





Ecdotica

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



Ecdotica

15
(2018)

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

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

 **Carocci editore**



Comitato direttivo

Bárbara Bordalejo, Loredana Chines, Paola Italia, Pasquale Stoppelli

Comitato scientifico

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

Responsabile di Redazione

Andrea Severi

Redazione

Veronica Bernardi, Federico della Corte, Rosy Cupo, Marcello Dani, Sara Fazion, Laura Fernández, Francesca Florimbii, Albert Lloret, Alessandra Mantovani, Amelia de Paz, Stefano Scioli, Marco Veglia, Giacomo Ventura

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

Anvur: A

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

Online:

<http://ecdotica.org>



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

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

CECE

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES

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

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna e con il patrocinio di



INDICE

Saggi

- HANS WALTER GABLER, *Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing* 9
- BARBARA BORDALEJO, PETER M.W. ROBINSON, *Manuscripts with Few Significant Introduced Variants* 37
- ALBERTO CADIOLI, «Per formare edizioni corrette». Casi ecdotici tra Sette e Ottocento 66
- JOHN YOUNG, *The Editorial Ontology of the Periodical Text* 88
- JORIS J. VAN ZUNDERT, *Why the Compact Disc Was Not a Revolution and Cityfish Will Change Textual Scholarship, or What Is a Computational Edition?* 129

Foro. Manuali di filologia.

- MARIA LUISA MENEGHETTI, *Manuali di Filologia (romanza)* 157
- PAOLO TROVATO, *Qualche riflessione su alcuni manuali recenti, compreso il mio* 168
- BARBARA BORDALEJO, *Philology Manuals: Elena Pierazzo's Digital Scholarly Editing* 178

Testi

- STEFANO CARRAI, PAOLA ITALIA (a cura di), *La filologia e la stilistica di Dante Isella. Per una antologia* 185

Questioni

- PETER M.W. ROBINSON, *The texts of Shakespeare* 239
- STEPHEN GREENBLATT, *Can we ever master King Lear?* 248
- PASQUALE STOPPELLI, *Ricordo di Conor Fahy (1928-2009), con un'ipotesi sul «cancellans» del Furioso del 1532* 258

Rassegne

Hans Walter Gabler, *Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays* (C. ROSSI), p. 267 · Edgar Vincent, *A.E. Housman: Hero of the Hidden Life* (J. LAWRENCE), p. 274 · Alonso Víctor de Paredes' *Institution, and Origin of the Art of Printing, and General Rules for Compositors* (T.J. DADSON), p. 307 · L. Chines, P. Scapecchi, P. Tinti, P. Vecchi (ed.), *Nel segno di Aldo* (G. MONTECCHI), p. 310 · T. Zanato, A. Comboni (ed.), *Atlante dei canzonieri del Quattrocento* (G. VENTURA), p. 313

Saggi

BEYOND AUTHOR-CENTRICITY IN SCHOLARLY EDITING

HANS WALTER GABLER

1. Preliminary: document-text-work

Authorship and The Author are lodestars of literary criticism. They are specifically, too, the habitual points of orientation for textual criticism and scholarly editing. Here, where materially the very foundations of literary studies are laid, we find aggregating around the notions and concepts of ‘authorship’ and ‘author’ further terms, such as: authority; authorisation; the author’s will; the author’s intention. These form a dense and particularly forceful cluster in this field because here critics and editors confront texts in their diverse instantiations in and on documents. Given documents, some form of authoriality is always assumed behind them. Indeed, we commonly construe the relationship by defining documents as derivatives, and thus as functions, of ‘authoriality’. Yet if we anchor the perspective in the materiality itself, the model may equally be reversed. Since it is from the materiality of the documents alone that the authoriality behind them may be discerned, we may legitimately declare ‘authoriality’ a function of the documents. The validity of such reversal, as well as its consequences in theory and practice, is what this essay attempts to explore.¹

Documents constitute the ineluctably material supports for texts. Without the stone, clay, papyrus, parchment, or paper on which we find

¹ What follows thus seeks to carry forward, and complement with propositions for the document-authoriality relationship, the argument begun with exploring the relationship between document and text in «The Primacy of the Document in Editing», *Ecdotica*, 4 (2007), pp. 197-207. [French version: «La prééminence du document dans l’édition», in *De l’hypertexte au manuscrit. L’apport et les limites du numérique pour l’édition et la valorisation de manuscrits littéraires modernes* («Recherches & Travaux», n. 72), ed. by F. Leriche et C. Maynard, Grenoble, ELLUG, 2008, pp. 39-51].

them inscribed, texts would have no material reality. Hence, in our age-old traditions of writing and the written, text and document live in a seemingly inseparable symbiosis, to the extent that we substitute one for the other in everyday speech, even in conception. Contracts, as well as wills, for instance, are formulated in language as texts. Yet it is customarily on the grounds that we possess and can show them as legal documents (signed, witnessed and sealed) that we declare them valid and binding. However, to define the material document as ‘the contract’ or ‘the will’ is a pragmatic shortcut, a negotiating of the everyday in a mode of speech-act symbolism. Logically, text and document are distinct and separable entities.²

To recognise that text and document are logically separable provides a basis for assessing or reassessing the value and weight of the terms in our opening cluster from a point of view of textual criticism and editing. In practice, and in our cultural experience, admittedly, we never encounter texts other than inscribed on, and carried by documents – or presented, as if on documents, on screens. Or hardly ever: for a poem or a narrative recited from memory, or composed on the spur of the moment, may still exemplify to us the primal invention and transmission of a text independently of any encoding on, and into, a material or virtual support. This has repercussions for differentiating ‘text’ and ‘work’. To paraphrase what I have developed at greater length elsewhere: works in language can be instantiated both materially and immaterially. As instantiated, we perceive works as texts. Any one given text instantiates the work. What binds the instantiations together is ‘the work’. The work exists immaterially, yet it is at the same time more than a mere notion. It possesses conceptual substance, for it constitutes the energizing centre of the entirety of its textual instantiations. Among the work’s many textual instantiations belong, too, texts as established in editions. An edited text may in fact be

² Hubert Best, international copyright lawyer, illuminatingly informs me (by private email) that «under Common Law [...] the written contract is in fact only the evidence of the actual contract, which became a legally binding agreement when the parties entered into it. [...] [W]ills and deeds [...] require documentation and formalities (e.g. witnesses, in the case of a will)». This reinforces my insistence on the logical distinction between document and text. At the same time, it exemplifies a cultural transition from the oral to the written. The legally binding agreement constituting a contract was by a performative speech act and handshake entered into by two living partners. A will such as we know it, by contrast, since it becomes meaningful only on the death of the person expressing the will, could not exist without the document ‘will’. Importantly, nonetheless, it is essentially not the material document, but the text contained in the document that the person witnessing testifies to.

an instantiation optimally representing the work, even while it is never more – though commonly nothing less – than one considered textual representation of the work; or, a representation editorially preconsidered before being offered as a main textual foundation for a critical consideration of the work by interpreters and readers.

2. Author-authorship-authority and the variable text

If in this manner the exercise ground for the thought and labour of the textual critic and editor lies in precincts of overlap between the immateriality of the work and the materiality of its textual instantiations, textual critics and editors must have clear and well correlated conceptions of the forces here at play. A work is the outcome of its originator's creativity; 'by default' we term its originator its author. An author, in the first instance, is, or was, an historical person, even though, in the second instance, a work may have originated with a team of authors, or else may be anonymous, since who created it has failed to be recorded.

In relation to both works and authors, notions of authorship need to be taken into consideration. If and when they are, we discover that there is a pragmatically real as well as a conceptually abstract side to 'authorship'. Authorship may be defined as the activity of real-world authors, singly or collectively. But in reverse, it may be defined from the perspective of a body of writing subsumed under the label of an author name. The Scandinavian languages possess the term 'författarskap' [Swedish], which translates into English most readily as 'oeuvre', or 'works', or into German as 'das Werk' signifying the body of works carrying the label because empirically originating with the author or authors supplying the labelling name. Although defined grammatically in the possessive case of the author name (Shakespeare's oeuvre, Goethes Werke, Strindbergs författarskap), the 'oeuvre', 'die Werke', the 'författarskap' most immediately yet comprises the (immaterial) works of these authors in the (material) manifestation of their texts.

Such lines of argument lead to conceiving clearly of the 'author' as not an historical personage merely. On closer reflection, our awareness is sharpened that the 'author' not only is, but has always been, too, a projection from the works under his or her name – such as they existed in the public realm as texts subsumed under the titles of these works. The works' guarantors were, of old, Ovid, or Horace, or Seneca, or Cicero, or Aristotle – with the name not so much designating the historical per-

sonage as metonymically extrapolated from the work. For invoking the guarantors – the authorities – a paraphrase was as good as a *verbatim* citation, provided it expressed and was considered true to the author's thought, such as it was by cultural consensus understood from his works. In such manner, a medieval writer (Geoffrey Chaucer, say) would cite an author from antiquity (Ovid) as his 'authority'. We have as a matter of fact to this day not abandoned treating authors' names in like manner: we read Dante, Shakespeare, Goethe, Henry James or Virginia Woolf, or indeed 'our Shakespeare', 'our Goethe', which emphasises that we construct an author's image subjectively from the works read.

Or, more precisely: in the reading of the author, we create the author image from the works through their texts. Such texts differ. Texts are, and have always been, variant. This is a fact of life, and is a consequence of the ineluctable materiality, as well as the ever-pervasive instincts of renewal, that characterise the world we live in, as do our books and texts. The variability of texts therefore may be destructive in nature: the result of corruption or material decay; or it may be constructive: the outcome of renewed creative input, be it through revision, or through participatory, emendational or conjectural, editing. One way or another: that texts are always variant is an ontological truth. Yet at the same time, it is a truth that has always been largely elided. Our cultural urge is for stable and immutable texts. Or, more cautiously put: our post-enlightenment urge is for stability and immutability as the sovereign qualities of texts. This has to do with a new cultural estimate, as well as a new self-estimate, of authors – a point to which I shall return.

It is worth following up, first, the circumstance that the limitless variability of texts has been elided, or else accepted, differently in different historical periods. From this follows, in turn, a reversal in the definition of 'authority'. If it is accurate to say, as suggested, that medieval writers and audiences would cite 'authority' by author name, and in faithful reference mainly to thought and idea of given works, it seems to be a fact also that, as medievalist scholarship sees it, scribes and scriptoria in the Middle Ages, for all their endeavours to transmit 'good' texts, lived quite happily, at the same time, with, and in, the variability of the works' texts, and indeed actively participated in spawning further their variability. Yet unbeknownst to them these medieval agents of textual transmission also worked towards the emergence of an idea of the *textus receptus* – historically, a humanist achievement (and culturally closely related, as it happens, to the medial shift from a manuscript-based to a print-based norm of communication and transmission). The establishment of the

notion of the *textus receptus* marks a shift, too, from the canonising of works to a canonising of texts; or: of works as texts. This is the historical moment, furthermore, that marks the beginning of our own pervasive notion, or illusion, that in the shape of the text materially in our hands we have possession of the work, which yet this text can but represent, but can in truth not be.

It is at this point that the concept of 'authority' acquires a new definition. 'Authority' is no longer the author name that guarantees the genuineness of the thought and articulated ideas elicited from a reading memory of an author's works. It is now what is sought so as to authenticate the establishing of authors' texts with *literatim* accuracy. This is the view that textual criticism and editing still entertain today. It is, however, only seemingly self-evident. It subscribes to an understanding of 'authority' that is historically contingent and became fully codified only in the early nineteenth century. For even though the editing of surviving texts of works from classical antiquity had been carried forward in an unbroken tradition since the Age of Humanism and a fresh tradition, moreover, of editing vernacular texts on the model of classical editing had latterly grown, it was only in the early nineteenth century that textual criticism and editing came into their own as scholarly disciplines.

3. *Historicism and textual scholarship*

That the notion of 'authority' in the way we understand it today became the focus of the newly instituted disciplines was a main outcome, too, of the central innovation of the age in thought and method: the rise and eventual dominance of historicism. Thinking historically meant the ability to think and reason backward through history. In terms of texts, this meant establishing causes for the state and shape they took in the documents from the past in which they materially survived. If in two surviving documents they were found to differ, the assumption was that at least one exemplified an error. Reason sought a cause for the presumptive error, and this cause was logically situated at a lost stage and in a lost document of transmission. Among preserved stages and documents, at the same time, what texts survived in whole or in parts was often amply spread over time and place. Texts from all extant documents could therefore be collated, and from evaluating collations critically it became possible to establish chronologies of document transmission as well as to arrange textual differences diachronically. It remained to infer

what the differences signified, which meant mainly, what they revealed about relationships among the extant documents and texts, as well as their relationship individually or in groups to lost antecedents.

For methods of analysis to impose on the patterns of presumptive relationships, a model was provided by enlightenment science. In the eighteenth century, the Swedish biologist Carl von Linné developed a binary-structured systematics of nature. This proved adaptable to the new text-critical thinking. Surviving texts differed between themselves as well as in relation to their lost antecedent states simply (it was assumed) in a binary fashion, by error or non-error. Under this assumption, they became relatable, moreover, in groupings apparently analogous to families, for which, consequently, family trees could be drawn. This move was the foundation of the stemmatic method in textual criticism.³ (Incidentally, it anticipated, in a manner, Charles Darwin's genetically, hence historically, oriented adaptation of Carl von Linné's historically 'flat' taxonomies.) As method, stemmatics is double-tiered. For the purposes of textual criticism, it operates on the historical givens, the documents and their texts. Critically analysed, the results from collating all extant document texts are schematised in a graph, the stemma. The process of collation thus strives to be inclusive. The ensuing operation of critical editing, by contrast, is predicated on exclusion. For on the grounds of reasoning that the stemma provides, every document text that fails to meet the validity criterion underlying the analysis of the collational variation can, for the labour of critically constituting the edited text, be left aside. This leaves, ideally, just one document text on which to build a critically edited text. If this base text features what the analysis of variants has deemed to be an error, the erroneous reading is emended by what has been critically assessed as a genuine reading from another document text; or else by a conjectural reading devised by the

³ Interestingly, the first known graph of a family tree for documents and their texts is documented from Sweden (not coincidentally, perhaps, considering the Linné connection). It was drawn up by Karl Johan Schlyter, the country's most penetratingly modern textual scholar of his time, who visualised for his 1827 edition of a legal codex, *Westgötalagen*, the relationship of the texts from ten extant and four inferred documents in a stemma he names *Schema Cognationis Codicum manusc.* Cf. Gösta Holm, «Carl Johan Schlyter and Textual Scholarship», *Saga och Sed. Kungliga Gustav Adolfs Akademiens årsbok*, Uppsala, A.B. Lundequistska Bok Handeln, 1972, pp. 48-80. The Swedish precedence in the development of stemmatology that soon was to gather momentum in nineteenth and twentieth century classical and medieval textual scholarship appears hitherto to have gone unnoticed in Germany and elsewhere, where Karl Lachmann is, in the main, credited with its invention.

editor's ingenuity. Else, all instances of variation from the body of collated document texts are recorded, if at all, in an apparatus (footnoted or appended).

The stemmatic method as a whole was (and, where practiced, still is) predicated on the assumption that family trees could be established: the very idea of family relationships meant that extant documents and their texts descended from an inferentially, if not materially, recoverable ancestry. This ancestry not only could, but positively had to be construed, if only to make sense of the collation evidence from the extant documents and their texts. In all material respects, admittedly, the fountainhead of a given text was irredeemably lost. To varying degrees, nonetheless, lost documents could be inferred by drawing logical conclusions from the variation between the texts of the extant ones. In fact, it was only by such inference that the missing links between the extant documents and their texts could be filled in, and thus the stemma as a graph of interconnections could be achieved at all. The lost documents were posited in terms of their presumptive texts: that is, they were furnished logically with text 'cloned' from the extant textual states. Ideally, a text could thus be diachronically reconstructed back to its very source, its (presumptive) *one* text of origin. And if the ideal – imagined, say, as that fountainhead, the very first manuscript to come from the author's hand – proved irretrievable, a 'real' common ancestor of all extant derivative texts could rationally (that is, by critical assessment of the collations performed) still be arrived at: the archetype.

4. *Real authors and stable texts*

The rationale of stemmatics came at a price. It made no allowance for the 'fact of life' that variability is a natural condition of texts. Behind this blind spot lies the cultural assumption of a stable and finalised text. This notion in turn is rooted in the cultural role conceded to the author. As the editing of texts in the vernacular increased through the seventeenth and eighteenth centuries all over Europe, their authors came to be perceived no longer as abstract, even though nameable, 'authorities', as in earlier times. They were instead known to be, or to have been, real, historically situated individuals. Texts transmitted were both attributable to, and claimed by them. What is more, these texts came in printed editions of multiple copies. No longer was every copy of a text different from another, as throughout the eras before print. The public awareness

of texts from real identifiable authors was thus that they were identical, and in practical terms invariant (at least throughout given book editions). The (printed) text in hand came therefore not only to stand in for, and materially to represent, the work (as is common understanding still today). It was (as it still is) taken to be the work. The underlying conception of 'the work', in other words, was, and is, one of a self-identical text manifestation, invariant and closed. The cultural notion of the invariant text published by an empirical author, furthermore, was seen to coincide with, and to reinforce, the earlier logical construct of (in stemmatic terms) an archetype, and *a fortiori* an original text ('Urtext'), constituting, as a posited material text, the work of the *auctor absconditus* of the distant past.

Authors of the present as of the past came to be seen, and indeed defined, as canonical authors. This view, too, emerged from the rise of historicism. Its finest flower was the perception of the artist, and for our purposes specifically of the author, as an original genius. This mode of appreciation carried a double aspect. It conferred upon the author a societal recognition. It reciprocally shaped an author's self-image and imbued the author with a sense of his or her public identity and role. Johann Wolfgang Goethe was probably Germany's most exalted exponent of the new author type. He became Johann Wolfgang *von* Goethe, in fact, precisely in recognition of his eminent public role. He was seen along the canonical lines of the cultural tradition. Since he so also saw himself, he helped in person, too, to shape his public image for his time and for posterity.⁴ One means by which he did so was his editing, or his overseeing of the editing, of his work, that is: of his oeuvre. Behind such editing stood Goethe's authority. Even allowing that this was to a significant degree the authority of the writer, it was fundamentally as well the authority of the man, the citizen, the courtier, and the public figure.

The standing of the historical personage in life raises the question: what relation does this empirical, real-life authority bear to the concept of 'authority' in textual criticism and editing? The more immediate the real presence of authors has become to readers, as well as to societies, the stronger, naturally, has grown, on the one hand, their claim to authority over their work, together specifically with authority over the text(s) of that work; and, on the other hand, the readiness of society and the body

⁴ K. Hurlbusch, «Conceptualisations for Procedures of Authorship», *Studies in Bibliography*, 41 (1988), pp. 100-135, suggestively discusses the interaction between individual author and society in the forming of 'author images'.

politic to concede their claim. Such encompassing authority has in fact been legally codified. Real authors' copyrights and moral rights are protected today virtually throughout the world. Yet this laudable acceptance of real-life authors and their personal rights in the societies in which we live obscures, rather than clarifies or resolves, the fundamental systemic problem of whether or how to relate the empiric and societal conceptions of 'authority' to the scholarly endeavour of securing the written cultural heritage of texts. In one respect, it must remain uncontested that authors can do whatever they wish with the material record of their authoring enterprises. Specifically, they can exercise practical authority over acts of copying and publication. Their wishes must carry weight in the endeavours of bringing their work as texts to their readers. Anywhere along the way, too, they are of course free to discard any amount of traces of their work, for instance throw away (or, in our digital age, attempt to erase) notes or drafts, or shred typescripts or marked-up proofs. In another light, however, any such pragmatics in real-life situations bear but obliquely on assessments of textual authority.

5. *The fallacies of document and textual authority*

But what kind of animal, we should pause to reflect, is 'textual authority' at all? In devising the methodology of stemmatics, and in particular in the endeavour of critical analysis of patterns of text relationships revealed through collation, the aim, as we have noted, was to establish textual validity against errors of transmission. The texts by hypothetical logic constructed for the inferred documents – the archetype or, exceptionally, the fountainhead texts – could not meaningfully be seen as invested with authority, since they were mere retro-projections from their surviving descendants. Even less meaningfully could they so be seen, considering that there were not – not even for any posited originals – any public or legal, or private, let alone any manifest writing acts of their authors' on record from which to infer, or by which to confer 'authority'. Such considerations should lead us to discern the fallacy underlying the very concept of 'textual authority'.⁵

⁵ P.L. Shillingsburg's monograph, *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice. Third Edition*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, by contrast, is, from its opening sentence in «Part 1. Theory» onwards, wholly predicated on 'concepts of textual authority'.

To this end, we might profitably attempt to disentangle, for the benefit also of textual criticism and scholarly editing, the real-life author from the author function that, in terms of theory, texts both imply and indeed generate and constitute. If it can be said that Roland Barthes's 'death of the author' has, as a slogan, generally tended to overshadow Michel Foucault's significant elucidation of the 'author function',⁶ it would probably also be true that textual critics, and editors in particular, must be counted among those who still hold both tenets in scorn. (They will insist: 'The author is real: look, these manuscripts are incontrovertible proof that the author is not dead – or was not when he wrote them!') Seen with a colder eye, however, the proof of the author that manuscripts provide, in truth, only evidences (alike to footprints in the sand) that an author once (or, as the case may be, repeatedly) traced his hand and writing implement over the manuscript page. The real-life author, consequently, cannot honestly be conceded to be more – though also no less – than an empirical and legal authority over the documents carrying the texts of his works. To concede to him or her an overriding authority over those texts, and on top of that to consider those texts, as texts, themselves invested with an innate authority, amounts to performing an argumentative leap akin to what psychology terms a displacement. It is this that constitutes the fallacy suggested.

This brings us back, in passing, to our initial consideration of the contract and the will as legal documents. The validity of contracts and wills by civil and legal convention is attested by the material documents as such. Their texts are, as it were, by definition free from error,⁷ and particularly so as, and when, they accord with formulaic conventions. Signature and seal, moreover, reinforce that the document vouches absolutely for the text it contains. It appears that, from the formalisms that characterise this pragmatic model of negotiating legal states of authority, evolved the formalisations of authority and authorisation in the triangle relationship of text, document and author. Yet the purported analogy, for all that it has gone unquestioned for centuries, does not in

⁶ R. Barthes, «The Death of the Author» [1967], in *Image Music Text*, essays selected and translated by S. Heath, London, Fontana Press, 1977, pp. 142-148, https://grrrr.org/data/edu/20110509-cascone/Barthes-image_music_text.pdf; M. Foucault, «What is an Author?» [1969], in *The Foucault Reader*, ed. by P. Rabinow, New York, Pantheon, 1984, pp. 101-120.

⁷ Hubert Best (see footnote 2) adds the legal specification: «where the common law contract is merely evidence of the actual contract, if the document plainly does not conform with the actual agreement, it is set aside (doctrine of "mistake")».

truth hold. Texts in the cultural realms of transmission are by definition not faultless, but on the contrary prone to error. The documents that carry them are, in their great variety, 'formless', and they are private. As such, they exist outside societal conventions and laws. The creative subjectivity of authors, and indeed their freedom of will in making decisions, finally, cannot affect in their essence either documents or the texts they carry. Documents and texts are entities outside of authors as real-life individuals. Hence authors, even though they are pragmatically their agents, cannot themselves rise to a position of essential authority over them, so as to decree an authoritative status for documents and texts. At most, they can testify to, and attest their relative validity.

How the elision of the pragmatic and the essential came about can be historically retraced, too, in terms of the progression of a methodology for the emerging discipline of textual criticism and scholarly editing. Stemmatology was, as we have seen, the discipline's early method for analysing and editing transmissions of texts from antiquity and the middle ages. These were distinctly transmissions of texts. On top of that, they were transmissions spread over unique document exemplars, individually variant among each other. They were, to use the technical term, radiating transmissions. The rules for regulating the correlation of the texts in a radiating stemma, even while text-centred, were at the same time influenced, admittedly, by the cultural ascendancy of the author in that age of historicism when the stemmatic method developed. For its *a priori* assumption was that of the past author's presumptively one and only original text (or the archetype as its prophet). This however did not deflect, but on the contrary strengthened, the text-critical and editorial procedures aimed at the validation of transmitted text. The concomitant strategies of radical disregard for manuscript texts critically adjudicated as inferior resulted in choosing one document text that escaped such adjudication as the foundation for a critical text to represent a work.

Such selection by rational variant analysis, and thus from within the material of transmission itself, proved not to be feasible, however, given modern, and often actually contemporary, text situations and transmissions. Yet towards these the interest and engagement of textual criticism and editing increasingly turned. What they required were procedures to deal with a largely linear descent of texts in transmission, often combined, moreover, with processes of composition, and empirically controlled, moreover, by real-life authors insistently present. Under the authorial eye, the decision on which, and from which document and text

to build a critical edition, was no longer felt to be the editor's responsibility alone. Though procedurally it belonged to the editor, it was conceptually deferred to the author. An alternative methodology to stemmatics was thus devised to support an 'author-centric turn'. Methods in textual criticism and editing turned from being indigenously based on a critically established validity of text, to being exogenously predicated on (authorial) authority.⁸

As a basis for the procedures of scholarly editing, the new principles stipulated the 'authorised document'. The text it carried was declared to possess 'textual authority'. By embedding itself in cultural conventions, moreover, the method invested the real-life author with the power, the pragmatic authority, to declare both document authorisation and textual authority. Such, in outline, was the new methodological framework considered best suited to post-medieval textual and transmissional situations. They also resituated the editor. Stemmatology, as said, had operated without a comparably encapsulating framework. Its methods, aimed at text validation, were essentially rooted in the editor's critical judgement. The notions of authorisation and textual authority, by contrast, constituted and constitute *a priori* regulators for the establishing of edited texts.

6. *Author-centricity versus the author function*

Founded mainly on empiric and societal convention, the author-centric framework for scholarly editing is arbitrary and, as indicated, exogenous to texts. Its inherent difficulties, which are logical as well as methodological, have nonetheless been insistently elided, or (more generally) not even perceived. They can be made out, however, on at least two levels. Firstly, the empiric and arbitrary conferral of authority amounts to a set of vicarious gestures (on the part of real-life authors) and assumptions (on the part of textual critics and editors, not to mention the cultural environment at large). Secondly, and more essentially, that conferral depends on the assumption that texts represent not only finalised acts of will by authors, but are in themselves invariant, stable,

⁸ P.L. Shillingsburg (see above, note 6) proposes, in «Chapter Two: Forms», a set of 'orientations' for scholarly editing, among which one is the 'authorial orientation'. My present argument is an attempt to give a historical depth perspective to Shillingsburg's formal, and thus 'flat' taxonomy.

(pre)determinant, and closed. Yet according to present-day positions taken by theorists of language and of literature, none of these *a priori* can in truth be upheld. Pivotal today is the insight that texts are variable and in principle always open. They are constant not in stability and closure, conferred by a finalising authorial *fiat*, but constant, if constant at all, only in that they are always capable of also being otherwise.

This recognition can be made operable, too, in terms of textual scholarship and editing; yet if so, it can be made operable from inside the material body of texts only. The key would seem to lie in the notion of the author function. As a theoretical tenet, it has amply proved its applicability to, for instance, the critical analysis of narrative. It can equally, I suggest, be utilised to deal analytically and critically with texts and their materials of composition and transmission. If in an ontological sense it is in the nature of texts to be variable, and if at the same time texts are the creations of authors, then variability is the mark that texts carry of their authors' creativity, as well as of their own inexhaustible potential, as texts, for being otherwise.⁹ Systemically, therefore, in terms of the autonomy of texts, their variability is an expression of the author function, which is inscribed into them, and thus contributes to constituting texts as texts. Constituting texts in ways predicated on variability – the quality that is of their nature as it is of the nature of language, out of which texts are generated – is in terms of creativity the primary prerogative of authors. Secondarily, and in critical terms, such constituting should be acknowledged, too, as a goal of scholarly editing. From the perspective of today we should see it as incumbent on scholarly editions of the future not only to record variation of texts through their processes of past transmission. This is and will be, as it has hitherto been, the function of apparatus presentations of variants. Yet editions to come should equally endeavour to do justice to the variability within texts throughout the processes of their very creation. For this, as one may already dimly discern, it will not be sufficient to devise new formats for scholarly editions. The ways in which to embed textual criticism and scholarly editing in literary criticism and theory will themselves demand to be thought through with renewed attention. The reflections on authority (as it is conceded to real-life authors),

⁹ Such understanding provides the foundation for Roger Lüdeke's theory of revision, developed in his *Wi(e)derlesen. Revisionspraxis und Autorschaft bei Henry James*, Tübingen, Stauffenburg, 2002.

on document authorisation, or on textual authority here entertained, with the suggestion of abandoning these concepts, may pave the way towards such rethinking.

7. The author's intention rooted in copy-text editing

First, however, a concept that has become central yet needs to be broached, and to be recognised as a hindrance to the progression – in theory as in pragmatics – of textual criticism and scholarly editing, literary criticism and literary theory together. This is the concept of the author's intention. Invoking the author's intention as the final arbiter for establishing scholarly editions is what gives the ultimate twist to that author-centred methodology, which (as we have argued) today appears untenable, since it is predicated on texts' invariance, stability, (pre)determinacy, and closure. The notions herein of predeterminacy and final intention, in particular, disastrously reinforce each other. Firstly they imply that a text, as achieved at the final point in time of its recorded development, does not only represent but positively constitutes the work. Over and above this misperception, they imply, too, a teleological model for creative writing still unreflectively rooted in original-genius aesthetics.

The invocation of the author's intentions has played a dominant role particularly in Anglo-American textual criticism and editing throughout most of the second half of the twentieth century. Here, intentionalist editing was codified as a result of the generalisation of the methods of copy-text editing that originated in Shakespearean textual scholarship.¹⁰

For the larger part of the twentieth century, Shakespearean textual scholarship was driven by twin forces of methodology. One was its submission to analytical and textual bibliography. The other, which concerns us here, was the transfer of procedures of text-critical treatment of the radial dispersion of texts in medieval manuscripts to the early post-Gutenberg linear transmissions of texts from manuscript printers' copies to first and subsequent editions in book form. The main precepts of the methods applied to texts in print were developed by

¹⁰ Again, P.L. Shillingsburg's *Scholarly Editing in the Computer Age*, may be cited here for its convenient overview, in the chapter «Intention», pp. 29-39 in the book's «Part I. Theory», of the concept of authorial intention and its application to Anglo-American scholarly editing in the latter half of the twentieth century. Of greater complexity is D.C. Greetham, *Theories of the Text*, Oxford, Oxford University Press, 1999, chapter 4, «Intention in the Text», pp. 157-205.

the eminent British textual scholar of the first half of the twentieth century, W.W. Greg. Greg's strengths lay in the application of an all but unrivalled faculty of analytic logic to a rich archival observation and experience. They were rooted, moreover, in classical and medievalist methodologies of textual criticism. In his perception of texts and their transmission, he was at bottom a stemmatologist. Consequently, he understood how the extant earliest printings of Shakespeare's texts naturally derive from lost manuscripts. At the same time, he recognised how close they were to their state and shape in those antecedent, if lost, scribal, or even autograph, documents. From this understanding, he pronounced rules for copy-text editing by which to constitute edited texts by reconstituting a textual state and shape critically inferred for the lost documents. It was archetype-directed text-critical and editorial thinking that thus claimed to be recovering a maximum, with luck even an optimum, of original Shakespeare text from the derivative witnesses-in-print to these texts.

However, this adaptation of a methodology originally devised for pre-Gutenberg manuscript transmissions had its pitfalls. For instance, Greg disastrously misjudged the textual situation for William Shakespeare's *King Lear*. Here were two first printings – a Quarto single-play edition and the play's rendering in the First Folio volume – that diverged widely. So strong was Greg's stemmatological bent that he dogmatically refused to entertain the hypothesis that these two textual states reflected two distinct versions of the play. He held the variation between the two printings to be due to errors of transmission entirely. The alternative proposition is that the dramatist's progressive development of the play in composition and revision may be captured from the divergence in variation between the two printed versions. This is the hypothesis that in Shakespeare criticism and textual criticism has meanwhile been thoroughly tested and validated.¹¹

Where Greg recognised the need for adjustment to the inherited methodology, however, was with respect to conditions of transmission due to printing technology which were naturally unprecedented in the pre-Gutenberg manuscript era. Texts published in first editions, or in earlier editions more generally, could be observed to have been modi-

¹¹ The late 1970s and the 1980s saw the liveliest debates of the fresh, and distinctly critically motivated views of the *Lear* question. Most diversified in its approaches is the book of essays *The Division of the Kingdoms*, ed. by G. Taylor and M. Warren, Oxford, Clarendon Press, 1983, [paperback] 1987.

fied by their authors after publication. Technically, the authors had been given the opportunity to mark revisions on the earlier editions' pages that were then worked in, in the printing house, into the resettings from those preceding editions. The existence of resettings of earlier printings that still contained authorial revisions puzzled R.B. McKerrow in his 1939 *Prolegomena* to a complete edition of Shakespeare he was preparing to edit, though he did not live to realise the edition.¹² While conceding that derivative editions would not only perpetuate errors generated in setting the first editions, but would also add to them their own errors, McKerrow saw no alternative to choosing the texts from the derivative editions as his copy-texts. He thus took two generations of error into the bargain, since among these the genuine post-first-edition revisions would be contained. It was W.W. Greg who, posthumously for McKerrow, proposed a solution to the dilemma. By logically conceptualising materially evident text – printed text – under two aspects, an aspect of state (the text's 'substantive' readings) and an aspect of shape (its 'accidentals', i.e., spellings, punctuation and the like), he devised rules for copy-text editing. They were published in 1950-1951¹³ and triggered the so-called 'copy-text theory of editing', dominant in Anglo-American editorial scholarship from the 1960s onwards.

The rules stipulated that the first-edition text, or otherwise earliest text, was always to be chosen as copy-text for a scholarly, or critical, edition. This would ensure that the edited text came as close as possible to the lost manuscript printer's copy. It would do so anyhow in its substance of readings that remained invariant throughout first and subsequent editions, but equally, and most particularly, also in its accidentals, regardless of whether these remained constant or varied in subsequent editions. Considering that accidentals were in early hand-printing largely left to the discretion of printers' compositors, it was only in first editions, if at all (so Greg's argument went), that the compositors might have followed copy and thus taken over its accidentals. In some cases that copy could actually be argued to have been an autograph. To this clear-cut ruling with regard to first-edition substantives and accidentals, there was, too, an important subsidiary. It stipulated that the (first-edition) copy-text was to be followed as well in cases of indifferent substantive

¹² R.B. McKerrow, *Prolegomena for the Oxford Shakespeare. A Study in Editorial Method*, Oxford, Clarendon Press, 1939.

¹³ W.W. Greg, «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, 3 (1950-1951), pp. 19-36; and *Collected Papers*, ed. by J.C. Maxwell, Oxford, Clarendon Press, 1966, pp. 374-391.

variants. Such 'indifferent variants' naturally turned up among the body of substantive variants between first edition and revised edition. Since they were variants, they needed to be critically weighed as to whether or not they were revisions. If the assessment was inconclusive (indifferent) because they might easily be typesetters' errors, the revised-edition variant was not to be admitted to the edited text.

It was essential in terms of Greg's rulings, in other words, to isolate from the subsequent edition such readings as by their quality could be critically assessed as revisions. They, and they alone, were (text-) critically singled out from derivative but revised editions and were then editorially used to modify the copy-text into the critically edited text. Procedurally, the modification was done by way of emending the revisions into the copy-text. Within the texture of the (first-edition) copy-text the first-edition-state substantive readings were replaced by the corresponding substantive readings from the revised-state edition that had been critically assessed individually as revised readings.

This was the first time in Anglo-American scholarly editing that not only textual variation-in-transmission was scrutinised: that is, variation originating with agents other than the author (inferred for lost, or evident at extant, stages of transmissions). This was variation of an extraneous nature, and hence, virtually by definition, variation as 'error'. Now, by way of critically discerning and isolating revisions in (bibliographically, and thus transmissionally) derivative editions, variation in the progression of texts was taken account of, too – variation by definition not 'error', since integral to the text(s) of the work in question in its (their) evolution over time.¹⁴ Interestingly though, as we have seen, Greg, thanks to his analytical powers, found a way of bending such new departures in the concerns of textual criticism back onto the inherited patterns of reaching out behind the surviving manifestations of texts. The composite, critically eclectic edition text was the mirror image, as it were, of the successfully reconstructed archetype text. Gregian copy-text editing was thus still firmly modelled on archetype editing, even while, paradoxically, the infusion by emendation of post-copy-text revisions into the copy-text substratum of the edited text was allowed, although it had no imaginable connection, or rather: bore an imaginary relation only, to a given text's pre-survival state, materially lost.

¹⁴ By contrast, landmark editions of German authors, as early as towards the end of the nineteenth century, had already given scope to the textual evolution of works under their authors' hands.

Greg's rules provided the foundation for the specifically Anglo-American mode of critical eclecticism in scholarly editing. Critical eclecticism to construct, as edited text, a composite of readings early and late in a textual development, and before, as well as after, its first material manifestation in the state and shape of a public text, requires belief in a teleology of texts, coupled with confidence that telescoping a textual development over time into the one plane of the edited text is a legitimate procedure. The adjective 'critical' is the important face-saver, forestalling the negative view that the procedure contaminates. It has of old in scholarly editing been branded as 'contamination' to implant readings from one historical instantiation, one version, of a text into another. For this reason, 'critical eclecticism' has been generally viewed with acute suspicion outside the Anglo-American sphere.

Greg's copy-text editing itself was rooted in origin-oriented textual criticism as inherited from stemmatology. Yet from assumptions of a teleology of texts, at the same time, it nodded towards author-centred textual criticism and editing. The author – William Shakespeare to boot – incontestably played a role in Greg's devising of rules. The lure of an autograph fair copy was simply irresistible, if not indeed the dramatist's so-called foul papers, underlying, at the shortest transmissional distance, the surface of a play's first manifestation in print. But even with Greg's acute awareness of the author as factor and agent in the textual transmission, his text-critical procedures remained squarely bent on validating text. Even emending a first-edition text with the substantive revisions critically ascertained from a subsequent edition was understood as an editorial measure to validate the authorial text for the work. The copy-text editing rules were not aimed at fulfilling authorial intentions. Their acute potential for being precisely so transmuted, however, was soon perceived. Fredson Bowers, an American textual scholar of the generation after Greg, not only saw, but capitalised on the intentionalist implications of Greg's rules.¹⁵ The institution of these rules as the foundation for intention-oriented copy-text editing was Bowers's doing. The fusion came to be known as the 'Greg-Bowers theory' of copy-text editing – not a 'theory' strictly speaking, perhaps, but unquestionably a set of strong principles for scholarly editing. Their base was Greg's copy-text-editing rules generalised timelessly for the scholarly editing of texts (or at least of literary texts) of all kinds from all

¹⁵ It was Bowers who published Greg's «Rationale of Copy-Text» in the 1950-1951 volume of the annual *Studies in Bibliography* that he had begun to edit.

periods. Pragmatically, the generalisation was predicated on procedures of analytical and textual bibliography. The superstructure devised for the Greg-Bowers principles was the tenet that it was the ultimate task and duty of the critically eclectic scholarly edition to fulfil the author's intentions, or the author's final intentions, or the author's latest intentions – by variant adjectives, the goal, as it was progressively argued, came to be variously modified.

What Bowers performed in thus giving an intentionalist turn to textual criticism and scholarly editing was something of a *coup-d'état*, or usurpation. For it was precisely at the intellectual moment in the course of the twentieth century when New Criticism culminated in literary theory of the Wellek-Beardsley persuasion, which resoundingly proclaimed the intentional fallacy,¹⁶ that Bowers defined fulfilling the author's intention the ultimate goal of scholarly editing.¹⁷ With New Criticism in decline, and the critical invocation of intention banned as a fallacy, it was now the textual scholar and editor who bore through the throng the 'well-wrought urn' of the single, pristine, perfect text in shape of the critically eclectic text fulfilling the author's intentions. The 'Urtext' and archetype of past conception became transubstantiated into the absolute text of ideal finality.

8. *Intentionalist editing: some problems of hermeneutics*

Clearly, fulfilling the author's intentions constitutes a fulfilment, too, of the author-centric orientation and dependency of textual criticism and scholarly editing of the past two centuries that we have been discussing. It goes beyond – indeed, it transgresses – the foundation in the materialities of transmissions that textual criticism and editing traditionally built and relied upon. For to realise the author's intentions means to establish text that is precisely not inscribed in any material document. More

¹⁶ W.K. Wimsatt, M. Beardsley, «The Intentional Fallacy», in *The Verbal Icon*, ed. by W.K. Wimsatt, Lexington, Kentucky University Press, 1954, pp. 3-18.

¹⁷ The range of Fredson Bowers's contributions to the forming of principles and practice of editorial scholarship in the second half of the twentieth century may be gauged from his collection *Essays in Bibliography, Text, and Editing*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1975. Of particular relevance to our discussion here are the essays «Multiple Authority: New Concepts of Copy-Text», pp. 447-487 (reprinted from *The Library*, 5/27 [1972], pp. 81-115) and «Remarks on Eclectic Texts», pp. 488-528 (reprinted from *Proof*, 4 [1974], pp. 13-58).

specifically still: since it is alone from material documents that written authorial text may be read, the procedure of arriving at the text of the author's intention must involve declaring what is written as somehow in error. This may be trivial, wherever, say, the mistake of a scribe, or a typist, or a printing-house compositor can be unambiguously made out and corrected – hardly an editorial measure, though, that were weighty enough to lay claim to fulfilling an authorial intention. Otherwise the making-out of the written as in error involves deeper enquiry. In such cases the scrutiny of the text as documented becomes genuinely interpretative.

This ought to give rise to concerns about the role and expertise of the textual critic and editor. They have but seldom, it is true, been denied critical faculties; nor should they themselves ever abdicate them. The question however is in what modes they should opt to exercise and invest them. The analysis of documents or of collations of texts demands of textual critics and editors critical skills. Such skills, moreover, are absolutely called upon to validate texts and text readings for the purpose of accepting or rejecting them for the edited texts of scholarly editions. Even when, under the ascendancy of the author, an overall responsibility for editorial decisions and results was increasingly delegated to authors – real-life authors to boot – and editors consequently tended rather to hide behind the author, their text-specific expertise and skills remained a (usually) sufficiently secure foundation for professionally executed scholarly editions. But when it was further imposed upon editions that they should aspire to fulfil authors' intentions, not only was the question left unexplored what extension of expertise and skills this would entail; more fundamentally still, it appears that the intentionalist reconception of textual criticism and scholarly editing was proposed, unaware of the very nature of the imposition. Yet if our critique holds, the Greg-Bowers principles clearly empower the editor not just, as by older dispensations of textual editing, to assess and adjudicate, out of a specialised professionalism, the extant material record of given transmissions. In addition, the principles invest the editor with a hermeneutic dominance over the work. For if under teleological premises the author's final intentions enter integrally into configuring the meaning of a text (as the expression of a work), then it follows that it is the author's final intentions as supplied editorially that provide the textual capstone to realising the work's ultimate meaning. This conundrum has a theory dimension that awaits a solution – unless it is a genuine alternative simply to abandon the intentionalist stance in editorial scholarship.

9. *Reconceptions*

Beyond the point at which it culminated in the intentionalism of twentieth-century Anglo-American textual criticism and editing, the author-centric trend in nineteenth- and twentieth-century editorial scholarship began to recede. Spearheaded by some twenty years (in the 1980s and 1990s) of invigorating theoretical debate in the Society for Textual Scholarship and its yearbook *TEXT*,¹⁸ as well as by single studies such as Jerome J. McGann's *Critique of Modern Textual Criticism* (1983), there grew a diversification of concepts for textual and editorial scholarship that Peter L. Shillingsburg has meanwhile found categorisable into the (formal) 'orientations' he specifies¹⁹ alongside the 'authorial orientation' that we have singled out for our present reflections.

At virtually the same time in editorial history when the fulfilling of authorial intention was proclaimed the ultimate goal of scholarly editing in the Anglo-American domain, authorial intention was within the German editorial school declared outright unfit to provide a base for editors' decisions towards establishing edition texts. The key pronouncement in the matter came from Hans Zeller, the Swiss-German Nestor of German textual scholarship: «A principle such as authorial intention cannot serve as a central criterion for the constitution of text [because it] remains a mere idea of the author on the part of the editor, and as such cannot be established reliably». Though so published in English only in 1995, the verdict in the German original is of 1971.²⁰ At the same time, however, the landmark collection of German essays on textual criticism *Texte und Varianten* of 1971 adheres to, and embraces, what is present-day consensus still, namely the author-centric conceptions, attitudes and practices of inherited textual scholarship. The German variety of the discipline, it is true, has its own favourite problem areas, among which figure prominently the notion of the version (*Fassung*) and the

¹⁸ *TEXT: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies*. Published from 1984 (for 1981) to 2006, 16 volumes in all.

¹⁹ The «documentary, aesthetic, authorial, sociological, and bibliographic» orientations, Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age*, p. 16 ff.

²⁰ H. Zeller, «Record and Interpretation», in *Contemporary German Editorial Theory*, ed. by H.W. Gabler, G. Bornstein, G. Borland Pierce, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, pp. 17-59 (pp. 24-25). The original essay in German, «Befund und Deutung», appeared in *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, ed. by H. Zeller, G. Martens, München, C.H. Beck, 1971, pp. 45-89.

textual fault (*Textfehler*). Yet the fundamental critique of author-centricity proposed here should apply as much to German textual scholarship as it does to its Anglo-American near-relation.

To return to Zeller's pronouncement on intention: his salient specification is that 'authorial intention cannot serve as a central criterion for the constitution of text'. It thus does not rule out critical investigations of authorial intentions, be they manifestly expressed or inferable, nor does it disallow consideration, or even observance, of authorial intentions in establishing edited texts. Yet what it categorically denies is the usefulness of authorial intention as the ultimate arbiter and guide to editorial decisions in the critical constitution of edited texts. To differentiate so precisely is a stance from which to arrive at positive criteria for establishing edited texts. A scholarly edition, if and when referring to authorial intention, could under exceptional (meaning: particularly clear-cut) circumstances, introduce authorially intended readings, as critically recognised, into the edited text itself, but it would do this in the manner of conjectural emendation, strictly as the editor's responsibility. Yet, commonly, an edition would present its editor's critical assessment of authorial intention discursively in an editorial introduction and/or textual note. This would be the textual critic's and editor's ground from which to share in the hermeneutical exploration of a work through its texts. Conversely, the establishment as such of the edited text for a work would remain firmly grounded in the document-supported material evidence for the composition, revision, and transmission of the work's text, or texts.

Renewed beginnings beyond author-centricity are possible and indeed conceivable for textual scholarship and critical editing. Summing up from what we have here considered and reflected upon, I would propose, simply, that texts themselves in their material manifestations in documents should again become the focus of textual criticism and scholarly editing. Here, the lodestar would no longer be 'authority' under the exogenous construction of authorisation and textual authority, superstructured moreover by deference to an authorial intention, in duty to be fulfilled by editors and editions. Textual criticism and scholarly editing will be well served to focus once more on textual validity, as erstwhile under the stemmatic dispensation. Ascertaining and establishing textual validity should thus constitute the core of a renewed methodology. Measures of textual validity would be gained from the author function. Pertaining ontologically to language composed as text, the author function is inscribed universally at any stage or moment of text composition or transmission.

This holds true even where real-life authors impinge most closely on textual traces, which is when we encounter them even physically (or at least in the mediate author-physicality of their handwriting or doodling) in documents of composition. Yet so distinctly, at the same time, is the author function as a compositional function present in drafts, that to edit writing from documents of composition means to edit from their material record not solely validated text as resulting from the acts of writing, but additionally a distinct authorship dimension emerging from the processes of that writing.

What this might mean should be as good a point of entry as any for sustained explorations of the hermeneutic dimension specific to textual criticism and scholarly editing. It is a question hitherto little considered. This is paradoxical, given the extent to which ‘meaning’ has demanded attention in recent theorisings of textual and editorial scholarship. Significantly, though, the need to reflect on ‘meaning’ has followed in the wake of explicating the notion of authorial intention,²¹ and debates have correspondingly been enacted at a middle, or even a total, distance from texts as materially evidenced. The considerations are, and have been, stimulating; in principle they concede to editorial scholarship an interpretative, and thus ultimately hermeneutic, dimension. What remains to be assessed, however, is the place and quality of interpretative criticism – the hermeneutic stance, in other words – as indissolubly tied back to the manifest materiality of texts and their transmissions.

As for texts as the materialisations of the authoring of works, I believe I have sufficiently indicated that the author dimension and perspective cannot, and must not be abandoned or sacrificed under renewed methodological tenets for the combined disciplines of textual criticism and editing. Yet here, in terms of text, ‘the author’ would cease to be an exogenous legislator and arbitrator, and instead be perceived from the inside, as it were, and thus as a systemically integrated text function within the body of the text-critical and editorial endeavour itself. In terms of textual transmission, the author would be definable as a function of the extant material documents. Simultaneously, though, it should go without saying that the existence of real-life authors would not be negated, nor would

²¹Representative samplings are to be found in P.L. Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age*, D.C. Greetham, *Theories of the Text*, and P. Eggert, *Securing The Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. D. Compagno, «Theories of Authorship and Intention in the Twentieth Century: an Overview», in *Journal of Early Modern Studies*, 1/1 (2012), pp. 37-53, furthermore, helps to recognise how these investigations chime with the mainstream arguments in hermeneutics and literary theory.

expressions of the will of empirical authors, nor would closely critical considerations of authorial intention, by dint of method, be anathematised. Text-critical investigations would continue to be directed towards them, and these would continue to be accounted for in introduction and commentary discourses of editions. In view, furthermore, of the future importance of editing distinct authorship dimensions for texts, considerations of authorial intention (which would similarly have their place in an edition's discourses collateral to the edited text) should be matched by assessments of authorial responses to self-performed acts of writing (texts, once in the process of composition, will insist on 'talking back' to their authors – as anybody knows from everyday experience; and this basically dialogic situation of writing often enough leaves material traces in draft documents – which intrinsically is of both compositional and critical interest). A renewed methodology for textual criticism and scholarly editing, lastly, would as ever be geared towards the closest scrutiny of transmissions for exogenous error. In validating text against error it would still draw all that can be gained from subsidiary methods such as analytical and textual bibliography, palaeography, paper analysis, or digital imaging in all their highly advanced forms. The digital medium, finally, should itself, as no doubt it will, become the future home and environment for the scholarly edition. The present essay may be considered as contributing to reflections on principles towards a praxis of editions ultimately to live as digital scholarly editions.

10. Post-Scriptum (*Munich, January 2019*)

Ecdotica, 4 of 2007 carried an essay of mine entitled «The Primacy of the Document in Editing».²² It emphasized that the prime condition of texts are the documents that carry and transmit them. Hence, texts are functions of documents. The foregoing essay of 2012²³ further radi-

²² «The Primacy of the Document in Editing», *Ecdotica*, 4 (2007), pp. 197-207.

²³ Commissioned by Paola Pugliatti, to whom renewed thanks for the incentive, the essay was first published in the inaugural issue of *Journal of Early Modern Studies* 1 (2012), pp. 15-35 (Issue title: «On Authorship»), <http://www.fupress.net/index.php/bsfm-jems/article/view/10691/10088> [CC BY-NC-ND 4.0]. I incorporated it among the essays with a theoretical bent in my volume *Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays*, Cambridge, Open Book Publishers, 2018, © Hans Walter Gabler, CC BY 4.0 <https://doi.org/10.11647/OBP.0120.08> (see review in the present issue). A German version, slightly amended to respond to German perspectives on text-critical and editorial

calises the position. I argue for methodologies of textual criticism and editing beyond author-centricity. I urge a return to the primacy of the material records of text by in essence conceiving of the empirical author as a function of both document and text. The empirical author should be recognised and defined as external to texts in their material transmission, and so should as well author-keyed notions like ‘authorial authority’ and ‘authorisation’, or ‘authorised texts’ and ‘authorised documents’.

To the material record in draft manuscripts and authorial fair copies, the author relates directly, it is true, but nonetheless exogenously, as agent of the writing, that is: of the inscription. To text materiality in scribal copy or in print, the empirical author relates but indirectly as instigator at (commonly) several removes. Such differentiation does not do away with the author. It heightens, on the contrary, a sense of the manifold correlations between author and text. It allows text-critical and editorial methodology to re-focus on text in the materiality of its inscription and transmission. At the same time, it sharpens the literary-critical element in the text-critical and editorial endeavour. In particular, it opens up an awareness of an author function critically to be discerned in, and from, texts themselves as materially transmitted. The concept of an author function that I propose is the mirror image, on the production side of texts, of the narrator function conceptualised in reception theory to differentiate the text function of an endogenous narrator from the narration stance assumed by the exogenous empirical author. Importantly, however: whereas the narrator function is a critical construct mainly relevant for literary texts, the author function may be considered endogenous to every kind and genre of text.

In the progress of my writing over recent years, I have recognised the pertinence of differentiating between empirical author and author function for instance from the ‘Nachlass’ of Ludwig Wittgenstein, that is the surviving material record of Wittgenstein’s philosophy.²⁴

It provides a particularly clear-cut example of the value and significance of the distinction. What helps us to clear-sightedness in this respect is the circumstance that the ‘Nachlass’, some 20.000 manuscript

methodology, appeared as «Wider die Autorzentriertheit in der Edition», *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2012* herausgegeben von A. Bohnenkamp, pp. 316-342.

²⁴ «Wittgensteins Nachlass: The Bergen Electronic Edition», in P. Henrikson, Ch. Janss (eds.), *Geschichte der Edition in Skandinavien*, (Bausteine zur Geschichte der Edition 4. Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta, eds.) Berlin/Boston, De Gruyter, 2013, pp. 167-176 [in German].

and typescript pages, does not constitute copy for an eventual publication at the author's instigation. It is in itself the material record of the empirical author's continuous thinking and re-thinking. While exogenously we know that the record was assembled by Ludwig Wittgenstein the empirical author (and amanuensis typists), what endogenously signals the author function is the material record as such, through its vocabulary and syntax, as well as significantly, too, by way of the writing-in-progress evidentially signalled by deletions, additions, revisions, repositionings of text elements. The Wittgenstein 'Nachlass', perceived in this mode, may conceptually be seen to exemplify the *dossier*, pivotal to French *critique génétique*. By definition, the *dossier* comprises a contiguous sequence of documents materialising text in genetic progression: that is, it constitutes a genetically correlated bundle of 'primacy-documents'. By past-generation French terminology, the several documents, short-circuited with their respective (variant) text instantiations or versions, were termed '*avant-textes*'. In a recent essay, accepted for publication but as yet unpublished: «Text from Document to Document: *L'avant-texte n'existe pas*», I deny on theoretical grounds the validity of the term '*avant-texte*' and undertake to strengthen the notion of the *dossier*. Perceiving the continuity of text through its passage across borders of contiguous documents provides a methodological platform both for genetic criticism and genetic editing. A first exemplification of what document-to-document progression means in terms of genetic editing may be found in Joshua Schäuble's and my recent essay, «Encodings and Visualisations of Text Processes across Document Borders».²⁵

Yet further developments in recent years from the arguments in «Beyond Author-Centricity» may be instanced. From Fredson Bowers' editing of Stephen Crane's *Maggie, A Girl of the Streets*, I have exemplified the hermeneutic fallacies encapsulated in the Anglo-American goal of fulfilling the author's intention in two essays, one in Swedish and published in *Skrifter*, 11, the transactions of 2015 of the Nordisk Nettverk for Editionsfilologer,²⁶ the other in a paper «The Editor as Author in Fulfilling the Author's Intention», as yet unpublished, that I presented

²⁵ J. Schäuble, with H. Walter Gabler: «Encodings and Visualisations of Text Processes across Document Borders», pp. 165-191, in R. Bleier et al., (eds.), *Digital Scholarly Editions as Interfaces*, 2018 (Schriftenreihe des IDE, Köln, Band 12), https://kups.ub.uni-koeln.de/9116/1/08_schaeuble_gabler.pdf.

²⁶ «Författarintention och censur - (Fredson Bowers syn på saken)», in Hilde Bøe, Christian Janss & Stine Brenna Taugbøl (eds.), *Filologi og sensur* («Nordisk Nettverk for Editionsfilologer», *Skrifter* 11), Oslo, Novus forlag, 2015, pp. 241-252.

at the meeting of the European Society for Textual Scholarship in Prague in November 2018.

It so happened that with this paper I was paired in a session with Tim Groenland, author of *The Art of Editing Raymond Carver and David Foster Wallace* (forthcoming from Bloomsbury Publishing in February 2019). That art, in the case of Raymond Carver, is the art of Gordon Lish, and in the case of David Foster Wallace that of Michael Pietsch. Lish and Pietsch carry forward the line of publishers' editors, among whom in the earlier twentieth century was outstanding, for instance, Maxwell Perkins «best remembered for discovering authors Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald and Thomas Wolfe».²⁷ Calling attention to significant publishers' editors puts names to the co-authorship of texts under the dispensation of a social theory of text and scholarly editing prominent since the 1980s. Author-centered textual criticism and scholarly editing has hitherto shied away from grappling with the cultural phenomenon that, under the sway of publishers' editors, given authors' texts often enough underwent in-depth reshaping and even re-conceptualisation towards the amalgamate of author's and editor's text ultimately offered for reading reception to the public. Moving beyond author-centricity as I urge us to do will institute the conceptual and methodological frame to legitimize the critical exploration of the social text of empirically multiple authorship.

ABSTRACT

'Authorship – authority – authorisation – the author – the author's will – the author's intention': these form a cluster of notions whose validity for scholarly editing I fundamentally question. Taking measure from a historical survey of the discipline's principles and practice from their institution under the dominance of stemmatics up to their main present-day "author orientation" (Shillingsburg), I see the need to split the terms 'author' and 'authorship' into a pragmatic *versus* a conceptual aspect. What textual scholarship engages with, directly and tangibly, is not authors but texts – and equally not works but texts – materially inscribed in transmissions. In the materiality and artifice of texts, 'authoriality' is accessible conceptually only, in a manner analogous to the Foucauldian 'author function'. Under such premises, as well, 'authority', 'authorisation' and 'authorial intention' become recognisable as exogenous to texts, not

²⁷ Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Maxwell_Perkins (consulted 5 January 2019).

integral to them. Consequently, I propose to abandon 'authority', 'authorisation' and 'authorial intention' as overriding principles and arbiters in editorial scholarship. Scholarly editing instead should re-situate itself in relation to texts, to textual criticism, to literary criticism and to literary theory alike, and to do so by re-focussing the methodology of its own practice. It should relinquish the external props termed 'authorised document', 'textual authority', or 'authorial intention' hitherto deferred to. Instead, it should revitalise skills fundamental to inherited editorial scholarship, namely those of critically assessing, and of editorially realising, textual validity. To re-embed editorial scholarship in literary criticism and theory, moreover, the interpretative and hermeneutic dimensions of textual criticism and scholarly editing will need to be freshly mapped.

MANUSCRIPTS WITH FEW SIGNIFICANT INTRODUCED VARIANTS

BARBARA BORDALEJO - PETER M.W. ROBINSON

The literature of stemmatics is rich in discussions of two phenomena which, it is commonly held, render the orderly assignation of manuscripts into families problematic, even impossible. These two phenomena are coincident agreement (where unrelated manuscripts share the same reading, apparently by simple coincidence) and contamination (where a manuscript combines readings from two or more manuscripts).¹ In this article, we suggest that there is a third area of difficulty which causes considerable problems to the stemmatic project. This third area is the phenomenon of multiple manuscripts within a tradition which cannot be assigned to any family because there is no consistent pattern of agreement in introduced variants between them and other manuscripts.²

¹ For discussion of the problems caused by contamination and coincident agreement see Kane's introduction to his edition of the A version of *Piers Plowman* (George Kane, ed. *Piers Plowman: The A Version*. London, Athlone, 1960).

² The glossing of "significant" in the formulation of the problem ("of manuscripts with few significant shared variants") by the phrase "no consistent pattern of agreement" is deliberate. It is our core conviction, based on decades of work with digital tools, that "significant variants" are defined entirely by how the variants are distributed across the whole tradition. That is: if we find a number of variants which are present, over and over again, in the same distinctive pattern of witnesses, then those variants are significant (Robinson, «Four rules for the application of phylogenetics in the analysis of textual traditions», *Digital Scholarship in the Humanities*, 31 (2015), pp. 637-651). This differs sharply from the practice of traditional stemmatics, which puts considerable effort into *a priori* attempts to define, on the basis of the variant itself (omission? Substantive semantic shift?) whether it is "significant" or not (for example, E. Vinaver, «Principles of Textual Emendation», *Studies in French Language and Medieval Literature Presented to Mildred K. Pope*, The University Press, 1939, pp. 351-369). It is also a crucial tenet in our work

This article describes four textual traditions in which we find this phenomenon, and reflects on how editors have responded to it. Although it appears that no previous scholar has isolated the case of manuscripts with few significant shared introduced variants as a problem, our identification of this as a cause of editorial difficulty in four unrelated manuscript traditions (not to mention the exceptional importance of three of those four) leads us to posit that this phenomenon, though previously unacknowledged, may be widespread. Indeed, it is likely to be present in every large manuscript tradition.

First identification: the Old Norse narrative sequence Svipdagsmál

Robinson first observed the phenomenon of manuscripts which share few variants with any other manuscripts within a textual tradition in the course of his doctoral work on the Old Norse *Svipdagsmál*. *Svipdagsmál* is the name given to two poems, *Gróugaldr* and *Fjöllsvinsmál*, normally appearing one after another in manuscripts and long recognized as forming a single narrative sequence, named for the protagonist of the two poems, Svipdagr.³ The two poems are found in some 46 manuscripts, all dating from after c. 1650, although the two poems were likely composed and first copied some two centuries before.

The *Svipdagsmál* tradition has several features which made it serendipitously suited to an exploration of stemmatic techniques. Firstly, an extraordinarily high number of manuscripts are known from unambiguous external evidence to have been copied from one another. Fourteen of the forty-six manuscripts are linked as exemplar and copy. This evidence of direct filiation could be used as both the foundation of analysis and as a check upon it. Thus, one could measure the success of a quantitative method by the degree to which the method was able to link these fourteen manuscripts. Secondly, the high proportion of manuscripts explicitly linked to one another suggested that the surviving manuscripts represent a high proportion of all those which ever existed. We are not facing the situation we have with, for example, the Greek New

that we base our identification of what patterns of agreement are significant on the most complete collation possible (every word in every witness, or as close as we can manage) rather than any kind of sampling. On the dangers of sampling, see P.M.W. Robinson, «The Textual Tradition of Dante's *Commedia* and the Barbi 'loci'», *Ecdotica*, 9 (2013), pp. 7-38.

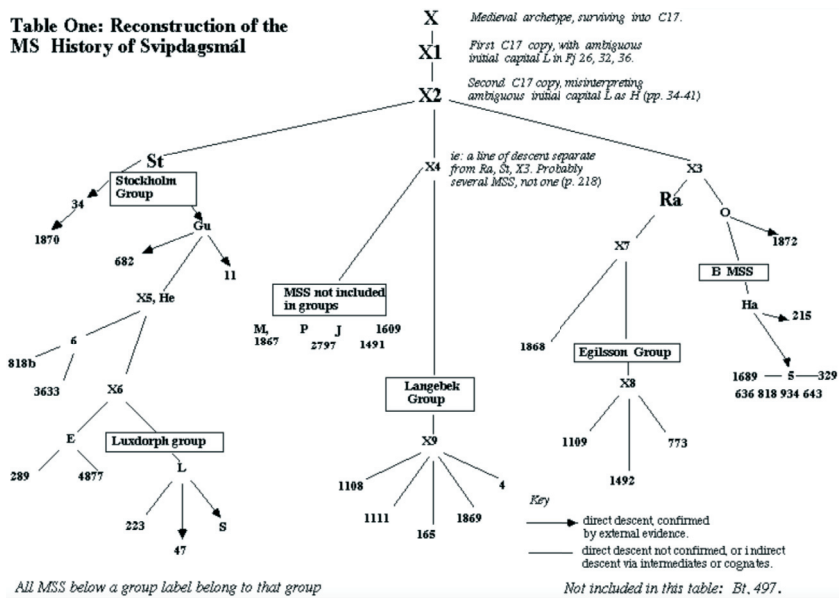
³ P.M.W. Robinson, «An Edition of *Svipdagsmál*», Doctoral Dissertation, Oxford, 1991.

Testament where whole branches of the tradition disappeared or left just one or two representatives behind. Thirdly, at one point in the history of the tradition history it became fashionable to turn a manuscript into a mini-edition, by writing variants from other manuscripts into its margins. When these manuscripts were copied some of these marginal variants were copied from the margin into the text, thereby creating a useful laboratory for exploring contamination. Finally, the tradition was sufficiently compact (46 manuscripts of a text of around 200 short lines) for it to be completely transcribed, collated and analyzed within the span of a doctorate.

Considerably aided by these advantages, Robinson was able to produce the table of relationships of the manuscripts given in Figure 1. In essence, he used classic Lachmannian techniques to identify groups of manuscripts which shared distinctive (often nonsensical) readings and hence form a distinct family within the tradition. Robinson also used a database to validate and refine the identification of distinctive sets of variants. With these tools, cross-checked against the external knowledge of what manuscripts were copied from which, he was able to allocate almost all the manuscripts to one of five groups.

FIGURE 1

Table of relationships of the manuscripts of *Svipdagsmál*.



Almost all: but not all. Six manuscripts did not fit into any of the five groups. If they did have any of the variants characteristic of any group, there were so few variants (perhaps just one or two) that the presence of these few variants was likely to be the result of mere coincidence. Having failed to allocate any of the six to any of the five groups Robinson sought evidence that any of the six might form some kind of affiliation with any others in the six. Once more, if any variants suggested any such affiliation there were so few that they were likely to be the result of mere coincidence. Further: there were no variants whatsoever shared by all six (or even any three or more of the six) and not found in the rest of the tradition. Hence there is no evidence that the six descend from a single exemplar and no evidence that the six might be divided into smaller groups.

However, to say that there is no evidence of any such affiliation is not the same as to say there is no such affiliation. The problem is not just that these manuscripts share very few variants with any others. It is that in these six there are very few variants of any kind: they seem to be particularly careful copies of their exemplars, all the way back to the common archetype of the whole tradition. Of course, there are variants. But these few variants are either found randomly distributed elsewhere in the tradition or occur nowhere else, and hence have no classificatory power. However, this lack of positive evidence of affiliation within the six cannot prove a negative, that there is no affiliation. The six might represent just one of descent, or as many as six separate lines of descent.

Robinson was left, as the editor, with a table of manuscript relationships which showed three clear branches (whose heads are represented by St X1 and X2 in Figure 1) and these six manuscripts. He designated these six as «manuscripts not members of any groups» and placed them, rather arbitrarily, around the centre of the map, with a line pointing to the six coming (again, arbitrarily) from the line leading to X2 in the table.

What should an editor do with this information? According to the classic Lachmannian formula one should go through the text word by word and at every point where there is variation one should look at the stemma, see which variant was in the most lines of descent and declare it the winner.⁴ This would be “scientific” editing indeed (except of course in the annoying case of competing variants being in equal numbers of

⁴ It appears that Trovato would have had Robinson proceed in exactly this manner (P. Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann’s Method*, Padova, Libreriauniversaria.it, 2014, pp. 196-197). Trovato’s certainty that he knows how to edit *Svipdagsmál* without ever having looked at a single word of the poem is impressive.

lines of descent, where one would have to use some kind of editorial judgement). By this time, Robinson was very skeptical of this procedure. It takes no account of the fundamental rule of *lectio difficilior*: that a “difficult” reading, though present in a minority of lines of descent or even in none, might have been the origin of “easier” readings found in more lines of descent, and so should be selected by the editor. As we discuss in the next section, at very many points an editor of the *Canterbury Tales* would have good reason to select such “difficult” readings. Secondly, he had by now come to think that this was not a stemma at all, certainly not in the sense that it offered an iron-clad representation of how the manuscripts related to one another. This applied especially to these six manuscripts. If the six independent lines of descent were treated as independent from each other then their testimony might overwhelm the other three lines of descent. In particular: it meant accepting that any one of the six, all copied late in the tradition, was the equivalent of (for example) Stockholm papp. 15 (“St”), copied some 150 years earlier, likely in Iceland, probably only one or two copies away from the single now-lost medieval exemplar of the whole tradition.

