale storica ed ermeneutica quale fu fin dalle origini,<sup>22</sup> a semplice ausiliaria, a una funzione strumentale e pre-

<sup>20</sup> La rapida obsolescenza dei supporti elettronici e dei relativi programmi di codifica (mentre libri e manoscritti hanno varcato i secoli...) ha spostato progressivamente gli uni e gli altri nell'universo della Rete (o sulle "nuvole"); ma domani?

<sup>21</sup> La citazione è tratta da uno dei più notevoli libri di critica della letteratura degli ultimi anni e merita di essere ricollocata nel suo contesto originale, che è quello della teoria del romanzo; l'autore sta riflettendo appunto sull'emergere di una mutazione discorsiva (l'ascesa del romanzo moderno): «Il gesto di storicizzare e di situare è intriso di scetticismo relativistico, di incredulità verso le idee e i valori, perché 'tutti i concetti sono divenuti' [Nietzsche]. Questo atteggiamento è ben visibile nelle forme di genealogia che appartengono alla scuola del sospetto [Marx, Freud], ma la sua versione più diffusa e quotidiana si trova nelle discipline che riportano le creazioni umane alle leggi della causalità meccanica, presupponendo che il pensiero debba limitarsi a questo. Poche discipline poggiano su un fondo così compiutamente nichilistico come la filologia. L'immagine del mondo incisa nei suoi *a priori* vede la realtà come un ammasso di eventi particolari e di genealogie minime: l'influenza di qualcuno su qualcun altro, di un evento singolare su un altro evento singolare, di un ambiente circoscritto su un individuo. Anzi: mentre le scuole del sospetto poggiano su una metafisica complessa, presa per vera e sottratta al gioco delle storicizzazioni e delle localizzazioni decostruttive (è così in Marx e in Freud, ma anche in Nietzsche), la filologia non conosce altra metafisica se non quella, ottusa e minimale, che giace inscritta nel metodo della causalità meccanica. Ogni forma di regolarità che assembli gli esseri particolari in legami più grandi ne esce distrutta. In questo senso, la filologia è l'esempio estremo di come la logica narrativa sia penetrata nel dominio dei concetti.» (G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 380-381).

<sup>22</sup> «La praxis philologique se basait sur la pensée historique et une théorie herméneutique dont les grands romanistes de l'époque, auteurs du *Grundriss* de Gröber, étaient pleinement conscients» (Lebsanft, «Le XXI<sup>e</sup> siècle: le crépuscule de la philologie romane

liminare all'atto critico, soprattutto per quei neofiti che possono essere intimoriti dall'avanzare idee nuove, ma trovare conforto nell'operoso allestimento di materiali preparatori.<sup>23</sup>

Più in generale, verrebbe da dire che, proprio come al tramonto dell'Impero romano (o all'alba del Medioevo), siamo testimoni di un tipo di cultura che si afferma nella prevalente archiviazione e tutela del proprio passato testualizzato, senza alcuna spinta creativa, senza produzione di novità, rifuggendo dal conflitto delle interpretazioni e quindi anche dalla sua responsabilità sociale.

Si è ricordato poco fa il primato della filologia romanza italiana a livello internazionale, raggiunto attraverso la raffinatezza e flessibilità problematica della tecnica di edizione dei testi medievali corredati di apparati critici sempre più complessi e sofisticati. Se di fronte a ciò qualcuno, parafrasando un detto di un filosofo oggi non più di moda, reagisse con impazienza dicendo che «i filologi, fin qui, hanno solo editato i testi in diverso modo, ora si tratta di leggerli», sarebbe giusto non voltarsi con supponenza dall'altra parte, ma interrogarsi sui destinatari di questa proliferazione editoriale.<sup>24</sup>

Per quale pubblico si allestiscono tutte queste edizioni, si domanda già Michel Zink:<sup>25</sup> chi le leggerà, oltre il ristretto numero degli specialisti

en Allemagne?», cit., p. 173). Ma anche alle nostre latitudini non sarà da dimenticare l'avvertimento di G.I. Ascoli a non confondere «la filologia, che è, a dir breve, la scienza della letteratura, colla linguistica (o meglio la glottologia), che è la scienza della parola» (in *Studj critici*, Torino, Loescher, 1877, p. 45: traggio la citazione dal prezioso volume di G. Lucchini, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Pisa, ETS, 2008, p. 129n; dal medesimo volume anche la citazione crociana, p.360n).

<sup>23</sup> Forse sarebbe il caso di ribaltare la raccomandazione di Avalle «che ogni critico, prima di dire la sua, dovrebbe spendere almeno una decina di anni in lavori di 'bassa macelleria' filologica» (rispondendo a un'intervista pubblicata in *La semiotica letteraria italiana*, a cura di M. Mincu, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 11) spesso citata fuori dal suo contesto: ogni filologo, prima di fare un'edizione critica, dovrebbe avere passato un po' di tempo a riflettere sulla teoria della letteratura.

<sup>24</sup> Inversamente proporzionale, a quanto è dato di sapere, al numero dei lettori di monografie ed edizioni critiche.

<sup>25</sup> «Reste une question: pour qui élabore-t-on ces éditions qui absorbent la totalité du savoir, qui en sont parfois comme écrasées, qui semblent chercher à tout dire du texte plus qu'à le mettre en valeur et préférer l'exactitude pointilleuse à la lisibilité? Qui les lira? Cherchent-elles à être lues, sinon par la poignée de collègues avec lesquels elles dialoguent ou ferrailent, sans toujours s'abstenir d'une aigreur polémique dont elles ne paraissent pas mesurer le ridicule?» («Le triomphe du texte et la disparition du lecteur», p. 187).

di quel determinato sottosettore? Ci saranno ancora filologi, se la filologia è inconcepibile in una società senza scrittura e la galassia Gutenberg non è più il nostro orizzonte dominante? La professione di filologo può fare a meno del riconoscimento sociale?<sup>26</sup> Per ricorrere a un'altra allusione spuria: non domandiamoci che cosa la società può fare per i filologi, ma che cosa i filologi possono fare per la società!

Occorre probabilmente capovolgere la prospettiva: porre il punto di vista nel lettore e non nell'autore del testo. È curioso, come ha ben rilevato Roberto Antonelli,<sup>27</sup> che questa "rivoluzione copernicana" l'avesse già realizzata, *in nuce* e *sans le savoir*, un grande filologo romanzo come Joseph Bédier, quando sviluppò la sua critica del metodo ricostruttivo lachmanniano rivalutando il manoscritto effettivamente letto e copiato. La necessità di un cambio di paradigma era stata del pari ben chiara a Hans Robert Jauss con la sua proposta di un'estetica della ricezione, che avrebbe dovuto avvicinare il paradigma testualista predominante, a sua volta evoluzione del precedente primato della figura autoriale.

Da una filologia dell'autore (e del testo unico e autentico),<sup>28</sup> dunque, a una filologia del lettore, cioè al testo nel tempo, nella società, nella pluralità delle letture, dei suoi usi, non solo delle sue interpretazioni: questo comporterà anche una prassi differente nell'allestimento delle edizioni e degli apparati.<sup>29</sup>

Mentre si assiste a un impoverimento delle competenze linguistiche e culturali diffuse e anche da parte dei giovani scolarizzati si evidenzia un padroneggiamento sempre più incerto della cultura verbale, non ci si dovrà precludere il ricorso alle traduzioni e ai commenti, nella presentazione dei testi al pubblico di oggi: se la filologia vuole rendere appe-

<sup>26</sup> Su scala didattica, varrebbe la pena di sapere quante tesi di laurea magistrale in filologia romanza sono assegnate e portate a termine negli atenei italiani, rispetto alle altre discipline impartite in quei corsi.

<sup>27</sup> «Il testo fra Autore e Lettore», *Critica del Testo*, XV/3 (2012), p. 17.

<sup>28</sup> Ma, come diceva Friedrich Schlegel (*Frammenti critici e scritti di estetica*, introduzione e versione di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1937) citato da Luciano Rossi («Rifondare la disciplina, al di là delle tecniche?», *Critica del Testo*, XV/3 [2012], p. 119): «a che mi serve un testo autentico, se non lo capisco?»

<sup>29</sup> Ancora Antonelli scrive: «Ma nelle edizioni a stampa, alla più nota 'filologia dell'autore' sarà forse il caso, d'ora in poi, di affiancare e praticare sempre di più ... non soltanto una 'filologia del manoscritto', ma una 'filologia del lettore', cui dobbiamo ormai riconoscere una dignità paritaria, quantomeno oggettiva, rispetto a quella dell'autore, che rimane certo imprescindibile per recuperare la lezione dell'Originale, ma che ormai non è più sufficiente» («Il testo fra Autore e Lettore», p. 22).

tibili i suoi prodotti, sarà bene che passi anche attraverso dei moderni *accessus ad auctores*.<sup>30</sup>

In questo mutamento di prospettiva, pure l'efficace sentenza di un maestro della filologia, a cui tutti dobbiamo qualcosa, vale a dire «il testo è tutto il nostro bene»,<sup>31</sup> per essere al riparo da un riuso feticistico, andrebbe corredata di una *appendix continiana*, «... solo se è criticato»,<sup>32</sup> cioè letto (e interpretato) da qualcuno per qualcun altro.

In questa relazione dialogica il filologo può attivare tutte le competenze della sua professione, che non saranno più mero oggetto di trasferimento conoscitivo nel rapporto pedagogico, ma coinvolte in un impegno di natura etica: far sentire nel testo le voci degli uomini e i rapporti sociali che sono incisi nelle sue parole.

Per questo, il momento dell'interpretazione deve fare premio su quello della segmentazione e della catalogazione dei testi, procedure, queste, formalizzatrici e quantificatrici, le quali finiscono per dar ragione a coloro che negano il valore e l'utilità degli studi letterari<sup>33</sup> o a coloro che, in singolare consonanza, relativizzando e indebolendo ogni idea di canone,<sup>34</sup> hanno appiattito le differenze estetiche e minato alla base l'importanza dello studio di testi intellettualmente complessi.

<sup>30</sup> «Si dovrebbe far comprendere ai lettori d'oggi che la produzione di quei capolavori ha contribuito in maniera spesso determinante a orientare le vicende del cosiddetto 'mondo reale', che la loro esegesi è indispensabile e imprescindibile per un'adeguata valutazione di quelle stesse vicende: che essa può aiutarci a capire la nostra vita di ogni giorno, arricchendola di ideali» (Rossi, «Rifondare la disciplina, al di là delle tecniche?», cit. p. 121.)

<sup>31</sup> C. Segre «Critica e testualità», in Id., *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 99 (ripresa anche da Leonardi in «Filologia e Medioevo romanzo», cit., p. 262).

<sup>32</sup> «I manoscritti esistenti e tangibili non sono, come diceva il maestro francese [*scil.* Joseph Bédier], 'il nostro bene' se non sono criticati, cioè interiorizzati: anche la conservazione è una tuzioristica ipotesi di lavoro» (G. Contini, «Filologia», in *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 22-23).

<sup>33</sup> Proprio mentre non mancano, d'altra parte, significative dimostrazioni di «interesse per i testi e le modalità della letteratura da parte degli studiosi di parecchie altre discipline» (Ceserani, *Convergenze*, cit. p. 1): se pure la situazione generale delle *humanities* non è delle più rosee, si può convenire con Ceserani che «i critici e gli studiosi che se la passano peggio ... sono quelli che hanno scelto di chiudersi nella dimensione ristretta di una specializzazione e di una scuola e metodologia: i puri filologi, per esempio, o gli ultimi adepti della semiotica letteraria, o quelli che praticano una metodologia psicanalitica chiusa e asfittica ... o i seguaci di una sociologia letteraria attenta quasi solo ai fatti statistici ... » (ivi, pp. 10-11).

<sup>34</sup> Si pensi anche agli estremismi "infantili" di certi *cultural studies*.

In altri termini, la filologia (e non essa sola) dovrebbe sforzarsi di superare la descrizione del “come” (un testo è fatto, è stato trasmesso) con la ricerca sul “perché” (è stato scritto e trasmesso in quella forma e non in un'altra);<sup>35</sup> memore di ciò che un Vladimir Propp aveva già intrapreso, investigando le radici storiche della fiaba di magia, dopo averne messa in luce la morfologia.<sup>36</sup>

Etica ed ermeneutica nella ricerca e nella didattica della filologia significano avvertire ed esplicitare la storicità della propria posizione di lettori, interpreti e didatti oltre, e di fronte, a quella del testo che si analizza, anche in vista di un'edizione critica. Come ci ha insegnato Michail Bachtin,<sup>37</sup> non c'è vera comprensione creativa, cioè responsiva, se, dopo aver ricollocato il testo nel suo tempo, dopo aver cercato di intendere le domande che da esso aspettavano una risposta, dopo aver sviscerato le memorie culturali di cui si è nutrito, noi non ci avvaliamo della nostra extralocalità, del nostro trovarci fuori dal suo tempo, ma dentro il nostro tempo, per rivolgere a esso le domande che hanno senso per noi e che permettono al testo del passato, attraverso di noi, di vivere dialetticamente nel nostro presente.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> È il problema che altri chiamerebbe della *Formbestimmtheit*.

<sup>36</sup> Com'è noto, il volume del 1946 (in italiano: *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1972) doveva in origine essere l'ultimo capitolo, quello in cui la forma della fiaba trovava la sua spiegazione nei riti di iniziazione, del libro del 1928 (in italiano: *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966): cfr. Vl. Ja. Propp, *La fiaba russa. Lezioni inedite*, a cura di F. Crestani, Torino, Einaudi, 1990, pp. xv-xvi.

<sup>37</sup> Cfr. almeno M.M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, pp. 341 e ss.

<sup>38</sup> Non sarà casuale che ancora E. Auerbach, scrivendo «sullo scopo e il metodo» del suo *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (Milano, Feltrinelli, 1979, p. 26), si voglia differenziare da Leo Spitzer in questo modo: «A me invece interessa qualche cosa di universale, come dirò meglio in seguito. Io ho sempre avuto l'intenzione di scrivere storia; mi accosto dunque al testo non considerandolo isolatamente, non senza presupposti: gli rivolgo una domanda, e la cosa più importante è questa domanda, non il testo». Poco dopo spiega il suo concetto di universale (ivi, p. 27): «L'universale che a me sembra rappresentabile è la concezione di un corso storico: qualche cosa come un dramma, che non contiene neppure esso alcuna teoria, bensì una concezione paradigmatica del destino umano. L'oggetto, nel senso più largo, è l'Europa; io cerco di coglierlo in alcuni temi di ricerca. Ciò facendo si può aspirare al massimo a penetrare i molteplici rapporti di *un accadere dal quale noi deriviamo e al quale partecipiamo*; a determinare il luogo al quale siamo arrivati e magari anche a intravedere le possibilità immediate che ci attendono; ma in ogni caso a partecipare più intimamente a noi stessi, e ad attualizzare la coscienza: *'noi qui e ora' con tutta la ricchezza e tutte le limitazioni che ciò comporta*». [corsivi miei]

La filologia romanza, in definitiva, ha nella sua “cassetta degli attrezzi” alcuni *assets* molto qualificanti che può valorizzare nella temperie odierna e specialmente nel confronto con le altre scienze umanistiche, perché è impensabile che lo specialista di testi del Medioevo volgare non frequenti i risultati e le riflessioni degli storici, degli antropologi, dei filosofi, dei teorici della letteratura, oltre a quelle più vicine dei linguisti.

Il fatto di operare su testi della cultura medievale è di per sé un vantaggio non trascurabile: libero dalla riverenza verso il canone antico, come pure da quello ottocentesco delle letterature moderne, il filologo romanzo – come il copista che vergava i manoscritti che noi oggi studiamo ancora – può godere di una disposizione intellettuale più aperta alle intersezioni, agli incroci, alle contaminazioni, alle ibridazioni, alle contraddizioni che le opere della cultura e della letteratura presentano. Contraddizioni e polimorfismi che dipendono in prima istanza dal radicale plurilinguismo e multiculturalismo del Medioevo: sono fatti noti, non occorre ricordarli in dettaglio.

La dialettica fra latino, lingua scritta della cultura ufficiale, e volgari, lingue parlate delle tradizioni popolari, impone da subito uno sguardo alla parola letteraria come impregnata di quella concreta pluridiscorsività sociale, colta assai bene dalla teoria bachtiniana. Quasi ogni testo medievale esige, per essere compreso, di essere comparato con altri prodotti dell’immaginario lungo più assi diacronici e sincronici: ora sarà la tradizione classica trasmessa dalla scuola, ora sarà la tradizione orale di leggende di provenienza eterogenea, ora sarà la cultura scientifica e filosofica coeva, ora saranno le raffigurazioni iconografiche, ora sarà lo schema persistente di una rappresentazione del mondo, ora saranno lacerti disparati di credenze e mitologie arcaiche.

Non è un caso se quasi<sup>39</sup> tutti i filologi romanzi concordano sulla vocazione fundamentalmente comparatistica della disciplina: un comparatismo che tende naturalmente a uscire dai confini linguistici del mondo neolatino e anche da quelli della cultura dominante, al punto da

<sup>39</sup> La restrizione dice piuttosto che se, a parole, non c’è esitazione a riconoscere lo statuto comparatistico della disciplina, nei fatti, le declinazioni di questo potenziale approccio metodologico comune possono essere assai diverse; rinvio in particolare a due concisi interventi di N. Pasero, «Filologia romanza e comparatistica», in *Le letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, a cura di A. Pioletti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, pp. 337-340, e «Di fronte alla crisi: la filologia romanza fra tradizione e innovazione», *Le forme e la storia*, IV (2011), 1/2, pp. 127-135, ai quali mi sono qua e là rifatto anche per altri spunti.

richiedere più spesso di quanto non si creda il ricorso alle nozioni e agli strumenti dell'antropologia culturale.

Ben più delle tecniche di edizione dei testi, che molti ritengono ancora l'unico vanto della filologia romanza, l'immaginario testualizzato nella cultura medievale neolatina offre uno straordinario laboratorio per dialogare con il presente. Non penso soltanto alla sopravvivenza e al riuso di temi e archetipi narrativi di lunghissima durata (basterebbe dire il Graal, i cavalieri della Tavola Rotonda, Tristano e Isotta, l'amor cortese, il Carnevale), ma pure proprio alle analogie d'ordine socio-antropologico che il Medioevo può offrire alla nostra civiltà in crisi: dall'opposizione fra tradizioni e poteri regionali e tradizioni e poteri "imperiali", alla dialettica e mescolanza di livelli culturali nella comunicazione, alla dinamica dei rapporti fra Oriente e Occidente (Islam e Cristianesimo), fra civiltà in espansione e civiltà in contrazione, ecc.

Una filologia che sappia trasmettere queste esperienze di ricerca, attualizzarle e farle dialogare con le scienze vicine, ma soprattutto con i giovani a cui si rivolge, può continuare a rappresentare un sapere critico in grado di sfuggire all'assedio dell'immediato e dell'istantaneo, un sapere orientato al futuro e impegnato a immaginare e sviluppare una comunità umana migliore.

## EDITING THE «ESTORIA DE ESPANNA»\*

AENGUS WARD

There is a supreme irony in the study of medieval Iberian historiography. Since the 1990s, and as a result of the incomparable philological labours of Diego Catalán and Inés Fernández-Ordóñez, the textual traditions of narrative historical prose have become amongst the best understood in ibero-medievalism. And of all of the myriad of historical writings produced in the late medieval peninsula, the text whose tradition is best understood is undoubtedly Alfonso el Sabio's history of Spain, composed in the learned king's scriptorium alongside a general history of the world and a host of legal, cultural and scientific texts. And herein lies the irony: despite the wealth of knowledge and understanding garnered over the last 30 years or so, Alfonso's *Estoria de Espanna* is known and cited most widely through a printed edition whose misleading title (*Primera crónica general* henceforth *PCG*) is still employed regularly in scholarly works.<sup>1</sup>

This is not, of course, to denigrate the erudition of its editor, the outstanding scholar Ramón Menéndez Pidal. However, the edition represents a state of knowledge about medieval Iberian chronicles in general, and the Alfonsine project in particular, which has been surpassed by more recent scholarly activity. The *PCG*, which is fundamentally a representation of one composite manuscript, should therefore be treated with

\* My thanks to Georges Martin, Ignacio Álvarez Borge, Hélène Theulin Pardo, Polly Duxfield, Marine Poirier, Bárbara Bordalejo, Christian Kusi Obodum and the audiences at seminars in Logroño, Paris and Dublin for their insightful comments on various stages of this article.

<sup>1</sup> *Primera Crónica General de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, ed. R. Menéndez Pidal, 2 vols., Madrid, Gredos, 1955.

care. And yet, it continues to represent the principal (if not the only) source of access to Alfonso's chronicle for a wide range of scholars.

The *Estoria de Espanna Digital*, a project financed by the AHRC and run at the University of Birmingham, aims to address some of these issues by constructing a digital edition of the *Estoria*. In order to illustrate the aims of the project, and to demonstrate why the digital edition is the only way to account for the complexity of the *Estoria*, it is necessary to re-visit the question of the object of study.

Thirty years ago, one might have said that the *Estoria de Espanna* (or, what is more likely, the *Primera Crónica General*, as few referred to Alfonso's work in any other way)<sup>2</sup> was a chronicle composed around the year 1272 by, or under the direction of, Alfonso X el Sabio, king of Castile and Leon between 1252 and 1284. The history of Spain from its origins until the death of Alfonso's father, Fernando III, el Santo, in 1252, the *Estoria* is conceived as the history of the peoples who exercised the legitimate lordship of the Peninsula and it provides a vision of the governance of the territory as a line of rulers beginning with Hercules and Espan and ending with Alfonso himself. It thereby demonstrates a continuous line of legitimate lordship, passing through Roman consuls and emperors, and Visigothic kings whose legitimate successor governs at the moment of enunciation of the chronicle.<sup>3</sup> But while one might still, with no little justification, subscribe to all of the above, the straightforward conception of the *Estoria* that one might have avowed on the subject in the 1980s is no longer accepted as a sufficiently nuanced understanding of Alfonso's history, for at least two reasons.

The first is because we now understand that there was not a single *Estoria de Espanna*, but several. The philological research of Diego Catalán and Inés Fernández-Ordóñez revealed more than 20 years ago that the principal manuscript, a two-volume royal codex residing in the Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial known to all as E, is a compound manuscript formed in the time of Alfonso XI (1311-1350) and comprised of sections composed at three different moments, of which only one was in the lifetime of the supposed author, Alfonso X.<sup>4</sup> As a

<sup>2</sup> It might also be noted that the naming traditions are not medieval in origin; something which has given rise to significant inconsistency amongst modern scholars.

<sup>3</sup> See in particular I. Fernández-Ordóñez, *Las Estorias de Alfonso el Sabio*, Madrid, Istmo, 1992.

<sup>4</sup> D. Catalán, *De Alfonso X al Conde de Barcelos; Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, Editorial Gredos, 1962; Id., *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí: Códices, crónicas, versiones y cuadernos*

result, it can safely be said that Menéndez Pidal's edition, which is fundamentally a transcription of E emended with reference to certain other manuscripts, does not represent Alfonso's *Estoria*. Furthermore, and without taking into account subsequent spin-offs of the *Estoria* such as the *Crónica de Castilla* or the *Crónica de 1344*, Inés Fernández-Ordóñez's catalogue of manuscripts of the *Estoria* shows that there are at least 39 extant medieval codices of the chronicle:<sup>5</sup>

A	BNE 8817
A'	Universidad de Salamanca 2497
Ae	BNE 643
B	Universidad de Salamanca 2022
C	BNE 12837
Cah	RAH Madrid 9/5651
Ce	BNE 1526
Cf	Universidad de Salamanca 2684
Cs	BNE 1865
E	Comprised of E1 Escorial Y-I-2 y E2 Escorial X-I-4
Eg	BNE17769
Eh	BNE 1487
Ei	BNE 1195
Ej	RAH Madrid 11.13.3
F	Universidad de Salamanca 2628
G	Escorial X-I-11
I	BNE 10134
J	BNE 1347
L	BNE 1298
Min	University of Minnesota Z946.02/fC88I
N	Palacio Real Madrid II/2063

*de trabajo*, 1. ed., Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal/Universidad Autónoma de Madrid («Fuentes Cronísticas de La Historia de España», 9) 1997; Id., *La Estoria de España de Alfonso X: Creación y evolución*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal/Universidad Complutense de Madrid/Fundación Ramón Menéndez Pidal/Universidad Autónoma de Madrid («Fuentes Cronísticas de La Historia de España», 5), 1992; *Alfonso X El Sabio y las crónicas de España*. ed. I. Fernández-Ordóñez, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial/Universidad de Valladolid/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.

<sup>5</sup> I. Fernández-Ordóñez, «La transmisión textual de la “Estoria de Espanna” y de las principales “crónicas” de ella derivadas», in *Alfonso X El Sabio y Las Crónicas de España*, cit., pp. 219-264: 222-223. It might be noted that, thanks to the excellent work of the Biblioteca Digital Hispánica, the images of no fewer than 16 of these manuscripts are available to be viewed freely. (As of October 2014: A, Ae, Ce, Cs, Eh, Ei, I, J L, O-F, Q, Uu, V1, V2, Vv, Xx).

Nn	Palacio Real Madrid II/1264
O-F	BNE 828
Q	BNE 5795
Qq	Escorial Z-III-3
R	Palacio Real II-2038
Ss	Caja Duero Salamanca 39
St	Stockholm, Biblioteca Real, D.1262.a
T	Biblioteca Menéndez y Pelayo M-550
To	Biblioteca de Castilla-La Mancha 104
U	Universidad Complutense 158
Uu	BNE 645
V <sub>1</sub>	BNE 1343
V <sub>2</sub>	BNE 1277
Vv	BNE 8213
X	BNE 10214/10214
Xx	BNE 7583
Y	Escorial Y-II-11
Z	Escorial X-I-7

If each of these contains the *Estoria*, and given that variation (or perhaps variance) is a primordial condition of medieval textuality, then it is clear that a printed edition could hope to represent neither the complexity of the chronicle nor a hypothetical original version (one which, as is well known was never completed in Alfonso's lifetime). In addition to the relatively large number of manuscripts of varying (but generally extensive) length, recent philological research has revealed the existence of two major recensions of the chronicle composed during Alfonso's reign, and another composed, at least in part, under the direction of his son Sancho IV.<sup>6</sup> The first of these, known as the *versión primitiva* (but which itself can be demonstrated to have at least two realisations – known as the *regia* and *vulgar* respectively), is the product of the years around 1270 and represents the historiographical world vision of a king who, albeit in constant conflict both internally and externally, nonetheless is probably at the peak of his powers and ambitions. The second, known as the *versión crítica*, is a significantly different historiographical vision, composed under the direction of an ill and defeated king, effectively de-throned by his son Sancho and abandoned by the majority of his people. Yet another redaction is the partial re-write of some of the second half of the chronicle in 1289 under the reign of Sancho. This

<sup>6</sup> Fernández-Ordóñez, «La transmisión», pp. 219-221.

recension was destined to be used as the royal record of the chronicle, although it presents a worldview with which Alfonso might justifiably had more than a few quibbles. Each one of these recensions, not to mention the other less significant re-writings in the same period, reveals a range of anxieties with regard to the present of enunciation which demonstrate the value of discursive control of the past. And yet none of this appears in the much-cited print edition nor in the transcriptions of the Hispanic Seminary of Medieval Studies. In consequence, the answer to the question “what is the *Estoria de Espanna*?” is not a simple one.

The second reason for which the print edition (or indeed, any print edition) can no longer suffice emerges from this last point. Recent years have seen a burgeoning interest in the question of medieval textuality from a variety of theoretical perspectives, and in the case of the *Estoria de Espanna* in the contextual significance of historiographical discourse. Exemplified by the works of Georges Martin, Leonardo Funes and Peter Linehan amongst others, this line of inquiry has led to a general acceptance in the field that in order to reach reliable conclusions (provisional as they are) on the subject of medieval texts, their contexts of production, enunciation and reception must be taken into account.<sup>7</sup> All of this, of course, requires a detailed analysis of all of the available evidence – philological, historical, linguistic etc. Thus, the collation of codices is necessary not for the traditional philological task of elimination of error, but rather to permit the comparative analysis of all of the exemplars, each one of which has its own contextual value. In the case of the *Estoria de Espanna*, Georges Martin’s work has clearly demonstrated that the Alfonsine histories form a significant element in a very broad socio-political and cultural project. The edition of such texts can expand our knowledge of such socio-political contexts, though we must always be aware that the dialectical process by which the establishment of the edition is inflected by our knowledge of the wider historical context may lead us into self-fulfilling conclusions.