In the event, Robinson took a pragmatic course as an editor. He elected to use St and another early manuscript (“Ra”) as the base for his edition, with a preference for St where possible, and as the base for the spelling of the edition. He sought to keep the reading of St where possible; when it was not possible, he looked to Ra; and when neither yielded a good reading he looked among the other manuscripts (guided by the table of relationships given in Figure 1), and at the work of other editors (*An edition of Svipdagsmál*, pp. 16-61). It is notable that he did not accept one reading occurring in any of the six and nowhere else.

It would not be unfair to say that Robinson solved the problem of what to do with these six manuscripts by ignoring them. In the context of *Svipdagsmál* this was possible. However, this is not a remedy for all occasions.

Geoffrey Chaucer’s Canterbury Tales and O

John Manly and Edith Rickert are the only scholars to have produced a complete analysis of the whole textual tradition of the *Tales*, a labour that took them some twenty years.⁵ The results of their work were pub-

⁵ J.M. Manly, E. Rickert, eds, *The Text of the Canterbury Tales: Studied on the Basis of All Known Manuscripts*, vol. 1, Chicago, Chicago University Press, 1940.

lished in 1940 in eight volumes, of which the first two are dedicated to the descriptions of the witnesses and the analysis of their findings and the resulting genetic groups. Their grouping of witnesses of the *Tales* is one of the two most enduring conclusions reached by Manly and Rickert. It was also their opinion that National Library of Wales Peniarth 392d (Hengwrt; Hg) had the best extant text of the *Canterbury Tales* and used this manuscript as their base-text.

Even though their groupings present considerable problems, their basic structure has been retained and used by every scholar after them. Vance Ramsey, for example, points out that before Manly and Rickert the majority of the studies carried out ended up by concluding a binary classification of the manuscripts, a condition avoided by their classification.⁶ Manly and Rickert also made an important contribution to the refinement of the stemmatic method (and part of the basis for the New Stemmatics). They proposed that not only do errors have to be taken into account when establishing relationships between texts, but also agreements in possibly “correct” readings.⁷

It follows that for their own research and for the classification of the witnesses, they used all agreements and identified those which they regarded as indicative of what they called “variational groups”. In their wording, these indicative agreements must be “persistent” and “consistent” to have potential to show the relationships between genetic groups.⁸ Aside from the importance that Manly and Rickert conferred upon Hengwrt, they also showed that there were certain other manuscripts that were especially relevant. In the end, Manly and Rickert proposed four main groups (a b c d) and an agglomeration of unclassified manuscripts. Their classification has been in use since the publication of their work in 1940.

Despite this massive effort, and the broad acceptance of Manly and Rickert’s major conclusions about the value and Hengwrt and the four major groups, their edition has been admired rather than used. «No Chaucer edition before it [Manly and Rickert’s] had been supported by such an elaborate apparatus: six volumes to accompany two of text»,⁹ and perhaps its sheer volume was one of the reasons that textual critics

⁶ V. Ramsey. *The Manly and Rickert Text of the Canterbury Tales*. First Ed. Lampeter, Wales, Edwin Mellen Press, 1994, p. 153.

⁷ Manly and Rickert eds, *The Text of the Canterbury Tales*, I 23.

⁸ Manly and Rickert eds, *The Text of the Canterbury Tales*, I 20.

⁹ G. Kane, «John M. Manly and Edith Rickert», in *Editing Chaucer: The Great Tradition*. Ed. Paul G. Ruggiers, Norman, Oklahoma, Pilgrim Books, 1984, p. 207.

made little use of it.¹⁰ The reception of their work was also influenced by the opinions of those who doubted their methodology. Kane, for example, repeatedly accused them of making mistakes, such as using Skeat's Student Edition as their base for collation when this was an unoriginal text or for supposedly assuming that the rate of variation is uniform among witnesses.¹¹ What Manly and Rickert were looking for was evidence of non-random variation which was not the result of agreement by coincidence, thus their interest in "consistency."

Perhaps the major reason their edition has not had the use they would have wished is the extraordinary complexity of the picture of manuscript relations they give. They choose to present their analysis tale by tale, and the result is that we are offered some thirty-nine separate histories, each one of them different from each other. Manly and Rickert explain this (as have many following them) by arguing that this suggests that this is because of "part-publication": that the separate parts were originally published separately, and this is why the histories are distinct. Yet, this picture of part-publication is contradicted, as noted above, by the evidence that their four constant groups are indeed constant: they appear in every one of the separate histories. How is this possible if the histories are separate? Indeed, as we go from part to part, a pattern emerges. The same constant groups, and some pairs, do appear in every part history. But in each part there appears to be a loose set of manuscripts which usually stand apart from the constant groups, but whose relationships with each other vary from part to part. Thus, they assign Oxford Christchurch MS 152 (Ch) the following relationships in four parts:

-In the General Prologue: it is with Hg El Gg DoTo1, as not sharing an ancestor from which the other 43 manuscripts descend, and hence perhaps independently descended from the archetype

¹⁰ For example, Germaine Dempster, «Manly's Conception of the Early History of the Canterbury Tales», *PMLA*, 61 (1946), pp. 379-415, has pointed out that one must be Manly to understand the four-hundred page account of the manuscripts in volume II. One needs to understand just what is meant by cd, and how this differs from cd*, and how both differ from \sqrt{cd} . A key is given on Manly and Rickert, volume 2, pp. 49-50 to all the "constant pairs" and "constant groups" represented by Manly and Rickert's conventions: this key is not set out clearly, and so dense are the references to these pairs and groups that the reader is soon fatigued with moving back and forth from the text to the key.

¹¹ Manly and Rickert did not assert this. Instead the quote provided by Kane states that «The law of probability is so steady in its working that only groupings of classificatory value have the requisite persistence and consistency to be taken as genetic groups (2.22)».

-In the Miller's Tale: it appears on its own, as representing a line of descent distinct from El Hg (which represent two other lines of descent), with Gg now grouping with mss Ad3/Ha5 and To1 apparently contaminated by El

-In the Wife of Bath's Prologue: Ch appears to join a group made up of Ad3/Ha5 Ra3 Tc1 Gl, but then they appear to qualify this by asserting that at some point (their argument is here unclear) it shifts allegiance from this group to a distinct group composed of Hg Ht Bo2

-In the Nun's Priest's Tale: Ch appears to come from the same exemplar as Hg El Gg Ad3 and the a group.

One notices that in all four cases, Ch is linked to Hg, and in several to El. We highlight these three manuscripts for several reasons. Hg (Hengwrt) has been long acknowledged as presenting an excellent text, and it has been recently suggested that both Hg and El (the Ellesmere Chaucer manuscript, Huntington library, San Marino) were both written by Adam Pinkhurst, who as well as bearing the name "Adam", which may make him the "Adam sciveyn" addressed as his scribe in a poem by Chaucer, may have worked as Chaucer's scribe in the London customs house from 1375 to 1385.¹² This would place the copying of both manuscripts very close to Chaucer himself. We add Ch to this pair because in all sections of the *Tales* analyzed by us so far, Ch El Hg form an extraordinarily close trio, over and over sharing variants often found nowhere else or in very few other manuscripts.

Because of the likely closeness of these manuscripts to the original of the whole tradition, a possible explanation for these inconsistencies presents itself. We note above that the Manly and Rickert groupings do not rely solely on errors to establish genetic affiliations. Indeed, this is one of their strong points. However, the danger is that the editors may fail to realize that they are in the presence of an archetypal reading and attempt to classify and group texts based on such readings. Archetypal variants are non-classificatory from a stemmatic perspective because they could be (and should be expected to be) distributed in all parts of the tradition. Only variation that has been introduced below the archetype is significant for the classification of witnesses into distinct family groupings. Thus: it might be that what Manly and Rickert see as evidence of affiliation might simply be agreement in ancestral readings in the group Hg El Ch (joined often by Gg Ad3 Ht and others).

¹² L. Mooney, «Chaucer's Scribe», *Speculum*, 81 (2006), pp. 97-138.

Since 1992, the Canterbury Tales Project, now led by the co-authors of this article, has been following in the footsteps of Manly and Rickert. There is much in common with our approach and that of Manly and Rickert. Like Manly and Rickert, we believe that we have to base our analysis on the variants at every word in every witness. Like them, we think we should disregard the question of originality in seeking to establish consistent groupings of manuscripts, and we should base these groupings on “persistent” and “consistent” attestation of witness groupings – though we are acutely aware that some of these groupings may be in variants ancestral to the whole tradition, and so not indicative of families within the tradition. As of this date, four of the separate parts of the *Tales* have been fully collated, analyzed and published: the four parts General Prologue, Miller’s Tale, Wife of Bath’s Prologue and Nun’s Priest’s Tale.¹³

For these sections we are able to compare directly our results with those of Manly and Rickert. Firstly, we confirm the existence of the four “constant groups” a b c d, clearly present in each section with the same core manuscripts identified by Manly and Rickert. Secondly, we found ourselves confronted directly with the same phenomenon which Manly and Rickert found, of manuscripts which do not belong to any of the constant groups but which do not seem to have any other settled affiliation. The outstanding example was Ch, which we found over and over sharing readings with both or either one of Hg and El, frequently against almost every other manuscript in the tradition. We found a number of other manuscripts which followed the same pattern, though less frequently in agreement with the key Hg/El pair than Ch. The agreement with Hg/El, very commonly in a *lectio difficilior* usually replaced by an easier reading in the constant groups, suggested to us that these variants were actually present in the archetype of the whole tradition, and that their appearance in these manuscripts was evidence of their common descent from, and their closeness to, the archetype. Hence, we named these the O manuscripts, and the variants the O variants, identifying them as such in Robinson 2003.

We list here a few variants from the Miller’s Tale and the Nun’s Priest’s Tale, all following the same pattern. Our comments below explain why we believe the Hg El reading (here always with Ch, and usually with a few others):

¹³ Two other sections have been fully transcribed and collated, for the Merchant’s and Franklin’s Tales, but not analyzed and published.

Miller's Tale 605: I am thyn Absolon my derelyng

my - Ch El Gg Hg Ps To1

thyn dere - Ad1 Bo1 En3 Ha3 Mg Mm Ph2

thyn - Ad3 Bo2 Bw Cn Cp Dd Ds1 En1 En2 Fi Ha2 Ha5 Hk Ht La Lc Ld2

Ma Ne Nl Pw Py Ry1 Ry2 Se Sl1 Tc1

thyn owne - Cx1 Cx2 Dl He Ln Pn Ra3 Tc2 Wy

I am thyn dere - Gl

O my - Ha4 Ii

thyn swete - Ra1

and thyn - Sl2

Line 605 of the Miller's Tale is a clear case of *lectio difficilior*. If the text had modern punctuation we would have a comma after "Absolon" clearly indicating "my derelyng" is a vocative expression. The analysis of the Miller's Tale states:

We can imagine it working superbly in a live performance or reading. But it is exactly this shift which a scribe, working from a written exemplar, might fail to catch: and the evidence is that apart from witnesses close to the original (the trio El Hg Ch; but also To1 Gg Ps with the pair Ii Ha4 having the related 'O my'), every other copy failed to register this, and substituted 'thyn' for 'my' following the 'thyn' earlier in the line. Once this change was made, it was very unlikely to be reversed, and hence the complete absence of 'my' from elsewhere in the tradition.¹⁴

In this variant, the direction of variation seems obvious, from the *lectio difficilior* to an easier one in a relatively easy mistake to make. When scribes replaced "my" with "thyn" they did so in following the previous "thyn Absolon." One can easily see why the derivative reading might have made sense for the scribes who were not particularly interested in the performative aspects of the text. What we find most interesting about the distribution of this variant is that it is present in various witnesses representing independent lines of descent. Thus, Hg El Ch Ha4 Gg all descend from the archetype of the tradition but each in a separate line (although Gg is related to other witnesses).

¹⁴ P.M.W. Robinson, B. Bordalejo, «Stemmatic Commentary», in *The Miller's Tale on CD-ROM*, edited by P. Robinson, Leicester, Scholarly Digital Editions, 2004.

¹⁵ B. Bordalejo, P.M.W. Robinson, «Stemmatic Commentary», in *The Nun's Priest's Tale on CD-ROM*. Edited by Paul Thomas, Leicester, Scholarly Digital Editions, 2006.

Nun's Priest's Tale 29: In which she hadde a cok heet Chauntecler
 a cok heet - Ch El Hg Me
 a cok hight - Ad1 Ad3 Bw Cn Cx1 Cx2 Ds1 En1 Fi He Ii Ln Ma Ne Nl
 Pn Py Tc2 Wy
 a cok that hight - Bo1 Cp Dl En2 Gl Ha2 Ha3 Ha4 Ht La Lc Ld1 Mc Mg
 Mm Ph2 Ph3 Ps Pw Ra3 Ry2 Se Sl1 Sl2 Tc1 To1
 a cok hight Chaū - En3
 that hight - Ry1

As in the previous example, the archetypal reading here is a *lectio difficilior*. Four witnesses preserve this reading, including Hg El and Ch, but also Me (a fragmentary manuscript currently at the National Library of Wales). Here is what we wrote as part of the Stemmatic Commentary of the *Nun's Priest's Tale* on CD-ROM:

There are two characteristic patterns of variant distribution associated with a distinctive or difficult reading preserved almost alone in O. In the first model (as here) we see the archetypal difficult reading generate a range of variants through the tradition as different scribes struggle with the reading (Contini's 'diffraction'): for further instances, see on NP 108. In the second model, the reading is replaced by a single, obvious and easier reading, which might occur independently to different scribes: for instances of this, see on NP 170.¹⁵

We have found that it happens with relative frequency that an easier reading appears independently in otherwise unrelated witnesses within the tradition. This occurs when the reading is easily conjectured through its contexts. This is the case of the variant, Certres / Sterres in KT 1179 where the context allows anyone to guess that the intended reading must have been "sterres". Despite that, the variant distribution points towards a misplaced abbreviation in the archetype.¹⁶ Bordalejo wrote about this variant:

KT 1179 is another example in which the variant in Cx2 agrees with Ad3 Ch and Ha4. Hg El Cp Dd Gg and La share the reading 'sertres.' Only Cx1 has 'serelis.' It could be assumed since Ad3 Ch Ha4 and Cx2 have shown a consistent relationship in this part of the text, that their ancestor corrected a mistake in O.¹⁷

¹⁶ W. Skeat, *The Evolution of The Canterbury Tales*, second Series. First ed., vol. 38, London, Trubner & CO., Limited (for the Chaucer Society), 1907.

¹⁷ B. Bordalejo, «The Manuscript Source of Caxton's Second Edition of the *Canterbury Tales* and its Place in the Textual Tradition of the *Tales*», PhD. De Montfort, 2002, p. 166.

In each of these examples, we see three manuscripts our research has shown to be descended directly from the archetype, **Hg El Ch**, agreeing in difficult and likely Chaucerian original readings against almost all other manuscripts. Some other manuscripts do agree with them, but in an inconsistent way. Consider the following examples of what we call **O** readings (readings coming directly from the archetype), showing for each likely archetypal reading just what manuscripts agree with the trio **Hg El Ch**:

Link 1, line 4: to - **Ch Dd El En1 Gg Hg Ps Pw**

Link 1, line 31: that I - **Ad2 Bo2 Ch Dd El En1 Ha4 Ha5 Hg Ht Ln Ph2**

Link 1, line 32: preye - **Bo2 Ch Dd Ds1 El En1 Gg Hg Hk Ra3 Tc1 To1**

Link 1, line 40: fame - **Bo2 Ch Cp Dl El Gg Hg La Ra3 Sl2 Tc1**

Link 1, line 54: nor - **Bo2 Ch Ds1 El En1 Gg Hg Hk Ln Ra3**

Miller's Tale, line 12: hem - **Ch Dd Dl El En1 Gg Ha4 Hg li Lc Mg Ps**

Miller's Tale, line 91: ich - **Ch Cp Dd El En1 Hg**

Miller's Tale, line 132: wyndow - **Ad1 Bo2 Ch Cp El Gg Hg La Lc Mg Ph2 Ra3 Tc1 To1**

Miller's Tale, line 204: til - **Bo2 Ch Cn Cp Cx2 El En1 Gg Hg La Ma Pn Ra3 To1**

Miller's Tale, line 231: for - **Ad2 Ad3 Bo1 Ch Cp Dd El En2 Hg La Ln Ma Ph2**

Miller's Tale, line 265: Astromye - **Bo2 Ch Cn El Hg La Py**

Miller's Tale, line 271: Astromye - **Bo2 Ch El Hg**

Miller's Tale, line 600: He cogheth - **Ad3 Bo2 Ch Dd El Gg Ha4 Ha5 He Hg Ph2 To1**

Miller's Tale, line 600: knokketh - **Ad3 Bo2 Ch Dd El En1 Ha4 Ha5 He Hg Pn Ps To1**

Miller's Tale, line 634: til he cam - **Ad1 Ad3 Ch Dd Ds1 El En1 En3 Ha5 Hg La Pn Ps Ry1**

Miller's Tale, line 641: he brosten hadde - **Ad1 Ad3 Ch Dd Ds1 El En1 En3 Ha5 Hg La Pn Ps Ry1**

Miller's Tale, line 655: that - **Bo2 Ch Cn Ds1 El En1 Ha5 Hg Hk Ma Nl**

Nun's Priest's Tale, 22: No wyn ne drank she - **Ch Cp Cx2 El Ha3 Hg Pn Ry2 Sl2 Wy**

Nun's Priest's Tale, 29: a cok heet - **Ch El Hg Me**

Nun's Priest's Tale, 35: he krew - **Ch Cx1 Cx2 El Ha3 He Hg Ne Pn Pw Py Se Tc2 Wy**

Nun's Priest's Tale, 37: was it - **Ad3 Ch Ds1 El En1 Ha4 Hg Ld1 Ma**

This is only a selection of the instances found, in these four and other sections. We note the inconsistencies between the witness distribution in these agreements. Besides Hg El Ch, the other witnesses come and go. This makes grouping of these O witnesses impossible. Where they agree with Hg El Ch this is likely only agreement in ancestral variants. Where they do not agree with Hg El Ch they agree with other witnesses in such a random way that one cannot infer any groupings.

We can now recognize the same fundamental phenomenon we saw in the *Svipdagsmál* tradition. We see in these variants, again and again, the same sigils: Ad2 Ad3 Bo2 Dd Ds1 En1 Ha3 Ha5 Hk Ps Py To1 and others, with a different selection of sigils joining Hg El Ch at each instance. Once more, we have the case of multiple manuscripts within a tradition which cannot be assigned to any family because there is no consistent pattern of agreement in introduced variants between them and other manuscripts. This is complicated here by the clear ancestral nature of these variants, making it still more difficult to divide these manuscripts into subfamilies.

In terms of editing: the identification of these variants as likely to be archetypal is important. Further, the identification of a set of manuscripts as likely to have archetypal variants where others do not gives the editor reason for confidence. If a reading is (for example) in two of Hg El Ch, and in a number of these other manuscripts, it is then highly likely to have been present in the archetype of the tradition, regardless of what other witnesses might or might not attest to it.

Dante's Commedia and α

We focus here on just one aspect of the vast textual tradition of the *Commedia* (800 manuscripts complete in at least one canticle): the question of manuscripts close to the archetype, which – like the O witnesses of the *Tales*, and the ungrouped manuscripts in the *Svipdagsmál* tradition – evidence the phenomenon of sharing few significant introduced variants with other manuscripts.

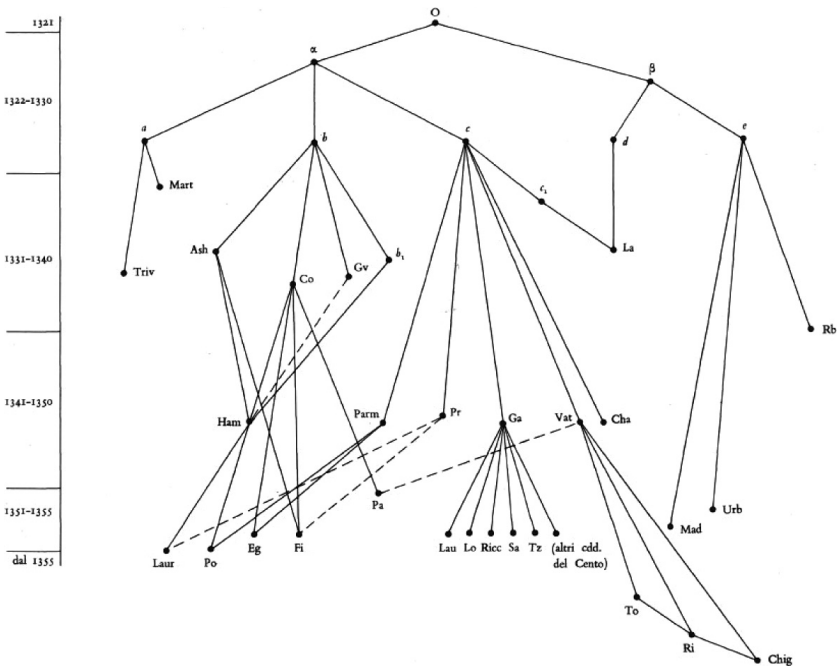
First, a brief history. The most influential edition of the *Commedia* of the last decades is that of Giorgio Petrocchi, first published in 1966. Petrocchi elected to build his edition on 27 manuscripts which date from before Boccaccio's copying of the *Commedia* around 1355, representing what he called the "antica vulgata".¹⁸ From a complete collation of

¹⁸ Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966.

these 27 he created the stemma given below, which he then used in the making of his text. His use of his stemma in the editing of his text was (as it happens) quite similar to Robinson's practice in *Svipdagsmál* in that he used the stemma as a guide when selecting readings, and not as an iron rule. However, he did not select a single manuscript as the base: rather, he typically chose readings from what one might term the Florentine tradition, from the influence of the Trivulziano manuscript, written in Florence in 1337.

FIGURE 2

Petrocchi's stemma of the 27 *antica vulgata* manuscripts of the *Commedia*.

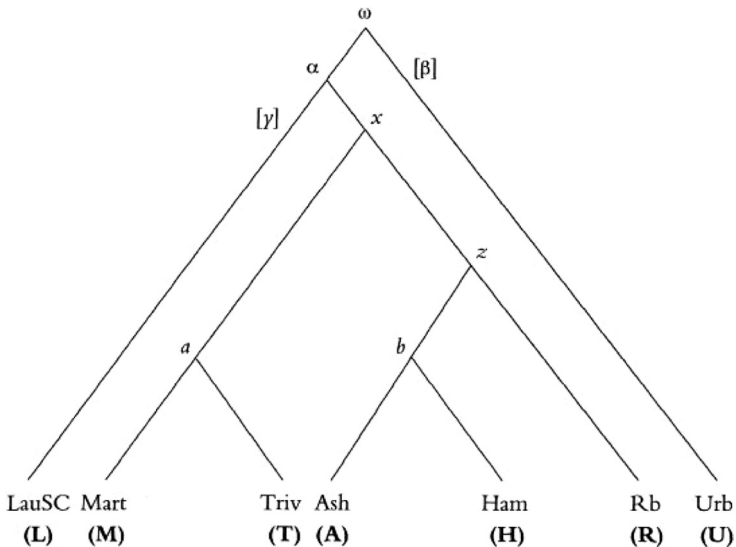


Petrocchi's edition was a staggering effort by a much respected scholar. However, in 2001 Federico Sanguineti published a new edition of the *Commedia* which challenged both Petrocchi's methods and his conclusions.¹⁹ Petrocchi's methods: where Petrocchi based his analysis on a collation of every variant in 27 witnesses, Sanguineti claimed that he had

¹⁹ *Dantis Alagherii Comedia*, a cura di F. Sanguineti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001.

looked at variants in all 800 manuscripts: in fact, at the variants in some 396 lines (the “Barbi loci”). Petrocchi’s conclusions: Petrocchi divided the manuscripts at the top of his stemma into five families (designated a to e), and suggested that these five groups may descend from two exemplars, α (abc) and β (de).²⁰ Sanguineti retained the fundamental division of Petrocchi’s stemma, with all the manuscripts descend from two copies made from the exemplar, which he names (following Petrocchi) α and β . However: according to his analysis the beta family consists of precisely one manuscript: Vatican Library Codex Urbinate Latino 366 (Urb), with all 800 or so other manuscripts descending from the α hyperchetype. This contradicted Petrocchi, who placed two other manuscripts as descending from the same beta branch. Sanguineti also upended the fundamental premise of Petrocchi’s edition, that no manuscript after 1355 had value for the establishment of the text, by including Laurenziana Santa Croce Ms. Plut. 26.1 (LauSC), dating from around 1376, in the base seven manuscripts he chose as “necessary and sufficient” for the making of an edition.

FIGURE 3
Sanguineti’s stemma.



²⁰ This simplifies matters somewhat: what Petrocchi calls “d” is not really a family but a hypothetical ancestor of La, which also contains readings (presumably by contamination) from Petrocchi’s c.

Around 1996, while Sanguineti was developing this argument, Prue Shaw and Robinson became aware of his work through two Australian scholars, Mary Dwyer and Diana Modesto. The first plan of this group was for all to work together on a digital edition of the *Commedia* based on the “Sanguineti seven”, the seven manuscripts identified by Sanguineti as the base for an edition. For various reasons this collaboration did not continue. In the event, Shaw and Robinson decided to proceed on their own, with Shaw as editor and Robinson responsible for the technical aspects of the edition, particularly its use of digital tools for transcription, collation and analysis. Bordalejo joined this team around 2002, and was responsible for the formal specification of the transcription system used by the edition, the training of the collation team, and the overseeing of the collation process.

Shaw’s edition of the *Commedia* was published in 2010.²¹ In the period since its first conception as a partnership involving Sanguineti, and following Sanguineti’s withdrawal from the collaboration in 2003, the purpose of the edition had shifted markedly. As well as exploring the tradition, we now focussed on testing Sanguineti’s hypotheses about the tradition. They did not fare well. Our analysis suggested that Urb was not the unique representative of the β family. Rather, a second manuscript also appeared to descend from β : Rb. Petrocchi had suggested this affiliation and our analysis confirmed it, thereby exactly halving the value of Urb. Also, our analysis confirmed the traditional view of the LauSC manuscript as valueless for the establishment of the original text. We were able to show that it presents an extremely eclectic text, typical of post-Boccaccio texts, hence adding support to Petrocchi’s choice not to include post -1355 manuscripts.

However, there was one key assertion by Sanguineti on which we could not give a definitive answer. It was his explicit assertion that there was a single exemplar, α , from which almost all the manuscripts descend. In terms of the manuscripts analyzed in the Shaw edition, this would mean that the two non- β pairs of manuscripts, Mart/Triv and Ash/Ham, descend from a single exemplar below the original. The question is important because if there is such an exemplar, then a reading present in both groups represents only one line of descent. If there is not such an exemplar, then a reading present in both Mart/Triv and Ash/Ham represents two independent lines of descent and so has double the evidentiary weight of (say) a reading found only in the beta manuscripts.

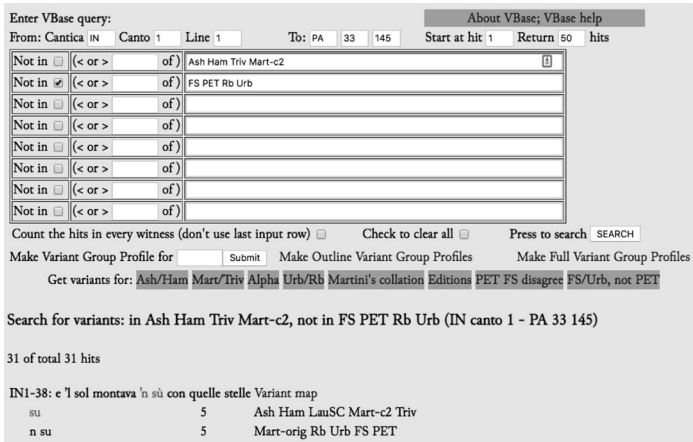
²¹ Dante Alighieri, *Commedia. A Digital Edition*, edited by P. Shaw, Leicester and Florence, Scholarly Digital Editions and SISMELE, 2010.

Accordingly, Robinson sought evidence that there was such an exemplar, using the digital VBase tool found in the Shaw edition. VBase allows you to ask complex questions about the distribution of a textual tradition. In this instance, if there were an α exemplar below the archetype from which the two pairs Mart/Triv and Ash/Ham both descend, distinct from the β exemplar, how might the variants introduced by that exemplar be distributed across the tradition? One might expect each variant to satisfy the following conditions:

1. The variant should be present in all four of Ash Ham Mart-c2²² Triv;
2. It should be not present in either the editions of Petrocchi (PET) or Sanguineti, and so according to their best judgement, it is unlikely to have been present in the archetype;
3. It should not be present in either β manuscript (Urb Rb)

The Shaw edition VBase tool allows the reader to find out, in a few seconds, which variants might satisfy these conditions. Figure 4 shows our use of this tool to identify the putative set of variants evidencing a shared ancestor below the archetype for the two pairs Ash/Ham and Mart/Triv:

FIGURE 4
The VBase tool, showing a search for evidence of α .



²² “Mart-c2” was the designation we gave to the variants introduced by Luca Martini in 1548 into his copy of the 1515 Aldine edition from a now-lost manuscript written in 1330-31.

The first line of the query corresponds to the first requirement, that it should be present in all four of Ash/Ham Mart/Triv. The second line corresponds to the second and third requirement, that it should not be present in any of FS PET Rb Urb.

As this figure shows, there are just 31 variants in the 110,382 variants in the 14223 lines of the *Commedia* which satisfy these conditions. To complicate matters still further: if one alters the query slightly, to return variants where one of Urb/Pet agrees with Ash/Ham and Mart/Triv, the number more than doubles, to 67 variants. One could explain this by hypothesizing that in fact all of Ash/Ham Mart/Triv Urb/Rb share an ancestor below the archetype – above both α and β – which introduced these 67 variants, but that some were not copied into the joint ancestor of Rb/Urb.

One could multiply hypotheses about these manuscripts at will. We have presumed here that a variant not accepted by either Sanguineti or Petrocchi is unlikely to have been present in the archetype of the whole tradition. But their judgement could be wrong – or, the archetype could itself have contained errors. Further, we are dealing with so few variants, among such a mass of variants (110,382 in all), that we have to reckon with the likelihood that at least some of the 31 are there by simple accident, through coincident variation. Where we are dealing with so few variants, the addition or removal of just a few variants because either they are ancestral to the whole tradition or the result of coincidence would change the numbers disproportionately.

Hence, we find ourselves in the same position as for the Chaucer and *Svipdagsmál* traditions surveyed earlier. Indeed, there might be an ancestor below the archetype of the whole tradition, α , from which both the Ash/Ham and Mart/Triv pairs descend, as both Sanguineti and Petrocchi assert. Or, there might not be. The numbers of variants indicative of either hypothesis are so few as not to be decisive.

As with both the *Canterbury Tales* and the *Svipdagsmál* traditions, this state of affairs deprives the editor of the simple recourse, of counting variants in discrete lines of descent. Once more, at the very top of the stemma, exactly where it is nearest to the archetype, we are unable to determine exactly how many lines of descent there are. There might be just two, α and β , as both Petrocchi and Sanguineti assert. But it might be that all three of Petrocchi's a b c groups (a: Mart/Triv; b: Ash/Ham; c was not represented among the seven we analyzed) represent independent lines of descent. In that situation, it appears that the editor's best strategy is to proceed with caution as Petrocchi did, looking at

each variant on a case by case basis, and being advised by the distribution of variants but not ruled by it.²³

The Greek New Testament

Whatever the problems of editing *Svipdagsmál*, the *Canterbury Tales* and the *Commedia*, they are as nothing compared to the challenge of editing the Greek New Testament. Firstly, we are dealing with a massive number of manuscripts: some 5000 for the whole text, with up to 2000 for any single section (thus, for the Gospel of John). Secondly, we are dealing with a tradition that extends across millennia, across vast geographical space, and with many versions in many languages, all of which must be examined for their possible testimony.

Because of these factors, there is the question of just what should be the editorial goal. For the three traditions we have surveyed, and particularly for the Chaucer and the Dante, where our oldest extant manuscripts date to within a few years of the author's life (or even to his life) one might plausibly declare that we are trying to recover the closest possible text to that which left the author's hand: the "original", if you like. But the gap between the historical Jesus and the first manuscripts, the complexity of the tradition and the paucity of evidence for its very earliest stages render the notion of the "original" text of the New Testament problematic indeed. Accordingly, the editors of the *Editio Critica Maior* (ECM) series of editions of the Greek New Testament, the most ambitious and advanced initiative in Greek New Testament textual scholarship, declare that the edited text which they offer on the basis of research into all the evidence, including all extant manuscripts and versions in every language, represents not the "original" text but the "initial" text (German "Ausgangstext").²⁴ This "initial text" is glossed in

²³ It should be noted that the difficulties are compounded if one chooses to carry out a sample collation rather than a full collation. See Robinson, «The Textual Tradition of Dante's *Commedia* and the *Barbi loci*», *Ecdotica*, 9 (2012), pp. 7-38.

²⁴ ECM: Barbara Aland, Kurt Aland†, Gerd Mink, Holger Strutwolf, and Klaus Wachtel, ed., *Novum Testamentum Graecum: Editio Critica Maior*, vol. 4: *Catholic Letters. Instl. 2: The Letters of Peter*, Münster, Institute for New Testament Research, 2000. This discussion of the ECM "Ausgangstext" draws upon Michael W. Holmes, «From 'Original Text' to 'Initial Text': The Traditional Goal of New Testament Textual Criticism in Contemporary Discussion», in B.D. Ehrman and M.W. Holmes, eds., *The Text of the New Testament in Contemporary Research: Essays on the Status Quaestionis*, 2nd ed., Brill, 2012, pp. 637-688.

the introduction to the ECM edition of 1-2 Peter, 23* n.4 as «the form of a text that stands at the beginning of a textual tradition». The editors are at pains to distinguish this from both the “original” (what might have been first written down) and the “archetype” (the reconstructed ancestor of all surviving witnesses). It is both less than the original, and more than the archetype: as Klaus Wachtel described it to Robinson, it is «the text which explains all the texts» (personal communication). Holmes describes it further as «the reconstructed hypothetical form of text from which all surviving witnesses descend, a stage of a text’s history that stands between its literary formation, on the one hand, and the archetype of the extant manuscripts, on the other» (p. 653).

In this discussion, we focus on a single place of variation in the ECM publication: the variation at 1 Peter 4:16, where it appears that we have an instance of the same phenomenon identified as present in the three traditions discussed to this point, of the difficulty caused by manuscripts which do not show consistent patterns of agreement in introduced variants between them and other manuscripts.

The whole text of this verse is given in most editions as:

ει δε ως χριστιανος μη αισχυνεσθω δοξαζεταιω δε τον θεον εν τω ονοματι τουτω

This verse is translated in the NetBible as «But if you suffer as a Christian, do not be ashamed, but glorify God that you bear such a name».²⁵ The context is that the writer (the apostle Peter) is speaking to the reader about the sufferings which might be brought upon him or her as a Christian. In the previous verses, the writer instructs the reader that he or she is not insulted but is actually blessed if he or she is called a Christian (verse 14); he or she should not accept suffering as a mere criminal (verse 15) but should glorify God that he or she is called a Christian. However, the exact wording of the Greek is awkward, as can be seen by the variety of translations of this verse:²⁶

Common English Bible: But don’t be ashamed if you suffer as one who belongs to Christ. Rather, honor God as you bear Christ’s name. Give honor to God,

Good News Bible: However, if you suffer because you are a Christian, don’t be ashamed of it, but thank God that you bear Christ’s name.

²⁵ <https://netbible.org/>. Accessed 15 March 2019.

²⁶ These translations from <https://www.biblestudytools.com/> (Accessed 19 March 2019).

Lexham English Bible: But if [someone suffers] as a Christian, he must not be ashamed, but must glorify God with this name. (Bible Translations).

It appears that the exact reference of the phrase *εν τω ονοματι τουτω* (“in this name”) causes difficulty: from the immediate context, following the reference to God, the most natural reading is that the name of Christian is to be applied to God, and not to the suffering person (*δε τον θεον εν τω ονοματι τουτω*: “concerning God in this name”). Hence the variety of periphrases seen in the translations, intended to show that the name of Christian belongs to the suffering person, while the glory belongs to God.

Where there is difficulty in the text, one might expect variation: and that is what we have here. In many manuscripts, we find *εν τω μερει τουτω* (“in this part”) instead of *εν τω ονοματι τουτω* (“in this name”). This is the reading underlying the King James bible, for long the most influential English-language bible: “Yet if any man suffer as a Christian, let him not be ashamed; but let him glorify God on this behalf”. Here is the distribution of the variants, as summarized by Gurry and Wasserman:²⁷

FIGURE 5

The variants at 1 Peter 4:16, Gurry and Wasserman p. 71.

a.	<i>εν τῷ μέρει τούτῳ</i> – 104 180 206 254 307 Byz. SI and many others
b.	<i>εν τῷ ὀνόματι τούτῳ</i> – P72 01 02 03 044 33 1611 1739 Cyr L:AVT K:SB S:PH A G Å and many others

Gurry and Wasserman observe, as do many other commentators (see the notes to Gurry and Wasserman’s discussion), that the witnesses to the reading *εν τω μερει τουτω* are confined almost exclusively to just one branch of the New Testament tradition: to the Byzantine manuscripts copied after 800 AD and current in the Orthodox church to this day. Just one other branch of the tradition, the Old Church Slavonic (also dating in its earliest hypothesized form to the 9th century), supports the Byzantine text reading here.

In contrast, the reading *εν τω ονοματι τουτω* is found in every witness and every version dating from before 800 AD. It is found in the three great uncial manuscripts Sinaiticus Alexandrinus and Vaticanus (designated

²⁷ P.J. Gurry, T. Wasserman. *A New Approach to Textual Criticism. An Introduction to the Coherence-Based Genealogical Method*, Stuttgart, Society for Biblical Literature and Deutsche Bibelgesellschaft, 2017.

01 02 03 here), all dating from between 300 and 500 AD. It is found in the Bodmer Papyrus VII-VIII (P72), possibly earlier than all three uncials. It underlies both the Vetus Latina and Vulgate Latin versions, dating from before 400 AD; and is the source of the readings in the Coptic, Syriac, Ethiopic, Georgian and Armenian versions, and indeed every version dating before 800 AD. It is also the reading of the important minuscule 1739, which is held to be a copy of a fourth century uncial manuscript.²⁸

Yet, despite this complete unanimity of the earliest versions, the ECM editors choose the late Byzantine reading here. Why do they accept this reading? Here, we must take two further factors into account. Firstly, although the Byzantine tradition arose centuries after the earliest manuscripts and versions, it exists in far more manuscripts than any other version, because the Orthodox church has continued using Greek, and the Greek text has continued to be copied (and later printed) up to this day. As a result when renaissance scholars sought Greek manuscripts, for the making of new translations and editions, they found manuscripts carrying the Byzantine text. The first printed text of the Bible, prepared by Erasmus and printed by Froben in Basel in 1516, was based on seven minuscule manuscripts, all dating after 1100 and all carrying the Byzantine text. Erasmus's second edition (1519) was used by Martin Luther as the basis of this German translation of the Bible; the third edition (1522) was used by William Tyndale for the first English New Testament based on Greek sources, and also by the creators of the Geneva Bible and the King James Bible. The influence of the King James Bible for later anglophone culture cannot be overstated: for England, and later for its colonies, and then for the emergent United States, it became the book of books; the touchstone by which not just religion but language itself was measured. To this day, there are many fundamentalist Christian groups, especially in the United States, and not a few textual scholars, who ascribe extraordinary authority to the King James Bible. There are groups of fundamentalist Baptists with the motto "King James Only", and a group of well-qualified scholars who assert the value of the Byzantine text under various labels: as "textus receptus" or the "majority text".²⁹ It is the King James Bible which infuses the language of the Book of Mormon. It is a notable feature of the ECM editions that at many places – as here in 1 Peter 4:16 – they prefer a reading from the Byzantine text where other editors (including the earlier

²⁸ K. Lake, S. New, *Six Collations of New Testament Manuscripts*, Cambridge, Mass. and Oxford, Harvard UP and Oxford UP, 1932.

²⁹ See, for example, the postings at <http://evangelicaltextualcriticism.blogspot.com/>, with Peter M. Head, Tommy Wasserman and P.J. Williams named as contributors on the mast-

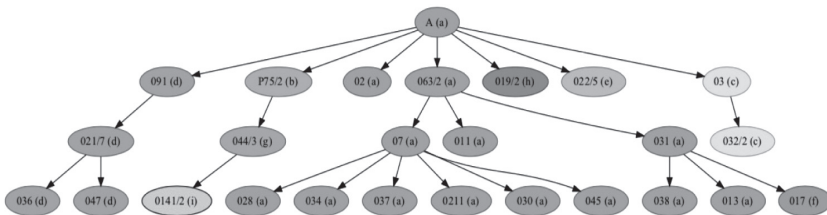
Nestle-Aland editions) prefer a reading attested by earlier manuscripts. The ECM editors declare no such policy.³⁰ But that is the effect.

The second factor is the reliance of the ECM editors on the “Coherence-based Genealogical Method” (CBGM): a method developed by Gerd Mink, formerly of the Münster Institute for New Testament Research, specifically to help the ECM editors, and others, choose which reading, among the many shown by their comprehensive collation, should be chosen for the “Ausgangstext” (and hence, to appear as the text in the many editions which use the text established by the Institute and its partners).³¹ This method has become controversial among some New Testament scholars, in part because it is difficult to understand. A full description and analysis of the CBGM is beyond the scope of this article; we will focus on its implications for manuscripts which share few introduced variants with others.

The fundamental tool of CBGM is that it builds, at every point of variation, what it calls “textual flow diagrams” (see Figure 6).

FIGURE 6

CBGM textual flow diagram for the variants at John 6: 23 (addresses 4-10), showing the descent of reading c from a.³²



head as of 28 March 2019. These three are professional academic scholars of high repute. One might fairly report that many posts on the blog show sympathy towards the “Majority Text” movement, without subscribing to its more extreme positions. See, for example, <http://evangelicaltextualcriticism.blogspot.com/2006/06/whats-happened-to-majority-text.html> with its report of the activities of the “Majority Text Society”. The site <http://www.majoritytext.com> is still maintained, but with little evidence of activity in recent years.

³⁰ Barbara Aland, Kurt Aland†, Johannes Karavidopoulos, Carlo M. Martini and Bruce M. Metzger. *Novum Testamentum Graece*. 28th Edition. Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2012.

³¹ G. Mink, «Problems of a Highly Contaminated Tradition: The New Testament. Stemmata of Variants as a Source of a Genealogy for Witnesses», in *Studies in Stemmatology II*, ed. P.Th. van Reenen, A.A. den Hollander, M. van Mulken, Amsterdam, John Bnjamins, 2004, pp. 13-87.

³² A.C. Edmondson, *An Analysis of the Coherence-Based Genealogical Method Using Phylogenetics*, Doctoral Dissertation, University of Birmingham, 2019, p. 108.

These textual flow diagrams look like traditional stemmata, but they differ in two crucial ways:

1. They exclude hypothetical sub-ancestors. Only extant manuscripts are included.

2. The textual flow diagrams represent the relationship between texts, not manuscripts,³³ and a key factor in determining the direction of flow between texts is the relative closeness of each text to the hypothetical Ausgangstext: in fact, the text of the Greek New Testament established by the Nestle-Aland and ECM editors. This can lead to odd results. Although we know that the miniscule 0141 (written around 950 AD) is the direct exemplar of 821 (written some 600 years later), the textual flow diagrams actually reverse this, and show 821 as the ancestor of 0141, because 821 differs from the Nestle-Aland text at only 27 points, while 0141 differs at 28 points.³⁴

CBGM offers suggestions about the different levels of coherence resulting from different choices of “initial text”, and the editors can take these different levels of coherence into account as they choose which reading is most likely to have been present in the “initial text”. “Coherence” may be significantly affected by many factors, including the choice of what variant is the Ausgangstext.

In several respects, the CBGM works on a model of textual variation which differs from what most scholars think happens in textual traditions: thus the exclusion of hypothetical ancestors, and the determination of textual flow as quite detached from the historical dates of the manuscripts which carry the texts. However, it has powerful practical advantages. It greatly simplifies the textual flow diagrams, as they include only extant manuscripts. It also permits texts which appear in only late manuscripts but represent much earlier states of the text to have full weight.

Most often, the method yields apparently good results, or at least results that the great majority of scholars are prepared to accept. But in a few cases – as here – the CBGM offers a surprising choice of reading. The key to CBGM’s choice of the Byzantine text reading here is that among the many manuscripts of the Byzantine tradition, there are eight which actually have the (b) reading of the uncial manuscripts and others, *εν τω ονοματι τουτω* (“in this name”), and not the (a) reading *εν τω μερει τουτω* (“in this part”) of all other Byzantine manuscripts. These eight represent three lines of descent.³⁵ Accordingly, the textual

³³ B. Bordalejo, «The Genealogy of Texts: Manuscript Traditions and Textual Traditions», in *Digital Scholarship in the Humanities*, 31/3 (2016), pp. 563-77.

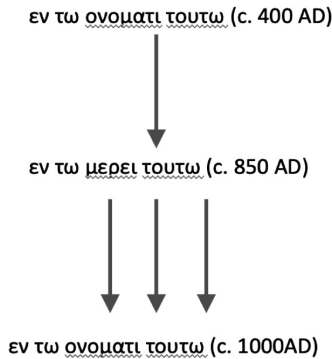
³⁴ Edmondson, *An Analysis*, p. 291.

³⁵ Edmondson, *An Analysis*, p. 26.

flow diagrams show reading (b) descended from (a) three times. Now, if the initial text was the older reading (b), we have to deal with two changes, from *ονοματι* to *μερει* and back to *ονοματι* (Figure 7).

FIGURE 7

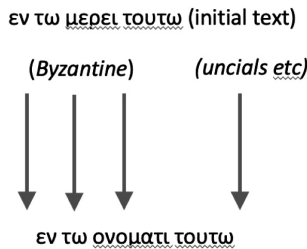
Textual flow at 1 Peter 4:16, with the initial text set to *εν τω ονοματι τουτω*.



However, if we presume that the initial text were the Byzantine reading (a) we have only to deal with one variant, the shift from *μερει* to *ονοματι* (Figure 8).

FIGURE 8

Textual flow at 1 Peter 4:16, with the initial text set to *εν τω μερει τουτω*.

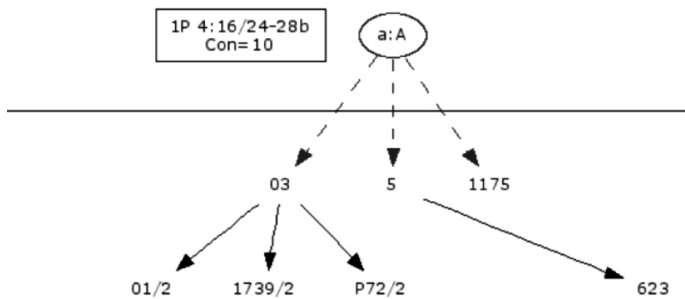


In the terms of the CBGM, the second hypothesis (that the original reading was *μερει* not *ονοματι*) is more “coherent” than the first. It means that we do not have to presume that the change *εν τω ονοματι τουτω* to *εν τω μερει τουτω* ever happened. Instead we have only to presume the change *εν τω μερει τουτω* to *εν τω ονοματι τουτω* occurred just four times. Accordingly, the ECM editors print this reading in their edition of 1 Peter 4:16 without qualification.

However, a little more thought suggests there is something fundamentally wrong with this hypothesis. Consider just the three uncial manuscripts Sinaiticus Alexandrinus and Vaticanus, the papyrus P72, and the minuscule 1739, all with texts dating from before 500 AD. The textual flow diagrams typically show the presence of $\omicron\nu\omicron\mu\alpha\tau\iota$ in all five of these as the result of a single change, from Ausgangstext $\mu\epsilon\rho\epsilon\iota$ (as assigned by the ECM editors) to $\omicron\nu\omicron\mu\alpha\tau\iota\mu\epsilon\rho\epsilon\iota$. This is represented as follows by Edmondson in Figure 9.

FIGURE 9

Textual flow in 1 Peter 4:16, showing Vaticanus (03) as the ancestor of Sinaiticus Alexandrinus (01/2 02) P72 and 1739.



That is: the change appears first in Vaticanus (03) and thence descends to Sinaiticus (01) P72 and 1739. This is in accord with the way in which the CBGM shows textual flow working. Because Sinaiticus has more variants from the Ausgangstext (350) than has Vaticanus (280), the textual flow shows the text of Sinaiticus as descended from Vaticanus. But this is simply not true in terms of the manuscripts, rather than the texts. Sinaiticus is comprehensively not a copy of Vaticanus or descended from it. It is here that the exclusion of sub-ancestors from the textual flow diagrams becomes a problem. Edmondson's representation of the textual flow appears to show all of 01/2 P72 and 1739 descending from 03. But this is not historically the case. Not one of these manuscripts is a descendant of 03.

It is possible that there might have been an exemplar below the archetype from which all of the uncials, P72 1739, and all the versions, might have descended. And here we come up against the same problem we have seen in the other three instances studied. We have here multiple witnesses – ten or so – which may or may not share an exemplar below

the original, or some of which may share exemplars with others. But it appears that generations of study have failed to find convincing evidence of any such relationship.

Indeed, even if there were sure evidence of a single exemplar which introduced the reading of *ονοματι* for Ausgangstext *μερει*, it is difficult to accept the historical scenario this implies. It suggests that the archetype had *μερει*, that this is miscopied as of *ονοματι* just once into a single exemplar some time before 300 AD, from which all the copies made before c. 850 AD descend. Somehow, no other copies of the archetype with *μερει* survive until c. 850 AD, when the first manuscripts with the Byzantine text appear. However, difficult as this is to imagine, the alternative in which every one of these copies had *μερει* in their exemplar, and in every case (ten or more) altered this independently to of *ονοματι*, is even more difficult to accept.

For these reasons, all modern editions before the ECM accepted the older reading of *ονοματι*, sometimes not even recording the Byzantine (and Old Church Slavonic) *μερει* as a variant. Although Mink argues that reading *μερει* is more likely on “internal” grounds, as the harder reading, an argument could be made for the difficulty of *ονοματι* as it refers not to God (in the phrase immediately preceding) but to *χριστιανος*, earlier in the sentence. The reading of *ονοματι* in three branches of the very large Byzantine tradition (in place of *μερει*) might have arisen as a repetition from two verses earlier, where the same word appears in a parallel context. Similarly, as the various translations of of *ονοματι* suggest, scribes might have found the sense difficult here and substituted the bland *μερει* in the exemplars of the Byzantine and Old Church Slavonic traditions.

One thing that appears clear is this: in this instance, the effect of the CBGM may be that editors do not pay sufficient attention to the complexities of the historic relations among manuscripts, by suggesting that all the older manuscripts and versions amount to a single line of descent, and so (indeed) having no more stemmatic weight than the single line of descent represented by the Byzantine text (or even less, if one regards the Old Church Slavonic as a second, independent line). Accordingly, the ECM editors consider they are licensed to prefer the Byzantine reading here. However, in our view, this is an instance of the same problem of multiple manuscripts representing an uncertain number of lines of descent from the exemplar that we met in the other three traditions here analyzed. As in those cases, the editor must deal with this phenomenon, and not ignore it.

Conclusions

It is well-known that contamination and agreement by coincidence make it difficult to determine the exact affiliations of manuscripts within a tradition. The four traditions surveyed in this paper suggest that there is a third circumstance which makes it difficult to determine affiliations within a tradition. This circumstance is when manuscripts do not share significant numbers of introduced variants with other manuscripts. This is further complicated by the case (as seen in the Dante and New Testament traditions) when it is uncertain whether a particular variant is ancestral to the whole tradition (and hence of no evidentiary value) or introduced below the archetype (and hence of evidentiary value). When a significant number of archetypal variation is shared by witnesses (as it is the case of Hg, El, and Ch in the *Canterbury Tales* tradition), researchers might interpret the shared variation as if it were characteristic of a determinate sub-family when that is not the case. Archetypal variation, unless the witnesses in question are very close to the archetype, tends to shift and change, presenting different groupings at diverse points. Mistaking these groupings for genetic ones would lead to incorrect conclusions about a tradition.

It is notable that in all four instances, the readings in question are all found in manuscripts which, for multiple reasons, are considered especially close to the archetype. Furthermore, many of the variants themselves are strong candidates for identification as present in the archetype of the whole tradition (whether this archetype be the “original”, the “initial text”, or some other formulation). This is in contrast with the problems offered by instances of contamination and coincident agreement, which are typically seen in manuscripts further from the archetype. Accordingly, editorial policy on how to treat these variants is of special importance. We are not able to offer a general rule as to how they should be treated, beyond this: editors need to be alert to this likely situation, at any point where there is variation.

ABSTRACT

The literature of stemmatics is rich in discussions of two phenomena which, it is commonly held, render the orderly assignation of manuscripts into families problematic, even impossible. These two phenomena are coincident agreement (where unrelated manuscripts share the same reading, apparently by simple

coincidence) and contamination (where a manuscript combines readings from two or more manuscripts). In this article, we suggest that there is a third area of difficulty which causes considerable problems to the stemmatic project. This third area is the phenomenon of multiple manuscripts within a tradition which cannot be assigned to any family because there is no consistent pattern of agreement in introduced variants between them and other manuscripts. This phenomenon can be seen in four different textual traditions: those of the Old Norse *Svipdagsmal* (46 witnesses, 1650-1900); the *Canterbury Tales* (88 witnesses, 1400-1600); the *Commedia* of Dante (c. 800 witnesses, c. 1330-); the Greek New Testament (c. 5000 witnesses, 150 c.e.-). The likely occurrence of this phenomenon in textual traditions requires attention from editors.

Keywords

Textual Criticism, Stemmatics, Digital Humanities, Scholarly Editing, Coherence based genealogical method, Phylogenetics

«PER FORMARE EDIZIONI CORRETTE». CASI ECDOTICI TRA SETTE E OTTOCENTO

ALBERTO CADIOLI

1

Quali erano le scelte degli editori di testi, tra Settecento e primi trent'anni dell'Ottocento, di fronte alle tante questioni ecdotiche che si presentavano loro mentre predisponevano la pubblicazione di opere di autori italiani, dei primi secoli o contemporanei? Per rispondere adeguatamente a questa domanda occorrerebbe, con una vasta campionatura, individuare comportamenti diffusi e tendenze ricorrenti. In queste pagine si può solo indicare, attraverso qualche esempio che riguarda singole edizioni (per lo più dimenticate, come dimenticati sono i loro editori), in che modo sono state poste in risalto e affrontate alcune di quelle questioni, relative, in particolare, al confronto con i "testi a penna", al rapporto tra manoscritti e stampe, alla scelta di possibili lezioni varianti, alla modernizzazione della punteggiatura e delle grafie.¹

Il punto di partenza è un'edizione nota: quella delle *Rime* di Petrarca pubblicata nel 1711 da Ludovico Antonio Muratori, che, predisponendola, aveva deciso di riscontrare i versi traditi dalle stampe «co i Testi a penna della Libreria Estense, e co i fragmenti dell'Originale d'esso poeta», perché «Sanno gli Eruditi, che utilità si cavi da i Testi a penna degli antichi Scrittori, per formare edizioni corrette, e il più che si può uniformi alla mente de gli Autori medesimi».² La sottolineatura della

¹ Roberto Tissoni, in uno studio che continua ad essere un importante punto di riferimento (*Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Edizione riveduta, Padova, Antenore, 1993), ha approfondito l'esame dei commenti settecenteschi e ottocenteschi relativi a Dante e a Petrarca, ma le domande su come venivano editi i testi sui quali i commentatori esplicavano la loro esegesi restano aperte.

² L.A. Muratori, «Dedicazione, e Prefazione», in F. Petrarca, *Le Rime riscontrate co i testi a penna della Libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta, s'aggiungono*

necessità di «edizioni corrette» e il più possibile vicine, secondo la terminologia dell'epoca, alla «mente» di uno scrittore si precisa in un passo che, nonostante la lunghezza, può essere opportuno riportare:

So ancor'io, che ad altri sembra una seccaggine, e una tediosa, e disutile fatica, quel raccogliere tante varie Lezioni; anzi io stesso qualche volta non saprei dar loro il torto, veggendosi accumulate per alcuni e pubblicate delle cose, che a nulla possono servire, se non ad ingrossare i volumi. Ma chi con riguardo, e con fare scelta, s'applica ad un tale studio, fa restare alle volte in dubbio, s'egli più giovi a gli Autori, o a chi vuol valersi de gli Autori medesimi e massimamente se questi tali Scrittori sono eccellenti Maestri, quale appunto noi tutti confessiamo essere e per la Lingua, e per la Poesia il nostro Petrarca. Ora avendo io scorto nella Biblioteca Estense due Testi a penna delle Rime del Petrarca molto antichi, ho ben voluto far pruova, se il riscontrare con esso loro le Rime stampate, potesse ritornare in prò de' Lettori. Ho pertanto avvertito, e trascelto da i detti Mss. alcune diversità di lezioni; e queste andrò eziandio rapportando, senza punto badare all'ortografia, che è troppo incostante presso gli antichi.³

L'indicazione è chiara: la collazione tra codici, soprattutto se copiati in epoca vicina alla genesi dei testi, può portare in risalto lezioni diverse che giovano alla lettura, perché i lettori potranno sia osservare «quali sieno le lezioni da antiporsi», sia considerare «perché il P. mutasse ora sole parole, ora versi ed interi Terzetti, essendovi nondimeno alcuna di queste mutazioni, che non al Petrarca, ma ai Copisti delle Rime di lui, si dee attribuire».⁴ Quest'ultima annotazione porta già a riflettere sulla necessità di distinguere le varianti d'autore dagli errori dei copisti, anche se sarebbe privo di senso storico aspettarsi, all'altezza cronologica dei primi del Settecento, una precisa consapevolezza sui metodi (che oggi definiamo con l'aggettivo «scientifici») da utilizzare per raggiungere l'obiettivo.

Al lettore guarda anche un'ulteriore sottolineatura di Muratori, scaturita dall'esame dell'edizione di Federico Ubaldini,⁵ il quale copia «fedelmente» e pubblica «coll'ortografia medesima» l'originale manoscritto

le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Lodovico Antonio Muratori [...], Modena, Soliani, 1711, p. XI.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ivi*, p. XII.

⁵ F. Petrarca, *Le Rime estratte da un suo Originale da Federico Ubaldini*, Roma, Grignani, 1642. L'edizione di Ubaldini esula dal periodo qui preso in considerazione, ma, per le importanti annotazioni sulla filologia d'autore che essa sembra prefigurare, si ricorda qui il saggio di P. Italia, «Alle origini della filologia d'autore. L'edizione del "Codice degli abbozzi" di Federico Ubaldini», in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di C. Caruso ed E. Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 379-398.

di Petrarca conservato nella Biblioteca Vaticana, «non lasciando indietro pur'una delle cassature, varie lezioni, mutazioni, e postille fatte dall'Autore sopra que' suoi Componimenti». ⁶ Di fronte alla possibile obiezione di «più d'uno» che «spaccherà per una pedantesca impresa il far conto di tante minuzie», ⁷ o la condannerà come adorazione degli «embrioni di Mess. Francesco» o come valorizzazione di «quello, ch'egli stesso dispregiò, e volle sepolto nell'obblio», ⁸ la risposta muratoriana è puntuale: da un lato «non è poco vantaggio de' giovani amanti delle belle Lettere il mirare, come i valenti Maestri mutino, correggano, e migliorino i Componimenti propri», dall'altro non «è pascolo poco dolce alla curiosità anche de' più savj il vedersi in certa guisa sotto gli occhi lo stesso Originale del Petrarca, senza incomodarsi per gire a vederlo in Roma, e il poter qui osservare, qual fosse l'Ortografia usata in que' tempi, e da sì celebre Autore, e qual'ubbidienza di fantasmi, e fecondità di pensieri, e di parole godesse il Principe della Lirica Italiana». ⁹

Anche in questo caso è evidente lo sguardo privilegiato verso il lettore, al quale viene offerto il travaglio della scrittura in chiave pedagogica, ¹⁰ ma si affaccia, tuttavia, una ragione di conoscenza storica (almeno per quanto riguarda l'ortografia) e, sebbene solo accennata, l'importanza di entrare nel laboratorio dello scrittore per una ragione critica, individuandone i «fantasmi», i «pensieri», le «parole». La formalizzazione delle varianti individuate nei codici manoscritti è raggiunta mettendo direttamente a fianco dei versi le lezioni differenti, mentre, nel commento, è riportato in corsivo, all'interno di versi in carattere tondo, «ciò, che è cancellato nell'Originale del Petrarca», ¹¹ e che è stato reso noto da Ubaldini. Muratori si interroga anche sui versi non presenti nella tradizione delle stampe e sulla loro pubblicazione, che riporta in una sezione a sé stante. Proprio muovendo dalla ricca serie di precisazioni all'allestimento dell'edizione, Anatole Pierre Fuksas ha osservato che il lavoro muratoriano «configura gli estremi di una critica delle varianti d'autore, implicita quanto dettagliata». ¹²

⁶ Muratori, «Dedicazione e Prefazione», p. xviii.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. xix.

¹⁰ Scrive Anatole Pierre Fuksas che l'edizione di Muratori «è espressamente indirizzata agli apprendisti poeti piuttosto che ai dotti, dunque si propone finalità didascaliche ed educative» (A.P. Fuksas, «L'edizione muratoriana delle Rime di Petrarca: un esempio "preistorico" di critica delle varianti d'autore», in *L'io lirico: Francesco Petrarca, Critica del Testo*, VI, 1 (2003), pp. 9-29, la cit. a p. 12).

¹¹ Muratori, «Dedicazione e Prefazione», p. xix.

¹² Fuksas, «L'edizione muratoriana», p. 17.

L'edizione delle *Rime* edita da Muratori è diventata presto una sorta di "vulgata esegetica"¹³ per il Petrarca volgare (alla quale si faceva riferimento ancora nell'Ottocento), offrendo nel contempo un esempio ecdotico cui guardare, se non direttamente da imitare.

A sua volta l'edizione delle *Rime* petrarchesche uscita nel 1732 a Padova sotto le insegne delle tipografia cominiana e le cure dei fratelli Volpi (con il frontespizio che ne indicava la maggiore ricchezza rispetto a quella di dieci anni prima della stessa stamperia)¹⁴, recava a conclusione del volume un «Avviso ai Lettori» nel quale si giustificava la presenza di un apparato di «Varie Lezioni», tratte da un codice del 1444 trascritto «come si può conghietturare, non da un mercenario copista, ma da uno intelligente, e studioso del gran Poeta».¹⁵ La ragione dell'inserimento delle varianti è ricondotta al «piacere degli amatori della Toscana favella», ma si precisa subito che l'editore ha scelto «le più degne», per offrirle al pubblico, e che, se il ritrovamento del codice fosse avvenuto prima della stampa, qualcuna delle lezioni varianti avrebbe sostituito altre direttamente nel testo.¹⁶

Nella nota dell'editore è evidente l'assenza di richiami a una possibile volontà dell'autore, mentre è confermata l'idea di offrire le «Varie Lezioni del MS. più degne d'osservazione» (come recita il titolo che precede l'elenco) per il piacere dei lettori, e si intravede la prassi, comune a quel tempo, di intervenire sul testo con lezioni considerate migliori di quelle del codice o della stampa di riferimento, soprattutto dal punto di vista linguistico e stilistico. E tuttavia, come ricorda in una nota Tissoni, l'edizione cominiana è importante anche per la sua punteggiatura, «completamente rinnovata rispetto all'ed. presa a modello (Lione, Rovillio, 1574) e alle altre esistenti».¹⁷ Giovanni Antonio Volpi, del resto, già nella stampa del 1722 aveva dichiarato di essere stato spinto a procurare la nuova edizione dalla constatazione che le tante edizioni circolanti erano «tutte mancanti di un molto utile requisito, cioè della buona

¹³ Tissoni, *Il commento ai classici italiani*, p. 12.

¹⁴ F. Petrarca, *Le Rime riscontrate con ottimi esemplari stampati, E con uno antichissimo testo a penna [...]*, Padova, Comino, 1732. Ancora nei primi dell'Ottocento quest'edizione era considerata tra le più autorevoli e per questo motivo molti editori traevano da essa il testo delle *Rime*.

¹⁵ «Avviso ai Lettori», ivi, p. 441. Nello stesso Avviso si dice che la collazione tra il testo della edizione stampata da Comino e quello del codice era stata condotta da Giovambattista Parisotti da Castelfranco.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Tissoni, *Il commento ai classici italiani*, p. 28 n. 65.

ortografia, e principalmente di una facile, chiara, e ragionevole maniera di puntare; la quale suol esser l'anima de' libri, e il più delle volte può sostener le veci di una ben lunga spiegazione». ¹⁸ È una consapevole scelta che dà il via a una prassi ricorrente nell'Ottocento: alla possibile punteggiatura dell'autore si sostituisce una punteggiatura "di servizio" al lettore, confermando quanto si diceva più sopra della specifica attenzione nei confronti del lettore nell'allestimento di un'edizione.

Il confronto tra i diversi codici e le stampe, o tra le diverse stampe dello stesso testo, viene richiamato ampiamente negli scritti "editoriali" dei fratelli Volpi, che danno conto sia della scelta del codice (o della stampa) ritenuto più corretto, sia dei risultati dei riscontri effettuati. L'attenzione alla correttezza del testo (soprattutto nelle parti in cui è corrotto in qualche testimone) e la collazione esibita sono in funzione del "testo migliore" da raggiungere; e in questa direzione, nella maggior parte dei casi, viene anche suggerito al lettore di scegliere tra le lezioni offerte quella che a lui sembra più consona, anche per la sua personale lettura.

Uno degli esempi che merita di essere qui richiamato, e al quale prestare attenzione anche per come introduce la genesi del testo e la storia della sua stampa, è offerto dall'edizione della *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni pubblicata a Modena nel 1744. ¹⁹ Curatore dell'edizione è Giovanni Andrea (Giannandrea) Bartotti (studioso ed editore di Ariosto), che in una prefazione molto ampia ricostruisce le fasi della stesura del poema e delle sue integrazioni e correzioni, ricorrendo alle lettere dello scrittore, alle vicende editoriali, alle diverse edizioni, sorvegliate dall'autore («quelle stampe, in cui dal Poeta si ebbe mano, e intelligenza»²⁰) o postume. È qui interessante sottolineare almeno due aspetti. Il primo riguardante il testo, scelto in rapporto alle ultime correzioni introdotte da Tassoni dopo la lettura e la valutazione di papa Urbano VIII («Per testo del Poema si è seguita fedelmente la stampa di Ronciglione secondo l'ultime correzioni comandate da Urbano, come quella, che dee presumersi (e l'è infatti) la più corretta, perché dall'Au-

¹⁸ «Al benigno, e discreto leggitore», in F. Petrarca, *Le Rime, riscontrate con ottimi esemplari stampati, E con uno antichissimo testo a penna* [...], Padova, Comino, 1722, a3r (il fascicolo non reca numeri di pagina, e quello successivo (b) incomincia con I e prosegue in numeri romani fino all'occhiello delle *Rime*).

¹⁹ A. Tassoni, *La secchia rapita. Poema eroicomico* [...] colle dichiarazioni di Gaspare Salviani [...] s'aggiungono la prefazione, e le annotazioni di Giannandrea Barotti [...]: *Le Varie Lezioni de' Testi a Penna, e di molte Edizioni; e la vita del poeta composta da Lodovico Antonio Muratori* [...], Modena, Soliani, 1744.

²⁰ Bartotti, «Prefazione», in A. Tassoni, *La secchia rapita*, p. XLVII.

tore assistita».²¹ Il secondo riguardante l'apparato inserito al piede della pagina,²² che, introdotto «perché non sia luogo a desiderarsi verun'altra Edizione o fatta prima, o di poi»,²³ porta numerose annotazioni e soprattutto una sezione di «Varia Lezione», nella quale sono trascritte, in modo ordinato e con le fonti (indicate da sigle) dalle quali provengono le singole innovazioni, le varianti presenti in tre manoscritti (uno dei quali dello stesso Tassoni) e nelle stampe uscite con il controllo dell'autore.

L'attenzione per le fasi di scrittura e per la storia delle edizioni, così come la precisa segnalazione delle varianti, sono ancora una volta in funzione di un risultato più editoriale che filologico in relazione all'autore. E non andrà dimenticato l'interesse del XVIII secolo per le fonti: in ambito letterario trova un'importante espressione nei cataloghi bibliografici, che raccolgono – anche, se non soprattutto, ad uso del collezionismo librario e dei bibliofili – le indicazioni delle edizioni esistenti delle opere della letteratura italiana e del loro valore (a volte anche di quello di mercato).²⁴

È questo l'orizzonte comune alla maggior parte delle edizioni del Settecento che riportano elenchi di varianti: la scrittura autoriale resta ancora un oggetto opaco, e le diverse lezioni non sono esaminate in una successione che ricostruisca una cronologia di redazioni o di trascrizioni. A definire la prassi ecdotica che emerge dalle edizioni fin qui considerate concorrono piuttosto, dunque, l'erudizione (presente del resto in molte pagine critiche coeve) e la bibliofilia: si tratta di una linea che, pur procedendo dal Diciassettesimo secolo,²⁵ trova nel Settecento un'ulteriore ampia manifestazione.

Per spostare l'asse della riflessione sugli autori contemporanei, si deve richiamare la seconda edizione di *La coltivazione del riso* di Giambattista Spolverini, uscita nel 1763, pochi anni dopo la *princeps* (del 1758).²⁶

²¹ Ivi, pp. XLVII-XLVIII.

²² Per «il possibile maggior comodo de' Lettori» (ivi, p. LI).

²³ Ivi, p. XLVIII.

²⁴ Modello per molti era il catalogo più diffuso nel Settecento, e ancora ristampato nell'Ottocento, facente parte della *Biblioteca dell'eloquenza italiana di monsignor Giusto Fontanini*, del 1706, accresciuto dalle «annotazioni del signor Apostolo Zeno» (Venezia, Pasquali, 1753).

²⁵ Già in Ubal dini, come sottolinea Paola Italia (sulla scorta di un'annotazione di Santorre Debenedetti in *Tre secoli di studi provenzali*), si rivelava una «Filologia derivata [...] dall'erudizione e dalla bibliofilia» (Italia, «Alle origini della filologia d'autore», p. 387).

²⁶ G.B. Spolverini, *La coltivazione del riso*, Seconda Edizione, Verona, Carattoni, 1763. La prima edizione era uscita nel 1758 dallo stesso stampatore veronese.

Nello scritto «Al lettore cortese», che introduce, senza firma, la nuova stampa, si informa che il poema «era apparecchiato dall’Autor suo per una seconda edizione»²⁷ (la cui pubblicazione fu interrotta dalla sua morte), e che in vista di questa un esemplare era ricco di correzioni e presentava un’aggiunta di 27 versi: per lo più venivano ripristinate le lezioni dell’originale, modificate, prima della stampa, su consiglio, in particolare, di Giuseppe Torelli,²⁸ e si trascrivevano appunto 27 versi che erano stati «omessi poi per onesti sopravvenuti riguardi».²⁹

L’anonimo estensore – che dalle righe finali della premessa sembra essere lo stesso stampatore (o qualche suo collaboratore) al quale la moglie di Spolverini «ha di buona voglia somministrato quant’era necessario»³⁰ – pone subito una questione ecdotica di rilievo (in ogni tempo): accogliere o no le innovazioni rimaste inedite? La risposta è chiara:

...siamo stati lungo tempo sospesi intorno a que’ suoi cangiamenti; e dopo molta dubitazione eravamo quasi disposti ad inserirli nel testo, come quelli che da esso lui furono approvati per buoni. Ma non sapendo noi di certo a che egli stesso fosse finalmente per risolversi; e considerando in oltre, che non è sempre vero il detto di quell’Antico, che i secondi pensamenti sono i migliori; abbiamo preso un tale temperamento, col quale il testo rimanesse intatto, ed essi cangiamenti non si lasciassero perire. Ciò s’è conseguito, dando loro il titolo di varie lezioni, e come tali registrandole in fine, dove ciascuno può vederle poste per ordine, e considerandole a parte a parte, e facendo i dovuti confronti, giudicar per se stesso in qual pregio debbano aversi.³¹

²⁷ Ivi, s.i.p. ma p. 5.

²⁸ Sulla genesi e la storia editoriale della *Coltivazione del riso* occorre rimandare a Vittorio Mistruzzi, «Intorno a “La coltivazione del riso” di G.B. Spolverini», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, fasc. 298-299 (1932), pp. 65-100. Il riferimento a Torelli (richiamando parole di Ippolito Pindemonte) è p. 84 n. 1. A Mistruzzi si deve anche un’edizione che riporta le varianti presenti in più testimoni: G.B. Spolverini, *La coltivazione del riso. Con introduzione, note e varianti ora per la prima volta edite a cura di Vittorio Mistruzzi*, Milano, Signorelli, 1929. Va richiamata anche la «Presentazione» di Gian Paolo Marchi (*Per una lettura della «coltivazione del riso»*) a G.B. Spolverini, *La coltivazione del riso*, a cura di G.P. Marchi, Verona, Fiorini, 2005, pp. vii-xxxI. Sempre di Gian Paolo Marchi va segnalato «Vicende testuali dei poemi didascalici veronesi del Settecento», *Studi e problemi di critica testuale*, 5 (1972), poi in G.P. Marchi, *Ricerche sulla tradizione e l’elaborazione di testi letterari*, Padova, Antenore, 1984, pp. 29-95), soprattutto per l’approfondimento del carteggio tra Bartolomeo Lorenzi, autore del poema *La coltivazione de’ Monti*, e Santi Fontana, che suggeriva allo scrittore numerose correzioni, soprattutto linguistiche, da portare in sede di stampa.

²⁹ Spolverini, *La coltivazione del riso*, p. 204.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ «Al lettore cortese», in Spolverini, *La coltivazione del riso*, s.i.p. (*3v).

L'editore anticipa alcune possibili obiezioni alla sua scelta di inserire le varianti in un apparato finale (intitolato «Varie lezioni *della* Coltivazione del riso. Tratte dai margini d'uno esemplare trovato presso l'autore»), in particolare l'obiezione secondo la quale alcune tra le «varie lezioni» «potrebbero forse parer troppo lievi». ³² La risposta rimanda al valore dello stile, perché «nulla v'ha di lieve ne' Poetici componimenti, ne i quali una semplice voce per l'appunto o diversa, o diversamente situata altera la struttura del verso, e in conseguenza il suono e l'armonia dello stesso» ³³.

Anche se non è possibile entrare qui nella storia del testo della *Coltivazione del riso*, si può aggiungere che Vittorio Mistruzzi, studioso ed editore della *Coltivazione del riso* negli anni Venti e Trenta del Novecento, segnala come Spolverini avesse postillato tre esemplari e li avesse poi inviati ad altrettanti letterati, chiedendo loro un parere; e, sottolineato come le postille dei tre esemplari fossero differenti, osservava che è difficile indovinare «la forma che avrebbe preso il poema nella ristampa». ³⁴ La premessa alla seconda edizione si limita a dichiarare di riprendere la postille relative ad «alcuni modi di dire, che veggonsi scritti a tal fine ne' margini d'uno esemplare», ³⁵ non precisando quale (e non è qui la sede per approfondire se il curatore conoscesse o no gli esemplari annotati dai letterati cui Spolverini si era rivolto). Resta però l'attenzione dell'editore per le questioni testuali relative alla volontà dell'autore, con le domande sulla scelta di come valutare in sede ecdotica le innovazioni lasciate inedite: testimonianza dell'importanza di una riflessione che, non essendoci ancora nell'orizzonte filologico di testi contemporanei la trascrizione ordinata delle varianti di tutti i testimoni, si poneva non superficialmente il problema di come utilizzare lezioni successive alla *princeps* ma non pubblicate per la morte dell'autore.

Le successive edizioni dell'opera di Spolverini uscirono senza tener conto delle indicazioni della seconda veronese. Anche una collezione giudicata tra quelle di maggior rilievo uscite negli ultimi decenni del Settecento, il «Parnaso Italiano *ovvero* Raccolta de' Poeti Classici Italiani» (promossa a Venezia da Andrea Rubbi e stampata da Antonio

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, s.i.p. (* 3v-4r).

³⁴ Mistruzzi, «Intorno a "La coltivazione del riso"», p. 94. Aggiunge Mistruzzi, riportando alcuni *exempla* delle varianti dei tre esemplari postillati, che con le innovazioni il testo della *princeps* «Ci avrebbe certamente perduto» (ivi, p. 95): ma l'osservazione è estetica e non filologica.

³⁵ «Al cortese lettore», in G.B. Spolverini, *La coltivazione del riso*, s.i.p. (* 3r).

Zatta),³⁶ avrebbe ripubblicato *La coltivazione del riso* senza alcun cenno ai problemi testuali. Il «Parnaso», del resto, riproduceva, senza apparati e senza l'indicazione delle fonti dei testi, le edizioni considerate più corrette: una scelta che è forse da ricondurre alla volontà di rivolgersi non più solo ai ceti colti, ma ad una più vasta cerchia di lettori.³⁷ Anche per questo Carlo Dionisotti indicava nella «grazia» e nella «leggerezza settecentesca» i pregi della collezione (nel cui catalogo il genere poetico riappare «in un rapido, sorprendente e tendenzioso gioco di tagli e di luci»),³⁸ contrapponendo loro, in un giudizio oggi discutibile, «la squallida e massiccia raccolta di Classici italiani».³⁹ Nella collezione della Società Tipografica de' Classici Italiani, tanto deplorata da Dionisotti, tuttavia, il frontespizio della *Coltivazione del riso* riportava, sotto il nome dell'autore: «Colle varie lezioni del medesimo», e riproduceva, nell'apparato finale, le pagine con le innovazioni e i versi aggiunti.⁴⁰

2

Nei primi dell'Ottocento le scelte relative alla pubblicazione di testi ormai considerati «classici» sembrano per lo più proseguire la prassi ecdotica erudita del secolo precedente, riproposta senza sostanziali mutamenti; nello stesso tempo, tuttavia, incomincia a manifestarsi una maggiore sensibilità nei confronti dell'autore e di ciò che ha scritto.

Fu la stampa delle *Opere* di Parini, procurata da Francesco Reina sulla base degli autografi del poeta da lui posseduti, a rappresentare un'occasione di riflessione e di dibattito (e di polemica), per la scelta di pubblicare tutto ciò che Parini aveva lasciato inedito. Per quanto riguarda

³⁶ Spolverini, «La coltivazione del riso», in G. Baruffaldi e G.B., Spolverini, *Poemi Georgici del secolo XVIII*, Venezia, Zatta, 1790.

³⁷ Sulla collana si veda W. Spaggiari, «Ebbi sempre nel cuore letizia e poesia»: *Andrea Rubbi e il «Parnaso italiano»*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, a cura di P. Bartesaghi e G. Frasso, con la collaborazione di S. Baragetti e V. Brigatti, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2012, pp. 27-43.

³⁸ C. Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 51.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ G.B. Spolverini, «La coltivazione del riso. Colle varie lezioni del medesimo», in *Raccolta di poemi didascalici*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1813. La coltivazione era inserita, con frontespizio proprio, nel volume *Raccolta di poemi didascalici*, che raccoglieva anche *La nautica* di Bernardino Baldi e *Della sifilide ovvero del morbo gallico* di Girolamo Fracastoro.

in particolare *Il giorno*, l'editore aveva posto, nelle note al piede della pagina, le varianti tratte dai quaderni che riportavano i tentativi di revisione del *Mattino* e i versi dei progettati nuovi poemetti, *Il vespro* e *La notte*. All'uscita del primo volume nel 1802,⁴¹ infatti, alle polemiche sulle affermazioni relative alla vita del Parini scritta da Reina si affiancavano le perplessità ben espresse da Gian Giacomo Trivulzio: «la metà per lo meno d'ogni pagina è occupata da varianti onde Parini sembra un autore del 1300 a forza di lezioni e frammenti».⁴²

Reina – più per dedizione di discepolo al poeta, che per consapevolezza filologica – si era posto l'obiettivo di rimanere assolutamente fedele agli autografi. E per la stessa ragione aveva voluto inserire nel primo volume un «Avvertimento», nel quale precisava che, «Avendo l'Autore in varj tempi seguito diversi metodi di ortografia», la trascrizione dei suoi testi avrebbe conservato la «varia punteggiatura», la «spezzatura di parole, e simili, siccome fece egli tanto nel testo, quanto ne' pentimenti», così da permettere di conoscere «in qual guisa la rendette per gradi sì semplice nella Notte»⁴³. L'editore si spinse al punto di chiedere allo stampatore di far fondere alcuni caratteri mancanti alla sua cassa, per rispettare pienamente l'uso di Parini nelle vocali accentate.⁴⁴

Questa attenzione quasi maniacale affinché fosse conservata la scrittura originale di Parini non si applicava agli aspetti strutturali: Reina tolse versi al *Meriggio* (evoluzione inedita del *Mezzogiorno*) per completare l'inedito e incompiuto *Vespro*, e diede forma al poemetto della *Notte* attingendo dai diversi manoscritti lasciati incompleti.

La rilevazione e la trascrizione delle varianti (sebbene senza una loro disposizione in senso cronologico e senza l'indicazione dei testimoni)

⁴¹ *Opere di Giuseppe Parini, pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, 6 voll., Stamperia e fonderia del Genio Tipografico, Milano 1801 [in realtà 1802]-1804. Sulla data di stampa si veda W. Spaggiari, *Francesco Reina editore del Parini*, in Idem, *L'eremita degli Appennini. Leopardi e altri studi di primo Ottocento*, Unicopli, Milano 2000, pp. 133-172 (precedentemente pubblicato con il titolo *L'edizione Reina*, in G. Barbarisi e E. Esposito (a cura di), *Interpretazioni e letture del «Giorno»*, Gargnano del Garda (2-4 ottobre 1997), Cisalpino, Milano 1998).

⁴² La lettera di Gian Giacomo Trivulzio, del 30 gennaio 1803, indirizzata all'abate Biamonti è parzialmente riprodotta in G. Parini, *Prose II. Lettere e scritti vari*, edizione critica a c. di S. Morgana e P. Bartesaghi, Milano, Cisalpino, p. 764.

⁴³ Parini, *Opere*, vol. I, p. LXVII.

⁴⁴ A questo proposito si veda la lettera di Francesco Germani, proprietario della Stamperia e fonderia del Genio Tipografico, indirizzata il 18 aprile 1802 a Francesco Reina, pubblicata in A. Cadioli, «Nulla manchi alla fedeltà che vi siete proposta». Una lettera inedita a Francesco Reina, in *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, a cura di S. Baragetti, R. Necchi, A.M. Salvadè, Milano, LED, 2019 (in corso di stampa).

valorizzava tutta la scrittura tramandata dalle carte, ma non rispettava il testo nel suo complesso, volendo portare al lettore un'opera "completa": per raggiungere questo obiettivo, l'editore interveniva con versi che, sebbene tratti dagli autografi, erano ancora provvisori o non inseriti in una stabilizzata struttura. E tuttavia, nell'«Avvertimento» al secondo volume delle *Opere*, osservava come le varianti poste nell'apparato delle rime fossero state rifiutate dal poeta, mentre «quelle de' Poemetti [...] erano l'ultima volontà di lui».⁴⁵

L'edizione delle *Opere* di Parini si pone tuttavia subito, agli occhi dei contemporanei, come un riferimento imprescindibile, la si condannasse o la si approvasse. Alla scelta di Reina di mettere a testo, per il *Mattino* e il *Mezzogiorno*, le lezioni delle prime stampe, e di aggiungere, in apparato, le lezioni varianti dei manoscritti, si opponeva quella di Luigi Bramieri, che, introducendo nel 1805 una nuova edizione dei poemetti – per la prima volta ricondotti già in frontespizio all'unico titolo di *Il giorno* – riferiva di aver procurato, «colla più attenta meditazione e colla scelta più scrupolosa», «d'incastare a luoghi opportuni le correzioni e le varianti, e di seguire le congetturate ragioni de' traslocamenti per dare all'opera nuovo, più vario e meglio simmetrizzato ordin di parti».⁴⁶ Per *Il Mattino*, in particolare, Bramieri scriveva di aver «ripulato [...] dover adottare tutte quelle varianti, che condur lo potevano e l'hanno condotto, o m'inganno d'assai, ad essere nella sostenutezza dello stile e del verso, e nelle nobili inversioni alle altre parti più somigliante ed uguale»; e di averne «rifiutate alcune poche, che mi si sono mostrate in sembianza meno felice; ed ho lasciato tal rara volta sussistere il Testo qual era già divulgato».⁴⁷ La pratica della manipolazione del testo in funzione estetica, ampiamente praticata anche nei successivi decenni dell'Ottocento, trova nelle parole di Bramieri una sua emblematica testimonianza.

Tutte le stampe ottocentesche e novecentesche del *Giorno* (fino al 1969, quando Dante Isella pubblicò l'edizione critica)⁴⁸ discendono dall'edizione di Reina. Già negli anni Quaranta dell'Ottocento, tuttavia, Felice Bellotti aveva progettato una nuova edizione, ripercorrendo tutti gli autografi (a quell'epoca in mano sua) e mettendo in discussione le scelte compiute dal primo editore; e tuttavia, a lavoro già compiuto, di fronte alla difficoltà di

⁴⁵ [F. Reina], «Avvertimento», in Parini, *Opere*, vol. II, p. VII.

⁴⁶ Luigi Bramieri, «Ai colti leggitori», in G. Parini, *Il giorno*, Parma, Luigi Mussi, 1805, p. I.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ G. Parini, *Il Giorno*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969 (poi Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, 1996, 2 vv.).

sciogliere i problemi filologici posti dagli autografi degli ultimi due poemetti, aveva deciso di non dare alle stampe la sua edizione, non volendo ricostruire un testo inesistente, e neppure lasciarlo in sospenso o pubblicare frammenti incompiuti.⁴⁹

3

Occorre naturalmente tener presente, anche nel contesto delle edizioni di primo Ottocento, le specifiche caratteristiche, e quindi le diverse necessità ecdotiche, dei testi provenienti da codici manoscritti, dei testi appartenenti all'età guttemberghiana, dei testi rimasti inediti (non solo su carte autografe).

Lontana ancora una filologia fondata sul riconoscimento dei rapporti che intercorrono tra i testimoni tramandati dalla tradizione, i codici, ma soprattutto le stampe, venivano esaminati dagli editori (e dai bibliografi) negli aspetti linguistici, nella completezza del testo, nella cura tipografica; le edizioni, in particolare, erano descritte richiamando la dipendenza di una stampa da un'altra, e valorizzandone la qualità «bibliografica». La *selectio* per la pubblicazione portava dunque a individuare una «bonne edition» (fondata, se l'opera era dei primi secoli, su un «bon manuscrit»), cui aggiungere eventualmente le lezioni varianti, per lo più selezionate in base all'importanza loro attribuita dall'editore.

Su questa via si muovevano anche le edizioni della Società Tipografica de' Classici Italiani (non tutte dello stesso livello per quanto riguarda la cura del testo), che, nella maggior parte dei casi, si limitavano a riproporre stampe precedenti, correggendone gli errori evidenti. Alcune note editoriali,⁵⁰ pur riproponendo il modello erudito dell'elenco di tutte le edizioni precedenti, rivelano invece una più consapevole attenzione filologica, grazie alla quale suggeriscono riflessioni sulla scrittura dell'autore o sottolineano le modifiche via via introdotte nel tempo, da editori o stampatori. L'obiettivo di avere un testo corretto non è più

⁴⁹ Sull'edizione del *Giorno* cui aveva lavorato Bellotti ci si permette di rimandare a A. Cadioli, «Protofilologia d'autore in un progetto di edizione del *Giorno*», in *Rileggendo Giuseppe Parini: storia e testi*, a c. di M. Ballarini e P. Bartesaghi, *Studi ambrosiani di italianistica*, n. 2 (2011), pp. 199-211.

⁵⁰ Le note non erano firmate, ma il nome del loro estensore è spesso indicato nella *Bibliografia od elenco ragionato delle opere contenute nella collezione de' Classici Italiani*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1814, uscita come ultimo volume della raccolta.

collocato nell'ambito della bibliografia (buona edizione di riferimento, buona stampa priva di errori), ma in quello della filologia, anche se non fondata su una ricerca sistematica dei testimoni e dei loro legami: qualora le lezioni non risultassero convincenti, l'ipotesi sul testo "originale" era formulata per congettura o collazionando diverse edizioni e riflettendo poi sulle singole lezioni.

Ne offre un buon esempio la precisazione delle scelte compiute per la pubblicazione delle *Istorie fiorentine* di Giovanni Villani (primo volume della Collezione dei Classici Italiani), poiché l'editore, Robustiano Gironi,⁵¹ sente la necessità di comunicare il metodo «tenuto nel formarne l'edizione» e di dire qualcosa «intorno al testo, cui abbiamo stimato opportuno di seguire».⁵² Il problema della rappresentazione delle lezioni varianti – riportate nell'edizione curata da Ludovico Muratori, presa a modello della nuova stampa – è considerato in rapporto, ancora una volta, alle modalità di lettura:

Le varianti stesse di maggiore importanza, che dal Muratori poste furono a piè di pagina, noi trasportate le abbiamo alla fine di ciascun volume, onde rendere più sciolto lo studio di quelli che bramano di apprendere la Storia, piuttosto che le varie lezioni, de' varj codici antichi.⁵³

Quando però varianti sembravano, tuttavia, «più coerenti al sentimento dello Scrittore, od alla verità della dizione, e della Storia» (dunque in nome di una ragione storica e non estetica), l'editore dichiara di averle direttamente inserite «nel testo originale».⁵⁴

Un ulteriore approfondimento delle questioni ecdotiche affrontate nella collana della Società Tipografica è proposto dall'edizione dell'*Orlando furioso*, pubblicata tra il 1812 e il 1814 per la cura di Francesco Reina, che, grazie all'edizione del Parini e poi alla cura, immediatamente successiva, della *Circe* di Giovan Battista Gelli (uscita sempre nella collana dei Classici), aveva ormai maturato una coscienza filologica maggiore di quella di molti suoi contemporanei.

⁵¹ Delle pagine introduttive delle *Istorie fiorentine*, non firmate, è autore Robustiano Gironi, uno dei responsabili dell'intera collezione insieme a Giulio Ferrario. Sulla nascita e lo sviluppo della collana (e sulla bibliografia che la riguarda) ci si permette di rimandare a A. Cadioli, *La prima serie della collezione dei Classici Italiani*, in *Dal Parnaso italiano agli Scrittori d'Italia*, pp. 49-64.

⁵² [R. Gironi], «Prefazione degli editori», in Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, vol. I, Milano, Società Tipografica de' Classici, 1802, p. XI.

⁵³ [Gironi], «Prefazione degli editori», pp. XI-XII.

⁵⁴ [Gironi], «Prefazione degli editori», p. XX.

Reina – conosciuto dai suoi contemporanei come uno dei grandi collezionisti librari nella Milano di primo Ottocento – era subentrato, nella cura dell'*Orlando furioso*, a Luigi Lamberti, direttore della Biblioteca di Brera e tra i maggiori grecisti del suo tempo.⁵⁵ Proprio dalla sollecitazione della filologia classica, in particolare dagli studiosi di letteratura greca (tra i quali andrà annoverato anche Mattia Butturini, che stava a Pavia), nella Milano dei primi anni del XIX secolo proviene l'attenzione per la trasmissione del testo, e si sviluppa uno studio più consapevole delle questioni testuali.

Nella «Prefazione» all'*Orlando furioso*, Reina indica la necessità di mettere a testo i versi dell'edizione del 1532, poiché sorvegliata dall'autore, e di distinguere, nelle innovazioni introdotte da Girolamo Ruscelli nell'edizione del 1556 presso Valgrisi, quelle presunte di Ariosto (affidate, a dire dell'editore cinquecentesco, a postille autoriali) dalle «mutazioni capricciosamente introdottevi dal Ruscelli».⁵⁶ Reina, pur presentata l'arbitrarietà della maggior parte delle lezioni di Ruscelli, accetta alcune presunte «d'autore», o introducendole nel testo o nell'apparato delle «Varie Lezioni». La novità dell'edizione, tuttavia, è proprio nell'apparato, che riporta per la prima volta sia le lezioni della *princeps* del 1516 sia quelle dell'edizione del 1521 (queste ultime segnate con un asterisco); con due asterischi sono invece segnalate «alquante lezioni tolte da MSS. dell'Autore» e quelle riconducibili a Ruscelli. Scrive Reina: «e certo sarebbe lodevolissima impresa il pubblicare tutte le Lezioni Varie che stanno ne' suoi [di Ariosto] MSS. originali. Chi attende alla Poesia sa quanto instruiscono i pentimenti de' sommi Poeti».⁵⁷

Le varianti non sono aggiunte per una ragione pedagogica o precettistica, come nel Settecento: in una lettera contemporanea alla curatela dell'*Orlando furioso*, Reina annota, parlando della scelta a suo tempo compiuta di mettere in apparato le varianti del *Giorno*: «come preferire alcuna delle varie lezioni che qualche volta egli [Parini] fece, in cinque diversi testi, senza taccia di temerarietà?». ⁵⁸ E con queste parole mostrava di aver chiaro che, nel dare alle stampe un testo inedito (o la revisione di una stampa), era necessario indicare le alternative sulle quali il poeta stava lavorando o quelle che aveva scartato.

⁵⁵ Lamberti aveva preferito dedicarsi, per la stessa Collezione, alla pubblicazione delle *Osservazioni della lingua italiana raccolte dal Cinonio*, uscite nel 1809.

⁵⁶ [F. Reina], «Prefazione», in L. Ariosto, *Orlando furioso*, Milano, Società Tipografica de' Classici, 1812, vol. I, p. v.

⁵⁷ Ivi, p. vi.

⁵⁸ Lettera di Francesco Reina a Pierre-Louis Ginguené, del novembre 1813, riportata in parte in Parini, *Prose II. Lettere e scritti vari, edizione critica*, p. 761.

Il rispetto della volontà del poeta è evidente, e sarà affermato esplicitamente in una nuova edizione dell'*Orlando furioso*, uscita nel 1818 per la cura di un altro grecista milanese, Ottavio Morali, collaboratore di Lamberti per le *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade di Omero*, del 1813, nelle quali venivano indicati «i motivi, le autorità e i raziocinj» che spingono a scegliere una lezione tra le varie possibili.⁵⁹

Introducendo le ragioni per le quali occorreva riprodurre in totale fedeltà l'edizione del 1532, Morali rilevava, nella «Prefazione dell'editore», che «Passarono adunque poco men che trecento anni, che mai non si ebbe il Furioso qual sempre avrebbesi dovuto averlo, vale a dire qual esso era uscito dalle mani del nostro divino Poeta mediante l'edizione fatta e corretta da lui medesimo nell'anno M.D.XXX.II.».⁶⁰ Anche l'edizione dell'*Orlando furioso* di Reina, per la quale erano state utilizzate lezioni di Ruscelli, veniva criticata da Morali, che riteneva indiscutibile la necessità di leggere «il Furioso non del tale, o tal altro editore, o tipografo; ma il Furioso del suo stesso Autore, il Furioso dell'Ariosto».⁶¹ La condanna di Morali colpisce anche quelle edizioni che cercano il miglioramento del testo, le «così dette *migliori edizioni*», perché offrono «un mostruoso mosaico di varia lezione». L'unica possibilità è quella di prendere «per solo ed unico [...] testo la già più volte lodata edizione del 1532»,⁶² proprio perché d'autore.

Le indicazioni di Morali diventarono un modello per le successive edizioni dell'Ariosto, del Tasso (ampiamente riedito nei primi anni Venti), di vari autori settecenteschi che la nuova serie dei Classici Italiani stava pubblicando sotto la direzione di Francesco Reina. E ancora Reina, dando alle stampe nel 1825 (l'anno stesso della sua morte) una nuova edizione delle *Opere* di Parini, sarebbe tornato sull'apparato di varianti da lui introdotto nel 1801, scrivendo che gli era parso «che que' cangiamenti dal poeta fatti con somma eleganza e maestria dopo la divulgazione del primo testo, [servissero] tutti mirabilmente allo studio della Poetica».⁶³

La centralità dell'autore, in rapporto al testo originale, da un lato, all'elaborazione della scrittura, dall'altro, incominciava dunque a entrare nella riflessione degli editori, così che anche l'edizione delle *Rime* di Francesco

⁵⁹ L. Lamberti, «Prefazione» in *Osservazioni sopra alcune lezioni della Iliade di Omero*, Milano, Stamperia Reale, 1813, s.i.p. (ma p. 12 dal frontespizio).

⁶⁰ Ivi, p. xxiv.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ F. Reina, «Prefazione», in G. Parini, *Opere*, pubblicate per cura di F. Reina, Milano, Società tipografica de' Classici, 1825, vol. I, p. 4.

Petrarca pubblicate da Antonio Marsand nel 1819-1820 proponeva affermazioni precise nella direzione appena qui sopra sottolineata. L'editore dichiarava infatti che «maggior danno far non si possa alle lettere, né più grave ingiuria a qualunque scrittore, non che ad un classico, che quella di non istamparne le opere così, quant'è possibile, come furono scritte». ⁶⁴

Se affermazioni teoriche di questo tipo sono rintracciabili anche in edizioni del secolo precedente (e già con Muratori, come si è visto), le scelte per la pubblicazione mirano, a differenza di quanto accadeva prima, ad attenersi il più possibile alla stampa seguita dall'autore o ai codici manoscritti più vicini al tempo della scrittura. Marsand lo dichiara esplicitamente: l'editore e lo studioso hanno la coscienza tranquilla

attenendosi sempre e strettissimamente alla sola volontà dello scrittore; e questa non può mai certa apparire, se non che o da codici autografi, o da codici da quelli immediatamente copiati e dallo scrittore medesimo riveduti, o finalmente da edizioni, le quali sieno state fatte secondo que' codici stessi. La necessità di usare manoscritti, i quali non si possa abbastanza provare, che sieno stati immediatamente copiati da autografi avviene, qualora mancando gli autografi, e non avendosi pur di questi copia immediata e fedele, non abbiasi neppure edizione alcuna, la quale sia stata fatta secondo un autografo. ⁶⁵

Il rispetto della volontà dell'autore riguarda la lezione del testo, non gli aspetti della grafia e dell'interpunzione, a meno che non siano immediatamente riconducibili all'autore, come nel caso del Parini. Lo stesso Reina, nella nota al testo dell'edizione dell'*Orlando furioso*, precisava che

In quanto all'Ortografia seguimmo il metodo, di cui pare che vie più compiaciasi l'età presente. Avremmo qualche volta voluto tenere i modi antichi, ove pareva, che giovassero forse all'andamento, all'armonia o all'espressione del verso; ma cedemmo volentieri all'uso in questa parte, per non far uno strano mosaico. ⁶⁶

L'ortografia è resa dunque nelle forme moderne, ed anche la punteggiatura, considerata come servizio al lettore, è predisposta dall'editore per permettere una migliore fruizione del testo. È per questo che Marsand – dichiarato che «il merito letterario nel pubblicare un classico autore non

⁶⁴ F. Petrarca, *Rime*, Padova, nella Tipografia del Seminario, 1819-1820, 2 voll.; la citazione ivi, vol. I, p. 1x (l'attribuzione della cura di Antonio Marsand è posta nella pagina successiva al frontespizio).

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ [Reina], «Prefazione» a L. Ariosto, *Orlando furioso*, p. vi.

consiste solo nel darne il testo nella primigenia sua forma, ma di renderlo altresì più facile a' leggitori col mezzo dei commenti, delle virgole, de' punti, e della tipografica correzione»⁶⁷ – interviene sui versi petrarcheschi, appesantendoli di virgole e suggerendo alla lettura una scansione sintattica. Basti come esempio significativo, la seconda quartina del sonetto incipitario dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*: «Del vario stile, in ch'io piango, e ragiono / Fra le vane speranze, e 'l van dolore; / Ove sia chi per prova intenda amore, / Spero trovar pietà, non che perdono».⁶⁸

Ogni editore ottocentesco, per altro, inserisce nei testi degli autori classici la propria punteggiatura, che corrisponde alla propria lettura del testo. Tanto più è importante rilevarlo, quando l'editore è Giacomo Leopardi, il quale scrive che mettere la punteggiatura a un testo del passato è «Opera assai tediosa a fare», e tuttavia importante, perché l'interpunzione «può essere quasi un altro commento».⁶⁹ L'osservazione è formulata dal poeta a cavallo tra 1836 e 1837, per una nuova edizione del commento alle *Rime* di Petrarca da lui pubblicato dieci anni prima per Antonio Fortunato Stella,⁷⁰ e tuttavia era già evidente quando Leopardi, nel 1826, aveva scelto di seguire in tutto l'edizione Marsand, salvo «correggerne e riformarne l'interpunzione con ogni esattezza».⁷¹ Attentissimo all'uso della punteggiatura, sia per quanto riguarda i propri versi («La punteggiatura (nella quale io soglio essere sofistichissimo) è regolata nel manoscritto così diligentemente, che non v'è pure una virgola ch'io non abbia pesata e ripesata più volte»)⁷² sia con riflessioni teoriche più generali (al punto da ipotizzare, nei *Disegni letterari*, la scrittura di un *Trattatello della punteggiatura*),⁷³ Leopardi elimina il peso delle virgole di Marsand, dando al verso un ritmo che, al di là dell'intenzione

⁶⁷ A. Marsand, «Prefazione», in *Rime*, Padova, p. xiv.

⁶⁸ F. Petrarca, *Rime*, Padova, p. 3.

⁶⁹ G. Leopardi, «Prefazione dell'interprete», in F. Petrarca, *Le rime con l'interpretazione di Giacomo Leopardi da lui corretta e accresciuta per questa edizione, alla quale si sono uniti gli argomenti di A. Marsand e altre giunte*, Firenze, David M. Passigli, 1839, p. 746. Presumibilmente Leopardi consegnò la prefazione agli inizi del 1837, ma la nuova edizione uscì postuma nel 1839.

⁷⁰ F. Petrarca, *Rime, colla interpretazione composta dal conte Giacomo Leopardi*, Milano, Stella, 1826, 2 voll.

⁷¹ Lettera ad Antonio Fortunato Stella, del 9 dicembre 1825, in G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 1021 (lettera n. 792).

⁷² Lettera a Pietro Brighenti, del 5 dicembre 1823, ivi, p. 764 (lettera n. 596).

⁷³ Cfr. *Tutte le opere di Giacomo Leopardi. Le poesie e le prose*, a cura di F. Flora, vol. I, Milano, Mondadori, 1973¹⁰ (I ed. 1940), p. 702. Qui basti dire che anche nello *Zibaldone* sono numerosi i richiami alla punteggiatura.

di aiutare il lettore, assume in molti passi l'andamento e il tono della propria poesia.⁷⁴ Emblematico il confronto tra la seconda quartina del primo sonetto tratta dell'edizione Marsand, riportata sopra, e quella tratta dall'edizione curata da Leopardi, che suona così: «Del vario stile in ch'io piango e ragiono / Fra le vane speranze e 'l van dolore, / Ove sia chi per prova intenda amore, / Spero trovar pietà, non che perdono».⁷⁵

Ancora a lungo, per altro, ortografia e interpunzione sarebbero state modificate dagli editori (le stampe foscoliane di tutto l'Ottocento ne sono un esempio), essendo i segni interpuntivi considerati in funzione della lettura (tanto più se una poesia doveva essere declamata) e da porre quindi in rapporto ai lettori cui ci si indirizzava. E in funzione della lettura veniva considerata anche la messa in pagina: è ancora Leopardi a dimostrare la sua sensibilità a questo aspetto, quando raccomanda a Stella di porre il commento relativo a una strofa di canzone subito sotto la strofa medesima: «Se le dame e i cavalieri saranno obbligati a voltare più di una pagina per trovare la spiegazione del passo che avranno per le mani, tutta la facilità che abbiamo voluta procurar loro con questa interpretazione [così Leopardi definiva il suo commento], sarà vanissima, perditissima, inutilissima, svanirà interamente, e la sua edizione non avrà incontro maggior delle altre».⁷⁶

4

È proprio l'attività ecdotica a suggerire, nei primi tre decenni dell'Ottocento, l'approfondimento della riflessione teorica. I citati Reina, Morali, Marsand⁷⁷ – ma si potrebbero citare i più noti (e ampiamente studiati) Monti e Peticari, che all'altezza cronologica della *Proposta di alcune*

⁷⁴ Clara Borrelli, in un saggio dedicato all'interpunzione dei *Canti*, scrive che in Leopardi i segni interpuntivi sono «sempre collocati con una intuizione lirica stupenda» (C. Borrelli, «L'interpunzione leopardiana: note interpretative», in *Leopardi poeta e pensatore / Dichter und Denker*, a cura di S.N. e R. Sirri, Napoli, Guida, 1997, pp. 297-317. La citazione a p. 317).

⁷⁵ Petrarca, *Rime*, colla interpretazione composta dal conte Giacomo Leopardi, p. 17.

⁷⁶ Lettera di Giacomo Leopardi a Antonio Fortunato Stella, del 15 marzo 1826, in Leopardi, *Epistolario*, p. 1110 (lettera n. 866).

⁷⁷ Leopardi nella curatela del 1826 accetta il testo di Marsand, punteggiatura a parte, e solo nella prefazione alla nuova prevista edizione delle *Rime* presso Passigli scriverà che «la critica di sì fatto testo si può dire, intatta, non solo nel Petrarca, ma in tutti gli autori nostri antichi, quantunque così necessaria in questi come nei greci e nei latini» (Leopardi, «Prefazione dell'interprete», in *Le rime di Francesco Petrarca*, p. 746).

correzioni e aggiunte al *Vocabolario della Crusca* sviluppano una specifica attenzione filologica (che porterà Monti a scrivere che «in mezzo all'ordine guasto dei testi un solo codice rimaneva [...] quello della critica»),⁷⁸ e curano loro stessi nuove edizioni (quella del *Dittamondo* e quella *Convivio* di Dante, per citarne le due di maggior rilievo) – si confrontano con i testi per i quali devono predisporre la nuova pubblicazione e si trovano di fronte a testi scorretti, a contaminazioni non chiare di più codici o di più stampe, a interventi arbitrari compiuti dagli editori precedenti. Non basta più, come si è detto, individuare il codice o l'edizione che portano il testo che sembra più corretto (o meno scorretto): la conoscenza della volontà dell'autore o, per dirla come in molte pagine di quell'epoca, la conoscenza dell'originale – ed è significativo che alla conoscenza della «mente» dell'autore si sostituisca quella del suo testo – si impone ormai come imprescindibile.

Quanto qui detto è confermato dalle riflessioni di Michele Colombo, letterato, editore, bibliografo, erudito;⁷⁹ nelle edizioni da lui curate,⁸⁰ alle annotazioni esplicative si aggiungono puntuali note filologiche sulle diverse lezioni messe a testo. Contestando una lezione del Mannelli riprodotta dalla maggior parte degli editori, Colombo scrive, nel 1814, in una delle osservazioni filologiche che accompagnano la sua stampa del *Decameron di Messer Giovanni Boccaccio corretto ed illustrato con note*:

⁷⁸ V. Monti, *Al Signor Marchese Don Gian-Giacomo Trivulzio*, in Idem, *Saggio diviso in quattro parti dei molti e gravi errori trascorsi in tutte le edizioni del Convito di Dante*, Milano, Dalla Società Tipografica dei Classici Italiani, 1823, p. iv.

⁷⁹ L'interesse per le opere di Michele Colombo è stato finora coltivato soprattutto in ambito di storia della lingua, a partire dalle pagine di Maurizio Vitale (M. Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1960, poi, ampliata, ivi 1967 e 1978).

⁸⁰ Tra le edizioni curate da Michele Colombo andranno ricordate quelle di *Decameron di Messer Giovanni Boccaccio corretto ed illustrato con note* (Parma, Blanchot, 1812-1814) e di *La Gerusalemme liberata, Poema di Torquato Tasso, ridotta a miglior lezione; aggiuntovi il confronto delle varianti tratto dalle più celebri edizioni, con note critiche sopra le medesime*, Firenze, presso Giuseppe Molini, 1824. Su di esse si può rimandare ai brevi ma precisi scritti di R. Terracciano, «Michele Colombo editore del *Decameron*», in *700 anni dopo. Boccaccio: cosa si è detto, cosa si può ancora dire. Un bilancio, tante proposte*, a c. di A.B. Fiasco e E. Grimaldi, numero monografico di *Misure critiche*, n.s., a. XII-XIII, n. 2 (2013)-n. 1 (2014) e Eadem, «Un episodio della fortuna editoriale di Tasso nell'Ottocento: le edizioni della *Gerusalemme liberata* curate da Michele Colombo», in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015)*, a c. di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, ADI editore, 2017).

Quando il luogo è scorretto evidentemente e la lezione, da sostituirsi alla erronea, evidentemente la genuina, un editore anche il più religioso verso il testo dell'autore può, anzi dee correggerne il fallo; chè l'astenersi dal farlo sarebbe in questo caso non religiosità ma superstizione; e se la prima è necessaria a conservare il testo nella sua purità, la seconda non servirebbe se non a perpetuarne gli errori.⁸¹

Dieci anni più tardi, in una lettera indirizzata allo stampatore fiorentino Giuseppe Molini, per il quale stava predisponendo una nuova edizione della *Gerusalemme Liberata*, Colombo avrebbe descritto così il suo punto di vista ecdotico: «in istampandosi un libro, niente di meglio [credo] si possa fare che studiarci quanto è possibile di darlo al pubblico qual esso uscì dalle mani dell'autor suo».⁸² Nella stessa lettera indicava l'utilità di conoscere le diverse fasi di scrittura, e quindi di raccogliere le varianti non per offrire al lettore una gamma di lezioni, o per arricchire un'edizione, ma perché le diverse lezioni possono essere «assai sovente d'ajuto a penetrare più addentro nelle vedute degli scrittori, ed a rilevar nelle opere loro certe finezze, le quali senza di questo mezzo sarebbero indubitabilmente sfuggite alla [...] attenzione».⁸³

La riflessione filologica di Colombo si spinge ad affermare, in uno scritto rimasto inedito, che «Quando in diverse edizioni s'incontra diversità di lezione l'espedito migliore par a me che sia quello di consultar il ms. originale; e in difetto di questo qualcun altro dei più accreditati. Ma qualora ci manchino ancor questi, se havvi un'impressione dell'opera fatta sotto gli occhi dell'autore deesi dare a questa la preferenza».⁸⁴ La stampa sorvegliata dall'autore ha dunque il valore di autografo, come è riconosciuto ampiamente dai moderni studi filologici, e Colombo ripete con chiarezza la sua idea in un altro importante scritto, nel quale contro-

⁸¹ M. Colombo, {Annotazioni}, in *Decameron di Messer Giovanni Boccaccio corretto ed illustrato con note*, Parma, Blanchot, 1814, vol. VIII, pp. 357-358. Le note filologiche sono contrassegnate con una croce.

⁸² La lettera di Michele Colombo è trascritta all'interno di «Lo stampatore ai lettori», in T. Tasso, *La Gerusalemme Liberata. Secondo l'edizione di Mantova per Francesco Osanna, 1583*, Firenze, Giuseppe Molini, All'insegna di Dante, 1824, p. vi. (La lettera verrà poi riproposta, autonomamente e con il titolo *Lettera scritta dall'Autore al signor Giuseppe Molini a Firenze intorno alla Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso*, in M. Colombo, *Opuscoli, edizione riveduta ed ampliata dall'autore*, Parma, Paganino, 1824, vol. II, e ancora in Idem, *Opuscoli*, Padova, Minerva, 1832, vol. 3.)

⁸³ Ivi, p. xiv.

⁸⁴ Il passo è stato pubblicato in V. Romani, «Testi di lingua e progressi della bibliografia italiana: le "Minute osservazioni" di Michele Colombo», *Il bibliotecario. Rivista Semestrale di Studi Bibliografici*, a. XIV n.s., n. 2 (1997), pp. 83-94, la citazione a p. 92.

batte a un'obiezione che lo accusava di aver dato credito, per una lezione dell'*Orlando furioso*, più alla stampa del 1532 che al manoscritto:

Egli è verisimile che in una ristampa, fatta con sua [dell'autore] saputa, si eseguisca di suo ordine il cangiamento da lui voluto, e ch'egli di poi nessuna cura si prenda di ciò che aveva fatto prima nel MS. – Che avverrà egli allora? Avverrà che la detta edizione sia più conforme alla mente dell'Autore che il suo MS. medesimo; e perciò da doverglisi preferire.⁸⁵

Anche la conclusione va nella direzione di una consapevole scelta ecdotica: «Non vi crediate per questo che io pretenda di menomar il credito in cui debbon essere tenuti i Codici: da questi principalmente sono da cavarsi le vere lezioni degli Autori: dico bensì che a non prendervi grossi granchi è da procedere con molta circospezione».⁸⁶

Colombo era senz'altro uno degli studiosi più attenti alla dimensione testuale ed ecdotica, come rivela il suo ricco epistolario,⁸⁷ nel quale, come nei saggi, discute ampiamente di confronti testuali e di criteri bibliografici, questi ultimi fondati sull'analisi dei caratteri di stampa, sui difetti dell'inchiostatura, sulla correttezza della messa in pagina, sulle varianti di stato.⁸⁸ Sebbene lo studio analitico delle diverse edizioni di un testo possa far accomunare Colombo ai bibliografi del Settecento, in realtà le sue osservazioni entrano direttamente anche in questioni propriamente filologiche.⁸⁹

⁸⁵ M. Colombo, «Alcune bazzecole», in Idem, *Altre opere*, Milano, Silvestri, 1842, p. 461. È la raccolta postuma di una serie di scritti di Colombo sparsi in opuscoli stampati a Parma tra gli anni Venti e Trenta da Giuseppe Paganino.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Si veda M. Colombo, *Lettere raccolte dal cav. Angelo Pezzana, precedute da un discorso di Gaetano Gibelli*, Bologna, Tipografia all'Ancora, 1856, 2 voll. Sull'epistolario di Colombo si segnala il contributo di R. Terracciano, «L'epistolario di Michele Colombo nella Biblioteca Palatina di Parma», in *Misure critiche. Rivista semestrale di letteratura e cultura varia*, n. 1-2, (gennaio-dicembre 2012), pp. 125-137.

⁸⁸ Si veda la lettera indirizzata a Girolamo Tiraboschi del 26 febbraio 1787, in M. Colombo, *Lettere*, vol. I, in particolare pp. 309-310 e la riflessione di V. Romani, «All'origine della bibliografia testuale: le cinque edizioni della "Testina" (ed altre ricognizioni dell'abate Michele Colombo)», in *Il bibliotecario. Rivista semestrale di studi bibliografici*, a. XV n.s., n. 2 (1998), pp. 13-28.

⁸⁹ Ha scritto Valentino Romani che «Nel provinciale crogiolo dell'Italia di primo Ottocento, con le "minute osservazioni" del Colombo e dei suoi corrispondenti, si vennero precisando uno dopo l'altro i percorsi di un nuovo e diverso approccio al libro tipografico, considerato non più mero supporto ma vettore del testo» (Romani, *Testi di lingua e progressi della bibliografia italiana*, p. 94).

È anche grazie a uno studioso come Colombo, anche grazie agli editori dei quali si è detto in queste pagine, se, nei primi decenni dell'Ottocento, incomincia a manifestarsi una consapevolezza ecdotica nuova, che arricchirà la conoscenza dei testi degli autori della letteratura italiana in attesa che nuove ricerche, fondate su metodologie più sofisticate, indichino ulteriori percorsi e raggiungano ulteriori risultati.

ABSTRACT

Which were the publishing practices of Literary texts during the xviii and early xix Centuries? Moving from this question, the essay analyses the work of some Italian classical and Italian Contemporary Authors' editors. The focus is on the editor's choices: on the one hand the essay examines the problems of past texts' publishing (and the problems of their transmission); on the other hand, the difficulties regarding the Contemporary writers' autographs. In these fields, both the transmission variants and the variants introduced by authors (whose relevance is underlined by the authorial philology) are at the centre of the reflexion, because many editors expressed their difficulty to report all the variants and give a representation of changes. Among the publishing experiences concerning classical texts, the essay examines different editions of Petrarch's *Rime* (edited by L.A. Muratori, A. Marsand, G. Leopardi) and of the *Orlando Furioso*; among the Contemporary writers' works, a specific attention is paid to the edition of Parini's *Opere*, edited by F. Reina. The essay introduces also the modern philological ideas of M. Colombo, a little known editor of Tasso's *Gerusalemme Liberata*.

Keywords

Publishing practices in Modern Age; Editing Italian Classics in xviiith and xixth Century; Pre-lachmann Italian way of publishing; Textual Transmission of Italian Classics

THE EDITORIAL ONTOLOGY OF THE PERIODICAL TEXT

JOHN K. YOUNG

In their capacious introduction to the 2013 *Cambridge Companion to Textual Scholarship*, Neil Fraistat and Julia Flanders outline a wide range of «textual modalities» under the current purview of editorial theory and practice, including «books, oral texts, manuscripts, images, and digital inscriptions». ¹ Later, Fraistat and Flanders acknowledge the potential limits of the volume's already expansive scope, turning from the field's present "center of gravity" to consider types of texts that may well become less peripheral. This list includes «the editing of performance» and «performative textual forms such as sign language»; «time-based media such as audio, video, and film»; «material artifacts such as statues, buildings, or complex built spaces like towns or archaeological digs»; and «[v]irtual environments and digital games». ² Nowhere in this varied list of textual forms is the magazine. That omission may well reflect, at least in part, the diminishing presence of (printed) periodicals in our daily lives, given Fraistat and Flanders's future orientation, but I suspect the additional and more likely cause is the general cordoning off of magazines from editorial interest, except insofar as the careers of individual authors are concerned. While a number of editorial projects have thoughtfully represented particular authors' publications in magazines – James L.W. West's print edition of Fitzgerald's *Esquire* stories, say, or *Whitman's Poems in Periodicals*, a section of the *Walt Whitman*

¹ N. Fraistat, J. Flanders, «Introduction: Textual scholarship in the age of media consciousness», in *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*, edited by N. Fraistat, J. Flanders, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 1-14: 3.

² Fraistat, Flanders, «Introduction», p. 14.

Archive edited by Susan Belasco and Elizabeth Lorang – editorial theory and practice has largely neglected the periodical as a text in itself. At the same time, periodical studies has become its own established field and has drawn from editorial theory through such concepts as “periodical codes,” most notably in the study of modernist “little” magazines (and, increasingly, those of other sizes as well), but more broadly in scholarship on later 19th- and 20th- / 21st-century literatures.³ This essay seeks to redress that balance, by pointing out the often knotty ontological problems emerging from periodical texts, especially in relation to later book versions, and by arguing for the periodical text as a sufficiently significant stage of publication to warrant further editorial attention.

Let me offer two brief examples from recent American fiction, for authors whose works have not yet been the subject of scholarly editions, but presumably will be eventually. The *Safari* chapter of Jennifer Egan’s 2010 novel *A Visit from the Goon Squad* contains a rather remarkable moment of prolepsis:

The warrior smiles at Charlie. He’s nineteen, only five years older than she is, and has lived away from his village since he was ten. But he’s sung for enough American tourists to recognize that in her world, Charlie is a child. Thirty-five years from now, in 2008, this warrior will be caught in the tribal violence between the Kikuyu and the Luo and will die in a fire. He’ll have had four wives and sixty-three grandchildren by then, one of whom, a boy named Joe, will inherit his *lalema*: the iron hunting dagger in a leather scabbard now hanging at his side. Joe will go to college at Columbia and study engineering, becoming an expert in visual robotic technology that detects the slightest hint of irregular movement (the legacy of a childhood spent scanning the grass for lions). He’ll marry an American named Lulu and remain in New York, where he’ll invent a scanning device that becomes standard issue for crowd security. He and Lulu will buy a loft in Tribeca, where his grandfather’s hunting dagger will be displayed inside a cube of Plexiglass, directly under a skylight.⁴

But when that chapter appeared in the January 11, 2010, issue of *The New Yorker*, the paragraph read simply: «The warrior smiles at Charlie. He’s nineteen, and has lived away from his village since he was ten. But he has sung for enough American tourists to recognize that, in her world,

³ For a useful counterpoint to the longstanding scholarly emphasis on “little” magazines, especially in a European context, see M. Philpotts, «Through Thick and Thin: On the Typology and Agency of Literary Journals», *International Journal of the Book*, VII (2010), pp. 55-64.

⁴ J. Egan, *A Visit from the Goon Squad*, New York, Anchor Books, 2011, pp. 61-62.

Charlie is a child».⁵ When Egan submitted *Safari* to the *New Yorker*, she presumably had either not yet finished writing *Goon Squad*, and so retroactively inserted an earlier proleptic intrusion once the character of Joe had made his way into Lulu's story and would figure in the book's later chapters, or chose to keep the magazine's story, as a separately published text, within a tighter temporal focus. In the absence of Egan's drafts or other pre-publication materials, we could let the magazine story stand in as a kind of proxy for this chapter's *avant-texte*, inferring the kinds of revisions made between magazine and book.

Tim O'Brien's story in the January 1992 *Atlantic*, *The People We Marry*, which constitutes, in revised form, the seventh chapter of his 1994 novel *In the Lake of the Woods*, there retitled *The Nature of Marriage*, offers another case of different narrative dynamics between magazine and book. While the novel turns on John Wade, its protagonist, having concealed his presence at the My Lai massacre from everyone, including his wife, in the magazine story Wade serves in a different Army unit, a change which may at first glance seem to remove him from complicity in My Lai (though Bravo Company, Wade's magazine unit, engaged in the killing of unarmed civilians as well). Some minor characters, other soldiers in Wade's unit who die, appear with different names in the magazine version, so that, in one case, a fictional reference in the *Atlantic* version becomes an historical reference in the novel, to William Calley's radio operator, whose death was a catalyst for the massacre.⁶ While the O'Brien papers at the University of Texas do include various pre-publication versions of *In the Lake of the Woods*, the drafts for the *Atlantic* story have been lost.

We find a similar kind of change in some of the stories Don Lee published periodically in the several years before his 2001 story collection *Yellow*, which surveys a range of Asian-American characters in the California town of Rosarita Bay. In *The Lone Night Cantina*, the protagonist, Annie, searches for love following her divorce, spending more time than her sister thinks is wise in the cowboy bar of the title. The most significant revision to the story in *Yellow*, versus its appearance fourteen years earlier in *Ploughshares*, is in Annie's last name – Wells in the magazine story and Yung in the book, where she becomes part of the broader array of characters circulating in and out of the ongoing narrative. (Her sister Evelyn, for

⁵ J. Egan, «Safari», *The New Yorker*, 11 Jan. 2010, pp. 66-73: 69.

⁶ For an extended discussion of this example, see J. Young, *How to Revise a True War Story: Tim O'Brien's Process of Textual Production*, Iowa City, University of Iowa Press, 2017, pp. 148-150.

example, also figures in the story *Casual Water*). At the time *Ploughshares* published *The Lone Night Cantina*, Lee had not yet developed the idea for what would become *Yellow*. When the story *El Niño* appeared in *GQ* two years later, the biographical note read: «Don Lee is working on a collection of Rosarita Bay stories called *The Plumb Line*».⁷ When that story became *Widowers* in *Yellow*, there were similar transformations in characterization, as the white Emily Ross is now Emily Viera Ross, «an Asian of indeterminate origin», and her white lover, Dale Burkman, is now the Japanese American character Alan Fujitani.⁸ The “cowboy myth” pursued by Annie Wells, who readers take to be white, as Toni Morrison would put it, because nobody says so,⁹ takes on a different valency for Annie Yung, as does the rootedness in the Rosarita Bay community for Alan Fujitani, as in the book chapter he mentions a beachfront house that has been in his family for four generations, «excepting the three years they were interned at Manzanar»¹⁰, a so-called “War Relocation Center” opened after Pearl Harbor. Reading these stories of fraught love in *Ploughshares* or *GQ* is a fundamentally different experience from reading them in a collection that foregrounds the racialized elements of the Rosarita Bay community, especially given Lee’s use of the title *Yellow* rather than *The Plumb Line* or simply *Rosarita Bay*, which would have aligned this narrative, as Kun Jong Lee notes, with earlier collective community portraits like James Joyce’s *Dubliners*, Sherwood Anderson’s *Winesburg, Ohio*, or *Yokohama, California*, by the Japanese American writer Toshio Mori.¹¹

From an editorial standpoint, Egan’s, O’Brien’s, and Lee’s revisions likely would be considered “horizontal”, in G. Thomas Tanselle’s sense, as they are local changes that do not alter the underlying conception of the work, in contrast to what Tanselle considers “vertical” revision, though this is perhaps less clearly the case for O’Brien’s or Lee’s stories, depending on how much, in an editor’s aesthetic judgment, John Wade’s presence at My Lai or the racial identification of Lee’s characters «aims at altering the purpose, direction, or character of a work».¹² This approach to revi-

⁷ K.J. Lee, «The Making of an Asian American Short-Story Cycle: Don Lee’s *Yellow: Stories*», *Journal of American Studies*, XLIX (2015), pp. 593-613: 595.

⁸ D. Lee, *Yellow: Stories*, New York, W.W. Norton, 2001, p. 79.

⁹ T. Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness in the Literary Imagination*, New York, Vintage Books, 1993, p. 72.

¹⁰ D. Lee, *Yellow*, p. 82.

¹¹ Lee, «The Making», pp. 594-595.

¹² G.T. Tanselle, «The Problem of Final Authorial Intention», in *Textual Criticism and Scholarly Editing*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990, p. 53. For a critique

sion is only coherent, of course, within a corresponding sense as both magazine and book versions inhering within the rubric of the work, not in relation to the original stories in the context of their magazine production and reception – not, in other words, in relation to their original reception performance, or reading.

Another way of making this point would be to say that editors and editorial theorists have tended to think of the pages of a magazine or newspaper comprising the periodical text as subsumed by a work by the same author, whether a book from which the periodical text is drawn (or will be drawn), or as a work constituted by that poem, story, or essay on its own. As Geert Lernout puts it in a discussion of Joyce, «even what may appear to be endpoints such as the periodical and booklet publications of sections and chapters of *Finnegans Wake* are for Joyce mere stations on the way to the final form of the text. The printed versions simply became the base for more overlay in the next document in the genetic history of the final text».¹³ This is an entirely reasonable position, which I myself have followed in some of my previous scholarship.¹⁴ But here, I will be arguing that such documents should also be understood in relation to a very different kind of work, the work of the periodical. The fourteen installments of Conrad's *Lord Jim* published serially, for instance, would eventually constitute a part of the work by that name, but were originally contributing, in my view, to *Blackwood's Magazine* as a work as well, whether conceived in its entirety or across the spectrum of those particular issues. An approach to the periodical text as part of the book-based work motivates Peter Shillingsburg's discussion, in *Text as Matter, Concept, and Action*, of the version in relation to the work: «[...] like the term *work*, *version* does not designate an object; it, too, is a means of classifying objects. In the same way that the work *Dombey and Son* is not *Moby Dick*, so too a first version is not a second, or a magazine version is not a chapter in a book, or a printed version is not a version for oral presentation. The term *version* in these formulations is a means of classifying copies of a work according to one or more concepts that help account for the variant texts or variant formats that characterize them».¹⁵

of this account of revision, see J. Bryant, *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, pp. 86-87.

¹³ G. Lernout, «The Dimension of the Text», *Variants*, IV (2005), pp. 197-210: 207.

¹⁴ See, for instance, J. Young, «Pynchon in Popular Magazines», *Critique*, XLIV (2003), pp. 389-404; and Id., *How to Revise*, pp. 26-29 and chapter seven.

¹⁵ P. Shillingsburg, *Resisting Texts: Authority and Submission in Constructions of Meaning*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, p. 68.

What distinguishes the magazine version from the chapter in a book, for Shillingsburg, is variation, in their linguistic texts and/or in their material formats, while what connects them is their status as copies of the larger work of which they are parts. Understanding periodical texts in this way, I will conclude, while useful for author- and book-based conceptions of works, also abstracts them too far from their original circumstances of production, displacing their ontological origins in magazines with their retrospective perception as pieces of books. To cite another brief example, O'Brien published two stories called *Speaking of Courage*, one in the Summer 1976 issue of the *Massachusetts Review*, about a veteran named Paul Berlin who has returned to Minnesota from the American war in Viet Nam, and the other in the Winter 1989 issue of *Granta*, about a veteran named Norman Bowker who has returned to Minnesota from the American war in Viet Nam. O'Brien originally conceived of the 1976 *Speaking of Courage* as part of his 1978 novel *Going After Cacciato*, but eventually dropped that chapter from the book, while the 1989 *Speaking of Courage* did appear, in revised form, in O'Brien's 1990 collection *The Things They Carried*. I have explored the various questions arising from this publication history elsewhere, but would now say that, in doing so, I focused too narrowly on the magazine publications in relation to the works of which they later were and were not a part, and insufficiently on their place within *Massachusetts Review* and *Granta* as works, in the editorial sense, in their own right.¹⁶ I return to the idea of the periodical as a particular kind of work in this essay's conclusion.

By a "periodical text" I mean something less than the magazine or newspaper as a whole, whether at the level of an individual issue or the full run of a publication, and more than a singular attention to a specific entry in a particular periodical, often read outside of a much larger and more complex periodical network. While periodical studies often swings more in the former direction, seeking to displace the author or the text as the *locus* of inquiry in favor of the periodical itself as a medium and material object, editorial theory and practice has remained relatively book- and thus author-centric. Jerome McGann's recent call for a new way of conceptualizing digital representations of texts, for example, takes as its model «the ecology of the book» as an «autopoietic network of social objects».¹⁷ I am not arguing here 'against' this way of think-

¹⁶ See Young, *How to Revise*, chapter four.

¹⁷ J.J. McGann, *A New Republic of Letters: Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*, Cambridge, Harvard University Press, 2014 p. 124.

ing about books and their digital renderings, but pointing out that this kind of editorial approach leaves an inherent, magazine-shaped hole. If, as McGann puts it, «all textual works are works in process and they record that process at their documentary level»,¹⁸ it's worth remembering that part of that process, for many texts, is to pass through a periodical, either on the way to a book version or on its own, and that a periodical-based mode of reading works in importantly different ways from a book-based model. As Sean Latham observes, «the pedagogical and interpretive habits of serial reading routinized by the book are of little use when we encounter a magazine».¹⁹ The kind of middle ground I will be arguing for here is both rooted in practice and in theory. Periodical audiences, after all, rarely read the entirety of a given issue, and virtually never a full run. To read part or parts of a magazine, whether because one recognizes an author in the table of contents or because a page catches the eye visually, is an entirely ordinary way of reading a magazine, one the magazine's form itself encourages. So, to edit periodical texts in relative isolation reflects, at least to some degree, standard reading practice; at the same time, to do so without a sufficient eye to this publishing context risks dislodging the periodical text too far outside its historical origins, and thus importantly misreading its original audiences and production history.

Taking an individual author's career as the point of entry to a periodical text, then, does not allow sufficient room to edit and interpret the bibliographic and cultural scope of that periodical publication on its own terms. Editors have most often accounted for periodical texts, whether published as stand-alone works or as an interim stage on the way to book (re)publication, in terms of linguistic variants, especially in terms of changes between an author's manuscript and the magazine version, whether because of censorship, house style, or error; or as a record of authorial revision between magazine and book versions. There are important exceptions to this statement, most notably McGann's own study of modernist works in *Black Riders* and George Bornstein's investigations of Yeats's and other modernists' publishing practices, especially in *Material Modernism*, but even these projects are largely oriented around situating a particular author's appearances in the context

¹⁸ McGann, *Republic*, p. 123.

¹⁹ S. Latham, «Unpacking My Digital Library: Programs, Modernisms, Magazines», in *Making Canada New: Editing, Modernism, and New Media*, edited by D. Irvine, V. Lent, B. Vautour, Toronto, University of Toronto Press, 2017, pp. 31-60: 38.

of a particular periodical.²⁰ To take a more recent example, Paul Eggert's edition of Henry Lawson's *While the Billy Boils* proceeds from a decision «to privilege Lawson's newspaper and magazine texts, and to record the changes made for the book forms of the stories and sketches at foot of page», while Eggert stops short of what he sees as the «disadvantages» of «the claim that whole periodicals can be treated as single texts to be studied».²¹ I return to this debate in the conclusion, but should note here the potential risks, from a periodicals-studies perspective, of focusing too narrowly on periodical texts without fully acknowledging «the ways that a single text is part of a wider, more complicated media and communications network of literary, and often visual, texts».²² Eggert's editorial principles, in my view, lead in the right practical direction in the arrangement of the Lawson edition, but do not follow all the way to the logical, if perhaps unsettling, conclusion that periodicals can indeed be thought of as texts, and even works.

²⁰ For a range of American and British literary scholars attending to periodical texts beyond an author-centered focus on linguistic variations with book versions, see T. Amlong, «Periodicals as Primary Texts: Reading Nineteenth-Century Periodicals in the American Literature Classroom», *Teaching American Literature*, V (2012) pp. 1-14; E. Barnett, «Destroyed by Poetry: Alice Corbin and the Little Magazine Effect», *Modernism/modernity*, XXIV (2017) pp. 667-693; V. Bazin, «Hysterical Virgins and Little Magazines: Marianne Moore's Editorship of *The Dial*», *Journal of Modern Periodical Studies*, IV (2013), pp. 55-75; G. Dawson, «Stranger Than Fiction: Spiritualism, Intertextuality, and William Makepeace Thackeray's Editorship of the *Cornhill Magazine*, 1860-1862», *Journal of Victorian Culture*, VII (2002), pp. 220-238; M.J. Homestead, «Edith Lewis as Editor, *Every Week Magazine*, and the Contexts of Cather's Fiction», *Cather Studies*, VIII (2010), pp. 325-352; K. Leick, «Popular Modernism: Little Magazines and the American Daily Press», *PMLA*, CXXIII (2008), pp. 125-139; J.T. Newcomb, «Poetry's Opening Door: Harriet Monroe and American Modernism», *American Periodicals*, XV (2005), pp. 6-22; P. Ohler, «Digital Resources and the Magazine Contexts of Edith Wharton's Short Stories», *Edith Wharton Review*, XXXI (2015), pp. 57-73; M.D. Smith, «Soup Cans and Love Slaves: National Politics and Cultural Authority in the Editing and Authorship of Canadian Pulp Magazines», *Book History*, IX (2006), pp. 261-289; S.B. Smith, «Serialization and the Nature of *Uncle Tom's Cabin*», in *Periodical Literature in Nineteenth-Century America*, edited by K.M. Price, S. Belasco Smith, Charlottesville, University Press of Virginia, 1995, pp. 69-89; S. Whitehead, «Breaking the Frame: How Edith Wharton's Short Stories Subvert Their Magazine Context», *European Journal of American Culture*, XXVII (2008), pp. 43-56; G.K. Wolfe, «Science Fiction and Its Editors», in *The Cambridge Companion to Science Fiction*, edited by E. James, F. Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 97-102.

²¹ P. Eggert, *Biography of a Book: Henry Lawson's While the Billy Boils*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2013, pp. 349, 350.

²² M.W. Turner, «Time, Periodicals, and Literary Studies», *Victorian Periodicals Review*, XXXIX (2006), pp. 309-316: 310.