Furthermore, it is widely recognised that the search for origins – in this case a supposed Alfonsine original informed by our knowledge of contexts – is no longer the sole reason to undertake an edition (nor even per-

<sup>7</sup> See, amongst the plentiful bibliography on the subject, G. Martin, *Les Juges de Castille: mentalités et discours historique dans l’Espagne médiévale*, Paris, Publications du séminaire d’études médiévales hispaniques de l’université de Paris XIII-Klincksieck, 1992; L. Funes, *El modelo historiográfico alfonsí: Una caracterización*, London, Queen Mary and Westfield College, 1997; P. Linehan, *History and the Historians of Medieval Spain*, Oxford, Clarendon, 1993.

haps a reason to do so at all). For if we use the evidence provided by non-Alfonsine codices merely to establish a list of variants that no-one will ever read – an occasional hazard of printed editions – we limit the study of our medieval evidence to internal, philological, contexts and we lose the possibility to analyse the evidence as product of its own contexts of production, enunciation and reception. Of course, it is necessary to systematize our understanding of textual relations, *recensio* is still an important philological labour. But neither this necessity nor the remnants of a nineteenth-century idealist search for origins should be permitted to relegate to a lower plane all the evidence that does not aid in the search for origins. In consequence, the ideal solution would be an edition which provided a fluid dialectic working text in which each component in a system of textual relations can be understood both as a function of its internal context, that is, its contribution to the system, and also as a function of its relations to the external contexts mentioned above. Print editions cannot hope to offer much by way of such dialectics, and the consequence has been the implicit hierarchization of the contexts and also of the codices. The recognition of the value of such external contexts has not been seen (or perhaps desired) in print editions beyond the occasional provision of brief contextual introductions. Herein lies, perhaps, the greatest advantage of digital editing. But digital editing also brings with it theoretical challenges.

The edition of historical documents (in the broadest possible sense of the term *historical*) fell into something approaching disrepute in the late twentieth century. From the high point of what Christopher Baswell termed the «heroic age» of text editing in the late nineteenth and early twentieth centuries, the exercise of the philological art (or do I mean science?) came under increasing scrutiny from diverse methods in literary criticism associated with the wave of postmodern approaches to text and was generally found lamentably lacking.<sup>8</sup> So before attempting

<sup>8</sup> Quoted in L.A. Finke and M.B. Schichtman, «Profiting Pedants: Symbolic Capital, Text Editing and Cultural Reproduction», in D.R. Shumway and C. Dionne (ed.), *Disciplining English: Alternative Histories, Critical Perspectives*, Albany, SUNY U.P., 2002, pp. 159-178: 159. For a view on the state of the question twenty years ago, see the debate on the subject in the pages of *Romance Philology*, in particular M. Speer, «Editing Old French Texts in the Eighties: Theory and Practice», *Romance Philology*, 45.1 (1991), pp. 7-43. More recently, the notion of a post-philology which revives the tools of traditional philology in the context of post-colonialism has been advocated by M.R. Warren, «Post Philology», in P. Clare Ingham and M.R. Warren (ed.), *Postcolonial Moves: Medieval Through Modern*, London, Palgrave, 2003.

to justify the need for a digital edition of the *Estoria*, one might have to address the question of why attempt to edit it in any form whatsoever. In order to answer such a question, it is necessary to raise two central questions: 1) who would use an edition and to what end? and 2) where could the theoretical justification be found for any edition of the *Estoria*? In the case of the former, the problem is a particularly large one. There are, of course, as many different types of edition and there are editors, and in the case of a medieval chronicle there is a clear difference between the demands of (say) a historian and an expert in historical linguistics. The editor is therefore faced with either choosing a readership or attempting to accommodate all of them – not an easy task in a print edition. In the latter case, each editor, must justify his/her own editorial practice by reference both to the audience and to a particular theoretical frame and methodological approach. But attempting to cover all the bases becomes increasingly difficult in print culture, hence the production of different editions for different purposes. But with theory and practice in constant tension or, in the words of David Hult in the face of constant oscillation between the treatment of individual cases and the consideration of theoretical and methodological concerns, the role of the editor is a conceptually difficult one.<sup>9</sup>

Most will recognise here the by now venerable debate whose extreme poles have come to be encoded, most probably incorrectly, in the names of Lachmann and Bédier. The former, again in Hult's words, is associated with «the reconstruction of an author's original text as based on the genealogical classification of manuscript exemplars into groupings known as families [with the aim of] provid[ing] a mechanical (i.e. objective) means of eliminating those readings erroneously introduced into the author's text and reconstructing the lost original» while the latter «involves the detection of a single "best" manuscript ... and printing that exemplar with as little editorial intervention as possible».<sup>10</sup> Many advocates of a neo-Lachmannian approach would bristle at the search for origins and point out that the hypothesis of a text produced by the neo-Lachmannian editor is representative not of an authorial original but rather an editorial possible (a significant distinction). Nonetheless, many would also subscribe to some version of Blecua's definition of

<sup>9</sup> D.F. Hult, «Reading it right: The Ideology of Text Editing», in M.S. Brownlee, K. Brownlee and S.G. Nichols (ed.) *The New Medievalism*, Baltimore, Johns Hopkins U.P., 1991, pp. 113-130.

<sup>10</sup> Hult, «Reading», cit., pp. 118-119.

*crítica textual* as «el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor».<sup>11</sup> The two extremes of this debate, over- and mis-represented to the point of caricature – the conflict between German idealism versus French materialism was hardly a dull academic one in the first half of the twentieth century – came in the past to be associated with a questions for which the two possible answers appear irreconcilable: what is most important, the manuscript and its scribal contexts or the text from which all exemplars must have ultimately emerged? Who has the authority to speak: author or scribe? To what should editions give priority: the material creation of manuscripts or the original text of which they are supposedly a representation? Of course, although the answers may seem irreconcilable, both sets of answers have their own value.<sup>12</sup> As scholars we learn from both approaches. But alongside the existence of strongly held theoretical views as to what constituted an edition, part of the reason for the continued existence of the debate in such black and white terms was the impossibility of fulfilling all of the possible aims in a single edition. In the case of a text such as the *Estoria de Espanna*, the aim of analysing all of the evidence of 39 manuscripts both on its own contextual merit and also for its value in providing a hypothesis of an Alfonsine version is a tempting one, but one which could simply not be catered for in print. And herein lies one of the reasons for adopting the digital format: one may at least attempt to address a set of aims which had hitherto been considered incompatible in the same edition, for electronic editions allow one to study precisely what the scribes have done and try to understand why, while in parallel presenting a constructed or reconstructed text.

The possibilities offered by digital editions are, as yet, unexplored. But two separate, if related, trends in current scholarship may help to push the boundaries. The first is exemplified by Michelle Warren's article on Post Philology, in which the tools of traditional philological enquiry are revived in the light of theoretical advances made in literary and textual analysis, and the second, specifically related to the possibilities of digital editing is summarised in the recent article by Farkas Gábor Kiss, Eyal Poleg, Lucie Doležalová, Rafal Wójcik who bring the Lachmann/

<sup>11</sup> A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2001, p. 18.

<sup>12</sup> For a rather more eloquent analysis and an explanation of why the Lachmann/Bédier debate is underpinned by a false dichotomy, see I. Fernández-Ordóñez, «El texto medieval: propiedad y uso», *Medioevo Romanzo* (forthcoming).

Bédier debate up to date in the light of New Philology and demonstrate just how the apparently incompatible aims and methods of traditional editing can be accommodated in a single digital edition.<sup>13</sup> Both of these trends, however, require a conceptual shift. In the case of editing, as Kiss et al. note, the early stages of digital editing have been characterised by a mindset informed by the physical page. Rather in the case of early printed books whose physical appearance was so similar to the manuscripts of which they were destined to be the inheritors, digital editions have relied heavily on the conventions of printed books. But the transitional stage of digital editing is now well advanced and the non-linear edition of multiple readings and starting points is becoming embedded in editorial practice.<sup>14</sup> Quite whether it is justifiable to think of this as akin to medieval reception is another question.

In consequence, it is now possible to conceive of an edition which provides transcriptions of medieval manuscripts, with multiple entry points and collation tools, and linked to high resolution images of the manuscripts themselves. Although this apparent democratization of access (in a host of different ways) is to be celebrated, it may also lead us into (to mis-quote Bourdieu) the illusion of cultural communism, since behind every edition (however open) will still lie an editor. But the fact that images are provided, that the transcription is given next to them and that the way in which the transcription was conceived is generally explicit, allow the reader, if he or she wishes, to investigate further and question every single decision. This was not possible before digital editions. In consequence, the possibilities offered by xml encoding and manuscript imagery mean that a text such as the *Estoria de Espanna* is ideal matter for digital editing.

The digital mode of editing may well be the only one capable of representing the diversity and complexity of the *Estoria de Espanna* tradition, but the digital editor, just as the print editor, is faced with a significant number of prior questions about the practicalities of establishing the edition. The aforementioned diversity is to be considered an advantage

<sup>13</sup> F. Gábor Kiss, E. Poleg, L. Doležalová, R. Wójcik, «Old Light on New Media: Medieval Practices in the Digital Age», *Digital Philology*, 2.1 (Spring 2013), pp. 16-34.

<sup>14</sup> An even greater mind-shift is represented in P. Spence, «Siete retos en edición digital para las fuentes documentales», *Scriptum Digital* 3 (2014), pp. 153-181 ([http://scriptumdigital.org/documents/6\\_Spence\\_-\\_CHARTA-III-.pdf](http://scriptumdigital.org/documents/6_Spence_-_CHARTA-III-.pdf)) which calls for a greater appreciation of the possibilities of digital editing, not least the separation of preparation and presentation.

rather than an obstacle to the presentation of a hypothesis of a medieval *Estoria*, but it also gives rise to a range of practical difficulties. The first of these is a fundamental one: given that it has been established that there is not a single *Estoria de Espanna*, what exactly is it that the edition aims to represent? In one sense, there is no simple answer to this question, since the establishment of the edition has, in theory at least, no end. That is, one of the advantages of the digital platform is that the edition itself can be constantly updated and new features (and indeed transcriptions) added. Alongside this, the data and metadata compiled for the edition will be available for use in other projects in the future, so what is begun in the *Estoria* edition may eventually lead to rather different outcomes than those imagined at the beginning of the project.

A digital edition is, for now at least, the sole means of representing the internal and external complexity of the *Estoria de Espanna*, but it is by no means a panacea for those who are searching for an ideal representation of a medieval chronicle. One might indeed suggest that the digital mode of presentation is adding to the complexity of textual relations. Textual complexity is, of course, no longer seen as an impediment to access to medieval texts and the culture from which they emerge, so in one sense the very complexity of digital means of editing, allied to their apparent surface simplicity, may help us to understand something of the nature of textual relations at a theoretical level. On a more practical note, however, that apparent simplicity may mask the nature of the editorial judgements that are taken at each moment in the editing process.

In a digital edition, which may present itself as the neutral juxtaposition of medieval evidence, the very first such judgement, perhaps occluded to the eyes of the users concerns the manuscripts to be transcribed.

As we have a relatively complete understanding of the textual relations of the *Estoria* – that is, the way in which the aforementioned manuscripts relate both to each other and to the tradition as a whole – the choice of manuscripts to transcribe was rendered somewhat easier than might otherwise have been the case. E was chosen as the base text not only for the reasons mentioned below, but also because it is the most complete manuscript. The ultimate aim of the project is to provide the user with the possibility of accessing all of the manuscripts – the raw material of any study of medieval texts – but also to permit the user to access the text of the different recensions of the chronicle, in as much as this is possible. As the manuscript evidence is so extensive, it was not possible to transcribe all of the witnesses in the initial phase of the edition (although this is the ultimate aim). In consequence, a choice had to

be made with regard to which manuscripts should form the first stage of the edition. The codices chosen are the following:

E1 El Escorial	Y-I-2	c. XIII 197 fols. (+ 2-17 of X-I-4)
E2 El Escorial	X-I-4	c. XIV 359 fols.
Q BNE	Ms. 5895	c. XIV 178 fols.
T Bibl Men y Pel.	Ms. 550	c. XIV 201 fols.
Ss Salamanca	Ms.40:	c. XV 325 fols.

The rationale is straightforward. Alongside E, Q was chosen because it represents the *vulgar* tradition of the *versión primitiva*, and is therefore an alternative version of Alfonso's original 1270's text; Ss because it represents the *versión crítica*, Alfonso's second redaction of the *Estoria* and T because it contains text from the *versión enmendada de 1274*, a minor re-write between the two principal recensions. T also provides closer evidence of the Alfonsine text in the second half of the chronicle than is provided by E2. Sancho VI's *versión amplificada de 1289* is represented by E2. Within the limits of the project, the edition in its initial phase therefore covers as much of the textual variation of the *Estoria* as possible. The overall aims of the edition are therefore:

- 1) to provide transcriptions of the five aforementioned manuscripts in TEI-compliant xml. These will be linked, subject to archival permissions, to images of the manuscripts;
- 2) to provide a range of digital tools which will permit the collation of the transcriptions and ensure that the texts of the edition can be searched in a variety of ways;
- 3) to publish a digital edition made up of the aforementioned transcriptions and tools, alongside the possibility to access the text of the different recensions of the *Estoria* and a hypothetical primitive, Alfonsine, version; and,
- 4) to create a virtual community to allow academic exchange on the subject of the *Estoria*.

In order to complete these aims, a number of theoretical problems must first be worked out.

One might imagine that the choice of base text is the least problematic question to be resolved, given that E is an obvious candidate due its royal nature and canonical status. In the event, we have chosen E as the base text, in part for these reasons, but the question is not unproblematic. E, as is well known, is a composite manuscript made up of elements

composed at three different historical moments, only one of which is Alfonsine. In consequence, the base text contains elements that could never have figured in the Alfonsine original. The base text must therefore be treated with care; although it is the underlying material for the collation system, it should not be seen as having a superior status to other manuscripts and texts.

Although the basis of the edition is the transcription of each of the witnesses separately, in order for a full collation of all the witnesses to be effected correctly, it is clearly necessary for a numbering system to be in place. In the case of the *Estoria* edition, it was decided at an early stage that the rubrics of the royal manuscript E (made up of E<sub>1</sub> and E<sub>2</sub>) would serve as the basic textual division and that these would be marked by the use of the <div> xml tag. There were two reasons for this choice. In the first instance, the only Alfonsine manuscript of any of the text is contained in E<sub>1</sub> and E<sub>2</sub> (partially in the latter case). In consequence the edition aims to respect, where possible, the earliest medieval textual disposition. The second reason to adopt this means of editorial organisation is to allow easy cross-reference to Menéndez Pidal's print edition which has served so many studies for so long. Thus, although the <div> numbers do not correspond exactly to the numbering of the *PCG* edition, each <div> will be marked with the corresponding *PCG* chapter number.<sup>15</sup> This rationale, a fundamentally pragmatic one, may serve to illustrate the limits of editorial creativity. It is perfectly possible to invent an entirely new means of ordering the text of the *Estoria*, however, the multiplicity of chronicle names which have blighted the study of Iberian historiography point to the necessity of certain agreed standards. Of course, a great advantage of the digital edition is that it could account for all of the possible naming conventions in the same place.

The next level of numbering is that of anonymous blocks, marked by the <ab> tag, the next level down in our hierarchy of xml tags. In one sense, since the principal motivation for the division of the text into anonymous blocks is for the purposes of collation – that is, so that the text of all of the witnesses is readily comparable – there is no direct need for any agonising over where the division into anonymous blocks should be made; one could choose to divide the text of the different chapters (i.e. text enclosed in the <div></div> tags) of the *Estoria* in perfectly regular manner, irrespective of the meaning of the text. In the

<sup>15</sup> An additional, higher, level of textual division in some manuscripts will of course require a different tag.

case of poetry one might imagine that both verse and metre would be a significant element in deciding how the text is to be divided for the collation. And since the users of an edition of verse might very well be interested in comparing texts at this level, it is a central concern for those who make editorial decisions. In the case of prose however, the considerations are rather different. Once the higher level of chapter (in this case <div>) has been established it could be suggested that there is no particular need to mirror apparent medieval structural considerations in the xml-structured text, not least because the division at this level may be of no interest to many users. Although the basic function of the <ab> tag is that of permitting the implementation of the collation system without any particular reference to the internal or semantic structure of the base manuscript, it was decided to attempt to replicate some of the medieval structuring devices in the use of the <ab> tag. The reason for this was to permit future users to employ the xml tags (<ab> in this case) to analyse the dynamics of the text, and since some division using <ab> tags was necessary in any case, it was felt that a system which recognised medieval practice to some extent, had advantages that a more mechanical approach did not. Medieval punctuation is frequently considered as an obstacle to editing (if considered at all), and yet it serves as part of the textual evidence. So the solution adopted was to attempt to mimic, where possible, the structural characteristics of the *Estoria* represented by the scribes' punctuation. This, of course, requires a degree of editorial judgement and there is no guarantee of consistency, particularly since there is no Castilian equivalent of Parkes' *Pause and Effect* to establish a semantic basis for a division which at least casts a nod in the direction of medieval punctuation. It seems clear that in the manuscript text from around 1270 and 1289 (that is, the Alfonsine scribes and their immediate inheritors working in royal scriptoria) there is a relatively standard usage of punctuation, although this in practice may mean no more than the use of *litterae notabiliores* and/or *paraph/calderón* to mark the beginning of a sense division. Using the punctuation of these sections as a basis for the <ab> divisions therefore seems perfectly reasonable; but it is not without hazards. For one, E (the base text on which all the <div>, <head> and <ab> tags are based) is a composite text which includes some fourteenth century sections. Although the *usus scribendi* in the thirteenth century sections seems quite consistent it is clearly less so in those parts composed in the fourteenth century. Furthermore, even when the punctuation is coherent, on occasions (particularly with regard to dates) it is done in such a

way that would prevent useful collation. The editor must then make a judgment whether or not to respect the textual structure. Of course, the marks themselves appear in the transcription, so they are still perfectly usable by any scholar. But it is clear that the use of the xml tags to mimic medieval textual structure is not without its problems. Another issue arising is the relationship between the base text and the transcription of E. E is a manuscript of the *Estoria*, like any other, and provides us with a structure for collation and transcription. But E and the base text are not the same thing. Following E in the establishment of <ab> (and <div>) has a logic, because this tries to respect the sense divisions of the medieval text. But in consequence, having a base text for collation means that all other codices (all but one of which are non-Alfonsine of course) must fit into the <ab> division of the base text (itself derived from E), and this may subvert the textual logic of these texts in their own contexts of composition and consumption. That is, if one accepts the reasonable proposition that a base text is necessary for the purposes of collation one also accepts that some form of structuring device (in this case the use of <head>, <div> and <ab> tags is necessary. It is perfectly possible, however, that this textual structure does not represent the textual dynamics of each individual witness. It may be that the underlying xml structure presents no particular difficulty in this regard, since each codex is transcribed separately. But one cannot get around the structural question without transcribing all of the texts individually according to their own internal textual logic. And in doing this, the possibility of collation becomes (at least in current technology) a chimera, because there is no basis for comparison, since computers need tagging which tells it the text to be compared.

Thus each element of the text can be identified by a unique number made up the hierarchical <div> (roughly “chapter”) and <ab> (roughly “semantic unit”) within which it appears, and although these are not immediately visible to the end user, they may (with certain reservations) be of some use to scholars in their analysis of the *Estoria*.

The next element in the hierarchy of editorial decisions concerns the level of transcription itself. Every act of transcription pre-supposes editorial judgement. The sleight of hand involved in digital transcription lies in its apparent fidelity. That is, in transcribing the *Estoria* we attempt to represent digitally that which exists in manuscript form and we therefore run the risk of being accused of occluding the act of editing which is presupposed by each keystroke. If traditional print editions were accused of presenting as authentic and authoritative that which

was presented in print, there is a different but parallel danger with digital transcriptions. It could be said that this danger is not a relevant one for digital editions; for users will always be able to compare the transcriptions with the manuscript images that accompany them. In this sense, digital editions are a major step forward in the presentation of medieval texts. But each edition must also establish a set of clear principles for transcription. In the case of the *Estoria*, we aim to provide both a diplomatic transcription and an expanded one of each of the witnesses (it is hoped to add transcriptions of other codices in subsequent stages of the edition). Note that although the former attempts to mirror as closely as possible what is on the manuscript page, it is not a graphetic transcription; we do not attempt to mimic variant letter shapes, for example, although we do attempt to represent punctuation. The use of xml tags allows us to expand scribal abbreviations and also to note any form of scribal variation. In many cases, this is unproblematic. For example, the use of the tags `q<am>-</am><ex>ue</ex>` to represent q macron, or `<am> τ </am><ex>e</ex>` to represent the tironian sign, should not cause difficulties. But not all such decisions are so straightforward. Although many of these may not have a direct incidence on the users of the edition, there are many cases in which editorial judgement is required in deciding on the expansion. An early example of this was identified by Polly Duxfield, Marine Poirier, and Christian Kusi Obodum, and it concerns the expansion of the following abbreviation from manuscript E<sub>2</sub>:<sup>16</sup>

**mugr.**

It is clear that the token in question is the result of the development of Latin MULIEREM (Mod. Cast. *mujer*). In principle, one could take the view that since 1) E provides us with our base text, and 2) it is (in parts) the earliest attestation for the *Estoria*, we should follow the practice of the manuscript. The issue in this case is: should this be expanded as *mugier* or *muger*, since both are attested in the manuscript (127 times and 106 times respectively). E<sub>1</sub>, which is entirely text from the 1270's Alfonsine *taller*, also has attestations of both, with a marked preference for *mugier*. E<sub>2</sub> is of course a composite manuscript. A large proportion

<sup>16</sup> The basic issue is discussed in the project blog at <http://estoria.bham.ac.uk/>.

of the attestations of *muger* come from the folios of the text which we know to have been compiled in the 1340's, while the opposite is true of *mugier*. In this light we seem to be witnessing an example of the evolution of a particular orthographic variant (and perhaps palatal consonants). In which case, one might ask what rationale should be used for the expansion. In principle, one might suggest that the Alfonsine practice should be followed. But although this might lead to a rule of following the earliest variant, in this case the Alfonsine practice seems not to have been especially consistent. Of course, the same problem exists for print editors, and one might take the view that it is less significant in digital editions since the user will be able to consult the manuscript image in the same place as the transcription. But whether users do in fact do this, or tend to rely more heavily on the transcriptions without reference to the images is not clear. A similar point could be made with respect to the graph "ñ". One could take the view that the graph which exists in modern Castilian should be used to represent what is clearly a palatal nasal, since it appears this way frequently in the manuscript. But Alfonsine practice seems to have leant towards the graph "nn" rather than "ñ". If the principle established for the project is that expansion decisions are to be taken relying heavily on the Alfonsine evidence, then "ñ" will always be expanded to "nn" in the xml tags and therefore in the version of the transcription that has the abbreviations expanded. An editorial decision is therefore being made on the basis of the *usus scribendi* of one codex, chosen among all the codices for a range of perfectly valid, and transparent, reasons. However, the consequence of this is that expansions will also be made in the transcriptions of other manuscripts. Some of these are fourteenth or fifteenth century scribal compositions, and it is perfectly possible that, say, the graph "nn" never appears in these witnesses. As a result, the expanded transcriptions of these manuscripts may contain readings which never appear in the *usus scribendi* of the codex. An editor could choose to have different expansions for different manuscripts, but such an editor would have to develop some consistent rationale for choosing particular expansion. In itself, this need not be a problem; the expansion resulting from the xml tags are necessary for a variety of reasons; not least to account for scribal variation within each manuscript. Provided the users of the edition are aware of this, and understand that the images of the manuscript and the diplomatic transcriptions are the most accurate representations of the text of the manuscripts and the only ones valid for historical linguistic functions, then any danger of confusion is reduced. But the point remains that digital

editions, like any other, suppose the existence of an editor and editorial decisions. The full list of editorial conventions and norms, alongside the rationale for their use will of course be published with the edition.

A final theoretical question, specific to the *Estoria* arises. With the partial exception of the *versión crítica*, represented by the fifteenth-century copy Ss, none of the manuscripts contain the complete text of any of the recensions, so in order for the users to be able to access the text of any or all of the recensions, a composite transcription will have to be provided. This is, as stated above, one of the aims of the project; that is, each user should have the possibility to access a transcription of the individual manuscripts and also the manuscript text of the two principal recensions, the 1270s *primitiva* and the 1282 *crítica* (and indeed the 1289 recension). The project is designed in such a way as to permit the subsequent addition of transcriptions of the remainder of the codices of the *Estoria*; something which may alter our understanding of the textual relations of the manuscripts. Foregrounding manuscript text (or at least twenty-first century transcriptions of manuscript text) is, in itself, a laudable aim as it places the material dimension of medieval culture at the heart of the object of study as well emphasising the variability of medieval textuality and the importance of contextual understanding of each manuscript. However, it is also possible to present a hypothesis of an Alfonsine *Estoria*, and this is the final aim of the project.<sup>17</sup> For a variety of reasons, we have chosen to attempt a hypothesis of the *versión primitiva*; Alfonso's 1270's text that was never completed in full. Inés Fernández-Ordóñez's philological research reveals that the text of the *primitiva* (itself divisible into two sub-families, the *regia* and the *vulgar*) can be represented in the following way:

#### *Versión primitiva*

1. Beginning to end of reign of Eurico: E1 (*regia*) Q (*vulgar*)
2. Gothic kings to the third year of Pelayo: E1 (*regia*) T (*vulgar/enmendada después de 1274*)
3. Third year of Pelayo to year 18 of Alfonso II: E1/E2<sup>a</sup> (*regia*) T (*vulgar/enmendada después de 1274, partially*)
4. Year 18 of Alfonso II to end of Alfonso II: E2<sup>b</sup> (*regia*) T
5. Ramiro I a la muerte de Vermudo III: T, indirect evidence from E2
6. Castilian and Leonese monarchs to the capture of Córdoba in 1236: indirect evidence E2 (no direct testimony for this section)<sup>18</sup>

<sup>17</sup> For an example of this procedure in practice, see L. Funes and F. Tenenbaum, *Moceadas de Rodrigo: a Critical Edition*, Woodbridge, Tamesis, 2004.

<sup>18</sup> Fernández-Ordóñez, «La transmisión», pp. 223-230.

The hypothesis of an Alfonsine primitive version will therefore employ the manuscripts above in each of the respective sections, and emended by reference to the other manuscript in each case, and also by reference to Ss, which provides the text of the *versión crítica*. At all moments, the hypothetical edited text will be cross-referrable to the text of each of the manuscripts. In subsequent phases of the edition, the hypothetical text will also cross-refer to that of each of the other witnesses added. The dynamic nature of digital editions will also permit emendation of the hypothetical, edited text as more textual evidence becomes available. In that sense, the hypothesis will be ever-evolving.

To make it clear that the neo-Lachmannian hypothesis of an Alfonsine text does not represent any of the individual witnesses, it will be presented in regularised form. The guidelines for graphic presentation have not as yet been fully worked out, but they are expected to be broadly in line with the CHARTA norms, as was done in the case of Leonardo Funes' hypothesis of the *Mocedades de Rodrigo*. These are:

Vocalic/consonantal u and v regularised

Vocalic/semivocalic/consonantal i and j regularised;

Use of y also regularised except when it represents the conjunction and finally Vibrant transcribed as rr except after l, n and initially.

l and ll to represent alveolar and laterals respectively

ff, mm, cc, and ss (initially) simplified

c and ç regularised

q retained for /k/ in qual quando etc.

n for alveolars and ñ for palatals, macron realised as m before b, p, m

ph > f and ch > c

Tironian sign transcribed as e

Modern separation and union of words

Use of tilde on monosyllables to distinguished between conjunction and adverb

Modern use of capitalization and punctuation.<sup>19</sup>

The rationale behind most of these emendations is a phonetic one. That is, in creating an entirely artificial text (in the sense that no manuscript of the *Estoria* could ever have looked like this) the editors are aware that a major leap of faith is being taken, for it is assumed that the relationship between graph and phone is an entirely direct and unproblematic one. The hypothetical text that ensues must therefore be clearly marked as such. The temptation for most non-specialists will be to employ the

<sup>19</sup> Funes, *Mocedades*, pp. LXXI-LXXII.

easily readable and regularised text for the purposes of citation, thereby according to it a thoroughly unjustified authority. But the value of such a hypothesis lies in its lack of authority and absence of fixed readings. For as hypothesis, far more than is the case for the transcriptions from which it emerges, it is open to constant correction and updating. Perhaps this is where the greatest mind shift from print to digital must occur, for it is precisely in the text which gives the appearance of greatest authority that the greatest level of textual instability lies.