Author-based editions aside, magazines are being edited, or at least digitally curated – most notably at the Modernist Journals Project, but also at the Modernist Magazines Project and the Pulp Magazines Project, to name but a few of many such sites. The MJP allows users access to digital images of all its magazines, along with a wealth of contextual information, and a broad range of pedagogical tools, among numerous other features. The focus of such projects is, naturally, the magazine itself, which, I will suggest below, provides an important model for how editors might approach a middle ground between projects oriented toward an individual author's publications in one or several magazines and projects taking the full run of a periodical as their conceptual parameters. Considered as an independent editorial object, the periodical text falls between these two poles, in ways that draw on both sets of editorial and philosophical principles, while remaining its own discrete ontological entity. What Mark W. Turner thinks of as «the periodical-ness of periodicals»²³ constitutes a key component of this approach to reading and editing magazines, sustained attention to the multiple ways in which the periodical as a form works in significantly different ways from codex books. As James Wald observes, «the periodical is not a book *manqué*, but a nonlinear assemblage of parcels of text, the unity of which derives from a common program implemented through repetition».²⁴

Periodicals present themselves in a deep engagement between their linguistic and bibliographic codes, in McGann's terms, to an extent that arguably generates an independent kind of textual process, what Peter Booker and Andrew Thacker have termed a "periodical code". Their explanation merits quoting at some length:

We can also make McGann's bibliographic codes more precise by discussing a particular subset, the *periodical codes* at play in any magazine, analysing a whole range of features including page layout, typefaces, price, size of volume (not all 'little' magazines are little in size), periodicity of publication (weekly, monthly, quarterly, irregular), use of illustrations (colour or monochrome), the forms

²³ Ivi, p. 310.

²⁴ J. Wald, «Periodicals and Periodicity», in *A Companion to the History of the Book*, edited by S. Eliot, J. Rose, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 421-433: 422.

²⁵ P. Brooker, A. Thacker, *General Introduction to The Oxford Critical and Cultural History of Modern Magazines*, I, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 1-26: 6. Matthew Philpotts refines the idea of the periodical code into a further set of codes that «highlight the different dimensions through which a periodical functions». See M. Philpotts, «Defining the Thick Journal: Periodical Codes and Common Habitus», https://seeeps.princeton.edu/wp-content/uploads/sites/243/2015/03/mla2013_philpotts.pdf, pp. 2-4.

of reproductive technology employed, use and placement of advertisements, quality of paper and binding, networks of distribution and sales, modes of financial support, payment practices towards contributors, editorial arrangements, or the type of material published (poetry, reviews, manifestoes, editorials, illustrations, social and political comment, etc.). We can also distinguish between periodical codes internal to the design of a magazine (paper, typeface, layout, etc.) and those that constitute its external relations (distribution in a bookshop, support from patrons). However, it is often the *relationship* between internal and external periodical codes that is most significant. Advertisements, for example, constitute both internal and external codes, indicating, on the one hand, an external relationship to an imagined readership and a relationship to the world of commerce and commodities, while operating, on the other hand, in their placement on the page or position in the magazine as a whole, as part of the magazine's internal code.²⁵

Drawing on this way of thinking through a periodical's range of expressive textual features, Eric Bulson approaches the "little" magazine in terms of its form, which he defines as a way to «to emphasize the little magazine's status both as a *medium*, with a structure and design in the individual issues and full runs, and as a *material object*, constructed out of paper and ink and through printing processes before it could move nationally and transnationally».²⁶ Similarly, Latham, one of the MJP's founders, thinks of magazines as ergodic objects: «this deep connection between text and its physical substrate constitutes the ergodic quality of the magazine; editing such things thus requires methods that can describe, encode, and simulate this structure».²⁷ While sites like the MJP enable users to read magazines in digitally scanned forms as they might with paper periodicals, either by proceeding from start to finish or browsing through an issue's contents, they are, by design, not author-based but oriented around the locus of the magazine itself. While Fitzgerald's original readers may well have picked up a copy of *Esquire* in order to read his new story there (or at least the magazine's editor clearly hoped so), new writers have often been discovered by readers 'because' of the magazines in which they were published, while contemporary editors and scholars typically return to those sources from the opposite direction, because of an author's later reputation. If we think of an edition, as Eggert puts it, «as the embodiment of an argument, not something

²⁶ E. Bulson, *Little Magazine, World Form*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 21.

²⁷ Latham, «Unpacking», p. 53.

that unproblematically stands in for the work in a newly purified or clarified form», then the arguments of such editorial projects implicitly rely on author- or publisher-centric models.²⁸ The editorial argument I am pursuing here, in turn, claims a middle ground between such orientations, enabling readers and/or users to encounter a text from the starting point of either a particular author or a particular periodical, and then to ask, in a fully historicist manner, what it might have meant to have read ‘this’ text in ‘this’ magazine in ‘this’ time.²⁹

My thoughts on this topic have grown out of several scholarly projects that have run up against a range of questions generated by the publishing practices of 20th and 21st-century writers, as they have intersected with a variety of types of periodicals, both “little” and large, niche and commercial. These include Jean Toomer’s appearances in a range of modernist magazines before he collected those pieces for the book production of *Cane* (1923); the publication of Toni Morrison’s *Song of Solomon* as the *Redbook* novel in September 1977, alongside Knopf issuing the same title as a book; and the magazine versions of several of O’Brien’s stories, most of which eventually became chapters in his novels, even if he did not always initially conceive of them as such. Each of these examples entail variations in both linguistic and bibliographic, not to mention periodical, codes, but I am interested in working through these differences with an awareness that a reading of any individual periodical text has originally occurred within a larger structure that «openly offers readers the chance to construct their own text», as Margaret Beetham writes, necessitating an editorial understanding of the periodical text’s particular and, relative to books, peculiar ontology.³⁰ While the specifics of non-American magazine networks would yield differences in detail, the brief examples I draw on in the following discussion should hold generally true for periodical texts across cultural contexts.

²⁸ P. Eggert, «Writing in a Language Not Your Own: Editions as Argument About the Work: D.H. Lawrence, Joseph Conrad and Henry Lawson», *Variants*, IX (2012), pp. 163-183: 173.

²⁹ I have addressed instances of this dynamic in «Pynchon in Popular Magazines», *Critique*, LXIV, 4, (June 2003), pp. 389-404, which examines, in part, Thomas Pynchon’s publication in the now obscure magazine *Cavalier*; «The Roots of *Cane*: Jean Toomer in *The Double Dealer* and Modernist Networks», in *Race, Ethnicity, and Publishing in America*, edited by C. Cottenet, London, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 171-192; «Midwest Modernism: Reading Jean Toomer in *Prairie*», forthcoming.

³⁰ M. Beetham, «Open and Closed: The Periodical as a Publishing Genre», *Victorian Periodicals Review*, XXII (1989), pp. 96-100: 98.

1. *The Aesthetic Ontology of the Periodical Text*

More so than the individual texts contained within them, I would argue, literary (and artistic) periodicals operate as emergent wholes, in the philosophical sense. That is, when considered collectively, as the sum of their parts, they take on properties that would not adhere to individual components. Referring to works of art generally, Harold Osborne explains, «once an aesthetic whole has emerged its aesthetic properties are reflected back on its contained parts and the elements of its parts in such fashion that so long as they are elements of just this whole they display aesthetic characteristics which they do not manifest in isolation or as elements of any other whole».³¹ From an editorial viewpoint, it's important to note that such emergence occurs within and through a material form, rather than on only an ideal or abstract plane. Matthew Rowe, for example, suggests that «articulation in a medium might be a requirement of artwork *ontology* – so that such articulation is woven into the very nature of being a poem or a musical composition, just as it is for being a painting».³² Jerrold Levinson, similarly, maintains that «musical and literary works cannot be pure or eternal structures, but must rather be considered instead as impure, historically conditioned, temporally anchored structures».³³

The particularities of periodicals as «historically conditioned, temporally anchored structures» derive from the material circumstances of their production and consumption. While the uniqueness of periodicals is easily overstated – many books are ergodic objects as well, after all, even occasionally including advertisements among their non-linguistic matter, as in the case of a reprint of Morrison's *The Bluest Eye* that included a tipped-in cigarette ad or the original publication of Edgar Wallace's *The Four Just Men*, which replaced the last chapter with a pro-

³¹ H. Osborne, «Aesthetic and Other Forms of Order», *British Journal of Aesthetics*, XXII (1982), pp. 3-16: 13. The foundational reference here is Joseph Margolis, «Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities», *British Journal of Aesthetics*, XIV (1974), pp. 187-196. Margolis returns to this topic in *Selves and Other Texts: The Case for Cultural Realism*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2001, chapter five.

³² M. Rowe, «Artwork Indication and the Standard of Neglect», *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, IV (2012), pp. 433-444: 443.

³³ J. Levinson, «Indication, Abstraction, and Individuation», *Tropos*, IV (2011), pp. 49-61: 50.

motion encouraging readers to submit the “correct” ending for a cash prize – periodicals do present importantly distinct reading experiences from books, both as material objects and in their relationship to time.³⁴ Generally speaking – and there are notable exceptions to all of the following claims, both from the magazine and book ends of the spectrum – periodicals are designed to be more temporary, ephemeral, disposable than books, while asking readers both to encounter an individual issue and to consider that specific object in the wake of a much larger, and usually unfinished, whole.³⁵ J. Steven Murphy finds that the «ephemerality of the magazine – its commitment to the present, its periodic publication of numbered and dated issues, even its relatively (in comparison to the book) low production values – both defines the form and seemingly damns it to obscurity in the academy».³⁶ Similarly, Patrick Collier observes that periodicals’ «material design – selections of paper, font, layout, etc. – emphasizes the reader’s ease of consumption. Combined with their relative disposability, their openness to consumption made periodicals seem like commodities through and through».³⁷ For Beetham, the periodical’s temporary status, combined with the often serialized nature of its fictions, produces a countervailing effect for readers. On the one hand, the magazine «resists closure because it comes out over time and is, in that respect, serial rather than end-stopped», while, simultaneously, «[e]ach number of the periodical is a self-contained text and will contain subtexts which are end-stopped or marked by closure».³⁸ A periodical’s orig-

³⁴ See P. Collins, «Smoke This Book», *New York Times Book Review*, 2 December 2007, p. 779; on Wallace, see D. Glover’s introduction to *The Four Just Men*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. xv-xvi.

³⁵ For an especially thoughtful approach to conceptualizing the periodical as an object of study, see M. Philpotts, «Dimension: Fractal Form and Periodical Texture», *Victorian Periodicals Review*, XLVIII (2015), pp. 403-427. For analyses of particular magazine audiences, see as examples: S.K. Cieply, «The Uncommon Man: *Esquire* and the Problem of the North American Male Consumer, 1957-63», *Gender & History*, XXII (2010), pp. 151-168; S.S. Lanser, «A Prince for All Seasons, with Notes Toward the Delineation of a *New Yorker* Narratee», *Narrative*, XXII (2014), pp. 289-297; J.J. Letter, «Reading the *New Yorker*: Serialized Texts and the Performative Present in the Writing Classroom», *Pedagogy*, XI (2011), pp. 325-348.

³⁶ J.S. Murphy, «The Serial Reading Project», *Journal of Modern Periodical Studies*, I (2010) pp. 182-192: 182-183.

³⁷ P. Collier, *Modern Print Artefacts: Textual Materiality and Literary Value in British Print Culture, 1890-1930s*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, p. 15.

³⁸ M. Beetham, «Towards a Theory of the Periodical as a Publishing Genre», in *Investigating Victorian Journalism*, edited by L. Brake, A. Jones, L. Madden, New York, St. Martin’s Press, 1990, pp. 19-32: 29.

inal audiences also approach the reading experience within the time of its distribution, so that «the time between installments/issues, the pause, matters».³⁹ «These gaps», Beetham observes, «whether days, weeks, or months, offer different periods of pause and recollection, but all in their differing ways construct time both as serial and as punctuated by the ‘now’ of the publication, a succession of ‘present moments’».⁴⁰

In these respects, both periodicals themselves, within individual issues or across a larger span of time, and the periodical texts within them, operate as emergent wholes, in ways that can be significantly more multiple and complex than for other kinds of artworks. This is the case both ontologically and pragmatically. Any given issue of a periodical is at once similar to and different from other issues, of that particular journal or related ones. As James Mussell suggests, «[e]ach successive issue must assert its difference from its predecessor, introducing enough singularity to disrupt the rhythm but not enough to break it entirely».⁴¹ To isolate a given installment of a periodical, then, is to arrest its natural flow while also, if such a study is to develop in response to the emergent nature of the periodical, to perceive a given issue within a broader spectrum. The magazine or newspaper also remains open to multiple possible readings, for, as Beetham notes, «[m]ost readers will not only construct their own order, they will select and read only some of the text».⁴² At this practical level, then, any reading of a particular periodical text will operate within one of multiple possible fields, as an individual reader, or editor, will position the periodical text against a particular emphasis on some aspects of the larger periodical field, but in terms of that single issue and its broader run, while other such orientations and readings would be inherently possible. Editing a periodical text should be especially amenable to Eggert’s view of any scholarly edition as an argument about a way of presenting a text, once the periodical text is removed from the silo of linguistic variants and reconsidered within the wider and more multiple field of the periodical as an emergent whole. In the next section, I aim to elucidate these general remarks through two examples of editorial projects approaching periodical texts from somewhat different directions.

³⁹ Turner, «Time, Periodicals», p. 311.

⁴⁰ M. Beetham, «Time: Periodicals and the Time of the Now», *Victorian Periodicals Review*, XLVIII (2015), pp. 323-342: 327. On this point see also J. Mussell, «Repetition: Or, ‘In Our Last’», *ivi*, pp. 343-358.

⁴¹ Mussell, «Repetition», p. 351.

⁴² Beetham, «Open», p. 98.

2. *Print and Digital Models for Texts in Periodicals*

West's print edition of Fitzgerald's *Esquire* stories, *The Lost Decade*, and the *Whitman Archive's* digital edition of the poet's forays into newspapers and magazines, *Whitman's Poems in Periodicals*, are both the fruits of admirable editorial labor, and both implicitly make eloquent editorial arguments about their modes of representing the works in question. But that editorial mode tends, in each case, to obscure a full sense of the periodical context within which Fitzgerald's and Whitman's original readers encountered these texts. West's edition of Fitzgerald's stories published in *Esquire* from 1936-1941, in the Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald, represents a phase of Fitzgerald's late career, when his longtime association with the *Saturday Evening Post* had fallen off, his Hollywood writing was meeting with mixed results, and he continued to need a steady stream of income. Of the thirty-five Fitzgerald stories that appeared in *Esquire* during this period, West's edition includes thirty, reserving two (*The Fiend* and *The Night Before Chancellorsville*) for the 2014 Cambridge edition of Fitzgerald's collection *Taps at Reveille*, where they appeared during Fitzgerald's lifetime, and omitting three others because Fitzgerald's daughter «judged them to be unworthy of reprinting».⁴³ As it seems likely that West would have included this second batch of stories absent the wishes of Fitzgerald's estate (he notes that «[t]exts of the stories can be acquired through the interlibrary loan services available at most academic and public libraries»,⁴⁴ my interest is in West's decision to set aside the two *Taps* stories – or rather, the two stories we would identify as the “*Taps* stories” on the same principle that justifies their exclusion from the *Esquire* volume, that their later inclusion in a book takes priority over their original appearance in a magazine. No doubt with a view to the Cambridge edition in its entirety, West sought not to include the same stories in two different volumes. This textual history also offers the only opportunity to consider authorial revisions; as West explains of the remaining *Esquire* stories, «there are no collected texts against which to collate the serial versions in search of authorial variants».⁴⁵ West's edition of *Taps*

⁴³ F.S. Fitzgerald, *The Lost Decade: Stories from Esquire, 1936-1941*, edited by J.L.W. West, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. xviii.

⁴⁴ Ivi, p. xviii n. 16.

⁴⁵ Ivi, p. xxi. The one exception is «Design in Plaster», which appeared in *The Best Short Stories 1940*. «Collation of this text with the *Esquire* version», West notes, «has revealed

at *Reveille* in turn notes «heavy authorial revision between the *Esquire* text and the TAR text» for *The Night at Chancellorsville* (which appears with an altered title in *Taps*) with «only a scattering of variants between the serial and collected versions» of *The Fiend*.⁴⁶

In prioritizing the book versions of these stories versus their earlier magazine publications, West is making the same decision that many editors would. At the same time, for a volume expressly premised around representing Fitzgerald's status as an "*Esquire* author", the allocation of these two stories to the *Taps* edition reframes that portion of Fitzgerald's career as an *Esquire* author, in fact pushing that career phase forward by a year, as the two stories in question appeared in both magazine and book form in 1935. Indeed, West speculates that Fitzgerald chose these two stories for the *Taps* collection in part as «a kind of reward» to *Esquire* editor Arnold Gingrich, while cutting a story that had first appeared in the *Saturday Evening Post*, when that magazine had since forsaken Fitzgerald.⁴⁷ Cordoning off *The Fiend* and *The Night Before Chancellorsville*, that is, effectively misrepresents the extent of Fitzgerald's association with *Esquire*, preventing readers of *The Lost Decade* from following the magazine stories in the sequence in which they originally appeared. This more book-oriented approach is, to a lesser degree, reflected as well in West's decision to organize the volume into two main sections, *Esquire Stories, 1936-1941* and *The Pat Hobby Series, 1940-1941*. This is, again, an entirely defensible structure, as the second section is linked by a common protagonist (and the first thus linked by Pat Hobby's absence), but this scheme also places the stories out of their sequential order, as the final three stories in the opening section – *On an Ocean Wave* (February 1941), *The Woman from '21'* (June 1941), and *Three Hours between Planes* (July 1941) – were all published when the Pat Hobby stories were nearly complete, with the last of those, *Pat Hobby's College Days*, running in the May 1941 issue.⁴⁸

Finally, readers encountering these stories in *Taps* engage with what George Bornstein terms the «contextual code» of that volume, the effect

only minor copy-editing of punctuation and word-division but no substantive revisions» (p. XXI n21).

⁴⁶ F.S. Fitzgerald, *Taps at Reveille*, edited by J.L.W. West, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 346, 349.

⁴⁷ Ivi, p. XIII.

⁴⁸ Interestingly, West's edition of *Taps* does not follow Fitzgerald's original table of contents, as the Cambridge edition had already included several stories first collected there in the 2009 Cambridge volume *The Basil, Josephine, and Gwen Stories*. See Fitzgerald, *Taps*, p. XIV.

of a text's placement within a collection⁴⁹. *The Night of Chancellorsville* is the third entry in *Taps*, and *The Fiend* appears in the penultimate position, just before *Babylon Revisited* (and before a group of nine other otherwise uncollected stories from the late 1920s and early '30s, in addition to a list of variants, notes, illustrations, and appendices). Reading these stories in this editorial context obviously abstracts them from their original publication context, though West's edition of the *Esquire* stories arrives at something of the same result. While West's introduction situates the role of *Esquire* in Fitzgerald's late career, listing other well-known authors recruited for its pages by Gingrich, describing the magazine's physical style and range of advertisements, and noting its rising sales figures during this period, it does not enable readers to see how these stories would have looked in the magazine, either via reproductions or in relation to other contents in the issues in question.⁵⁰ The book's back matter does include an image of the May 1936 cover, where Fitzgerald appears among a wide range of contributors, including (in descending order in a right-hand column) Ernest Hemingway, Clarence Darrow, George Antheil, John Dos Passos, Langston Hughes, and William Saroyan, among many others, but this illustration does not allow readers to see which texts the magazine ran from these authors, what else appeared on those pages, or any of the other elements of *Esquire's* periodical code. The closing page for *Chancellorsville* in *Esquire*, for example, positions the story's ending above the continuation of *The Greatest Invention*, by Walter Scott Meriwether, with a cartoon to the left (in which an irate woman asks her husband if he «has been cracking walnuts in the doors again», as these are off their hinges) and an ad to the right for *Beach Apparel* from F.R. Trippler and Co., *Outfitters to Gentlemen*.⁵¹ The second page for *The Fiend* also runs up against a Trippler ad, this time for clothes for *Formal Occasions*, while the story's final section is bracketed by ads for Union Pacific's Los Angeles Limited line and for Scotch whiskey. To be sure, recovering this kind of publishing context would be a project better suited to a digital Fitzgerald edition rather than the print Cambridge volumes. The affordances of West's edition include a reader's ability to consider a large group of Fitzgerald's

⁴⁹ G. Bornstein, «What Is the Text of a Poem by Yeats?», in *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*, edited by G. Bornstein, R.G. Williams, University of Michigan Press, 1993, p. 179.

⁵⁰ Fitzgerald, *Esquire Stories*, pp. XII-XIII.

⁵¹ F.S. Fitzgerald, «The Night Before Chancellorsville», *Esquire*, February 1935, pp. 24, 165 (<https://classic.esquire.com/article/1935/2/1/the-night-before-chancellorsville>).

late stories together, and thus to pursue the kinds of thematic and narrative developments underway in this period, in keeping with the larger project of a multi-volume edition oriented around an author's career. But the nature of this edition makes it difficult for readers to access a full picture of Fitzgerald as an "Esquire author".

The *Poetry in Periodicals* section of the Whitman archive offers a useful example of how a digital, author-based editorial project can handle periodical texts. Given Whitman's extensive experience with newspapers and magazines, both as a contributor and an editor, representing his texts as they appeared in those publications constitutes a crucial element of his literary career, especially as a «foreground» for *Leaves of Grass*.⁵² Users of the archive have access to about 160 of Whitman's poems, including those published in *Atlantic Monthly*, *Harper's Monthly Magazine*, the *New York Herald*, and various more obscure magazines and newspapers. The poems are organized both by title and by periodical, so that readers can search from either entry point. Clicking on a periodical title will «bring up a brief historical commentary about the periodical as well as a bibliographic list of any other poems Whitman published in that periodical». While Lorang notes that the «sporadically bound and microfilmed» contents of these periodicals often makes scans of complete issues difficult, she adds that the archive will eventually include as much of this contextual material as possible, in accordance with a shifting rationale for this aspect of the edition:

Because so much valuable information can be gleaned from these pieces, we have decided to make available those items we do have and digitize others as possible. Similarly, as the project developed, we began scanning entire issues of the newspapers and magazines in which Whitman's poems appeared. Though most of these scans will not appear on the site, the issues have been electronically preserved for future use in this, or other, projects and research, including more detailed descriptions of the periodical issues in which Whitman's poems appeared.⁵³

As Lorang goes on to explain, the process of scanning and transcribing even Whitman's periodical texts alone raises a series of pragmatic and conceptual questions, as the 19th-century newspaper practice of "stacked

⁵² S. Belasco, «Walt Whitman's Poems in Periodicals», in *The Walt Whitman Archive* https://whitmanarchive.org/published/periodical/general_introduction/index.html.

⁵³ S. Lorang, «Editing Whitman's Poems in Periodicals», in *The Walt Whitman Archive* https://whitmanarchive.org/published/periodical/technical_introduction/index.html.

headlines” makes their precise connection to the text(s) below difficult to discern, and the physical layout of text on the page can yield uncertain relationships between Whitman’s poems and surrounding blocks of type. More generally, the process of contextualizing Whitman’s periodical texts leads to questions about the boundaries of the edition itself: «If a poem appeared on a page with other material, should we transcribe the entire page, and, if so, then why not the entire issue?».

This kind of debate has sprung up both within the workings of the *Whitman Archive* itself and in external critiques, such as Meredith McGill’s objection: «periodicals are marshaled as important contexts for Whitman’s texts, but they are not independent modes capable of launching a new investigation. The *Walt Whitman Archive* gestures toward the world outside Whitman’s writing but zigs and zags mostly within itself». ⁵⁴ As Belasco acknowledges in her contribution to *The American Literature Scholar in the Digital Age*, limiting access to entire periodical issues has been a «deliberate decision», but one that runs counter to the goal of representing the broader publishing context that could be made available (at least in some cases). «When we restrict ourselves to a single work isolated on a screen», Belasco writes, «we are violating the very nature of periodicals as collections of texts – not texts in isolation». ⁵⁵ While the *Whitman Archive*’s representations of poems in periodicals takes advantage of its digital condition to represent much more of the original publication context than West’s edition of Fitzgerald’s *Esquire* stories, then, it has still run up against some limits of what and how to include in its editorial presentation, even if those practices may change

⁵⁴ M. McGill, «Remediating Whitman», *PMLA*, CXXII (2007), pp. 1592-1596: 1594. For a more extensive discussion of these internal debates as an asset to the Whitman Archive as a collaborative scholarly venture, see M. Cohen, «Design and Politics in Electronic American Literary Archives», in *The American Literature Scholar in the Digital Age*, edited by A.E. Earhart, A. Jewell, USA, University of Michigan Press-Ann Arbor, 2011 pp. 228-249. See also K.M. Price, «‘Many Long Dumb Voices ... Clarified and Transfigured’: The *Walt Whitman Archive* and the Scholarly Edition in the Digital Age», *Nuovi annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, XXVIII (2014), pp. 241-256. It’s worth noting here that digital editions, in their typically more expansive and complicated patterns of collaborative scholarship, are perhaps less coherent «arguments», in Eggert’s terms, than their print cousins, and instead become «sometimes [...] editions at odds with themselves» (M. Cohen, *Whitman’s Drift: Imagining Literary Distribution*, Iowa City, University of Iowa Press, 2017, p. 207).

⁵⁵ S. Belasco, «*Whitman’s Poems in Periodicals*: Prospects for Periodicals Scholarship in the Digital Age», in *The American Literature Scholar in the Digital Age*, edited by A.E. Earhart, A. Jewell, USA, University of Michigan Press-Ann Arbor, 2011, pp. 44-62: 59.

as the *Whitman Archive* continues to develop. Turning from these two models to a range of brief examples, I consider a kind of middle ground between the Fitzgerald and Whitman models, for scholars and editors interested in tracing a particular author's contributions to a periodical with as much historical and bibliographic context as possible or feasible.

3. *Periodical Texts and the Contexts of Their Production*

In this section I propose a different kind of conceptual orientation to the editing of periodical texts, to enable interpretive schemes premised on an individual author's career, while more fully situating that author's works within their periodical contexts. While this approach is perhaps more easily aligned with digital editorial projects, I don't see it as dependent on such platforms. There is, after all, a now considerable body of print-based work in periodical studies that provides ample historical detail and illustrations, and some projects may still seem more naturally (or practically) suited to a print medium (and/or be more manageable or affordable in that venue).⁵⁶ I will rehearse a few different types of examples, in order to then draw some broader methodological and philosophical conclusions. While these cases are drawn from my own expertise in American literature, they should, in principle apply across cultural contexts, though I am mindful of the ways in which those contexts have shaped the production of magazines as cultural objects.⁵⁷

Before Jean Toomer's *Cane* appeared from Boni & Liveright in 1923, several poems and stories had been published separately in a wide range of literary and political journals. These stretch from magazines expressly identified with political efforts to redress racial and class injustices (*The Crisis*, *The Liberator*), to the kinds of "little magazines" that have come to be closely associated with the production of a modernist aesthetic in the U.S. and Europe (*Broom*, *Little Review*, *Modern Review*, *S4N*), to a series of American regional journals that were both distinctly local in their production and outlook and engaged with hoped-for national and even international audiences (*The Double Dealer* in New Orleans, *Nomad* in Birmingham, Alabama, and *Prairie* in Milwaukee and

⁵⁶ For a lucid discussion of the potential advantages of print vs. digital editions, see McGann, *Republic*, chapter one.

⁵⁷ See Bulsom's introduction and M. Philpotts, *Through Thick and Thin*.

Chicago).⁵⁸ Beyond the magazine publications he secured in this period, Toomer was actively submitting his work to a broader range of modernist journals. As Eurie Dahn points out, while Toomer «was deeply entrenched in the periodical culture of the time. at the same time, it is important to note that Toomer's relationship to this culture was often tied to failure; his papers at the Beinecke Library testify to his many rejections from magazines ranging from *The Atlantic Monthly* to *The Dial* to *The Hound and the Horn*».⁵⁹ Toomer was himself involved in magazine production, serving on the *S4N* editorial board, and envisioning new journals of his own, though these plans never reached beyond the conceptual stage. Toomer was, nevertheless, keenly aware of the American periodical culture of the early 1920s and his multiple potential places within it.

With this background in mind, we might ask, for instance, what it would have been like to read Toomer's story *Carma*, about a Georgia woman whose jealous husband ends up on a chain gang after she fakes her suicide, not in the pages of *Cane*, nor in the *Fiction* section of Alain Locke's 1925 collection *The New Negro: An Interpretation*, but in the September 1922 issue of the Marxist magazine *The Liberator*, where Toomer's tale takes up part of a single page, alongside poems by Helen Frazee-Bower and Ralph Chaplin. In *Cane*, *Carma* is one of a number of portraits of Southern women, white, mixed, and African American, tied together by what Barbara Foley thinks of as the anonymous male narrator's «voyeuristic preoccupation» with their sexual histories.⁶⁰ (*Becky*, the story that precedes *Carma* in *Cane*, would appear, incidentally, in the next issue of *The Liberator*, October 1922.) But in its original publishing context, *Carma* is cut off from the book's «nodal relationships»,⁶¹ instead taking up different textual and visual networks within the magazine space, and in the broader periodical environment engineered by *The Liberator* across the five years of its existence (of a total of seven, under this title) when Toomer's story appeared.

⁵⁸ See my «African American Magazine Modernism», in *African American Literature in Transition, 1920-1930*, edited by M. Thaggert, Cambridge, Cambridge University Press, forthcoming, and «The Roots of *Cane*».

⁵⁹ E. Dahn, «*Cane* in the Magazines: Race, Form, and Global Periodical Networks», *Journal of Modern Periodical Studies*, III (2012), pp. 119-135: 127.

⁶⁰ B. Foley, *Jean Toomer: Race, Repression, and Revolution*, Urbana, University of Illinois Press, 2014, p. 208.

⁶¹ W. Beal, *Networks of Modernism: Reorganizing American Narrative*, Iowa City, University of Iowa Press, 2015 p. 55.

The Liberator emerged in 1918 from the ashes of *The Masses*, which saw its mailing rights revoked in the summer of 1917 under the Espionage Act, its final three issues sold only at newsstands.⁶² With John Reed's dispatches from the new Soviet Union, followed by John Dos Passos's writings from Europe, the new magazine reached circulation heights of 50-60,000 subscribers for its monthly issues, also available for 20 cents at newsstands, though this subscription number fell following Reed's death in October 1920. Editor Max Eastman left the magazine a year later, with Claude McKay, a Jamaican poet who would play a key role in the New Negro Renaissance, and Michael Gold, a New York-born Jewish communist whose 1930 novel *Jews Without Money* would become a best-seller, assuming joint editorial control – rather briefly, and controversially – in January 1922. While clearly and avowedly Marxist in orientation, the magazine was one of the leading outlets for portrayals of African American life, thanks not only to McKay's presence but also to a broader interest in racial oppression as part of the more sweeping proletarian movement. In his autobiography, McKay recalls of the *Masses* a «special interest in its sympathetic and iconoclastic items about the Negro».⁶³ As George Hutchinson notes, a 1919 anti-war issue included the Stuart Davis illustration *The Return of the Soldier*, portraying a black veteran, in addition to works in other issues by such Harlem Renaissance figures as James Weldon Johnson, the playwright Mary Burrill, Fenton Johnson, Georgia Douglas Johnson, and Toomer, enough to make the journal «crucial» in the early intellectual development of Langston Hughes.⁶⁴ These writers shared space with white authors who were or would become well-known, such as Edmund Wilson, Maxwell Bodenheim, Siegfried Sassoon, Edna St. Vincent Millay, E.E. Cummings, and Ernest Hemingway⁶⁵ along with many who have been largely forgotten – and, more importantly, with extensive coverage of the American labor movement and the consolidated efforts to suppress it; unsparing visual

⁶² B. Tadié, «The Masses Speak: *The Masses* (1911-17), *The Liberator* (1918-1924), *New Masses* (1926-48), and *Masses & Mainstream* (1948-63)», in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, II, *North American 1894-1960*, edited by P. Brooker, M. Thacker, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 831-856: 841; M. Morrisson, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*, Madison, University of Wisconsin Press, 2001, p. 177.

⁶³ Quoted in Morrisson, *The Public Face*, p. 168.

⁶⁴ G. Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 264.

⁶⁵ Tadié, «The Masses», p. 842 n. 44.

portrayals of daily proletarian life, often from the “Ashcan School”; editorial cartoons; and, of course and somewhat ironically, advertisements. Some of the ads in the issue in which *Carma* appeared are to be expected given the context – for bookstores, publishers, an international tool drive for the Soviets, but also for an optometrist, a chiropractor, a Russian restaurant, raincoats, a baldness cure, and an offer for a free copy (plus \$2.50 shipping) of the book *Psychoanalysis and Love*, which promises *The Soul of Love Laid Bare*.⁶⁶

This cluster of ads, as is often the case with magazines of this period, are relegated to the back of the issue. *Carma* arrives about in the middle – page 13 of 34 – following an essay from Gold on «the legend of Lenin» and just before a lengthy survey of a nascent Communist movement in Japan. Toomer’s story shares the page with two poems, inviting *Liberator* readers to juxtapose *Carma*’s story of “crudest melodrama” with a fairly conventional sonnet and another sonnet portraying the death of a Sioux prisoner. Toomer thus shares space with Ralph Chaplin, a labor activist and Zapata supporter who wrote the words to *Solidarity Forever*, edited an IWW journal, and was jailed for four years beginning in 1917 under the auspices of the Espionage Act, as well as Helen Frazee-Bower, who would become best known for her Christian children’s book, *God’s Trees*. Toomer’s own poem, *Georgia Dusk*, appears 12 pages later, along with four other, shorter poems by other writers, asking readers to draw connections between these pieces across the breadth of the issue, and in relation to the various other verses printed throughout. (In *Cane*, in contrast, *Georgia Dusk* follows *Carma* two pages later, offering a different contextual code with a more immediate contextual and thematic connection). Reading *Carma* in *Liberator*, then, is not the same thing as reading it in *Cane* a year later, because its distinct bibliographical environment activates an uneasy yet potentially productive exchange of cultural associations, across the page and through the issue. As Hutchinson notes, the story’s «narrative logic [...] precisely inverts the sort of melodramatic plot in which a villain captures a pure woman and threatens to deflower or murder her, only to be thwarted by the hero/lover who takes her home to marry».⁶⁷ Such melodramatic reversals are part and parcel of *Liberator*’s texts, as in the Genevieve Taggard story *Engaged*, which opens the issue in which *Carma* appears. Here a young woman named

⁶⁶ Similarly, Morrisson notes that the *Masses* had run ads from a variety of socialist organizations, but also from banks, pp. 181-183.

⁶⁷ Hutchinson, *The Harlem*, p. 406.

Juliet undergoes an abortion in a clandestine and grimy doctor's office, but rather than finding her marriage prospects and sexual purity ruined by this event, returns home to her unloved fiancé and the sad closing thought that «this day might even happen all over again».⁶⁸ Reading Toomer's *Carma* next to Taggard's Juliet demonstrates both the prevailing patriarchal and class structures impinging on these protagonists. As in *Cane*, *Carma* is addressing here a readership located firmly outside the geographical and cultural boundaries of rural Georgia, though the magazine environment implies a greater social continuity among Toomer's and Taggard's stories, and the associated poems – perhaps even a more «American» (a word Toomer used to express his own vexed sense of racial identity) picture of *Carma* and the tangled perspective through which her plight emerges.⁶⁹

This sketch gestures towards the kinds of contexts that would be important to an edition of *Carma* as a periodical text. But there are also elements of the “*Liberator*” *Carma* or any periodical text that are difficult, if not impossible, to capture in either a print or digital format – the materiality of the journal itself and the ways in which that condition speaks to the print culture of its production and distribution. The copy I photographed at the Northwestern University Special Collections department is now a quite fragile object, its thin pages fraying at the touch, its ephemerality readily apparent. If this New York Marxist magazine was temporarily hosting Toomer's story, both as a node in its own cultural and political networks and as a way-station on the way to its book form (which would also disappear rather quickly, with limited sales), then to encounter that material object now, as it threatens to fall apart with each turn of a page, is perhaps to be reminded of how much we cannot know about what it would have been like to read *Carma* in *The Liberator*, or to have simply turned the page, to an article titled *Dogs and Shadows in Japan*.

While the variant modes in question for the “*Liberator*” *Carma* largely entail changes to the text's bibliographic and periodical codes, the version of Morrison's *Song of Solomon* appearing in *Redbook* presents these sorts of changes in addition to important linguistic changes, as the *Redbook* text is a substantially condensed version of the Knopf novel. Spanning 24 pages at the back of the issue, *Redbook* presents a substantially

⁶⁸ G. Taggard, «Engaged», *The Liberator*, September 1922, pp. 5-10: 10.

⁶⁹ For an overview of Taggard's career, including her important but now largely forgotten presence as a leftist poet in the 1930s and '40s, see N. Berke, *Women Poets of the Left: Lola Ridge, Genevieve Taggard, Margaret Walker*, Gainesville, University Press of Florida, 2001, chapter three.

condensed version of the novel for a clearly popular, but (perhaps surprisingly) sophisticated audience. Since the early 1900s, *Redbook* had featured fiction from such contributors as Jack London, Sinclair Lewis, Edith Wharton, Edgar Rice Burroughs, F. Scott Fitzgerald, Booth Tarkington, and Dashiell Hammett. There was no confusing *Redbook* with *The Paris Review*, certainly, but the magazine's interest in publishing serious fiction remained well in place in the late '70s; Joyce Carol Oates's *All the Good People I've Left Behind* was the May novel in that year (along with a story by Paul Theroux), and the *Song of Solomon* excerpt closes with a promotion for the October novel, John Hersey's *The Walnut Door*. The *Redbook* of 1977 is not quite the *Redbook* one might idly encounter while waiting in line at the grocery today. While current covers invariably promote various ways to «Please your man in bed tonight!», Morrison's novel appears alongside such articles as *For Women Who Wonder about Divorce: A Major Report*, *How Women Just Like You Are Getting Better Jobs*, *Farrah Fawcett-Majors Makes Me Want to Scream: A Look at TV Sex*,⁷⁰ *How Do You Really Feel about Having Children?* and *Is His Money Your Money Too?* (along with, it must be noted, *Great Sweaters, Skirts, Pants, Jackets!*; *Make Your Hair Bounce, Shine, Swing!*; *Stir-Fry: The Terrific, Easy, Quick Way to Cook*; and, perhaps inevitably, *Questions and Answers about Sex*). In any case, while I think it would be easy to be puzzled at Morrison's interest, aside from the obvious financial considerations, in publishing her new work of serious fiction in a supermarket magazine, there is more to that story.

Beginning in the mid-1960s, *Redbook* became more of a recognizable "women's magazine", with its readership growing from two million to five million, but the magazine's primary focus was on political issues: women's rights, sexual harassment, and equal pay chief among them. The editor at this time was Sey Chassler, identified as a «strong advocate for women's rights» in his *New York Times* obituary. Chassler's column in the *Song of Solomon* issue reports on his status as one of three men – he had replaced Alan Alda – on President Carter's commission charged with organizing a National Women's Conference.⁷⁰ Against this backdrop, then, we might imagine the kind of reader – or at least the kind of reader constructed by the magazine's contents, editorial policies, and advertisements – who would have encountered *Toni Morrison's Compelling New Novel*, as the cover headline calls *Song of Solomon*. (This head-

⁷⁰ R. Pogrebin, «Sey Chassler, 78, Redbook's Editor in Chief», *The New York Times*, 21 Dec. 1997, p. 51.



line is worth noting in itself, as an index of Morrison's stature on the basis of *The Bluest Eye* and *Sula*, her first two novels, as *Redbook's* covers do not always promote the fiction within on the basis of an author's reputation. The November 1977 issue, for instance, simply promises *A Novel about Falling in Love*, which turns out to be *Gus in Bronze*, the first novel by Alexandra Marshall, who would go on to co-found the Ploughshares International Fiction Writing Seminar). As I have argued at greater length elsewhere, Morrison stands in a complex relation to popular culture throughout her career, from *Redbook* to Oprah's Book Club to her work as her own reader in her novels' audiobook versions.⁷¹ In the case of a late 1970s *Redbook* readership, we might reasonably imagine an audience with a developed political awareness and literary sensibility. I don't want here to valorize a magazine that asks its readers in one ad to «TEST YOUR HUSBAND» to see if he prefers mashed potatoes or Stove Top stuffing with chicken, but I am interested in the juxtaposition between

⁷¹ See my *Black Writers, White Publishers: Marketplace Politics in Twentieth-Century African American Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2006, chapter four.

that ad and another for Kelly Girls, «a great way to ease yourself back into the workforce», or Margaret Mead's column on *Redbook's* *Young Mothers in a Changing World*, or Morrison's novel itself, where the opening page ironically faces a Virginia Slims ad and then segues into Milkman Dead's journey to Shalimar, Virginia, where he too has "come a long way, baby". That ad is the last one until the page facing the novel's conclusion, where readers are advised «How to have a career and care for a child» – in this case, by donating \$15 a month to the Christian Children's Fund to support children in impoverished countries.

There is much more to say about the seemingly contradictory – but perhaps quite ordinary – conflations of content and audience that emerge in a reading of the *Redbook* version of *Song*, especially as this process entails a reading of the magazine more broadly, beyond the pages devoted to Morrison, what Sean Latham and Robert Scholes have termed the problem of seeing magazines not as «containers of discrete bits of information» but rather as «autonomous objects of study». ⁷² But reading *Song of Solomon* as the "Redbook novel" also raises various questions in relation to the version appearing in the Knopf book issued almost simultaneously. This comparison yields interesting editorial and narratological consequences, as the narrative whole in *Redbook* is necessarily less than, or at least distinct from, the entirety of the plot and narrative architecture in the Knopf novel. Both texts are divided into two parts, with nine and six chapters, comprising 216 and 118 pages, respectively, in the book and 24 and 21 sections, across 13½ and 11½ pages, respectively, in the magazine. (There each new section is signaled by a double space in between paragraphs and bold type in the new section's opening sentence). Thus we find a slightly imbalanced but roughly symmetrical structure in each case. The greatest cumulative effect of the cuts necessary to reduce the finished novel into its serialized form is a much sharper focus on Milkman, and, to a lesser degree, on Guitar, Macon, and Circe. Secondary female characters, especially Ruth, Hagar, Corinthians, and Lena, fade further into the background in the *Redbook* version, representing on the one hand a distillation of the plot necessary to fit the narrative into a much smaller space, but also an interesting consequence for a magazine whose target audience consists precisely of non-working mothers, like Ruth, who are themselves backgrounded socially and politically, even if a magazine like the 1977 *Redbook* acknowledges the tip of the feminist

⁷² S. Latham, R. Scholes, «The Rise of Periodical Studies», *PMLA*, CXXI (2006), pp. 517-531: 517, 518.

iceberg. Readers of the Knopf *Song*, that is, are better positioned to consider Milkman's quest romance through the eyes of Hagar or Ruth, or to refract the narrative's natural identification with its protagonist through alternative focalizations, while *Redbook* readers engage a more consolidated and so less diffuse range of perspectives from which to engage the narrative. Rather than making major cuts to large sections of the novel, the process of transforming the Knopf *Song* into the *Redbook* version consists largely of local elisions, which often require accompanying revisions to the *Redbook* text. (I should note here that I am assuming a process in which Morrison – working alone or with an editor – worked backward from the book-length text to produce the magazine text.) Given the absence of any production materials related to *Song of Solomon* in the Morrison archive at Princeton, it will likely be impossible to explain the precise steps through which these and other changes occurred.⁷³

This brief discussion leads to the broader editorial issue of how to understand *Song of Solomon* as a periodical text within *Redbook* as a broader work. Excerpts from a completed book published serially do not quite fall into the category of the “*avant-texte*” for genetic criticism. If, as Daniel Ferrer notes, «the project of a text exists apart from the finished text» but «the finished text is the only point from which the genetic critic can grasp such a project»,⁷⁴ is an excerpted novel that is about to be published in its full form “finished” in its serial state? The *Redbook Song* is a fractionalized, though not exactly fragmented, version of the “whole” novel, but its narrative status within the pages of the magazine entails its being read as a “complete” fiction. Given its virtually simultaneous release in magazine form, we cannot think of the condensed periodical text as representing a stage on the way to a more fully realized conception of the novel, but rather as a text produced independently, in order to generate publicity for the book, of course, but also to offer *Redbook* readers an opportunity to access the novel as a separate aesthetic object – after all, much of the magazine's audience presumably contented themselves with the “*Redbook* novel” rather than the “real” novel, a history that poses its own interesting editorial challenges to represent. For those readers, the immediate context for Morrison in *Redbook* might well not have been a relational view of this periodical text

⁷³ These are “believed lost,” according to a Firestone Library blog post announcing the opening of the papers for research.

⁷⁴ D. Ferrer, M.G. Corcoran, «Clementis's Cap: Retroaction and Persistence in the Genetic Process», *Yale French Studies*, 89 (1996), pp. 223-36: 228.

with the novel, or as part of Morrison's career arc, but rather within the context of the "Redbook novel" arriving each month.

O'Brien published extensively in a wide range of literary journals and commercial magazines during the 1970s and '80s, from *Ploughshares* and *Massachusetts Review*, to *Redbook* and *McCall's*, to *Esquire* and *Playboy*, among others, and with other sorts of periodical venues as well (such as the *New York Times Magazine* or the alumni magazine of Macalester College, O'Brien's alma mater), before transitioning in the 1990s to *The New Yorker* as the exclusive home for his periodical fiction. In most cases O'Brien was submitting smaller pieces of a longer work in progress, periodical texts that would be revised into chapters of *Going After Cacciato* or *The Things They Carried*. Some stories, such as *Keeping Watch at Night* in the December 1976 issue of *Redbook*, fell out of a later book version, in this case *Cacciato*, as O'Brien's conception of that novel changed course. *Keeping Watch at Night* is therefore part of the «developing version», in Shillingsburg's terms, of *Going After Cacciato*, as one of the documents on the way to an "essayed version" of that novel, but also stands alone, I would argue, as an essayed version of *Keeping Watch at Night* as a work that is distinct from *Cacciato*. In addition, some of O'Brien's fiction appeared, at least initially, on its own, only later incorporated into an as yet unknown novel; these are periodical texts that retrospectively become part of a larger work's developing version, but were not apparent as such at the time of their initial publication. Perhaps the most striking example of this dynamic is *Loon Point*, which originally appeared in the January 1993 *Esquire*, and which O'Brien later incorporated in revised form into not one but two future novels, *In the Lake of the Woods* (1994) and *July, July* (2002).⁷⁵ *Loon Point* portrays a weekend outing for Ellie Abbott and Harmon, who are in the midst of an affair, until Harmon dies suddenly and Ellie returns to her unsuspecting husband. In *Lake*, this story appears as a memory for Kathy Wade, who disappears in a different Minnesota lakeside town, after her husband, John Wade, loses a Democratic primary for a Senate seat following revelations that he has concealed his presence at the My Lai massacre as an American soldier in Viet Nam. (The novel leaves unresolved the question of whether Kathy has run away, been murdered by John, or suffered an unexplained accident). In *July, July*, we find much the same story as in *Loon Point*, though now transferred to an older (fifty-two vs. thirty-seven) Ellie Abbott.

⁷⁵ I discuss O'Brien's works in relation to their periodical forms in greater detail in *How to Revise a True War Story*, pp. 73-9, 81-95, 148-55, and 159-86.

Turning to the January 1993 issue of *Esquire*, where *Loon Point* was first published, we find Woody Allen on the cover, with the legend, «I can't believe I'm stuck with these wackos on the cover of [...] Dubious Achievements of 1992!». Alongside Allen's face are smaller images of Sharon Stone, Sarah Ferguson, Madonna, Sinéad O'Connor, and Ross Perot, as the issue looks back on cultural "highlights" of the previous year, along with an oddly prescient legend in the upper-left corner, *PLUS! 10 Reasons to Impeach Bill Clinton*, a facetious piece connecting the newly inaugurated president to a decades-long KGB plot to spread communism in the U.S. Like most *Esquire* installments from this period, the January issue alternates among broad social satire, portraits of "sophisticated" masculinity, and more culturally "serious" essays and fictions. O'Brien's story appears on the first page of the magazine's contents, with the subheading, «it's harrowing enough to run around on your spouse and get caught, but sometimes it's even worse to get away with it». Other features surrounding *Loon Point* in the top contents section include profiles of Salman Rushdie in exile (*The Martyr*), Michael Bolton (*Nine Million Michael Bolton Fans Can't Be Wrong*), a «millionaire Cuban exile» (*Who Is Jorge Mas Canosa?*), and a Berkeley fraternity (*Goat Brothers*). At this point *Esquire* still ran as a broadside, with most ads cordoned off on separate pages, though still embedded within the span of a feature article. There is a much denser text-ad ratio in the magazine's first half, in contrast to the significantly more text-heavy concentration of features in the second half. Only one ad appears with *Loon Point*, for a Nordic Flex exercise machine, and that arrives on the page facing the story's end, so the fiction itself is not interrupted, at least for readers whose eyes will not jump to the ad's recto page immediately upon turning from the story's penultimate page. While *Loon Point* is focalized entirely through its female protagonist, charting Ellie Abbott's dissatisfaction with her marriage to Jack (renamed Mark in *July, July*) and her affair with a dentist named Harmon, the male image in the exercise machine ad, combined with the contents of the issue and *Esquire's* general construction of its audience, reinscribe Ellie's perspective within a broader readership that is «a model of virile sophisticated heterosexual masculinity»,⁷⁶ and about Ellie's age here (thirty-seven, but fifty-two in *July, July*). «As with *Playboy*», Lorrie N. Smith argues of O'Brien's stories published in *Esquire*, «the female reader opening these pages ventures into alien and dangerous

⁷⁶ Cieply, «The Uncommon», p. 159.

territory». ⁷⁷ *Loon Point* would read differently as a story in *Redbook*, or *McCall's*, or in a more "literary" journal like *Ploughshares* or *Massachusetts Review*, or, for that matter, as a *New Yorker* story. Reading "Loon Point" in early-'90s *Esquire*, then, entails situating the story's narrative dynamics within these broader cultural backgrounds, especially given the story's focalization through a woman who finds both the men in her life ultimately lacking in the kinds of masculinity most overtly associated with the magazine, even as such images are more subtly questioned in *Esquire's* periodical codes.

The broader practice of reading magazine fiction carries narrative implications as well, which position *Loon Point* in relation to its genre and its ensuing readerly expectations. As Beetham points out, a particular periodical issue is «both open-ended and end-stopped», as most individual texts within an issue «will be characterized by closure» and «each number must function as part of a series and as a free-standing unit which makes sense to the reader of the single issue». ⁷⁸ Telescoping Beetham's universal analysis back onto the January 1993 *Esquire* and *Loon Point*, we find both such a self-contained text and sub-text, even while each implicitly connects to the magazine's meta-text. The cover story on *Dubious Achievements of 1992* harkens back to the events of the past year and their coverage in *Esquire*, just as the presence of O'Brien's story here recalls his various *Esquire* publications in the 1980s, as evidenced by the note on O'Brien in the *Backstage with "Esquire"* page that identifies him as «a long-time contributor who was nominated for a National Magazine Award for his fiction in *Esquire*. The author of the classic Vietnam novel *The Things They Carried* – much of which first appeared in these pages – O'Brien lives in Massachusetts». At the same time, the issue as a whole and *Loon Point* as a periodical text present self-contained reading experiences, lending themselves to more casual readers who will not necessarily connect this issue or this story with related issues and stories. At this point, *Loon Point* does not anticipate either of its eventual reprisals in *In the Lake of the Woods* or *July, July*, but functions more as a stand-alone depiction of a woman finding happiness neither in adultery nor marriage. Coupled with the facing black-and-white image of a naked man, frozen in midfall, above a scenic Midwestern lake, these visual and verbal paratexts position *Loon Point* as

⁷⁷ L.N. Smith, «'The Things Men Do': The Gendered Subtext in Tim O'Brien's *Esquire* Stories», *Critique*, XXXVI (1994), pp. 16-40: 23.

⁷⁸ Beetham, «Theory», p. 29.

less a story narrating Ellie Abbott's midlife crisis than as a story whose problem is how her male readers might gain access to that otherwise unknown and illegible inner life, which might now stand in for those readers' experiences of female subjectivity more broadly. In this respect too, then, *Esquire* and *Loon Point* perform «Janus-like»⁷⁹ operations, looking both within the contents of the story and its surrounding pages and outside to the social situations and tensions refracted through *The Magazine for Men*.

Esquire's periodical codes consistently figure the kind of masculine reader Smith examines, as for instance in the feature immediately following *Loon Point*, a photo spread about a fishing vacation in Belize that portrays a white, heterosexual couple, with the woman occasionally topless. The issue's ads, considered generally, aim at a similarly constructed consumer, with products including cigarettes, cars, stereo systems, liquor and wine, men's fashion, watches, shampoo, cameras, cologne, boots, a Walkman, "better sex" videos, and the aforementioned exercise machine. Alongside this expected array of largely masculine products and the kinds of advertised images typically accompanying them, though, the magazine presents a surprising concentration of cultural (construed loosely) goods, including the Quality Paperback Book Club, the Easton Press' leather-bound "100 Greatest Books" series, a compact disc club, John Lee Hooker's *Boom Boom* album, the Excalibur Press' *Confessions of a Sex-Crazed Money Man*, and Sidney Sheldon's new novel, *The Stars Shine Down*. In this respect, at least, *Esquire* distinguishes itself from other "men's magazines" by assuming a somewhat more literate consumer, an approach that dates back to the magazine's efforts in the late 1950s and early '60s to create a market niche apart from *Playboy's*.⁸⁰ A similar range of middle-brow topics and cultural icons is apparent from a broader look at the issues surrounding this one, as read through their covers. Starting with the February 1992 issue through November 1993, we find covers devoted to «White People: The Trouble with America», with no image but simply white text embossed on a white background; *Younger Women, Older Men*, a James Salter story, set against a topless woman in profile; *America, Meet*

⁷⁹ Beetham, «Theory», p. 30.

⁸⁰ On *Esquire* in this period, see Cieply, «The Uncommon»; K. Brezeale, «In spite of women': *Esquire* Magazine and the Construction of the Male Consumer», *Signs*, XX (1994), pp. 1-22; B. Osgerby, *Playboys in Paradise: Masculinity, Youth and Leisure-Style in Modern America*, New York, Berg, 2001; T. Pendergast, *Creating the Modern Man: American Magazines and Consumer Culture, 1900-1950*, Columbia, University of Missouri Press, 2000.

Your Future: Free Beer, Loud Music, Total Babes, Buff Dudes, and Glamorous High-Paying Jobs for Everybody (a satirical article); Howard Stern's declaration, «I hate myself, and you love me for it»; *How George Bush Went Mad in the White House*; *Beach Culture*; *Women We Love* (an *Esquire* annual issue); *Redford Rides Again*; Spike Lee on Malcolm X; Winona Ryder in Francis Ford Coppola's *Dracula*; *The American Man, Age 10*; *Confessions of a Reluctant Sex Goddess*; *The Final Victory of the American Sitcom* (on Roseanne Barr); *Have You Seen Your Grandfather, Baby, Standing in the Shadow?* (on Mick Jagger); *The Last Pinup* (on Demi Moore); *Sex and the Single Guy*; *What Every Man Should Know about Models* (with an image of a model sitting on top of a pile of mannequins); *Sixty Years of Women We Love*; *Cult Superstar Harvey Keitel about to Explode*; *Sixty Things Every Man Should Know* (1993 was the magazine's sixtieth-anniversary year); and *Rare Jordan* (on Michael Jordan). The material environment within which the *Esquire* "Loon Point" operates thus locates this particular text within a much larger framework, more expansive, even, than either book in which it will reappear in revised form. A story about an American middle-class white woman's dissatisfaction with both her married and adulterous relationships – the tag line bracketed off on the last page of the *Esquire* story reads, «she loved Jack, yes, and she had loved Harmon, but the reality of love was not what she had imagined it to be» – *Loon Point* in *Esquire* participates in the magazine's ongoing portrayal of American middlebrow culture, which spills across pages devoted to both narrated and advertised fictions. Ellie's restless desire is here especially evocative of a consumerist lack, always deferred in a Lacanian chain of signification that finds no ending object, while at the same time suggesting that the particular men she finds wanting do not measure up to the impossible images of "true" masculinity cultivated in *Esquire*'s other pages. Especially as an *Esquire* story, *Loon Point* comes to revolve around the central contradiction of commodity culture, juxtaposing Ellie's sense of stasis and lack of agency, «as if she were strapped into the backseat of her own life»,⁸¹ with the omnipresent potential of transformative commodities, the promise that «You can do it!» (from an ad for Merit low-tar cigarettes at the end of the November 1993 issue, the antecedent here being the ability to enjoy such a product).

The subject implied by such a direct address, typical of advertising across media, is, of course, illusory. As Judith Williamson notes, «every ad necessarily assumes a particular spectator: it projects into the space

⁸¹ T. O'Brien, «Loon Point», *Esquire*, January 1993, pp. 90-94: 92.

out in front of it an imaginary person composed in terms of the relationship between the elements within the ad. You move into this space as you look at the ad, and in doing so ‘become’ the spectator». ⁸² The construction of an advertised audience merges with the implied readership in the narratives interspersed among a magazine’s ads, yielding the kinds of conflicted relationships Brooker and Thacker find in the play between internal and external periodical codes. The “*Esquire*” *Loon Point* especially evokes such tensions in its final page(s), in the interplay between the story’s conclusion on the verso page and the Nordic Flex ad on the recto, with the slogan, «What Makes Us Better, Makes You Stronger». The ad’s intense focus on the physical – «Build your superior body with the superior strength trainer» – appears directly across from the story’s sense of emotional emptiness: «Now Ellie stood quietly for a moment. She opened her robe to the garden and let herself be bathed by the humid night air. ‘Please,’ she said. And for a long while she waited. There was that simple wanting in her heart, wanting without object, just wanting and wanting». This passage all but disappears in the *July, July* version of *Loon Point*, reduced to a stand-alone sentence, «Ellie opened her robe to the garden and let herself be bathed by the humid night air», moving in the following paragraph to an image of a «slim, neatly dressed young man» across the street, who, Ellie concludes, is not the policeman she feels has flirted with her after Harmon’s drowning, «but someday, Ellie knew, it surely would be». ⁸³ In the earlier novel, meanwhile, the basic outline of the *Loon Point* story is transferred to an incident in Kathy Wade’s memory, in which she has simply called off the affair with Harmon (who is still a dentist, but does not die at the resort). A version of the line above recurs here as well: «She remembered opening her robe to the humid night air. There was a huge and desperate wanting in her heart, wanting without object, pure wanting». ⁸⁴ Thus, the chapter in *In the Lake of the Woods* retains key narrative and linguistic echoes of its magazine antecedent, but, in contrast to the version that appears in *July, July*, this chapter clearly bears a more divergent relation to the periodical text, with a protagonist displaying not only a different name (Kathy Wade vs. Ellie Abbott), but a much more and differently developed backstory.

⁸² J. Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*, New York, Marion Boyars, 1984, pp. 50-51.

⁸³ T. O’Brien, *July, July*, Boston, Houghton Mifflin, 2002, pp. 177-178.

⁸⁴ T. O’Brien, *In the Lake of the Woods*, Boston, Houghton Mifflin, 1994, p. 253.

Whereas the *July, July* chapter gestures toward a longer sense of futurity even as Ellie feels herself perpetually resigned to her present condition of guilt, the *Lake* chapter positions the affair as a possible factor in explaining Kathy's disappearance at a different lake resort, as the narrator suggests that «the fling with Harmon was just an emblem of all the unhappiness in her life».⁸⁵ The magazine story, in contrast, isolates the particular moment of emotional emptiness, an ironically epiphanic counterpoint to what might have seemed the singular plot point, Harmon's drowning (which is instead dispensed with cursorily in the fifth paragraph). Thus the play with duration in *Loon Point*, in narratological terms, is more sharply felt in the magazine story than in either book chapter, especially as this event from Ellie's past finds other references in the longer text. On the one hand, nothing has really changed by the end of *Loon Point*; Ellie is back home with Jack, who is as oblivious to her second affair as he presumably was to her first such episode and to her emotional state, reading her claim to be «fine» at face value. On the other hand, this ending leads out of O'Brien's story into other narratives with more tangible closure, whether for readers moving forward to the Belize photo spread; back for the profile of Rushdie living in isolation in London, which closes with an account of the exiled writer as a «Berlin Wall» for British «literary types» against the «great enemy of free thought»⁸⁶; or even flipping to the Baileys ad on the issue's back cover, which promises, «something magical happens when you give Baileys over the holidays. Glasses appear out of nowhere».

Reading these periodical texts in relation to the emergent wholes of the magazines in which they first appeared demonstrates, I hope, the range of commercial, cultural, and aesthetic contexts that editors of periodical texts might attempt to represent in their editions, through sustained attention to the variant forms of these periodical texts in relation to book versions, and to the material forms through which the stories' original reception performances occurred. I conclude by returning to the broader question of what it might mean for editorial theory to perceive periodicals as works.

⁸⁵ Ivi, pp. 253-254.

⁸⁶ P. Weiss, «The Martyr», *Esquire*, January 1993, pp. 70-76, 118: 118.

4. Reading and Editing Periodicals as Works

There is a loose consensus among contemporary editorial theorists about the status of works in relation to texts, versions, and documents. Works are «ontological mutants», as Lydia Goehr puts it, in a musical context: immaterial themselves, works are only accessible through particular material instantiations.⁸⁷ There is broad agreement with this position on the editorial side. Hans Walter Gabler, for instance, enunciates a «fundamental distinction» between texts and works: «“text” is always grounded in the materiality of transmissions, while “work” is conceptually always immaterial». ⁸⁸ Shillingsburg thinks of works as «implied» by their «material representations», through which a work «is performed into existence sequentially and ephemerally in the reading process». ⁸⁹ Similarly, Barbara Bordalejo concludes, «traces of the work, evidence of its existence, can be found in the documents and the texts they hold, but the work itself is none of those instances while, at the same time, is somehow present in all of them». ⁹⁰ Peter Robinson, meanwhile, considers works to be «communicative acts» which texts «witness», as the «physical traces of the work». ⁹¹ Eggert, finally, concludes that «the work emerges 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». ⁹²

On the Continental side, we see generally a greater emphasis on the genetic process of textual production, whether through *la critique génétique* in France or the *critica delle variante* or *variantistica* in the Italian philological tradition. Ferrer, for instance, positions the work as a subset of an authorial “project,” which moves between various texts on

⁸⁷ L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 2.

⁸⁸ H.W. Gabler, *Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays*, Cambridge, Open Book Publishers, 2018, p. 7.

⁸⁹ P. Shillingsburg, *Textuality and Knowledge: Essays*, University Park, Pennsylvania University Press, 2017, pp. 121, 123.

⁹⁰ B. Bordalejo, «The Texts We See and the Works We Imagine: The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age», *Ecdotica*, X (2013), pp. 64-76: 71.

⁹¹ P. Robinson, «The Concept of the Work in the Digital Age», *Ecdotica*, X (2013), pp. 13-42: 38, 40.

⁹² P. Eggert, «What We Edit, and How We Edit; or, How Not to Ring-Fence the Text», *Ecdotica*, X (2013), pp. 50-63: 53. See also P. Eggert, *Securing the Past: Conservation in Art, Architecture, and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 233-237.

the way to its eventual development as a work: «the project is engaged in a continuous slide from the extreme *avant-texte* to the threshold of the work – indeed, to the work itself».⁹³ Similarly, Cesare Segre, in an essay mapping lines of connection and divergence between French and Italian editorial approaches, envisions the work as exhibiting a “dynamism” that eventually comes to replace the author’s original vision, expressed through micro- and macro-variants along the way through multiple manuscripts: «au dynamism de l’œuvre se substitute le dynamisme de la poétique de l’auteur».⁹⁴ More recently, Elena Pierazzo has transferred these conceptions of work and text to the digital realm, distinguishing between documents and texts on an axis of materiality, with texts now functioning as readerly (or editorial) constructions from the physical evidence of documents, while «the concept of work represents the quintessence of immateriality» because «it can only exist in posse» and shifts through time; as Pierazzo concludes, «because the work is more of an aspiration than an achievable editorial result, this aspiration changes every time a text is edited and every time new evidence is uncovered».⁹⁵ I am eliding important distinctions among these theorists about the editorial implications of these views of the work, but the broad sense of works as immaterial entities that are derived from a collection of material documents, while not inhering in any single document, cuts consistently across these approaches.

Why might editorial theorists not think of periodicals as works in this sense? First, there is no author to associate with the periodical, but rather an array of authors, editor(s), and publisher(s), and therefore no single consciousness with which to associate a conceptual unity (or rather, a developing set of unities) that often underlies ideas of the work, especially in its more idealist strands. On the other hand, as Bordalejo points out, this is an easier path to take for works and texts produced from the 19th century forward.⁹⁶ Second, variants, one of the traces through which editorial theorists have outlined the relationships between copies and works, would largely drop out of the picture if we are dealing with magazine or newspaper issues, which are obviously not revised and republished in the same manner as books. It might also be objected that

⁹³ Ferrer, Corcoran, «Clementis’s Cap», pp. 227-228.

⁹⁴ C. Segre, «Critique des variantes et critiques génétiques», *Genesis*, VII (1995), pp. 29-45: 37.

⁹⁵ E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models, and Methods*, Surrey, Ashgate, 2015 p. 69.

⁹⁶ Bordalejo, «The Texts», p. 69.

periodicals, as documents, are not copies of an immaterial work but are merely documents, with links to a variety of works emanating out from individual portions of the periodical. But here we might bear in mind Eggert's sense of the «documentary dimension», in which, in the act of reading, «the document is inevitably a record of and from the past and lies at the cross-section of other histories: of the book trade, generic conventions, readerships, and political, social, and other discourses».⁹⁷ As a document, an issue of a periodical surely entails this dimension. But the act, or rather multiple potential acts, of reading a periodical also bestows on that document a particular sense in which it operates as an emergent work.

For works are also seen in relation to readers, in addition to authors and editors, as in Shillingsburg's conclusion that a work «is performed into existence sequentially and ephemerally in the reading process».⁹⁸ Bordalejo, similarly, insists: «a document that has been inscribed with text has no function unless a reading agent is present».⁹⁹ Periodicals scholars certainly “read” magazines, both as individual issues and as larger collections of texts. Latham, for instance, interprets two issues of *Scriber's Magazine*, from 1910 and 1931¹⁰⁰; for other examples of this scholarly genre, see note 10 above, though the articles there are only a smattering of the field, which extends back to extensive research on Victorian periodicals. (There it's worth distinguishing, in terms of periodicals as works, between Victorian novels that were published serially on their own, that is, not as part of larger magazines, as was the case with several novels by Dickens or Wilkie Collins, versus those that appeared originally as part of a larger magazine context, like the Sherlock Holmes stories in the *Strand*). Within the field of periodical studies, scholars not only analyze single numbers of a periodical, but also routinely “read” magazines and newspapers across multiple issues, what Mark Turner describes as reading «horizontally or laterally».¹⁰¹

This way of thinking has met with resistance from editorial theorists. Citing Laurel Brake's claim for a wide-ranging study of Victorian periodicals «horizontally and intertextually», rather than in «vertical studies of single titles, editors and writers», Eggert argues: «the claim that whole periodicals can be treated as single texts to be studied suggests

⁹⁷ Eggert, *Securing*, p. 233.

⁹⁸ Shillingsburg, *Textuality*, p. 123.

⁹⁹ Bordalejo, «The Texts», p. 67.

¹⁰⁰ Latham, «Unpacking», pp. 34-52.

¹⁰¹ Turner, «Time, Periodicals», p. 315.

to me that the banner of the ‘material’ that the book-history movement unfurled as its own twenty years or more ago has become something of a fetish in need of bibliographic counterbalancing. Otherwise the claims reduce to the status of truisms, rhetorically impressive to be sure, but perilously close to empty». ¹⁰² Eggert’s primary example of this “fetish” is Brake’s discussion of an ad for the Scottish Widows’ Fund on the back wrapper of George Eliot’s *Daniel Deronda* (1876), a juxtaposition which Brake reads as demonstrating «the heteroglossia of these hybrid texts which serially produce regular, pervasive dialogue». ¹⁰³ As Eggert quite rightly points out, Brake’s study does not extend to any of the “textual agents” that a bibliographic account would seek to track down, i.e. the printer, publisher, ad writer, etc., who had a hand in publishing Eliot’s novel with this ad facing its last page of narrative. Eggert concludes:

Such a project would also potentially offer an explanation of the ongoing importance for successive sets of readers (and publishers and printers and booksellers) of a remarkable novel. The writer of the advertisement for the Scottish Widows’ Fund, on the other hand, almost certainly does not deserve this kind of attention, especially not if it impoverishes study of *Daniel Deronda*. But I am talking about George Eliot’s novel as a work, not as a book. ¹⁰⁴

Eggert constructs something of a straw ad man here, in my view; Brake’s point, as I understand it, would not so much be to “elevate” the writer of the widows’ fund ad copy to the same cultural status as the author of *Daniel Deronda*, but to think through the shared space of the novel (as a book) and other kinds of cultural materials, as both of these, after all, might contribute to readers’ interactions with *Daniel Deronda* as a book and thus, as a work (for how else would they access the work except through its material documents?). And, of course, much work in editorial theory since McKenzie and McGann has “elevated” non-authorial figures, if not usually otherwise anonymous ad writers, without detracting (at least in the view of materialist editors) from the stature of authors themselves.