A final consideration for the project concern not the subject matter but rather the manner of its composition and it is, once more, an indication of the range of possibilities offered by digital editions, possibilities which do not, and indeed could not, enter into the mind of a print editor. The composition of the transcriptions, and indeed the collation of them, is a collaborative exercise in the *Estoria* project. The edition uses the Textual Communities project, based at the University of Saskatchewan, as a tool for transcription. As a result, it is possible for a range of transcribers to work at the same time on different parts of the same codex. There are two further consequences emerging from the use of Textual Communities. 1) As the edition is produced under Creative Commons, all of the materials (with the obvious exception of the images) will be freely available for use in future projects. As a result, the edition of the *Estoria de Espanna* is not, of itself, the end product of the project. On the contrary, and very much in contrast to the fixed nature of printed editions, the *Estoria* edition will not foreclose future re-interpretations but rather positively encourage them. In this sense, the edition is no longer a permanent fixing of the *Estoria*, but rather a reflection of the state of knowledge *at this time*. Cached versions will of course permit future scholars to understand that reflection as a product of the early twenty-first century academic context, but the ability of future scholars to modify that understanding, and to modify the raw material of the edition, will be a central part of the dynamic nature of the edition. In one sense, of course, the editorial decisions taken now (with respect to textual structure for example), may discourage alternative structuring of the material compiled for the project. But the discouragement produced by inertia does not necessarily lead to obligation to accept the editorial decisions made now, and future editors will be free to re-interpret and re-structure the transcriptions produced by the project. 2) The collaborative nature of the exercise, and the use of Textual Communities, brings another ancillary benefit: the possibility of expanding the transcribing community beyond the confines of academia and thereby

encouraging a wider range of interested parties to be involved in the act of transcription. To this end, the project has begun to employ crowd-sourcing (October 2014). It is unlikely that the *Estoria de Espanna* could ever reach the heights of, for example *Transcribe Bentham*, but it is possible that an educated community of interested parties could be mobilised. As such, the digital means at the very least allows for the dissemination of knowledge to a wider community than was likely with a print edition, both in the sense of the production of materials for the use of a non-specialist audience and in the sense of involving that community in the very construction of the edition itself.

The *Estoria de Espanna Digital* will therefore provide an edition of Alfonso's chronicle, but not one in the traditional sense, since it both reconfigures the object of study and the means of presenting it in a variety of ways. Alongside the production of a critical edition, we will also provide a full transcription guide, published as part of the edition, which may help to develop the standards for future editing of medieval Iberian prose. In this way, the sustainability of the edition lies as much in the willingness of future scholars to engage with the *Estoria* and its materials as in those involved in the current edition.

# THE «AUTOGRAFI DEI LETTERATI ITALIANI» PROJECT\*

MATTEO MOTOLESE E EMILIO RUSSO

## 1. *The Project*

The first idea for a census of the autograph writings of Italian literates was conceived around 2003. The investigations we had conducted in during our PHD on Renaissance literature and language led us to face the problems connected with the individuation and recognition of the autography in xvth century manuscripts and printed books with marginalia. The lack of useful tools in that field inspired us to imagine a repertoire that could organize what was already known and provide the basis for new investigations.

The focus of the project developed progressively and underwent several changes. The first, unsuccessful attempt aimed at cataloguing the section of annotated texts individuated, some decades ago, by Armando Petrucci in the *Corsiniana* and *Accademia dei Lincei's* library: a kind of pilot experiment that would allow us to define the settings of the research and the ways in which it should be carried out. After that first attempt we could outline in detail the main features of our project, which benefited from the specific bibliography provided by those scholars who, in recent years, relaunched interest on annotated texts and autograph writings with the publication of catalogues of libraries and conferences held on such topic.<sup>1</sup> In the first place, the research conducted by the

\* This paper was originally written in italian and then translated by Damiana Covre. 1-3 are by M. Motolese, 4-6 by E. Russo.

<sup>1</sup> Among them, the following should be mentioned: *Talking to the text: marginalia from papyri to print*, Proceedings of a conference held at Erice, 26 September-3 October 1998, edited by V. Fera, G. Ferrai, S. Rizzo, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002; *Nel mondo delle postille. I libri a stampa con note manoscritte:*

just mentioned Armando Petrucci, starting from the volume on Petrarch's handwriting until the overview within the *Letteratura Italiana Einaudi* dedicated precisely to autograph writings;<sup>2</sup> then, the thirty years effort by Paul Oskar Kristeller on Renaissance Italian manuscripts, in which a specific attention was dedicated to autographic documents;<sup>3</sup> finally, the book by Albinia de la Mare, *The handwriting of Italian Humanists*, that was also a model in editorial terms: a series of studies on individual writing habits; the integration between manuscript descriptions and their reproductions.<sup>4</sup>

These investigations revealed the possibility of a perspective that would combine the detailed analysis of the writing of an individual author (his manuscripts, his annotated books) with an expanded census. A repertoire that could gather and integrate information on the materials of the work of the most significant personalities of our literary tradition with a series of reproductions. Something similar to the daily exchange of information among scholars, but organized and compiled in a large-scale. A documentary base that would support studies on the complex dynamics related to the production and sharing of original documents of Italian literature from the early centuries.

Notwithstanding the simplicity of its basic core, such endeavour was nonetheless a complex task to accomplish, especially for researchers who were at an early stage in their academic career, with no university endorsement supporting them. But our initial unreadiness turned

*una raccolta di studi*, edited by E. Barbieri, foreword by G. Frasso, Milano, CUSL, 2002; *Libri a stampa postillati*, proceedings of the Colloquio internazionale in Milan, 3-5 maggio 2001, edited by E. Barbieri and G. Frasso, Milano, CUSL, 2003. On the International scene, the British Library catalogue: R.C. Alston, *Books with manuscript: a short title catalogue of books with manuscript notes in the British library: including books with manuscript additions, proofsheets, illustrations, corrections, with indexes of owners and books with authorial annotations*, London, The British library, 1994.

<sup>2</sup> A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967; Id., *La scrittura del testo*, in *Letteratura italiana*, directed by A. Asor Rosa, vol. IV. *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 283-310 (with an appendix of 40 tables).

<sup>3</sup> *Iter Italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, compiled by P.O. Kristeller, London-Leiden, The Warburg Institute-Brill, 1963-1997, 6 vol.

<sup>4</sup> A. De La Mare, *The handwriting of Italian Humanists*, Oxford, Association internationale de bibliophilie, 1973 (the first volume was about Petrarch, Giovanni Boccaccio, Coluccio Salutati, Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini, Bartolomeo Aragazzi di Montepulciano, Sozomeno di Pistoia, Giorgio Antonio Vespucci); to be mentioned also A. De La Mare-L. Nuvoloni, *Bartolomeo Sanvito. The Life & Work of a Renaissance Scribe*, edited by A. Hobson and Ch. de Hamel, with contributions by S. Dickerson, E. Cooper Erdreich and A. Hobson, Paris, Association internationale de bibliophilie, 2009.

out unexpectedly to be our major strength: it facilitated the setting of the work in a widely shared way, without limitations due to funding or administrative snares. From the positive feedback and the enthusiasm with which many scholars and friends welcomed our working hypothesis we felt we could gather a double message: the now widely recognized need to have a useful tool to navigate the world of manuscripts from the early centuries of our literature (one that could generate a further leap in knowledge after the extraordinary feat of Kristeller), and the more general confirmation – in a moment of apparent weaknesses – of the strength and value of philological studies which, from the rearrangement of what is already known and through an organic investigative campaign, addressed a renewed look at authors and issues, precisely where autograph writings are concerned.<sup>5</sup> At this stage Paolo Procaccioli's support was pivotal: among many other advices, we owe to him the idea of organizing an international conference in Forlì to officially launch the project with a wide and careful consideration on the relationship between autography and Italian literature.<sup>6</sup>

## 2. Paper or digital?

One of the first issues we had to address was the shape we had to choose for our repertoire: paper or digital? We chose to focus on two levels: a series of printed volumes, which would form the primary and stable documentary basis of our work, followed by a digital version of data, ready for additions, corrections and improvements. Scientific as well as practical reasons persuaded us about the opportunity of such twin issue. In Italy, as well as abroad, it is still commonly held that publication on

<sup>5</sup> Particularly valuable were the initial discussions with Corrado Bologna, Giuseppe Frasso and Armando Petrucci, to whom we owe not only a great boost in confidence, but also suggestions and informations for the improvement of the project.

<sup>6</sup> The conference, organized in Forlì, Italy, by the Pio Rajna Centre, the Saffi Municipal Library and the Garzanti Foundation, was held from 24 to 27 November 2008: that was the official presentation of the project to the scientific community and we were able, thanks to the participation of many specialists, to collect the latest theoretical and operational guidelines for the implementation of our work. A few months later, with the publication of the first volume on the series dealing with Sixteenth century writers, which contained manuscripts and annotated books by on 30 authors, the project offered its first results. The conference proceedings were published in early 2010: *Di mano propria: gli autografi dei letterati italiani*. Proceedings of the International Conference of Forlì 24-27 November 2008, edited by G. Baldassarri, M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Rome, Salerno Editrice, 2010.

paper is crucial for the sharing and the circulation of the outcomes of a research in the field of humanities, not only to reach scholars yet unwilling to move into the digital environment, but also to allow a complete and attentive perusal of the dossier and of the iconographic apparatus. The purpose is indeed to stimulate that photographic memory of the writing habits of an author which can support the identification of an autograph but yet unknown document. Moreover, the choice for the publication on paper was suggested also by practical reasons: the publication on paper is still more recognizable in the scientific domain and this favoured the voluntary and free of charge participation of the scholars to our project; not to mention that the costs for the design and maintenance of a digital portal would have been far too high lacking adequate funding.

### 3. Boundaries

In designing the repertoire, we needed to face two difficult tasks. The first was to define its boundaries. Inspired by the precedent of the *Iter Italicum* by Kristeller we decided to start from the origins and ending at the decline of Sixteenth century: a period for which the study of autograph materials has often had a decisive importance for the reconstruction of the texts and represents an important key to grasp the dynamics of literary culture. The second issue was to decide how to organize the materials. We chose to proceed not in a chronological, alphabetical or topographical order, but to try as much as possible to tune the indexing of materials on the state of the research, in order to incorporate the most advanced fruits of ongoing investigations. The organization of the repertoire in different chronological sections (*The Origins and the Fourteenth Century*, *The Fifteenth Century*, *The Sixteenth Century*) and a conclusive and well organized indexing would guarantee a functional use of the work.

Another important step was the definition of the extent of the repertoire. Framing this choice was crucial for the scientific purpose of the project. We determined not to limit the research only to major writers, the authors of the many masterpieces that mark the first centuries of our literature, but to take into account – at the same time – the connective tissue of our literary society. This is reason why we welcomed authors of works nonetheless significant, protagonists of the circulation of our literature or of a theoretical reflection on its statutes and genres, ancient

commentators on the classics, representatives of the philological movement, and so on with an inclusive attitude in particular with the first chronological section, dedicated to the Origins and to the fourteenth century. The purpose of offering a full spectrum of autograph documents, suggested us to welcome not only the literary writings but all the documentary writings (legal papers, commercial agreements, private letters, travel memories, and so on). Hence, as a result of this inclusive attitude, we have chosen a broader and more comprehensive category: “literates”. Promoted by the title itself, it offers a clear and straight indication both of the overall extension of the repertoire and of the kind of research that our endeavor wants to foster.

#### 4. *Determining the author's dossier*

The first step in order to build the census was determining the model of the dossier dedicated to a single author. We arranged two *specimina* related to two different authors that could be representative samples of the typical problems and issues that could emerge in drawing the repertoire up. The expected abundance and variety of materials to be surveyed led us to choose an extremely synthetic filing system for each manuscript or annotated document, with a presentation in three sections.

1. The first section shows the city and the library where the annotated document is stored and the current shelfmark;
2. The second section contains a basic description of the contents, specifying the titles of the works and (up to five units) the recipients of the letters and the opening words of the poems;
3. The third and final section lists the specific literature on the individual item or on the annotated document, in order to provide the reader with a basic orientation on the available studies.

In the following lines we give a practical example, taken from the volume published in 2009, concerning a letter written by Pietro Aretino:

Mantua, ASMn, Autographs 8 3 cc. 20r-20bisv. · Letter with sonnet (*Qui iace Adrian sesto, homo divino*) to the Marquis Federico II Gonzaga (Milan, no date; Larivaille proposes to date it at the end of November 1523). · Luzio 1890: 690-92; Cesareo 1901: 177 n. 3, 183 n. 8, 190; *Pasquinate* 1983 328-29, 976; Larivaille 1989: 137; Kristeller: VI 21.

This pattern of description for each item – the brick of the entire building – shaped the scheme of each dossier:

1. an introductory section, aimed at reconstructing the vicissitudes of the literate's own papers and at providing future suggestions for the research still to be done;
2. the census of autograph writings and annotated documents based on the above mentioned model;<sup>7</sup>
3. a note on the handwriting, meant to provide a palaeographic description of the peculiarities of the different writing styles adopted by the author and to report their most significant features, which can be the starting point for new attributions;
4. a final section which contains plates, with examples of the handwriting of individual authors. Designed for printed volumes, this section has been limited to few items (typically 4 to 6 figures), selected in order to provide examples of the different seasons and different contexts: working notes and fair copies, letters and verses, annotated manuscripts or marginal notes on printed texts, etc.

This dossier-draft, written according to this detailed structure, was later submitted as a working hypothesis to a group of scholars. Their generous and attentive answers made us certain about the functionality and reliability of the structure of the dossier. Of course such answers also provided us many useful suggestions for the enhancement of the project. For instance we were asked to underline the link between the note on the handwriting and the plates of the manuscripts, through specific references, in order to provide an immediate illustration of the features that characterized that specific hand. Furthermore, we were suggested to provide the opportunity to include in the introductory section information about manuscripts whose authenticity was rejected, and about manuscripts mentioned in previous bibliography but actually lost or unavailable, as a support for subsequent findings. Finally, in order to leave to the reader the judgment on uncertain and still debated case, we

<sup>7</sup> A division which we chose due to its extreme simplicity, although some objection concerning the terminology could be expected. In fact, we consider that the annotated books and manuscripts are also autographs, and it is not always possible to distinguish clearly between the author's work on his own texts and his reading interventions (and this explains the fact that on some occasions the item appears in both sections). For the sake of clarity, this section also contains hybrid materials, which are worth documenting, such as the books with a dedication written by Giordano Bruno.

planned to integrate the section of the autograph documents and that of annotated ones with parallel sections for manuscripts and annotated documents of uncertain attribution.

### 5. From the single dossier to the repertoire

Once we had defined the basic form of the dossier (a model that would later be adapted in the case of the older manuscripts)<sup>8</sup>, we were able to start a new and different stage of the project. A dynamic phase that consisted in involving numerous other scholars, and above all in identifying the best group of editors for the various chronological sections.

As a result of this work, which was conducted side by side with several research groups, between 2009 and 2013 the first four volumes of the work were published, respectively dedicated to *Origini e Trecento* (vol. I, 2013), to *Quattrocento* (vol. I, 2013), and to *Cinquecento* (vol. I and II, 2009 and 2013)<sup>9</sup>. For each section, the teams managed independently the selection of the scholars involved in the project as well as the literary figures to include in the work plan.

We plan to complete the entire project by 2017, with the publication of the second volume of *Origini e Trecento* and of *Quattrocento* and the third volume of *Cinquecento* (the eighth and last volume will be dedicated to general indexes). This will lead to the census of autograph materials and annotated books by approximately two hundred authors active in Italy from the thirteenth to sixteenth century.

The total amount of autograph documents due to be described at the end of the project is difficult to estimate. Yet, what has been documented so far indicates that it will reach several thousands of catalogue items, both in the section of the autograph writings and in the section of annotated books. We must consider that in the first four volumes 2,771 catalogographical units have been described in the autograph section (plus another 37 cases of uncertain attribution) and 1,222 in the section of the annotated documents (37 uncertain cases) for a total of 113 authors (tab. 1).

<sup>8</sup> See the *Foreword* of the volume *Le Origini e il Trecento*, edited by G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Rome, Salerno Editrice, 2013, p. XIII.

<sup>9</sup> See *Le Origini e il Trecento I*, edited by G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Rome, Salerno Editrice, 2013; *Il Quattrocento I*, edited by F. Bausi, M. Campanelli, S. Gentile, J. Hankins, palaeographic notes by T. De Robertis, Rome, Salerno Editrice, 2014; *Il Cinquecento I and II*, edited by M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, palaeographic notes by A. Ciaralli, Rome, Salerno Editrice, respectively, 2009 and 2014.

Table 1<sup>10</sup>

	litterates	Autograph documents	Annotated books
<i>Le Origini e il Trecento I</i>	26	156 [+ 2]	50 [+ 2]
<i>Il Quattrocento I</i>	26	706 [+ 24]	424 [+ 18]
<i>Il Cinquecento I</i>	30	1230 [+ 10]	542 [+ 6]
<i>Il Cinquecento II</i>	31	679 [+ 1]	206 [+ 11]
Total	113	2,771 [+ 37]	1,222 [+ 37]

Such achievement was made possible by the effort of ninety-five scholars from different countries who – without any remuneration – have shared their knowledge and experience in the field of library research, have carried out investigations in archives, and finally have achieved the goal of outlining not only the framework of what was already known but also of clearing the paths for new studies. This overall reappraisal has naturally led, in many cases, to the identification of new materials and to the opening of new discussions on what was considered definitely attributed. It also contributed sometimes to the revision of the dating and the relationships between the manuscripts. To give but a few examples, we can mention the broad overall reappraisal of the autographs and the private library of Boccaccio conducted by Maurizio Fiorilla and Marco Cursi, with numerous new and timely amendments in the dating; the identification of writings by authors for whom no autograph document was known before, as for Giacomo della Lana, studied by Marco Petoletti; the large number of new attributions regarding the library of Cristoforo Landino, thanks to the investigations of Valerio Sanzotta and Teresa De Robertis, or the rearrangement of the philological laboratory which is the most important heritage of our humanism, that of Angelo Poliziano, thanks to Alessandro Daneloni's work; and, again, for the section of the Sixteenth century, not only the systematic collection of informations gathered on such figures as Bembo and Sper-

<sup>10</sup> Uncertain attribution cases are indicated in square brackets. The terms «autograph» and «annotated books» refer to the catalogue items, or entries, of the different sections in the volumes. Please note that each catalogue item corresponds to a shelf mark which is provided by the library or archives where the material is stored (see, for further informations, the *Foreword* of each volume).

oni, Castelvetro and Vasari, but also on the many “polygraphs” (Aretino, Ruscelli, Dolce, Doni, and so on): a new light has been cast on their activity by the research findings of Paolo Procaccioli, Paolo Marini and Carlo Alberto Girotto.

However, we hope that the update in the description of the materials and the study of the individual writing habit of each author, may represent only the start for research to come, possibly fostered by the repertoire. We hope that the amount of information provided and the possibility to combine data through indexes will also promote a new discussion on working methods, on annotation practices, on the ways of sharing and circulating of books, as well as on the language of the authors of the first centuries of our literature.

### 6. *From paper to the WEB*

The digital stage of the project has started when, in 2011, we had a financing for basic research, assigned to academics under 40 years of age.<sup>11</sup> Currently is a work in progress and is still subject to changes, adaptations and additions: the website is due to be published by the end of 2016. This segment of the research will grant an amount of informations even greater than the paper repertoire, and will be the result of team work that will involve many people – coordinated by the heads of the three sites that are the headquarters of the research team – with the cooperation, at Sapienza (University of Rome), of the experience and skills in computer science of Francesca Ferrario and the fundamental scientific and creative support of a group of young scholars (Elisa De Roberto, Silvia Finazzi, Valeria Guarna, Irene Iocca, Angelo Piacentini, Veronica Ricotta).

Actually we can make it known that the design of the portal of the *Autografi dei letterati italiani* (ALI) has been outlined with two main targets:

<sup>11</sup> It is a FIRB 2010-*Futuro in ricerca* programme that involves the Sapienza-University of Rome (Matteo Motolese, principal investigator), the Università Cattolica del Sacro Cuore-University of Milan (manager: Marco Petoletti) and Università Roma 3-University of Rome 3 (manager: Maurizio Fiorilla). Prior to that, the project had received PRIN 2008 funding, with the participation of five different universities: Università della Tuscia (Paolo Procaccioli, national coordinator), Università di Perugia (manager: Antonio Ciaralli), Sapienza-University of Rome (manager: Matteo Motolese), Università Cattolica del Sacro Cuore of Milan (manager: Marco Petoletti) and Università Roma 3-University of Rome (manager: Maurizio Fiorilla).

a) to ensure consultation of the whole repertoire with a significant increase in the section of photographic reproductions;

b) to foster cross-sectional research allowing flexible data aggregation.

Regarding the photographic reproductions – thanks to an agreement signed with the Italian Ministero dei Beni culturali (MiBAC) and Istituto per il Catalogo Unico (ICCU) in June 2013 – a photographic campaign was launched in state libraries to enable the digitizing of more than 30,000 manuscript pages; other agreements with Italian and foreign libraries and archives are being finalized and we are confident that they can help to significantly increase the number of reproduced materials. The goal is to be able to include partial or total reproduction of the various items that are in the census. However, much will depend on the spirit of cooperation of the institutions that preserve the originals and on the costs for the rights, which are still difficult to quantify in a comprehensive manner.

Starting with the possibility of re-aggregating data in an autonomous way, the numerous benefits offered by the digital world to perform searches within databases also involve the risk of losing the perception of the whole. For this reason, we created a special section in the Web site with paths that can provide an overview of some of the content of the database, thanks to the aggregation of materials by typologies and categories (e.g. working materials, a copy of own works, a copy of the work of others, and so on); there will also be a section dedicated to letters only (with a specific search mask). Alongside this essential structure, it is also our intention to develop further expansions of the database, including the linguistic section and providing the photographic reproduction with transcripts, which means that in a future – yet actually premature to state – every kind of search throughout the texts will be made possible.

Once the portal will be online, our work will not be finished. Each repertoire is only a work that lies on the line between what is known and what has yet to be discovered or, simply, has not been collected yet. For this reason the repertoire will be open to additions, corrections, improvements. A sort of common ownership where – according to the aims of the project at any stage of design and construction – data sharing is what worths more.

This dynamic approach in the maintenance and integration of the database is, at the moment, one of the biggest problems that we are facing. It is becoming clearer and clearer that the prosecution of the research can not rely on university support, but must seek support outside universities, through participation from national and international calls and by

trying to attract funding from foundations or private individuals or organizations. We are aware that the quality of the results that we will be able to present will be crucial for future developments. These results, available first in the volumes and then available on the web, have been the main goal of our work in these recent years.

MEMORIA Y ORALIDAD  
EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO  
RÉPLICA A ANTONIO CARREIRA

MARGIT FRENK

En el número 33/2 de la revista *Acta Poética* se publicó una nota del filólogo español Antonio Carreira («Crítica de la edición crítica») que constituye una «Respuesta a Margit Frenk». Responde, en efecto, a un artículo («Un poema en movimiento») en el que he cuestionado la metodología utilizada actualmente en las ediciones más serias de poemas líricos españoles de los siglos XVI y XVII. A modo de ejemplo, analizo la edición que hizo A. Carreira de un famoso romancillo de Góngora, el primero de su impresionante edición crítica de los romances del poeta y atribuidos a él. Para que se sepa de qué estamos hablando, necesito exponer brevemente los antecedentes de ese debate.

El Siglo de Oro español fue una época de enorme actividad poética, una actividad que rara vez desembocaba en libros impresos y sí, frecuentemente, en manuscritos. El proceso de transmisión se ha venido describiendo así: garabateado por el poeta en un papel, el texto del poema era copiado por aficionados en papeles sueltos que, a su vez, volvían a copiarse y que eventualmente podían ir a dar, junto con otros, a un cartapacio y a un manuscrito de «Poesías varias de diferentes autores». Y este manuscrito, por su parte, servía para alimentar nuevas copias. En el curso de la transmisión el poema se desprendía casi siempre del nombre de su autor y circulaba anónimamente; además, iba generando variantes, ya involuntarias, ya deliberadas. Como casi nunca se conserva el texto original, lo que el editor moderno tiene frente a sí son los manuscritos y alguno que otro impreso, que manifiestan a las claras el laberíntico proceso de la transmisión.

El editor que ejerce la «crítica textual» aspira a establecer un texto que se acerque lo más posible a lo que considera que fue el perdido poema original. Se abre camino entre las muchas versiones y va desechando

todas las variantes claramente erróneas y también las que él juzga des-  
acertadas y ajenas al estilo del poeta y por tanto advenedizas, espurias.  
Por lo general, publica entonces una sola versión y da cuenta, sintética-  
mente, de las demás y de sus variantes.

Frente a esta manera de proceder y a la visión de las cosas que implica  
se alza otra concepción distinta, para la cual la transmisión no se limi-  
taba en esa época a copias de copias, sino que incluía una dimensión que  
no suele interesar a la crítica textual: la de la memoria y la voz. Como he  
tratado de mostrar en otros sitios, la memoria y la voz tuvieron un papel  
protagónico en la difusión de las obras escritas, y esto, desde la Antigüe-  
dad, durante la Edad Media y todavía en los siglos XVI y XVII. Sobre la  
poesía española de estos dos siglos, decía yo en el mencionado artículo:

En el caso de los poemas breves, ya narrativos ya líricos, la enorme importancia  
que tuvieron la memoria y la voz – la voz que recitaba y la voz que cantaba – no  
debería soslayarse nunca, porque implica [un] hecho fundamental ... : que los  
poemas, por cultos que fueran ... , no constituían textos fijos, inmóviles. La memo-  
rización y las repeticiones orales de los poemas hacían que estos fueran cam-  
biando, en un proceso dinámico que los mantenía en continuo movimiento, en  
un estado de fluidez parecido al de la poesía popular («Un poema», pp. 106-107).

Algunas de las innumerables repeticiones orales o “vocales” de los  
poemas iban a dar a las antologías poéticas manuscritas e impresas. Estas  
reflejan, entonces, no solo la labor de los copistas, sino también y a menudo  
la circulación memorística de los poemas y su oralización. Recorde-  
mos además su generalizado anonimato, fenómeno importante, porque  
es «como si la autoría no tuviera mayor importancia, como si toda poesía  
fuera considerada un bien común, y la gente se sintiera con derecho a  
meterle mano» (p. 107).<sup>1</sup> Olvidado el nombre del poeta y perdido el texto  
que él había compuesto, el poema se embarcaba en una nueva existencia, sin  
por ello perder generalmente su esencia original, su identidad primigenia.

Si la crítica textual establece para cada poema un texto único y rechaza  
o relega las variantes, la otra visión de las cosas considera que el poema, en  
esas circunstancias, no tiene un solo texto, fijo e inmutable, y ve con inter-  
rés las variantes, pues – dejando de lado los errores evidentes – revelan la

<sup>1</sup> Rodríguez-Moñino (*Poesía*, p. 26) habla sobre «el diverso concepto que, en siglos  
pasados, autorizaba la refundición de obra ajena», y Alberto Blecua (*Manual*, p. 211) ha  
dicho que «la refundición es fenómeno igualmente frecuente en una sociedad habituada  
a las glosas, a los contrafacta, a la traducción-imitación, y que todavía siente la obra lite-  
raria como un bien común que puede modificarse». Véase Frenk, *Entre la voz*, p. 143n.

vida que el ya anónimo poema cobraba en boca de la gente que lo recitaba y lo cantaba. Era un proceso análogo, aunque no igual, al de la circulación de las canciones populares. A propósito de la tradición oral, decía José María Díez Borque en 1985 (*El libro*, p. 47): «Lo que supone la crítica textual de fijeza, de búsqueda de unidad en la diversidad, de pureza, de conversión del texto en monumento inalterable [es] todo lo contrario ... de la movilidad fluyente, de la variación como norma».

Mi artículo se centró en el análisis de la edición del divulgadísimo romancillo de Góngora *La más bella niña / de nuestro lugar* (*Romances*, I, pp. 184-189), que Carreira encontró en nada menos que 38 manuscritos y ocho impresos contemporáneos. De entre todos ellos, eligió la versión del códice de 1628 que contiene los poemas de Góngora reunidos por Antonio Chacón tras ocho años de colaboración con el propio poeta y después de haber consultado abundantes manuscritos. Una fuente autorizada, pues, pero una fuente compilada más de treinta años después de la fecha de 1580 que el mismo códice adjudica a *La más bella niña*. Todas las demás versiones quedan comprimidas en el impresionante “aparato de variantes”, donde se registran, pasaje tras pasaje, las discrepancias que esas 45 versiones presentan con respecto a la elegida como “canónica” (la palabra es de Carreira). He aquí el hermoso romancillo, tal como figura en la citada edición:

La más bella niña  
de nuestro lugar,  
hoy viuda y sola  
y ayer por casar,  
5 viendo que sus ojos (1)  
a la guerra van,  
a su madre dice,  
que escucha su mal:  
*Dejadme llorar*  
10 *orillas del mar.*

Pues me distes, madre,  
en tan tierna edad  
tan corto el placer,  
tan largo el pesar,  
15 y me cautivastes (2)  
de quien hoy se va  
y lleva las llaves  
de mi libertad,  
*dejadme llorar*  
20 *orillas del mar.*

En llorar conviertan  
mis ojos, de hoy más,  
el sabroso oficio  
del dulce mirar,  
25 pues que no se pueden (3)  
mejor ocupar,  
yéndose a la guerra  
quien era mi paz.  
*Dejadme llorar*  
30 *orillas del mar.*

No me pongáis freno  
ni queráis culpar,  
que lo uno es justo,  
lo otro, por demás;  
35 si me queréis bien, (4)  
no me hagáis mal;  
harto peor fuera  
morir y callar.  
*Dejadme llorar*  
40 *orillas del mar.*

Dulce madre mía,  
¿quién no llorará,  
aunque tenga el pecho  
como un pedernal,  
45 y no dará voces, (5)  
viendo marchitar  
los más verdes años  
de mi mocedad?  
*Dejadme llorar*  
50 *orillas del mar.*

Váyanse las noches,  
pues ido se han  
los ojos que hacían  
los míos velar;  
55 váyanse y no vean (6)  
tanta soledad,  
después que en mi lecho  
sobra la mitad.  
*Dejadme llorar*  
60 *orillas del mar.*

Para dar una idea del aparato de variantes, la del verso 8 se registra así en la edición de Carreira: «escucha] escuche *Aj, CIS, Có, f1, f2, f13, JMH, M2, M614, Mod, rg, S, W...*». Eso quiere decir que en todas las fuentes mencionadas el verso 8 aparece como «que escuche su mal», y no «que escucha». Las letras están ordenadas alfabéticamente, o sea, sin un criterio que permita jerarquizarlas. Para saber qué significa cada una, hay que acudir a la sección de “Fuentes” (49-115); ahí nos enteramos de la ubicación y de ciertas características de cada fuente.<sup>2</sup>

Dada la manera como está hecho el aparato de variantes, se dificulta enormemente la reconstrucción de otras versiones. Sin embargo, valió la pena intentarlo, al menos parcialmente. Al hacerlo, encontré cosas interesantes, de las que fui dando cuenta en mi estudio.

Una de ellas fue la importancia de las primeras versiones conocidas, todas ellas impresas. La primera, de 1589 (*f1*), está trunca, pero la de 1591 (*f2*), no, y sucede que fue reimpressa dos veces (1592, 1600 = *f13, rg*) y por ello dejó su huella en muchos otros testimonios. Para Carreira es el “texto primitivo” del romancillo, pero, como dije, «es poco probable que lo fuera, dados los muchos años transcurridos [desde 1580, la fecha de composición], en que el poemita debe de haber circulado abundantemente: las diferencias entre 1589 y 1591 son botón de muestra de esa difusión» («Un poema», p. 114). Es importante notar que, juntas, las versiones de 1589 y 1591 ya incluyen, en otro orden, cinco de las seis secuencias o “estrofas” de la que para Carreira es la versión “madura” y definitiva del poema. La otra secuencia (versos 31-38) no parece ser de Góngora, pues presenta a la “dulce madre”, no como una confidente de la adolorida muchacha, sino como una mujer represora, que le “pone freno”, la “culpa” y le hace daño, todo ello, dicho en unos versos torpes y torpemente hilvanados.

Pese a los rasgos – no son muchos – que la diferencian de la versión de Chacón, la de 1591 ya es en esencia la de 1628,<sup>3</sup> de modo que, a mi juicio, debería haberse impreso entera en la edición de Carreira, en vez de aparecer segmentada en el apretado aparato de variantes.

Carreira ve con malos ojos ciertas “variantes” – ¿variantes a priori, previas al texto “variado”? – de las primeras versiones, impresas, que a mí me parecieron interesantes y válidas. No acepta, en el verso 3, «hoy

<sup>2</sup> Para las fuentes de otros romances, a veces se nos ofrecen indicaciones como: copia de tal otro manuscrito, copia con descuidos, buen manuscrito, etcétera.

<sup>3</sup> Discrepo ahora de mi opinión anterior, pues allá consideraba la versión de 1591 un poema distinto del posterior.

es viuda y sola», forma en que el verso figura en bastantes testimonios más, lo que prueba que así lo decían muchos (y sus razones tendrían: si otra versión que entonces circulaba decía “hoy viuda”, se habrá querido evitar el hiato en *vi/uda* y la aglomeración de cuatro vocales, *oi-iu*). Tampoco le gusta «A su madre dice / que *escuche* su mal» (v. 6), igualmente frecuente, como hemos visto. Tan convencido está nuestro filólogo de que el único texto aceptable del romancillo gongorino es el que él canonizó, que no acepta ninguna desviación, por mínima que sea, y para cada caso presenta una detenida justificación del texto chaconiano. Claro, cualquier cosa puede justificarse de alguna manera.

Pero veamos todas las “variantes”. Su gran abundancia ya da que pensar. ¿Tantos errores o desaciertos de copistas? ¿No más bien indicios de una gran difusión memorística y oral? Decía José F. Montesinos de los romances de Lope de Vega que «las versiones conservadas ofrecen típicas variantes de transmisión oral» (*Poesías líricas*, IX). Lo mismo ocurre con nuestro romancillo gongorino. Entre sus “variantes” encontramos sustituciones de una palabra por otra equivalente: «mejor *emplear*» / «mejor *ocupar*», «los más *tiernos* años» / «los más *verdes* años»; sustitución de una palabra por otra disímil: «quien *era* mi paz» / «quien *lleva* mi paz». Diferente forma verbal: «quién no *llorará*» / «quién no *ha de llorar*»; inversión de elementos: «Pues me distes, madre» / «Madre, pues me distes»; nuevas formulaciones de la misma idea: «viendo que sus ojos / a la guerra van» / «porque sus amores / a la guerra van» (vv. 5-6); «yéndose a la guerra» / «viendo ir a la guerra» / «y se va a la guerra» (vv. 27-28).<sup>4</sup> Son fenómenos que no suelen producirse cuando un texto se copia de otro texto, pese al hecho de que, como se nos dice, el copista memorizaba las palabras y luego se las dictaba a sí mismo: el proceso era demasiado rápido para que ocurran, verosímelmente, cambios como los apuntados.<sup>5</sup>

Otro indicio de memorización son los cambios de lugar de las estrofas. En un romance como el nuestro, mucho más lírico que narrativo, las secuencias tienen tanta independencia, que la memoria suele hacerlas cambiar de sitio dentro de la composición. Guiándonos por la organización de la versión canónica, que no es más que una de tantas, vemos

<sup>4</sup> Véase Frenk, *Entre la voz*, p. 149.

<sup>5</sup> Claro que la memorización y la oralización también producen disparates, que suelen coincidir con los que ocurren al copiar, como en palabras que se escucharon mal: «conciertan mis ojos», por «conviertan», v. 15; «harto pedir fuera», por «harto peor fuera», v. 37; «quien *hará* mi paz» o «quien era mi par», por «quien era mi paz», v. 28; y el peor de todos: «porque en mi lecho / sobra la *amistad*», vv. 57-58.

que la versión impresa en 1591 las ordena de esta manera (véanse los números a la derecha del texto aquí reproducido): 1-5-6-3; en el cancionero manuscrito de *Jhoan López* el orden es 1-5-2-3; en otro, de la Braccachiana: 1-6-2-3, y el aparato de variantes muestra otras ordenaciones. Esta fluctuación típicamente memorística no suele darse cuando un texto escrito se copia de otro texto escrito. En vista de todo lo anterior, pregunto: ¿no son estas prueba suficiente del papel protagónico que la memoria desempeñaba en la transmisión de los textos? Yo diría que sí lo son.

Hay una variación que me parece especialmente interesante: la del estribillo. En Chacón y en algunos otros testimonios consta de dos hexasílabos: «Dexadme llorar / orillas del mar», con una regularidad métrica que no tiene en la mayoría de las fuentes, desde las del siglo xvi; ahí el estribillo reza «Dexadme llorar / orillas de la mar», con esa ligera irregularidad de muchas canciones populares. El estribillo es, sin duda, creación de Góngora, quien, a mi ver, prefirió originalmente el «de la mar», palabras que al cantar solían repetirse: «de la mar, de la mar...».

El asunto no carece de importancia, pero Carreira no se manifiesta al respecto. En cambio, en su “respuesta” se detiene en la curiosa “variante” que encontré impresa dos veces en 1591, «...orillas del amar». Según él, se trata de una errata debida «a que la regleta de separación se colocó [¿dos veces?] en lugar indebido» (214); y como si hiciera falta, documenta este tipo de erratas con varios casos de la misma fuente. Luego se mofa de una observación que hice entre paréntesis: «(Pienso que ya en el ‘orillas de la mar’ resuena subterráneamente esa otra idea [orillas del amar]...)», y explico por qué: «La jovencita recién casada y ya abandonada estaba apenas viviendo *el sabroso oficio del dulce mirar* y eran solo los ojos de él los que la desvelaban: se encontraba realmente a las orillas *del amar*») («Un poema», p. 114). Carreira pretende divertirse a mi costa:

Una hermosa novela cuyo único fallo es admitir para un estribillo del siglo xvi una metáfora vanguardista. Ese *amar con orillas* es aún más moderno que el cantarcillo que puso Rulfo en *Pedro Páramo*: ‘Mi novia me dio un pañuelo / con orillas de llorar’, pues al fin un pañuelo puede tener huellas de llanto en sus bordes, mientras que el amar, difícilmente (215).

Por supuesto, es imposible que *el amar* tuviera huellas de llanto en sus bordes... Pero, como diría Cervantes, “está el daño” en que esa imagen poética, un *pañuelo con orillas de llorar*, es mucho más que la prosaica lectura que de ella hace Carreira, el cual no supo lo que hacía cuando

trajo a colación, felizmente, esa coplita del siglo XIX. En ella el pañuelo no es un simple pedazo de tela, sino un objeto simbólico, frecuente en las coplas populares modernas y siempre asociado con el amor, de modo que sus *orillas* de llanto nos están hablando de un sufrimiento amoroso. Si entendemos esto, de pronto se nos ponen lado a lado el «Dexadme llorar / *orillas* del amar» y el «pañuelo [=amor] con *orillas de llorar*».<sup>6</sup>

Por otra parte, en poetas áureos, como, especialmente, Góngora, suele haber metáforas aún más osadas. Unos versos de Garcilaso (Canción IV, vv. 90-91) dicen: «muéstrame l'esperanza / de lejos su vestido y su meneo», pasaje que se refiere al vestido y el “meneo” de la amada, pero que el pastor Antonio, en el romance que canta ante don Quijote (I, XI), convierte en: «Tal vez la esperanza muestra / *la orilla* de su vestido». Ya que Antonio se dirige a su amada Olalla, ese vestido con orilla no puede ser sino de la esperanza, metáfora tan audaz como las “orillas del amar” de la muy buena versión del romancillo de Góngora publicada en 1591.

El análisis de todas las variantes me llevó a la conclusión de que la mayor parte de ellas son

buenas alternativas que fueron surgiendo con la memorización y oralización del texto por recitadores, cantantes y aun copistas que, además, se sentirían a veces en libertad de modificar levemente los versos. Son cambios a menudo válidos, y más de uno podría proceder de un buen poeta, incluso del mismo Góngora (“Un poema”, p. 116).

Consta, en efecto, que Góngora, como otros contemporáneos, solía modificar sus poemas cuando los volvía a copiar.

Como puede imaginarse, todo esto de la validez de las variantes le resultó inadmisibile a Carreira. Yo había considerado digna de imprimirse entera una versión del manuscrito italiano conservado en Florencia, el magliabechiano VII, 614, códice que Carreira califica ahora de «deleznable». El romancillo contiene ahí varios rasgos interesantes, algunos de ellos compartidos con otros testimonios: «La más linda niña» (v. 1), «Y pues no se pueden» (v. 25), «viendo ir a la guerra» (v. 27). Una variante en especial, que figura también en la versión de un manuscrito conservado en Nápoles, me llamó mucho la atención: en los dos versos maravillosos «después que en mi lecho / sobra la mitad» (vv. 57-58), el manuscrito florentino trae: «... *falta* la mitad». Al respecto, escribí («Un poema»,

<sup>6</sup> Agradezco a Coral Bracho su valiosa colaboración en este y otros aspectos del presente trabajo.

p. 116): «Se diría, un error, pero no lo es: la mitad le sobra al lecho y le falta a la muchacha». Dicho menos sintéticamente: en el lecho sobra la mitad y a la niña le falta *su* mitad, en línea – añado ahora – con la seguidilla que el propio Góngora puso, en 1620, en boca de una mujer cuyo marido está ausente: «La mitad del alma / me lleva el mar: / bolved, gale-ritas, / por la otra mitad».<sup>7</sup>

A mi propuesta el señor Carreira replica sarcástico: «¿Le falta la misma (*sic*) mitad que le sobra? No sabemos. La novela sigue su curso, y es lástima que no conozcamos el final» (p. 216). Esto da una idea de la temperatura a la que ha subido esa “respuesta” que comenzó con un “mi admirada Margit Frenk”. Más sano hubiera sido decir, sin burlas ofensivas, que no se está de acuerdo con las ideas de esa señora y dar *buenos* argumentos.

Pero es que Carreira está encerrado en su estrecha concepción de las cosas. Su “respuesta” rechaza, por principio de cuentas, mi aseveración de que los romances eran memorizados, recitados y cantados: «nos faltan pruebas de que en la transmisión de la poesía culta interviniese la memoria de manera decisiva, y la prueba compete a quien afirma» («Crítica», p. 217). Quien afirma (o sea, yo) acaba de citar muchas variantes típicamente memorísticas, pero además, ha venido aduciendo pruebas en trabajos publicados desde 1982 y recogidos en el libro *Entre la voz y el silencio*, que a Carreira, si acaso lo conoce, no debe interesarle. Ahí hablo largamente, y con pruebas al canto, de la importancia de la memoria (¡y de la voz!) en la cultura medieval, renacentista y barroca<sup>8</sup> y de la abundantísima oralización de los textos escritos, en muy diferentes géneros. Dos estudios incluidos en el libro, uno de 1987 y el otro de 1992, se dedican específicamente a los manuscritos poéticos y a la memorización y oralización de los poemas breves de poetas cultos del Siglo de Oro. Por lo demás, son ya muchos los que defienden esas ideas que Carreira descalifica como “neorrománticas”. Cito a algunos. Don Antonio Rodríguez-Moñino, conocedor como nadie de la poesía del Siglo de Oro y de sus modos de transmisión, pudo decir que «la obra corta muchas veces no pasa de copia a copia, sino del recuerdo al papel, de la memoria a la pluma» (*Construc-*

<sup>7</sup> *Obras poéticas*, t. 2, núm. 345.

<sup>8</sup> Se equivoca Carreira cuando dice que Frenk «aplica a la poesía áurea conceptos más bien apropiados a la medieval» (p. 219). Lo mismo, cuando asevera que creo «válidos para la poesía culta criterios que rigen en la popular» (p. 219). No hay tal: la variación en poesía popular es bien distinta, pues se alimenta de elementos preexistentes en la tradición oral, cosa que no puede ocurrir en un poema “culto”. Si he señalado semejanzas, es porque un poema culto que circula memorizado y oralizado también va engendrando variantes.

ción, p. 26); Alberto Blecua, nada menos que en su *Manual de crítica textual* (p. 24), hubo de reconocer que «una copia puede haberse basado en el mero recuerdo y sin tener a la vista un modelo»; y con referencia al romancero María Cruz García de Enterría ha escrito que «la escasa fijación de los romances viejos en manuscritos» sería prueba del «papel que la memoria jugó en la transmisión del romancero, mucho más importante y crucial que para cualquier otro tipo de obra poética» («Romancero», p. 90). Y tiene razón mi amiga: los romances se prestan mucho más que otros poemas cortos a la memorización y, añadido, a la consiguiente variación fecunda. Los sonetos, para citar un caso opuesto, también se memorizaban, pero los olvidos y las sustituciones podían no ajustarse a la estricta geometría rímica del poema y conducir, entonces, a francos dislates.

En cierto momento dice Carreira que «la oralidad del romancero, incluida la del viejo, estuvo siempre muy reforzada y retroalimentada por la escritura, cosa que las teorías neorrománticas han tendido a silenciar» (p. 216). Sorprende que aquí reconozca la oralidad del romancero, y lo que dice sobre la retroalimentación de la escritura es totalmente cierto, como lo he expuesto con creces en los dos trabajos ahora mencionados. En «El manuscrito poético, cómplice de la memoria» digo, a la letra: «A los manuscritos se acudiría para leer y releer los poemas, las más veces, en voz alta, por cierto; pero también para grabarlos y afianzarlos en el recuerdo: venían siendo, pues ... un apoyo para la oralización» (*Entre la voz*, p. 150).<sup>9</sup>

También: «la escritura, la copia de poemas, iba del brazo de la memoria y la oralización» (p. 149). Mis «reflexiones acerca de la función de la memoria en la literatura antigua» («Crítica», p. 211) vienen de décadas atrás, y de ninguna manera «se apoyan sobre todo en el *Éloge de la variante* de Bernard Cerquiglini (Paris, Seuil, 1989)», puesto que, como digo expresamente, a este inventivo autor (a quien solo conozco desde hace poco) «la memoria y la voz ... no le interesan mayormente» («Un poema», p. 106).<sup>10</sup> ¿No se supone que uno debe *leer bien* los trabajos contra los que uno polemiza?

Cerquiglini sostiene, sí, la movilidad de los textos medievales y su carencia de un texto fijo, pero – y en esto coincide curiosamente con Carreira – a base únicamente de los documentos escritos. Puesto que, como glosó en mi artículo, la transmisión de un texto «dependía de una compleja com-

<sup>9</sup> Véase igualmente «La poesía oralizada y sus mil variantes», *Entre la voz*, pp. 121-135.

<sup>10</sup> En una nota cito este pasaje: «On ne prendra pas ici la défense de l'oral, du corps, de la voix» («Un poema», p. 106, n. 6). Es un probable rechazo de las ideas de Paul Zumthor.

binación de ejecutantes, poetas y copistas – un *atelier d'écriture* –, ningún texto era inalterable; todos estaban sujetos a una constante reescritura» («Un poema», p. 106).

En su “respuesta”, Carreira se detiene largamente en la cuestión de los cancioneros musicales de la época. Yo había notado que él no le dio importancia al hecho de que «varios de los testimonios utilizados son cancioneros polifónicos» («Un poema», pp. 110-111). Él contraargumenta ahora que el hecho sí se «indica, siempre, al fin de cada prefacio» a los 94 romances («Crítica», p. 211), o sea, como dato pertinente para la edición de cada romance, pero no como un fenómeno al que haya que darle el peso que tuvo y que, a mi ver, debió mencionarse en la introducción. Es bien sabido que los cancioneros musicales ofrecen versiones trucas de los poemas, cosa que Carreira vuelve a documentar minuciosamente, para concluir que «ni con la mejor voluntad se las puede tener en cuenta para establecer un texto crítico» (p. 212). Tiene toda la razón del mundo. Pero la cosa no iba por ahí: pese a su escasez, los cancioneros musicales para mí constituyen simplemente una prueba valiosa de que los romances (viejos y nuevos) se cantaban. El hecho de que aparezcan trucos en los cancioneros podría explicarse incluso porque los cantores se sabrían el texto completo y no necesitaban tenerlo ante los ojos.

Aún más valiosos para nuestro propósito son los manuscritos poéticos que incluyen cifras para guitarra, pues no solo vienen a confirmar que los romances nuevos se cantaban, sino que tenían melodías bien conocidas, de modo que solo hacía falta enseñarles a los cantores qué acordes tocar para acompañar su canto con la guitarra. De hecho, para nosotros hoy esas cifras son frustrantes: desearíamos conocer la melodía; pero como todos se la sabían, no hacía falta registrarla.

Dice A. Carreira en su “respuesta”:

La escasez de transcripciones musicales<sup>11</sup> conservadas en ‘mentirosos cartapacios’, se compadece muy mal con lo de que el romancero nuevo sea un género ‘consustancialmente cantado’, y menos aún con que semejante canturía, cuando se da, tenga algo que ver con la transmisión real de los textos (213).

La lógica de la primera aseveración se me escapa (no era, ni es, fácil escribir una partitura musical), y en cuanto a la segunda, impresiona el desprecio con que trata, por una parte, la música polifónica de aquel

<sup>11</sup> No son transcripciones, sino composiciones polifónicas hechas por músicos profesionales.

tiempo y, por otra, la *difusión* de los poemas, que él coloca muy por debajo de su “transmisión real”, o sea, de la escrita: los cancioneros musicales, dirá poco después, “no pertenecen a la transmisión textual de Góngora sino a su difusión, cosa muy distinta” (212). Y qué bien que lo haya dicho con tal claridad. La crítica textual a *la Carreira* se interesa exclusivamente por la “transmisión textual”, o sea, la que se manifiesta, negro sobre blanco, en los papeles conservados; presupone que eso que está escrito ahí fue necesariamente copiado de otro texto escrito, siempre de los ojos al papel. La *difusión* oral y memorística de la poesía no le interesa; sabe que existió, pero la descarta de antemano. Para él, como para otros neopositivistas, lo que no consta en papeles no existe. Si don Quijote cita de memoria muchos romances, eso se lo inventó Cervantes; si un filólogo actual insiste en que los papeles conservados no necesariamente son copias deficientes de otras copias, eso es especulación pura, cuando no “novela”.

Así, la “crítica de la edición crítica” resulta no tener mucho sentido crítico. Y a este propósito, uno esperaría encontrar en la “respuesta” comentarios sobre varias cosas de “Un poema” que no se mencionan siquiera. ¿Por qué, por ejemplo, no se dice nada sobre el anonimato de las versiones de este romance, como de los demás? ¿Acaso no es un hecho significativo? ¿Por qué no se pronuncia una palabra sobre esa cuarta secuencia (versos 31-38) de la versión canónica, a la que yo calificué de “pobre” (y fue poco decir)? ¿Solo porque forma parte de *la versión* del poema, única aceptada? ¿Por qué tampoco se pronuncia Carreira sobre las dos formas del estribillo? Y así podríamos seguir preguntando, me temo que inútilmente. ¿Acaso tendría sentido sugerirle a Carreira que considere la posibilidad de que las versiones de Chacón no sean necesariamente las mejores y de que haya otras igualmente dignas de publicarse?

Pero seamos justos. Hacia el final de la “respuesta” encontramos con sorpresa una especie de palinodia: dice Carreira que, a pesar de sus puntos débiles, mi artículo lo ha hecho reflexionar. Él, que ha subtítulo «Edición crítica» a la edición de los romances de Góngora, cuestiona ahora «la conveniencia de hacer ediciones críticas en la poesía del Siglo de Oro». Añade que «por algo ese mismo rótulo no aparece en las debidas a filólogos competentes, como José Manuel Blecua o Biruté Ciplijauskaitė, en las cuales hay aparato crítico, pero no texto que así pueda calificarse» (p. 219). Las ediciones de poesía del Siglo de Oro que tienen en cuenta todos los testimonios conocidos «no son, pues, críticas en sentido estricto ... ; en realidad podrían designarse *variorum editiones...*» (p. 220). ¿*Variorum*, cuando casi no permiten conocer, incluso,

otras buenas versiones? En todo caso, seguimos, claro, atados a la escritura. Lo que no podrá reconocer Carreira es lo que he llamado “la otra visión”. Y es que, evidentemente, se trata de dos posiciones antagónicas e irreconciliables. ¿Qué le vamos a hacer?”

### Referencias

- Bleuca, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- Carreira, Antonio, «Crítica de la edición crítica. Respuesta a Margit Frenk», *Acta Poética*, 33/2, julio-diciembre 2012, pp. 211-221.
- Díez Borque, José María, *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*, Barcelona, Montesinos, 1985.
- Frenk, Margit, «La poesía oralizada y sus mil variantes» [1987], en *Entre la voz*, pp. 121-135.
- Frenk, Margit, «El manuscrito poético, cómplice de la memoria» [1992], en *Entre la voz*, pp. 136-151.
- Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Frenk, Margit, «Un poema en movimiento: *La más bella niña*, de Luis de Góngora», en Itziar López Guil y Jenaro Talens (eds.), *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 105-117.
- García de Enterría, María Cruz, «Romancero: ¿cantado-recitado-leído?», *Edad de Oro*, 7, 1988, pp. 89-104.
- Góngora, Luis de, *Obras poéticas*, ed. R. Foulché-Delbosc, 3 vols., Nueva York, Hispanic Society of America, 1921. Ed. facsimilar, Nueva York, Hispanic Society of America, 1970.
- Góngora, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreira, 4 vols. Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- Montesinos, José F., Prólogo a Lope de Vega, *Poesías líricas*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1965.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, *Poesía y cancioneros*, Madrid, Real Academia Española, 1968.

\* In ottemperanza al galateo della disputa accademica, i direttori di Ecdotica hanno offerto al professor Antonio Carreira la possibilità di replica a questa critica della collega Margit Frenk; al momento dell'impaginazione del numero, tuttavia, la risposta di Carreira non è giunta in redazione. Se la replica arriverà, verrà pubblicata sul prossimo numero di Ecdotica.

# Rassegne

PAOLO CHIESA

📖 V. Gillespie e A. Hudson (eds.), *Probable Truth. Editing Medieval Texts from Britain in the Twenty-First Century*, Turnhout, Brepols («Texts & Transitions», 5), 2013, pp. 549, euro 135, ISBN: 978-2-503-53683-5

*Probable Truth* è il titolo suggestivo e considerevolmente (anche se non totalmente) ossimorico di un volume miscelaneo curato da Vincent Gillespie e Anne Hudson, nato in seguito a un convegno organizzato nel 2010 a Oxford dalla Earl English Texts Society (EETS) e pubblicato nel 2013 da Brepols («Texts & Transitions» 5). Il sottotitolo, *Editing Medieval Texts from Britain in the Twenty-First Century*, illustra il contenuto, articolato in 29 contributi – cui si aggiunge l'importante «Introduction» dei due curatori – e 549 pagine. Poiché ci pare abbia un interesse metodologico a spettro piuttosto ampio, lo segnaliamo qui al pubblico italiano che si interessa di filologia, cui potrebbe sfuggire, se si eccettuano gli stretti specialisti di quell'ambito linguistico e geografico.