The more important point, though, derives from Brake’s “horizontal” view of periodical issues, versus a “vertical” focus on individual parts of a periodical. For it is along this horizontal axis that periodicals func-

¹⁰² L. Brake, *Print in Transition, 1850-1910: Studies in Media and Book History*, London, Palgrave Macmillan, 2001, pg. 82; Eggert, *Biography*, p. 350.

¹⁰³ Brake, *Print*, p. 45.

¹⁰⁴ Eggert, *Biography*, p. 351.

tion most clearly and powerfully as emergent wholes, in the sense that «emergent systems are ontologically distinct but intimately related to their constitutive elements».¹⁰⁵ Because the “constitutive elements” of a magazine or newspaper can be combined and recombined in various ways by various readers, the part-whole relation is always, in principle, in flux. The reader who encounters Egan’s story *Safari* in the pages of the *New Yorker* will do so within a variety of possible fields of reception, ranging from a reading of that periodical text alone (though even here the broader background of the *New Yorker* beyond an individual issue would come into play) to a reading of that story alongside every other periodical text and advertisement. If we reframe a readerly and editorial view of a periodical text to account more fully for the original context of production, we can think of the periodical text not only as a part of a larger work that exists outside of the periodical altogether – *Safari* as a magazine story in relation to *A Visit from the Goon Squad* as a work – but also as part of a larger work that is embodied within the periodical itself. Returning to Margolis’s claim that artworks are embodied in physical entities, so that a physical particular can instantiate a cultural particular via cultural emergence, we might understand the periodical text as embodying (or instantiating) *both* a part of the extra-periodical work and a part of the periodical as a work. In something of the sense in which musical works can be thought of as ontologically thick in the case of a particular recording (i.e. a track on an album), while ontologically thin in the case of the more immaterial level of the work,¹⁰⁶ we might also see periodical texts as ontologically thick insofar as the details of their particular physical form importantly inform readers’ encounters with them in that medium.

What, then, are the editorial implications of thinking of periodicals as works? First, we might add magazines and newspapers to the set of performed works (films, architecture, jazz, performance art, theatrical productions) that Almuth Grésillon sees as raising conceptual questions about editing in relation to texts and documents.¹⁰⁷ While the periodical issue as a document is “finished” upon its publication, in contrast to more clearly performed works such as music or plays, the periodical is

¹⁰⁵ C. Bartel, «The Metaphysics of Mash-Ups», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LXXIII (2015), pp. 297-308: 302.

¹⁰⁶ Bartel, «The Metaphysics», pp. 299-300.

¹⁰⁷ A. Grésillon, M.-M. Mervant Roux, «Marguerite Duras / Claude Régy: *L’Amante anglaise*: Genèse d’une écriture, gésine d’un théâtre», in *Genèses théâtrales*, edited by A. Grésillon, M.-M. Mervant-Roux, D. Budor, Paris, CNRS Éditions, 2010, pp. 211-232:

performed across multiple instantiations by multiple readers, on a level that is, I would insist, far more contingent and complex than the ways in which books are performed by their readers. In this respect, periodicals as works operate in something of the way that Bryant considers works as embodying a textual process rather than a textual product, as “materialized pulses of combined public and private creativity.”¹⁰⁸ Editing periodical texts, whether in print or digital platforms, should ideally encompass editorial forms that enable readers and users to engage with as much of the text’s periodical context as possible, through reproductions of an entire issue, or even multiple issues, so that they can re-enact the periodical text in relation to the work of the periodical.

ABSTRACT

For most editors and editorial theorists, texts published in periodicals function primarily as points on a work’s production history, meaningful for how they demonstrate continuities with and differences from other versions of the work. This article argues for the periodical text as meriting fuller editorial consideration on its own terms, in line with the fundamental differences inhering in the experience of reading a magazine versus a book. The essay concludes with a proposal to understand periodicals as a particular kind of work.

232. For further discussion of this point, see D. Van Hulle, P. Shillingsburg, «Orientations to Text, Revisited», *Studies in Bibliography*, LIX (2015), pp. 27-44: 41-43.

¹⁰⁸ Bryant, *Fluid*, p. 61.

WHY THE COMPACT DISC
WAS NOT A REVOLUTION AND «CITYFISH»
WILL CHANGE TEXTUAL SCHOLARSHIP,
OR WHAT IS A COMPUTATIONAL EDITION?

JORIS J. VAN ZUNDERT

Introduction

In response to recent critique on the contributions of digital scholarship to the field of textual criticism and philology, this contribution starts out with a consideration of the revolutionary claims that have been associated with digital scholarly editions. It argues that although technological innovations are often trumpeted as revolutionary, actual changes are modest at best. This is also true in digital scholarly editing as some have claimed. However, instead of concluding that digital scholarship has no import for textual scholarship as such – which has been suggested – this contribution argues that current digital scholarly editions have ignored the most differentiating aspect of the digital environment and of digital text, which is their performative nature. Digital scholarship will have little in the way of methodological innovation to offer the field of textual scholarship as long as digital scholarly editions remain mere mimetic icons of non digital texts. But embracing the performative aspects of digital text may yield more interesting methodological advances and affordances. A consideration of the performative aspects of digital texts clarifies how digital text is ontologically different from print or manuscript text. It is then argued why it is useful for a field like textual scholarship to have a niche activity in exploring the affordances of emerging digital technology. Finally an example of a work-in-progress proof-of-concept computational scholarly edition is presented.

Doubtful Revolutionaries

New technologies have a strong propensity to associate themselves with the words “revolution” and “revolutionary”. Some ten years after the compact disc technology was engineered and two years after it was introduced to the consumer market, the 1984 December edition of the audiophile magazine *Audio* carried at least three adverts for compact disc players calling compact disc technology “revolutionary”. Sony Corporation caps the list with three mentions of the revolutionary character of the technology in one ad (*Audio*, 1984: 77). The «leader in digital audio» claims it «revolutionizes the compact disc revolution» in 72 points bold typeface.

Stories on how revolutionary things were exactly also tend to linger on. When the compact disc began its descent into oblivion, about to be all but replaced by USB sticks, portable media players like the iPod, media players on personal computers, and online streaming services like Spotify, the BBC ran a story on the occasion of the 25th anniversary of its introduction reminding the reader how revolutionary the technology was. Jacques Heemskerk, a senior engineer of the development team at Philips – the company that together with Sony engineered the compact disc technology – is quoted as saying that the members of his team «knew they were building a revolutionary product» («Compact Disc Hits 25th Birthday» 2007). «It was revolutionary in many fields – the optics were new, the disc was new. At the start of development there wasn’t even a laser that would work well enough for our needs».

Technological revolutions are often self-proclaimed. Digital humanities as a field also generates strong overtones of a revolutionary ideology, as Julianne Nyhan and Andrew Flinn have shown (Nyhan and Flinn 2016). In textual scholarship we find proponents of digital technology who claim a revolution or wholly new models for the creation and interaction with scholarly editions (e.g. Siemens et al 2012). In a similar vein Robinson and Taylor (1998) described the revolutionary potential of the CD-ROM for textual scholarship, only to declare its obsolescence due to Internet publishing at the end of the very same article.

Nyhan and Flinn also showed that merely calling something revolutionary may not always be helpful. The intention in general is probably benign and innovators just want to signal «Hey, we’re doing something new and exciting over here! It will benefit us all!» However, stressing the new and disruptive methodological affordances that new technologies

may create, can also inspire caution, distrust, and resistance – certainly in people who enact a form of scholarship, such as philology, that goes by carefully constructed norms and conventions that have developed over a long period of time.

Proclamations of a bright new future tend to inspire reasonable doubt in critical scholars, as we may gauge from Barbara Bordalejo, whose skepticism was incited by, *inter alia*, a more recent publication from Peter Robinson, titled «The Digital Revolution in Scholarly Editing» (2016). Robinson's article can almost be called anti-revolutionary. Although he is a well-known advocate of digital scholarly editions (Robinson 2004), this article actually undercuts a number of revolutionary claims that so far had good PR in the scholarship community. Robinson argues, for instance, that neither increased accessibility to text and facsimiles nor the creation of archive-like editions presenting multiple sources of the same text can be called truly fundamentally revolutionary. Bordalejo follows much of Robinson's argument, adjusts and expands it (Bordalejo 2018). Both Robinson and Bordalejo object to contentions by Elena Pierazzo (2011) and Patrick Sahle (2016) that digital scholarly editions did introduce fundamental changes to practice and product. Pierazzo claims, amongst other things, that digital scholarly editions change substantially the heuristics and hermeneutics of scholarly editing. But indeed on closer inspection it would be hard to determine that anything has changed as to the scholarly inference and decision process. Even if the production process may involve several digital elements and technologists, the scholars retain the responsibility for all scholarly matters concerning the edition – of which, for instance, the TEI-XML as a digital element is a mere registration with unclear new hermeneutic affordances, if any. Bordalejo expounds how, in fact, all aspects of editions that have been perceived to be a result of scholarly editions becoming digital either simply mirror the same aspects in the analogue situation or are, indeed, very much rooted in the non-digital context and history of scholarly editions. Stemmatalogical techniques, for instance, pre-date any digital engagement with texts. Referentiality is also not a property of texts that was suddenly realized *ex machina* by the invention of hypertext. And collation has a history well before the computer came along. Accessibility and the idea of the edition as an archive – i.e. of all witnesses, instances, paratexts and metatexts – are not functions of the digital scholarly edition per se. Accessibility has always been the very point of scholarly editing, and the idea of the archive was floated well in the context of the debate on print scholarly editions, as Bordalejo explains. Indeed, as a “first law” in humanities com-

puting goes, the digital environment amplifies what are essentially already existing functions in the analogue situation (O'Donnell 2015). And these mere amplifications are often mistaken as revolutionary new affordances.

Bordalejo's reasoning is not meticulous in all instances. The fluidity of digital scholarly editions as treated by Patrick Sahle, for instance, is taken as the ability of digital scholarly editions to evolve over time, to adapt to changes in perspective, and to be updated in the case of errors or new information. Bordalejo's counter argument is that no large scale digital editions exist that are fluid in this sense, because updating digital scholarly editions is in most cases technically and economically risky and infeasible. Apart from the fact that such editions do exist – regular updates, for instance, occur to the Van Gogh Letters (Jansen, Luijten, and Bakker 2009) – the argument is rather circumstantial even though it is quite possible to show that this kind of fluidity is far from a digital prerogative. Bordalejo even points earlier in the same article to the work of McGann that claims this kind of fluidity as an essential aspect of what he calls «the textual condition» (McGann 1991, cf. also McGann 2004).

Notwithstanding some minor quibbles, the central thrust of Bordalejo's argument is convincing: the essential method of scholarly editing has in no way been fundamentally changed by the blessings of digital technology. Of course in certain respects scale and speed have changed. Phylogenetic stemmatology is a feasible real time technique because computers are so incredibly fast, but the principles have not changed and predate digital computing. Crowdsourcing may have changed the scale of teams working on transcription, but essentially the quality control and expertise that ensure the academic quality of any scholarly edition still reside firmly with the scholar. Nothing has changed, really.

Bordalejo's argument is directive, authoritative, and normative. The final paragraph leaves no doubt as to what adequate scholarly editing is and whom befalls the authority to determine so.

Editors must continue to edit according to the principles of textual criticism, and not according to the dictates of the digital fashionistas: there is no such thing as digital scholarly editing. There is only scholarly editing, which can be published in print or digital format, but that remains the same discipline linked to meticulous historical-critical work carried out by textual scholars or under their direct supervision.

The feistiness of that ultimate paragraph is reminiscent of Robinson's antagonistic contention that «digital humanists should get out of textual scholarship» (Robinson 2013). These are claims to authority obviously:

the prerogative to determine what a scholarly edition of sufficient quality is and how it should be made lies solely with expert textual scholars.

But there are problems with this claim.

Digital versus Computational

When is change revolutionary? What makes a revolution a revolution? Did we change the way we listen to music because of the introduction of the compact disc? One could argue that music is listened to in many more places than in 1982. But this change was not due to the compact disc. It happened mainly because of the introduction of other types of analogue music reproduction technology that people younger than about thirty years of age may not remember: the ghetto blaster (boombox) and the Sony Walkman (cf. Von Jungendorf 2015; du Gay, Hall, and Negus 1997). The ability to listen to recorded music has essentially not changed since the invention of the phonograph in 1877, but the possibility to regenerate the sound of recorded music through some technology has had major and complex cultural impact, of which an expanding notion of personal music and individual listening, the decontextualization of music from its originating environment, and increased use of music as a social engineering tool are but some examples (Katz 2004; Clarke 2007). Counter to revolutionary claims, however, the compact disc in all of this was a relatively minor agent of change. It was merely a popular carrier of sound and music for a while. And it did not even live up to its promises. It would, for instance, do away with some limitations and vulnerabilities of the vinyl record. Records could easily be scratched, leading to an endless repeat of a few beats of the recorded music. The compact disc also came with a promise that its digital recording and playback technology would reproduce music exactly as the musicians had intended it to sound, without noise or deformations. And then it turned out that compact discs were not quite as robust as claimed. They too scratched easily, leading to partially or wholly unplayable discs, and often a weird electronic tudtutdudtutdud-like high speed repetition of a few hundredths of a second of the music. What was worse: they corroded. At least vinyl records could sit safely for years in their large cardboard sleeves on a shelf. But even five years of storage might produce rusted and hole-riddled compact discs that did not play. On top of that it turned out that there were audiophiles who were not at all impressed by the compact disc's purported technological superiority. Soon the

proverbial warmth and full-bodied sound of records gained a stubborn community of fans, and a retro movement even made the vinyl record production business blossom anew.

So no, not exactly a revolution at all. But there was a change. The compact disc was the first truly widespread popular carrier of a digital signal. And so the predominant inscription signal of music changed, from analogue to digital. Since that time the vast majority of audio signals are recorded as and regenerated from digital inscription. A revolution? In the sense that we still listen to music, no. And not in the sense that it is still musicians and composers who create music. On the level of registration and recoding, however, the compact disc resulted in an almost complete replacement of analogue signal in a matter of two decades.

A very similar thing has happened with text. The inscribed signal has changed. Veritably all text we see and read these days, that was produced roughly from the year 2000 onwards, is somehow the result of digital signal processing. The book one reads was written using a word processor, it was typeset on a computer, and printed by a digital offset machine or, increasingly, a digital printing machine. The texts and slogans on purses, on posters: same thing. Subtitles, traffic signs, announcement boards, all contemporary text is somehow the result of digital processing.

Nevertheless it is hard, indeed almost impossible, to tell as an unsuspecting reader: text has changed. Like music it is still simply read and used in the same or very similar ways readers have been used to, but they read a different text. It is interesting in this respect that Bordalejo would call on Tanselle to claim the exact opposite:

In the foreword to *Electronic Textual Editing*, G. Thomas Tanselle states that printed and digital editions are not ontologically different: in essence, they both are the products of a series of procedures used by textual scholars which culminate in the production of one or more texts.

That is true only at the very surface of text's existence. What binds all arguments in current textual scholarship on digital text and digital scholarly editions together, from Tanselle and Bordalejo to Pierazzo and Sahle, is that they continue to consider only the surface of text, its humanly visible part in its convenient human-readable disguise of glyphs on some medium. It has surprised me before how strongly digital scholarly editions are rooted in a mimetic representational philosophy (Van Zundert 2016a & b). All digital scholarly editions try to convey some page-like representation of the text they want to represent. In this sense digital textual scholarship is addicted to screen essentialism

(Kirschenbaum 2004), even skeuomorphism. Alan Galey contents that textual scholarship by «nature [...] resists the fallacy of screen essentialism, the tendency to essentialize digital text» and that instead it sees «at once both the signifying surface and what lies beneath» (Galey 2010). I would disagree. Textual scholars in my experience lack every bit of knowledge to see what lies beneath the screen text in a digital-technical sense. To the average textual scholar a computer screen is just another sort of page, and one writes on it with TEI-XML.

According to a strong representational philosophy, the useful contribution of digital technology to scholarly editing is that scholars can now represent a physical book with a text as a digital book look-alike on a computer screen with the print text described through TEI-XML. Obviously this makes much sense as long as one adheres to, for instance, McGann's ideas that scholarly editing is about the establishment of philological fact and the creation of an archive of texts that testify to such facts (McGann 2013).

As long as textual scholarship stays safely in the realm of reproducing screen essentialism-based digital simulacra, Tanselle is completely right and there is no ontological difference. However, the representational philosophy is a grossly narrow conception of scholarly editing – even if the most popular one – and it ignores nearly all the digital aspects of digital text. It also preserves for scholars the convenient misconception that nothing much has changed, and that digital text is just another form of text that they should treat just as they always treated text. It is a gross underestimation of what digital text is, and its popularity shows painfully how serious the lack of knowledge is about digital text in the textual scholarship domain.

First of all: there is no such thing as plain text. Textual scholars using computers often seem to think that the characters they see are really materially there in the computer somehow. That if they see a text made of words and characters, that these characters really live in some file 'as characters'. One may encounter a textual scholar already well versed, according to current measures, in digital approaches to text who knows that "plain text" is a best-practice choice to store text, as it will guarantee readability across platforms and independence of potential constraints from third party software. All that is true enough, but what it fails to appreciate is that any text textual scholars produce and use digitally is already dependent on a mesmerizingly complicated stack of digital hard and software that needs to interact quite precisely and flawlessly to make it even possible to see any characters on a screen.

When scholars see “text example” on a screen, they usually assume those characters are indeed somewhere in the computer. But what is in fact on a computer’s hard drive is a series of differently magnetized microscopic spots, which are completely intangible to humans. The signal is far too weak and too small for humans to interact with. One cannot take a paperclip and feel where the strong and where the even stronger magnetized parts of the disk are to figure out what series of zeros and ones is represented. Because that is what these patches of magnetized disk represent: a digital signal. Of course there are other sorts of storage device – tape, SSD (solid state disk, or flash memory), and so forth – but in all cases the recorded signal is inaccessible to the human senses. All these recording devices are small miracles of complex electronic technology, vastly more complex than any registration device that humans have ever used to inscribe any text.

But just the hard drive or another storage mechanism is obviously not enough to retrieve the text that is in a file. The full stack of technologies – *mutatis mutandis* some abstractions that I allow myself to keep things reasonably intelligible – that needs to be coordinated and work seamlessly together to be able to view even a plain text file as a human, looks like the “stack” of technologies listed in figure 1.

FIGURE 1

A “minimalist” stack of technologies needed to read a digital text.

hardware layer	software layer	
power source		
hard drive	file system	text editor
memory		
central processing unit (CPU)		
keyboard	operating system	
graphics processing unit (GPU)		
screen		

The layer cake of technologies in figure 1 is minimalist in the sense that these technologies are absolutely necessary to view any plain text file on a computer at all. Most digital scholarly editions of course exist

not as plain text, but as digital texts marked up in TEI-XML. To view the edition as intended by the editor, a string of additional (software) technologies is usually needed: a web server, a web development framework, XSLT, HTML, CSS, JavaScript, and a browser. Explanations of these technologies are held back to avoid wasting valuable article space. But even the list will hopefully suffice to signal how much digital technology is actually required simply to depict a digital text in readable form.¹

The salient point is that at no time in history text was as ubiquitously intangible to readers as it is today. Many technologies developed over time to register text: wax, parchment, ink, quill, pen, paper, libraries, the printing press, type writers, and so forth. But all forms of inscription have always been sensible or tangible to the human interpreter – even in particular circumstances where text was purposely hidden or obfuscated to exclude certain audiences, as when a cypher was used to limit readership, the signs of the encrypted message itself were visible to a reader.

The digital era is really the first age in which we use text on a daily basis that is just not visible to the eye or tangible to any of the other human senses in any way. Readers are completely dependent on intricate technology to view and experience digital text. An objection to this line of reasoning is often colloquially made, that with regard to text representation there is no difference between the digital environment and the modern electronic printing press. Both are tremendously complex technologies and a reader needs to know nothing about either to read the texts they produce. However, that is not a fair analogy. No author or editor uses an offset printing press to produce the notes, the initial draft, the final version, and the corrected proofread version of some scholarly work. But it is currently general practice to do so with a computer. So, indeed, it is the first time in known history that on a day-to-day basis scholars do comfortably register and read textual signs that cannot be directly perceived in any way by human beings.

Note that this is also not an iteration of the rather tired contention that digital text is all virtual and immaterial and therefore fundamentally of a different nature. Kirschenbaum's writings suffice to debunk these naive perceptions of digital materiality (Kirschenbaum 2008). But materiality and tangibility are very different things. The intangibility of digital text for humans is not some newly unveiled fundamental property of

¹ Note that this considers only a digital edition locally on a user's machine. Usually much more technology will be needed as most digital editions are retrieved over the Internet. With that come cables, DNS servers, TCP/IP, Routers, etc. etc.

text. It is a change of, well, tangibility. From tangible and perceptible to non-tangible and non-perceptible. Not a revolution. But still a change that forces us to pause and think critically about what this should mean for textual scholars, as it pertains to the very fabric of the matter they work with.

Of course it is also quite possible to just ignore this change and stay well within the representational paradigm, take that what is on the screen as the text, and claim that there are no problems, just scaled-up conveniences such as remote access and full text search. But how much sense does the choice make to equate the essence of a ‘digital’ text with the surface that is depicted on a computer screen? How critically informed are textual scholars about the nature of digital text if they maintain that, essentially, digital text exists only to depict that which we find in printed material? The field’s most notable standard is deeply rooted in this representational philosophy and geared fully to describing the surface and content of printed texts. The first sentence on the homepage of the TEI² states: «The Text Encoding Initiative (TEI) is a consortium which collectively develops and maintains a standard for the representation of texts in digital form». Thus its stated aim is the representation of non-digital texts in digital form, it is explicitly not the representation ‘of’ digital texts as well. This statement is *pars pro toto* for the textual scholarship community in general – its preoccupation is with non-digital text.

However, what happens at the point in time when textual scholars want to create scholarly editions of electronic texts? How, for instance, does one edit Carpenter’s *CityFish*? *CityFish* is literature that is published online and that reacts and changes based on a reader’s interaction with it (Carpenter 2010). When certain images (imaginary maps of imaginary islands) are clicked, parts of the text change, which adds a generative aspect to the text. To be able to adequately think about how such an electronic text would have to be edited, one needs rather sophisticated technical knowledge of digital text. One may call the scholars in possession of that knowledge “digital fashionistas” but their knowledge might actually be rather pertinent to textual scholarship in this case.

There is more, however, to the argument that textual scholars should develop a deeper grasp of digital text than just the contention that, at some point, textual scholars will also involve themselves with the scholarly editing of born-digital texts. Carpenter’s *CityFish*, and also for instance her *...and by Islands I Mean Paragraphs* (Carpenter 2013)

² <https://www.tei-c.org>

show an intrinsic aspect of digital text, which is that it has a processual dimension. Scholars tend to think of instances of text as static entities. Arguably most scholars currently agree with McGann that texts are fluid and that an edition is therefore a mere representation of the text at some point in time during its potentially long journey through the hands of authors, interpreters, readers, editors, re-workers, and so forth (Bordalejo 2018:13). However, most scholars also tend to think of a representation of a text at some point in time as a static depiction of linguistic signs on some medium (paper, screen, wax, etc.). But if there is something that can be called a fundamental difference between print and digital text then it is that digital text has an additional performative aspect. This performative nature may be passive or active. To understand this, one needs to appreciate the difference between data and code. Any digital signal that passively undergoes some transformation by a computational process – thus in which that signal itself performs no action – may be called data. In contrast code is digital signal that acts. It represents a process executed on data or some action taken as a result of being presented with some digital data or information.

The passive performative dimension is strong in so-called data files. Consider, for instance the tiny bit of XML in figure 2.

FIGURE 2

A short sample of arbitrary XML.

```
<sentence>We walk the corridors, searching the shelves and rearranging them,
looking for lines of meaning amid leagues of cacophony and incoherence,
reading<pagebreak/>the history of the past and our future, collecting our
thoughts and collecting the thoughts of others, and every so often glimpsing
mirrors, in which we may recognize creatures of the information.</sentence>
```

This is basically what XML is – it sits as a magnetic digital signal on a hard drive, representing the linguistic and descriptive signs depicted above. When a user/reader opens a text editor to view this XML, the text editor works in unison with the operating system to have the file system retrieve the digital information from the hard drive. The file system translates the magnetic signal into the proverbial zeros and ones (actually represented by electric potential differences deep inside microscopic electronic circuits inside memory chips). The operating system, so instructed by the text editor, then feeds the digital information to the graphics processing unit that takes care of projecting on the screen

pixel formations that the user/reader associates with characters. Again for intelligibility I abstract away all the additional hardware and ignore a fair bit of the subtleties involved with the software stack that is ultimately necessary to accomplish this. In this case the XML is passive data that undergoes a number of operations by hardware and software that turns its digital signature into human legible characters on a screen.

But digital text can also have an active performative dimension, in which case we call it code. Textual scholars with a basic understanding of XML may have encountered a variant of this performative aspect in XSLT (short for Extensible Stylesheet Language Transformations), which is the transformation or templating language that enables us to define operations on XML that transform it into some other representation – a visual HTML representation for instance. Figure 3 gives an example.

FIGURE 3
A short XSLT stylesheet.

```
<!DOCTYPE xsl:stylesheet [
  <!ENTITY mdash “&#8212;”>
]>
<xsl:stylesheet version="1.0" xmlns:xsl="http://www.w3.org/1999/XSL/Transform">

  <xsl:output omit-xml-declaration="yes" indent="yes"/>

  <xsl:strip-space elements="*" />

  <xsl:param name="pVisualizePageBreaks" select="yes" />

  <xsl:template match="//sentence">
<xsl:apply-templates/>
  </xsl:template>

  <xsl:template match="pagebreak">
    <xsl:if test="$pVisualizePageBreaks='yes'">
      &#8212;
    </xsl:if>
  </xsl:template>

</xsl:stylesheet>
```

The XSLT in figure 3 is code and can be both read as normal text and it can be executed by a computer so that its performance yields a certain result. The XSLT code defines a template to visualize the XML data from figure 2 and adjusts the visualization based on a certain value for the parameter called “pVisualizePageBreaks” that can be changed in the stylesheet if needed. This is not too hard to gauge from the code itself: the `<xsl:if>...</xsl:if>` part defines a condition that if the value of the parameter “pVisualizePageBreaks” is “yes”, a symbol (in this case the HTML entity with number 8212, which is an m-dash or long dash) will be produced in the visual output to indicate a page break; otherwise the page break will be “silent”.

Note that in the latter example we encounter text that is actively performative when invoked as code: based on certain information it deforms certain other information, the XML in this case.

We may still maintain that all this does nothing to invalidate Tanselle’s contention that the ontological status of text did not change. We can still maintain that the hardware and software involved in the processes described above are mere conduits along which textual information is transported and that there is in fact little difference between magnetic signal and letters, that both are simply technologies with which text can be encoded. But I believe this view becomes problematic once we peek through the surface of the text on the screen and consider the particular interactions that text and code can entertain. First of all there is again code itself, which is also simply text. A particular literacy is required to read text that is code, certainly (Vee 2013). But even a very basic understanding of this literacy will already get a reader a long way, much as with any natural language. What sets code apart from other text is its performative aspect, so much so that I would contend that it makes this kind of text ontologically different from other text.

Of course scholars could object that code is simply not a form of text that requires philological care or any other kind of scholarship. But recalling *CityFish*, and electronic literature in general that blurs the borders between code and text, at some point this will not be a tenable position for textual scholarship. And the philological care of such works obviously requires scholars to be knowledgeable of digital fashions and the workings of code.

Screen essentialists and those that hold that all there is to a text is indeed its surface, might still maintain that there is in fact a very neat boundary between code and text even in the case of electronic literature such as *CityFish*. *CityFish* works by changing parts of its text when a

reader/user clicks on certain images. The JavaScript code that makes this possible looks a bit like that of figure 4.

FIGURE 4

Snippet of JavaScript code driving text action.

```
document.getElementById( 'image_island_1' ).addEventListener( 'click',
function() {
    document.getElementById( 'paragraph_3' ).innerHTML( 'My island
    is free to a remarkable degree from gales of wind.' )
});
```

The code of figure 4 defines that if a user clicks on the image of an island with the name “image_island_1” the text of a paragraph called “paragraph_3” will be overwritten by some other text. There is an argument to be made that the text part in this code (“My island is free to a remarkable degree from gales of wind.”) is neatly separated from the text that is the code. That, again, the text is not part of the action the code defines, but that it is mere inert data that gets put in certain places on the screen and therefore, again, only that which is on the screen is the text of concern to textual scholarship. The “philological facts” would in that case be all the possible text combinations that *CityFish* might be able to depict, and an archive of the work would just store all these individual combinations.

However, apart from the fact that the number of possible combinations makes this infeasible in the case of *CityFish*, this line of reasoning also denies that the code of *CityFish* contributes actively to the meaning formation of the text. Part of the intended meaning or message by the author – or, for those who adhere to a more post-modern conception of text, part of the meaning that can be read into the text – is dependent on the very interaction defined by the code. Using code to put an em-dash as a page break sign into a text may not interfere with the text’s meaning all that much, but once the interaction pertains to words, syntactics, sentences, and text structure, an ever larger part of the text’s meaning is ingrained in the interaction between text and code. Although more scholarly discussion is needed to tease out the exact boundaries of this idea, I think it is reasonable to claim that this does affect the ontological status of text.

The interaction between performative and static text, or code and text, is not the only reason why a claim may be made that digital text is

ontologically different than print or manuscript text. If we peer into the looking glass beyond the mere surface of the text that is on the screen, we find that digital text lives in many different digital structures, and not just as the visual semiotics we see on the screen. A plain text file is the simplest way of storing a text digitally. And obviously there is markup. But beyond that there are texts that are expressed as databases, as graphs, and other data structures and code-like objects. Elsewhere Tara Andrews and I have argued that these data structures are at the very least part of the argument or theory about a text in a digital environment. But beyond that they are also in themselves true representations of a text and they are texts that can be read. It is not tenable to hold that only the visual screen-depicted version of these data structures is the digital scholarly representation of such texts. We claim that, just as Suzanne Briet expanded the notion of document, scholars need to expand the notion of digital text beyond what they think is in a digital file and what is on a screen (Van Zundert and Andrews 2017). Data structures that represent texts are texts in themselves, but they are not mere inscriptions of the text – they are inscriptions that foreground and make explicit particular dimensions or aspects of the text.

Again one can do away with all of this, and claim that these digital objects are not the sorts of texts that scholars should tend to. However, that does not make these kinds of texts go away. Gatekeeping them out of the scholarly domain also, paradoxically, entails a confirmation of their being such a different form of text that scholars need not care. But if that is true, and since they are undeniably representations of text, then it follows they are ontologically different. And in the opposite case, if they are not ontologically different, then there is no reason not to consider these too as texts requiring scholarly attention.

All this does not mean that textual scholars should all become programmers too. But the claim is warranted that some branch of textual scholarship must take an interest in these strange digital beings that are also texts – simply because they are texts, but even more so texts that currently make up the major part of all information that humans exchange. Textual scholarship has always had its exploratory and experimental fringes. Paul Eggert gave a good overview of how the field has so far engaged with digital texts (Eggert 2010). Such an explorative periphery or leading edge is, I would argue, a sign of a healthy and viable scientific field that is aware of the needs and changes in the real world that pertain to its scholarly challenge, and wants to critically engage with these changes.

The Computational Edition

Most digital scholarly editions are disappointingly bland from a methodological perspective. They all stay safely within the realm of a representational philosophy. And that is a good thing. Change does not always justify revolution. However, it does serve scholarly purpose to explore further afield. Following Bordalejo's argument, little methodological change is to be expected from the current wave of print- and manuscript-mimetic digital scholarly editions. Given the examples that exist, this seems a fair reflection of the current situation. One cause for this may be found in how digital scholarly editions engage with code: they do not. Code is of course used in digital scholarly editions. It is used to dress up the edition with point-and-click functionality: dropdowns for chapter structures or other text structures as navigational devices, leafing through the edition, clicking on index items, the ubiquitous full text search, and of course popup annotations. It seems that scholars are predominantly interested in code to turn paratext and metatext into helpful functionality, but nowhere does code involve itself with the actual text.

My claim is that in a quest for a more methodologically-aimed exploration, textual scholars need to investigate and experiment with a different kind of edition. Not a digital, but a computational edition. Digital editions so far are essentially passive digital texts that require an elaborate technological ecosystem that grabs them from a hard disk on some server, processes and transforms them, and transfers them via a network to the screen of a reader/user. These editions are data, usually XML. They are not code but rather encodings, or markup. In contrast a computational edition would not be a slavish encoding, but rather a computational edition would be code and therefore a program that could be executed by a computer. The execution of the program would result in some form of scholarly edition. To explain this somewhat further, consider the two examples in figures 5 and 6.

FIGURE 5
Plain text.

Willem die Madocke maecte

FIGURE 6

Computational text.

```
print( 'Willem die Madocke maecte' )
```

These examples take as the object of scholarly editing the first verse in *Van den vos Reynaerde* (transl. «Of the Fox Reynaert»), a mid 13th century Middle Dutch beast epic. An interesting text by itself, of which an English translation and edition is available (Bouwman and Besamusca 2009) but here it will just serve to explain the difference between digital and computational. The first example lists the very words of the first verse. It does not contain anything more than that text, and if these words are stored as a digital file we may call it a digital text, or maybe even a digital edition, albeit it a tiny one.

The second example, however, is an executable computer program. The word “print” is a verb of the general purpose computer language Python (and a verb that appears in many computer languages it should be noted). It means that whatever follows between parentheses and quotes should be put to a screen or another medium for a user to view. The second example is therefore computational, it contains code rather than text. When executed the code performs an action, it renders the words of the verse on the reader/user’s screen.

Obviously these examples are trivial, but the salient point is in the fact that the digital text is purely representational, while the code is performative. Put a little differently, it is the case that text captures information and knowledge, while code captures action and behavior. Digital editions are purely representational, they are only surface. Scholarly editors have until now mostly ignored the ontological possibilities of action and performance that text-as-code or text-as-process do afford. This is how I propose to define the difference between digital and computational scholarly editions: a digital scholarly edition is an edition that captures the scholarly result through encoding (text and/or markup); a computational edition is an edition that captures scholarly actions and decisions by inscribing these in code, re-enacting the scholarly practice when the code is executed. In essence this means that a digital edition is a static representation of the result of scholarly editorial work, and that a computational edition, every time it is executed, re-enacts the scholarly editorial work and thus creates an edition as a result.

The fact that code facilitates this possibility may not be immediately clear from the small example above. It would of course be possible to put parentheses and quotes around the text of an entire edition and to put “print” in front of it. However, that would not amount to a computational edition as proposed here. The idea behind the computational edition is that a scholar does not write the edition, but that he or she has the code creating the text of the edition. Consider, for instance, the act of creating an annotation in an edition to explain a particular word or sentence that is difficult to understand. In our example this could be the word “Madocke”. This is actually the title of a lost work of which nothing is known, but of which the content is subject to educated guesses (Bouwman and Besamusca 2009:14-15). In the conventional situation a scholar would collect information known about this topic from other texts. Then he or she would write a small narrative based on that information. Eventually that narrative would become a footnote to the text of the edition, marked up, presumably, according to the TEI specification as a <note>.

In the case of a computational edition no such writing would be done by the hand of the editor. Instead the editor would write code that could be executed as a program. This program would retrieve the required information from a specified source and would transform it into an annotation appropriate for the particular edition. It would then add the annotation to the text. Note the indirection – so called in information technology terms – that takes place here. It is not the editor undertaking the legwork of information gathering, and the writing and adding of the annotation. It is rather the editor instructing a program precisely where to obtain the information and what to do with it. Because the editor describes in code how and where the information was obtained and how it was treated, this captures meticulously the scholarly activity and not merely its result. In other words the computational edition captures all things editors tend to ‘do’ but tend to not exhaustively ‘register’ in a surface-only digital edition.

The computational approach to editing may at the moment seem far-fetched and problem riddled. What scholars are able to program such editions? What about the plethora of philological information that is not online in any decent authoritative form? How can an annotation be decently formulated if a scholar is not allowed to actually polish it through writing? All such criticism are valid currently, provisionally. However, that these objections exist must not mean that some small contingent of textual scholars should not experimentally explore the possi-

ble methodological affordances that code or other digital technologies offer textual scholarship – especially because digital technologies are developing fast and may tomorrow proffer linguistic and epistemological aids that do not exist today. To remain relevant and capable textual scholarship should have its own digital labs, however small, to critically follow, explore, and implement these developments where useful and relevant.

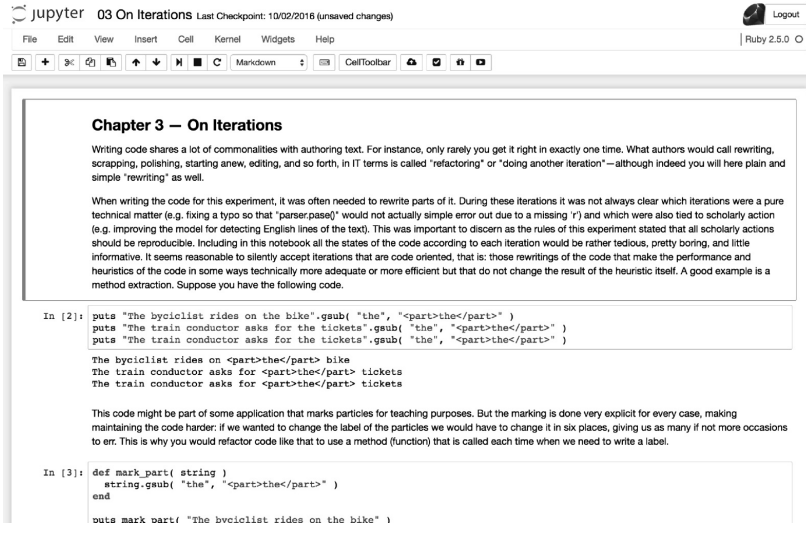
A Proof of Concept Computational Edition

Being not just a scholar but also a scientific programmer, I regard some of my work as part of the exploratory niche in textual scholarship. Digital editions are wonderful products of scholarship and they contribute enormously to the accessibility and the relevancy of texts and textual scholarship, even if impact lacks disappointingly behind (cf. Porter 2013). However, it has always annoyed me how they stay in an all too convenient mimetic and representational mode, reverent to print culture. That is why I started exploring what it could mean for a scholarly edition to be computational rather than digital. The computational edition that is resulting from this is very much work in progress and is also in many respects just a baby step on a very long quest. But it is, I would argue, a genuine textual scholarship exploration of computational means.

The computational edition of *Van den vos Reynaerde* takes the form of a series of Jupyter Notebooks. Jupyter Notebook is a digital technology that allows to mingle human narrative and computer code. Having these two types of text alternating each other on the same page allows to explain exhaustively what the code is trying to accomplish (see also figure 7). The code of a Jupyter Notebook can be executed stepwise by a reader while he or she is both reading the code and the accompanying explanatory text. The computational edition of *Van den vos Reynaerde* in this way records, describes, and implements a form of computational edition, exploring what a computational edition may entail. Currently this edition uses the online facsimiles of one of the extant manuscripts of the Middle Dutch story – the so called ‘Comburg manuscript’ – which is in the care of the Württembergische Landes Bibliothek under the description «Comburger Handschrift – mittelniederländische Sammelhandschrift – Cod.poet.et.phil.fol.22».

FIGURE 7

A page from the Jupyter Notebook computational edition of *Van den vos Reynaerde*.



The point of this computational edition is not in fact to create a new authoritative edition of *Reynaert the Fox*. Rather in contrast this text was chosen because plenty of scholarly editions of it exist, and thus it will provide plenty of clues on what an authoritative scholarly edition of this text should contain. The challenge is to end up with a code base that, when executed, indeed provides a scholarly edition that is acceptable. Currently the code downloads the facsimiles available in the public domain, adds a transcription and starts to annotate the first word of the edition – the author’s name – by associating it with sentences retrieved from scholarly works on this text. A very modest beginning indeed.³

³ To execute the work in progress Jupyter Notebook computational edition of *Van den vos Reynaerde* one needs Python and Jupyter Notebook installed on a computer. Directions can be found at <https://jupyter.readthedocs.io/en/latest/install.html>. This computational edition additionally uses Ruby as a programming language. Ruby can be installed from <https://www.ruby-lang.org/en/downloads/>. The iruby gem is required and can be gotten by typing “gem install iruby” at the terminal/command prompt. After these requirements have been installed one can download the notebooks from <https://github.com/jorisvanzundert/reynaert-as-graph/tree/master/notebook>, or one can use the “git clone” function to clone all of the code into a local directory. However, if executing the notebook is not a requirement, the content can be just read online at <https://github.com/jorisvanzundert/reynaert-as-graph/tree/master/notebook>.

The computational edition of *Van den vos Reynaerde* shows its experimental character in the fact that it every so often concludes that some things cannot yet be done. For instance, although Transkribus⁴ makes good headway in automatically transcribing medieval manuscript based on machine learning techniques, the amount of text of *Van den vos Reynaerde* does not suffice to apply this kind of technology. For now therefore, the edition has to do with a later transcription that can be automatically transcribed using computer tools. Again, the point is not to make this computational edition perfect from the start, but to explore the boundaries of what is and may be possible. As such, also scholarly actions that cannot yet be expressed computationally yield useful methodological information in this experiment.

A Rationale for the Computational Edition

A computational approach to scholarly editing may yield more substantial methodological innovations for the field of textual scholarship than digital editions might, because the computational approach draws in the code aspect of computing more fully and thus the performative nature of both computing and editorial work. One rationale for the computational edition is that it replaces the registration of the scholarly result (the edition) with the registration of the scholarly activity that results in the edition. The quality and validity of a scholarly edition is bound to the expertise, skill, and knowledge of the scholarly editor. This is why scholars in general make a sincere effort to explain and account for how they created a particular scholarly edition, for instance in an elaborate introduction to the edition. But this is an account at an arm's length of the actual scholarly activity. Instead of having, in a sense, a second-hand account of what went on during the creation of the scholarly edition, through code the audience can get a first-hand account as the code re-enacts the scholarly activity. If the trustworthiness and reliability of scholarly editing is in taking responsibility for its editorial actions and decisions, then there is no better reproducibility of these actions than through the meticulous registration of actions that coding can provide.

But reproducibility and accountability are not the sole motivators for this computational undertaking. Quite frankly, the reproducibility and accountability line of reasoning is a somewhat boring scientific argu-

⁴ <https://transkribus.eu/Transkribus/>

ment that notwithstanding must be put forward. Far more fun however, is the exploration this project represents of how text – and thus editions – can be different from what we accepted until now as (digital) scholarly editions. For instance, the work on the computational edition of *Van den vos Reynaerde* raises the question if scholarly editions must represent the text only as text. In programming there are styles and genres too. One such style is called object orientation. In this paradigm objects of the real world are modeled as digital objects with the same or similar properties and behavior. A very simple object oriented “dog” in the computer language Ruby may for instance be expressed as in figure 8.

FIGURE 8
A Ruby dog.

```
class Dog
  def bark
    puts "Wraff!"
  end
end

bello = Dog.new
bello.bark
```

The class defines an object Dog that has one behavioral function, which is to bark (in the sense that the onomatopoeia “Wraff!” will be put to the screen). The key line “bello = Dog.new” creates an computational dog object that we can make bark by writing “bello.bark”.

Van den vos Reynaerde is a narrative full of animals (including a pedantic little dog called Cortoys). Suppose we were to model all the animate and inanimate objects in the story together with their properties and behavior? A computational edition of this kind would eventually, when executed, enact the story rather than represent the text. Would that be an inadequate scholarly edition of the text? It would certainly be a different kind of edition. Maybe one that means a change to the methodological approaches of textual scholarship. And it would certainly be a scholarly edition well in line with McGann’s view that we scholars are mere part of a long line of actors that propel texts through time.

I am a textual scholar, a literary researcher, and a scientific programmer. I do not take particular issue with the term “digital fashionista”. But what is worrying is that such a denotation suggests that code and digital text are mere ephemeral fads that textual scholarship should ignore. That

would be a very serious underestimation of the impact that the digital medium and computation have on the uses and affordances of text. There should be a place in textual scholarship proper to explore these impacts. For that we do have to cure however the myopia with regard to digital editions.

Conclusion

Digital humanists and textual scholars have been trying to figure out how digital scholarly editions differ in an essential or fundamental way from print scholarly editions for more than a few decades now. But all propositions until now turn out to be less than revolutionary. The only slightly satisfying answer maybe has been offered by Patrick Sahle, in saying that a digital edition finds its essence in showing traits that are intrinsically non reproducible in print. But carefully read that proposition only testifies to the impotence of its circularity.

This may lead textual scholars to conclude that there are indeed no fundamental differences between print scholarly editions and digital scholarly editions. And this again has led some to contend that digital humanists have nothing to bring to textual scholarship. Fair is fair, for all its revolutionary language digital scholarship has not produced much revolutionary results. But the justifiable deprecation of grand revolutions may inadvertently be creating a blind spot for the far less visible but pivotal change that the digital medium caused to the ontological status of text.

Textual scholarship until now has adopted an exclusively mimetic descriptive approach for digital editing, prioritizing mark up and faithful remediation of physical artifacts. This endemic representational philosophy is favored through tradition, convention, and screen essentialism. It is obsessed with using the digital medium as a means to reproduce the solidified form of the book. The utility of all this above conventional print publication appears to be limited primarily to scale of access. It is the digital metaphor of mimesis that has caused textual scholarship to close its eyes for what sets print text apart from digital text: its performative nature.

Textual scholarship has thus denied the most pivotal aspect of text as part of the digital medium. This is the more remarkable because that what drives the medium's performative aspect is just another application of text: code. I cannot imagine that there would be any textual scholar that would want to forbid the making of books. I also cannot

imagine that any textual scholar in possession of full academic faculties would willingly want to ignore the growing body of digital born texts and the texts that exists as code. As a field we have not even started to figure out how to deal with code-as-text and text-as-performance, nor have we reached far in examining the affordances that these forms of text create for digital scholarly editing. The claims about reproducibility and capturing scholarly decisions that I have made above offer a methodological rationale for this exploratory engagement and make it an epistemologically viable undertaking. The more immediate and important objective of creating digital editions as computational programs is, however, to indeed figure out how we, as textual scholars, can deal with text in its ontological changed form of digital text.

As textual scholars we have a choice here. We may choose to ignore the ontological change that text underwent, and we may regard scholarly editing as an academic task that is solely concerned with the representation of static instances of text. In that case digital scholarly editing is at most a means to create wide access show cases of what wonderful things exist in the print world. But let us also in that case drop the ludicrous claims that digital editions must somehow be better books. If you want a better book, make a better book, not a digital edition. Indeed this is a scenario where digital humanists have little to offer to textual scholarship.

The other choice is that we accept code as a form of text, and computation as a valid form of textual scholarship, embracing the performative nature of digital text. Given that most text is already digital text this seems to me a sensible choice for textual scholarship. This choice does not imply a call for a methodological revolution where all textual scholars must become programmers overnight. With mark up the task of preparing textual scholarship's methodology for a digital era has not seen its end but at most the end of its beginning. This is not a revolutionary claim but a logical consequence from the demonstrated change in the ontological status of text. Adapting textual scholarship to this change requires an intimate knowledge of both text and code – but not from every scholar and not immediately. We are not in crisis, and there is no revolution going on. But there is incommensurability between print and digital text, which is likely to be a driver of methodological change (Kuhn 2012[1962]).

In all this warrants a genuine plea for a niche in textual scholarship for the computational savvy – call them digital humanists, fashionistas, or just what they are: scholars. Let these advanced methodologists seri-

ously explore the affordances that text-as-code and code-as-text create for digital scholarly editing. And, more importantly, let them help textual scholarship prepare itself for an era in which digital born texts, electronic literature, and text-as-code become prime carriers of human cultural artifacts.

References

- Audio* 1984: «Sony Revolutionizes the Compact Disc Revolution», December 1984, <https://www.americanradiohistory.com/Archive-Audio/80s/Audio-1984-12.pdf>.
- Bordalejo, Barbara 2018: «Digital versus Analogue Textual Scholarship or The Revolution Is Just in the Title», *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*, 7/1 (2018), pp. 7-28, <https://doi.org/10.1353/dph.2018.0001>.
- Bouwman, André and Bart Besamusca 2009: *Of Reynaert the Fox: Text and Facing Translation of the Middle Dutch Beast Epic Van Den Vos Reynaerde*, translated by Thea Summerfield, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, <http://www.oopen.org/search?identifier=340003>.
- Carpenter, J.R 2010: *CityFish*, 2010, <http://luckyssoap.com/cityfish/>.
- 2013: *...and by Islands I Mean Paragraphs*, 2013, <http://luckyssoap.com/and-byislands/>.
- Clarke, Eric F. 2007: «The Impact of Recording on Listening», *Twentieth-Century Music*, 4/1 (2007), pp. 47-70, <https://doi.org/10.1017/S1478572207000527>.
- «Compact Disc Hits 25th Birthday» 2007: *BBC News* (blog), August 17, 2007, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/6950845.stm>.
- Eggert, Paul 2010: «Text as Algorithm and as Process», in *Text and Genre in Reconstruction: Effects of Digitalization on Ideas, Behaviours, Products and Institutions*, Cambridge, Open Book Publishers, 2010, pp. 183-210, <http://books.openedition.org/obp/660>.
- Galey, Alan 2010: «The Human Presence in Digital Artifacts», in *Text and Genre in Reconstruction: Effects of Digitalization on Ideas, Behaviors, Products and Institutions*, edited by Willard McCarty, pp. 93-118, Cambridge (UK), Open Book Publishers, 2010, http://individual.utoronto.ca/alangaley/files/publications/Galey_Human.pdf.
- Gay, Paul du, Stuart Hall, and Keith Negus 1997: *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, reprint 2003, London, Thousand Oaks, New Delhi, The Open University in cooperation with SAGE Publications, 2003.
- Jansen, Leo, Hans Luijten and Nienke Bakker, eds. 2009: *Vincent van Gogh: The Letters*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, <http://www.van-goghletters.org/>.
- Katz, Mark 2004: *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2009.

- Kay, Alan and Adele Goldberg 1977: «Personal Dynamic Media», *Computer*, 10/3 (1977), pp. 31-41, http://www.newmediareader.com/book_samples/nmr-26-kay.pdf.
- Kirschenbaum, Matthew 2004: «Extreme Inscription: Towards a Grammatology of the Hard Drive», *TEXT* 13/2 (2004), pp. 91-125, http://observatory.constantvzw.org/books/vol13_2_06.pdf.
- 2008: *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge (MA), USA, MIT, 2008.
- Kuhn, Thomas S. 2012: *The Structure of Scientific Revolutions*, 4 (first published 1962), New York and London, The University of Chicago Press, 2012.
- McGann, Jerome 1991: *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- 2004: «Marking Texts of Many Dimensions», in *A Companion to Digital Humanities*, edited by Susan Schreibman, Ray Siemens, and John Unsworth, Oxford, Blackwell, 2004, <http://www.digitalhumanities.org/companion/view?docId=blackwell/9781405103213/9781405103213.xml&chunk.id=ss1-3-4&toc.depth=1&toc.id=ss1-3-4&brand=default>.
- 2013: «Philology in a New Key», *Critical Inquiry*, 39/2 (2013), pp. 327-346, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/668528>.
- Nyhan, Julianne and Andrew Flinn 2016: *Computation and the Humanities: Towards an Oral History of Digital Humanities*, Springer Series on Cultural Computing, Cham, Springer Open, 2016, <http://www.springer.com/gp/book/9783319201696>.
- O'Donnell, Daniel Paul 2015: «A First Law of Humanities Computing?» (blog), January 25, 2015, <http://people.uleth.ca/~daniel.odonnell/Blog/the-first-law-of-humanities-computing>.
- Pierazzo, Elena 2011: «A Rationale of Digital Documentary Editions», *Literary and Linguistic Computing* 26/4 (2011), pp. 463-77.
- Porter, Dot 2013: «Medievalists and the Scholarly Digital Edition», *Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing*, 34 (2013), <http://www.scholarlyediting.org/2013/essays/essay.porter.html>.
- Robinson, Peter 2004: «Where We Are with Electronic Scholarly Editions, and Where We Want to Be», March 24, 2004, <http://computerphilologie.uni-muenchen.de/jg03/robinson.html>.
- 2013: «Why Digital Humanists Should Get out of Textual Scholarship. And If They Don't, Why We Textual Scholars Should Throw Them Out», *Scholarly Digital Editions* (blog), July 29, 2013, <http://scholarlydigital-editions.blogspot.nl/2013/07/why-digital-humanists-should-get-out-of.html>.
- 2016: «The Digital Revolution in Scholarly Editing», in *Ars Edendi Lecture Series, Vol. IV*, edited by Barbara Crostini, Gunilla Iversen, and Brian Jensen, pp. 181-207, Stockholm, Stockholm University Press, 2016, <https://doi.org/10.16993/baj>.

- Robinson, Peter, and Kevin Taylor 1998: «Publishing an Electronic Textual Edition: The Case of The Wife of Bath's Prologue on CD-ROM», *Computers and the Humanities* 32/4 (1998), pp. 271-284, <https://doi.org/10.1023/A:1000943530396>.
- Sahle, Patrick 2016: «What Is a Scholarly Digital Edition?», in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, edited by Matthew James Driscoll and Elena Pierazzo, Cambridge (UK), Open Book Publishers, 2016, pp. 19-40, <http://www.openbookpublishers.com/reader/483>.
- Siemens, Ray, Meagan Timney, Cara Leitch, Corina Koolen and Alex Garnett: 2012: «Toward Modeling the Social Edition: An Approach to Understanding the Electronic Scholarly Edition in the Context of New and Emerging Social Media», *Literary and Linguistic Computing* 27/4 (2012), pp. 445-461, <https://doi.org/10.1093/llc/fqs013>.
- Van Zundert, Joris J. 2016a: «Barely Beyond the Book?», in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, edited by Matthew James Driscoll and Elena Pierazzo, pp. 83-106, Cambridge (UK), Open Book Publishers, 2016, <http://www.openbookpublishers.com/reader/483>.
- 2016b: «The Case of the Bold Button: Social Shaping of Technology and the Digital Scholarly Edition», *Digital Scholarship in the Humanities*, 31/4 (2016), pp. 898-910, <https://doi.org/10.1093/llc/fqw012>.
- Van Zundert, Joris J., and Tara L. Andrews 2017: «Qu'est-Ce Qu'un Texte Numérique?», *Digital Scholarship in the Humanities*, 32 (Suppl_2), pp. ii89-105, <https://doi.org/10.1093/llc/fqx039>.
- Vee, Annette 2013: «Understanding Computer Programming as a Literacy», *LiCS* 1 (2) 2013, pp. 42-64, <http://licsjournal.org/OJS/index.php/LiCS/article/view/24/26>.
- Von Jungenfeld, Rocio 2015: «The Audiovisual Ghetto Blaster Effect», in *Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Art, ISEA2015 - Disruption*, 289, Vancouver, Canada, ISEA2015, 2015. http://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_289.pdf.

ABSTRACT

The digital scholarly editions that textual scholars and digital humanists produced for over two decades have often been accompanied by claims about their revolutionary nature. Technological innovations are prone to induce such claims, as the case of the compact disc audio carrier exemplifies. However, on closer inspection we are hard pressed to identify the revolution that such innovations bring about. Arguments that textual scholars have put forward to claim fundamental differences between print and digital scholarly editions turn out to be weak. Some, therefore, claim that in fact no essential changes exist between print and digital text, nor between print or digital textual scholarship. However,

none of the arguments takes into account the most striking difference between print and digital text, which is the performative potential of the latter. Digital text is endowed with a performative aspect through software code. However, current digital scholarly editions adhere almost exclusively to a representational philosophy in which the idea of text as a static materialized object is unaltered digitally remediated, that is: they are mostly static digital objects mimicking static print books. Perceived primarily as infrastructure underpinning digital scholarly editions, executable program code has until now largely been ignored by textual scholarship as a methodological means. Code, as will be explained, is the very embodiment of the ontological difference between print and digital text – it is text performing. This ontological shift and the emergence of a performative digital textual heritage do justify explorations of the methodological affordances that code creates for textual scholarship. As an example of such an exploration the idea of the computational scholarly edition is introduced (as opposed to the “merely digital” scholarly edition) and a tentative implementation is presented. Finally it is argued that, rather than to extradite them, it is more productive to embrace digital and computational exploratory niches in textual scholarship.

Keywords

Scholarly digital edition; performative digital text; data; text-as-code; ontological status of text; methodological change/innovation

Foro

MANUALI DI FILOLOGIA

MARIA LUISA MENEGHETTI

Manuali di Filologia (romanza)

Due avvertenze, per cominciare. La prima: mi muoverò nella prospettiva della disciplina che professo, la Filologia romanza, come del resto immagino che gli organizzatori di questo Forum si aspettassero. La seconda: non sceglierò la strada – in fondo facile per non dire banale – di offrire una rassegna inevitabilmente veloce, dato lo spazio a disposizione, dei manuali a vario titolo riferibili alla Filologia romanza attualmente in uso nell'università; non credo infatti sia utile e forse nemmeno corretto, in questa sede, dare punteggi ovvero imbastire sbrigative recensioni – elogiative o critiche, poco importa.

La via che tenterò di percorrere sarà piuttosto quella di mettere in risalto le problematiche che stanno dietro la costruzione di strumenti dedicati a una disciplina come la Filologia romanza, che, così come viene impartita nelle università italiane, costituisce ormai – e non sappiamo ancora per quanto tempo – un unicum di forte spessore culturale nel panorama dell'insegnamento delle *Humanities*. Al lettore anche moderatamente attento non sarà difficile individuare nella filigrana delle rapide annotazioni che qui seguiranno l'allusione ai diversi prodotti che l'attuale mercato editoriale propone.¹

Pensando poi allo specifico angolo di visuale di questo Forum, va fatta un'ulteriore considerazione preliminare. Molto più capillarmente di quanto non avvenga nell'ambito di discipline come l'Italianistica, le Letterature moderne o le Letterature comparate, nell'ambito della Filologia romanza esiste una storica consustanzialità tra le tematiche di base

¹ Ringrazio Massimiliano Gaggero, Stefano Resconi e Roberto Tagliani, coi quali ho discusso i temi di quest'intervento.

della disciplina e la prassi ecdotica, dal momento che i prodotti (letterari e non) al centro della riflessione critica necessitano sempre di un accertamento preventivo della “qualità” del loro testo, trattandosi di prodotti in larga misura tramandati da veicoli instabili quali i testimoni manoscritti ovvero, soprattutto nel caso dei documenti pratici, da trascrizioni spesso casuali o comunque prive di vera consapevolezza linguistica e filologica. Benissimo ha colto la questione Heinrich Lausberg, indicando come preliminare rispetto agli altri compiti della Filologia romanza la verifica, appunto, dell’attendibilità testuale delle opere analizzate: «Alla filologia romanza spetta il triplice compito [...] della critica testuale, dell’interpretazione e dell’integrazione sopratestuale (nella storia della letteratura e nella fenomenologia letteraria), nei riguardi delle opere composte nelle lingue romanze».²

Tanto nella sua dimensione internazionale quanto, pur in forma meno eclatante, nella sua dimensione nazionale, la Filologia romanza appare come una disciplina articolata e complessa – se volessi dire una banalità direi “proteiforme” –, le cui più specifiche articolazioni sono state spesso oggetto di discussione e di ripensamento. Come ha sottolineato in un suo saggio recente Pietro Beltrami, alla definizione precisa dei contenuti della disciplina nemmeno «giova la polisemia del nome, con i suoi equivalenti nelle varie lingue», per cui sotto la stessa etichetta

nelle diverse culture e scuole, possono stare, in varie configurazioni, contenuti molto diversi: gli studi di letteratura medievale e moderna, o anche solo moderna o solo medievale, gli studi di linguistica storica e anche di dialettologia, lo studio di una o più lingue romanze moderne, gli studi di storia della tradizione testuale e di critica del testo, ovvero l’arte dell’edizione critica.³

Nella prospettiva letterario-comparatistica (dunque, per diretta conseguenza, anche nella sua prospettiva filologica), in Italia la Filologia romanza ha ristretto, praticamente ab origine, la propria area di applicazione al Medioevo: basti solo evocare, in proposito, i titoli di quelli che a mio parere possono essere ritenuti i tre saggi fondativi della disciplina: *Virgilio nel Medioevo* di Domenico Comparetti (1872), *Roma nella memoria e nell’immaginazione del Medio-Evo* di Arturo Graf (1882) e *Le fonti dell’«Orlando Furioso»* di Pio Rajna (1900, ma la prima edi-

² H. Lausberg, *Linguistica romanza. I. Fonetica*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 17.

³ P.G. Beltrami, «Postille al manuale di filologia romanza», in «*Or vos conterons d’au-tre matiere*». *Studi di filologia romanza offerti a Gabriella Ronchi*, a cura di L. Di Sabatino, L. Gatti, P. Rinoldi, Roma, Viella, 2017, pp. 11-20: 11-12.

zione è del 1876), nel quale ultimo il Medioevo è raggiunto procedendo à *rebours* dal poema ariostesco, in apparenza saldamente ancorato alla temperie rinascimentale.⁴ Entro la dimensione più specificamente linguistica della disciplina, invece, l'attenzione degli studiosi si è spinta da subito fino alla modernità (basti pensare alle grandi grammatiche comparate, da Diez a Meyer-Lübke) e, anche nella pratica dell'insegnamento, la comparazione è molto spesso – anche se non sempre – focalizzata tra latino tardo e lingue romanze moderne, soprattutto lingue standard.⁵

Comunque sia, e proprio per le ragioni appena indicate (molteplicità delle lingue e delle letterature in gioco; varietà linguistica, sia sul piano della sincronia sia, e soprattutto, su quello della diacronia – basti solo ricordare che il Medioevo romanzo e poi l'avvio alla Modernità si caratterizzano per una *longue durée* di oltre sette secoli in cui le diverse lingue neolatine evolvono tumultuosamente –; complessità della situazione testimoniale delle opere), la Filologia romanza è una disciplina che necessita sempre di un approccio multiprospettico.

Un approccio multiprospettico che tocca evidentemente ai manuali destinati all'insegnamento sintetizzare.⁶ Ma sintetizzare come? Dalla situazione appena tratteggiata può discendere infatti una prima domanda: è più utile un manuale unico, o complessivo che dir si voglia (il cui prototipo è forse rappresentato dall'*Introduction aux études de philologie romane* di Eric Auerbach, pubblicato nel 1949),⁷ o invece è meglio proporre tanti manuali, ciascuno dedicato ad un aspetto specifico (linguistico, storico-letterario, ecdotico)?

Dico subito che, nei manuali di tipo complessivo, quello che mi sembra di solito più sacrificato è proprio l'ambito ecdotico. Nell'*Introduction* di Auerbach la scarsa attenzione al problema della "qualità" testuale assume un aspetto quasi imbarazzante: sul metodo da seguire negli accertamenti che dovrebbero portare alla miglior approssimazione possibile al testo originale, Auerbach fornisce poche e generiche nozioni (non parla ad esem-

⁴ Mi permetto in proposito di rinviare a M.L. Meneghetti, «Filologia romanza e (è) letteratura comparata», *Critica del Testo*, a. XV/3 (2012), pp. 77-93.

⁵ Su quest'ultimo punto cfr. ancora Beltrami, «Postille», p. 13.

⁶ Secondo A. Roncaglia, «Prospettive della Filologia romanza», *Cultura neolatina*, 16 (1956), pp. 95-107, la stessa Filologia romanza sarebbe da considerare, per le sue specifiche caratteristiche, una disciplina di sintesi (in proposito v. anche Beltrami, «Postille», p. 12): dunque, i manuali che la riguardano dovrebbero essere latori di una sorta di sintesi al quadrato.

⁷ E. Auerbach, *Introduction aux études de philologie romane*, Frankfurt, Klostermann, 1949, tradotto in italiano nel 1963; E. Auerbach, *Introduzione alla Filologia romanza*, Torino, Einaudi, 1963; ma era prima uscita, nel 1944, la traduzione turca, cosa che non stupisce, perché il manuale era stato scritto a Istanbul, ad uso dei locali studenti di romanistica.

pio del dato, fondamentale, che gli stemmi si costruiscono sugli errori comuni e non sulle varianti; e, nella premessa bibliografica, afferma tranquillamente che la miglior edizione critica è di regola l'ultima!...).⁸ Per restare a un altro classico, il manuale di Carlo Tagliavini⁹ ignora o quasi il problema, e anche nelle trattazioni più recenti le cose non sembrano davvero molto migliorate. La giustificazione, talora esplicitamente addotta, della destinazione di questo tipo di prodotti a un pubblico di studenti dei primi anni d'università non mi pare molto sostenibile: credo infatti che proprio ai principianti sia necessario fornire, anche se in termini molto generali, una corretta immagine dei problemi relativi alla *constitutio textus* dei prodotti letterari cui la Filologia romanza rivolge la sua attenzione.

Nei manuali di tipo complessivo il peso dei due ambiti di studio maggioritari – quello linguistico e quello letterario – varia notevolmente, di solito con una prevalenza più o meno marcata del primo. Se in questi manuali di letteratura si parla, quasi sempre il discorso si esaurisce sui primi testi delle singole letterature – insomma sulle 'origini'. Un'eccezione è però rappresentata proprio dall'*Introduction* di Auerbach, dove è invece alla linguistica che viene dedicato un capitolo piuttosto breve e, per di più, molto orientato. Auerbach individua nell'interesse per la lingua parlata (a tutti i livelli e in tutte le forme) e nel concetto di innovazione le due basi su cui si fonderebbe la linguistica moderna (la cui apparizione andrebbe datata alla metà dell'Ottocento – e dunque, come par di capire, messa in carico ai Neogrammatici più che ai grandi comparatisti di epoca romantica): domina dunque l'idea della centralità del rapporto comunicativo tra emittente e destinatario – tra autore e pubblico, se pensiamo all'ambito letterario –, piuttosto che quella relativa alla centralità del messaggio – e/o del testo letterario – in sé.

Del resto, anche l'abbondante sezione del manuale di Auerbach dedicata alla letteratura (ben 160 pagine sulle complessive 280) si avvale di un titolo ben poco storico-comparativo: quello di «dottrina generale delle epoche letterarie». Sotto questo titolo dal vago sapore vichiano si dispiega comunque un disegno schematico ma accurato delle grandi letterature romanze europee (francese, castigliana e italiana, più qualche cenno minimo alla provenzale, alla catalana e alla galego-portoghese) dal Medioevo agli inizi del Novecento. Un disegno che, alla luce del concetto di *Weltliteratur*, non a caso al centro della riflessione dell'ultimo Auerbach, mira non tanto a ricercare e valorizzare «quanto è comune e spe-

⁸ Auerbach, *Introduzione*, p. 282.

⁹ C. Tagliavini, *Le origini delle lingue neolatine*, Bologna, Pàtron, 1949.

cifico» nelle letterature dei diversi popoli e civiltà, quanto piuttosto ad individuare quei tratti che sono l'effetto della «fecondazione reciproca» di una «molteplicità» (*Mannigfaltigkeit*) frutto della «*felix culpa* della frammentazione dell'umanità in una moltitudine di culture». ¹⁰ Un *vaste programme* su cui, comunque, varrebbe la pena di riflettere ancora oggi...