Il volume è diviso in sette sezioni intitolate rispettivamente: 1) «The Way We Were»; 2) «From Script to Print to HTML: Electronic Editions»; 3) «Practices, Habits, Methodologies»; 4) «In Praise of the Variant: Why Edit Critically»; 5) «Editing British Texts in Latin, Anglo-Norman, Celtic and Scots»; 6) «Scientific Texts»; 7) «Middle English Case Studies». Gli approfondimenti metodologici si trovano perciò nelle prime quattro sezioni, fermo restando naturalmente che qualche interessante osservazione di metodo può derivare anche dalla lettura dei casi specifici presentati nelle ultime tre. L'impostazione è chiara fin dall'introduzione: questo è uno spazio per riflettere in un mondo che cambia molto in fretta. Lachmann e il metodo che (talvolta indebitamente) è associato

al suo nome potrebbero essere stati sepolti troppo presto, sembrano dire i curatori, o in modo troppo sommario: è vero che erano vecchi e un po' ideologici, ma non tutto quanto passava sotto quell'etichetta meritava il ridicolo nel quale per una decina d'anni è stato relegato. Ma soprattutto, «if the stemmatic approach is not feasible, then what should be put in its place?». La domanda trova poi la necessaria varietà di risposte in ragione della varietà di situazioni delle opere studiate; ma quello che interessa di più è forse la domanda stessa.

Non ci occuperemo dei singoli casi, che per altro esulano – con qualche eccezione – dalle nostre competenze, che sono quelle di un mediolatinista. Tenteremo invece qualche percorso trasversale, su temi e problemi sui quali, leggendo il volume, ci siamo sentiti sorprendentemente vicini a studiosi fino a quel momento a noi sconosciuti o poco noti, impegnati a lavorare su testi che non saremmo in grado di affrontare e che di solito non siamo nemmeno in grado di leggere, come quelli in Old e Middle English.

Le radici bibliografiche della filologia britannica, come si ricava scorrendo le note a piè di pagina, sono in parte diverse dalle nostre. Si cita spesso, come punto di svolta o per lo meno di crisi, la *New Philology*; ma più che alla sua versione francofona, e per noi più consueta, di Zumthor e Cerquiglini, il riferimento è a quella di Jerome McGann, ben più ponderata e meno provocatoria, e perciò più produttiva. Molto presente è anche l'eclettismo di George Kane (1916-2008), celebre come editore del *Piers Plowman* di William Langland, ma meno noto al di fuori dall'ambito degli studi anglosassoni, che proclamava la prevalenza della variante sul manoscritto: tramontata l'utopia della ricostruzione stemmatica, la tradizione va interrogata a tutto campo, rinunciando a sistemazioni gerarchiche. Il lavoro dell'editore si concentra allora sulla *selectio* di varianti di per sé equipollenti, per praticare la quale si riprendono per altro criteri tradizionali (*lectio difficilior*, chiamata qui anche *lectio durior*, e *usus scribendi*), e sull'*emendatio*, che da Kane – su una linea che potremmo far risalire a Housman – è ammessa con grande libertà. Su questa linea si pone in particolare l'intervento di Rosamund Allen, «Assessing Sole Attestation in Selected Middle English Textual Traditions», pp. 293-308.

Queste, dicevamo, sono le radici; ma talvolta si tratta di radici ormai piuttosto distanti, data la rapidità dei processi. L'attualità è invece la disillusione seguita all'ubriacatura della *New Philology*, con i suoi affascinanti, ma anche molto discussi precetti. La valorizzazione della *mouvance*, soprattutto, nasceva dal connubio fra una petizione teorica – il

disconoscimento della gerarchia fra forme diverse del testo – e una possibilità tecnica – la rappresentabilità multipla e non gerarchica del testo in edizioni elettroniche – che apparivano fra loro inscindibili; tanto che, si potrebbe dire, era la possibilità tecnica a promuovere il capovolgimento teorico, e non viceversa. La scommessa della *New Philology* era quella di realizzare edizioni “elastiche”, “democratiche”, “decentrate”, grazie alla molteplicità spaziale dell’elettronica, superando la presunta castrante unicità e la conseguente gerarchia imposta dal vincolo della carta; e che queste edizioni avessero il crisma di una nuova, e superiore, scientificità. La scommessa, vent’anni dopo, non è stata vinta, e lo scetticismo prevale. Fattori come la precoce obsolescenza di hardware e software, il peso della codifica – e la mancanza di regole condivise, aggiungiamo noi, su quanto effettivamente vada codificato –, lo scoraggiante rapporto impegno/risultati, i costi molto elevati, hanno colpito l’edizione elettronica proprio in quello che pareva uno dei suoi punti di forza, cioè la sua elasticità ed economicità; e hanno prodotto i dubbi sulla stessa opzione scientifica che giustificava e da cui insieme veniva giustificata. Per due volte, nelle pagine del libro, incontriamo casi in cui un editore, dopo avere realizzato un testo elettronico, ha ritenuto poi preferibile un’edizione cartacea (così Hiroyuki Matsumoto per il poema epico scozzese *The Destruction of Troy*, citato da Thorlac Turville-Petre nel saggio «Editing Electronic Texts», pp. 55-70; e Sally Mapstone per l’edizione in facsimile delle stampe di Chepman e Myllar, ossia dei primi libri stampati in Scozia, citati nel suo saggio «Editing Older Scots Texts», pp. 311-325), e una terza volta quella di un editore costretto a constatare che, per un’opera disponibile sia in edizione elettronica che in edizione cartacea, il pubblico va a consultare la forma elettronica quando vuole vedere le immagini dei manoscritti, ma la forma cartacea quando vuole leggere il testo (si tratta dell’edizione sperimentale delle varie traduzioni e ricostruzioni del celebre inno di Caedmon, curata da Paul O’Donnell e citata da Katherine O’Brien O’Keeffe nel suo saggio «The Architecture of Old English Editions», pp. 73-90).

Fra le cause dell’attuale stasi, se non fallimento, delle edizioni elettroniche – si parla qui di edizioni di impostazione elettronica, e non delle tecnicamente banali e ormai stradiffuse versioni elettroniche di edizioni preparate in modo tradizionale – le principali sono certo quelle economiche. La parola d’ordine di questi ultimi anni, lanciata da McGann e ripresa qui da Bella Millett («Whatever Happened to Electronic Editing?», pp. 39-54), sembra essere *sustainability*: ciò di cui occorre tener conto non sono solo le istanze scientifiche e le possibilità tecniche, ma

il contesto generale in cui si sviluppa la ricerca, ivi compresa la generalizzata difficoltà degli studi umanistici a far sentire le proprie ragioni. E l'economia, nel senso monetario del termine, è presente sotto traccia in diversi contributi della prima parte del volume. È ormai evidente a tutti che i progetti di Digital Humanities che procedono con successo, e che stanno effettivamente rivoluzionando la ricerca, sono quelli di archiviazione dei dati, riproduzione di immagini, diffusione di materiali; progetti che trovano ampio appoggio pubblico e privato, perché hanno buone ricadute per chi li finanzia (di immagine, di valorizzazione di patrimoni esistenti, talvolta anche direttamente in denaro, e – da ultimo? – perfino sul piano educativo e sociale). Ma fra questi progetti, che sono spesso ricerche di impostazione tradizionale, ma su scala enormemente maggiore e con mezzi tecnici infinitamente più potenti, non possono rientrare le edizioni elettroniche, che a fronte di un costo non meno alto offrono solo ritorni modestissimi. Il particolarismo filologico, associato a una certa miopia nelle valutazioni economiche, ha avuto la sua parte in questo fallimento: si possono citare decine e forse centinaia di progetti-pilota di filologia digitale, sviluppati negli ultimi vent'anni, che non si sono mai collegati fra loro, che hanno prodotto al massimo qualche piccola edizione non replicabile, che non hanno saputo valorizzare – o hanno superbamente ignorato – le esperienze precedenti per ripartire da zero, che hanno assorbito una quantità di risorse imbarazzante sul piano sociale. Questo tipo di esperienze individuali pare aver fatto il suo tempo. Uno dei padri delle edizioni elettroniche, Peter Robinson, in un articolo intitolato «Editing without Walls» (citato nel volume, per criticarlo, da O'Brien O'Keefe) coglie la novità nella vertiginosa crescita dei *social networks*, e invoca come frontiera l'edizione libera, collaborativa, decentrata, in una parola *networked*, all'interno della quale ogni soggetto coinvolto (studiosi, molti studiosi, ma anche università, biblioteche, case editrici) metta a disposizione le proprie competenze, le proprie risorse e i propri materiali all'interno di un progetto comune non speculativo. La proposta è interessante, e la strada probabilmente è quella giusta; ma, nella forma presentata da Robinson, è poco più di una petizione di principio, perché i due nodi fondamentali, quello economico e quello scientifico, non vengono affrontati. Quello economico: che i tempi siano tutt'altro che maturi lo dimostra il fatto che la rivista online *Literature Compass*, dove è pubblicato l'articolo di Robinson – un articolo di 5 pagine – ne vende il .pdf all'esosissimo prezzo di 35 \$; altro che togliere i muri! (Bisogna comunque dare atto all'autore di avere anche messo gratuitamente in rete una forma non ufficiale del

contributo). Quello scientifico: perché, come osserva O'Brien O'Keefe, forse i *walls* non vanno abbattuti tutti, se non altro perché serviranno dei meccanismi di validazione scientifica del prodotto partecipato; e anche da questo siamo molto lontani.

La fatica nella realizzazione delle edizioni *new-philologic* ha raffreddato perciò anche gli entusiasmi verso la teoria che ad esse era collegata. In mancanza di prodotti davvero rappresentativi, la *New Philology* non è riuscita finora a mostrare sul campo le sue ragioni, né rispondere alle critiche di improvvisazione e superficialità che le sono state rivolte dalla filologia tradizionale, che invece, nella sua versione "intelligente", continua imperterrita a sfornare edizioni di ottima qualità. Derek Pearsall («Variants vs Variance», pp. 197-205), osserva che vi sono «younger non-editors or aspirant editors» per i quali «the idea of *mouvance*» e «the view that every manuscripts represents an independent text... has proved irresistible»: «it is made to sound like a brave challenge to the fogeyish world of traditional editing, and meanwhile the privileging of individual manuscripts makes a limitation of the field of study possible, an important consideration in times of straitened finance, career pressure, and the necessity of movement toward publication». Il sospetto, in effetti, è forte, e i fatti, per ora, non sono tali da smentirlo; vista la vertiginosa crescita numerica delle edizioni critiche o pseudo-critiche, aspetto particolare della altrettanto vertiginosa crescita delle pubblicazioni in genere, un osservatorio di alto livello scientifico, composto da accademici di chiara competenza e specchiata imparzialità che diano un autorevole parere sul valore di quanto prodotto, sarebbe un utile strumento di orientamento.

Della dialettica fra autore e copista, che è poi la dialettica principale nella filologia di impostazione classica, si parla molto in questo volume, e al copista sono forse riservate maggiori attenzioni che all'autore. Può essere questa una conseguenza duratura della *New Philology*, o comunque delle teorie foucaultiane e barthesiane sulla «morte dell'autore»; che, pare a noi, hanno portato a un salutare ridimensionamento di questo personaggio-concetto, l'«autore», così arbitrariamente invadente nell'età romantica e idealista, ma fortunatamente non alla sua cancellazione, che sarebbe antistorica e in fondo inverosimile. Nelle pagine del volume troviamo anche autori medievali molto impegnati a sottolineare la propria esistenza (così ad esempio Ranulph Hidgen, redattore di un'opera storica in latino chiamata *Polychronicon*, che nel manoscritto autografo identifica con la propria iniziale, *R.*, le parti che non derivano da compilazione ma sono da lui stesso composte; ne parla

Matthew Fischer, «When Variants Aren't: Authors as Scribes in Some English Manuscripts», pp. 207-222), e a manoscritti autoriali sono dedicati anche altri saggi (come quello di Malcolm Godden, dal titolo molto britannico «Editing Old English Prose and the Challenge of Revision; or, Why It Is Not So Easy to Edit Old English Prose», pp. 91-110). Ma l'analisi dell'attività degli scribi ha parte prevalente. Curiosamente, gli studi dedicati ai copisti sortiscono esiti poco in linea con le teorie della *variance*. Daniel Wakelin («Editing and Correcting», pp. 241-259), forte di un censimento a tappeto di tutte le correzioni presenti nei manoscritti in Middle English conservati alla Huntington Library di San Marino (California), parla dell'«azione centripeta» della correzione, che tende a ripristinare la normalità contro l'entropia «centrifuga» dell'errore, e conclude che gli scribi che copiarono questi codici paiono essere stati molto attenti all'esatta riproduzione verbale del loro modello. Ad analoghe conclusioni arriva anche Richard Beadle («Some Measures of Scribal Accuracy in Late Medieval English Manuscripts», pp. 223-239) basandosi su computi empirici (fra cui quello di misurare la varianza di più copie del medesimo testo eseguite dallo stesso scriba). Ora, se è vero che istituire una netta dicotomia fra autore e copista per il medioevo sarebbe indebito (spesso l'autore è anche copista, e la sua attività in quanto copista non è diversa da quella dei copisti che non sono autori; questa la tesi, per esempio, del già citato contributo di Fisher), fra i due poli entro i quali il copista, sia o no anche autore, può muoversi, ossia il polo della massima fedeltà rispetto a un modello preesistente e il polo della massima libertà di modifica ai fini di una *performance* diversa, il modo di comportarsi prevalente sembra più vicino al primo.

Gli altri contributi del volume sono dedicati a singoli testi, ognuno dei quali pone naturalmente singoli e specifici problemi e richiede singole e specifiche soluzioni. Non li citeremo, nemmeno come semplice elenco, perché non rientrano nel nostro abituale campo d'azione, e sarebbe sciocco contrabbandare competenze che non abbiamo. Possiamo però dare un assaggio della varietà e della suggestività di alcuni argomenti trattati – potremmo dire in ossequio a principi di filologia comparativa, ma anche più banalmente con uno sguardo incuriosito verso i vicini di casa – citando tre casi. Il primo è quello dei *Canterbury's Tales*, un'opera che presenta un'insolita instabilità di struttura nella tradizione, indagata da Orietta Da Rold («New Challenges to the Editing of Chaucer», pp. 481-492); sulla base di un'analisi «stratigrafica» dei manoscritti, e in particolare del più antico e autorevole (il cosiddetto «codice Hengwrt»), la studiosa suggerisce la possibilità che tale instabilità risalga

all'autore stesso e a vari momenti di emissione dell'opera. Il secondo è quello della contaminazione che interessa la tradizione del *Piers Plowman*, esaminata da A.V.C. Schmidt («“Let Copulation Thrive”: Some Varieties of Contamination in the Textual Tradition of Piers Plowman», pp. 493-508; chi vede la «copulation» crescere rigogliosa, nella citazione che costituisce il titolo, è il re Lear shakespeariano, e anche questo è molto britannico); l'opera è conservata in due diverse versioni, e i fenomeni di contaminazione si riscontrano sia fra manoscritti di una singola versione, sia fra manoscritti di versioni diverse, e si conclude che: 1) i copisti dell'opera non si fanno scrupoli di abbandonare il modello che stanno seguendo se individuano una versione a loro parere migliore; 2) tale «versione a loro parere migliore» è in genere quella più ampia, che sostituisce quella più breve, indipendentemente dai codici che le riportano. Il terzo è quello che riguarda la *Scale of Perfection* di Walter di Hilton, un trattato mistico in Middle English (xiii sec.), studiato da Michael G. Sargent («Editing Walter Hilton's “Scale of Perfection”: The Case for a Rhizomorphic Historical Edition», pp. 509-534); in ragione del fatto che i manoscritti sono molti e tutti cronologicamente distanti dall'autore, che hanno un livello di varianza piuttosto elevato, e che non si riescono a raggruppare in modo definito, si invoca per l'edizione una strategia letteralmente chiamata «rhizomorphic historical edition», che a dire dell'autore sembrerebbe soddisfare quello che sarebbe il principale obiettivo della critica testuale odierna («The question facing the editor at the beginning of the twenty-first century is whether there is a non-genetic, non-evolutionary, non-authoritative, non-positivist, post-modern way of approaching the multiplicity that is the natural state of text»; un'affermazione dalla quale ci sentiamo di dissentire, perché riteniamo che vi siano problemi diversi e più importanti).

Il contributo di Sargent è l'ultimo del volume, e costituisce forse, fra tutti, quello che riprende in modo più esplicito le linee teoriche della *New Philology* («the edition will not privilege any one of the surviving forms of the text as necessarily more ‘authoritative’ than any other: each form will be presented with its own justifying apparatus, since each form of the text is *The Scale of Perfection* as it was known to its fifteenth-century readers»: si elimina il principio di autorità, ogni forma ha valore equivalente, si combatte qualsiasi subordinazione gerarchica). Ma, come si è visto, si tratta di *una* linea, non *de la* linea del volume, che ci sembra effettivamente comprendere un vero dibattito. Dalle discussioni degli ultimi decenni la filologia tradizionale può essere uscita, a seconda dei punti di vista, indebolita o rafforzata (a seconda che si ascriva a suo

danno o a suo guadagno il venir meno di certe rigidità di obiettivi e di applicazioni; a seconda, cioè, che questi mutamenti vengano considerati uno svuotamento o una liberazione); se si vuole individuare un punto di non ritorno, lo si può trovare nell'acquisizione, per noi oggi forse abbastanza banale ma fino a poco tempo fa non così scontata, che ogni testo ha bisogno di attenzioni diverse e approcci diversi, e che per pubblicarlo bisogna saperlo "ascoltare" – un'acquisizione che questo volume illustra bene. In un saggio del 2005, Michael Reeve sostiene la tesi che il metodo tradizionale, quel metodo stemmatico negli ultimi decenni più volte dato per spacciato, è in realtà l'unico vero metodo che si possa applicare alla critica testuale: «tra il metodo del Maas [Maas! il più stemmatista degli stemmatisti! *nota nostra*] e la mancanza di qualsiasi metodo *tertium non datur*» (cito da M.R., *Manuscripts and Methods*, Roma, 2011, p. 49). Siamo d'accordo con Reeve, ma vi sono certamente molti testi per i quali il metodo stemmatico è inapplicabile, e che bisogna pur pubblicare. Lo si farà «senza metodo», allora, o piuttosto con il metodo empirico e ragionevole che sia il più indicato per quel caso particolare, ma che non abbia la pretesa di essere riproducibile su larga scala. Un metodo che presupporrà una lunga esperienza su una molteplicità di casi e la conseguente capacità di discernere fra ciò che corrisponde a una norma e ciò che fa eccezione. Un metodo empirico e ragionevole, che è il contrario di casuale.

Poiché la filologia è (anche) una disciplina aforistica, ci permettiamo di estrarre qui due sentenze che abbiamo incontrato nel volume e che ci sembrano istruttive. La prima è quella antidogmatica di Pearsall: «the only rule that all scholarly editors and editors of critical editions *must* observe is – *Show your working*, as we used to be exhorted when we were doing maths problems at school» (p. 205; corsivi dell'autore). Come ha chiarito in precedenza, Pearsall non vuol dire che tutto è lecito, che ogni metodo è altrettanto valido; si sta parlando della «discipline of the critical edition», e quindi di edizioni critiche serie, e si sottolinea che in questo campo non si può dare un principio apodittico da seguire. In questa luce, ci sentiamo di sottoscrivere con entusiasmo la frase dello studioso. In fondo, il progresso che ha consentito in questi anni la filologia digitale, nelle non numerosissime buone realizzazioni che ne sono derivate, non è tanto la nascita di una nuova teoria filologica, ci sembra, quanto la maggiore trasparenza dei procedimenti filologici tradizionali: vi è ora la possibilità di rendere espliciti *tutti* i passaggi del lavoro svolto, e di mettere a disposizione del pubblico – degli altri filologi, di altri studiosi di campi diversi, di altri soggetti ancora – *tutti* i materiali utiliz-

zati. Un passo avanti, forse definitivo, verso quello che dovrebbe essere uno degli obiettivi di una filologia matura, ossia produrre delle «edizioni reversibili», quelle in cui uno studioso successivo può smontare la costruzione dello studioso precedente e ricomporre l'opera in modo diverso servendosi degli strumenti che il suo stesso predecessore gli ha fornito. Questa sì sarebbe una filologia collaborativa.

Il secondo aforisma è di Susan Powell («In Praise of the Variant: Why Edit Critically? A Pragmatic Viewpoint», pp. 275-291): «What one finds in substantive variants enables one to see which manuscripts relate to which, how, and perhaps even why; what individual scribes were doing or not doing, how and why; even sometimes what sort of audience was in mind for which manuscript. Without such informations an edition is a dead text». L'immagine è suggestiva: in un'edizione statica si legge un «testo morto», mentre è importante far emergere la sua «vitalità», espressa nelle «substantive variants». Anche questo ci sentiamo di sottoscrivere, in una linea però che è quella storicistica pasqualiana: «vitalità» significa «trasmissione», e comprenderla significa individuare una gerarchia (non di valori, si intende, ma di tempi e di relazioni). Anche in questo caso si potrebbe esprimere un *desideratum* per una filologia matura: quello di una «filologia differenziale», in cui ogni documento che si ritiene utile presentare – esistente o ricostruito che sia – venga definito nella sua esatta natura, individuando per ciascuno «which, what, how, why», ma con la consapevolezza che questo è possibile solo in una prospettiva storica, e dunque nell'individuazione di un asse cronologico che è per sua natura gerarchico, anche se non ha nulla di antidemocratico.

Segnaliamo dunque *Probable Truth* per il contributo che reca al dibattito di una filologia in un momento di passaggio, dal quale fatica a uscire e che forse fatica a capire, come ben spiega l'«Introduction» di Gillespie e Hudson; e questo è un problema che non riguarda i filologi dell'antico inglese, ma tutti i filologi in genere. Lo segnaliamo al pubblico italiano invitandolo alla lettura, sperando per *par condicio* (come oggi si dice) che il pubblico anglosassone faccia altrettanto con i contributi teorici pubblicati in una lingua diversa dall'inglese, che troviamo in questo volume ben poco citati. Di Zumthor si ricorda il famoso saggio *Toward a Mediaeval Poetics*; di Cerquiglini *In Praise of the Variant*; di Timpanaro *The Genesis of Lachmann's Method*; di Maas *Textual Criticism*; e ci è rimasta l'impressione che se uno studio non è tradotto in inglese, pochi saranno gli studiosi anglosassoni che se lo andranno a leggere. Nel suo per altro pregevole intervento («Editing Texts with Extensive

Manuscript Tradition», pp. 111-129), Ralph Hanna presenta ad esempio alcuni casi in cui si riscontra un «pool of variants», e questi casi vengono analizzati – sulla scorta del pensiero di Kane – in un modo che ricorda il concetto di «diffrazione», a noi così familiare dopo Contini; ma il nome Contini non figura purtroppo nell'indice degli studiosi, e l'analisi, priva della coerenza sistematica continiana, risulta alla fine un po' superficiale. Bene ha fatto, pensiamo, Paolo Trovato a pubblicare in inglese il suo recente manuale (o non-manuale: *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padova, 2014), perché veicoli al di là della Manica e al di là dell'Oceano riflessioni che si fanno e metodi che si usano sul continente, e di solito al di qua delle Alpi.

#### ANDREA SEVERI

📖 Alejandro Coroleu, *Printing and Reading Italian Latin Humanism in Renaissance Europe (ca. 1470-1540)*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 220, £ 44.99, ISBN 978-1-4438-5894-6

📖 Alexandre Vanautgaerden, *Érasme typographe. Humanisme et imprimerie au début du xvr<sup>e</sup> siècle*, Préface de Jean-François Gilmont, Genève, Droz («Travaux d'Humanisme et Renaissance», DIII), 2012, pp. xvi+632, \$ 208, ISBN 978-2-600-01566-0

Nel 2012 e nel 2014 due Alessandri, Alejandro Coroleu e Alexandre Vanautgaerden, hanno regalato alla comunità degli studiosi due libri diversi (per formato e peso) ma egualmente importanti per lo studio dell'umanesimo in Europa. In un certo senso, si potrebbe parlare di due libri paralleli. Il loro comun denominatore è facilmente individuabile sin dai titoli: la stampa (*Printing and reading...* e *Humanisme et imprimerie*) come straordinario ed imprescindibile strumento di diffusione delle opere umanistiche all'inizio dell'età moderna in Europa. Ma il parallelo potrebbe già finire qua.

E non solo per la diversità degli approcci (Coroleu assume quello del filologo con interessi storico-letterari, Vanautgaerden, invece, quello del bibliografo) che in fondo si conciliano in un comune orizzonte di storia delle idee, quanto piuttosto per la diversità delle vicende che raccontano: lo studioso catalano descrive minuziosamente, attraverso lo

studio dei paratesti delle stampe e delle annotazioni lasciate dai lettori su molti esemplari passati al vaglio, la storia di una lunga e articolata ricezione, tra xv e xvi secolo, di alcune opere significative di umanisti italiani che non poterono controllare (perché già morti, o lontani dai luoghi di stampa) né tanto meno governare questo processo di “assorbimento” dei loro scritti in Francia, Germania, Spagna; l’attuale direttore della Bibliothèque de Genève, già *conservateur* del Musée della Maison d’Érasme, dal canto suo, propone invece una biografia del principe degli umanisti europei non *ex Erasmo*, ma *ex Erasmi libris* (questo il suo proponimento espresso a p. 4, anche se, a lettura ultimata, viene da chiedersi se – proprio per quello che si narra benissimo nel libro – sia possibile separare Erasmo dai suoi libri), ovvero sviscerando le caratteristiche tecniche dei maggiori libri di Erasmo o di cui Erasmo decise di farsi editore, stabilendone maniacalmente ogni minimo particolare fianco a fianco ai suoi editori, perché era ben conscio che la famosa immortalità cui gli umanisti tanto bramavano – ed egli primo su tutti – non dipendeva solo dal contenuto delle opere, ma anche dalla «retorica materiale» in cui essi sarebbero stati calati. Forse anche grazie all’uso di tante illustrazioni che scandiscono e supportano le argomentazioni a testo (non relegate dunque in un semplice “cantuccio”), Vanautgaerden riesce a rendere avvincente una narrazione che il titolo del volume parrebbe indirizzare ai soli specialisti o appassionati della storia del libro.

Partiamo subito da un esempio che avrà il merito di squadernare plurime conseguenze. Tutti conoscono il celeberrimo *Elogio della follia* (*Encomium moriae*), ma non tutti certamente sanno che l’opera, uscita a Parigi nel 1511 senza l’autorizzazione del suo autore, venne presto corredata di un commento che, benché scritto da Gerardus Listrius, fu commissionato e “orchestrato” da Erasmo stesso, desideroso di inquadrare il suo testo nel giusto genere letterario (quello delle *declamationes*) e preoccupato dunque che i lettori recepissero correttamente i ‘giusti’ significati dell’opera, che non voleva essere un testo aperto a mille possibilità interpretative né, tanto meno, eversivo. Nell’edizione uscita per i tipi di Froben nel 1515, addirittura, Erasmo interviene direttamente a modificare il commento del Listrius, con questo rivelando che l’amico è, in fondo, un semplice prestanome (p. 416): il commento alla *Moria* è in pratica un autocommento. L’umanista di Rotterdam non consente agli sconosciuti, e nemmeno agli amici, di esercitare l’esegesi sui suoi testi: è ben consapevole che anche l’inserzione di un semplice indice può modificare la percezione di un libro (p. 414), e lui solo vuole essere il regista e l’esecutore di tutto l’*iter*, dall’ideazione del testo alla confezione

del libro. A questo progetto ambiziosissimo dedicò la sua vita, incessantemente in viaggio alla ricerca del professionista della stampa che gli potesse garantire l'edizione, sotto tutti i punti di vista, perfetta.

Passiamo invece al libro di Coroleu, cominciando dalle pp. 24-25, in cui lo studioso ricorda un fatto avvenuto più o meno in quegli stessi anni in cui Erasmo era preoccupato per la giusta lettura del suo capolavoro: il carismatico frate carmelitano, umanista e poeta Battista Spagnoli Mantovano (1447-1516), salutato già nel 1496 dal giovane Erasmo quale «Virgilio cristiano», si vantava col re francese Francesco I, in una lettera del 1515, di essere letto e conosciuto da tutti i dotti del suo regno. Lo Spagnoli che, seppur della generazione precedente a quella di Erasmo, cominciava ad avere coscienza già a fine Quattrocento dell'importanza dell'*ars artificialiter scribendi*, non oltrepassò mai le Alpi, così che tutto il parossistico fenomeno di stampa e di commento delle sue numerosissime opere poetiche fuori d'Italia prescindette completamente dalla sua volontà: è un processo eteronomo, da cui fuoriesce un prodotto allotrio rispetto alle intenzioni dell'autore. Certo, il Mantovano non si sarebbe probabilmente lamentato troppo nel vedere le tante edizioni scolastiche con commenti "familiari" prodotte a Parigi dal cattolico Josse Bade. Ma si potrebbe dire altrettanto di Petrarca, se avesse potuto rendersi conto della destinazione d'uso del suo poderoso trattato morale *De remediis utriusque fortune*, sintetizzato in un *corpus* di massime raccolto dall'umanista catalano Pere Miquel Carbonell (p. 98), oppure di Poliziano, se avesse avuto contezza di come, a circa vent'anni dalla sua morte, da una delle sue prolusioni accademiche più rivoluzionarie e teoricamente dense, la *Lamia*, veniva estratta la *fabella* iniziale delle *Aves et nactua* per farla leggere nelle scuole ai bambini di dieci anni (p. 83)? E ancora: il bolognese Filippo Beroaldo il Vecchio si sarebbe risentito o avrebbe sorriso – lui, socratico umanista umoristico e bizzarro – del fatto che i suoi *Orationes et poemata* venissero stampati e ristampati decine di volte in Francia e Germania come opera di un autore neoplatonico e cristiano (p. 79)? Si tratta solo di alcuni esempi, è chiaro, e la storia della ricezione europea dell'umanesimo italiano non può coincidere in tutto e per tutto con una vicenda di semplificazione e di adattamento ad un contesto culturale differente, vale a dire meno laico e con scrupoli eminentemente pedagogico-moralistici (scrupoli che erano stati, peraltro, anche degli umanisti italiani all'inizio del xv secolo). Tuttavia, la tesi centrale del libro di Coroleu è dichiarata sin dall'inizio, e si legge esplicitamente nell'introduzione (p. 8): «The main thesis of this book is that, even though these texts were not conceived as works to be used in schoolrooms or

lecture halls as part of the humanist movement, they were nevertheless put to a variety of pedagogical uses far removed from their authors' original aspirations».

Da una parte, dunque, il libro di Vanautgaerden ci descrive dettagliatamente la vita “editoriale” del più insigne erede degli umanisti italiani, principe e icona europea degli *studia humanitatis*, tutta tesa ad annullare, «dans la précipitation» (p. 307), la distanza cronologica e temporale tra i tempi di scrittura e di stampa, che a Venezia nel 1508, lavorando gomito a gomito con Aldo Manuzio nella sua officina tipografica, arrivano addirittura a coincidere per la prima volta (p. 155); dall'altra, di contro, incontriamo invece alcuni tra i più fortunati umanisti italiani, dal padre nobile Francesco Petrarca (in particolare col suo *Bucolicum carmen*) al Poliziano (in particolare quello delle *Silvae*), e al Mantovano che, per diventare “classici moderni”, devono scontare tutta la distanza tra i tempi di scrittura e di (ri-)stampa delle loro opere – che nel loro caso è di anni se non di secoli, e di centinaia se non di migliaia di chilometri –, distanza in cui, come in ogni processo culturale, interviene l'orizzonte d'attesa del lettore (generalmente appartenente a *sodalitates litterariae*, *gymnasia*, scuole conventuali) a modificare, talvolta persino mortificare, l'intenzione originaria dell'autore.

Abbiamo appena usato l'espressione “classici moderni”. Nel suo volume Vanautgaerden afferma che Erasmo sarebbe stato il primo autore ad essere commentato ancora in vita, giacché la tradizione esegetica riguardante, ad esempio, due “giganti” come Dante e Petrarca fu solo postuma (p. 415). La considerazione è solo parzialmente vera perché, ad esempio, il *Bucolicum carmen* di Petrarca venne commentato da Benvenuto da Imola presso lo studio bolognese con Petrarca probabilmente ancora vivente. Petrarca a parte, Coroleu nel suo libro si concentra proprio su alcuni precedenti di questo fenomeno (diventare classici in vita: capitò clamorosamente al già citato Battista Mantovano, ma capitò anche a Filippo Beroaldo) vale a dire quel processo di classicizzazione e canonizzazione dei *neoterici* italiani, quegli autori che avevano carte in regola per fornire *litterae e mores*, un buon latino e buoni insegnamenti da trasmettere alla gioventù francese e tedesca. Questi autori, di cui sopra si sono forniti solo alcuni nomi (ma si potrebbero subito aggiungere quelli di Leonardo Bruni, Pietro Paolo Vergerio, Lorenzo Valla, Antonio Geraldini, Fausto Andrelini, Francesco Negro...), divennero in non pochi *curricula* scolastici propedeutici agli autori latini antichi: vale a dire i moderni (viventi o morti da poco) servivano – usando, capovolta, un'immagine celebre – per portare sulle spalle gli antichi. In

questo ruolo di servizio, però, gran parte del loro portato ideale o persino utopistico svanisce. Ancora qualche esempio, per chiarire. La maggior parte degli studiosi di umanesimo (anche se non tutti) riconosce oggi alle *Elegantie latine linguae* di Lorenzo Valla una carica rivoluzionaria: il capolavoro dell'umanista romano costituirebbe l'impresa donchiescottesca di non imporre attraverso regole il corretto uso della lingua latina, ma – sulla scorta peraltro di Quintiliano – di farlo scaturire dall'uso differente e dall'articolata *consuetudo* tratta da un'ampia gamma di autori rappresentanti la latinità. Passò di là dalle Alpi questo ambizioso progetto? Da quello che apprendiamo da Coroleu, e come da anni va spiegando Mariangela Regoliosi, possiamo affermare di no. E non perché le *Elegantie* non ebbero fortuna nelle stamperie europee o non furono ricopiate centinaia di volte nei manoscritti, ma perché – estrapolato il nocciolo della regola dal mallo variegato di esempi d'autore – queste furono spesso ridotte a testo scolastico su cui apprendere il latino. Insomma, dalle *Elegantie* «excerpendum erat». Ne fece un compendio, come noto, il giovane Erasmo; ne estrasse parti, come spiega Coroleu (p. 101), il giovane Antonio de Nebrija nelle sue *Differentiae excerptae ex Valla, Nonio et Servio Honorato* (Salamanca, 1487), così come Fernando Alonso de Herrera nella sua *Expositio Laurentii Vallensis De elegantia linguae latinae* (Salamanca, ca. 1515). Insomma, non si riusciva a vedere nelle *Elegantie* nulla di più di una grammatica o di un vocabolario. Ma, in questa forma, l'*opus magnum* di Valla non si distanziava sostanzialmente dalle *Elegantiolae* del Dati (anch'esse un best-seller del periodo) o dal *Cornu copiae* del Perotti.

Eppure l'umanesimo non era forse sorto in Italia, già con Petrarca (che odiava le antologie), portando innanzi l'istanza di leggere integralmente i testi, opponendosi all'età di mezzo che li aveva compendati e mortificati, e con ciò auspicando un ideale corpo a corpo tra *auctores* e *lectores* che avrebbe dovuto essere nutriente per ambo le parti? Non era forse questo l'*ethos* umanistico, come ricorda, un po' smarrito, Coroleu di fronte al sopraccitato compendio del *De remediis* petrarchesco (p. 98)?

Non c'era tuttavia per forza bisogno delle forbici per "addomesticare" gli umanisti italiani più innovatori. Le ultime pagine del libro dello studioso catalano sono dedicate, ad esempio, alla ricezione nella Spagna moderna del libro forse meno facilmente inquadrabile del periodo in esame, vale a dire il *Momus* di Leon Battista Alberti. Parodia mordace della civiltà delle corti, satira aspra delle logiche di potere e dell'atteggiamento necessariamente metamorfico che bisogna adottare per sopravvivervi, questo romanzo latino senza eguali nell'umanesimo italiano è un irriverente *spe-*

*culum principis* (non a caso reca *sive de principe* nel sottotitolo) che precede di sessant'anni l'eversivo *Principe* di Machiavelli. Fu forse questo suo carattere ad attrarre alcune generazioni di lettori spagnoli? Pare proprio di no. Le traduzioni e le riscritture del *Momus*, che pure furono numerose nella penisola iberica, dimostrano che a questa *fabula* ci si accostò piuttosto come ad una divertente imitazione di Luciano, precorritrice della nascente letteratura picaresca, e che essa divenne in età controriformistica, con l'*Historia moral del dios Momo* del padre Benito Remigio Noydens (1666), una allegoria della lotta tra eretici e cattolici (non era stata propria l'allegoria lo strumento degli intellettuali medievali per disinnescare i miti pagani?). Un processo analogo di «affossamento» di un'opera geniale – ma questa volta intrapreso dall'autore stesso per allontanare le critiche dei teologi – viene sottolineato anche dal Vanautgaerden a proposito dell'*Encomium moriae* di Erasmo: quando nel 1521 ne esce una ennesima edizione (furono ben 29 dal 1511 al 1540!), questa volta dotata di un indice e di molti, troppi sommari laterali che frammentano il testo avvicinandolo ad un quaderno di *loci communes*, l'impressione che se ne ricava è che la *Moria* abbia perso quello spirito irriverente e impertinente che la caratterizzava per indossare i panni della professoressa di scuola che istruisce gli allievi cercando di sottrarli al grande vento libertario del pensiero (p. 417).

Vi erano poi opere di umanisti italiani che non avevano bisogno di essere ridotte, depotenziate, disinnescate (più o meno consapevolmente), in quanto esse rispondevano già perfettamente alle attese dei lettori transalpini. Si tratta degli autori che in Italia sono raccolti sotto l'etichetta di “umanesimo cristiano” e che, se per molti decenni sono stati sottovalutati, ora stanno tornando alla ribalta nella considerazione della critica: il già citato Battista Mantovano (in specie con la sua produzione epico-devozionale, le *Partenicai*, e bucolica, l'*Adolescentia*), Michele Verino (con i suoi *Disticha moralia*), Antonio Geraldini (con il suo *Bucolicum carmen* cristiano), Girolamo Vida (con la *Christias*) e Jacobo Sannazaro (con il *De partu Virginis*). In particolare, Coroleu dedica le prime quattordici pagine del suo secondo capitolo (incentrato sui *Commentaries* a opere di umanisti italiani), più sette di appendice, al trionfo che fu tributato in buona parte d'Europa al principe dell'umanesimo cristiano Battista Mantovano, un poeta le cui opere, già in vita – per riprendere quanto sopra si andava dicendo – furono fatte oggetto di molti commenti, a cominciare da quello alla *Parthenice mariana* (purtroppo perduto) del progenitore dell'umanesimo transalpino, Alexander Hegius, maestro, nella scuola di Deventer, di molti umanisti del nord, e tra questi

soprattutto di Erasmo. Ma commenti alle opere del Mantovano dedicarono anche il Murellius, il Brant, il Vaurentinus, anche se l'esegeta che legò il suo nome a quello del poeta carmelitano mantovano fu senza ombra di dubbio l'umanista-stampatore Josse Bade (la *princeps* del commento alle *Parthenicai* è del 1499), che lo scolasticizzò con una parafrasi pressoché continua a favore (o sfavore?) di molte generazioni europee a venire, sino a quella di Shakespeare, che si ricorderà ancora, seppur beffardamente, dell'«Old Mantuan» nella commedia *Pene d'amor perdute*. Badio Ascensio (perché nativo del paesino fiammingo di Asche) non fu certo un umanista raffinato come Erasmo, ma ebbe grande fiuto per gli affari e non appena capì che questo filone di moderno umanesimo cristiano poteva vendere bene nelle scuole di Parigi (e non solo), non si peritò, già dal 1502, di commentare alla sua maniera, cioè *familiariter*, anche il *Bucolicum carmen* di Francesco Petrarca. La sua preoccupazione maggiore non fu, come invece per l'umanista tedesco Servatius Aedicollius o Huylsberch – anche lui commentatore del *Bucolicum* – quella di sviscerare analiticamente tutti i criptici, enigmatici sensi e sovrasensi dei versi petrarcheschi (della cui difficoltà si lamentarono già i primi lettori trecenteschi); il suo scrupolo principale fu piuttosto quello di fare di Petrarca un esempio perfetto di poeta cristiano, in ideale continuità, ad esempio, con gli *Evangeliorum libri* di Giovenco, che egli stesso proporrà al suo pubblico nel 1506.

L'atteggiamento di Josse Bade può non incontrare il nostro favore, e noi possiamo dolerci della sua “faciloneria”, dei suoi molteplici errori commessi nello sforzo di individuare le allusioni criptate della poesia pastorale petrarchesca. Inoltre, come pare suggerire una pagina del libro di Vanautgaerden (p. 73), egli fu estremamente “moderato”: quando nel 1504 Erasmo si rivolgerà a lui per stampare le appena ritrovate *Annotazioni al Nuovo Testamento* di Valla, egli non riuscirà a condividere lo stesso entusiasmo che faceva vibrare l'umanista di Rotterdam: per lui, infatti, l'umanista romano è troppo irriverente e sacrilego nei confronti della tradizione, tanto che gli pare bene prendere le distanze dall'atteggiamento più oltranzista dell'umanista romano nel suo *carmen* di congedo dal lettore: «Plura tamen doctus cum primis Valla tulisset / Si mordax sanctis abstinisset avis». Ma la specola squisitamente intellettuale non è la sola dalla quale si può studiare il “fenomeno Badio”. Egli infatti non è un umanista puro: prima ancora che un commentatore e uno stampatore, egli fu un vero e proprio operatore e protoimprenditore culturale, inserito in un social network costituito da professori, maestri di scuola, librai, consulenti, collaboratori, correttori (per questo il lancio dei suoi tanti

volumi sul mercato editoriale non avvenne mai “al buio”). Non è corretto, dunque, giudicare lo stampatore fiammingo alla pari di un Poliziano, di un Ermolao Barbaro, di un Merula, di un Calderini, vale a dire di studiosi che erano stabilmente alle dipendenze di un signore, di uno Studio o avevano grossi patrimoni familiari (come Pico).

A questo proposito, a proposito cioè delle condizioni materiali del lavoro intellettuale, c'è una pagina molto interessante del libro di Vanautgaerden, al quale la figura “ponte” di Badio ci consente di tornare. Alla p. 320 del suo volume, infatti, lo studioso fiammingo si ferma a riflettere sul fatto che, diversamente da Poliziano o da altri umanisti che vivevano in un monastero o dipendevano da un sovrano o dall'università (*Chierici e laici* di Dionisotti è ancora lì ad istruirci), Erasmo è un umanista povero ed errante che, fin quasi ai cinquant'anni, deve crearsi continuamente, in una nuova città e con un nuovo pubblico, la sua “cassa di risonanza”. La sua ricerca utopistica dell'editore perfetto, l'unico davvero «all'altezza delle sue opere», deve costantemente coniugarsi (almeno fino all'incontro a Basilea con Froben) con la necessità stringente di guadagnarsi da vivere, dunque di intrattenere buone relazioni con i propri patroni e sfruttare la migliore occasione possibile per pubblicare e farsi un nome. Egli non si può permettere di seguire il precetto oraziano, contenuto nell'*Ars poetica*, che suggeriva agli autori di versi di tenere nel cassetto la propria opera per almeno nove anni prima di pubblicarla: egli deve consegnare agli editori i suoi fogli addirittura ancora freschi d'inchiostro (p. 9), a costo di proporre una «praecipitatio verius quam editio» (come nel caso della prima edizione parigina degli *Adagia* del 1500), e salvo poi scusarsi coi suoi lettori immettendo sul mercato, secondo una modernissima strategia di *marketing*, nuove edizioni con varianti più o meno sostanziali (è il caso di quasi tutte le più celebri opere erasmiane: abbiamo, vivente l'autore, ben 12 versioni dei *Colloquia*, 12 edizioni degli *Adagia*, 3 revisioni della poderosa edizione delle lettere di Girolamo, 4 revisioni della sua traduzione del Nuovo Testamento...). Non è certo un caso che più della metà delle 226 edizioni erasmiane – di cui lo studioso ci dà l'elenco completo alle pp. 501-527 – rechino una data immediatamente precedente la fiera primaverile o autunnale di Francoforte, vetrina europea di assoluto prestigio, ieri come oggi, per gli editori, alla quale essi già allora volevano partecipare con i loro prodotti migliori (pp. 10, 25).

Erasmo fu il primo umanista a comprendere appieno, spiega Vanautgaerden, che l'*ars articialiter scribendi* non era una semplice tecnica per moltiplicare velocemente i testi, non era la mera trasposizione di un manoscritto: si trattava di una nuova forma retorica, dove, ad esempio,

la *mise-en-page* corrispondeva all'*actio*, e dove – ma qui azzardiamo noi – i titoli correnti, i capilettera, i “piedi di mosca” costituivano l'*elocutio*, per cui ogni «cacophonie visuelles déplaisante» (p. 210) sulla pagina era da considerarsi alla stregua di un intoppo della parola, di un difetto di pronuncia. (Anche in considerazione del fatto che Erasmo risiedette per circa un anno a Bologna tra il 1506 e il 1507, inviterei ad analizzare meglio una possibile influenza, sotto il segno di questa nuova «retorica materiale», delle numerose opere a stampa di Filippo Beroaldo, di cui Erasmo rimpiange la morte, da poco avvenuta, quando giunge nella città felsinea). Come tutte le nuove tecnologie, anche la stampa, se da un lato offre possibilità insperate di diffusione del pensiero e delle idee, dall'altro lato richiede una dedizione che si trasforma progressivamente in sacrificio e poi in schiavitù: la tipografia, il luogo dove Erasmo passò una buona parte delle ore della sua vita, ora è per lui un florido e magnifico «museum» che raccoglie ingegni mirabili (Basilea), ora diventa invece un mulino (*pistrinus*) dove non è possibile allontanarsi di «un piede» dalla corrente dei libri, ora si trasforma addirittura in un «ergastolo», nei momenti in cui il Nostro vorrebbe stare all'aria aperta e sentire il vento tra i capelli.

Nella vita di Erasmo c'è un prima e un dopo l'incontro con Johann Froben, l'editore che a Basilea stamperà ben 147 delle sue *editiones principes*; così come c'è un prima e un dopo – intellettualmente e finanziariamente – le edizioni del Nuovo Testamento e di Girolamo, che rappresentano l'apice della carriera di Erasmo editore e tipografo e su cui Vanautgaerden si sofferma giustamente con profusione di particolari. Il *prae-Froben* si può descrivere come una ricerca incessante dell'«Editore»: Erasmo comincia questa inchiesta ad Alost, dove fa le sue prime comparse nella tipografia di Thierry Martens (p. 47); già nel 1504, però, quando nell'abazia di Parc in Belgio scopre un manoscritto delle *Annotazioni al Nuovo Testamento* di Valla, decide che è venuto il momento di cambiare editore perché si è stancato della rozzezza dei caratteri di Martens, ma soprattutto perché Martens non era in grado di stampare correttamente i caratteri greci (dimentichiamo spesso – e Vanautgaerden ha il merito di ricordarcelo, p. 70 – che a quell'altezza un editore che avesse una buona cassetta di caratteri greci era *rara avis*, addirittura *rarissima* se gli si chiedevano pure dei caratteri ebraici, esigenza che avranno, ad esempio, i detrattori di Valla per confutare le sue annotazioni ai Testi Sacri). Perciò, al fine di stampare al meglio la primizia valliana, Erasmo ricorre a Josse Bade, l'editore fiammingo che, dopo un'esperienza a Lione presso Treschel, aveva da pochi anni aperto una sua officina a Parigi. Rispetto a

Martens, Bade dovette apparire inizialmente ad Erasmo il miglior editore che ci si potesse attendere: il suo *pedigree* era di tutto rispetto per un umanista del Nord: amava l'umanesimo italiano, poteva vantare un periodo di formazione in Italia (niente meno che presso Battista Guarini e Filippo Beroaldo il Vecchio) e, come conseguenza di tutto ciò, si rifiutava di pubblicare con caratteri gotici. Proprio per questo l'umanista di Rotterdam affidò a Bade anche le sue traduzioni latine dell'*Hecuba* e dell'*Iphigenia in Aulide*, in cui possiamo notare, però, alcuni cedimenti alla vecchia maniera: i capilettora, ad esempio, sono in lombarda gotica (segno che Bade era a corto di lettere capitali romane). Quando le due traduzioni vennero pubblicate, tuttavia, Erasmo era già in viaggio verso l'Italia (settembre 1506). Sarà a Venezia, l'anno successivo, che avverrà l'incontro decisivo con il grande Aldo Manuzio, l'«Editore» che Erasmo stava cercando e che prenderà a modello nelle sue inchieste successive di editori in tutte le città europee dove si recherà. È per i tipi di Aldo, come ben noto, che vedrà la luce la terza edizione degli *Adagia*, con il primo doppio indice, in ordine alfabetico e per materia (254 *loci*): una vera e propria «invention de génie» (p. 117), un primigenio motore di ricerca messo da Erasmo a disposizione del lettore affinché potesse costruirsi un proprio percorso all'interno del volume ormai divenuto enciclopedico, con ben 3285 proverbi (dagli 838 della prima edizione parigina). Quelli trascorsi in laguna sono mesi di lavoro appassionante e febbrile: mentre Erasmo scrive, Aldo stampa. Ma i due non sono soli: i dotti dell'Accademia Aldina mettono infatti a disposizione dell'umanista di Rotterdam i loro migliori manoscritti greci e un addetto di nome Serafino corregge le bozze. Quando nell'ottobre del 1508 Erasmo parte da Venezia, tre sono le cose che Aldo gli lascerà in eredità per tutta la vita: una biblioteca, un nuovo modo di lavorare e una moderna concezione dell'officina tipografica, non più intesa come mero luogo di produzione industriale, ma anche come centro di irradiazione intellettuale (p. 319).

È tuttavia solo con l'arrivo a Basilea, nell'agosto del 1514, e l'incontro con Johann Froben, che la carriera di Erasmo assunse una nuova ampiezza. Si può dire che da questa data in avanti Erasmo non abbia che Froben come unico editore. Anche quando l'umanista di Rotterdam si trasferirà nei Paesi Bassi (1516-21) le edizioni che usciranno a Lovanio non saranno che uno stato intermedio tra il testo manoscritto e l'edizione definitiva che vedrà poi la luce a Basilea (p. 27). E il vantaggio non è solo per Erasmo e la sua fama crescente. Negli anni 1515-1516 Froben si trasforma infatti da «bruco gotico» quale era, sconosciuto ai più, a «farfalla umanista» (p. 278). Con la sua scelta di un editore tedesco in un qualche

modo “ufficiale”, Erasmo promuove di fatto – morto Aldo nel 1515 – una *translatio praeliorum* che va di pari passo con la *translatio studii* da sud a nord delle Alpi. Nel rivedere il celebre adagio *Festina lente* (n. 1001), egli aggiungerà: «Quod Aldus moliebatur apud Italos ... hoc Ioannes Frobenius molitur apud Cisalpinos non minore studio quam Aldus nec prorsus infeliciter» («Quel che Aldo realizzava presso gli Italiani ... lo realizza ora Giovanni Froben di qua dalle Alpi, con non minore interesse né con meno fortuna», ove si noti il significativo passaggio dei tempi dall'imperfetto usato per Aldo, morto da poco, al presente per Froben). Se l'emblema-marca tipografica di Aldo era stato proprio il «Festina lente» (col delfino che si avvitava intorno all'ancora), quello di Froben sarà «sii prudente come i serpenti e semplice come la colomba» (rappresentato da un caduceo con sopra una colomba, avvolto da due serpenti, stretti in un «nodo Cassiotico», che si guardano negli occhi, p. 312). «Prudens simplicitas, amorque recti»: proprio mentre, con questo simbolo affascinante e perenne, si celebra il matrimonio fra parola e immagine e ci si compiace dell'apice estetico raggiunto dall'umanesimo, l'irriducibilità ad un solo significato che, quasi per definizione, contraddistingue il simbolo, getta in un non lieve sgomento. Che cosa significa, infatti, «prudens simplicitas»? è forse un ossimoro? Erasmo comincia la spiegazione dell'adagio 1434 («Cassioticus nodus») affermando che esso solitamente si utilizza «de moribus vaftris ac versutis». Dobbiamo dunque ricavare questo significato dal simbolo, ovvero che non si può raggiungere la verità se non si conosce bene anche la menzogna? Certo, entrambi, sia Erasmo che Froben, erano colombe *amantes recti*, ma per far trionfare la parola sul campo bianco della pagina bisognava sapersi imporre su un campo – nel loro caso quello editoriale – fatto di strategia, di calcolo e anche di menzogne: bisognava saper giocare d'anticipo e occupare spazi di mercato (millantando, per esempio, di stare per pubblicare un'edizione di un testo di cui magari si stava ancora cercando il manoscritto), bisognava essere abili nel trattare con persone «onustae mendaciis», come il libraio “staffetta” e agente commerciale Franz Birckmann di Colonia (p. 231); gli editori non si peritavano nemmeno di scherzare con la morte, se l'annunciare la dipartita di un autore che cominciava ad essere celebre come Erasmo poteva significare vendere molte più copie di un volume (nel maggio 1513 – e non sarà l'unica volta – si diffonde a Parigi, poi a Basilea e Vienna, la voce che il grande *Roterodamus* sia morto, p. 244).

L'«invincibile campione della verità», come Rabelais avrebbe definito Erasmo nel 1532, fa insomma esperienza nelle officine tipografiche, fianco a fianco coi suoi editori, e soprattutto con Froben, di ciò che

aveva già potuto leggere nel *Gorgia* di Platone: che la retorica non è solo la via verso la verità, ma anche verso la menzogna. Il mondo tipografico è anche un mondo di piccole e grandi menzogne ed Erasmo va, anno dopo anno, a farne esperienza. Del resto, le stesse officine tipografiche possono moltiplicare e diffondere lezioni corrette dei testi tanto quanto gli errori. Come tutte le tecnologie, essa è un'arma a doppio taglio. Quando nella sua ultima operetta, *l'Ecclesiastes*, Erasmo scriverà «Sermo hominis verax imago est mentis, sic oratione quasi speculo reddita» (una frase che porta su di sé tutta l'eredità di Valla e dell'umanesimo italiano), egli – lungi dal celebrare ingenuamente, da semplice colomba, la forza della parola – vorrà mettere dolorosamente in guardia contro il carattere doppio, versatile e anodino dell'animo umano.

GIOVANNI PALUMBO

📖 Gianfranco Contini, *Filologia*, a cura di Lino Leonardi, Bologna, il Mulino («Introduzioni»), 2014, pp. 127, € 12, ISBN 978-88-15-24566-3

Redatto nell'estate del 1974 come “voce” per l'*Enciclopedia Treccani* (1977), ristampato, con l'aggiunta di una «Postilla 1985» e qualche modifica, in apertura del *Breviario d'Ecdotica* (1986), poi ripreso nella raccolta postuma *Frammenti di filologia romanza* (2007), questo celebre e superbo saggio costituisce lo scritto più organico che Gianfranco Contini abbia dedicato alla critica testuale. Rispetto alle pubblicazioni precedenti, il recupero del dattiloscritto originale, conservato negli archivi della Treccani, ha permesso a Lino Leonardi di ripristinare le indicazioni dell'autore sulla composizione e sulla paragrafazione del testo, che erano state parzialmente disattese (p. 103).