Veniamo ora ai manuali settoriali, che sviluppano una soltanto delle tre prospettive fondamentali nelle quali, come sopra accennato, si articola lo studio della Filologia romanza, ossia la prospettiva linguistica, quella letteraria e quella ecdotica.

La tradizione dei manuali dedicati alla linguistica è sicuramente molto ben radicata, anche perché, più o meno direttamente, essa trae origine dalle monumentali grammatiche comparate delle lingue romanze di Friedrich Diez (3 voll. 1836-1843) e di Wilhem Meyer-Lübke (4 voll., 1890-1902). In chiave propriamente manualistica, il vero prototipo potrebbe essere identificato nei tre smilzi volumi della *Romanische Sprachwissenschaft* di Heinrich Lausberg (pubblicati originariamente in Germania tra il 1956 e il 1962, e dedicati, rispettivamente, al vocalismo, al consonantismo e alla morfologia – gli ulteriori volumi previsti, destinati alla sintassi e al lessico, non furono mai pubblicati).

I rigorosi dati accumulati in questi tre volumetti sono stati ampiamente utilizzati e ripresi nelle ulteriori trattazioni manualistiche, col rischio però di fornire agli utenti una pura descrizione dei fenomeni *in vitro*, senza cioè un vero ancoraggio con la realtà documentaria e testimoniale e, ancor più, con il quadro teorico e metodologico di riferimento. Spiace, in particolare, che nel contesto della recente manualistica italiana, anche in quella di buon livello, non si sia fatto tesoro della parte introduttiva del manuale di Lausberg: esso, appunto nella sua edizione italiana, ¹¹ si apre infatti con una premessa notevolmente ampliata rispetto all'originale (108 pagine di medio formato, rispetto alle 76 di formato piccolo dell'edizione tedesca), nella quale, con lo stile rigoroso ed essenziale caratteristico dell'autore, viene offerto uno stimolante trattato di linguistica generale, ricco di aperture teoriche e culturali. ¹²

¹⁰ Auerbach, *Introduzione*, p. 31.

¹¹ Lausberg, *Linguistica romanza*, 2 voll. (*I. Fonetica; II. Morfologia*).

¹² Sul significato e il valore di quest'introduzione "italiana", si vedano ora L. Tomasin, «Lausberg e l'etimologia degli antichi», in corso di stampa in *L'Italia dialettale*, numero *in memoriam* di M. Pfister, in particolare §§ 1-2, e Idem, «Nine and a half theses for philology in the era of digital liquidity», in corso di stampa negli Atti del Convegno *Textual Philology facing Liquid Modernity*, Roma, 18-20 aprile 2018, in particolare *Premise* e § I (ringrazio Lorenzo Tomasin di avermi gentilmente anticipato i due testi).

Quello dei manuali dedicati alle diverse letterature romanze è un tema più complesso, per almeno due ragioni inerenti allo stesso oggetto di studio:

1) la vastità della produzione, sia in senso geografico (si va dall'Inghilterra anglo-normanna alla Penisola iberica, dalla Francia del Nord all'Italia continentale e insulare) sia in senso cronologico: dai precoci esordi – tutti a carico dell'area francese – all'età dei Froissart, dei Pero López de Ayala e dei Franco Sacchetti passano oltre cinque secoli;

2) la necessità di muoversi entro un quadro d'insieme comparato e fortemente ancorato a solidi parametri cronologici, anche nel caso in cui il centro primo d'interesse sia una sola letteratura romanza. In altri termini, la necessità di far capire che, ove ad esempio si prenda come punto di riferimento privilegiato la letteratura provenzale, il primo trovatore conosciuto, Guglielmo IX d'Aquitania, era contemporaneo dell'autore della versione della *Chanson de Roland* tramandata dal ms Digby 23 della Bodleiana di Oxford (chiamiamolo pure, per convenzione, Turolfo); e che ugualmente contemporanei erano Guiraut Riquier, la personalità più rilevante dell'ultima generazione trobadorica, e il Dante della *Vita Nuova*, e che poi lo stesso Guiraut Riquier era di una o forse due generazioni più giovane del *notaro* Giacomo da Lentini; o ancora, se ci si focalizza invece sull'area italiana, che l'arcaico *Ritmo laurenziano*, stando alla sua datazione più plausibile, era coetaneo o addirittura più recente del *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes, ma anche dell'immenso *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Bernai e forse perfino del *Joseph d'Armathie* di Robert de Boron, collegabile a personaggi attivi all'epoca della IV Crociata come il ben attestato Gautier de Montbéliard, reggente di Cipro.

Nelle appendici di molte storie delle letterature romanze le tabelle cronologiche sinottiche, più o meno fitte e accurate, ormai non mancano. Ma c'è da chiedersi quanta utilità pratica presentino proprio per lo studente, magari agli inizi della carriera, primo destinatario e fruitore di questi prodotti: meglio sarebbe, a mio parere, se questi raffronti trovassero lo spazio che meritano all'interno dell'esposizione critica.

D'altra parte, se un disegno comparato per singoli generi non è difficile da realizzare – e anzi è stato talora già realizzato –, più complesso, ma forse anche più stimolante, sarebbe tentare la narrazione globale di quei cruciali cinque secoli di letteratura europea all'insegna, appunto, di una comparazione che procedesse per rigorosi tagli sincronici.¹³ Non

¹³ Alzando ulteriormente la posta, si potrebbe anzi auspicare una narrazione che tenesse anche conto, sempre in rigorosa sincronia, degli sviluppi delle letterature non romanze del Medioevo europeo, del resto in buona misura tributarie della cultura romanza.

mi nascondo che sostenere in modo davvero coerente e consequenziale un simile tipo di narrazione potrebbe risultare molto complicato; non a caso, anche se gli studiosi più avvertiti delle letterature romanze medievali sono d'accordo nel sottolineare la sostanziale unità di fondo che le caratterizza, all'atto pratico la tendenza dominante è quella di una semplificazione fondata, più o meno esplicitamente, sulla scorciatoia delle sezioni parallele, tante quante sono le differenti lingue in cui queste letterature si esprimono: un rischio già presente nel "prototipo" costituito dalle *Letterature d'oc e d'oïl* di Antonio Viscardi,¹⁴ e del resto ben sottolineato da uno studioso con forti capacità divulgative come Alberto Varvaro:

Un'introduzione alle letterature romanze medievali potrebbe essere impostata in maniere assai diverse. Si potrebbe scegliere, ad esempio, la traccia dello sviluppo storico, secondo lo schema più consueto delle storie letterarie; resterebbe però da vedere se sia possibile fondere in un'unica serie cronologica tutta la produzione letteraria da Lisbona a Londra a Palermo o se sia necessario scindere la trattazione in almeno sei sezioni parallele.¹⁵

Veniamo infine ai manuali di ecdotica ad uso specifico dei filologi romanzi. Va detto che non ce ne sono moltissimi, ma che sicuramente sono tutti di buona, se non ottima qualità, tanto quelli prodotti da studiosi italiani quanto quelli usciti all'estero, in particolare ad opera di alcuni specialisti francesi e spagnoli. È però giusto osservare che il loro impianto diverge ben poco dal modello generale dei manuali che si rivolgono a chi studia la filologia italiana (ovvero, fuori d'Italia, a chi studia la filologia francese o la filologia iberica), salvo naturalmente per l'esemplificazione offerta, plurilingue e spesso un po' più ampia e ricca. Manca un vero disegno dell'evoluzione della critica del testo che metta in luce il contributo offerto dall'ecdotica romanza (Bédier non avrebbe mai potuto essere un filologo classico!); manca inoltre una vera attenzione allo specifico delle testimonianze letterarie del Medioevo volgare, in particolare al fatto che, sovente, le opere oggetto dell'attenzione dei filologi romanzi possono essere attestate da manoscritti di diversa provenienza e dunque di differente colorito linguistico (basti solo ricordare che, nella tradizione manoscritta della *Chanson de Roland*, la versione assonanzata – sicuramente la più antica e autorevole – è attestata da un codice anglo-normanno, il già ricordato Digby 23, e, per larga parte, da un altro codice dalla coloritura

¹⁴ A. Viscardi, *Letterature d'oc e d'oïl*, Milano, Academia, 1952.

¹⁵ A. Varvaro, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 9.

invece marcatamente franco-italiana, il Marciano V4), un dato, questo, che dev'essere adeguatamente affrontato al momento dell'edizione.

A proposito dei manuali di ecdotica (ma in realtà non solo di questi), andrebbe fatta un'altra necessaria distinzione, legata alla finalità dello strumento: quella tra manuali di studio e manuali di consultazione.

Il confine tra le due tipologie è, a mio modo di vedere, piuttosto labile: in entrambe è ad esempio indispensabile la presenza di indici tematici ampi e accurati, che permettano una navigazione sicura e proficua. Ma credo che una caratteristica imprescindibile del manuale (prevalentemente) di studio dovrebbe essere, da un lato, la chiarezza – la leggibilità – e, dall'altro, la capacità di catturare il lettore con la ricchezza e la pertinenza dell'esemplificazione. Già accennavo che solo in alcuni manuali di ecdotica trova posto un'esemplificazione davvero articolata: in ogni caso, si ha spesso l'impressione di trovarsi davanti ad esempi scorciati e semplificati (spesso scorciati e semplificati per obbedire a precise finalità dimostrative), aggiunti a corredo delle enunciazioni e non invece presentati come necessari punti di partenza induttivi, tali da guidare e favorire il ragionamento filologico. E forse non soltanto questo... Sono infatti convinta che il modo migliore per introdurre gli studenti a una cultura romanza del Medioevo intesa nella sua più vasta accezione resti ancora quello di offrire un'analisi ravvicinata e multiprospettica dei prodotti letterari più significativi: cosa che si può fare agevolmente ricorrendo a una formula che ha per molto tempo caratterizzato un tipo assai particolare di antologia, che siamo soliti indicare con l'etichetta di *crestomazia*.

Con ciò giungiamo a un ulteriore (ultimo) punto, per me fondamentale, che potrei proprio intitolare, parafrasando Foscolo, «o filologi, io vi esorto alle *crestomazie*...». Negli ultimi decenni il modello della *crestomazia*, con pochissime eccezioni,¹⁶ sembra in disuso. Invece, dalla fine del XIX secolo alla metà circa del secolo scorso, come ho appena anticipato, sono state proprio queste particolarissime antologie a formare generazioni di studenti di Filologia romanza, mettendoli per prima cosa

¹⁶ Tra queste poche eccezioni, citerei P. Bec, *Manuel pratique de Philologie romane*, Paris, Picard, 1970-71, 2 tomi, che, per ognuna delle grandi lingue romanze (nell'ordine: italiano – sostanzialmente toscano –, spagnolo, portoghese, occitano, catalano, guascone, francese – e suoi principali dialetti –, romeno) fornisce, al termine di un'analisi di carattere tipologico e fortemente orientata sulla comparazione fonetica e morfologica, una rapida messa a punto relativa ai primi testi letterati che sono espressione di quella lingua e, infine, una scelta molto ristretta (anzi, quasi sempre ridotta all'esempio singolo) di testi letterari che vengono però corredati da un approfondito commento storico-letterario, filologico e linguistico.

davanti a quello che Cesare Segre definì «il testo nella sua maestà».¹⁷ Di ciascun testo non venivano affatto occultati i tratti problematici e gli accidenti di trasmissione, procedendo di solito a una nuova edizione (o, in non pochi casi, alla prima edizione in assoluto) dei prodotti trascelti: un'edizione completa di discussione stemmatica, apparato, note e di un glossario ragionato che spesso, oltre a registrare le varianti grafiche, rinviava a un'articolata trattazione linguistica, ospitata di regola nelle pagine iniziali del volume. Tutto, comunque, all'insegna di una mirabile stringatezza, di cui purtroppo la pratica filologica più recente sembra aver perduto memoria.

Esiste infatti, per gli studenti che si affacciano all'esercizio filologico, una forte necessità di contestualizzare e verificare le nozioni teoriche acquisite direttamente sulla realtà, concreta e spesso affascinante, dei testi del passato – nello specifico, dei testi attraverso cui le letterature romanze medievali hanno trasmesso nei secoli il loro messaggio. Partendo dai testi si può anche immaginare un percorso che integri e approfondisca, in una visione davvero unitaria, i tre ambiti specifici sopra individuati: quello ecdotico, in primis, ma anche quello linguistico e quello storico-letterario. È del resto proprio su questo tipo di percorso che le migliori cretomazie dedicate all'ambito romanzo medievale si sono precocemente incamminate, con risultati sempre interessanti ma tra loro differenziati, così da rispecchiare le diverse situazioni culturali in cui sono maturate.

Citerò, molto brevemente, tre esempi, tutti collocabili nella prima metà del secolo scorso, che mi sembrano notevoli non solo per la loro qualità intrinseca, ma anche per la loro capacità di coniugare, enfatizzandoli ciascuna a suo modo, i diversi possibili approcci alla disciplina.

Partirò dal caso meno antico, quello della *Chrestomathie de la littérature en ancien français* di Albert Henry:¹⁸ sul piano delle scelte testuali, l'autore si rifà sicuramente a criteri di tipo bédieriano, per cui, pur rendendo volta a volta conto dello stato della tradizione, opta di regola per l'edizione del testimone considerato migliore. La *Chrestomathie* di Henry si caratterizza, d'altra parte, per una notevole attenzione agli sviluppi storico-letterari, offrendo, per ciascun testo, un breve cappello introduttivo.

¹⁷ C. Segre, «Critica e testualità», in Idem, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 87-99: 99.

¹⁸ A. Henry, *Chrestomathie de la littérature en ancien français*, 2 voll., Berne, Francke, [1953] IIIème édition revue, 1965.

tivo che consente, a chi ne abbia la capacità e la curiosità, di ricostruire, per sommi capi, un profilo complessivo della letteratura della Francia medievale, insomma un piccolo manuale di storia della letteratura.

Il *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali* di Vincenzo Crescini¹⁹ sembrerebbe concentrare larga parte della sua attenzione sugli sviluppi grammaticali dell'antico provenzale; si tratta invece, come ben ebbe a osservare Gianfranco Folena, di un

ancor oggi impareggiato ... strumento didattico nel campo della filologia provenzale ... ammirevole per il legame profondo, la contiguità e l'interdipendenza che vi regna fra l'accertamento del testo, l'esegesi e la codificazione grammaticale e lessicale ricavata dai testi e ad essi aderente.²⁰

Più nettamente orientata in prospettiva filologica appare infine la *Provenzalische Chrestomathie* di Carl Appel.²¹ Quando, poco sopra, ho alluso alla capacità delle vecchie crestomazie di concentrare con "mirabile stringatezza" tutti i dati utili all'analisi, pensavo, in particolare per l'allestimento dei testi critici, proprio al lavoro di Appel, tuttora ben fruibile, certo a patto che gli studenti all'inizio del loro apprendistato filologico siano adeguatamente informati e guidati. Per fare un solo esempio, Appel correda il testo critico della celebre pastorella marcabruniana *L'autrier jost'una sebissa* (fondato essenzialmente sulla tradizione linguadociana dei mss CR, che costituiscono la famiglia *x*) di un apparato che registra le varianti di sostanza di tutti gli altri testimoni, a sua volta preceduto da una sinteticissima analisi della tradizione manoscritta che individua gli snodi fondamentali dello stemma. Il dato a mio parere più rilevante è però costituito dal fatto che anche le più significative varianti non accolte a testo vengono comunque inserite nel glossario generale. Citerò almeno due casi. In primo luogo, quello del v. 48, in cui la lezione *tropel-lada* (intesa come "Vereinigung", ma forse meglio varrebbe "incontro sessuale"), caratteristica di tutta la famiglia *y'*, si oppone alla più scolorita

¹⁹ V. Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali. Introduzione grammaticale, crestomazia e glossario*, Milano, Hoepli, III edizione migliorata, 1926 (erede del *Manualetto provenzale per uso degli alunni delle facoltà di lettere: introduzione grammaticale, crestomazia, glossario*, uscito in prima edizione nel 1892 [Verona, Libreria alla Minerva/Padova, Libreria all'Università]).

²⁰ G. Folena, s.v. «Vincenzo Crescini», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, XXX, 1984, cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-crescini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-crescini_(Dizionario-Biografico)/).

²¹ C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, Reisland, [1895] 6. verbesserte Auflage, 1930.

lezione della famiglia *x*, pur accolta a testo.²² In secondo luogo, quello del v. 8, in cui alla forma *planissa*, *facilior* di *x* accolta a testo, si contrappone, nella costellazione *y'*, la voce *calmissa* “freies Feld” o meglio “altopiano selvaggio”, lezione del ms T (*recentior* che solo a uno sguardo frettoloso può apparire *deterior*), e del manoscritto *a*, latore di lezioni genuine tanto sul piano sostanziale quanto anche su quello linguistico. Il termine non fu ben compreso dagli altri testimoni del gruppo – si vedano le varianti *cambissa* / *camissa* (in realtà, stando alla lettera dei manoscritti latori, *camina*). In questo caso, in effetti, come ha poi ben puntualizzato Aurelio Roncaglia,²³ la lezione *calmissa* ha moltissime possibilità di essere la lezione autentica, il che ci porta ad importanti illazioni sul luogo e la temperie storico-culturale in cui il testo è stato composto.²⁴

Concludo. Un maggior ancoraggio dei manuali ai testi, sul modello delle migliori crestomazie, eviterebbe oltre a tutto un fenomeno ormai abbastanza diffuso nelle tesi e nei lavori dei giovani filologi: il loro imbarazzo al momento di mettere in pratica gli insegnamenti teorici appresi dai manuali stessi. Quest'imbarazzo riguarda il piano ecdotico, per cui, per fare un solo esempio, la difficoltà di dimostrare l'esistenza dell'archetipo o di identificare veri errori separativi conduce non di rado ad enunciare/annunciare gli ottimi principi appresi appunto dai manuali e poi a disegnare gli stemmi fondandosi sulle varianti adiafore, ma riguarda anche il piano dell'analisi linguistica, per cui si nota spesso la difficoltà di accordare la realtà concreta dei testimoni manoscritti e perfino quella dei testi editi criticamente con le “lingue *in vitro*” descritte nei manuali.

²² Ecco il passo interessato (vv. 43-49) nell'edizione Appel (che riprende, con minime variazioni, l'edizione Dejeanne) e nella recente edizione Gaunt, Harvey e Paterson, che invece accoglie sostanzialmente la variante sopra discussa: «Toza, fi-m ieu, gentil fada / vos adastret, quan fos nada, / d'una beutat esmerada / sobre tot'otra vilayna; / e seria-us ben doblada, / si-m vezia una vegada / sobira e vos sotrayna» (Appel, *Provenzalische Chrestomatie*, n. 64); «Bella», fiz m'ieu, «gentils fada / vos faizonec cant fos nada: / fina beutat esmerad'a / e vos, corteza vilaina, / e seria-us ben doblada / ab sol un'atropelada, / mi sobra e vos sotraina» (Marcabru. *A Critical Edition*, ed. by S. Gaunt, R. Harvey, L. Paterson, Cambridge, D.S. Brewer, 2000, XXX).

²³ A. Roncaglia, «Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo (Discussione sui fondamentali religiosi del “trobar naturau” di Marcabruno)», in *I Cistercensi e il Lazio. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (17-21 maggio 1977)*, Roma, Multigrafica, 1978, pp. 11-22: 20-22.

²⁴ Mi permetto in proposito di rinviare a M.L. Meneghetti, «Una *serrana* per Marcabru?», in *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 197-198. La lezione *chalmisa* è stata poi accolta a testo anche nell'edizione Gaunt, Harvey e Paterson.

PAOLO TROVATO

*Qualche riflessione su alcuni manuali recenti, compreso il mio**

1. Non avevo capito che proprio io avrei dovuto parlare del mio manuale, cosa non impossibile ma certo un tantino bizzarra; e quindi la prendo un po' larga. Però, anche per distinguermi da Maria Luisa (alias Marisa) Meneghetti, che non li voleva fare, farò dei nomi (non tanti, ma un po' di nomi). Siamo a Bologna, Italia, a parlare di un fatto prevalentemente – se non tipicamente – italiano come l'iperproduzione di manuali che si richiamano alla filologia in senso più o meno largo. Se andiamo indietro solo di 5 anni, il catalogo – pur se con qualche inevitabile buco e con qualche apertura al resto del mondo – dovrebbe essere grosso modo questo:

- 2014: a) riedizione, a cura di Lino Leonardi, di G. Contini, *Filologia*, cioè la famosa voce dell'*Enciclopedia del Novecento* (del '77); b) prima edizione del mio, chiamiamolo, manuale, ma non ho ancora capito bene cosa sia, *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* (varie recensioni, alcune delle quali segnalate nel *Postface* alla *revised edition*).
- 2015: A. Stussi, *Introduzione alla filologia italiana* (5^a edizione; anche in questa, come nelle precedenti edizioni di Stussi, l'impianto è sostanzialmente immutato, ma c'è un grosso lavoro di aggiornamento bibliografico).
- 2016: a) R.J. Tarrant, *Texts, Editors, and Readers: Methods and Problems in Latin Textual Criticism* (varie recensioni, una delle quali molto ampia e interessante proprio in *Ecdotica*, 2016); b) P. Chiesa, *Venticinque lezioni di filologia mediolatina*.
- 2017: a) M. Bertè, M. Petoletti, *La filologia medievale e umanistica*; b) *revised edition* del mio manuale.
- 2018: a) M. Zaccarello, *L'Edizione critica del testo letterario*; b) T. Wasserman e P.J. Gurry, *A New Approach to textual Criticism. An Introduction to the Coherence-Based Genealogical Method*.

* Conservo l'andamento colloquiale del discorso presentato al *Foro*.

Si potrebbe dire insomma: «Basta. Non se ne può più: ogni giorno c'è un manuale». Ma in realtà, se noi lasciamo da parte ristampe o edizioni aggiornate di classici come (in modo diverso) Contini e Stussi, e ribadito che forse non sono la persona più adatta a parlare del mio libro (certo, posso essere informato sui fatti, come dicono nei tribunali), già una sbirciata ai titoli, agli indici ed alle premesse di questi lavori permette di capire che, se sembrano tutti della stessa specie, quando li andiamo a guardare un po' più da vicino, le differenze ci sono, e abbastanza nette. Avevo fatto per mia comodità una tabellina di comparazione, ma non è davvero necessario riprodurla, perché il quadro è fin troppo chiaro.

Intanto (scusate la banalità, ma la banalità aiuta spesso a fare pulizia) gli oggetti sono disparati. Quello di Zaccarello è un manuale di filologia italiana. Quello di Tarrant è un manuale di critica testuale latina. Quello di Chiesa è un manuale *sui generis* di filologia mediolatina. Quello della Bertè e di Petoletti, un manuale di filologia medievale e umanistica. Il manuale che ho appena citato di Wasserman e Gurry si occupa di un tipo particolarissimo di critica testuale *computer-assisted* applicata al *Nuovo Testamento* greco. Non sono sicuro che il mio sia un manuale, certo non è un manuale di critica testuale in generale, ma riguarda esclusivamente la critica dei testi a tradizione multipla (non ci sono accenni a varianti d'autore né a tradizioni a stampa – se non in maniera assolutamente banale, “sterilizzata” –; sempre e solo, indicazioni sui testi a tradizione multipla, che, per carità, almeno da noi sono una fattispecie importante e affollata).

Questi libri sono molto diversi anche se li traggiamo dal punto di vista di quello che potremmo chiamare il destinatario ideale: perché è innegabile che un libro può essere letto dai lettori più diversi, ma, come spesso si ripete, ogni autore ha in mente i suoi lettori d'elezione, che – in mancanza di meglio – possiamo continuare a chiamare il suo “destinatario ideale”. Il manuale di filologia italiana di Zaccarello è scritto chiaramente per principianti, nemmeno studenti sgrezzati, ma (lo dico con tutto l'affetto di cui sono capace dopo una quarantina d'anni d'insegnamento) proprio matricole, studentelli. E infatti si racconta che cosa sono le filigrane, si dice che esistono vari tipi di datazione (*more veneto, more fiorentino...*), si spiega come è fatto un sonetto, si forniscono rudimenti di prosodia, informazioni su quello che succede nelle tipografie, ecc.: è un manuale per studenti alle prime armi (ovviamente con questo non intendo dire niente di male: ce ne fossero di manuali progettati per studenti alle prime armi che assolvono al loro compito!).

Bertè e Petoletti non informano soltanto sulla critica testuale contemporanea dei testi medievali e umanistici, ma storicizzano alla grande; ricorderò solo – oltre alla ricca e bella antologia finale di testi medievali e umanistici sulla filologia – un lungo capitolo di storia della filologia, scritto in modo essenziale ma con sapienza e anche delicatezza (per esempio, talvolta si dice esattamente il contrario di quello che ha detto Billanovich, ma in un modo assolutamente amabile, per cui solo chi ha un almeno vago ricordo di cosa scriveva Billanovich di quel che avrebbe fatto – per esempio – Petrarca, pensa tra sé e sé: «Ma stanno dicendo esattamente il contrario!»; e però lo dicono così carinamente che forse neanche il grande Billa si sarebbe incavolato più di tanto). Di fatto, da Liutprando a Mussato, da Petrarca a Salutati, da Valla a Poliziano, presentano agli studenti il panorama dei grandi scopritori di classici tra medioevo e umanesimo. A seconda dell'età e delle attitudini ci sono studenti più o meno crudi; e il destinatario ideale di Bertè e Petoletti è diverso da quello di Zaccarello: non è crudo, ma al contrario si avvia felicemente alla magistrale o la frequenta o comunque ha un interesse forte per la disciplina.

Ancora meno crudi sono i destinatari delle raffinate *Lezioni* di Paolo Chiesa, dedicate alla ricerca di fonti come alla nozione di errore, all'individuazione dei *descripti* come alla contaminazione o alle varianti d'autore. E via procedendo dal più semplice al più complesso.

Il lavoro di Wasserman e Gurry riguarda il *Nuovo testamento greco*. Gli autori sono due Evangelici e si rivolgono prevalentemente a Evangelici: di fatto un equivalente protestante dei nostri preti, preti colti che sanno bene il greco e fanno critica testuale, ma poi la domenica vanno a predicare. Quindi gli interessa il testo e gli interessa anche il metodo usato per modificarlo, sia pure molto parcamente, come di fatto avviene nell'edizione di riferimento. Per la cronaca, quell'edizione – il *Novum Testamentum Graece* o Nestle-Aland, pubblicato dall'Institut für Neutestamentliche Textforschung di Münster, che ha avviato e sta pubblicando anche l'*Editio Critica Maior* (ECM) dei singoli libri (http://egora.uni-muenster.de/intf/institut/profil_en.shtml) – è giunta nel 2012 alla ventottesima edizione (NA28), di cui quasi ogni anno si è fatta una riedizione corretta (il «4th Corrected Printing» è apparso nel 2015).

(Data la presumibilmente alta quantità di copie vendute di ciascuna edizione e la presumibilmente non minore quantità di donazioni dovute all'oggettiva importanza dell'impresa per la Cristianità tutta, l'Istituto, sostenuto da una fondazione, ha, presumo, una spaventosa ricchezza di mezzi: soltanto per fare i controlli della qualità testuale usano, pare di

capire, vagonate di persone; e mi è capitato a volte di fantasticare sul fatto che qualche briciola dei milioni di marchi prima e di euri poi usati per pagare i collaboratori del Nestle-Aland permetterebbe di avere qualche refuso di meno anche nell'edizione della *Commedia* che sto coordinando. Chiusa parentesi). Una novità saliente dell'impresa è che, dalla ventisettesima edizione (NA27), l'Istituto ha "aperto" all'informatica umanistica adottando per la scelta delle lezioni un metodo molto complicato, il *Coherence-Based Genealogical Method* (CBGM). Quindi Wasserman e Gurry si rivolgono quantomeno a *graduate*, a studiosi con interessi teologici, a pastori che la domenica vanno a predicare, per cercare di spiegarli, tra l'altro, perché questo metodo ha suggerito di cambiare il testo delle Lettere Cattoliche in una trentina di luoghi, rimettendo a testo anche alcune varianti del testo bizantino.

Arrivato a questo punto non riesco a reprimere la divagazione che segue. A prima vista, dalla prospettiva di un neolachmanniano europeo un tantino agnostico, il testo bizantino sembrerebbe presentare le caratteristiche tipiche di una vulgata tarda, piena di incrostazioni, armonizzazioni stilistiche e dottrinali, censure ecc. La domanda che sorgerebbe spontanea, almeno dai tempi di Westcott e Hort sarebbe quindi: «Ma perché perdere tanto tempo a studiare tutte le migliaia di copie del testo bizantino? Non sarebbe meglio lavorare ancora più a fondo sui manoscritti in maiuscola, meno numerosi e più antichi?». Ma sarebbe una domanda politicamente scorretta, oltre che impopolare. Da un lato, così in America come tra i fautori del CBGM, non è più di moda parlare di famiglie di manoscritti del *Nuovo Testamento* (*sic*), dall'altro fino a pochi anni fa era molto attiva una *Majority Text Society*, che riteneva (salvo forti ragioni in contrario) che il testo portato dalla maggior parte dei manoscritti fosse, provvidenzialmente, quello buono («Any reading overwhelmingly attested by the manuscript tradition is more likely to be original than its rival(s)»: *sic*), e le posizioni di Maurice Robinson, forse il più attrezzato sostenitore della *Byzantine Priority*, godono tuttora di un notevole consenso. Personalmente, partecipo ogni tanto al forum *Evangelical Textual Criticism*, seguito da migliaia di persone, per cercare di ricordare agli amici transatlantici che – anche se non siamo Evangelici – noi italiani qualcosa possiamo capire di questi problemi. Però se tu gli vai a dire con troppa franchezza cose che qui a Bologna, Italia, sembrano evidenti, e lì potrebbero invece essere oggetto di dure contrapposizioni, si spegne subito la radio: in altre parole, per tenere in vita la comunicazione tra interlocutori così diversi, ci vogliono moltissimo garbo e gradualità.

In questo clima, in cui teorie radicalmente contrastanti sulla tradizione dei testi sacri coesistono nello stesso blog in una specie di surreale concordia, viene da chiedersi anche se l'opacità del metodo di controllo introdotto a Münster per modificare le lezioni di Nestle-Aland (il già menzionato, pressoché incomprensibile CBGM) non serva come uno strumento, verrebbe da dire provvidenziale, per rendere più difficile, se non stroncare completamente, ogni velleità di contestazione ideologica delle novità testuali.

Ritorno al punto. In Italia, ma anche in giro per il mondo, di manuali se ne producono molti, di regola bibliograficamente aggiornati ma che spesso hanno obiettivi, funzioni, destinatari diversi.

2. Se davvero come da programma devo dire qualcosa del mio manuale, mi pare ragionevole partire da una cosa che davvero forse posso sapere solo io, cioè perché nel 2011 l'ho scritto quasi di getto. Per cominciare, negli anni precedenti mi era capitato di leggere casualmente, in ordine sparso, un po' di libri e articoli scritti dopo l'epifania della *New Philology* (uno per tutti: una raccolta senza dubbio interessante di lezioni tenute ad Amsterdam intitolata *Studies in stemmatology*, apparsa nel 1996). Al di là delle differenze di contenuto, di approccio e anche di rilevanza scientifica, un presupposto condiviso di molti di questi lavori potrebbe essere enunciato nel modo che segue (premetto al discorso riportato un asterisco come si fa in filologia romanza per gli etimi ricostruiti): *«La critica genealogica del testo che si richiama al nome di Lachmann è – come diceva Villaggio-Fantozzi della *Corazzata Potëmkin* – una boiata pazzesca. Questi parlano di errori congiuntivi, ma non spiegano che cavolo sia un errore, credono ancora che esista un originale e che esista un archetipo, e insomma sono dei poveri primitivi, immersi nel pensiero magico». Aggiungo che, di solito, queste critiche così misurate vengono fatte da persone che non hanno mai letto niente di critica genealogica che sia stato scritto dopo il 1928. Si aggiunga che, di lachmanniani o neolachmanniani o translachmanniani, in giro per il mondo ne sono rimasti pochini e parecchie delle persone che sono bravine a fare critica di questo tipo sono cresciute in Italia (non lo dico per sciovinismo o per la sua detestabile variante contemporanea, il sovranismo, ma è un dato di fatto: un clima o una congiuntura astrale ci ha regalato appunto Pasquali, Barbi e Contini). Non occorre dire che la diffusa disinformazione sul neolachmannismo tipica di molti filologi stranieri (classicisti esclusi) si combina, anche se non si giustifica, col fatto che ormai l'italiano è una lingua abbastanza poco letta, anche tra persone colte. Se nel primo Novecento c'era

caso che un accademico di qualsiasi parte del mondo un po' di italiano lo sapesse, adesso (spero di non sembrare troppo cattivo) ho l'impressione che persino tra gli italianisti stranieri questo gusto di leggere in lingua studi di italiano sia decisamente scemato.

La mia prima molla è stata quindi quella di (cercare di) spiegare almeno all'ingrosso cosa facevamo e come e perché, traducendo molta roba (con grandi rischi anche, soprattutto nel caso di Contini, perché ho tradotto gran pezzi di Contini, di Barbi, di Rajna, ecc.). Naturalmente il mio inglese non è così disinvolto come si potrebbe pensare. Mi sono fatto aiutare da tante persone. Per esempio, moltissimi errori o goffaggini sono stati eliminati – che Dio lo benedica! – da Michael Reeve, che ha partecipato qualche anno fa, in questa biblioteca, a un foro di *Ecdotica* e che ha la generosità immensa dei veri maestri.

Cosa altro ho fatto, oltre a raccontare il *know how* italiano all'estero in una lingua comprensibile? Ho cercato di non ripetere soltanto le regole che ci sono già nei manuali, ma di vedere se per caso se ne poteva cambiare o aggiungere qualcuna. Intendiamoci: anche questo non l'ho fatto da solo. Dal 1929 a oggi moltissimi studiosi, italiani ma anche stranieri, hanno lavorato collettivamente alla – come si può dire? – manutenzione di questo metodo, che, come è noto, anche se è stato chiamato, a pero, «metodo di Lachmann», non esiste prima del secondo Ottocento. Non esiste, in particolare, l'idea che quello che conta per fare una classificazione è l'accordo in errore. Tutti i manoscritti che cominciano «Nel mezzo del cammin di nostra vita», se continuano in modo coerente fino alla fine, e non contengono una parodia che parla della zia Beppina, sono manoscritti della *Divina Commedia*. Ma il fatto che comincino correttamente con «Nel mezzo del cammin di nostra vita» non è una prova di affinità genealogica.

Bene, dopo Bédier questo metodo è stato richiamato, come si fa con le macchine difettose, ed è stato sottoposto, in tanti laboratori, ad una radicale revisione, di cui nemmeno noi siamo abbastanza consapevoli. È stata una revisione continua, per cui ogni anno, ogni 2 anni, ogni 3 anni, si è messo a posto qualche problemino nuovo (ad opera di manutentori che si chiamavano Maas, Rajna, Pasquali, Fourquet, Timpanaro, ecc.). Per cui, rispetto al momento in cui Bédier denunciava le ingenuità, le aporie, eccetera, del metodo, abbiamo uno strumentario, una casistica e una consapevolezza radicalmente mutati.

Per quanto mi riguarda, nel libro ho provato a rispondere in una prospettiva sistematica a una serie di domande che, come credo di aver mostrato, sono fortemente interconnesse. Perché il prevalente bipar-

titismo delle tradizioni medievali? Quanti sono – all'ingrosso – i manoscritti medievali scomparsi? Che cos'è davvero l'archetipo? Che conseguenze ha la decimazione sulla forma dello *stemma*? Quanti sono in percentuale gli errori guida? Quando non si deve fare un'edizione neolachmanniana?

Per esempio, poco fa Maria Luisa parlava di laureandi che non trovano l'archetipo. Non lo trovano perché non c'è o non lo trovano perché qualcuno gli dà ancora da fare edizioni di singole canzoni o edizioni di testi altrettanto brevi? In un testo breve non è che tu possa trovare tutta la robbaccia (errori, banalizzazioni, lacune) che servirebbe per costruire uno stemma solido. Insomma, ogni tanto in un manuale si deve anche dire «Attenzione, nei casi che seguono, il metodo che sto insegnandovi non si può applicare».

Dopodiché, continuando la metafora della manutenzione, devo aggiungere che secondo me, come in ogni scienza che si rispetti, questo lavoro di incessante revisione e verifica non accenna a interrompersi. Nel mio piccolo ho girato altre domande ancora senza risposta ai miei scolari oppure a colleghi con grandi capacità di calcolo. Per esempio, a breve verranno fuori novità interessanti sull'*eliminatio codicum descriptorum*. Ho dato da studiare a un mio bravo dottorando, Federico Marchetti (che ne ha anticipato qualcosa a un convegno dell'*Alma mater* a Ravenna) 5 coppie esemplare-*descriptus* che abbiamo isolato all'interno della tradizione della *Commedia*. Stiamo parlando di 580 manoscritti più o meno completi: con numeri così grandi si fatica parecchio, ma si riesce a trovare un po' di tutto, e siamo riusciti a trovare anche 5 coppie direi a prova di bomba, con i famosi guasti di ordine materiale, le magagne che rendono molto oneroso pensare che tra 2 testimoni possa esserci stato anche un solo *interpositus*. E da questo confronto minuzioso vengono fuori delle cose che ci permetteranno in futuro di migliorare la diagnostica dei *descripti*.

Se noi ci chiediamo che qualità di testo avevano davanti i nostri 5 esemplari (e come è giusto che sia l'errore è di norma fatto proprio dal *descriptus*), in qualche caso si può concludere che trasmettevano testi di qualità spregevole. Se misurati sull'edizione Petrocchi, che non credo sia perfetta ma è comunque un'edizione sensata, oltre che piuttosto rispettosa della tradizione editoriale Witte-Vandelli, possiamo trovare anche un 30%-40% di innovazioni sostanziali. Però quando tu misuri il grado di innovazione in errore significativo del *descriptus* rispetto all'esemplare (non sto parlando di varianti grafiche o altre cose di nessun valore stemmatico), questi 5 casi diversissimi (perché alcuni sono manoscritti

veneziani, altri sono fiorentini, alcuni sono in mercantesca però il loro modello è scritto in un'altra maniera...), il tasso di erroneità di tutti e 5 i copisti è ridicolamente basso. Avete presente quando ci troviamo di fronte a copie sgangheratamente diverse (quelle cose che fanno la gioia del nuovo-filologo-vispa-Teresa, che prende due manoscritti a caso e grida a distesa: «Oh, come sono diversi! La *variance*, la *mouvance*! Evviva, evviva!»)? Ora, se invece di prendere due testi a caso noi decidiamo di dedicare il tempo che ci vuole a studiare la tradizione (magari 15 anni – come nel caso nostro, perché a classificare 580 manoscritti, senza velocità di collazioni integrali, ma solo guardandoli in 630 luoghi critici, ci abbiamo messo 15 anni), il risultato è molto diverso. Studiando 5 copisti in 5 condizioni di partenza diverse vien fuori che, quando tu individui con precisione un testo e il suo immediato derivato, errori quasi non ce ne sono. Mediamente, un nuovo errore significativo ogni 5 canti. Il che significa, *per consequens*, che quando dentro un manoscritto io trovo uno sproposito di porcherie, delle due l'una: o questo copista copiava poco e andava molto in discoteca e si faceva pesantemente di roba chimica; oppure, più verosimilmente, siamo a livelli genealogicamente molto bassi, con una montagna di *interpositi* in mezzo.

La mia ambizione e il mio sforzo sono andati e per quanto posso vanno appunto in questa direzione: cercare di lavorare e di far lavorare chi collabora con me (laureandi inclusi) su cose il più possibile concrete, per potere dare risposte concrete; ristudiare cose che chiarissime non erano per cercare di renderle un po' più chiare. Con grande stupore mi sono accorto che Pasquali e Timpanaro – per i quali, sia chiaro, io provo una sconfinata ammirazione – incasinavano in modo terribile un concetto chiave come quello di archetipo, perché cortocircuitavano il concetto formalizzato dell'archetipo diciamo lachmanniano (la copia già almeno un po' difettosa da cui discende tutta la tradizione superstite) con il significato classico di archetipo (il manoscritto che era stato preparato dall'autore per la pubblicazione), e quindi immaginavano un'assurda tradizione a clessidra (puntualmente descritta nel manuale di Martin West) e costruivano, su questo modello sbagliato, dei ragionamenti sbagliati. Le citazioni potrebbero essere moltissime e mi limito a citare, per tutti, il grandissimo Timpanaro. Che si chiede più o meno: «Come è possibile che di un testo molto letto come l'*Eneide* di Virgilio ci sia un archetipo del IV secolo? Come è possibile, cioè, che nel IV secolo ci fosse solo un manoscritto?». In realtà, come avverto nel mio manuale, l'archetipo in senso formale vuol dire una cosa molto più semplice: vuol dire che tutto quello che abbiamo oggi discende da un punto abbastanza

basso della tradizione, che è appunto il nostro archetipo, ma non vuol dire che nel quarto o nel quinto o nel sesto secolo ci fosse solo quel manoscritto. Nel quarto secolo ce ne saranno stati l'ira di Dio di manoscritti; è oggi che, per effetto di una decimazione spaventosa (il 90%?), ce ne sono pochi o relativamente pochi.

Che dire per concludere? Mi piaceva l'idea di (cercare di) far conoscere la critica testuale italiana all'estero. Al tempo stesso speravo che qualcuna delle cose nuove che ho messo nel manuale (su bipartitismo, tasso di decimazione, archetipo ecc.) potesse interessare anche il pubblico italiano. Su questo secondo punto mi sono sbagliato, perché il mio editore mi conferma che ogni 5 copie del manuale (che, per essere un manuale di critica testuale, non va troppo male ed è già alla seconda edizione) 4 sono comprate all'estero. Non si tratta solo del fatto che la barriera linguistica funziona anche al contrario e, se gli angloamericani non leggono l'italiano, gli italiani non leggono volentieri l'inglese: l'amica Maria Luisa mi diceva poco fa: «Noi a Milano non riusciamo a comprarlo». Ben inteso, non è colpa del mio editore, che è anche una delle maggiori librerie on-line italiane (lavora con gente che va nel sito, fa l'ordine con uno sconto del 15%, paga con la carta di credito: e dopo due giorni, zac, gli arriva il libro in casa); semmai, dipende dalle norme antiquate delle biblioteche, che come molte altre amministrazioni pubbliche italiane – nel paese dell'intermediazione forzata – di regola non possono usare una carta di credito: e devono comprare i libri attraverso un grossista.

Per quanto riguarda invece l'obiettivo numero 1, far conoscere e apprezzare meglio all'estero la migliore filologia italiana, credo di poter dire che almeno in parte ci sono riuscito. Ho ricevuto qualche lettera di apprezzamento da colleghi o da *graduates* che erano all'inizio di lavoro di edizione e che dicevano: «Grazie. Io avevo letto Maas, avevo letto questo, avevo letto quest'altro...» (insomma, avevano letto già una biblioteca) «però non avevo veramente capito cosa si doveva fare» (ovviamente sono solo gli stranieri che hanno questo candore disinteressato, che ti scrivono le letterine di ringraziamento). Francamente di queste lettere (come si dice, poche ma buone) sono abbastanza contento. E sono contento anche del fatto delle citazioni. Da due o tre anni succede che le posizioni di Bédier siano discusse con larghezza sorprendente in saggi sulla letteratura norrena o nei prolegomeni a un'edizione tedesca di Aristotele. Inoltre, vari passi dai lavori più tecnici di Contini, Pasquali, Segre e perfino di chi vi parla sono citati in inglese anche in campi abbastanza lontani dalla filologia classica e romanza, per es. da sanscritisti

indiani o da studiosi del nuovo testamento ebraico. Ovviamente i passi di Contini e Pasquali e Segre vengono citati di norma attraverso le mie versioni. Spero quindi che – tra una chiacchiera e l'altra con gli altri spiriti magni del paradiso dei filologi, Paris, Rajna, Maas, ecc. – quei Maestri possano perdonarmi per gli errori di traduzione che senza dubbio avrò commesso.

Nota bibliografica

Mentre sto per inviare questo testo alla redazione di *Ecdotica*, mi sembra doveroso, oltre che pertinente, registrare, l'apparizione di Pasquale Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana*, Nuova edizione, Roma, Carocci, 2019.

La bibliografia sul testo del *Nuovo testamento greco* è, del tutto comprensibilmente, smisurata: la voce https://en.wikipedia.org/wiki/Novum_Testamentum_Graece mi pare un'accettabile cassetta di pronto soccorso per chi necessiti di un primo orientamento.

Ho sviluppato il tema della manutenzione ininterrotta al metodo degli errori comuni dal 1928 ad oggi in un ampio capitolo del manuale collettivo *An Introduction to Stemmatology in the Digital Age*, edited by Philipp Roelli, in stampa, intitolato «Neo-Lachmannianism. Toward a New Synthesis?». La tesi di dottorato di Federico Marchetti sui *descripti* verrà pubblicata entro qualche mese da libreriauniversitaria.it nella collana «Storie e linguaggi». Si veda intanto la relazione di Federico Marchetti e Paolo Trovato, «The Study of *Codices Descripti* as a Neo-Lachmannian Weapon against the Notions of Mouvance and Textual Fluidity», presentata al convegno di Roma 2018 su *Textual Philology Facing Liquid Modernity* e ora in stampa (il grosso dell'articolo spetta ovviamente a Marchetti; la mia parte si intitola *A few words to introduce the theme*).

Per quanto riguarda le lettere di ringraziamento, ne riporto un paio alleggerendole drasticamente e stralciando i dati sensibili: «Prof. Trovato, My name is [...]. I am a PhD candidate at Cambridge and recently came across your new book on Lachmann's method. I am just about finished with it now and can say that it has been one of the most helpful things I have read in my program so far. So thank you very much for the book! [...] I would attach a few 'overview' essays I have recently written. The longer of these will likely be a chapter in my dissertation. I would be very interested in what you think of the method. Again, many thanks for your wonderfully helpful book». «Dear Paolo, Thank you for publishing (in English) your wonderful book on Lachmann's method. I just discovered it. It's a boon for those of us in the trenches of textual criticism. Multo grazie».

Sulla recente attenzione per Bédier in tradizioni molto lontane dalla filologia romanza come si pratica nell'Europa meridionale, si vedano O. Einar Haugen, «The Silva Portentosa of Stemmatology: Bifurcation in the Recension of Old Norse Manuscripts», *Digital Scholarship in the Humanities*, a. XXXI (2016), pp. 594-610 (edizione digitale: <https://doi.org/10.1093/llc/fqv002>); Aristote-

les, *De motu animalium / Über die Bewegung der Lebewesen*, Herausgegeben von K. Corcilus, O. Primavesi, Hamburg, Meiner, 2018, pp. xi-cxliv: xxxv-xl. Citazioni da vari italiani secondo la mia traduzione si trovano, per es., in R. Hendel, *Steps to a New Edition of the Hebrew Bible*, Atlanta, SBL Press, 2016; V. Adluri, J. Bagchee, *Philology and Criticism: A Guide to Mahābhārata Textual Criticism*, London, Anthem Press, 2018. Il manuale è stato anche oggetto di una giornata di studi svoltasi il 20 gennaio 2017 all'University of Laval in Canada (*Problèmes théoriques et pratiques de l'édition des textes, imprimée et numérique. Autour du livre de Paolo Trovato*, Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method). Quella giornata è iniziata con una relazione di Paul-Hubert Poirier, il cui titolo (quale che sia stato il contenuto!) mi imbarazza e inorgoglisce insieme: «De Karl Lachmann à Paolo Trovato. Quelques réflexions sur la pratique éditoriale».

BARBARA BORDALEJO

Philology Manuals: Elena Pierazzo's Digital Scholarly Editing

Elena Pierazzo's book, *Digital Scholarly Editing*¹ presents theoretical and practical approaches to the subject of textual scholarship in the digital age. Both Pierazzo and Patrick Sahle² make cases for the uniqueness of digital editions. I have written about the points of contention I find with their arguments in an article published in *Digital Philology* in 2018 entitled «Digital versus Analogue Textual Scholarship or the Revolution is Just in the Title», where I explain why none of the models which they consider characteristic of digital editions are exclusive to them.³ There is more to write about this subject, particularly in what refers to the digitality of editions, and how computers have influenced the work of editors and the production of editions. However, those matters fall beyond

¹ E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Oxford, Routledge, 2015, <https://www.routledge.com/Digital-Scholarly-Editing-Theories-Models-and-Methods/Pierazzo/p/book/9781472412119>.

² P. Sahle, «What Is a Scholarly Digital Edition?», in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, ed. M. Driscoll and E. Pierazzo, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 19-40.

³ B. Bordalejo, «Digital versus Analogue Textual Scholarship or The Revolution Is Just in the Title», *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*, 7, no. 1 (Spring 2018), pp. 7-28, <https://doi.org/10.1353/dph.2018.0001>.

the scope of this forum. Instead, I consider the sections of Pierazzo's book which might be useful for someone searching for guidance in the production of digital editions.

Pierazzo's book is most useful in its most practical parts, where she tends to present less contentious perspectives (although she remains fiercely critical of those she disagrees with).⁴ From chapter 5, «Work and Workflow of Digital Scholarly Editions», to chapter 8, «Trusting the Edition: Preservation and Reliability of Digital Editions», aspiring editors will find useful material which will also cause reflection.

Let us consider chapter 5 which considers the modelling of editions or, as expressed by Pierazzo: «the model of an edition must foresee all the possible questions editors and end users are likely to pose and must embed the knowledge necessary to answer such questions». The features Pierazzo listed for documentary editions are now suggested for all editions:

1. The purpose of the edition
2. The needs of the users
3. The nature of the documents
4. The capabilities of the publishing technology
5. Costs and time

This list would be accepted by almost any editor who has had a hand in the production of a digital edition. If it were not for the use of the word “users” one could apply this to the making of any edition, whether produced in print or digitally using manual or computer-assisted methods, and so these parameters can be useful to various types of editors with very different objectives.

Still, even in this chapter, Pierazzo sees a fundamental dichotomy between what she has decided are two different types of attitudes towards computers as tools for editors. Accordingly, she synthesizes:

1. Computers have to take care of the difficult, boring tasks that litter the editorial path to the production of an edition. Editors, then, seek tools that will assist their work; the tools themselves and their heuristics are not questioned, as long as they do what they are “told”.
2. Editors interact deeply with computational methods, shaping their

⁴ See for example, her contrasting views of Shillingsburg and Crane (Pierazzo, *Digital Scholarly Editing*, p. 104)

work using markup language, using advanced analytical methods and building the tools they need to process their texts. The tools and their heuristics are considered an integral part of the scholarly endeavour and so they should be published and open to examination along with the editions.⁵

These attitudes are presented, credibly, as opposed to each other. The first one, referred to as computer-assisted philology is considered dangerous as Pierazzo thinks it shows a lack of engagement between editor and software which leads to the misunderstanding of how data is handled. Such misunderstanding might or not occur, i.e. it doesn't necessarily follow that it will. This is precisely why often digital editing projects are produced in collaboration. In such cases, researchers with digital expertise work with field specialists. A few editors and editions are exceptions to this rule, where the person in charge of the intellectual work is also the technical expert.

My own experience is that even when editors are able to carry out the programming work of their editions, this is not necessarily the most efficient use of their time. For most scholars, it is enough to understand some of the basics of how specialized software works, rather than to struggle over matters which can be competently handled by a computer scientist.

There is more to the above quotation, as Pierazzo's reading of her computer-assisted philology appears to pass a moral judgement on matters. I might be biased, but I have never found any editorial tasks boring. They can be difficult, yes. However, difficulty is not the reason why we use computers: we use computers because they are more reliable than humans for counting. Moreover, some software can offer analyses which might present a different perspective from what researches might have originally conceived. These are valid reasons to use computers to further our research.

Pierazzo laments the misgivings some scholars have about the TEI, which has been critiqued on various accounts, but particularly in its inability to handle overlapping hierarchies.⁶ Various methods have been proposed for dealing with the problem of overlapping hierar-

⁵ Ivi, p. 109.

⁶ Ivi, p. 119. The TEI allows structuring texts which produce a single tree. Frequently, however, documents present concurrent structures, i.e. they exhibit more than one tree. For example, the *Divine Comedy* is divided in three *cantiche*, each of which has 33 cantos. Each canto is divided in tercets composed of lines. A manuscript of the Comedy

chies because of the interest in presenting both the abstract textual divisions while also encoding the physical support of texts. Someone considering the production of a TEI encoded text should think in advance about the purpose of the encoding being produced and how the problem of overlapping hierarchies might affect the textual markup.

A major problem with digital outputs in general is their long-term sustainability. This is a valid concern and one of the main reasons to use a standardized format as proposed by the TEI which presupposes that even when hardware and software might change enough as to make a digital edition unusable, the marked-up text could be repurposed with an alternative output.

Unlike print books, digital editions require upkeep and, for this reason, funding agencies are requesting that the original materials are deposited in digital repositories and that institutions become more actively involved in their preservation. In this way, the edition of the Codex Sinaiticus,⁷ for example, will be maintained “in perpetuity” by the British Library. And to answer the important question of what happens to a digital edition of this magnitude once the project finishes, the answer is nothing: it remains the same as the moment in which it was published. The Sinaiticus edition came out in July 2009 and the edition remains unmodified since then. It is starting to look a bit dated, but more worrying, some of the promised translations to English, German, Russian and modern Greek were never uploaded. Eventually, the site will have to be recreated but, without funding, it is unlikely that anyone will be able to commit the resources required for a successful update. In contrast, the “Online Variorum of the Origin of Species”,⁸ which was also published in 2009, was upgraded in 2012, and will be due for a further upgrade in the near future.

All digital publications are liable to becoming dated, and this happens much faster than with printed texts. Print editions, however, also have a limited lifespan which is generally about one generation. This is particularly true within humanities subjects since they are notably slower

presents the texts in folios, each of which contains text which might run from a folio to the other. The Saskatchewan Textual Communities project, in which I am involved, proposes a way around this difficulty, essentially by representing the act of communication (the *Commedia*) and each document in which it occurs as distinct trees (<https://wiki.usask.ca/pages/viewpage.action?pageId=1324745355>).

⁷ <http://www.codexsinaiticus.org/en>.

⁸ C. Darwin, *Online Variorum of On the Origin of Species*, ed. B. Bordalejo, Darwin Online, 2009, <http://darwin-online.org.uk/Variorum/>.

in scholarly advances in contrast with scientific fields which move at a much faster pace.

A question which has been frequently asked is whether digital editions can be completed.⁹ This is an intriguing problem because, with digital materials, particularly those under the control of an editor rather than a publisher, it might seem that an edition is never really finished. In truth, because the constraints of time, one should consider what is possible in the context of the production of a particular edition.

The subject of readers and users, which Pierazzo highlights in various places in her monograph, but tackles directly in the chapter entitled «Using Digital Scholarly Editions», where she argues that «digital editors are not addressing the needs of the readers/users of printed scholarly editions, nor are they really considering the need of a wider public, failing to recognise their real target audience and their reading requirements».¹⁰ It is unclear how editors are not addressing the needs of readers/users, a conclusion which is drawn from Dot Porter's article, «Medievalists and the Scholarly Digital Edition»,¹¹ since plenty of editions, particularly those online, have been very successful.¹² The interface, naturally, presents some challenges because they need to be designed to be intuitive, but the complexities of interfaces can interfere with some specialized uses of the underlying text. The synthesis presented by Pierazzo will be useful as a thought-provoking experiment for anyone designing the interface of a digital edition. Design for the web used to centre on the computer display. Today, the wide availability of mobile devices, from tablets to mobile phones requires optimization for each specific one. This makes interface design even more complicated than it used to be, and the likelihood is that the situation will continue to increase in complexity.

Editors are warned about the various ways in which digital editions might present other problems none of which is minor. Rapid obsolescence of the product, constant technological changes, the problems surrounding data preservation as well as those about recording the defunct

⁹ See Sahle, «What Is a Scholarly Digital Edition?», in Pierazzo, *Digital Scholarly Editing*.

¹⁰ Pierazzo, *Digital Scholarly Editing*, p. 154.

¹¹ D. Porter, «Medievalists and the Scholarly Digital Edition», *Scholarly Editing*, 2013, <http://scholarlyediting.org/2013/essays/essay.porter.html>.

¹² Besides the Walt Whitman Archive, quoted by Pierazzo, the “Codex Sinaiticus”, “Darwin Online”, and “Wallace Online”, for example, all appeal to the general public as much as to the scholarly community. Moreover, our own work on the CantApp, an edition for mobile devices, shows a willingness to move forward and try different approaches to the presentation of digital editions.

interfaces, the question of peer-review are all warning flags for anyone attempting the creation of an electronic edition. Pierazzo solved many of those problems by publishing her own edition of *Lo Stufaiuolo*,¹³ which was published online by the reputable journal *Scholarly Editing*. With this arrangement, the editor does not have to concern herself with matters of long-term preservation, obsolescence or future re-issues of the edition. Moreover, because *Scholarly Editing* is a peer-reviewed journal, interested parties are reassured this edition has gone through this process which lends it credibility within academia. In contrast, editions self-published online might be of uneven quality and yet, the useful ones will eventually stand out as they will be quoted, which will lead them to be recognized just as other online sources have become more and more widely accepted as references.

Pierazzo concludes her book by considering the present and the future of digital editions. She analyses terminology and presents various arguments in reference to the possible names for the very diverse products editors have manufactured and will continue to produce in the future.

One of the most interesting statements in *Digital Scholarly Editing* refers to the modelling of these editions, about which Pierazzo states:

A method that has proved to be successful for modelling digital scholarly editions is to start from the end, namely designing the final product... and then working backwards, trying to understand which methods and tools will be required in order to achieve the desired output.¹⁴

If one could take one thing away from this book, it would be this idea of starting from the end-product. My experience in text encoding has taught me that only by knowing precisely where we want to go with an edition, can we design an encoding system allowing its production. Pierazzo is correct when she states that editors need to learn TEI-XML and related technologies. Without that knowledge and without the understanding of what can be done with them, it is not possible to foresee the potential of the marked-up text. If editors are not ready to put in that effort, they will face many troubles in the making of their editions.

¹³ E. Pierazzo, «Lo Stufaiuolo by Anton Francesco Doni: A Scholarly Edition», *Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing*, 36 (2015), <http://scholarlyediting.org/2015/editions/intro.stufaiuolo.html>.

¹⁴ Pierazzo, *Digital Scholarly Editing*, p. 105.



Testi

LA FILOLOGIA E LA STILISTICA DI DANTE ISELLA. PER UNA ANTOLOGIA A CURA DI STEFANO CARRAI E PAOLA ITALIA

In continuità con un'ormai consolidata tradizione di *Ecdotica*, nella sezione *Testi* – che ha già visto la pubblicazione di monografie antologiche di filologi del Novecento, da Campana a Segre a Varvaro, – presentiamo qui una selezione degli scritti di Dante Isella (1922-2007): italianista, filologo, critico e studioso, in particolare di 'filologia d'autore', disciplina che deve a lui la denominazione e il metodo ecdotico, a partire dal fortunato volume *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, pubblicato a Padova nel 1987 e ristampato nel 2009 a cura della figlia Silvia Isella Brusamolino.

Allievo di Contini a Friburgo, dove aveva trovato rifugio dopo l'8 settembre 1943 (come racconterà in *Un anno degno di essere vissuto*, Milano, Adelphi, 2009, fulminante autobiografia intellettuale di quella esperienza), Isella alimenta al fuoco delle lezioni del giovane filologo romano l'amore per la verità e un'indomita passione per la letteratura contemporanea, nella scoperta di una cultura che «finalmente ci dava delle risposte, attraverso un lavoro concreto, serio, davanti a delle carte che circolavano tra le nostre mani e su cui anche noi eravamo stimolati a dire la nostra: non a dire una nostra così, improvvisata, ma a dire una nostra che fosse il frutto di una meditazione, di un pensiero, di un'intuizione» (p. 37).

Da quella scuola, da quelle lezioni difficili che univano l'ecdotica di Debenedetti, la stilistica di Spitzer, lo strutturalismo di Saussure e la critica d'arte di Longhi, Isella apprende, tracciandone poi una lunga strada autonoma, la «diligenza» e la «voluttà» di un mestiere la cui «logica ferrea» dava la sensazione di partecipare a un'esperienza culturale di resistenza civile, e anche politica. Lezioni che diventavano «grandi avventure», «dove ogni passaggio richiedeva un'attenzione concentratissima

così come nelle scalate di montagna [...] e ogni distrazione sarebbe stata la caduta nel non capire e quindi nel vuoto» (p. 43).

Di quelle avventure, che dalla metà degli anni Cinquanta tracciano un percorso tra lingua e dialetto, svolto nel comune denominatore di una Lombardia che era terra d'elezione e diagramma stilistico dell'anima, e tradotto nelle opere di una ricchissima bibliografia (ora dispiegata puntualmente da Pietro De Marchi e Guido Pedrojetta nella *Bibliografia degli scritti di Dante Isella*, pubblicata a Firenze nel 2017 dalle Edizioni del Galuzzo), si è voluto qui dare concreta testimonianza. Non un'Antologia, ché in queste misure contenute sarebbe restrittiva, ma l'occasione per una lettura diretta di testi più o meno noti, che hanno salato il sangue a più generazioni di studiosi. Anche per riscoprire, in un metodo che si riconosce per la straordinaria lucidità con cui affronta i casi filologici più dispendiosi, la ricchezza dello stile di una prosa critica non meno passionata che elegante, vaccinata dal vizio del tecnicismo come da quello della retorica.

L'antologia è costituita da due sezioni: *Esperienze di filologia d'autore* ed *Esperienze di critica stilistica*. Ogni sezione è costituita da cinque saggi: il primo di taglio metodologico, gli altri quattro tratti da celebri casi filologici o critico-stilistici da cui abbiamo voluto ritagliare quei passaggi, o generali, o metodologici, che non richiedevano al lettore di dovere entrare in questioni troppo tecniche. Se è vero infatti, come ha scritto Cristina Montagnani, che «a differenza di Contini, [Isella] non fu [...] un teorico della filologia: la sua esigenza sistematica nacque sempre da casi concreti»,¹ ciò non dipese da una mancanza di teorizzazione, quanto dalla refrattarietà alle semplificazioni manualistiche, giusta la convinzione che ogni caso doveva trovare la sua impostazione metodologica e la sua specifica soluzione ecdotica. E sono casi, ovvero autori, quelli qui scelti, che tracciano, in un percorso diacronico, altrettanti momenti di un metodo filologico e critico già lucido nei primi lavori (che escono, vale la pena ricordarlo, quando Isella aveva appena venticinque anni), reso poi smagliante nelle ultime grandi imprese.

Evidenti ragioni di spazio, e il desiderio di presentare ai lettori di *Ecdotica* un percorso storico, metodologico e critico, hanno imposto la selezione. Che varia, nella sezione filologica, dai lavori sulle carte del Parini al primo cantiere filologico gaddiano, quello sul *Racconto italiano di Ignoto del Novecento* che avrebbe cambiato il modo di leggere l'opera dell'ingegnere milanese, dalla monumentale edizione critica delle poesie di Sereni

¹ Voce *Dante Isella* del *Dizionario Biografico degli Italiani* (2013), consultabile all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-isella_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-isella_(Dizionario-Biografico)/).

– l'autore cui lo legò un'amicizia profonda, consentanea, come si è visto, anche nelle comuni geografie – a quella del *Fermo e Lucia*, punto di arrivo delle conquiste filologiche messe a punto nelle edizioni di Parini e Gadda e palestra ecdotica per due generazioni di studiosi, su cui lavorò fino agli ultimi giorni. La scelta, tuttavia, sarebbe stata parziale, se alle esperienze di filologia d'autore non avessimo affiancato quelle di critica stilistica, che innervano continuamente il lavoro filologico, e che abbiamo voluto rappresentare con alcune pagine, più o meno conosciute: dal primo studio critico di Isella, sulla lingua e lo stile di Carlo Dossi, allo splendido (e poco noto) *Ritratto dal vero di Carlo Porta* (testimonianza anche di quella abilità straordinaria di Isella di far vivere i grandi autori attraverso mostre bibliografiche e documentarie), ai diagrammi stilistici di Delio Tessa e Montale (cui dedicò una coraggiosa difesa dello stile e della verità della filologia, nella vicenda, solo recentemente conclusa, del *Diario postumo*), in uno scambio continuo tra filologia e critica, dove la rete è mobile e il metodo si configura proprio per un continuo passaggio di palla tra i due campi.

Se i libri portano con sé le tracce della loro storia, della loro vita, quelli di Isella hanno avuto, per i loro lettori, una vita avventurosa e collettiva. Fatta di letture, di scoperte, di una passione e un metodo che non potevano non diventare contagiosi, per le generazioni che si incamminavano su quella strada. Una scuola, quella di Dante Isella, che aveva le provenienze più diverse, fossero le distese pianeggianti e le autoctone tradizioni del pavese, i pendolarismi milanesi, i cantoni della Svizzera italiana e romanda, ma anche le lontane contrade del catanese, dove Isella aveva insegnato prima del trasferimento a Pavia, sua principale fucina didattica ed editoriale (come testimonia anche la giornata di studi tenutasi il 30 ottobre 2008, a due anni dalla scomparsa: *Dante Isella e la filologia d'autore*, i cui atti, curati da Clelia Martignoni e Franco Gavazzeni, sono poi stati raccolti in *Strumenti critici*, a. XXIV, vol. CXX, 2, maggio 2009). Un libro, fra tutti, reca le tracce di quelle scoperte – *l'Officina della "Notte" e altri studi pariniani* – che esce nell'anno cruciale 1968 per i tipi di Ricciardi con una significativa dedica a Gianni Antonini e un disegno di Ennio Morlotti (basterebbero questi due particolari a contrassegnare la precisione e l'eleganza della filologia di Isella) –, e la copia della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze che abbiamo consultato, testimonia le molte letture, di studente in studente, di mano in mano, nelle pagine consunte, nella copertina distaccata, nelle frequenti, stratigrafiche sottolineature. Azioni *ex lege* – come avrebbe detto il suo Gadda – ma ora, a mezzo secolo di distanza, testimonianze storiche di una partecipazione diretta, di una lettura che diventava comunione di idee e di valori, di una radiografia istin-

tiva ed empatica, che ritaglia, nelle sottolineature più insistenti, stilemi e definizioni di bruciante attualità, che possiamo leggere come dichiarazioni di 'poetica filologica': «poesia come moralità» (p. 11), «cose e non parole» (p. 12), «indignazione morale» (p. 15), «culto [...] della poesia educatrice» (p. 16), «valori permanenti della classicità» (p. 17), «positiva energia morale» (p. 18) e poi un'ultima definizione del *Diagramma pariniano* (il più martoriato...), che è quasi una confessione autobiografica (basterebbe sostituire 'filologia' a 'poesia', e cioè: ai valori, la garanzia della continuità di quei valori), pronunciata con i toni che ricordano, a chi ha avuto la fortuna di ascoltarli, l'esecuzione alta e risentita delle sue lezioni e conversazioni: «Solitaria e aristocratica, è questa la posizione stoica di chi sente di dovere testimoniare, con la propria opera, della non interrotta civiltà dei valori. All'idea di poesia, quale espressione di quella civiltà, si accompagna così la coscienza dell'insopprimibile funzione del poeta, del suo ruolo essenziale nello svolgimento della storia» (p. 17).

Grati a Silvia Isella Brusamolino per averci concesso di riunire questi testi, li pubblichiamo nell'auspicio che una maggiore raccolta possa, attraverso *Ecdotica*, avere quella dimensione europea che l'opera di Isella porta con sé, come esempio, per le giovani generazioni, di impegno culturale e civile.²

S.C. e P.I.

STEFANO CARRAI

*La filologia di Dante Isella*³

1. Tali sono state l'operosità e la quantità di testi editi o commentati, o editi e commentati, da parte di Isella che una rassegna esaustiva della sua attività ecdotica – lo dico subito, per onestà – si rivela compito arduo ed eccedente i limiti di questo intervento. Certo le sue numerose imprese sono accomunate dal dato geografico, quella linea lombarda da Isella opportunamente valorizzata, cui si sottraggono pochi autori: Vittorini e Montale, ma fattisi anch'essi milanesi; Fenoglio, la cui edizione Isella

² Un ringraziamento anche a Simone Albonico, Claudio Ciociola, Lino Leonardi, Donatella Martinelli, Cristina Montagnani, Giorgio Panizza, Giorgio Pinotti, Giulia Raboni, Claudio Vela, lettori attenti e partecipi di queste pagine, e a Sara Obbiso, Roberta Priore, Carolina Rossi e Alessandro Vuozzo, che ci hanno aiutato nella composizione dei testi.