Di per sé, la perdurante vitalità editoriale di *Filologia* non desta certo meraviglia: si tratta di un lavoro «imprescindibile per capire il senso di una stagione della cultura italiana ed europea» (p. 76). Se la sua presenza regolare nelle raccolte degli scritti filologici del maestro di Domodossola è dunque ovvia, più sorprendente potrebbe apparire la decisione del Mulino di riproporlo oggi in un volumetto autonomo, sia perché la “voce” della Treccani è ormai in accesso libero in formato digitale ([www.treccani.it](http://www.treccani.it)), sia perché, per la loro stessa natura, queste «pagine difficili ...», dove – come avverte Leonardi (p. 76) – si danno per scontati nozioni e riferimenti all'intero sfondo della cultura europea, e ai concetti-base del metodo filologico», non sembrano particolarmente

adatte al pubblico cui è destinata una collana dal titolo programmatico di «Introduzioni». Come sa bene chiunque l'abbia frequentato, il saggio infatti, benché organico, non è improntato ad alcuna volontà manualistica e divulgativa. Al contrario, Contini si era proposto di «compendiare in forma aforistica» (p. 10) i principî della critica testuale, culmine dell'attività filologica (e per misurare il successo dell'operazione, è sufficiente pensare proprio ai numerosi aforismi che si sono depositati nella memoria collettiva della disciplina: «ogni edizione è interpretativa», p. 19; «il ricostruito è più vero del documento», p. 28, ecc.). Il risultato è «una specie di manifesto epistemologico» – secondo la bella auto-definizione di Contini, ora recuperata da Leonardi (p. 103) – vertiginosamente denso. L'esposizione generale di metodo è infatti indissolubilmente intrecciata con la riflessione sullo statuto epistemologico della filologia; la verifica tecnica delle diverse pratiche ecdotiche si sostanzia in esempi specialistici ad ampio raggio, a volte trattati, più spesso richiamati per via allusiva.

Per dirla tutta, questa quarta ristampa (pp. 1-74) sarebbe stata dunque catalogabile tra i «libri ricevuti», senza nemmeno grande rischio d'incorrere nel crimine di lesa maestà, se essa non avesse creato un'occasione propizia per storicizzare lo scritto continiano, per diluirne la densità culturale e concettuale, per verificarne la «tenuta, dopo quarant'anni che hanno stravolto il mondo, e reso ancora più difficile comprendere i grandi testi del passato, senza però diminuirne il fascino» (p. 76). Questo è il triplice obiettivo che sembra essersi posto il saggio di Leonardi, «La filologia di Contini. Guida alla lettura», che costituisce la seconda parte del volume (pp. 75-104; bibliografia e indici, pp. 105-27). La dialettica che nasce da questo confronto tra generazioni, favorito da un'innegabile sintonia, permette di gustare in modo diverso il lavoro di Contini, producendo così quel valore aggiunto che fa tutto l'interesse di una nuova pubblicazione, la quale, grazie al corredo esegetico, potrà servire anche a scopi didattici.

Nella «Guida alla lettura», il «manifesto» continiano, comodamente segmentato in undici blocchi corrispondenti ciascuno a due o più paragrafi, è riattraversato per intero, in modo lineare. Per ognuno dei blocchi – «Filologia e storia (§§ 1-2)», pp. 77-78; «Uno o più testi (§§ 3-4)», pp. 79-80; «La genesi del testo (§§ 5-8)», pp. 80-83, ecc. –, Leonardi prende cura di evidenziare la portata metodologica delle posizioni assunte da Contini. Egli ricorda anche le tracce delle letture e degli incontri intellettuali (tre maestri su tutti: Bédier, Barbi e Pasquali) che tali posizioni portano su di sé e inseguono le tracce che esse hanno seminato dietro di

sé, nei lavori dei successori. Ne escono amplificati gli effetti di armonia o di dissonanza con l'una o l'altra tradizione ed emerge con chiarezza il posto originale che spetta alla riflessione di Contini nella genealogia degli studi filologici. Quanto all'attualità ecdotica, essa è assunta da Leonardi, immune da ogni tentazione teleologica, come provvisorio punto d'approdo in cui situarsi per guardare indietro o in avanti, e per stabilire "da dove" e perché sia ancora necessario (ri)leggere questo lavoro magistrale.

Nel dipanare il discorso di Contini, Leonardi non resta neutrale: interpreta, precisa, prende posizione o comunque orienta il lettore. La sua voce e il suo punto di vista sono dunque distintamente percepibili, ma non si sovrappongono mai con intento prevaricatorio a quelli del testo che stanno servendo. Anzi, laddove necessario, non è escluso il ricorso alla parafrasi, che interviene ad appianare le non poche asperità del ragionamento di Contini. Così, per limitarsi ad un solo esempio, in corrispondenza dell'abbagliante *incipit ex abrupto* del § 20 «Riduzione nell'attestazione plurima»: «L'attestazione plurima costituisce da sola uno spazio che consente di seriare in cronologia relativa ascendente, e di eliminare successivamente, le innovazioni subentrate nel testo» (p. 31), la «Guida» munisce il lettore di lenti filtranti che gli permettono di osservare lo sfolgore del lampo critico senza restarne accecato:

Lo spazio è quello della diacronia, che si può solo intuire dietro il manoscritto unico, ma emerge invece dal confronto dei diversi manoscritti; la seriazione cronologica delle varianti è l'obiettivo di questo confronto, in modo da individuare quali siano frutto di innovazione; una volta compiuto questo percorso a ritroso, l'editore può eliminare dal testo critico le varianti giudicate innovative. In questo modo i paragrafi che seguono, dedicati alle complesse procedure di questa ricostruzione, si inseriscono organicamente nel quadro fin qui elaborato su varianti d'autore, autografi, manoscritti unici (p. 90).

Risultano così meglio messi a fuoco non solo numerosi snodi del ragionamento, ma pure la stessa architettura logica ed epistemologica del discorso, che proprio il fulgore degli aforismi rischia di precipitare nell'ombra. In estrema sintesi, spigolando dalla «Guida»: la visione della filologia come scienza storica, «intesa come chiave d'accesso alle radici della cultura dell'Occidente» (p. 76) e come «studio della differenza» (p. 77); i rapporti con la critica stilistica e con la linguistica strutturale, da cui la filologia mutua concetti chiave come l'opposizione sincronia vs diacronia o anche l'attenzione per la serialità dei fenomeni (così Contini, nel 1971: «da un certo punto di vista la critica testuale è tutta strutturale», qui citato a p. 77); la «responsabilità a cui è chiamato il filologo,

di produrre un testo alla lettura, di non rinchiudersi nel tecnicismo fine a se stesso» (p. 82); la sfida che da ciò deriva: «Le esigenze della ricostruzione del passato devono infatti convivere con il bisogno di renderlo presente per il lettore contemporaneo» (p. 78). E con ragione la «Guida» insiste sulla perpetua ricerca della verità testuale, per continue approssimazioni, che Contini oppone alle certezze del lachmannismo da una parte, alla sfiducia del bédierismo dall'altra: la «consapevolezza che in filologia, dove non si danno certezze assolute, non per questo l'unica soluzione debba essere uno scetticismo rinunciatario: la presunzione di certezza va trasformata in fiducia nella maggiore probabilità, nella soluzione più economica» (p. 93).

Dagli ingredienti che compongono questo concentrato Leonardi estrae anche, strada facendo, antidoti preventivi contro possibili derive della filologia del XXI secolo (cfr. p. 84). Particolarmente incisivi sono gli affondi contro tutte le pratiche editoriali – dalla *New Philology* al bédierismo postremo – che favoriscono, ciascuna a suo modo, «un'adesione inerte al dettato del copista medievale» (p. 90) e rischiano perciò di inchiodare la filologia alla riproduzione documentaria di una «realità» sincronica della tradizione, spingendo così la disciplina ad abdicare ai propri doveri esegetici. Valgano per tutte le osservazioni sulla prassi editoriale «che si affida a un *manuscrit de base*, correggendolo solo in caso di errori ... 'evidenti' con alcuni *manuscripts de contrôle*, questi e quello scelti senza fondamento stemmatico (ritenuto in genere inaffidabile, o addirittura rifiutato come aleatorio). I prodotti di tale impostazione mostrano, a chi vi applicasse la lente di Contini, tutta la loro inadeguatezza: non offrono una lettura organica della tradizione manoscritta; pubblicano un testo che non è né conservativo né ricostruito; presentano una scelta di varianti determinata soggettivamente; non di rado giungono a 'correggere' il manoscritto-base in misura superiore alle edizioni lachmanniane» (p. 95). Non si potrebbe dire meglio.

In questo modo le cure di Leonardi non solo storicizzano il saggio di Contini, ma lo coinvolgono opportunamente nel dibattito attuale, traghettandolo, attraverso il fluire della storia, verso quella dimensione meta-temporale, perimetrata da Italo Calvino, cui hanno accesso solo i veri «classici», della narrativa come della critica: opere saldamente ancorate alla loro epoca, ma naturalmente predisposte a dialogare con il futuro, cui hanno sempre qualcosa di nuovo da dire. Ed è da questa dimensione che la vitalità della filologia di Contini rifulge in modo ancor più nitido.

SILVIA FINAZZI

📖 *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Seconda serie (2008-2013)*, a cura di E. Tonello e P. Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013 («Storie e linguaggi», III), pp. 234, € 19,50, ISBN 978-88-6292-345-3

A sei anni dalla pubblicazione dell'importante volume *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco* (Firenze, Cesati, 2007), contenente diciotto contributi di taglio filologico, linguistico e paleografico affidati a specialisti dei diversi settori di pertinenza e curato da Paolo Trovato, l'*équipe* diretta dallo stesso studioso, questa volta curatore insieme a Elisabetta Tonello, presenta in una seconda raccolta di saggi i più recenti sviluppi e le nuove acquisizioni del progetto di ricerca cui sta attendendo da una decina di anni, in funzione dell'allestimento di una nuova edizione critica della *Commedia* dantesca. Si tratta, nello specifico, di un imponente lavoro di collazione, che coinvolge «tutta la tradizione non frammentaria del poema su un canone costituito dai 400 luoghi barbani più un altro centinaio di passi di varia provenienza (Petrocchi, Trovato, ecc.)» (p. 9), i cui esiti complessivi saranno pubblicati, secondo quanto auspicato nelle pagine introduttive, entro due anni dall'uscita di questa seconda serie di studi.

Il volume consta in tutto di sei interventi, preceduti appunto dall'«Introduzione» (dove andrà segnalata, nella «Postilla» conclusiva di Trovato alle pp. 13-14, la riproduzione, accompagnata da una breve discussione, del nuovissimo stemma parziale proposto da Federico Sanguineti, del quale cfr. *Purgatorio XIX 34*, in *Studi danteschi*, LXXVII, 2012, pp. 343-358: 356) e dal «Prospetto dei segni convenzionali e delle sigle utilizzate nella classificazione dei testimoni» di Elisabetta Tonello. Quattro di questi contributi hanno avuto origine nell'ambito del medesimo progetto di ricerca, traendo altresì impulso da recenti occasioni di confronto quali la Giornata di Studi *Nuovi cantieri di lavoro sul testo e sul commento della 'Commedia' dantesca* (Como, 16 novembre 2009) e il Convegno *Nuove prospettive sulla tradizione e interpretazione della 'Commedia', 2008-2012* (Università e-Campus di Novedrate, 24 gennaio 2013); fanno eccezione i due studi posti in apertura, già apparsi precedentemente in altra sede e qui riproposti tuttavia secondo una ben precisa *ratio*.

Nel primo saggio infatti, «Il testo della 'Commedia' dopo l'edizione Petrocchi» (pp. 29-45), Andrea Canova ripercorre criticamente la progressiva evoluzione del dibattito attorno al testo della *Commedia* dopo

l'Edizione Nazionale "secondo l'antica vulgata" di Giorgio Petrocchi (1966-1967), non senza prendere talora posizioni «legittimamente ... diverse» rispetto a Trovato e alla sua *équipe* (così sottolineano i medesimi curatori, a p. 11).

Tra gli specifici punti affrontati, peculiare spazio viene riservato al problema dell'effettiva applicabilità dei concetti di originale e archetipo, fin dalla reale valenza da assegnare preliminarmente a entrambi, quando ci si trova alle prese con una tradizione come quella del poema dantesco. Di per sé, la *vexata quaestio* finisce per coinvolgere uno «degli interrogativi classici della disciplina [specialmente se si guarda alla filologia delle tradizioni romanze] ovvero: l'archetipo è sempre da intendere come un solo individuo storicamente esistito e ora perduto?» (p. 39, nota 40). A tal proposito, nel fornire una sinossi dello *status quaestionis*, dall'indistinto e spesso discusso *O* posto da Petrocchi in cima al proprio *stemma codicum*, passando per le scelte dei successivi curatori di edizioni critiche o revisioni testuali (il bédieriano Antonio Lanza, Sanguineti, più di recente Giorgio Inglese), fino naturalmente agli stessi lavori di Trovato, l'autore non trascurava l'apporto di alcuni singoli interventi di ordine metodologico generale (tra gli altri, quelli di d'Arco Silvio Avalle, Alberto Varvaro, Franca Brambilla Ageno, Alfredo Stussi, Michael Reeve e Claudio Ciociola).

Riguardo alla possibilità di una rigorosa applicazione del metodo lachmanniano in casi del genere, Canova dichiara infine di allinearsi maggiormente alle posizioni assunte da Marco Veglia, non dissimili dalle considerazioni espresse da Inglese in alcuni contributi incentrati sul problema, e affermando dunque: «la necessità di una critica interna che si accosti alle risultanze della stemmatica» con una «battaglia per il testo critico della *Commedia* ... combattuta casa per casa, o meglio lezione per lezione, come un'incruenta Stalingrado della filologia italiana. Con la speranza che il ritrovamento di nuovi testimoni e le nuove collazioni in corso possano fare felice, oltre al taglialegna, anche il filosofo» (p. 45).

Nel secondo studio, «Dai lemmi del commento verso il perduto Dante del Lana» (pp. 47-70), Mirko Volpi si propone invece di identificare le varianti testuali della copia della *Commedia* sulla quale Iacomo della Lana approntò, con ogni probabilità tra il 1324 e il 1328, il proprio commento (di cui lo stesso Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, ha curato nel 2009 per la Salerno Editrice l'edizione critica). Valutati limiti e vantaggi delle due vie applicabili per tentare di risalire al testo che il glossatore bolognese aveva di fronte, vale a dire quella interpretativa oppure l'analisi dei lemmi delle chiose relative alle singole voci, versi o terzine, Volpi

decide di seguire il secondo percorso (differenziandosi in tal senso dalla strada seguita dalla Terzi), tuttavia «intrecciandolo al primo ogni volta che è stato possibile» (p. 54). Lo scopo è quello di arginare una potenzialmente massiccia intrusione di varianti o errori poligenetici, perciò inutili, che potrebbe derivare dal concentrarsi esclusivamente sulla sostanza del commento lanèo. Appare coerente con tale scelta anche la selezione dei testimoni su cui viene condotta l'analisi dei lemmi, ossia il più antico Riccardiano-Braidense (Firenze, Bibl. Riccardiana 1005 + Milano, Bibl. Naz. Braidense AG XII 2), il ms. Ausst. 33 della Stadt- und Universitätsbibliothek di Francoforte sul Meno e il Vaticano Ottoboniano 2358 della Bibl. Apostolica Vaticana, ma non il ms. 2263 della Bibl. Trivulziana di Milano, datato 1405 e tipico esempio di *recentior-deterior* che contravviene al noto precetto pasqualiano, poiché «più facilmente esposto a contaminazioni nella zona di nostro interesse» (p. 55).

L'esame dei *loci*, articolato in otto tavole complessive, dà conto di divergenze e accordi con le varie aree della tradizione, ponendo in luce numerosi elementi di un certo rilievo che finiscono per convergere, in questo caso, anche con alcuni punti nodali della proposta stemmatica di Trovato. Questo perché nel tirare le somme, Volpi ipotizza di dover ricercare il perduto Dante del Lana spostando lo sguardo non tanto verso «l'area emiliano-romagnola», quanto verso «quella direttrice che da uno dei primi, periferici focolai di produzione del poema, Venezia, porta direttamente alla più antica diffusione toscana o, dovremmo forse dire, pisana». Come si diceva, l'eventualità che Lana avesse di fronte una *Commedia* di provenienza veneziana ben si inserirebbe nel quadro delineato da Trovato per il subarchetipo  $\alpha$ , la cui natura più di «serie» che di «singolo individuo», sarebbe «la risultante di precoci iniziative editoriali toscano-fiorentine, spiegabili in primo luogo con l'insofferenza per la veste linguistica delle copie padane» (p. 70, la cit. è tratta da Trovato, «Fuori dall'antica vulgata. Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia"», nel volume del 2007, pp. 669-715: 700).

I due saggi successivi intervengono in modo particolarmente diretto sullo spinoso problema della *constitutio textus* del poema. Dapprima, ne «La tradizione della "Commedia" secondo Luigi Spagnolo e la sottofamiglia  $a_0$  (Mart Pal. 319 Triv e altri affini)», alle pp. 71-118, Elisabetta Tonello analizza le recenti proposte, concernenti sia il versante ecdotico che la veste linguistica della *Commedia*, avanzate da Luigi Spagnolo in due contributi («La tradizione della Comedia» I e II) apparsi su *Studi e problemi di critica testuale* nel 2010 e nel 2011. Obiettivo dell'autrice è quello di verificare nella pratica, potendosi avvalere dei dati emersi da

buona parte delle collazioni effettuate dal gruppo di lavoro di Trovato (300 mss. su 550), la tenuta delle ipotesi di Spagnolo che agiscono prevalentemente su due ordini di considerazione: la proposta di un rinnovato canone di *loci* che vada a sostituire quelli di Barbi e Petrocchi e le novità sul versante stemmatico.

Nel primo caso, presenze e assenze del nuovo canone di *loci* sono vagliate dall'autrice a partire da una distinzione tecnica riconosciuta come prioritaria, vale a dire quella tra "errore poligenetico" e "condizioni di poligenesi": «è forse opportuno distinguere – come mi suggerisce Lucia Bertolini – fra "errore poligenetico" e "condizioni di poligenesi" (e anche *e converso*, pur se meno frequentemente, tra "errore monogenetico" e "condizioni di monogenesi") ... l'errore poligenetico ha bisogno di condizioni di poligenesi, ma non è detto che condizioni di poligenesi determinino matematicamente l'errore poligenetico. E viceversa» (p. 73).

In merito alle specifiche innovazioni stemmatiche – benché Spagnolo non abbia formalmente accluso al proprio studio uno stemma –, Elisabetta Tonello rileva altresì notevoli convergenze tra la ricostruzione di Spagnolo e il grafico elaborato da Mario Casella nel 1924: bipartizione della tradizione in  $\alpha$  (Mart Triv) e  $\beta$  (tutti gli altri mss., con una considerevole *diminutio* della posizione di Urb), ma con la novità di eleggere a testimone indipendente il solo ms. Pal. 319 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (di fatto ramo a sé, in quanto unico discendente di un subarchetipo  $\gamma$ ), rivalutato al punto da configurarsi pressoché come un *codex optimus* nell'ottica dello studioso, che sta preparando su tali basi una nuova edizione critica del poema. Nell'intento di respingere il quadro della tradizione e la prassi ecdotica proposti da Spagnolo, l'autrice presenta quindi i suoi dati di confronto con le suddette ipotesi in diciassette tavole, completate da uno stemma parziale aggiornato relativo alla *facies*, nell'ambito del subarchetipo  $\alpha$ , della sottofamiglia  $a_o$ ; di quest'ultima fa parte, collocato con il gemello Laur. Plut. 40 3 due ranghi al di sotto dell'ascendente  $a_o$ , il medesimo Pal. 319 (giudicato «pur notevole testimone» dalla studiosa, che lo sottopone tuttavia a una argomentata riconsiderazione generale, cfr. in particolare le tavv. 3-8). La classificazione di questa sottofamiglia fiorentina, finora ignota, comporta tra l'altro il significativo ridimensionamento della posizione stemmatica di «un idolo del dantismo novecentesco, *a* [Mart Triv]» (pp. 117-118), che viene qui a configurarsi come «testimone di quarto rango» rispetto all'ascendente  $a_o$ .

Sulla legittimità scientifica della nozione petrocchiana di "antica vulgata" si concentra l'ampio contributo che segue, «Il canone editoriale dell'antica vulgata di Giorgio Petrocchi e le edizioni dantesche del Boccac-

cio» (pp. 119-182), di Angelo Eugenio Mecca, che si pone l'obiettivo di saggiarne la «falsificabilità» (definizione tratta da Karl Popper, citato in esergo), dunque di confutare lo sbarramento cronologico della tradizione su cui Petrocchi fondò la propria edizione critica del poema, insieme alle sue più immediate conseguenze teoriche. Come è noto, Petrocchi ipotizzò un grado di contaminazione pressoché irrazionalizzabile nella tradizione successiva alla *editio* boccacciana, convenzionalmente collocata al 1355 ca., determinato appunto dalla decisiva influenza che la tradizione boccacciana, già di per sé «inestricabilmente» contaminata, avrebbe esercitato per via più o meno diretta su tutti i testimoni seriori. Petrocchi manifestò al contempo l'intenzione di allestire «un apparato dei manoscritti recenziatori, che avrebbe costituito il quinto volume della sua edizione». Poiché «nonostante l'impegno profuso», lo studioso «non riuscì a portare a termine un tale apparato», Mecca conclude, introducendo i risultati delle sue collazioni dell'intero testimoniale del *Purgatorio*, che «l'edizione della *Commedia* “secondo l'antica vulgata” non è mai stata legittimata su basi filologiche» (pp. 121-122). Più nel dettaglio: dopo aver ricondotto lo sbarramento petrocchiano, quanto meno nella sostanza iniziale di stabilire un “prima” e un “dopo”, al generico spartiacque del 1350 fissato da Carlo Negrone sul finire dell'Ottocento, l'autore presenta in ventidue tavole i dati attraverso cui ha verificato la tenuta del «limite Boccaccio», registrando anzitutto le oscillazioni, rispetto a determinate aree della tradizione, delle tre copie della *Commedia* vergate dal Certaldese, in ordine di tempo: il ms. 104.6 della Biblioteca Capitular di Toledo (To), il ms. 1035 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (Ri) e il Chigiano L VI 213 della Biblioteca Apostolica Vaticana (Chig). Obiettivo di questa prima serie di tavole è l'accertamento dell'effettiva portata del livello di contaminazione orizzontale di To Ri e Chig (*bocc*) con i manoscritti dell'antica vulgata indicati a suo tempo da Petrocchi.

In secondo luogo, l'analisi si concentra diffusamente sulla fisionomia del gruppo Vaticano (*vat*). Il presumibile antigrafo delle tre copie che testimoniano il lavoro di *editio* compiuto da Boccaccio, secondo i dati ricavati da Mecca, andrà identificato non già, come voleva Petrocchi, in Vat (il ms. Vaticano Latino 3199, in cui è stata identificata la copia che il Certaldese inviò in dono nei primi anni '50 all'amico Petrarca), bensì in un'altra zona del medesimo gruppo. In tal senso, le nuove ipotesi si ricollegano a quella già adombrata in passato da Giuseppe Vandelli, circa l'impossibilità di considerare Vat antigrafo di To Ri e Chig, e giungono infine a sostenere la derivazione delle copie boccacciane da «un consanguineo oggi perduto di *vat*» (p. 156). Inoltre, alla già di per sé ampliata

e animata *facies* testuale interna del gruppo Vaticano, andranno impuniti in base a questi dati numerosi errori che Petrocchi assegnava a una *contaminatio* operata in prima persona dallo stesso Boccaccio. Per tale ragione, secondo l'autore, verrebbe a cadere qualsiasi appiglio per giustificare l'esistenza di un «limite Boccaccio» (e, va da sé, di un concetto di antica vulgata) nella tradizione della *Commedia*, sia guardando a ciò che precede l'*editio* boccacciana sia, come si cerca di dimostrare nell'ultima serie di tavole, soffermandosi a osservarne gli effetti nei testimoni recenziatori. Si può concludere che la vasta documentazione addotta da Mecca a sostegno della propria tesi appare senz'altro meritevole di seria considerazione entro il complessivo riesame cui attualmente si sta sottoponendo la tradizione del poema dantesco. Colpisce talvolta la particolare severità con cui Mecca liquida l'operazione ecdotica di Petrocchi, della quale tuttavia, per converso, si conferma ancora il ruolo di fondamentale termine di confronto preliminare per chiunque lavori sul testo della *Commedia*, pur nell'innegabile necessità di una sua profonda revisione sulla base delle più recenti acquisizioni filologiche e paleografiche.

In «Nuovi dati sulla famiglia *p*» (pp. 183-205), Paolo Trovato riprende in esame, integra e aggiorna i dati confluiti nello stemma presentato nel volume del 2007 (cfr. *ivi* alle pp. 701-703), fondato, a partire da una «parziale "ristrutturazione"» dello stemma elaborato da Sanguineti nel 1994 (cfr. «Per l'edizione critica della 'Commedia' di Dante», *Rivista di letteratura italiana*, XII, 1994, pp. 277-292, e *Dantis Alagherii Comedia*. Edizione critica per cura di F. Sanguineti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, a p. LXV), su 200 *loci* critici (provenienti soprattutto dal canone barbiano) e ampliato già di una ventina di testimoni settentrionali rispetto al novero dei codici dell'antica vulgata classificati in quello di Petrocchi (dei quali pure veniva riconsiderata, in molti casi pesantemente, la posizione). In questo nuovo contributo, Trovato si concentra appunto sulla fisionomia della famiglia *p*, introdotta come la famiglia *g* per la prima volta nell'ambito della tradizione settentrionale dallo stesso studioso, nel suo tentativo di classificazione neolachmanniana dei testimoni. Presentando i nuovi dati emersi dalle ulteriori collazioni svolte nel frattempo dal proprio gruppo di ricerca, l'autore precisa altresì alcune priorità di ordine metodologico: riguardo ai *loci* critici da tenere in conto per registrare il comportamento di determinate aree della tradizione, ad esempio, ribadisce la necessità di integrare con altri luoghi, «spesso già collaudati» nel primo volume di *Nuove prospettive*, i «pur benemeriti luoghi Barbi», i quali «consentono di isolare con ragionevole sicurezza il comportamento di *p* nel *Purgatorio* e, un po' meno age-

volmente, nel *Paradiso*, ma non nell'*Inferno*. E non aiutano molto ... nemmeno nel caso della famiglia *g*» (p. 186). Per quanto concerne inoltre l'altezza cronologica dei testimoni analizzati in queste aree, tutti posteriori alla metà del XIV secolo e per la maggior parte tardotrecenteschi e primoquattrocenteschi, sembra più che mai opportuna la scelta di valorizzare l'utilità di una «preliminare, ancorché provvisoria, ricognizione delle caratteristiche della trasmissione, della distribuzione geografica degli *scriptoria* più antichi» (*ibidem*). Oltre all'individuazione dei tipi di errori che «sarà conveniente considerare significativi», tra i principali fattori da mettere in gioco dovranno perciò rientrare anche le caratteristiche di produzione e trasmissione dei manoscritti, stante la notevole variabilità dei ritmi di copia tra le officine scrittorie di differenti aree geografiche (come ben suggeriscono le recenti statistiche di Vincenzo Guidi: cfr. «I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva», nel primo volume di *Nuove prospettive*, alle pp. 215-241). Trovato procede dunque esaminando in undici tavole il comportamento della famiglia *p*, incrementata di quasi il triplo dei testimoni rispetto allo stemma del 2007. Se ne ricava prevedibilmente un bilancio ancora più sfaccettato, come si può evincere già dall'ampliamento quantitativo della famiglia e dalla sua articolazione in numerose sottofamiglie ( $q_o$  e  $t_o$  le più conservative), che annoverano ora anche testimoni classificati altrove, benché in zone contigue, nel precedente stemma (su tutti il discusso Ph, il ms. HRC 45, già Phillipps 8881, della Library Chronicle of the University of Texas di Austin, di area emiliano-romagnola). La fisionomia generale che ne risulta (lo stemma aggiornato e ampliato viene riprodotto a p. 204) sembrerebbe corroborare, allo stato attuale, l'ipotesi formulata dall'autore circa la possibilità che la famiglia *p* «conservi piuttosto fedelmente le caratteristiche di un anti-grafo emiliano-romagnolo notevolmente più antico» (p. 205).

Sulle crescenti e molteplici possibilità di avvalersi dell'apporto delle tecnologie informatiche nella ricerca filologica e linguistica, applicandole per di più a un esempio limite di tradizione testuale ampia, complessa e articolata com'è quella della *Commedia* di Dante, si sofferma il contributo conclusivo, «Un programma per la classificazione "Computer-Assisted" delle copie della 'Commedia' e di altre tradizioni sovrabbondanti» (pp. 207-222), di Gian Paolo Renello. Vi si illustra in particolare lo sviluppo del progetto DANTOPHILA (DANTE Online PHILological Application), database che sarà prossimamente consultabile all'indirizzo <http://www.dantelab.eu>, dove confluiranno tutti i risultati delle collazioni per *loci* svolte dall'*équipe* di Trovato. Questo sito andrà a costituire,

negli intenti sia del coordinatore della ricerca che degli sviluppatori (l'informatica Cristina Bonzanini e lo stesso Renello), uno strumento di analisi trasversale e immediata delle relazioni tra i testimoni, con l'opportunità per l'utente-studio di tracciare statistiche di prossimità stemmatica e persino di stabilire individualmente *ex novo*, grazie alla struttura dell'interfaccia web, nuove famiglie entro cui associare i testimoni ritenuti affini. Chiudono il volume un'appendice di Paolo Trovato (pp. 223-224) con la segnalazione di ulteriori correzioni e integrazioni al primo volume di *Nuove prospettive*, quindi gli indici dei manoscritti e dei nomi.

Nel quadro del dibattito attorno alla tradizione e al testo della *Commedia* di Dante, riaccessosi con prepotenza dopo l'edizione critica curata da Sanguineti nel 2001 e ora sempre più animato nell'approssimarsi delle due ricorrenze dantesche del 2015 e del 2021 (complici anche le contemporanee, spesso metodologicamente assai divergenti iniziative di edizione in corso d'opera), questo volume è destinato certo a occupare, in continuità con il precedente, una posizione di rilievo, soprattutto per il generale e costante aggiornamento che si avverte nell'osservare i dati presentati al suo interno. I vari contributi, che in questa seconda serie sono, come visto, di taglio prevalentemente filologico, hanno poi senza dubbio il merito di entrare sempre *in medias res* nell'affrontare, anche da differenti punti di vista, i rispettivi argomenti. In tal modo, allo specialista-lettore, viene offerta la concreta possibilità di tenersi adeguatamente informato sulle novità provenienti da uno dei principali "cantieri di lavoro" a oggi attivi sul poema dantesco.

#### PABLO ANDRÉS ESCAPA

📖 Marco Santoro, *I Giunta a Madrid. Vicende e documenti*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore («Biblioteca di Paratesto», 9), 2013, pp. 298, € 124, ISBN: 978-88-6227-634-4

En vano se buscará el nombre de Julio Junti de Modesti – o sus variantes Iunti, Giunti, Giunta, Junta –, al pie de un impreso salido de las prensas de su propiedad, mientras se dedicó al negocio de publicar libros como impresor del rey en Madrid desde 1594 hasta su muerte, en 1619. Tampoco antes, cuando sus afanes en torno al comercio librario lo sitúan en Salamanca y lo asocian a diversas actividades editoriales con ramificaciones en Lyon y en Venecia – publicación y venta de breviarios en su mayor parte –, asociado con su hermano Lucas. Lo cierto es que Julio

Junta – quedémonos con esta versión del apellido –, descendiente de una familia de comerciantes florentinos y sobrino de Juan, el Junta afincado en Burgos y Salamanca a mediados del xvi que se había casado con Isabel de Basilea, heredera de otro floreciente negocio editorial, ocupa, en palabras de Juan Delgado, «un lugar inmenso en la historia de la tipografía española sin haber impreso un solo libro» (*Diccionario de impresores españoles [siglos xv-xvii]*, Madrid, Arco Libros, 1996, I, p. 356). Digamos, para rebajar la aparente anomalía, que no siempre el propietario de una imprenta era el maestro impresor. Bastaba con ser el dueño del negocio para imponer al frente de las prensas a un regente que organizara el trabajo de la oficina tipográfica. Tal es el caso de la Imprenta Real en el periodo en que Julio Junta se encargó de convertirla en el próspero negocio que heredaría su sobrino Tomás. Y así, los nombres de Juan Flamenco, Jacobo Vervliet, Aníbal Farlosi y el del propio Tomás al pie de los libros, dan fe de la pluralidad de una empresa supervisada durante dos décadas por Julio Junta.

Antes de contar con el privilegio real para imprimir los libros del Nuevo Rezado – y entrar, de paso, en competencia con la oficina de Plantino en la producción de la biblioteca oficial de la piedad católica –, Julio Junta había adquirido en Salamanca, a comienzos de 1591, al menos «quatro prensas con sus aparejos» procedentes del taller de Cornelius Bonart, yerno de Matías Gast (Santoro, doc. 1). Con esos fundamentos, que iría ampliando con otras tres prensas «y demás vienes y cosas de madera, tablas, hierro, plomo, estaño, [y] metal», es decir, todos los útiles precisos para instalar una imprenta (docs. 9-12, cita en pág. 54), se estableció en Madrid para ejercer en la capital del reino su condición de impresor real, con preferencia de libros litúrgicos. La documentación seleccionada por Montoro, procedente del Archivo Histórico de Protocolos, abarca fundamentalmente el periodo editorial de Julio Junta que se identifica con el marchamo «ex typographia regia» al pie de las obras que salían de su taller madrileño. Aunque hasta 1596 no aparece la primera mención de la Imprenta Real en una portada, podemos dar por buena la fecha de 14 de junio de 1594 para situar, en calidad de impresores ya establecidos con todas las garantías institucionales, a esos «Giunta a Madrid» que Santoro elige como encabezamiento de su trabajo. Los Junta del título son Julio y su sobrino Tomás, en quien su tío delegó «por ciertos respectos» y «en confianza» el oficio de imprimir a nombre del rey aquel día de junio. Para completar el trámite del traspaso, Julio dejó firmada también una escritura de cesión de todos los derechos sobre la imprenta (doc. 35).

Como impresor del Nuevo Rezado por contrato real, o más exactamente como impresor en la sombra que organiza un negocio editorial que prefiere dejar a nombre de su sobrino, pasó Julio Junta las dos últimas décadas de su vida. Pero ya en fecha tan temprana como 1571, existen documentos – también depositados en el Archivo Histórico de Protocolos, y dados a conocer en buena medida gracias a esfuerzos ya decantados por el tiempo de, entre otros, Pérez Pastor, Mercedes Agulló, Peligry, Jaime Moll o Anastasio Rojo –, que relacionan a Julio Junta con el negocio de la impresión y venta de libros litúrgicos en la década de los setenta, unas veces por su cuenta y otras asociado con su hermano Lucas. La bibliografía sobre los Junta es copiosa, pero los nombres citados unas líneas arriba se traen aquí por dejar constancia de un quehacer bibliográfico que tiene su mejor aval en el uso de fuentes primarias para obtener conclusiones y que quizá hubieran debido asomarse, porque no son nada ajenos a ella, a esa «bibliografía segnaletica essenziale» que abre *I Giunta a Madrid*.

La aportación documental de Santoro, centrada entre 1594 y 1619 – con unas derivaciones para los años 1591 y 1622 –, cubre el periodo en que Julio y Tomás Junta tuvieron la exclusiva de imprimir y vender los textos del Nuevo Rezado desde su imprenta en Madrid, primero instalada en la parroquia de San Justo y luego en la Carrera de San Francisco. Viene, pues, este libro a documentar el nacimiento de una empresa editorial que se formalizó legalmente el 24 de agosto de 1594, fecha del nombramiento oficial de Tomás como impresor del rey (vid. C. Pérez Pastor, Cristóbal, *Bibliografía madrileña o Descripción de las obras impresas en Madrid [Siglo XVI]...*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1891, I, xxxi, nota 1), y que contó con el respaldo honorífico de poder llevar a la portada de una obra impresa, por vez primera en España, un membrete a nombre de la «Imprenta Real». Semejante privilegio tendría sus consecuencias: ser reconocido como tipógrafo del rey reorientó el papel de Julio Junta en el negocio del libro desde el momento en que el respaldo oficial para imprimir en exclusiva cierto género de obras le permitió afianzarse como impresor y no como simple mercader de textos específicos producidos fuera de España, negocio del que había vivido años antes, sobre todo en sociedad con Juan de la Presa, con quien compartía el rango de comisionado para la provisión de libros del Nuevo Rezado en los reinos de Castilla (vid. Jaime Moll, «Plantino, los Junta y el “Privilegio” del Nuevo Rezado», en *Simposio Internacional sobre Cristóbal Plantino*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, págs. 9-23). De proveedor a impresor o a dueño de una empresa que, iniciada por él, se sostendría en manos de sucesivos Juntas y sus viudas hasta 1697 y de

cuyas prensas salieron, aparte las consabidas pragmáticas y los títulos de religiosisidad oficial, obras filológicas como la *Gramática* de Nebrija en varias ediciones, literarias como el *Quijote*, la *Diana*, las *Comedias* de Tirso, el *Viaje entretenido* de Agustín Rojas o las *Obras* de Góngora, y diversas ediciones de mérito por la calidad de sus grabados, entre ellas el *Viagem... del Rey D. Filipe III ao Reino de Portugal* de João Baptista Lavanha, con el nombre de Thomas Iunti impreso al pie de la portada.

El propósito más evidente de *I Giunta a Madrid* es el de ofrecer un *corpus* documental poco accesible al estudioso del libro italiano. A ese público en particular se destina la traducción de los expedientes notariales reunidos en el volumen. *Le vicende* del subtítulo ceden ante el peso de *i documenti* que abren el camino para solventar una renuncia voluntaria: la que confiesa Santoro cuando prescinde de escribir una historia de los Giunta por «troppo nota» (pág. ix) pero que no podría abordarse con las garantías debidas sin el apoyo documental que la sustenta. ¿Por qué, pues, otro libro sobre la conocida saga de impresores florentinos afincados en España? Juzga Santoro que de todas las vicisitudes editoriales de la copiosa dinastía de los Junta, la que corresponde a los oficios en Madrid de Julio y Tomás estaba más necesitada que otras de un auxilio documental que permitiera su reconstrucción. Él no la ofrece aquí, conscientemente, porque su exposición se confía «ad altra sede» (pág. x), pero es innegable que el lector, italiano o no, puede sacar sus conclusiones gracias a la primicia de los documentos aquí reunidos y transcritos. Aparte de satisfacer el propósito primordial de poner letra histórica a la actividad de Julio Junta y su sobrino al frente de la Imprenta Real, las noticias rescatadas del Archivo Histórico de Protocolos sirven también para documentar procedimientos de uso cotidiano en cualquier imprenta de las que compartieron los días de la Real, desde la contratación de aprendices de compositores, batidores y tiradores (docs. 38, 53, 54), pasando por los acuerdos para ajustar la fundición de tipos «ansí de canto como de todas las demás suertes» – y nada menos que con Francisco de Robles (doc. 42) –, siguiendo por el alquiler de una casa donde fundar imprenta (doc. 14), o por las diversas obligaciones derivadas de la edición y venta de determinados libros (docs. 15, 66, 78, 80, 82), hasta concluir con la muy sugerente noticia de la compra en mayo de 1604 – la fecha y el proveedor no dejarán indiferente a ningún cervantista – de una partida de cien resmas de papel blanco a los monjes del Paular, concertado en once reales y medio cada una (doc. 69). De aquel molino y casi en los mismos días, vino el papel que Juan de la Cuesta repartió entre un «Blosio» y un *Quijote* que se imprimían a un tiempo.

Es esta condición de obra noticiosa de las actividades cotidianas de una imprenta la que hace particularmente valiosa la recopilación de Montoro, cuyas derivaciones documentales trascienden los meros trámites que rigieron la fundación y el posterior aumento del taller de los Junta en Madrid para ilustrarnos sobre la peripecia cotidiana de cualquier imprenta española en la primera mitad del siglo XVII.

NICOLÒ MALDINA

📖 Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, vol. II (*Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*), a cura di G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2014, pp. CXVI+1863, € 65,00, ISBN 978-88-04-63727-1

Continua, con quest'opera, l'edizione, diretta da Marco Santagata, delle cosiddette "opere minori" di Dante presso «i Meridiani», dopo la pubblicazione, nel 2011, del primo volume, comprendente le opere poetiche (*Rime e Vita nova*) e l'incompiuto trattato che quell'esercizio lirico intendeva retoricamente regolare (*De vulgari eloquentia*). Giusta l'originale suddivisione del *corpus* in un primo volume dedicato, appunto, agli esercizi propriamente poetici di Dante, il progetto prosegue ora con la pubblicazione del grande trattato filosofico dantesco (il *Convivio*, curato da Gianfranco Fioravanti e Claudio Giunta), dei documenti relativi al suo impegno politico (le *Epistole*, a cura di Claudia Villa, e la *Monarchia*, a cura di Diego Quaglioni) e della sua poesia latina (le *Egloge*, qui curate da Gabriella Albanese). In altri termini: mentre il primo volume offriva un ritratto del Dante poeta volgare e dei suoi sforzi teorici in materia di lirica, questo secondo si concentra sul Dante pensatore, filosofico e politico, e sulla sua fisionomia di uomo pubblico, attivamente impegnato nelle vicende politiche del suo tempo.

Come nel primo volume, anche in questo i curatori non si sono proposti di allestire nuove edizioni critiche di queste opere, ma di offrire un nuovo commento, assumendo a riferimento i testi fissati nelle più autorevoli e recenti edizioni critiche di ciascun testo. Così, per il *Convivio* viene adottato il testo Ageno, della *Monarchia* quello fissato da Prue Shaw, delle *Epistole* il testo Frugoni (eccezion fatta per quella a Cangrande, commentata nel testo Cecchini). Caso a sé quello delle *Egloge*, tutt'ora mancanti di un'edizione criticamente fondata. In questo caso, l'Albanese anticipa qui il testo che lei stessa sta allestendo per l'Edi-

zione nazionale delle opere di Dante. Si tratta, dunque, di edizioni non filologiche. Ciò non significa, però, del tutto prive di novità anche sul piano dell'assetto testuale delle opere dantesche. È, ad esempio, merito di Claudia Villa l'aver ricontrollato sui manoscritti il testo Frugoni dell'epistolario, così come a Fioravanti e Giunta si devono alcune correzioni al testo Ageno. Ma è, come vedremo tra breve, il lavoro di Diego Quagliani sul testo della *Monarchia* a rivelarsi particolarmente importante in questo senso.

Ciò detto, però, rimane fermo che le presenti edizioni siano, anzitutto, edizioni commentate e, dunque, sia nelle introduzioni e nelle note a piè di pagina che si concentra il massimo contributo dei curatori agli studi danteschi. Questo rende, evidentemente, il ruolo del recensore particolarmente difficile, dal momento che per valutare a pieno la bontà di un commento bisognerebbe, oltre che leggerlo, usarlo, tenerlo a lungo sul tavolo di lavoro, farne l'edizione di riferimento nel procedere delle proprie ricerche. Vista la sua recentissima pubblicazione, tutto ciò non è stato possibile. Non resta, dunque, che proporre qualche osservazione che cerchi di mettere in luce quelle che, a una prima lettura, sono parse le più significative novità, metodologiche e di merito, di questi, fittissimi, commenti, nella consapevolezza di non poter in alcun modo dar adeguatamente conto della ricchezza e della complessità dei problemi ivi discussi.

Cominciamo, per recuperare subito il discorso lasciato in sospeso, dalla *Monarchia* di Quagliani. Dicevamo che il lavoro filologico dello studioso costituisce la più rilevante acquisizione ecdotica del volume. La presente edizione si distingue, infatti, per aver preso in seria considerazione un codice trascurato dalla Shaw (l'Additional 6891 della British Library: Y), il quale si rivela, invece, della massima importanza, specie perché la sua antichità l'avvicina alle prime fasi di circolazione dell'opera. Ebbene, l'inserimento di Y nello stemma fissato dalla Shaw contribuisce a mettere in discussione alcune posizioni della studiosa e a dirimere alcune *cruces* del testo della *Monarchia*. Mi limito a presentare la più rilevante, quella relativa all'inciso di I, xii, 6 («sicut in Paradiso Comedie iam dixi»), già ampiamente sospettato di apocrifia e ora definitivamente espunto dal testo e sostituito, appunto, dalla lezione di Y: «sicut inmisum a Domino inmediate iam dixi». La correzione consente non solo di fugare ogni sospetto di un riferimento di Dante alla *Commedia* (l'inciso si riferisce, invece che a *Paradiso* V, 19-24, a quanto già detto a *Monarchia* I, iii, 6-10), ma anche di rivedere l'intera tradizione, manoscritta e a stampa, del trattato, dal momento che «la tradizione avrebbe

infatti in quel testimone non solo il depositario di una lezione altamente attendibile, ma l'esponente più prossimo ad un archetipo in cui l'inciso di I xii 6 si leggeva già malamente» (p. 890).

Notevolissimo, poi, il discorso dello studioso circa il dibattuto problema della datazione del trattato. L'ipotesi qui sostenuta è che esso sia stato composto nel 1313, probabilmente a Pisa, per via dei non effimeri legami tra le teorie dantesche e il programma politico di Enrico VII così com'è esposto nelle costituzioni pisane del 2 aprile 1313. Ed è proprio nell'individuazione degli «echi, che la *Monarchia* latamente rimanda, dei tratti tipici del programma politico di Enrico VII» (si pensi, ad esempio, al concetto di *tranquillitas* e a quello di *pax*) che va rintracciato uno dei caratteri più originali e significativi del commento Quaglioni, oltre che nell'opportuno collocamento del trattato dantesco nel contesto del diritto pubblico tra XIII e XIV secolo.

Questioni geografiche e cronologiche analoghe a quelle affrontate da Quaglioni si deve porre qualsiasi commentatore del *Convivio* e, in questo senso, il commento Fioravanti avanza ipotesi interessanti. Mi pare che, di là da alcune notevoli acquisizioni in materia di fonti dantesche (si pensi ai richiami, nelle note, al compendio primo-trecentesco noto come *Auctoritates Aristotelis*), alcune delle acquisizioni più significative del presente commento derivino proprio dal discorso su questi due punti.

La prospettiva dalla quale lo studioso traguarda entrambi i problemi è quella, tutt'ora poco frequentata ma quanto mai attuale, della biblioteca di Dante, cioè a dire dei libri che lesse e di cui si servì nella composizione delle proprie opere. Fioravanti è incline ad attribuire a Dante una conoscenza non mediata di alcune grandi opere filosofiche, il che, sia detto per inciso, ribalta la tesi sostenuta dal precedente commentatore di riferimento del trattato: Cesare Vasoli, il quale sottolineava l'importanza di compendi e florilegi per la formazione filosofica dantesca. Si tratta di una presa di posizione decisiva. Di qui, infatti, discende il nesso centrale del ragionamento dello studioso, secondo il quale, considerate le dimensioni e gli ambiti di diffusione dei codici che, all'epoca, tramandavano dette opere, Dante non potesse metter mano al *Convivio* se non in un luogo che non solo possedesse biblioteche così fornite, ma anche che potesse offrire a un esule la possibilità di consultarle. L'attenzione s'appunta, allora, sul probabile soggiorno bolognese del 1304-06 per quel che concerne i primi tre trattati e su quello lucchese per il quarto, riconducendo le cesure interne all'opera e la sua stessa interruzione al venir meno delle condizioni di studio che queste due città potevano offrire.

Quasi specularmente a questa è l'altra questione sulla quale Fioravanti interviene in maniera decisiva: quella relativa ai destinatari del *Convivio*, che porta con sé anche quella, centralissima, degli scopi e delle finalità immediate del trattato. Il celebre brano in cui Dante circonda con precisione i destinatari della propria opera (I, i, 2-13) viene qui chiosato enfatizzando come esso s'accordi con «il carattere concretamente politico del programma culturale dantesco» (p. 54). A meglio definire questo punto giova ricordare la chiosa a *Convivio* I, ix, 5, dove efficacemente si sostiene che il pubblico del trattato sia da individuare in quegli «ambienti feudali e di corte» che Dante si trovò a frequentare negli anni dell'esilio e ai quali intende proporre, col *Convivio*, «un altro modello, capace di ristabilire il loro predominio non soltanto culturale, ma, sotto l'ala dell'Impero, politico». Il progetto filosofico di Dante viene così ad essere anche politico e lo scopo del trattato può essere individuato nel tentativo di favorire la riappropriazione da parte della nobiltà feudale, dotata di nobiltà d'animo, di una cultura filosofica che le nuove forze cittadine, fondate sulle logiche del denaro e del guadagno, le hanno usurpato. Il *Convivio* di Fioravanti è, insomma, un testo il cui scopo principale è quello di costituirsi quale «punto di partenza indispensabile sulla strada della *restauratio* del giusto ordine civile» (p. 67).

Per evidenti ragioni di spazio, sin qui ho trascritto solo alcune delle molte suggestioni presenti nei commenti di Fioravanti e Quagliani. La loro scelta è stata dettata, oltre che dalla loro importanza per gli studi, dalla volontà di far emergere con chiarezza come il volume, pur composito, abbia una sua solidità di fondo, gravitante attorno a un'idea di Dante che lo percorre, almeno in parte, trasversalmente. Alludo, in linea con quanto sopra sintetizzato, alla ben precisa idea dell'impegno politico dantesco degli anni dell'esilio che emerge dalle analisi di *Convivio* e *Monarchia*. Si tratta di un aspetto che, evidentemente, non può non interessare anche le *Epistole*, nelle quali si è soliti rintracciare i maggiori documenti di questo impegno. Se, come giustamente osserva Claudia Villa, i destinatari della maggior parte delle lettere di Dante «sono i rappresentanti di un'aristocrazia italiana che le scelte dell'imperatore rendono nuovamente protagonista, in un momento in cui l'ideologia imperiale appare fallimentare», è allora nel riconoscimento della superiorità del «programma imperiale» che va rintracciato il «manifesto politico» sostenuto e argomentato dal Dante epistografo (p. 1425). Tuttavia, l'attenzione prestata da Claudia Villa ai destinatari delle lettere dantesche si rivela decisiva anche nell'aver messo a frutto l'osservazione secondo cui «Dante, epistografo e politico, parla il linguaggio alto delle lettere pon-

tificie e dei manifesti imperiali», ossia adotta, sfruttando la propria personale esperienza della Curia pontificia e imperiale, gli stilemi e le formule proprie del linguaggio politico del destinatario o dei destinatari di turno. Emerge così con chiarezza il rapporto tra Dante e coevi linguaggi politici, già emerso nel corso dell'esegesi della *Monarchia*.

Ciò che interessa maggiormente è che questo linguaggio sia qui messo in fitto e costante rapporto con quello impiegato da Dante in altre sue opere, soprattutto nella *Commedia*. Quest'impostazione dà particolari risultati nel commento alla quinta epistola dantesca, quella a Moroello Malaspina. Tradizionalmente considerata un "biglietto" d'accompagnamento alla canzone *Amor da che convien pur ch'io mi doglia*, la lettera viene ora analizzata nei suoi rapporti di lessico e d'*imagery* con la *Commedia* e, in particolare, con i canti edenici dedicati al ricongiungimento con Beatrice, giungendo alla conclusione che «l'epistola sintetizza una situazione amorosa che può ben corrispondere a un momento particolare del ricongiungimento con Beatrice: quando lei, ancora "proterva", compare per abbattere Dante con i suoi rimproveri e colpirlo, impietosamente, con la punta della spada» (p. 1538). L'ipotesi non è di poco momento, visto che rivoluziona il senso comunemente attribuito alla lettera. In una parola: essendo i canti edenici non solo dedicati al ricongiungimento con Beatrice, ma anche alla rappresentazione delle vicende del carro della Chiesa e dell'investitura profetica di Dante, l'invio a Moroello, «campione di una generazione di passaggio, non più aristocratico cortese ma ormai capitano di ventura», di una «sinopia dell'ampio affresco tracciato negli estremi canti del *Purgatorio*» risponde alla necessità di «dire a Moroello che il futuro per lui sarà solo il completamento della *Commedia*» o, meglio, che il futuro del suo impegno politico corrisponderà, d'ora in poi, con la «propria capacità di formulare giudizi politici definitivi» per mezzo del poema. La Villa propone, insomma, una lettura in chiave politica dell'epistola a Moroello, che se, da un lato, l'allontana dal rapporto con *Amor da che convien*, l'avvicina, dall'altro, al grande progetto perseguito nella *Commedia*.

Si tratta, come ben ci si accorge, di una proposta degna della massima attenzione. Così come speciale menzione merita il commento alla, dibattutissima, epistola a Cangrande della Scala, anch'essa documento, in linea con l'interpretazione in chiave squisitamente politica del profetismo dantesco qui sostenuta dalla Villa, di natura politica, votato com'è all'introduzione della cantica in cui, finalmente libero dal peccato, Dante può svolgere a pieno il proprio «manifesto politico e civile per la realizzazione di un progetto utile agli uomini della città terrena» (p. 1565). Mi

paiono, perciò, di particolare interesse le note ai paragrafi dell'epistola dedicati agli elogi del destinatario, il cui ruolo di buon governante lo accoppia a Dante nel segno di una missione politica che è la medesima, seppur diversamente esercitata: in quanto vicario imperiale da Cangrande e in quanto poeta di un'opera tesa al restauro di una buona convivenza tra gli uomini da Dante. Così, la famosa definizione del fine della *Commedia* presente nell'epistola («removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis», par. 15) viene qui chiosata in riferimento al compito di condurre l'umanità *ad temporalem felicitatem* proprio dell'imperatore, giusta la divisione dei compiti tra pontefice e imperatore formulata da Dante stesso nella chiusa della *Monarchia*. Dante, come Cangrande, perseguirebbe così nella *Commedia* un fine ben preciso, la *pax* o *tranquillitas* socio-politica dell'umanità, che è quanto vagheggiato come fine ultimo del progetto politico dantesco così come emerge anche in altre sue opere, anzitutto nella *Monarchia*.

Col commento alle epistole si entra così nel vivo del rapporto tra queste opere e la *Commedia*, ampiamente citata nelle note della Villa. Rapporto, quest'ultimo, che diviene davvero centrale in occasione del commento all'ultimo dei testi danteschi qui editi: lo scambio di egloghe con il maestro bolognese Giovanni del Virgilio. Come abbiamo già detto, l'edizione Albanese, anticipando qui il testo dell'Edizione Nazionale, costituisce un importante punto di riferimento filologico, specie dal momento che consente una migliore cognizione delle modalità di trasmissione, e dunque di circolazione, delle *Egloge* tra Medioevo e Rinascimento. L'operazione è di primaria importanza. È, infatti, nell'aver inaugurato la tradizione, vivissima tra Medioevo e Rinascimento, della letteratura bucolica che va riconosciuto il maggior significato di questi componimenti e, dunque, qualsiasi ricerca che aiuti a meglio comprendere la circolazione di questi componimenti non può che rivelarsi fondamentale.

Le puntuali osservazioni dell'Albanese consentono poi una migliore definizione anche della questione relativa alla genesi dell'unica prova poetica latina dell'Alighieri. Anche in questo senso l'operazione è della massima importanza. Le *Egloge* documentano, infatti, il rapporto con quel «cenacolo che Dante aveva sempre volutamente ignorato» (p. 1596) che è la cultura preumanistica di area veneta, dal momento che, come qui efficacemente si sostiene, Giovanni del Virgilio costituisce il tramite tra Dante e gli orizzonti culturali di un Albertino Mussato. Le *Egloge*, dunque, come unico testimone di un «incontro impossibile» (p. 1597) tra due mondi, quello dantesco e quello preumanistico, che, pur condividendo non poche prospettive, rimangono, in sostanza, alternativi. I pro-

blemi, dibattuti nello scambio tra Dante e Giovanni, della laurea poetica, del rapporto tra latino e volgare, dell'esercizio della cultura costituiscono così lo sfondo per un confronto polemico ma non del tutto unilaterale, se è vero che nella polemica volontà dantesca di rispondere alla prima epistola oraziana del maestro bolognese con un'egloga virgiliana e di dimostrare, con precisi echi verbali e lessicali, di poter competere alla pari con la coeva cultura preumanistica si debbono rintracciare le premesse alla rinascita di un genere destinato a un'immensa fortuna nei secoli successivi.

Non sono, quelle sinora percorse, che alcune delle fila tematiche che sorreggono l'impianto di questi commenti. Molte altre se ne sarebbero potute individuare, a riprova della straordinaria ricchezza e importanza di quest'iniziativa editoriale, che si spera di aver, almeno in parte, messo qui in luce. Tuttavia, come già dicevo, il miglior modo per valutare un commento è, alla fin fine, quello di usarlo quotidianamente. Ciò non toglie, però, che anche a una prima lettura di questo volume i commenti ivi raccolti lascino ampiamente presagire la loro futura importanza per gli studi danteschi.

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

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

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

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

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

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