³ Testo pubblicato in forma più ampia in S. Carrai, «La filologia di Dante Isella», *Filologia Italiana*, a.VI (2009), pp. 1-12.

impostava in maniera radicalmente diversa rispetto a quella di Maria Corti, già sua collega all'Università di Pavia e che con lui aveva fondato e condiregeva la rivista *Strumenti critici*; oltre ai dialettali Giacomini, friulano, Guerra e Baldini, romagnoli. Ma la costante fornita dal rapporto col territorio lombardo non riduce l'ampiezza dell'arco cronologico sul quale si distende il suo cimento filologico, dal Quattrocento di Lancino Curti e di Bramante, al Cinquecento di Tasso e di Lomazzo, al Seicento di Lemene, di Fabio Varese e di Maggi, al Settecento di Parini, e poi Porta, Manzoni e Dossi, fino a Gadda, Tessa e Sereni. Nei filologi della generazione di Isella non saprei trovare un paragone se non in un altro studioso attivo anche lui al limite dell'inverosimile come Domenico De Robertis. E faccio questo accostamento non solo per ragioni generazionali, ma anche perché il comune riferimento all'esempio versatile di Contini avrà contato anche per l'estensione lunga dei rispettivi interessi: ovvero perché De Robertis evadesse dall'orto concluso della filologia dantesca, e medievale in genere, verso le edizioni dei *Canti* di Leopardi o di testi inediti di Ungaretti e prima ancora del *Più lungo giorno* di Dino Campana, e Isella del pari non si fossilizzasse sui suoi Parini, Porta, Dossi e Gadda, ma retrocedesse lungo l'asse della letteratura lombarda fino all'epoca di Maggi e poi di Lomazzo e ancora fino alla poesia della corte di Ludovico il Moro. A riprova, piace citare il fatto che dalla stessa matrice, con l'aggiunta della frequentazione di Giuseppe Billanovich, discende anche l'eclettismo di padre Giovanni Pozzi editore di Brunetto Latini e di Ermolao Barbaro, dell'*Hypnerotomachia Poliphili* e dell'*Adone*.

Se non un vero bilancio dell'attività di Isella filologo testuale, dunque, il mio discorso vuole essere piuttosto un tentativo per affondi e per singoli casi di illustrare non solo l'alta qualità, ma l'esemplarità o, in termini diversi, la valenza paradigmatica del suo lavoro. Da questo punto di vista, bisogna registrare anzitutto ciò che è nella percezione comune di chi operi nell'ambito della filologia italiana: e cioè che Isella è stato – dopo precursori come Francesco Moroncini editore di Leopardi e Santorre Debenedetti editore dei frammenti autografi del *Furioso* – non un maestro, ma il maestro per eccellenza della filologia d'autore. Di recente Pietro Gibellini ha scritto: «Isella fu il maggior realizzatore, in concrete edizioni, di quella filologia d'autore che Contini aveva additato come moderna cifra del *work in progress* e della tendenza al valore e presupposto nei suoi sondaggi di critica variantistica». ⁴ In effetti, lo scarto più

⁴ P. Gibellini, «Dante Isella, filologia come etica», *Ermeneutica letteraria*, a. IV (2008), p. 10.

evidente rispetto al lavoro del suo maestro Contini sta proprio nell'aver premuto Isella, più spesso e volentieri che sul pedale del saggio, sull'acceleratore dell'edizione.

Alieno per natura dalle generalizzazioni, egli non si è mai impacciato di trattazioni precettistiche, sebbene nell'intervento sulle testimonianze autografe plurime pronunciato al convegno di Lecce del 1984 sulla critica del testo affermasse che i metodi della filologia d'autore richiedevano ormai «di essere codificati in un'*ars edendi* autonoma, con norme sue proprie» e lamentava «l'inesistenza» di un manuale specifico.⁵ Consapevole del fatto che in filologia non esiste un protocollo e men che mai quando si mettano le mani nelle carte lasciate dagli scrittori, Isella ha impostato e dato soluzione a ogni problema testuale che si è trovato ad affrontare calibrando le scelte e la rappresentazione del divenire dei testi in virtù non di criteri astratti, ma della ragionevolezza e dell'economia, trattando ogni testo *iuxta propria principia*. In altre parole, in assenza di una trattazione sistematica, è accaduto dell'opera di Isella quello che ha scritto una volta, ad altro proposito, Franco Fortini: «il buon lavoro, il lavoro fatto coscienziosamente, finisce col portar frutto, assumere autorità, essere riconosciuto». ⁶ In tal modo egli non solo ha contribuito decisamente a rinnovare la maniera di rappresentare il divenire dei testi, ma anche ha dotato la filologia d'autore di sicuri punti di riferimento grazie al modello empirico fornito con le sue edizioni, oltre che con gli studi nei quali ha riversato la propria esperienza di editore: primi fra tutti quelli metodologicamente più impostati riuniti nel volume *Le carte mescolate*, apparso originariamente nel 1987, nella collana allora diretta dall'amico Pier Vincenzo Mengaldo con Sergio Romagnoli per la Liviana di Padova (e postumamente riedito in versione accresciuta per i tipi di Einaudi).

2. Credo non sia un caso se la raccolta *Le carte mescolate* desume il suo titolo da uno degli appunti vergati da Parini in vista di un completamento del *Vespro* e della *Notte*, che, come sappiamo, non venne mai: «Carte rapidamente mescolate». Parini annotava qui evidentemente il proposito di descrivere, a un certo punto, il gesto del giocatore che mischia nervosamente e ansiosamente le carte da gioco prima di distri-

⁵ D. Isella, *Le carte mescolate*, Padova, Liviana, 1987, p. 21, poi in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009, p. 29.

⁶ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 23.

buirle, ma Isella piegò felicemente quell'immagine a denotare la confusione di appunti, minute e correzioni che il filologo si trova spesso di fronte quando entra – sia detto con altra metafora a lui cara – nell'officina di uno scrittore.⁷ E dicevo che non è casuale che il titolo *Le carte mescolate* abbia un'aura pariniana, perché dopo il fondamentale apprendistato dossiano è stato il lavoro all'edizione critica del *Giorno*, insieme con quello sulle poesie di Porta, a indirizzare e segnare indelebilmente la filologia testuale di Isella. Le poesie di Porta e di Parini uscirono difatti dalle sue mani con una fisionomia radicalmente diversa rispetto a quella con la quale circolavano fino a quel momento. Si pensi al testo di Porta, che ancora si leggeva sostanzialmente nella versione stabilita dopo la morte del poeta dall'amico Tommaso Grossi, con molti arbitri rimasti in essere nel volumetto hoepliano curato da Angelo Ottolini nel 1927 e più volte ristampato, che costituiva allora l'edizione di riferimento. Facendo ricorso diretto agli autografi portiani, Isella seppe restituire un testo genuino e rappresentare sulla pagina le aggregazioni testuali risalenti all'autore consegnando l'uno e le altre all'edizione critica apparsa a Firenze presso La Nuova Italia sotto gli auspici di Contini, da poco trasferitosi da Friburgo ad insegnare nell'ateneo fiorentino: tant'è che dopo una prima stampa provvisoria, nel 1954, del solo testo critico privo di apparati, due anni più tardi l'edizione completa occupò tre volumetti della sezione di Filologia italiana e romanza – di cui Contini aveva allora assunto la direzione – della *Biblioteca di Studi Superiori* pubblicata dalla Nuova Italia. Presa visione dei tre quaderni siglati A, B e C in cui Porta stesso aveva sistemato la sua produzione poetica, Isella non tardò a comprendere che qualsiasi diverso ordinamento era arbitrario e fallace, sicché su quel fondamento non solo restaurò la lezione, ancorandola all'ultima volontà accertabile dell'autore, ma anche riorganizzò la successione del nucleo principale delle poesie portiane. Licenziata questa edizione, il suo lavoro continuò allo scopo di approntare un puntuale e ricco commento al testo definitivo (esclusi i frammenti, gli abbozzi, le poesie italiane, le dubbie e le apocrife) uscito nel 1959 nella collana dei cosiddetti *Classici italiani* di Ricciardi (propriamente *La letteratura italiana, Storia e Testi*) e approdato da ultimo, con aggiunte e correzioni, ai Meridiani Mondadori (1975, ancora rivisto e accresciuto nel 2000). Consegnato il volume ricciardiano, Isella si concentrò sull'almanacco adespoto *El lava piatt del Meneghin ch'è mort*, di cui aveva

⁷ Alludo al titolo *L'officina della «Notte» e altri studi pariniani*, con un disegno di E. Morlotti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968.

intuito la paternità portiana, dimostrata con argomenti ineccepibili introducendo l'edizione di quel testo, ancora per Ricciardi, nel 1960. E il cantiere relativo a Porta sarebbe rimasto aperto fino all'edizione del carteggio, sempre da Ricciardi, nel 1967 e poi al *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, biografia critica del 1973.⁸

L'analisi delle parti poetiche dell'almanacco e la loro sicura attribuzione a Porta non costituiscono delle prove minori. In quell'esercizio si saldavano infatti due aspetti fondamentali dell'insegnamento di Contini: quello filologico in senso tecnico e quello stilistico di derivazione spitzeriana. Essi del resto informavano alla pari la partecipazione di Isella al grande convegno di critica testuale, organizzato a Bologna da Raffaele Spongano proprio nel 1960, anno dell'edizione del *Lava piatt*, con un intervento sull'ode giovanile di Manzoni *Qual su le cinzie cime* in cui stabiliva la successione cronologica delle varie stesure di quel componimento sulla base della fine ricostruzione del movimento variantistico.⁹

Tale esperimento diede frutti più cospicui una volta trasferito sul terreno dell'opera di Parini e in particolare degli abbozzi della *Notte*, con studi riuniti nel volume ricciardiano del 1968 intitolato appunto *L'officina della «Notte» e altri studi pariniani*, che prelude alla esemplare edizione critica dell'intero *Giorno*. Questa apparve l'anno successivo, 1969, per i tipi del medesimo editore, nella collana *Documenti di filologia* diretta da Schiaffini e Contini, ove già erano uscite la tesi di Isella su *La lingua e lo stile di Carlo Dossi* (1958) e la sua edizione delle postille manzoniane all'edizione veronese del Vocabolario della Crusca (1964, ripubblicata nel 2005). In verità, il problema della contaminazione fra stadi diversi dell'elaborazione testuale perpetrata nella tradizione editoriale del *Giorno*, a partire dall'edizione postuma curata da Francesco Reina, era stato lucidamente dichiarato da Lanfranco Caretti, nella nota al testo della raccolta di *Poesie e prose* di Parini uscita nel 1951 nell'altra collana ricciardiana: quella, già menzionata, dei *Classici*.¹⁰ Ma ciononostante Caretti non aveva voluto mutare il testo, attenendosi a quello vulgato. Isella quindi mise in pratica per primo una sistemazione impeccabile, con la netta distinzione

⁸ La raccolta dei principali contributi portiani è in D. Isella, *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003; su questo versante dell'attività di Isella vedi P. Gibellini, «Cinquant'anni di studi su Porta», *Letteratura e dialetti*, a. I (2008), pp. 31-39.

⁹ D. Isella, «Critica stilistica e critica testuale a proposito dell'ode manzoniana "Qual su le cinzie cime"», in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 401-07.

¹⁰ G. Parini, *Poesie e prose*, con appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento, a cura di L. Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, pp. 941-46.

fra la prima redazione del *Giorno*, rimasta ferma al *Mattino* stampato nel 1763 e al *Mezzogiorno* stampato nel 1765, e la seconda redazione testimoniata dagli autografi dell'Ambrosiana nei quali Parini aveva trasformato il progetto ristrutturando il poemetto in quattro parti anziché in tre, procedendo ad una revisione delle prime due ed alla stesura di ampi squarci del *Vespro* e della *Notte*, ma poi rimasta parimenti incompleta. Spiegando i criteri seguiti nell'edizione, Isella esponeva anche, con concisione pari a chiarezza, la problematica relativa alla disposizione dei materiali ovvero alla rappresentazione della diacronia.

Dato il carattere di *opus in fieri* del *Giorno*, si dovrà rinunciare a qualsiasi tentazione di fornire un testo unitario e statico. L'idea che si presenterebbe spontanea alla mente, di dare le due redazioni a fronte, l'una a sinistra e a destra l'altra, nell'intento di consentirne una lettura continuatamente parallela, urta contro un ostacolo serio: per i versi che la seconda redazione sopprime o introduce *ex novo* rispetto alla prima, sarebbe sufficiente, ancorché soluzione inelegante sotto l'aspetto grafico, intervallare i due testi con spazi lasciati in bianco; ma la comodità del confronto viene a cessare quando interi gruppi di versi sono trasposti (ed è caso frequente) da un punto all'altro dell'opera. Sicché è parso più ragionevole stampare ciascuna redazione in un volume a sé stante, anche per dare adeguato rilievo al fatto che si tratta di testi dotati di una loro specifica autonomia.¹¹

I criteri rigorosamente conservativi della trascrizione e l'efficace concezione degli apparati –evolutivo per la prima redazione, genetico per la seconda – configuravano i due volumi dell'edizione come soluzione esemplare di un problema di filologia d'autore, tant'è che a quasi trent'anni di distanza Isella poteva riproporre quella sistemazione testuale, con la correzione di poche sviste e errori materiali segnalati da Edoardo Esposito, in un volume della collana della Fondazione Bembo da lui stesso diretta prima con Giorgio Manganelli, poi con padre Pozzi, infine con Mengaldo.¹²

3. Si trattava d'imprese tanto poderose quanto numerose, compiute da solo e nel volgere breve di poco più di un ventennio che aveva visto Isella dar fuori anche importanti inediti, come le *Note azzurre* di Dossi, nel 1956, e le già menzionate postille di Manzoni al Vocabolario della

¹¹ G. Parini, *Il Giorno*, I, edizione critica a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. LXXXVI.

¹² G. Parini, *Il Giorno*, ed. critica a cura di D. Isella, commento di M. Tizi, Milano-Parma, Guanda, 1996.

Crusca nel '64. Frattanto, con l'edizione degli *Amori*, si riapre nel 1977 il cantiere dossiano, che avrebbe visto via via l'edizione critica da parte di Isella degli scritti letterari di Dossi, riuniti per Adelphi nel 1995. E parallelamente cominciavano le collazioni d'*équipe*.

Vinto il concorso di professore e compiuto lo straordinariato a Catania, Isella era approdato verso la fine degli anni Sessanta sulla cattedra di Letteratura italiana a Pavia, dove, forte anche della sua esperienza nell'impresa familiare di trasporti, aveva subito profuso energie nel dirigere e coordinare il lavoro scientifico degli allievi. Nacque perciò in lui l'idea di affrontare impegni ecdotici di grande respiro capitanando un gruppo di studenti e giovani studiosi, come l'edizione dell'autografo del *Fermo e Lucia* che, avviata durante gli anni dell'insegnamento pavese, fu ripresa nei seminari tenuti successivamente presso la Biblioteca di Brera con un gruppetto di ex allievi e infine è stata mirabilmente condotta a termine sotto il controllo di Isella nel 2006, per l'Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Manzoni promossa dal Centro Nazionale di Studi Manzoniani, da Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni. Così tra il 1988 e il 1993, quando Isella aveva da tempo lasciato l'Università italiana per insegnare al Politecnico di Zurigo, egli poté dirigere l'edizione di tutto Gadda per i «Libri della Spiga» di Garzanti, distribuendo le curatele tra se stesso (*La meccanica, Giornale di guerra e di prigionia, Racconto italiano di ignoto del Novecento* e vari altri scritti minori), l'amico Franco Gavazzeni, propri allievi diretti quali Gianmarco Gaspari, Clelia Martignoni, Liliana Orlando, Raffaella Rodondi e Maria Antonietta Terzoli, e allievi di amici e colleghi pavesi di varie generazioni (Paola Italia, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Giorgio Pinotti, Andrea Silvestri e Claudio Vela), ma sorvegliando e revisionando tutto in prima persona.

L'esperienza fatta sulle carte del *Giorno* pariniano ha dato certamente in queste due imprese i frutti maggiori. L'apparato del *Fermo* scioglie un autentico groviglio di correzioni, per giunta implicato con la seconda minuta, ovvero col lavoro che porta alla ventiseptima dei *Promessi sposi*, ma fin dove si può: per certe lezioni, infatti, non si riesce a determinare se vadano attribuite alla prima o alla seconda minuta e perciò Isella ha istituito una categoria apposita di varianti, precedute nell'apparato da una freccia bicuspidata che le identifica come varianti dubbie (non per l'autore, beninteso, ma per il critico che non sa a quale fase assegnarle). Rispetto all'apparato compilato a suo tempo da Fausto Ghisalberti, semplice elenco selettivo di varianti che non ne valorizza l'interrelazione né favorisce l'evidenza dell'evoluzione testuale, il primo merito della nuova edizione è quello di individuare e distinguere le varie fasi

correttorie, aiutando così il lettore a districarsi nella loro stratificazione. Disponendo le lezioni non frammentate una a una, ma raggruppandole per unità logico-sintattiche, l'apparato mira infatti a far penetrare l'utente nel sistema dinamico delle varianti. Grazie alla combinazione di marcatori numerici e alfabetici che contraddistinguono i vari stadi del processo correttivo, l'intero percorso creativo di Manzoni si può seguire con una chiarezza – senza dire della completezza data anche dall'aver potuto far rimuovere i cartigli incollati – incomparabile rispetto a quella della vecchia edizione Ghisalberti.

Quanto a Gadda, il corpo a corpo di Isella con i suoi manoscritti era iniziato con l'edizione del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (ovvero *Cahier d'études*) uscita da Einaudi nel 1983. Di fronte al garbuglio di abbozzi, pentimenti e semplici appunti di quell'autografo, Isella si era visto costretto ad affinare la tecnica di rappresentazione del movimento del testo e del sistema delle varianti, predisponendo una griglia rappresentativa di radicale novità. Tenute rigorosamente distinte le postille d'altro genere dalle varianti alternative e dalle correzioni vere e proprie, egli elaborò un apparato genetico che rappresentasse di fronte agli occhi del lettore la stratificazione delle varie fasi correttive, posto dopo il testo così come la serie delle postille («da vedere scritte, idealmente – avvertiva –, in margine al testo, anche se per ragioni tecniche è stato necessario raccogliere tutte insieme in un regesto»),¹³ mentre a piè di pagina trovavano posto le varianti alternative rispetto alla lezione di base non cassata dall'autore. Una concezione altrettanto dinamica dell'apparato fu approntata per tutti quegli scritti gaddiani che la richiedessero, tenendo rigorosamente distinte tra loro le varie aggregazioni e successive disaggregazioni in differenti architetture testuali. Analogo lavoro Isella avviò pubblicando l'inedito *Un fulmine sul 220*, fatto conoscere nel 1995 e riedito a distanza di cinque anni, dopo aver potuto consultare nuovi materiali autografi conservati da Piero Gelli.¹⁴ Nella prospettiva di Isella, insomma, il corredo filologico da strumento ancillare diveniva funzionale alla lettura, sì da rendere al meglio il dinamismo della fase instaurativa tendenzialmente permanente del testo gaddiano

È da credere che sia stato soprattutto l'impegno intorno ai complessi scartafacci di Gadda e ai suoi non meno complessi organismi testuali

¹³ C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (*Cahier d'études*), a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1983, p. xxxv.

¹⁴ Rispettivamente in C.E. Gadda, *Disegni milanesi*, a cura di D. Isella, P. Italia e G. Pinotti, Pistoia, Edizioni Can Bianco, 1995, pp. 51-103 e 291-349, e C.E. Gadda, *Un fulmine sul 220*, a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2000.

che hanno consentito a Isella di maturare, nei medesimi anni del tutto Gadda, la convinzione che l'edizione critica di Fenoglio andasse impostata in maniera diversa rispetto a quanto fatto da Maria Corti, Maria Antonietta Grignani e altri collaboratori. A parte lo spostamento in avanti di un decennio – cioè alla metà degli anni Cinquanta – della cronologia del *Partigiano Johnny*, un acquisto dell'edizione Isella, uscita nel 1992, è quello di aver riconosciuto il carattere di grande laboratorio rivestito dal romanzo incompiuto, al quale l'autore attingeva per progetti diversi e per staccarne materiali narrativi, come nel caso di *Prima-vera di bellezza*.

Un altro punto d'arrivo di Isella editore va considerata, a mio avviso, l'edizione critica delle *Poesie* di Sereni uscita nei Meridiani Mondadori nel 1995. Isella stesso sembrava decretarlo scrivendo nell'avvertenza all'apparato critico: «l'esperienza compiuta può dirsi unica, anche per chi ha una certa consuetudine con i problemi di filologia d'autore».¹⁵ In effetti la messe di documentazione relativa alla nascita e all'evoluzione dei testi era, nella fattispecie, più ingente che mai. Ancora con le parole di Isella: «La sovrabbondanza di materiali documentari, dai manoscritti conservati da familiari e amici alle stampe periodiche, e la varietà delle situazioni che ne emergono, molto diverse da testo a testo, hanno comportato fin dalle fasi preliminari problemi di ogni tipo».¹⁶ Tali difficoltà erano ancora una volta soprattutto di ordine rappresentativo. Per dare conto di tutte le fasi dell'elaborazione Isella concepì un apparato suddiviso in quattro fasce: una prima relativa alle varianti desumibili dalle varie edizioni controllate dall'autore; una seconda relativa alle varianti di manoscritti o dattiloscritti originali o assimilabili a degli originali; una terza relativa alle varianti desumibili da riviste o giornali; infine una quarta fascia che accoglie tutte quante le varianti riorganizzandole secondo la ricostruita successione cronologica. Per la stessa natura della documentazione, fanno ingresso in apparato brani di lettere e di interviste che introducono, con informazioni su stesure e varianti, anche elementi di autocommento, sul modello inaugurato da Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini per l'edizione dell'*Opera in versi* di Montale (1980). E, se non erro, il precedente dell'edizione sereniana di Isella ha a sua volta influenzato le scelte dell'ottimo apparato predisposto di lì a poco da Luca Zuliani per il Meridiano delle *Poesie* di Caproni (1998).

¹⁵ V. Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 270.

¹⁶ *Ibidem*.

Se non esulasse dal compito qui assunto, molto ci sarebbe da dire anche su come Isella ha praticato quel particolare esercizio filologico che è il commento ai testi, a partire da Porta e dalle brevi scelte di rime di Domenico Balestrieri e di Carlantonio Tanzi nei *Lirici del Settecento* curati da Bruno Maier per Ricciardi nel 1959 (che avrebbero avuto, parecchi anni dopo, un compimento da parte di due allievi: rispettivamente Felice Milani e Renato Martinoni)¹⁷ e soprattutto per le chiose ai difficili *Rabisch* di Francesco Lomazzo e per quelle alla *Sposa Francesca* di Francesco De Lemene, al *Teatro* e alle *Rime milanesi* di Maggi, per le note a una scelta di poesie di Sereni (commentata a quattro mani con Clelia Martignoni) e per quelle ai *Mottetti* montaliani, poi estese a tutte le *Occasioni* e a *Finisterre*. Ma su questo, per brevità, occorre sorvolare, anche perché preferisco non esimermi dal toccare in conclusione un punto più delicato dell'attività filologica di Isella: vale a dire quello delle questioni attributive, che, lo si è detto, egli affrontò brillantemente a proposito dell'almanacco portiano *El lava piatt del Meneghin ch'è mort*. In anni più recenti tornò su quest'accidentato terreno per prendersi la briga di vivisezionare il *Diario postumo* pubblicato come opera di Eugenio Montale e affermare – con il coraggio e l'onestà intellettuale che chiunque abbia avuto modo di frequentarlo facilmente gli riconosce – la natura di falso di quella raccolta poetica. L'articolo di Isella apparso sul *Corriere della sera* il 20 luglio 1997 scatenò immediatamente un putiferio – o, si dovrebbe dire, un «parapiglia» – che molti ricorderanno. Reagì violentemente Annalisa Cima ispiratrice e detentrica di quel *Diario*, reagì non meno polemicamente Rosanna Bettarini editrice di detto *Diario*, e a rincalzare gli argomenti in favore dell'attribuzione a Montale intervenne anche Maria Corti, dopo di che, nell'ottobre di quell'anno, la Cima stessa organizzò a Lugano un seminario specifico cui dettero il loro apporto molti, tra cui Vanni Scheiwiller, Alessandro Parronchi, Oreste Macrì e Andrea Zanzotto. Isella, naturalmente, tenne duro, forte della eccessiva divergenza della grafia rispetto agli autografi montaliani di comprovata autenticità, di certi riscontri che avvicinavano alcuni passi del *Diario postumo* ad altri delle poesie di Annalisa Cima, e del carattere centenario dei testi rispetto al Montale ufficiale, analogo a quello che si scorge nell'intervista *Incontro con Montale* della stessa Cima a fronte di alcune pagine del montaliano *Auto da fé*; così alla fine

¹⁷ C. Tanzi, *Le poesie milanesi*, a cura di R. Martinoni, Pistoia, Edizioni Can Bianco, 1990 e D. Balestrieri, *Rime milanesi per l'Accademia dei Trasformati*, a cura di F. Milani, Milano-Parma, Guanda, 2001.

di quell'anno Isella raccolse per i tipi di Archinto i suoi tre articoli usciti sul *Corriere* insieme con un quarto inedito, in un prezioso volumetto per il quale rubò il titolo *Dovuto a Montale* all'amico Vittorio Sereni. Né con questo cessarono le polemiche, tanto che su *La regione Ticino* del 24 gennaio 1998 Isella replicò ad un nuovo articolo della Bettarini uscito sul *Sole-24 ore*. E infine, a sostegno della tesi dell'amico, si levò la voce di Mengaldo, dal *Corriere della sera* del 12 marzo 1998, a rilevare un altro fatto grafico sospetto nei manoscritti del *Diario*, ovvero una inclinazione della riga un po' eccessiva che sembra voler ipercaratterizzare quella che era effettivamente una naturale tendenza di Montale. Certo è che chi sa come in tutta l'opera montaliana la governante sia sempre chiamata «la Gina» (dove l'uso fiorentino è solidale col milanese) stenta a credere, ad esempio, che un passo come «Ha tutto – dice Gina – / ed è infelice» sia uscito proprio così dalla mente e dalla penna del poeta per il puro rispetto della misura del settenario.

Tale disattribuzione riportava ancora una volta Isella, in qualche misura, all'attribuzionismo di Longhi e di Contini, all'insegnamento di quell'anno mirabile 1944 trascorso a Friburgo, da lui sempre ricordato come qualcosa di ben più che una semplice iniziazione alla filologia anche per il formarsi di quell'«etica del lavoro» giustamente sottolineata nel ricordo di Mengaldo.¹⁸ E si rileggano in proposito almeno il finale della bella prolusione alla cattedra zurighese, del 1978, raccolta in apertura delle *Carte mescolate*, o meglio ancora la presentazione di *Italiano e italiani a Friburgo* di Regula Feitknecht e Giovanni Pozzi, dove è evocato il ricordo di un Contini giovane, ma già maestro nel suo e in altri campi del sapere, che coniuga competenza disciplinare con passione civile, in grado di segnare l'esistenza di certi allievi o – con metafora di Emilio Cecchi cara a Contini stesso – di salar loro il sangue.¹⁹

¹⁸ P.V. Mengaldo, «Con Isella, protestante nell'Italia senz'anima. Segreti, affetti e passioni di un grande maestro», *La Repubblica*, 2009, giovedì 17 aprile, p. 51.

¹⁹ Ora in D. Isella, *Un anno degno di essere vissuto*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 31-51. Su quella fondamentale esperienza vedi O. Besomi, «Dante Isella e il Ticino», *Archivio storico ticinese*, s. II, a. CXXXXIII (2008), pp. 67-94.

1. ESPERIENZE DI FILOLOGIA D'AUTORE

*Le varianti d'autore (critica e filologia)*²⁰

Chi si è trovato, in questo dopoguerra, a militare (non importa se da capitano o da semplice gregario) nei campi della critica letteraria e della filologia, ha vivissimo il senso che gli sia toccato in sorte di vivere una delle stagioni più mosse e appassionanti della propria disciplina. Non altrimenti da tutte le altre scienze, i nostri studi hanno conosciuto in questi anni un dibattito vivace e radicale sui loro modelli teorici e i loro metodi operativi. In Italia, già prima della fine del fascismo, ciò ha significato anche la volontà di essere di nuovo e diversamente europei, dopo il lungo dominio del pensiero di Croce (che era pur stato un pensiero d'influenza europea): non da provinciali, con pronto passaggio, armi e bagagli, sotto le bandiere di un internazionalismo *prêt-à-porter* (come è pure avvenuto, sull'onda suavisiva e dilagante delle mode, qualche decennio dopo; e non solo per le lettere: basterebbe pensare alle vicende delle nostre arti figurative), ma piuttosto in virtù di un'originale capacità di elaborare i dati offerti dall'aprirsi di un più ampio ventaglio di conoscenze; insomma, non volgendo le spalle alla nostra collocazione, alla nostra anagrafe, di individui e di tradizione, ma ricercando dentro di esse le radici di una comune e pur distinta appartenenza all'ecumene della cultura. Quello che ci proponiamo di tracciare qui a grandi linee è per l'appunto un capitolo di questa storia di ripensamento del paesaggio con cui si è svolta, almeno in parte, la sua biografia intellettuale, per i giovani, che ascoltano uno stimolo, si vuole sperare, a metter mano anch'essi a un'opera non indegna della loro passione.

Le 'varianti d'autore' non sono affatto sconosciute nel campo della filologia classica. Basterebbe, chi lo volesse, riandare al quadro che ne ha magistralmente delineato la *Storia della tradizione e critica del testo* di Giorgio Pasquali (1934), il cui ultimo capitolo si intitola espressamente *Edizioni originali e varianti d'autore*. Ma per i testi greci e latini che, com'è noto, ci sono stati tramandati da copie separate dagli originali, anche le più antiche, da un intervallo di parecchi secoli, assai rara è la possibilità di riconoscere, tra il cumulo delle altre, varianti riferibili a una diversa volontà dell'autore stesso. Rara e difficile, così da richiedere al critico del

²⁰ D. Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009, pp. 7-11.

testo una costante e agguerrita cautela: è dello stesso Pasquali, nella nuova prefazione alla seconda edizione della sua *Storia* (1952), il richiamo a usare del principio di «variante d'autore» meno avventatamente di quanto dopo l'«autorizzazione» del suo esempio, non si fosse fatto da taluni, applicandolo come espediente di comodo in casi in cui «le condizioni della tradizione non consentivano di usarlo legittimamente». ²¹ Del tutto eccezionale, dunque, per i filologi classici, l'aver a che fare con testi di cui sussistano documentariamente redazioni duplici o plurime egualmente originali, correzioni più o meno estese, spesso anche appunti, minute, abbozzi a stadi diversi di mano dell'autore o altrimenti attestati è caso, invece, tutt'altro che infrequente per le opere scritte dal Medioevo in poi, come sanno bene, ad esempio, i filologi romanzi e chiunque abitualmente lavori nel campo delle principali letterature moderne.

Se non la norma in assoluto, siamo in presenza di un fenomeno di larghissimo spettro, che ha quasi la frequenza di una norma. Si va, per attenerci all'ambito della nostra letteratura, dagli abbozzi autografi delle *Rime* del Petrarca, consegnate al Vat. Lat. 3196, alle varianti di Ungaretti, di Montale, di Gadda e degli scrittori delle leve più recenti. Sembra però di poter rilevare che, se il fenomeno è di portata generale, diversa tuttavia nelle diverse culture è l'attenzione di cui è stato fatto oggetto in sede filologica e critica: grande da noi, grosso modo dagli anni Quaranta, non ci risulta che fuori d'Italia ne abbia ottenuta una altrettanto feconda a livello teorico non meno che operativo. È questo uno degli aspetti più rilevanti della cultura italiana degli ultimi decenni e uno dei suoi contributi più originali, ancorché forse non sufficientemente conosciuto, al rinnovamento della critica letteraria e all'attività della più scaltrita filologia testuale. Alla base di questa situazione particolare va posto la radicale rimotivazione dei rapporti tra critica e filologia operata da Gianfranco Contini verso la fine del quarto decennio del Novecento (dunque in anni di persistente supremazia del pensiero crociano); donde la ragionata consapevolezza, cui opera la punta delle nostre discipline, che la congiunzione tra “filologia e critica” non ha valore, non che di distinzione, ma neppure di somma, tendendo piuttosto a segnare un rapporto d'identità tra i due poli del sintagma. È di per sé significativo che l'iniziativa porti la firma di un filologo romanzo (sia pure di una specie non comune, con interessi e competenze, in accordo con l'eccezionalità del temperamento, che sul filo di un identico rigore, di una stessa tensione intellettuale, si diramano dalla filologia dei filologi e dalla lingu-

²¹ G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952, p. XXI.

stica dei linguisti all'impegno di una strenua milizia critica sulle frontiere della letteratura contemporanea); significativo, si diceva, non tanto perché ulteriore conferma della ricchezza di apporti vitali che la filologia romanza ha saputo dare, in questo secolo, allo sviluppo delle cosiddette scienze umane, ma per la professionale familiarità che presuppone, in chi ne prese su di sé l'impegno, con la complessa fenomenologia del "testo". Si vuol dire, adottando la distinzione usata da Avalle,²² «fenomenologia dell'originale», che significa esperienza di testi in movimento anziché cristallizzati in una forma assoluta, e «fenomenologia della copia», cioè pratica quotidiana dei problemi connessi con la ricostruzione critica del testo, che è l'operazione principe di ogni vera filologia: non mera tecnica strumentale, posto che non si creda nella «coincidenza di oggetto critico e di oggetto documentario»²³ ma operazione eminentemente spirituale. Ci si muova nell'uno o nell'altro territorio, identica è l'immagine «dinamica» di «testo» che ci viene incontro, perché tanto lo scrittore (nel cui laboratorio siamo introdotti dallo studio delle correzioni), quanto il filologo che opera per restituire un testo che non s'identifica con nessuna delle testimonianze di cui dispone (e neppure con tutte) tendono dialetticamente alla costruzione o ricostruzione di un «valore». Come non avvertire, partendo da qui, l'impossibilità di continuare a tenere in piedi un'idea di testo come oggetto, una «cosa, un prodotto, un dato, un risultato, diciamo pure un *quid* esistente in natura»?²⁴ Non solo impossibilità, si badi, per una filologia non attardata su posizioni ottocentesche (e si sa quale rinnovamento avessero conosciuto tra le due guerre, da noi, gli studi filologici, a opera di maestri insigni come Giorgio Pasquali, Michele Barbi, Santorre Debenedetti, Angelo Monteverdi e altri ancora); ma anche aporia dal punto di vista teorico dell'idealismo crociano, se è vero che la sua funzione storica si è esplicitata soprattutto nella revisione critica del naturalismo positivista. Sennonché è risaputo che il Croce non era un filologo, né ebbe pratica di critica testuale (la sua attività di editore di testi, si trattasse di pubblicare De Santis o Basile, non va oltre i limiti di un accomodante buon senso): gli mancava dunque il confronto diretto con una problematica che lo costringesse a rivedere le sue convinzioni nei rispetti di una scienza che, immorando egli sulle posizioni del filologismo della cosiddetta «scuola storica», continuava a considerare

²² D.S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972 (2^a ed. riveduta e corretta 1978), pp. 33 ss.

²³ G. Contini, «La critica degli scartafacci», *La Rassegna d'Italia*, a. III, 10 (ottobre 1948), pp. 1048 ss., e 11 (novembre 1948), pp. 1155 ss. La citazione è a p. 1157.

²⁴ Ivi, p. 1052.

puramente servile in rapporto all'esercizio della critica estetica. D'altra parte, la nuova filologia (nuova proprio per essersi lasciata alle spalle il tecnicismo agnostico delle generazioni passate) sembrava costretta dal crocianesimo imperante in una posizione difensiva, da cittadella assediata. Una situazione d'isolamento (che si sa quale scuola possa essere di severa disciplina e di assidua sollecitazione intellettuale), in cui le accadeva certo di sentire tutta l'assicurante consapevolezza della bontà del proprio lavoro, persino di assaporare il segreto conforto della superiorità delle proprie ricerche: più originali, più meditate, rispetto alla sterile accademia che si era impiantata sull'autorità del «maestro avversario»;²⁵ non le riusciva però di far scoccare, nel quadro teorico crociano, il corto circuito di quell'aporia. Non si trattava di scendere in campo per opporre alla teoria dominante un'altra teoria; o, quanto meno, non fu questa, storicamente, la strada scelta da chi, vari anni più tardi, poté definire la sua operazione come lo sforzo di «riuscire postcrociani senza essere anticrociani»;²⁶ si esigeva piuttosto di saper svolgere correttamente fino alle conseguenze ultime le implicazioni contenute nelle premesse del pensiero estetico del Croce. Se la «poesia realizzata» non si identifica, naturalisticamente, «con la lettera del testo (o con le pennellate sulla tela)», se dunque il «valore» va inteso, nella più rigorosa ortodossia, «quale presenza trascendentale, e non fisica», ne consegue in senso stretto che «esso può riscontrarsi così nel testo», in quanto *opus perfectum*, «come nel movimento o nell'approssimazione al testo», considerato nel suo farsi.²⁷ È questa la correzione (o, piuttosto, integrazione) minima, ma sostanziale, al pensiero estetico del Croce, su cui fonda il saggio continiano del '37, *Come lavorava l'Ariosto*, uscito come recensione ai *Frammenti autografi dell'Orlando Furioso*: un'edizione per l'appunto di abbozzi, a un diverso grado di elaborazione (dal primo getto in carta alla copia destinata al tipografo), curata magistralmente da Santorre Debenedetti.²⁸

²⁵ M. Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei classici italiani*, Firenze, Sansoni, 1900, p. xxv: «Non tra critica allotria e critica estetica sarebbe da far distinzione, ma fra critica vana e critica buona, fra improvvisazioni d'ignoranti e ricerche meditate e buone» (vedi C. Segre, *Tra la filologia e teorizzazioni – Strutturalismo, semiotica e storia*, in Idem, *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana, 1972, pp. 67 ss.).

²⁶ G. Contini, *L'influenza culturale di B. Croce*, in Idem, *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972, p. 31.

²⁷ Idem, *La critica degli scartafacci*, p. 1055.

²⁸ Raccolto poi, nel '39, nella prima edizione di *Esercizi di lettura* (Parenti, Firenze), il saggio inaugurale della critica delle varianti di Contini apparve volta sul *Meridiano di Roma* del 18 luglio 1937.

Parini²⁹

A poche opere di poesia quanto al *Giorno* del Parini (si pensa subito, per un caso analogo, alle *Grazie* foscoliane) compete di pieno diritto la qualifica di opera *in fieri*: il poeta che pure vi attese per circa quarant'anni non arrivò mai a porre un termine e a dare compimento al suo eterno lavoro; non solo, ma in un periodo così lungo, culturalmente mobilissimo, il *perfectum*, cioè quanto già era stato fatto, e addirittura consegnato alle stampe (è il caso del *Mattino* e del *Mezzogiorno*), veniva di continuo retrocesso *ad infectum*, la fabbrica già parzialmente innalzata, destituita a magazzino di materiali semilavorati usufruibili per un'altra fabbrica, uguale e sostanzialmente diversa.

Del destino particolare del *Giorno* la causa, almeno in parte, sarà forse da far risalire alla mancanza, nella fase del progetto iniziale, di un piano particolareggiato dell'opera, sicché l'esecuzione scalare del secondo e poi del terzo poemetto (per non dire già della sproporzione quantitativa delle due parti pubblicate) venne man mano imponendo una diversa ristrutturazione dell'insieme. Dire però a priori delle altre ragioni più intrinseche non è possibile, e tanto vale non anticipare ipotesi e tanto meno risultati.

A noi preme invece rilevare subito due esigenze preliminari. La prima, a cui hanno dato conveniente rilievo gli studiosi più recenti, e più intelligenti, del problema è la necessità di distinguere, sulla base della tradizione manoscritta e a stampa, e di tenere editorialmente distinte due redazioni del *Giorno*: una redazione corrispondente al progetto di partenza di un'opera in tre parti di cui due interamente realizzate (il *Mattino* e il *Mezzogiorno* nell'edizione del '63 e del '65), più una terza, la *Sera*, promessa nella citatissima lettera al Colombani per la primavera del '67, ma rimasta poi incompiuta; e una seconda redazione, consegnata soltanto ai manoscritti, che risponde a un progetto più tardo di un'opera in quattro parti, dove il *Mattino* e il *Mezzogiorno* (ribattezzato peraltro in *Meriggio*), radicalmente rielaborati, si completano in una più vasta unità con il *Vespro* e la *Notte*. La tesi dell'«ambiguità» dell'arte pariniana, fondata criticamente su certe dissonanze interne al *Giorno*, dipende, non per poco, a nostro parere, dalla confusione editoriale delle due redazioni del poema, per cui, dalla prima stampa del 1801, a cura di

²⁹ D. Isella, *L'officina della "Notte" e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 41-43 e 72-74.

Francesco Reina, alle più recenti dell'Albini, del Mazzoni eccetera, non si è trovato ostacolo a mettere insieme il testo del *Mattino* e del *Mezzogiorno*, come si legge nelle stampe originali, con il *Vespro* e la *Notte* ricavati dai manoscritti; anzi, in molti casi, a contaminare tra loro lezioni che appartengono a fasi diverse del lungo processo elaborativo: «un *pastiche*», osserveremo con le chiare parole del Caretti, «dove i raccordi interni divengono necessariamente precari, dal momento che la struttura delle ultime due parti presuppone il testo delle prime due, come esso appare rielaborato nei manoscritti, e non quello primitivo delle stampe; e dove, per giunta, due toni, due momenti diversi della poesia pariniana, sono costretti a convivere forzatamente insieme, secondo un'unità del tutto illusoria, perché la prima metà risulta temporalmente e, quel che più conta, stilisticamente coeva alle odi giovanili, all'arte del primo Parini, mentre la seconda è contemporanea alle grandi odi della maturità». ³⁰

Necessità, pertanto, anche sul piano critico, di muovere, non già da una nozione statica del proprio testo, assunto come risultato, come oggetto da sottoporre a una descrizione caratterizzante, ma da una nozione dinamica, in forza della quale l'opera poetica si configura, piuttosto che come un «valore», come una perenne tendenza al «valore». ³¹ Da qui la legittimità, e, nel caso specifico e nella misura in cui un'opera sollecita da sé i mezzi più idonei per il suo approccio, la preferibilità di una lettura condotta lungo il filo aggrovigliato delle varianti, seguendo il lavoro correttorio del poeta fin dove ci riesce di ricostruirlo nelle sue leggi interne. Dove si tocca con mano che la costituzione critica del testo, di qualsiasi testo, che è il compito principe della filologia, è operazione non meccanica ma eminentemente spirituale, come ogni operazione che, nel corretto impiego di una determinata tecnica strumentale, comporti iniziative e deliberazioni criticamente responsabili, non passività di fronte al «dato», ma lucidità di scelte e coraggio di interpretazione. In questa diversa definizione concettuale del proprio oggetto (il «testo») sta infatti, e non solo nella maggiore perfezione degli strumenti oggi disponibili, la differenza della nuova filologia dalla filologia positivista: una filologia non più agnostica davanti al documento, per niente disposta al ruolo servile di approntatrice di materiali per le supreme esercitazioni della

³⁰ L. Caretti, «Nota sul testo del "Giorno"», prima in *Studi di filologia italiana*, a. IX (1951), pp. 175 ss., poi nel volume *Filologia e Critica – Studi di letteratura italiana*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. 155 ss.

³¹ G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939, pp. 247 ss.

critica, ma critica essa stessa, a parità di diritti con qualsiasi altro modo di lettura: anzi, per la sua attenzione alla parola del poeta la forma di critica più vicina all'atto espressivo. Non formalistica, dunque, cioè preoccupata dell'aspetto formale al di fuori della sua funzionalità poetica, che è l'accusa più comune ad esserle mossa, né tanto meno astorica, se amore di storia, non di inchiostri ingialliti e di polverosi scartafacci è quello che la fa aggirare nelle segrete officine degli scrittori: né la muove l'illusione ingenua di veder crescer l'erba, cioè di sorprendere la flagrante nascita della poesia, bensì la curiosità mai sazia dello storico, il quale respinge da sé, il più indietro possibile, il limite del mistero.

Nel nostro caso è dunque opportuno chiederci, innanzi tutto, fino a che punto siamo informati sul modo di lavorare del Parini.

[...] Il Parini non dovette mai avere un disegno generale, sia pure non rifinito nei dettagli, a cui rapportarsi: gli bastò, o gli parve all'inizio che potesse bastargli, l'ordine offerto dal naturale succedersi delle ore del giorno, da un'alba all'altra: un filo molto semplice lungo il quale distribuire i molteplici "riti" del Bel Mondo, alcuni vincolati ad ore canoniche, altri più mobili. Ma per molte cose la collocazione rimaneva incerta, specie crescendo con gli anni il gusto dell'osservazione dal vero, lo spunto da taccuino. Fermo restando il tema dell'opera, costante l'idea del poema da compiere, il Parini accettava ogni volta di buon grado i suggerimenti dell'"occasione" e, senza preoccuparsi più che tanto di come se ne sarebbe servito, componeva gruppi di versi che al momento non sapeva dove, e al limite neppure se, gli sarebbero potuti servire. Sicché la tecnica pariniana farebbe piuttosto pensare alla tecnica di certa arte dei nostri giorni, specie di alcuni pittori, sia che essi si servano di oggetti presi fisicamente nella realtà per organizzarli fuori dei loro rapporti abituali in una tutt'altra realtà, sia che invece preferiscano continuare a «farli» da sé, dipingendoli per esempio su fogli staccati, da muovere entro uno spazio e su una superficie prescritta, come pedine di una partita senza regole su una scacchiera senza caselle, fino a che ciascuno di essi trovi il suo posto immutabile in un equilibrio compositivo non preventivato. Il fatto però che il Parini non sia arrivato al punto conclusivo del mobilissimo gioco combinatorio servirà a mettere in evidenza come ormai in lui le forze centrifughe di un'ispirazione lirica sensibile alle illuminazioni del «particolare» avessero il sopravvento sulla forza centripeta dell'ispirazione unitaria del *Giorno*; la disposizione satirica da cui il poema era nato verso il '60 era venuta via via a mancare per lasciar posto a una diversa disposizione d'animo: quella da cui nascono a un tempo le grandi odi, *La recita de' versi* in poi, e i grandi fram-

menti della *Notte*, renitenti al primitivo impianto del poema didascalico. Frammenti, pertanto, che sarebbe falso, ancor più che arrischiato, volere organizzare in una qualsiasi unità, le deduzioni sul piano editoriale non potendo essere, correttamente, che queste: il testo della *Notte*, in accordo del resto con la tradizione, è quello dell'autografo Ambr. IV 17, il più esteso e insieme (vorremmo dire ormai *pour cause*) il più progredito; le lezioni degli altri autografi, in quanto si riferiscono al testo prescelto, andranno ordinate in apparato secondo la diacronia che abbiamo riconosciuto all'interno dell'elaborazione pariniana, la quale risulterà così leggibile nelle sue fasi successive; infine gli altri frammenti, parte da ritenersi materiali di scarto, parte materiali non messi in opera, andranno riuniti a sé in una duplice appendice.

Un'ultima curiosità credo che debba rimanere almeno per ora inappagata: il desiderio di disporre di una cronologia vera e propria, di date certe da porre accanto se non a tutte all'una o all'altra fase del lavoro pariniano. Ma le percentuali di frequenza degli stilemi che abbiamo descritto non sono prive, come si è visto, d'indicazioni per niente generiche, rinviando di continuo dal Parini della *Notte* al Parini delle *Odi* scritte dopo l' '85; un sistema di scelte stilistiche che viene a dare concretezza all'etichetta, altrimenti assai vaga, di poesia "neoclassica". E sarebbe auspicabile che il catalogo venisse allargato, con integrazioni desunte sia dal Parini stesso sia dalla cultura poetica intorno a lui, tra Sette e Ottocento: così da riconoscere, su una rete di isostilemi, la consistenza di una scuola vera e propria (nel senso in cui di scuole si parla in pittura) e di avvertire, sulla ricorrenza di certi moduli caratterizzanti, anche i riflussi neoclassici di altre epoche, o di scrittori (è il caso, abbiamo visto, di Montale) lontanissimi dal neoclassicismo inteso in stretto senso storico.

Ogni ricerca, in questa direzione, porterà certamente risultati utili a una migliore conoscenza della storia letteraria.

Gadda³²

Di tutt'altro ordine, ma non minori problemi della struttura pone all'editore anche il testo, la cui lezione richiede di essere stabilita attraverso una lenticolare decifrazione del tenace, tormentato lavoro dello scrittore sulla sua pagina; di uno spessore tale (minimo nelle note tocca il massimo negli

³² Presentiamo qui due sezioni dell'ampia serie di testi relativi alla filologia gaddiana di Dante Isella: la sezione della *Nota al testo* a C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. xxxiv-xxxv, in cui viene messo a punto il metodo

studi) che per darne una rappresentazione adeguata e chiara è stato necessario escogitare un triplice sistema di filtri.

Il primo è costituito dall'apparato genetico che registra tutti gli accidenti e le fasi successive attraverso cui si sgroviglia e si giustifica la lezione ultima, anche se (in un tipico *work in progress* come il *Cahier*) non definitiva. Chi abbia interesse a quest'origine di problemi (e alla ricognizione delle modalità che presiedono alla formazione dello stile di Gadda) lo troverà in fondo al volume (pp. 277-357), appartato con discrezione per riguardo verso gli altri lettori che non intendono impacciarsene. A loro pure, tuttavia, si vorrebbe sommessamente consigliare di scorrervi lo sguardo: un semplice colpo d'occhio alla sua varia e complessa consistenza potrà dare a tutti un'efficace immagine visiva dell'aspetto fisico degli originali.

Il secondo filtro concerne le osservazioni, scritte un po' dovunque, con le quali Gadda è solito postillare il già fatto o il da farsi: espressioni di scontento o di soddisfazione, avvertimenti o consigli a se stesso; e anche dubbi (talvolta affidati a un punto interrogativo), e collegamenti tra luoghi diversi; quando non pure indicazioni attribuibili a un tempo più tardo, in servizio della ricopiatura in pulito di singoli brani o di una loro destinazione al di fuori, ormai, dall'orizzonte del *Cahier*. Sono postille al testo,³³ e da vedere scritte, idealmente, in margine al testo, anche se per ragioni tecniche è stato necessario raccoglierle tutte insieme in un registro finale [...]. Ma il lettore interessato è puntualmente messo in avvertenza, là dove cade ciascuna di esse, da un segno convenzionale posto, in luogo suo, proprio nel margine della pagina (>): qualcosa come l'estrema riduzione grafica di una mano dall'indice puntato in uso in altri tempi.

Dove il carattere dinamico del *Cahier*, tangibile in ogni suo punto, si fa più palese è però dove la lezione in rigo non è cassata ma messa in crisi dalla presenza di una o più varianti alternative, che senza scaltarla di fatto la contestano: lezioni concorrenti tra le quali l'autore non sa decidersi o comunque non dà a intendere per segni certi di sapersi decidere.³⁴ Adottato per norma il criterio di assumere a testo la lezione

ecdotico di rappresentazione dei manoscritti gaddiani, e l'inizio della *Nota al testo a Un Fulmine sul 220*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2000, pp. 277-79.

³³ Compresa le sue varianti alternative e le note d'autore [...].

³⁴ Fanno eccezione i casi, rari, e sempre esplicitamente segnalati, in cui pur in assenza di cassature la lezione alternativa diventa, andando innanzi, lezione in rigo; o quando, al contrario, la lezione di base, cassata a favore di altra, torna a valere nel séguito della narrazione: conforme, l'una e l'altra, di una scelta implicita, ma certa.

di base, le varianti alternative sono registrate di volta in volta a piè di pagina: ed è questo l'ultimo dei filtri messi in opera per poter offrire una lettura del *Cahier* agevole al pari di qualunque altra, e tuttavia non ingannevolmente acritica.³⁵

Va da sé che i collegamenti del testo con i tre diversi apparati richiedono un sistema di rapidi rinvii. All'apparato delle varianti alternative, in calce alla pagina, sono funzionali gli esponenti alfabetici che seguono alla lezione assunta a testo;³⁶ alle postille il segno convenzionale in margine già indicato sopra (>); all'apparato genetico la numerazione, per foglio (*recto e verso*) o per pagina, dei quaderni gaddiani, correnti nel margine sinistro,³⁷ mentre nel margine opposto è segnata quella per righe (all'interno dello stesso foglio o pagina) della nostra edizione.

L'Indice analitico infine registra i nomi reali o fittizi di persona e di luogo, ma anche temi o veri e propri *tòpoi*, come ad esempio «occidente», «pioppi», «ponte», «torre», ecc.: un repertorio costituito con criteri soggettivi, ma che trova, o crede di trovare, una sua giustificazione nell'insieme dell'opera di Gadda.

Negli ultimi vent'anni, la cartografia del continente Gadda è stata più volte costretta, da più o meno prevedibili acquisizioni di nuovi materiali inediti, a ridisegnare larghe zone di territori già minutamente descritti. È accaduto con la pubblicazione del *Racconto italiano di ignoto del novecento*, del '24,³⁸ il primo, non in stretto senso cronologico ma per importanza, degli accostamenti di Gadda al romanzo; è accaduto con *La meccanica*, del '28, quando si è potuto leggerla (sia pure a stadi diversi di redazione) in un testo sicuro, completo anche dei capitoli finali;³⁹ ed è il caso infine de *L'Adalgisa*, la raccolta di *Disegni milanesi* apparsa nel dicembre del 1943,⁴⁰ ultimo stadio di un percorso il cui punto di partenza (come oggi possiamo documentare) è costituito da *Un fulmine*

³⁵ Per i segni convenzionali si veda la Tavola [...]. Le lettere o parole in corsivo sono integrazioni del curatore.

³⁶ Gli esponenti numerici servono invece alle note dell'autore: che possono apporsi sia al testo, sia [...] alle varianti alternative.

³⁷ Numerazione necessaria anche per i rinvii dello stesso Gadda dall'uno all'altro punto del *Cahier*.

³⁸ C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études)*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1983; quindi in *Opere*, V, Milano, Garzanti, 1993, pp. 381-614.

³⁹ C.E. Gadda, *La meccanica*, a cura di Dante Isella, in *Opere*, II, ivi, 1989 (1999³), pp. 461-592.

⁴⁰ «Finito di stampare in Firenze nella Tipografia "L'arte della Stampa" il XXII Dicembre MCMXLIII», come reca il colophon. La seconda edizione, di sette anziché dieci disegni, seguì nel 1945. Ora anche in *Opere*, I, ivi, 1988 (1994⁴).

sul 220: una novella, progettata niente meno che nel '31, e cresciuta via via anch'essa alle dimensioni di un racconto lungo; poi, di un romanzo in cinque capitoli. Di contro all'immagine vulgata dello scrittore «solariano», formatasi sulle edizioni numerate della *Madonna dei filosofi* (il libro di esordio che avrebbe dovuto accogliere anche il *Fulmine*, nella sua misura iniziale), del *Castello di Udine* e delle *Meraviglie d'Italia*, hanno pertanto preso sempre più rilievo la costanza e l'impegno di Gadda sul piano del romanzo: nei modi in cui di romanzo è lecito, nel caso suo, di parlare. Ne prende risalto la vena vigorosa che corre sotterranea dal *Racconto italiano* in poi, per continuare, ormai in superficie, con *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio*.

Che *L'Adalgisa*, album di straordinari disegni sciolti, fosse in gran parte composta con i frammenti di un libro, staremmo per dire di un quadro, assai più vasto e organico sul piano progettuale, fu subito evidente; almeno a chi, del ristrettissimo crocchio dei primi ammiratori di Gadda, ne seguiva da tempo le prove. Il *Tesoretto – Almanacco dello Specchio 1941* aveva pubblicato due lunghe sequenze del testo eponimo dell'intera raccolta, col sottotitolo *Disegno su tre fogli espunto dal romanzo inedito "Un fulmine sul 220"*. Gadda, peraltro, ne aveva già fatto menzione in una breve nota a *Ronda al Castello* (dal '39 tra *Le Meraviglie d'Italia*); dove erano dichiarate anche le generalità dei due protagonisti, Bruno ed Elsa: lui «un lavorante-macellaio», lei un'appartenente a «meno ruvida categoria della società».⁴¹

Ma quantunque all'oscuro di quelle preziose rivelazioni un lettore non distratto avrebbe avuto più di un motivo per sospettare dietro ai «disegni milanesi» uno sconosciuto avantesto romanzesco: non fosse che per i confusi rapporti tra l'uno e l'altro personaggio, ma soprattutto, sul piano narrativo, per gli oscuri incastri tematici e per i numerosi particolari esorbitanti, non giustificati in sé e per sé o comunque fuori scala. L'insistita presenza di Bruno, ad esempio, quel suo passare e ripassare con la bicicletta nei viali del Parco mentre Elsa ascolta il lungo, appassionato sfogo de *L'Adalgisa*, come si giustifica nell'economia di un racconto in cui al giovane non viene attribuita nessuna parte di rilievo? E chi è mai quell'uomo, l'uomo cattivo, con il quale il «garzone del macellaio», diventato fattorino cioccolattaio, è stato visto litigare dai ragazzi de *L'Adalgisa*? Immagini complici dei loro giuochi? Paure infantili di fantasie eccitate? O non piuttosto fantasmi di un castello rimasto inconcluso, trasmigrati insieme con i blocchi della fabbrica abbandonata da

⁴¹ Cfr. *Opere*, III, ivi, 1991 (19982), pp. 97-101 (p. 100).

un luogo a un altro, da una storia a un'altra storia? Un tempo protagonisti o comprimari, ora decaduti a comparse; e tuttavia personaggi non ridimensionati in proporzione al loro tutt'altro ruolo.

Sereni⁴²

Con un'educazione ermetica corretta da certo suo naturale illuminismo lombardo, tra Parini e Rebora, Sereni è stato sempre fedele a un'idea di poesia nutrita di bellezza, nella linea della nostra più alta tradizione lirica, dal Petrarca in poi; disponibile però, in una visione fenomenologica della realtà, a tutte le offerte della vita. Una poesia che si è aperta via via anche alle molteplici suggestioni della fermentante società europea del dopoguerra, ma libera, insofferente d'imposizioni ideologiche; una sorta di sensibile strumento di precisione che doveva consentirgli (nei limiti, dolorosamente avvertiti, della parola scritta, deludente surrogato della vita vissuta) di mettere a fuoco, sui mobilissimi dati dell'esperienza, qualche abbagliante barlume di verità. Che la sua opera configuri il giornale di bordo di una lunga esplorazione, meglio che altri fogli lo dice lo splendido sesto tempo di *Un posto di vacanza*, il poemetto a cui attese per anni nelle estati trascorse dal Cinquanta in poi a Bocca di Magra:

L'ombra si librava appena sotto l'onda:
bellissima, una razza, viola nel turchino
sventolante lobi come ali.
Trafitta boccheggiava in pallori, era esanime,
sconciata da una piccola rosa di sangue
dentro la cesta, fuori dal suo elemento.
Mi spiegano che non è sempre così, non sempre
come l'ho vista prima: che questo e altri pesci d'alto mare
si mimetizzano ai fondali, alle secche, alle correnti
colorandosi o trascolorando, a seconda. Non sapevo, non so
niente di queste cose. Vorrebbe
conoscerle l'istinto solo standoci in mezzo,
vivendole, e non per svago: a questo patto solo.
A quegli esperti avrei voluto dire delle altre ombre e colori
di certi attimi in noi, di come ci attraversano nel sonno
per sprofondare in altri sonni senza tempo,
per quali secche e fondali tra riaccensioni e amnesie,

⁴² D. Isella, *Introduzione a Vittorio Sereni, Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, pp. XI-XV; 269-73.

di quanti vi spende anni l'occhio intento
 all'attraversamento e allo sprofondo prima che aggallino
 freddati nel nome che non è
 la cosa ma la imita soltanto.

Ci si sveglia vecchi
 con quella cangiante ombra nel capo [...]

Una posizione gnoseologica come la sua comporta, con la sospensione del giudizio, un incessante confronto tra l'esperienza in atto e i dati già acquisiti, suscettibili sulla base dei nuovi apporti di essere continuamente richiamati in circolo, messi in discussione, arricchiti, mutati, in un fervido andirivieni tra passato e presente e tra presente e passato. Per non dire delle potenzialità non attuate, delle «toppe d'inesistenza | calce o cenere pronte a farsi movimento e luce». Sta qui la spiegazione delle doppie date apposte a molte poesie, fin dai tempi della prima *Frontiera*, «una data di 'partenza' e una di 'arrivo'» (come dichiara la *Nota degli Strumenti umani*): con la precisazione, fondamentale, che il margine di tempo che le separa, spesso assai largo, «non implica in alcun modo fasi di lavorazione protratte al segno dell'incontentabilità o del rigore dal punto di vista strettamente stilistico, bensì una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e articolazioni successive, dilatazioni e rarefazioni offerte o suggerite, quando non imposte, dall'esistenza, dal caso, dalla disposizione dell'ora».

Non altro sta a significare il titolo della sua ultima raccolta, *Stella variabile*, con la citazione sul risvolto di copertina di Montaigne («La vita fluttuante e mutevole»); o l'«epigrafe» che la commenta («La natura che alletta e dissuade. La bellezza onnipresente e imprevedibile. Il mondo degli uomini che si propone al giudizio e si sottrae, e mai passa in giudizio [sic]»): indicazioni di lettura precise, insistenti, che Sereni avrebbe voluto sostituire in un'eventuale ristampa con una definizione di 'stella variabile' tratta da un manuale di astronomia nautica: una formulazione certo più scientifica ma sostanzialmente identica. Sicché su tutta l'opera sua si potrebbe idealmente porre il cartello di «Lavori in corso».

Nella loro eccezionale abbondanza, cresciuta in un disordinato accumulo del tempo, le carte perlopiù autografe su cui è stata condotta questa edizione rispecchiano un *modus operandi* perfettamente omogeneo a un processo di sospesa, perplessa decifrazione della vita. Chi si fosse aspettato fogli corretti ma non troppo, tracciati lineari puntati come frecce a un traguardo prestabilito, varianti di un testo già tutto formato nella mente, in attesa solo di essere messo in miglior luce per

piccoli aggiustamenti successivi, si trova invece di fronte a manoscritti labilissimi, con un carico di potenziali sviluppi che vanno in tutte le direzioni. In una visione fluida del mondo, che nella sua incessante deformazione (in senso etimologico) ha più lo statuto del sogno che della realtà, il poeta fissa, quasi individuasse una possibilità embrionale di ordine, alcuni punti sicuri di riferimento (identificabili, a livello di contenuti, con i valori positivi dell'amicizia, della bellezza, della valentia ecc.; e con i 'campioni' che ne sono i portatori). Sono talvolta un verso isolato, più spesso un gruppo di due e anche più (in un quaderno a fogli mobili, diversamente colorati, ne sono stati trascritti vari, a futura memoria): nuclei compatti, perfetti in se stessi, che, restando sempre intatti nella generale metamorfosi, si spostano da un punto all'altro del sistema, quasi a orientarlo, sia esso il microsistema di una singola poesia o il macrosistema dell'intera raccolta. Per *Frontiera* le prove sono state esibite da tempo; ma sarebbe assai facile estenderle a tutta l'opera.

Il riordino, la lettura dell'intricata selva documentaria, e tanto più la sua razionalizzazione e rappresentazione tecnica hanno comportato, come si può ben immaginare, problemi d'ogni sorta. Ma gli apparati filologici, che alla fine rispecchiano intera, nella norma e nelle sue eccezioni, questa fenomenologia, risultano essere proprio la migliore mappa descrittiva della poesia di Sereni. Ne mettono in risalto la perfetta coerenza tra il suo modo di intenderla e di farla; ne testimoniano fedelmente l'autenticità, la moralità che l'innerva. Su un tutt'altro piano di considerazioni, consentono di verificare un prezioso acquisto di quella filologia che avendo per oggetto lo studio della genesi e dell'evoluzione di un testo si usa ormai chiamare filologia d'autore. E cioè che, fermi restando i criteri operativi generali, ogni apparato, in quanto descrizione del laboratorio di uno scrittore, della individualità irripetibile dei suoi processi mentali e affettivi, non può che essere diverso da ogni altro apparato. Come sia articolato il nostro (che ha tenuto presente l'*Opera in versi* di Montale curata da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini) è spiegato in dettaglio nell'*Avvertenza* che lo precede.

Quale ruolo centrale abbia l'amicizia nella poesia di Sereni si è appena avuto modo di ricordare. Nella vita (lo sa bene chi ha avuto la rara fortuna di goderne il dono), era un'amicizia schiva, gioiosamente vitale per sé e per gli altri. Perché resti memoria della forza aggregante di quel sentimento, si è voluto, tra i molti documenti raccolti in servizio di un commento *in fieri*, dare spazio soprattutto al fitto carteggio con i suoi compagni più stretti, di tempi lontani e vicini. Si aggiungono a compiere il cerchio di quelle complici, numerate presenze, due importanti

contributi: una biografia (e a chi mai avremmo potuto sollecitarla se non a Giosue Bonfanti, che gli fu compagno fin dalla prima giovinezza?) e un'antologia della critica, firmata da Pier Vincenzo Mengaldo.

Naturalmente, in un lavoro di lungo corso come il nostro innumerevoli sono gli obblighi di riconoscenza contratti; né sarebbe possibile sdebitarcene con tutti, specie con i liberali prestatori di manoscritti o di edizioni rare, che vorremmo si sentissero ringraziati pubblicamente: i loro nomi figurano, ciascuno a suo luogo, là dove si censiscono i fondi dei documenti studiati. Un grazie particolare sentiamo però di doverlo a Maria Luisa Sereni, che tanto generosamente ha collaborato nel reperimento dei materiali dispersi o conservati in famiglia, mettendo a nostra disposizione l'archivio e la biblioteca del marito, e a Barbara Colli, generosa d'aiuti nell'ardua ricerca delle fonti a stampa (tante, e disseminate in ogni dove, sono le comparizioni di poesie di Sereni in giornali e riviste), non meno che per l'acribia dei controlli, sulle bozze, dell'ingente apparato. La vasta *Bibliografia della critica* da lei raccolta, riguarda, insieme con i versi, le traduzioni poetiche e le prose che formeranno il secondo volume.

Un mesto pensiero di gratitudine va, nel chiudere, alla cara memoria di Pigot, la più appassionata e scrupolosa depositaria dell'eredità paterna. *Gli immediati dintorni primi e secondi* (il Saggiatore, Milano 1983) e il volume di *Tutte le poesie*, apparso nello *Specchio* (Mondadori, Milano 1986), sono i preziosi frutti delle sue cure. Suo era anche il proposito di un'edizione critica, e sappiamo con quanta serietà ne andasse ponendo le basi. Il suo lavoro è stato il punto di partenza e il propellente del nostro.

[...] Questo volume contiene l'edizione critica di *Frontiera* (1941), *Diario d'Algeria* (1947), *Gli strumenti umani* (1965) e *Stella variabile* (1981): le quattro raccolte a cui Vittorio Sereni desiderava restringere rigorosamente il suo legato di poeta. Le due sezioni in appendice al primo libro (I. *Versi a Proserpina*; II. *Poesie giovanili*) e quella di *Versi e poesie disperse*, a chiusura dell'apparato critico, non intendono affatto dilatare il canone, ma semplicemente fornirne i complementi indispensabili. Le traduzioni in versi e le prose, che gravitano negli immediati dintorni della poesia, formeranno un secondo volume.

I testi sono stati desunti dalle ultime edizioni sorvegliate dall'autore e riprese nel 1986 dallo *Specchio mondadoriano* di *Tutte le poesie* (= TP), a cura di Maria Teresa Sereni. Sennonché il disuso, nella pratica della moderna editoria, di criteri utilmente applicati in passato, quali nella fattispecie il rientro o l'aggetto tipografico del verso iniziale di ciascuna

strofa, è divenuto talvolta, in coincidenza col mutar di pagina, causa d'ambiguità circa gli stacchi interstrofali; donde, nei vari travasi, la loro soppressione inconsapevole o arbitraria. È accaduto in taluni passaggi da *Frontiera* (Corrente, Milano 1941 = F1) a *Poesie* (Vallecchi, Firenze 1942 = P), da *Poesie* alla seconda edizione di *Frontiera* (Scheiwiller, Milano 1966 = F2), o dalla plaquette autonoma di *Un posto di vacanza* (Scheiwiller, Milano 1973 = PVS) alla seconda edizione di *Stella variabile* (Garzanti, Milano 1981 = SV2): cfr. F1 42-43 *Inverno a Luino*, vv. 12-13, uniti tra loro in P 47; P 31-32 *Memoria d'America*, vv. 12-13, uniti in F2, SVP I 11-12, vv. 21-22 uniti in SV2. Tutti casi, benché passati inavvertiti forse allo stesso poeta, in cui la situazione di partenza si può ricostruire solo risalendo alla prima fonte d'errore.

L'apparato critico è stato allestito sulla base di una documentazione tra le più ricche e caotiche che si possa immaginare, venuta per di più alla luce in tempi diversi, a blocchi o alla spicciolata. La sovrabbondanza di materiali documentari, dai manoscritti conservati da familiari e amici alle stampe periodiche, e la varietà delle situazioni che ne emergono, molto diverse da testo a testo, hanno comportato fin dalle fasi preliminari problemi di ogni tipo. Occorreva innanzi tutto redigere un inventario il più esauriente possibile delle carte e provvedere al loro ordinamento, classificare i numerosi quaderni (taccuini, agende, ecc.) che ne sono il nucleo principale e numerarne a matita le pagine, raccogliere in cartelle o camicie distinte i moltissimi fogli volanti e dotarli di una segnatura, così da poterli citare. Era inoltre necessario procedere all'individuazione e al reperimento (in giornali, riviste, edizioni occasionali di ogni genere, come cataloghi di mostre, edizioni d'arte, ecc.) della sede primaria di apparizione pubblica di un testo e delle sue comparse successive, prima dell'ingresso definitivo in raccolta. Un ostacolo non da poco è stata anche la lettura degli autografi, più ostici di quanto ne fossimo preavvertiti dallo stesso Sereni, preoccupato più e più volte di scusarsene con i propri corrispondenti. Tanto più ardui da decifrare, ovviamente, sotto cassatura o nell'intreccio fitto delle correzioni.

La quantità dei documenti disponibili e la complessità dell'elaborazione testuale hanno condizionato anche la costituzione dell'apparato diacronico. In tal senso l'esperienza compiuta può dirsi unica, anche per chi ha una certa consuetudine con i problemi di filologia d'autore. Non è questo il luogo né il tempo, ma alcuni aspetti più tecnici delle soluzioni messe in atto potranno servire da punto di partenza per più di un'utile riflessione. Gioverà per ora limitarsi a dare alcuni chiarimenti o istruzioni per il lettore.

Un sistema si rimandi incrociati rende agevole il passaggio da un testo al suo apparato, e viceversa. Le testatine della pagina (o delle pagine) in cui figura ogni singola poesia evidenziano il titolo della raccolta d'autore e quello della sezione a cui appartiene. I medesimi riferimenti sono ripetuti nelle testatine degli apparati. Qui è pure il rinvio alla pagina del testo, a fianco del titolo.

Ciascuna delle quattro raccolte è introdotta da una descrizione complessiva, articolata in tre paragrafi, con I) la descrizione bibliografica delle edizioni e la Tavola delle loro concordanze; II) l'elenco dei fondi manoscritti che ne testimoniano la storia interna; III) i documenti epistolari o d'altro tipo (interviste, dichiarazioni, ecc.) che contengano notizie di qualche utilità. Edizioni e manoscritti sono citati abbreviatamente: le sigle, dichiarate la prima volta che ricorrono, sono poi riunite in ordine alfabetico e svolte nella Tavola che segue alle pp. 275-80. I documenti, qui come altrove, sono contrassegnati con un □.

A ciascun testo corrisponde un apparato critico organizzato in quattro fasce:

La prima registra: le edizioni d'autore, dalla *princeps* fino a TP, con i relativi rimandi di pagina; gli eventuali mutamenti intervenuti nel titolo della poesia e/o nella sua collocazione; le date esplicitamente indicate. Per esempio:

MEMORIA D'AMERICA

F1 31-32 (II 2), datata nell'Indice «1935»; P 31-32; F2 15 (I 6); TP 13.

Vale a dire: MEMORIA D'AMERICA sta a p. 13. Entra dapprima nell'edizione di *Frontiera* del 1941 (F1), pp. 31-32, dove è la seconda poesia della seconda sezione (II 2); poi in *Poesie* (P), pp. 31-32; quindi in *Frontiera* 1966 (F2), p. 15, dove diventa la sesta della prima edizione (I 6), e infine è raccolta in *Tutte le poesie* (TP), p. 13.

La seconda fascia elenca tutti i testimoni manoscritti o dattiloscritti (autografi, copie assimilabili agli autografi per interventi dell'autore, copie d'altra mano), siano essi gli originali o delle fotocopie sostitutive; ne dà la collocazione d'archivio e una descrizione essenziale; ne evidenzia i collegamenti con altri versi o poesie presenti negli stessi fogli, o in qualche relazione con il testo di riferimento, a cui una freccia (→) serve da rinvio;

la terza elenca le apparizioni in giornali, riviste o edizioni speciali;

la quarta infine raccoglie le varianti di lezione sostanziali o di forma (escluse le varianti meramente grafiche), sia dei manoscritti sia delle stampe, e le ordina lungo un unico asse evolutivo.

Completa la scheda (introdotta, come ogni documento, da un □) un corredo più o meno consistente di citazioni testuali da lettere, interviste o dichiarazioni di Sereni, talvolta di suoi amici e corrispondenti, che vengono a fondare un primo commento dei testi.

I criteri con cui è organizzata la quarta fascia sono quelli normalmente in uso:

a) la lezione del testo soggetta a mutamento è riferita col numero del verso, o dei versi, in cui ricorre e delimitata da una parentesi quadra chiusa;

b) la variante segue alla parentesi quadra chiusa ed è individuata dalla sigla del suo testimone, o dei testimoni che sono concordi nel riferirla. Se lo stesso verso porta più di una variante, la seconda e le altre sono separate da un intervallo bianco. Le sigle che si riferiscono a quaderni o a fondi manoscritti unitari sono registrate nella Tavola che le dichiara; le altre variano e vengono stabilite di volta in volta, in base alla posizione assegnata a ciascun testimone;

c) una barra verticale divide verso da verso, una doppia barra, strofa da strofa. Quando, come avviene negli abbozzi, non si tratta ancora di versi veri e propri, ma di tentativi informi, le barre di divisione sono oblique;

d) nei cosiddetti versi spezzati, cioè considerati come una sola unità metrica ma composti da due o più segmenti scalati, l'uno di séguito all'altro, su righe diverse, la divisione tra i suoi membri è segnata da un quadratino (□);

e) talvolta la variante è accompagnata, per le puntualizzazioni indispensabili, da una didascalia in corsivo, del tipo *da* (lezione ricavata da altra), *cass.* (cassato), *ins.* (inserito), *prima* (lezione precedente in rigo, cassata), *riscr.*, *spscr.* o *stcscr.* (riscritto, soprascritto o sottoscritto), *segue* (lezione che segue in rigo, cassata), *su* (ricalcato su), ecc. Di norma la didascalia si riferisce all'ultima parola che precede; quando invece riguarda una porzione di testo più estesa, un asterisco ne fissa l'attacco;

f) le crocette, a gruppi di tre o più, indicano parola o parole illeggibili; le parentesi uncinata (< >) racchiudono parole o lettere integrate o uno spazio bianco, per segnalare l'impossibilità di un completamento; se messe a rovescio (> <), parole o lettere espunte;

g) una variante può essere unica, ma anche la prima di una serie. Ciascuna di esse, in questo caso, è contrassegnata da un esponente alfabetico che ne marca la successione (^a..., ^b..., ^c...). L'ultima però, se coincide con la lezione del testo, viene omessa e sostituita dall'indicazione = *testo*, con il dettaglio tra parentesi di piccole, eventuali divergenze residue;

h) gli esponenti alfabetici (cfr. il punto g) servono anche a segnare l'inizio di due o più segmenti interni di una stessa variante.

Lo schema-tipo a quattro fasce viene parzialmente modificato in due circostanze particolari, che possono ricorrere insieme, come per esempio in *Un posto di vacanza*, o anche separate:

-la complessità dell'elaborazione talvolta è tale, prima che un testo arrivi a una definizione prossima alla forma vulgata, da richiedere che le varianti manoscritte e le varianti a stampa siano rappresentate separatamente: in tali casi le une seguono immediatamente alla seconda fascia, le altre alla terza.

-un testo è talvolta presente in una o più redazioni tanto diverse, in tutto o in parte, dalla definitiva (a cui non possono pertanto ridursi), da dover essere rappresentate, in tutto o in parte, in piena autonomia, ciascuna per proprio conto e con un proprio apparato genetico.

Di altri particolari il lettore saprà rendersi conto da sé.

Manzoni⁴³

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn;
sich werde den letzten vielleicht nich vollbringen,
aber versuche will ich ihn.

R.M. Rilke

Nella vicina contrada di San Pietro all'Orto, a pochi passi da casa, i torchi di Vincenzo Ferrario avevano appena impresso gli ultimi fogli del romanzo e il Manzoni si faceva premura di annunciare a Claude Fauriel, a Parigi, la fine del suo «eterno lavoro»: *Respice finem...* Col vento ora in poppa ora insidiosamente contrario, spesso tra stagnanti bonacce, anche l'edizione critica del grande libro è giunta ora, dopo oltre una trentina d'anni di navigazione e di ormeggi forzati, in vista dell'approdo. La soddisfazione che compensa la fatica felicemente conclusa si accompagna al pensiero dei tanti sforzi generosamente durati in passato da chi ci ha preceduto, tra progetti, tentativi falliti o parzialmente realizzati, che nel risultato oggi raggiunto trovano un sicuro compimento.

In più di un secolo molte cose sono mutate, e non di poco. Nello stendere nel 1939 il *Piano* per un'edizione delle Opere del Manzoni,⁴⁴

⁴³ A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, edizione critica diretta da D. Isella, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006, pp. XIII-XVIII.

⁴⁴ M. Barbi, «Piano per un'edizione nazionale delle Opere di Alessandro Manzoni», *Annali Manzoniani*, a. I (1939), pp. 23-153.

Michele Barbi non mancava di ricordare come l'idea di un'edizione critica dei *Promessi Sposi* fosse nata ancor prima della fine dell'Ottocento, quando Giovanni Sforza sottopose al parere dei competenti un saggio programmatico⁴⁵ in cui prevedeva, semplicisticamente, di risolvere le difficoltà dell'impresa ricorrendo a «un formato in folio, diviso in tante colonne parallele quante erano le redazioni successive di ogni punto del romanzo: A, B, C, D..., tanto che non bastando una sola facciata [...], l'impostazione del testo avrebbe dovuto esser su doppia pagina». Ma lo stesso Barbi mostrava a quella data di non essere perfettamente aggiornato sulle impostazioni teoriche elaborate dalla nuova filologia dei testi in fieri che proprio allora, in «anni di persistente supremazia del pensiero crociano», andava introducendo da noi una «radicale rimotivazione dei rapporti tra critica e filologia».⁴⁶ Ricordiamo che già nel 1934 un intero capitolo del grande libro di Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, s'intitolava *Edizioni originali e varianti di autore*,⁴⁷ e soprattutto che è del 1937 (benché raccolto in *Esercizi di lettura* nel '39) lo scritto di Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, nato in sede di recensione dei *Frammenti autografi dell'Orlando furioso* magistralmente editi da Santorre Debenedetti: testo inaugurale sia della «critica delle varianti» (la disprezzata «critica degli scartafacci» di Croce), sia della «filologia d'autore», di cui i *Promessi Sposi* sono un caso paradigmatico. Tant'è che il Barbi, giudicando la prima edizione del *Fermo e Lucia* procurata nel 1915 da Giuseppe Lesca⁴⁸ (e dal medesimo definita «una riproduzione fotografica, data, diciamo così, tipograficamente»), nulla trovava da eccepire sul fatto che essa non fosse altro che un velleitario tentativo di riproduzione dello status quo dell'autografo. Sicché, nella persuasione che un apparato critico dovesse fornire soltanto una campionatura selettiva delle lezioni varianti (anche per un riguardo dovuto

⁴⁵ *Saggio di una edizione critica dei Promessi Sposi*, a cura di P. Brambilla, G. Sforza, Bologna, Tipografia Zamorani e Albertazzi, 1898. Lo Sforza curò pure una raccolta di *Branî inediti dei Promessi Sposi* trascelti dalla Prima minuta (Milano, Hoepli, 1905).

⁴⁶ D. Isella, «Le varianti d'autore (Critica e Filologia)», *Archivio Storico Ticinese* aa. XCVIII-XCIX (Bellinzona, giugno-settembre 1984), pp. 75-92, quindi in *Le carte mescolate – Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, pp. 1-17.

⁴⁷ 1ª edizione, Firenze, Le Monnier. Nel trattare di varianti di autore e di redazioni plurime di un testo, il Pasquali fa di norma riferimento a scrittori dell'antichità classica, greca e latina, ma non manca di citare anche autori italiani, tra cui Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Leopardi e Manzoni: cfr. pp. 398 (per la differente lezione, da esemplare a esemplare, dell'ultima edizione dei *Promessi Sposi*) e 426 (per le tre diverse redazioni del romanzo).

⁴⁸ Col titolo *Gli Sposi Promessi*, Firenze, G. Barbèra.

al lettore colto, che non si deve infastidire con eccessive minuzie), arrivava a censurare nel Lesca «l'esagerata cura di riprodurre nell'apparato sin le due o le tre lettere di una parola cancellata per un improvviso pentimento dell'autore». Nemmeno una riga però gli avveniva di spendere sulla costruzione acritica di quell'apparato, niente che, in presenza di una stratificazione tanto complessa del testo, reclamasse l'esigenza di scandirne l'intera evoluzione diacronica, fase dopo fase, studiandone la migliore (cioè la più esatta e la più chiara) rappresentazione formale. Ne è riprova, «frutto di un lavoro ventennale», l'edizione dei *Promessi Sposi* realizzata nel 1954, secondo l'impostazione programmatica del Maestro,⁴⁹ dalla solitaria, generosa abnegazione di Fausto Ghisalberti: uno strumento che per oltre mezzo secolo⁵⁰ ha reso e rende continuo servizio ai nostri studi; un'edizione però che, per la Prima minuta, il *Fermo e Lucia*, non esita, pur indulgendo talvolta a un comportamento passivamente conservativo,⁵¹ a toglierle la veste provvisoria, solo impuntita, di abbozzo (con tutte le incoerenze e le mancanze che la connotano), e ora uniforma le lezioni discordi, ora integra le lacune con parole o segmenti di frase prelevati da fasi anteriori o dalla Seconda minuta; dando nell'apparato una parca selezione di varianti irrelate. Non solo: per la Seconda minuta, *Gli Sposi Promessi* (rinominati dal Manzoni in corso d'opera *I Promessi Sposi*),⁵² si riduce a registrare isolatamente l'ultima lezione in servizio della stampa del '27,⁵³ trascurando l'intera fase centrale, la più intensa della rielaborazione, e sacrificando, così, la continuità senza soluzione del grande lavoro: un ponte che, nello slancio

⁴⁹ «Soltanto nel 1934 Michele Barbi mise allo scoperto gli errori di metodo delle pretese edizioni critiche precedenti, e indicò la via da seguire. I problemi fondamentali riguardanti il testo dei Promessi Sposi furono da lui acutamente risolti, come fanno fede gli studi pubblicati negli "Annali Manzoniani". Nel settembre del 1941, morendo prima di vedere tradotta nella stampa l'idea sua, lasciava tuttavia ai collaboratori suoi il compito di portare a buon fine l'esecuzione del piano da lui concepito» (F. Ghisalberti, «Presentazione, I Promessi Sposi», in A. Manzoni, *Tutte le Opere*, II, t. I, a cura di A. Chiari, F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, p. IX).

⁵⁰ A. Manzoni, *Tutte le Opere*, II, tt. I-III a cura di A. Chiari, F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954.

⁵¹ Così, per un esempio, quando, mutato nel corso della narrazione il nome proprio di un personaggio, il Manzoni torna indietro a correggere il vecchio nel nuovo, ma si lascia sfuggire qualche occorrenza.

⁵² Riferisce dietro lo Sforza il Barbi, «Piano», p. 92, n. 1: «In casa Manzoni si ricordarono a lungo tutti i frontespizi già pronti e rimasti inutilizzati recanti questo titolo cambiato proprio all'ultimo momento». Com'è noto, il primo e il secondo tomo della stampa portano la data del 1825.

⁵³ Barbi, «Piano», p. 35, n. 1.

di un'unica arcata, lega il primissimo avvio con la sua fine. Nel *Piano* del '39 il Barbi scriveva che il testo a stampa dei *Promessi Sposi* del '27 «corrisponde presso a poco alla seconda minuta», iniziata nel 1824; e che di questa pertanto si dovesse registrare in apparato la sola lezione finale, secondo la bella copia eseguita per il visto della censura da una mano anonima. E così è di fatto impostata l'edizione Ghisalberti, in due tomi:⁵⁴ il I con il *Fermo e Lucia*, il II con il testo del '27 a cui è rimasta attaccata un'esigua cimasa genetica.⁵⁵

Già nel '64 le *Postille al Vocabolario della Crusca* nell'edizione del Cesari e dei suoi collaboratori (1806)⁵⁶ diedero un forte impulso all'apertura di un nuovo cantiere e di una diversa fase della filologia manzoniana. Quelle postille, stipate in ogni spazio fruibile della pagina, risultavano coeve, la più parte, proprio alla seconda stesura del romanzo; condotta innanzi, come sappiamo, tra sterminate letture e riletture dei buoni scrittori toscani (testimoniate dai libri citati) e il maneggio assiduo del *Vocabolario della Crusca*, «conciato», come si compiacque di ricordare lo stesso Manzoni più di quarant'anni dopo, «in modo da non lasciarlo vedere». ⁵⁷ Ma il progetto di una nuova edizione critica del romanzo sarebbe stato ripreso soltanto negli anni Settanta. Il decennio si era aperto con le Lettere curate da Cesare Arieti: tre tomi del «Tutto Manzoni» dei Classici Mondadori, usciti sotto la direzione di chi scrive, nel 1970; e seguiti nella stessa sede dall'edizione filologica, in altri tre tomi (approntati nell'operosa officina pavese), degli *Scritti linguistici e letterari* a firma di Luigi Poma, Angelo Stella, Luca Danzi, Carla Riccardi e Bianca Maria Travi. Tutti questi strumenti (con l'aggiunta, nel 1985, delle *Concordanze dei Promessi Sposi*

⁵⁴ Lontano da Milano e dagli autografi manzoniani, il Barbi aveva potuto esaminarli solo in parte e su riproduzione fotografica, com'egli dichiara; mentre trovava nel Ghisalberti il prezioso informatore che aveva «chiarito e risolto» per lui «i continui dubbi e i più delicati problemi».

⁵⁵ Tale è pure l'impostazione del piano editoriale di S.S. Nigro, per *I Romanzi del Manzoni*, Milano, Mondadori Meridiani, 2002: vol. I *Fermo e Lucia*, collaborazione di E. Paccagnini per la *Appendice Storica su la Colonna Infame*; vol. II, testo della Venti-settana; seguiti dalla Quarantana in riproduzione anastatica (vol. III). Per i rapporti testuali dell'edizione Nigro con l'edizione Ghisalberti di FL, di cui in vari casi migliora la lettura, se ne veda la *Nota critico-filologica* alle pp. LI-LIX.

⁵⁶ A. Manzoni, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964 (*Documenti di Filologia*, VII). Ora riproposte, con una nuova *Nota*, nel vol. 24 dell'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere del Manzoni, Milano, 2005.

⁵⁷ A. Manzoni, «Appendice alla Relazione», in *Scritti linguistici*, a cura di A. Stella, L. Danzi, in *Idem, Tutte le Opere*, V, t. II, a cura di .A. Chiari, F. Visalberghi, Milano, Mondadori, 1990, pp. 759-60.

del '40),⁵⁸ dovevano servire a sostituire ferri del mestiere invecchiati o addirittura inservibili con un'attrezzatura meno obsoleta, indispensabile per procedere sicuri nell'esecuzione del progetto più ambizioso. (Ma qui tra parentesi si vorrebbe ricordare l'aiuto che pochi anni più tardi ci sarebbe venuto anche da un nuovo strumento materiale, la fotocomposizione: si pensi, tra l'altro, alla possibilità, prima non concessa dal piombo della tipografia tradizionale, di eliminare dagli apparati filologici numerosi segni diacritici, potendo far convivere fisicamente nella stessa riga parole o segmenti di testo differenziati da corpi diversi).

Il progetto dell'edizione critica dei *Promessi Sposi*, fino al testo del 1827, fu allora oggetto di alcuni corsi seminariali avviati presso l'Università di Pavia; e continuati, negli anni Ottanta, da un affiatato gruppo di lavoro formato da ex allievi, soliti a riunirsi liberamente nelle sale ospitali della Biblioteca di Brera (Gianmarco Gaspari, Renato Marchi, Clelia Martignoni, Donatella Martinelli, Carla Riccardi, Raffaella Rodondi, Maria Antonietta Terzoli, Claudio Vela). Prima che il gruppo si assottigliasse e in fine si disperdesse, fu allora compiuta una prima, attenta ricognizione della selva selvaggia delle carte autografe, studiate sul campione dei primi otto capitoli (tra i più complessi): acquisizione cognitiva indispensabile su cui in anni successivi ci è stato possibile mettere a punto un modello ecdotico che servisse a formalizzare esaustivamente la loro complessa fenomenologia. Un traguardo essenziale: quando, nel buio di tempi sempre più estranei ai nostri studi, si è finalmente aperto uno spiraglio di oriental zaffiro, è proprio da lì che si sono potute riprendere le mosse. Una propizia apertura di credito concessaci, per un rapporto d'amicizia, da Giancarlo Vigorelli, Presidente della Casa del Manzoni, ci ha infatti consentito, a partire dal 1999, di costituire e dirigere una piccola équipe di studiose, valenti e appassionate, che in questi anni hanno lavorato bene e tenacemente, acquistandosi il merito di aver saputo portare a compimento un disegno perseguito così da lontano. Una storia, dunque, a lieto fine: non altrimenti dalla conclusione che il Manzoni ha voluto dare alle tribolate vicende dei suoi *Promessi sposi*. Forse in virtù di una misteriosa teleologia. Il Tempo, nel muovere le sue pedine, non ha fretta: se a volte lascia la partita a mezzo, a volte sa chiuderla nella misura della vita di un uomo.

⁵⁸ *Concordanze dei Promessi Sposi*, V, a cura di G. De Rienzo, E. del Boca, S. Orlando, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Strumenti di filologia italiana, 1985.

2. ESPERIENZE DI CRITICA STILISTICA

*La critica stilistica*⁵⁹

Nato a Vienna nel 1887, lo Spitzer [...] fu allievo di Meyer-Lübke, il che significa che apparteneva a una scuola linguistica di ineccepibile sapienza tecnica, ma del tutto impermeabile alle idee rivoluzionarie che da ogni parte di adoperavano, intorno alla svolta del secolo, a scalzare le premesse ideologiche su cui fondava il suo metodo: «non si citava *Positivismo e idealismo*», dirà in anni vicini a noi lo Spitzer stesso, «e pensar in quei termini sarebbe stato eresia». Al magistero del Meyer-Lübke, del resto, egli amò sempre richiamarsi, riconoscendo in lui, che fu «il grande sistematore in assisa positivista e luminosamente razionale della grammatica neolatina», un esempio, da proporsi a modello, di lucidità razionale: qualità, questa, che più di ogni altra connota anche la personalità spitzeriana, accompagnata da certa ironia tutta complementare, oltre che, per deposizione di chi ebbe la fortuna di frequentarlo, da un acuito gusto per il paradossale e da una sfumatura di mondanità, discesagli forse dall'alto censo della famiglia. Certo, la Vienna di Meyer-Lübke, ai tempi dell'apprendistato spitzeriano, era anche quella di Schuchardt, che in qualche misura dovette pure influire nel volgere l'attenzione del brillante discepolo alla considerazione dei fatti linguistici individuali, esorbitanti dalla norma: una Vienna penetrata anche del pensiero di Freud (dove si attendeva, in quegli anni, ai primi tentativi di studio, in chiave freudiana, della violazione della norma linguistica in oggetti patologici, affetti da dislalie o da altre turbe psichiche): un ambiente insomma in cui venivano a incrociarsi e a comporsi alcune delle esperienze più vitali della nuova cultura europea, in quello splendido crepuscolo della grande civiltà austro-ungarica che sfumava, così almeno nel ricordo dei suoi nostalgici rievocatori, di grazia e di *esprit* francesi la gaia, scettica, ordinata e sentimentale esistenza della capitale. In questo clima si attua la formazione dello Spitzer, il suo complesso e straordinario *Erlebnis* che si lascia leggere anche negli irrequieti svolgimenti successivi alla sua operosissima attività di studioso, aperto a tutte le culture, con interessi di portata ecumenica, impaziente di contenersi nell'ambito di un'unica esperienza, o di prostrarla in forme ripetitorie.

⁵⁹ D. Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, pp. 201-215 (con tagli).

[...] Chi, come Gianfranco Contini, è stato tra i primi e i più attenti a scrutare, dalla specola della cultura letteraria italiana, dominata allora dall'esercizio della più ortodossa critica estetica, la novità del metodo di lettura dello Spitzer, ha voluto ricordare come il segreto fascino di quell'apparizione sul nostro orizzonte nascesse da un fatto particolare: cioè dal

Doppio aspetto della sua posizione mediatrice fra poesia e grammatica: l'autorizzazione a descrivere e misurare la prima, fosse magari la punta dell'avanguardia, con la sicurezza e si dica pure l'autorità della scienza; la facoltà di riannettere spiritualmente la seconda, ariosamente riportandone gli istituti all'invenzione e all'iniziativa originarie.

Sono qui chiaramente indicati i due indirizzi all'attività dello Spitzer critico stilistico: quello «grammaticalizzante», dove si parte dalle creazioni individuali degli autori per arrivare alla lingua comune in cui esse si fissano innovandone le forme, e quello «individualizzante», dove dall'esame della pagina scritta si giunge a definire la personalità dello scrittore che vi si testimonia. Esempio del primo tipo, in notevole anticipo rispetto agli altri esiti maggiori della critica spitzeriana (perché compreso fra gli *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, apparsi nel 1918), è il saggio su *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*. «Si trattava», scrisse molti anni più tardi lo Spitzer, «[...] di confutare l'opinione di grammatici tradizionalisti come Brunot sulla pretesa inutilità delle innovazioni linguistiche dei simbolisti», e il loro catalogo, condotto non sulle punte di Mallarmé, o di Rimbaud, ma sulla «media» dei Régnier, dei Verhaeren, dei Samain, ecc. consentiva invece al critico-linguista di riconoscervi un processo di interiorizzazione che da iniziativa di una scuola di poeti discende ad acquisizione del francese moderno. Del tipo «individualizzante» sono invece i saggi già citati di Barbusse, Jules Romains, Péguy, Proust, più tardi Claudel, ecc., dove identico, pur nel progresso e nelle modificazioni di dettaglio, è il metodo di lettura seguito: un metodo non esposto mai dallo Spitzer in forma teoretica (così poco incline fu, per temperamento, alla speculazione astratta), ma immanente alla pratica, fondato su alcuni presupposti riconducibili entro la più stretta ortodossia del pensiero idealista nella realtà dei fatti. Base di tale metodo è la lettura del testo, una sua attenta auscultazione, fino a che, nello stile dello scrittore, si arrivi a cogliere un elemento sorprendente (*Überraschung* è il termine spitzeriano), uno scarto dalla norma, che è come una «spia» (altro termine spitzeriano) della deviazione impressa dalla personalità dell'autore al mezzo espressivo di cui

si serve: è il famoso «clic», che consente di incominciare a intravedere, nella determinata esteriorità dell'espressione, l'indistinta interiorità dell'uomo che le sta dietro. Questa prima fase dell'indagine comporta una condizione preliminare di simpatia tra il critico e l'opera, anzi «una volontà assoluta di simpatia», e insieme la possibilità di stabilire, sia pure come processo astrattivo, una norma, come si è detto, a cui rapportare lo stile individuale dell'opera: condizioni che, nel caso specifico dei saggi ricordati, si verificano puntualmente, sia per la confessata passione spitzeriana, fin dagli anni dell'apprendistato viennese, per la letteratura contemporanea francese, sia perché, di tutte le lingue, come ebbe a riconoscere lo Spitzer stesso nella prefazione alla seconda raccolta dei suoi saggi apparsi in Italia, il francese è «la lingua stabile *par excellence*», e «in un giardino ben coltivato ogni lievissima innovazione è cospicua». Senonché una spia isolata è un indizio di decifrazione dubbia, perché suscettibile di più interpretazioni; occorre che essa si leghi ad altre spie in un rapporto di interdipendenza, che entri in un sistema, la cui interpretazione allora non può essere che univoca per tutti gli elementi che lo compongono; alla stessa stregua, per esempio, che all'origine della diffrazione storica, nell'ambito romanzo, di una parola latina sta quella parola e quella parola sola. Solo così l'indizio del primo «clic» acquista validità di elemento oggettivo e la somma di tutte le sorprese registrate dalla sensibilità del critico nella concretezza dell'opera d'arte permette di risalire al loro «timo psicologico», di trovare il loro denominatore comune, passando dall'analisi della pagina alla sintesi dell'individualità che l'ha espressa, dalla rosa dei dettagli al loro centro giustificante e motivatore. Raggiunto il quale, però, è necessario, come verifica dell'esattezza del primo movimento, il movimento inverso: dalla sintesi all'analisi, dall'unità psicologica dell'autore alla varietà dei suoi mezzi espressivi, ritornando così nuovamente al testo, secondo un circolo perfettamente chiuso. Nella prosa di Charles-Louis Philippe, ad esempio, lo stetoscopio sensibilissimo di Spitzer rileva come le congiunzioni del tipo *à cause de, parce que, car* ricevano, nell'uso dell'autore, una motivazione pseudo-oggettiva, vale a dire realizzino non un effettivo rapporto di causalità, ma tutt'al più un'illusione di causalità da parte del soggetto che parla: tratto stilistico che riflette la visione del mondo propria di Philippe, la sua contemplazione senza rivolte, ma profondamente amara, di una realtà che cammina storto con tutte le apparenze di giustizia e di logica obbiettiva. Parimenti il ritmo della frase, gli elementi ritardanti del periodo di Proust, e i suoi nessi sintattici rispecchiano, nella loro complessità ordinata, la natura di uno spirito che non solo registra in sé

la molteplicità del reale, ma che vede le cose nei loro intrecci e le distingue, le divide, le compone, foggiano a sua misura uno strumento sintattico in cui la caoticità apparente del mondo si disciplina in un ordine colmo di significati.

[...] Negli anni della sua attività americana (dalla cattedra di Marburgo e Colonia la furia antiebraica del nazismo aveva costretto anche lo Spitzer, come gli altri ingegni israeliti, all'esilio, prima a Istanbul, poi a Baltimora), le analisi del tipo delle *Stilstudien* furono da lui abbandonate, anche se non del tutto: basterà ricordare la interpretazione del canto di Pier delle Vigne, uscita in America nel '42, per non dire di altre letture successive. Ma nonostante le prove brillantissime delle sue nuove ricerche (basate sull'«opposizione-identificazione di microcosmo e macrocosmo, di monade e organismo», con interessi strutturali che dai testi, o da parole culturalmente cariche di significati, lo sospingevano a individuare le linee funzionali e gli elementi portanti della civiltà letteraria a cui apparteniamo, le strutture del nostro Universo culturale), lo Spitzer più esemplare, e comunque di maggiore utilità dal rispetto della nostra cultura, resta quello della *Stilkritik* e del metodo del «circolo» adibito nei saggi posti sotto tale etichetta, in Italia noti, almeno in parte, attraverso due raccolte: una, del '54, intrapresa per iniziativa di Croce e gestita da Alfredo Schiaffini, l'altra, del '59, cui non fu estranea la regia continiana, firmata da Pietro Citati. Divulgazione piuttosto tardiva, se, come è stato scritto dallo stesso Contini, «la battaglia a cui sembrava fatto per recare un prezioso ausilio», cioè quella contro la pratica da noi invalsa della critica psicologica ed avvocatessa, rigorosamente astinente da qualsiasi tentazione formale, «era già stata combattuta, anzi vinta senza dichiarazione di ostilità»; ma ignota alla comune, e, appena scoperta, istituita subito a moda letteraria, la *Stilkritik* non aveva certo atteso quelle occasioni per esercitare la sua efficace influenza sul lavoro delle punte più avanzate della nostra cultura. Intorno a Spitzer infatti, in Italia non meno che altrove, la critica stilistica ha, in forme più o meno strette al modello, largamente attecchito, anche sulla base di precedenti tradizioni autoctone, favorendo la formazione di personalità dotate di originalità di pensiero e il costituirsi di un indirizzo critico comune a vasti gruppi di lavoro. Così per la Germania, si dovrà fare almeno il nome di Erich Auerbach, notissimo anche da noi sia per il suo studio su *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, sia, soprattutto, per il volume intitolato *Mimesis*: una serie di saggi sul «realismo nella letteratura occidentale» dove, lungo la linea evolutiva della nostra civiltà, si preleva una certa serie di campioni: passi dell'*Odissea* o della *Chanson*

de Roland, della *Divina Commedia* e del *Pantagruel*, giù giù fino a Zola o alla Woolf di *Gita al faro*; i quali vengono sottoposti poi a un'analisi esaustiva di tutti i valori linguistici, storici, sociologici, filosofici, ecc., in modo da ricavarne una caratterizzazione non solo dell'autore, ma dell'epoca a cui appartiene secondo un metodo affine a quello messo a punto dallo Spitzer, applicato però in maniera più estensiva, con implicazioni più accentuatamente sociali. Per la Spagna, dove non va taciuto il nome del decano dei romanisti, Ramón Menéndez Pidal, si dovrà citare, con il suo, quello di Dámaso Alonso, per la Svizzera la scuola che fa capo a Théophil Spoerri e alla rivista *Trivium*, e così via. In Italia, infine, il panorama della critica stilistica si presenta particolarmente ricco, sia per varietà di indirizzi e per eterogeneità di apporti, sia per il particolare rilievo di alcune delle personalità che vi confluiscono. Antecedenti di un'attenzione rivolta all'aspetto retorico-formale dell'opera letteraria sono generalmente indicati negli studi di Cesare De Lollis, in particolare in quelli da lui dedicati all'esame del conflitto, all'interno della poesia dell'Ottocento italiano, tra la forma poetica della nostra tradizione petrarchesca e le istanze realistiche della nuova società; e in Domenico Petrini, allievo del De Lollis, morto giovanissimo, non senza aver dato più indizi di un talento critico non comune, così nel saggio sulla poesia e l'arte del Parini (dove procura di arretrare al Settecento la problematica studiata per secolo successivo dal suo maestro), come nell'attenzione agli aspetti parnassiani della poesia del Carducci barbaro. Ma la stilistica, teoricamente più consapevole dei propri strumenti e meno genericamente riconducibile alla tradizione della critica «en humaniste» del tipo carducciano, doveva nascere più tardi ad opera soprattutto di linguisti e di filologi (e già si è fatto il nome di Gianfranco Contini, che in più occasioni, in sede sia recensoria sia polemica, oltre che nel suo concreto esercizio di critico, ha mostrato vive simpatie per la stilistica spitzeriana); né sono mancati peraltro gli apporti di letterati come Luigi Russo (di cui si vorrà ricordare il miglior capitolo del saggio su Verga, quello che ne esamina la lingua), o come Mario Fubini, crocianamente aperto a maturi interessi per la *Stilkritik*, fatta oggetto oltre che di applicazioni in proprio (ad esempio allo stile di Guicciardini e di Vico) anche di una sua personale meditazione teoretica. Così, dall'altro versante, si dovrà fare innanzi tutti il nome di Giacomo Devoto, la cui stilistica è però più vicina al Bally che allo Spitzer: acutissimo nel cogliere i tratti individuali di una pagina, sia essa tolta dal *Castello di Udine* e da *Senilità*, il Devoto non mira infatti a risalire a una caratterizzazione dell'individualità di Gadda o di Svevo, come di qualunque altro degli scrittori da lui analizzati, ma a spiare il rapporto, più o

meno drammatico, tra creazione individuale e lingua istituzionale, con attenzione prevalente per quest'ultima. Più attento all'individualità dello scrittore ricostruibile in base all'opera, è invece Benvenuto Terracini, nel quale la solida preparazione del linguista presta alla sensibilità finissima del critico gli strumenti di una lettura intesa a cogliere un armonico equilibrio di poesia e di tradizione, di innovazione e di storia: sia che legga un canto di Dante o che scruti la prosa della *Vita Nova*, sia che si applichi al *Cinque maggio* del Manzoni o alle *Novelle* di Pirandello. Molti sono ancora i nomi che si potrebbero citare, insieme a questi; ma un semplice elenco frettoloso rischierebbe di imprigionare in un'etichetta impropria esperienza e metodi sostanzialmente diversi, pur nella generica affinità di un'attitudine comune verso l'opera d'arte: e distinguere sarebbe compito esorbitante da un primo approccio alla critica stilistica; la quale, come metodo di lavoro, ha concorso prima di altri a mutare salutarmente il panorama della nostra critica letteraria e ad arricchirla di nuovi fermenti e di nuove opere.

Dossi⁶⁰

Uno stile come quello di Carlo Dossi è ovviamente un frutto laborioso. In generale la pagina di simili scrittori presuppone dietro di sé tutta una preistoria, una corrugata geologia; anzi, molto del piacere che il numero esiguo dei lettori ne ricava sta proprio nel segreto avvertimento di una concentrata densità di scrittura.

Ci si spiega dunque che la mossa pregiudiziale di ogni saggio, o nota critica sul Dossi, riguardi l'aspetto "stravagante" della sua prosa. Ma, appunto perché posta così *in limine*, l'osservazione vige al massimo come suggerimento del "tono" in cui sono da immaginarsi gli svolgimenti successivi della lettura; non determina però mai, a quanto consta dallo spoglio della bibliografia dossiana, un esame che, in quella formale stravaganza, cerchi il veicolo di una diretta penetrazione nello stesso fatto letterario. Eppure, se ogni scrittura impone da sé il metodo più opportuno di approssimazione, questo sembra essere il modo più legittimo di introdursi nell'essenza dell'arte di uno scrittore, per cui, anche partendo dal dono di un'iniziale grazia poetica, la pagina resta sempre un "oggetto" di conquista, cioè un valore costruito. Già infatti nelle prime opere, che sono anche le sue più autentiche, dove pecca, il fanciullo prodigio della Scapigliatura, non è certo di ingenuità o di immediatezza. Fin dai preco-

⁶⁰ D. Isella, *Premessa a La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, pp. 1-3.

cissimi inizi la sua scrittura è un fatto d'intelligenza, e di notevolissima intelligenza: minuziosa, distillata, da scaltrito stilista. Se, paragonati ai lavori più tardi, i primi poterono sembrare al Croce opere di cuore, opposte alle altre, di testa, con ciò si volle solo dire che, nel Dossi migliore, lo stilista lavora su un materiale più sensibile, su dati di un'esperienza più intimamente sua.

In virtù di questa ostinazione riuscì al "bizzarro", come a pochi (si pensi alla carriera del Verga, dal ciclo "milanese" a *Nedda* e ai *Malavoglia*), di risolvere per proprio conto, sulla base soprattutto di un suo privato dialetto, gli impacci di tanto nostro Ottocento: il problema cioè, in rapporto a una propria inderogabile verità, di un rinnovato linguaggio, che è quanto, come ansia di tutta una stagione, resta ancor oggi, dietro le sue ridotte proporzioni di fatto di costume, la giustificazione più valida dello scomposto movimento futurista; nonché, per le generazioni de *L'Allegria* e de *La Ronda*, che ne attuarono una radicale, e non solo privata soluzione, il motivo di un legittimo orgoglio.

Di qui tutto un concorde lavoro della critica inteso a definire, al di là della conclusione di un ciclo, un più preciso panorama del nostro Ottocento. Nel quale, almeno per l'autentico capolavoro de *L'Altrieri*, Carlo Dossi s'iscrive garbatamente da sé, con sicura discrezione.

Come dunque sia chiaro che la sollecitazione del metodo muove dal carattere dell'opera in esame, si potrà dire che, d'altra parte, poche scritture sembrano a prima vista soddisfare tanto esaurientemente, quanto quella del Dossi, alle condizioni postulate, in sede di premesse teoriche, dal metodo della *Stilkritik*. Che, citata qui in tedesco, vuole essere appunto richiamata, con un termine più individuato che non «analisi stilistica», alla sua ascendenza germanica. Non tanto a Carlo Vossler, che dalla polemica impegnata col Croce della seconda *Estetica* intorno al suo lavoro sul Cellini, d'ispirazione gröberiana, ne fu, per così dire, l'iniziatore storico; quanto più direttamente a Leo Spitzer, per gli sviluppi arrecati soprattutto dalle sue *Stilstudien*.

Nessuna di quelle condizioni è, infatti, violata. Ché, per anticonformismo, Carlo Dossi sta bene in compagnia dei più spregiudicati *pasticheurs*, dei Rabelais e dei Folengo (anche se proprio la bontà dei risultati, ottenuti dallo stesso Spitzer su testi così poco qualificati quali le tragedie del classico Racine, annullino, in atto, ogni limitazione aprioristica ai soli "deformatori" della lingua, risolvendo ogni presunta riserva nella generica necessità di un affinamento dei mezzi, adeguato alla pagina, e di una intelligenza, nonché di un gusto, ovunque presenti). E, ancora, non tanto remota è la sua avventura stilistica, da non poterne misurare, sul modulo di una prosa "media" della sua epoca (fittizio, ma utile

in sede di lavoro critico), l'ampiezza dell'angolo di scostamento: che è quanto dire il margine, l'intensità del suo libero innovare.

Ma, per poco che ci si impegni in un esame più attento, le continue "sorpresa" offerte dal testo inducono ad una considerazione. La deformazione, nella prosa del Dossi, non intacca solo determinate zone particolarmente sensibili del periodo, ma invade la totalità della pagina. Fonetica, morfologia, sintassi, stilistica non hanno nessuna barriera più valida delle loro inconsistenti distinzioni da opporre alla sistematica corrosione dell'autore. Per stilisti meno continuamente sovvertitori, sarà possibile, dalla serie completa delle "sorpresa" (valutate nell'interdipendenza di un "sistema") ricavare la risultante vettoriale della forza applicata al mezzo espressivo: cioè, dalla pagina, il funzionamento dello scrittore. Ma, al tratto della *Stilkritik*, la prosa di un Dossi o di un Rabelais, che tutto deformano, non offre maggiore ricchezza di appigli della levigatissima prosa di un Leopardi o di un Gide, che, in linea di massima, non deformano nulla. I due casi-limite si toccano: totale deformazione equivale a deformazione "zero".

(Se, nonostante la minuziosissima registrazione di tutta una complessa fenomenologia di *Wortbildungen*, il saggio rablesiano dello Spitzer, anteriore di diciott'anni alle *Stilstudien*, non portava infine nessun giudizio di valore sull'opera, saremmo inclini a vederne la causa in quanto abbiamo osservato: a una prima applicazione dimostrativa del metodo, il caso non era più favorevole di quello di Racine, affrontato, con ben altra sagacia, tanti anni più tardi.)

Per quello che ci riguarda, crediamo doverne indurre la necessità di muovere, verso la sintesi espressiva del Dossi, ora dalla lingua ora dal sentimento; di operare cioè una continua integrazione dei procedimenti propri della critica stilistica e della critica estetica (o, in definitiva, psicologica).

Porta⁶¹

La fine della fortuna napoleonica è, per il Porta, la fine di tutto un periodo della sua vita: tempo di bilanci e di considerazioni retrospettive dalla soglia prossima dei quarant'anni. Con l'inizio del '14 è stato nominato Cassiere generale del Monte Napoleone (ribattezzato di lì a poco Monte lombardo-veneto). Nelle lunghe sere di quest'inverno tempestoso ha

⁶¹ D. Isella, *Ritratto dal vero di Carlo Porta*, Milano, Il Saggiatore, 1973, pp. 181-82 e 227-28.

cominciato a mettere un po' d'ordine nelle proprie carte, a riunire i suoi versi, ricopiando quelli che gli sembrano migliori in un grande quaderno. Gli amici che come al solito lo vengono a trovare si fermano a ragionare dei fatti del giorno, nessuno si azzarda più a scrivere e mandare biglietti o lettere, se non per necessità pratiche. Viene a passare qualche ora della sera anche il Foscolo, che gode di trovare calore e quiete tra gente onesta, aliena «dalle fazioni Francescane, Austriache, Napolitane, Napoleoniche, Eugeniene, municipali, etc. etc.». Gli piacciono le sedie basse di casa Porta, gli piacciono anche le mele cotte e quelle crude che la Vincenza o la Violantina (vicina ormai a farsi sposa) non mancano di offrirgli. Lo trattano familiarmente, come un ospite abituale; anche la piccola Annetta, una «straffoi» di meno di tre anni non si sente in soggezione, gli gira intorno curiosa, gli fa mille domande.

La casa di Monza è piena zeppa di soldati, bisogna dire di no al Lancetti che chiede ancora di passare le vacanze a Tirricella. Quest'anno ci vanno la moglie e i figli, anche se a loro piace meno. In ottobre, il matrimonio della Violante che esce dalla casa dov'è cresciuta senza padre e senza madre, tra l'affetto del nonno e quello degli zii: un altro capitolo del passato che si chiude. Gira intanto, manoscritta, una poesia del Bossi, *El Pepp perucchee*: la gente la vuole del Porta, che la copia lui pure di suo pugno; ma la voce pubblica, più che un omaggio alla fama conquistata, sembra l'insinuazione di qualche malevolo. Vi sono infatti «nominate con disprezzo persone viventi» e nobili e religiosi, «corpi troppo rispettabili» perché il Porta possa lasciarsi attribuire quelle paternità: non è tempo in cui offrire pretesti alle vendette. Sicché pensa di disconoscerla, scrivendo, in risposta alle trentanove ottave del Pepp, le quarantatré della Ninetta del Verzee. E poiché ora ha messo mano, dopo il primo lasciato in tronco, a un nuovo quaderno, non più di carta ma di bella pergamena, ve la trascrive con gli altri versi che in una scelta definitiva pensa di lasciare al figlio. Il 3 marzo del '15, con il tono accorato e alto di una disposizione testamentaria, scrive: «A te Giuseppe figliuol carissimo, ed amatissimo dedico, consagro, e dono questo libercolo per te appostamente scritto di mio proprio pugno...».

[...] Si è appena spenta l'eco delle feste, con il mormorio delle chiacchiere che i sovrani si sono lasciati dietro, e già la gente parla con insistenza di certi versi che girano manoscritti, in occasione del secondo anniversario dell'uccisione del Prina. Sono quarantun sestine in dialetto, una visione, secondo il noto genere di tradizione settecentesca, in cui il ministro delle Finanze dell'età napoleonica compare, in una notte tempestosa, a un popolano milanese e gli chiede «cossa la quistaa

Milan» dall'averlo ucciso con tanta ferocia. Altro che indipendenza! Una dietro l'altra la poesia fa il quadro di tutte le disgrazie che ha significato il ritorno degli Austriaci: le loro prepotenze, «la famm di poveritt che crien pan», la lentezza dei governanti, la religione adoperata come strumento di potere, l'albagia dei nobili restaurati nei loro privilegi. E mutando registro, dalla denuncia all'ironia, séguita alludendo alla visita appena fatta ai Milanesi dall'Imperatore e dalla sua consorte mettendo in ridicolo la pantomima da loro recitata nei panni di sovrani amorosi, buoni, alla mano. Udienza per tutti; solo la Verità, che non ha «l'abet de spada» in quanto «l'ha mai vanzaa assee de podel fa», si è vista sbarrato il passo da un «gran zerimonee Ch'el gh'ha daa on butt, e l'ha cascada indree». Alla fine l'ombra del Prina scompare, mentre l'eco ripete l'ultima sillaba di una parola plebea che bolla l'inettitudine dell'Imperatore. La *Vision* o anche *El sogn del Prina*, come è chiamata, gira furtiva di mano in mano, ricopiata e letta e recitata con avidità. La polizia avvia copertamente le indagini, raccogliendo notizie su tutti i poeti in dialetto milanese che possono esserne sospettati autori. Per il suo passato filonapoleonico, Carlo è tenuto strettamente sotto controllo. Lo spirito di vendetta politica non tarda a cogliere l'occasione opportuna per denunciarlo alla severità della legge. Vengono fatti girare tre sonetti d'accusa contro di lui e in polizia c'è chi (certo Frigerio) si adopera per divulgarli il più possibile. Il Porta cerca di 'emergere dal naufragio', ma vedendosi continuamente ricacciato nei flutti si difende con un bellissimo sonetto: «Ghoo mièe, ghoo fioeù, sont impiegaa, Et quidem anch à caregh del Sovran, Ghoo al sò quai cròst, ghoo ed pader pensionaa, Hoo già saraa sú l'anta, e sont malsan». Ben altri sonetti, taglienti e durissimi, scrive contro lo spione della polizia. Alla fine (25 gennaio 1817) si confesserà autore di quelle pericolose sestine il ventisettenne Tommaso Grossi, che laureatosi in legge a Pavia da la pratica legale a Milano, presso l'avvocato Capretti con studio in casa Visconti in contrada del Durino. Ma la sua confessione, che gli procurerà di essere trattenuto tre giorni in stato d'arresto e poi rilasciato con una severa ramanzina, ha l'aria di essere stata decisa, forse d'accordo con qualche amico influente, per mettere fine, in un momento opportuno, a una vicenda che di mese in mese, durante tutto il 1816, era diventata sempre più pericolosa per il Porta e ragione per lui di un'inquietudine tesa e dolente. Le quartine della *Prineide* («la meilleure satire qu'aucune littérature ait produite depuis un siècle»), la giudica lo Stendhal) hanno una forza espressiva che si fa troppo desiderare nei versi del Grossi.

Tessa⁶²

In quanto poeta milanese, Tessa si colloca in una grande tradizione narrativa. Temperamento lirico, cioè discontinuo, e uomo di tempi inquieti, sconvolti da forti lacerazioni sociali e da guerre senza precedenti, deve però sperimentare assai presto l'impossibilità di tenere in piedi le salde e ordinate strutture narrative di un Porta, fondate su un solido dominio razionale della realtà e su un rapporto critico ma fiducioso con il mondo esterno. Anche Gadda, alle prese nel 1924 con il progetto del suo primo romanzo, arriva a scoprire dolorosamente la stessa cosa; e gli accade dalla sua precarietà sussultoria di guardare al Manzoni come a uno degli scrittori "più omogenei" e ai *Promessi Sposi* come a «un'intuizione unica, continuata, fatta con un solo metallo anche formalmente». Modelli, l'uno e l'altro, non più fruibili da chi ha scoperto per proprio conto la radicale solitudine dell'uomo moderno e la sua disarmonia non soltanto con la società ma con la natura stessa: l'impossibilità di ricomporre la multivalenza di un mondo oscuro e sfuggente nella prospettiva organizzata di una rappresentazione unitaria. Ne viene che all'evoluzione metrica sin qui descritta corrisponda, nella poesia del Tessa, un'analogia evoluzione, a diverso livello, delle strutture narrative. Punto di partenza, gli schemi collaudati e messi in circolazione dal Porta, di una "linearità" riproducibile, a giudizio di Pasolini, «su schemi di gusto vagamente neoclassico». Quasi tutti i versi giovanili, non approdati alla stampa, mimano esteriormente la sovrana naturalezza della narrazione portiana (ma l'avvio *piétinant sur place* di *Sui scal*, del '12, in cui la cadenza narrativa si sostiene su espressioni semanticamente vuote, già mostra un indizio di rottura). Punto d'arrivo, segnato dalla prima grande composizione, Caporetto 1917, del '19, è una struttura narrativa che, volendole trovare un equivalente figurativo, da contrapporre al neoclassicismo portiano, penseremmo alla pittura "simultanea" di un Boccioni (per esempio a *Le forze di una strada*, o alla serie degli *Stati d'animo*, quadri esposti nelle mostre futuriste del '12). Il piano dell'"io" narrante (il poeta che ritorna dalla visita ai cimiteri nel giorno dei Morti, in mezzo alla folla e alle bancarelle dei venditori ambulanti) non è che uno dei molti piani (per nulla privilegiato rispetto agli altri) che s'intersecano nel tempo e nello spazio: il «qui» della mesta passeggiata

⁶² D. Isella, *Introduzione a Delio Tessa, L'è el dì di Mort, aлегher e altre liriche*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1985, pp. xviii-xxii.

e il «lassù» della guerra di trincea, l' «ora», dei tristi presentimenti, e «quel giorno», della rottura dei fronte e della disfatta nazionale, con il nemico che dilaga nella pianura e si avvicina alle porte di Milano. La confusione vociante di 'oggi' si mescola con la futura esplosione di violenza delle passioni di parte (*Rissa in Galleria* è il titolo di un altro non meno famoso quadro di Boccioni), e le immagini, trascorrenti sulla retina, della teppaglia che ci ondola e schiamazza lungo i viali di ritorno dai cimiteri si sovrappongono (secondo una tecnica cinematografica ben nota al Tessa che del cinema fu un ammiratore appassionato) con la visione apocalittica del grande esodo: scene di affannosi preparativi familiari, contadini in fuga dalla campagna sui carri dove hanno caricato i figli più piccoli, gli animali e le loro povere cose, file di ombre impaurite in cammino lungo gli argini. Fino a che, nel finale, la tragedia del paese in rovina, dissanguato nella sua migliore gioventù mandata al macello, si sovrimpressiona, in un paesaggio di periferia (campate di stabilimenti di guerra, ciminiera, magazzini), sui bagliori rossastri di un precoce tramonto novembrino. *L'è el dì di Mort, aлегher!* (Sia pure incidentalmente, come non stupirsi che un evento come la rotta di Caporetto, così drammatico per la storia del nostro paese, non abbia trovato, se non nel Tessa, una risonanza adeguata nella poesia italiana?). La pluralità dei piani narrativi (rappresentazione sincronica della complessità del mondo che ci assedia) non si ordina né si gerarchizza. Spia significativa, in senso stilistico, è la frequenza, insieme con il monologo interiore, del discorso diretto, col suo valore documentario di registrazione fedele, non manipolata, dell'accidentalità in cui ci muoviamo: un frantumato, casuale giustapporsi e disturbarsi di spezzoni di discorsi irrelati, parole sospese nell'aria, non riconducibili a nessuno di preciso: senza il personaggio che le dice, senza neppure la più ridotta, elementare formulistica dell'«egli disse» o «lei disse» ecc. Una siffatta struttura ben si conviene a una vasta composizione come *De là del mur* il cui tema è l'improbabile azzardo di evadere dalla prigione della necessità esistenziale. Il muro resta invalicabile. Una passeggiata quasi linatiana in bicicletta (non sulle orme di Renzo, ma nell'angosciata ricerca del buco nella rete: sia la fuga dalla città nella campagna, sia il sonno-sogno, sia l'abdicazione della ragione alla follia) si conclude a Porta Volta, nella sconfitta del ritorno (così Arsenio, proteso «a un vuoto risonante di lamenti | soffocati»), su un allucinato simbolo dell'alienazione dell'uomo: «Reclam del Traderhorn | del Film-miracol, chì | tra duu tram, incazzii | troeuvi on struzz... t'èe capii?! || Sotta a on barocc-reclam | gh'è on struzz | viv, che me guarda!!».

[...] Il milanese del Tessa, di norma, è il dialetto aspro e difficile di una Milano che non esiste più, scancellata dalle trasformazioni soprattutto di questo dopoguerra o prossimo a scomparire. Non registrato nei vocabolari dell'ottocento se non in minima parte (il fondo permanente della sua stessa identità), né documentato fuori di qui da altre testimonianze, è verificabile ormai solo sulla bocca di pochi, ultimi parlanti. Sul dialetto cristallizzato della tradizione letteraria e sul milanese della borghesia, o «civile» (come lo chiama l'Arrighi: il che significa in generale un milanese fortemente italianizzato), fa aggio, infatti, il milanese popolare, con una forte incidenza dei gerghi, delle voci cosiddette espressive, e con una accusata tendenza a ricaricare la parola mediante permutazione di prefissi o di suffissi. Una lingua dotata di una forte tensione espressionistica, che si esalta, nella tecnica del pastiche, secondo una varia fenomenologia. Mescidazione tra le diverse specificazioni del dialetto stesso, quali il dialetto popolare e il dialetto civile e il dialetto rustico: «Paisan ch'àn lassaa | là... terra, vacca, roij | e se rusen... “Madoij, | na poss più!” ... caregaa | come muij, coi fioeu | e la donna “O Tanoeu | scìa... gnèman”» (Caporetto 1917); «T'el là ol Pà-Bolla | su l'uss ch'al tempo l stòlega! | a battegh la cattolega | proeuvì d'ona parolla! || “O vu Regió... disii | ch'a paes l'è cost chi?” “A l'è Mombell... a l'è”» (De là del mus, da cui si possono prelevare altri campioni, come i brandelli delle voci degli ubriachi e dei giocatori che giungono dalle osterie suburbane: «i botteglion a negan | i magon...» o «...ol zò || a par on marenghin | isto-vacca! i a sentu | hin i viri, cramentu! | Boetta-scìa on careghin || isto d'ona madonna!» O, da La poesia della Olga, «“com'è, l'è chì ancamò?” “Ah sì... la lettara | se no la riva a sa po minga a nà... ||| ... a specciom...”»).

Montale⁶³

Il concetto di «falso», tra imitazione, plagio e rifacimento d'autore, non è di per sé dei più semplici. C'è il caso della testa di Modigliani modellata dai ragazzi di Livorno che riuscirono a trarre in inganno anche autorevoli critici d'arte; e c'è il caso del De Chirico metafisico che a distanza di anni rifa se stesso, creando dei veri e propri falsi d'autore. È in una casistica così varia e sfumata che crediamo vadano lette e giudicate anche le 66 *poesie e altre* del *Diario postumo* di Montale, pubblicate a cura di Annalisa Cima (Milano, Mondadori, 1996). Da leggere come un De Chi-

⁶³ D. Isella, *Dovuto a Montale*, Milano, Archinto, 1997, pp. 7-11.

rico che ripete se stesso, o come opera di un artefice che costruisce testi suoi propri usando in parte, più o meno abilmente, materiali d'autore?

Sulle poesie del *Diario postumo* già molte pagine sono state scritte, in breve tempo, da critici tiepidi o elogiastici che non hanno manifestato il minimo dubbio sulla loro autenticità. Non ne sospetta neppure Vincenzo Di Benedetto le cui «Interpretazioni del Montale inedito» (*Rivista di Letteratura Italiana*, a. XIII, 1-2 (1995) [ma maggio 1997]) si raccomandano su tutte per penetrazione e finezza d'analisi. Pagine di interesse particolare per chi, le stesse osservazioni, si trova ad averle già formulate del tutto autonomamente (ma per respingere la paternità montaliana) in una numerata cerchia di amici. «Il ritmo espressivo nel *Diario postumo*», scrive infatti acutamente il Di Benedetto, «ha meno percussioni e un respiro ben più circoscritto. E tendono a scomparire le associazioni verbali imprevedibili, i guizzi espressivi folgoranti; la dizione si fa più chiara e piana, ma anche più banale e prevedibile» (p. 175). Sarebbe bastato un altro piccolo passo per trarne le debite conclusioni (non è forse vero che il primo documento dell'autenticità di un quadro o di un testo è il quadro o il testo stesso?). Tutto, però, alla fine viene messo a carico della tarda età del poeta, ultrasettantenne; sia pure per sorprendersi di certo suo atteggiamento «paradossalmente più fiducioso» nel 1969, «di quanto non fosse nel 1924» (p. 164).

Prendiamo dunque, per un esempio, la poesia intitolata *Un alone...* e datata 1969.

Un *alone* che non vedi
 ti circonda, *figlia della luce*.
 Ti conduce verso altri lidi.
 – Ha tutto – *dice Gina* –
 ed è infelice – ; certo non
 può capire come soffre
 chi sogna strade di cristallo,
 calpestando ogni giorno
 il nero *asfalto*.
Cuore d'altri non c'è
simile al tuo:
 impetuoso e lieve.
 Cerbiatta con gli umili
 e leone coi potenti.
 Sei motivo d'orgoglio
 per chi vede in te
 il *germoglio che darà testimonianze*.

Le parole, i sintagmi e i versi messi in evidenza con il corsivo delineano una rete di anamnesi che ha il suo centro nei vv. 10-11. Qui il lettore riconosce immediatamente, spezzato in un settenario + un quinario, un endecasillabo appartenente a uno dei testi più complessi e più alti della *Bufera, Iride* (v. 22): *Cuore d'altri non è simile al tuo* (con *c'è* in luogo di un ben altro *è*). Tre diverse tessere (*Un alone che non vedi, figlia della luce e nero asfalto*) riconducono, con identica banalizzazione, a *Per un «Omaggio a Rimbaud»*: cfr. i vv. 6-11: «foglie di gardenia | *sul nero ghiaccio dell'asfalto!* Il volo | tuo sarà più terribile se alzato | da quest'ali di polline e di seta | *nell'alone scarlatto in cui tu credi,* | *figlia del sole*». Una quinta tessera richiama alla memoria *Al mio grillo*, una poesia del *Diario del '72*; cfr. i vv. 1-2: «Che direbbe il mio grillo | *dice la Gina* osservando il merlo» e vv. 12-13: «È per lei che sono qui | *dice la Gina*»; ma con passaggio dal cordiale e piano *dice la Gina* al falsamente nobilitato e cacofonico *dice Gina*. Infine il v. 17 ci riporta a un testo degli *Ossi di seppia, Crisalide*. Non però alla sua lezione vulgata, ma a quella offerta da una prima redazione sconosciuta, leggibile solo dal 1980 nell'apparato dell'edizione critica, vv. 14-15: «germoglio che ci dà testimonianza | d'un lontano mattino che non vedremo». In generale sorprende certa tendenza all'espressione sfumata, evasivamente ermetica, del tutto contraria all'esattezza enunciativa, alla *fermeture* tipica della parola montaliana: con quel *ti conduce* (riferito all'invisibile *alone*, che non solo *circonda* la protagonista ma chi sa come la *conduce*) *verso altri lidi* misteriosamente lasciati nel vago; e quel *germoglio che darà testimonianze*, plurali ed astratte, di non si sa che cosa.

Leggiamo anche la poesia seguente, pure del 1969, *Nell'orizzonte incerto...*:

Nell'orizzonte incerto d'una porta
 l'indizio del tuo arrivo *vibra nell'aria*,
 ma il pallore del tuo viso m'addolora
 e il parlare è più stanco, mentre
 racconti d'una lontana malattia
 e in quel tuo dire rifluisce il desiderio
 d'oblio e di sparire sconosciuta.
 Per anni anch'io camminai incerto,
 poi *mutò il vento* e risalii la china.
 Oggi ti porgo un dono in forma di parole,
 perché tu possa inerpicarti e resistere
 alla sorte; hai già tre talismani:
 penna, musica e colori.

Il tuo crederti inutile, che ripeti
sovente, mi fa dire: rimani, accetta,
anch'io sono un fallito come gli altri,
siamo dei condannati che cercano
una tregua e proprio mentre ogni cosa
sembrava incarbonirsi, quest'anime confuse
sentono accanto un'anima gemella.

Insieme con mozziconi di testi notissimi degli *Ossi di seppia* (2 *vibra nell'aria*: cfr. *Crisalide*, v. 3: «vibra nell'aria una pietà per l'aride piante»; 9 *poi mutò il vento*: cfr. *Accelerato*, v. 17: «poi vennero altri liti, mutò il vento»; 17 *anch'io sono un fallito come gli altri*: cfr. di nuovo *Crisalide*, vv. 36-40: «M'apparite | allora, come me, nel limbo squallido | delle monche esistenze; e anche la vostra | rinascita è uno sterile segreto, | un prodigio fallito»), qui ci tocca di ritrovare un altro grande testo della *Bufera*, *L'anguilla*, vv. 24 sgg.: «tutto comincia quando tutto pare incarbonirsi, bronco seppellito; | l'iride breve, gemella | di quella che incastonano i tuoi cigli [...] puoi tu | non crederla sorella?». Dove non si mancherà di notare come l'intento, diffuso, di mascherare la propria operazione si attui mediante una puntigliosa, meccanica sostituzione, parola per parola, di *quando tutto pare incarbonirsi* con *mentre ogni cosa sembrava incarbonirsi*.

Torniamo per un momento alle due poesie da cui siamo partiti, per soffermarci non più sui materiali montaliani che vi sono ripresi, ma sul contesto in cui sono stati riorganizzati, sulla povertà o la convenzionalità dell'eccepiente: « – Ha tutto – dice Gina – ed è infelice – ; certo non può capire come soffre chi sogna ecc.»; «Cerbiatta con gli umili | e leone coi potenti» (con quel 'cerbiatta' che appartiene alla più trita convenzione poetica novecentesca); o, stavolta su toni prosasticamente crepuscolari, «il pallore del tuo viso m'addolora | e il parlare è più stanco, mentre racconti | d'una lontana malattia» ecc. Quel che più attira l'attenzione, nel secondo dei testi analizzati, è il sintagma di articolo (o preposizione articolata o altro analogo) + infinito sostantivato (perlopiù con altri accompagnamenti), del tipo 14 *Il tuo crederti inutile, che ripeti sovente*, qui al limite della sgrammaticatura. Un sintagma raro in Montale, che (in un linguaggio convenzionalmente aulico, usato senza sfumature ironiche) ritroviamo anche in *Il tuo pallore...*, vv. 8-9: «recavi | il tuo soffrire con te»; in *Quel giorno venne...*, vv. 5-6: «svelava | un profondo sentire», 8-9 «quel suo grande amore | nell'inneggiare alla tua nobile figura» ecc.

Con la pittura e la musica, il terzo dei talismani che possiede l'ispiratrice del *Diario postumo* è «la penna» (*Nell'orizzonte incerto...*, vv. 13-14).

È del '77 un suo canzoniere edito da Guanda, *Sesamon* dove il sintagma che abbiamo isolato qui sopra si ripete con l'insistenza di un tic, quasi una firma stilistica: cfr. *il giorno del vedere* (p. 18), *l'attesa tesa al guarire* (p. 23), *chi non trova il fermarsi | ma ferma il guardare* (p. 25), *evenienze in cui si dibatte | il combattere con scudi d'echinoidi | nel disnovarsi di ore* (p. 28), ecc. ecc.; ma quest'ultimo esempio può valere per tutti. Ce n'è, ci sembra, quanto basta per essere invogliati a seguire più da presso una vicenda non avara di sorprese.

Questioni

THE TEXTS OF SHAKESPEARE

PETER M.W. ROBINSON

Margaret Jane Kidnie, Sonia Massai (ed.), *Shakespeare and Textual Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 467. £78.99. ISBN 9781107023741.

The American textual scholar and theorist Peter Shillingsburg – editor of Thackeray, author of *Scholarly Editing in the Computer Age*, and much else – in the course of a series of debates around the turn of the millennium with Bodo Plachta on the nature and merits of Anglo-American editing against German editing, was apt to observe that the differences between the two traditions of textual scholarship could be explained by the dominance of Shakespeare and Goethe in the two traditions. On the one hand, Shakespearian textual problems are shaped by the nature of the early printed editions of his plays (with the notorious drinking habits of English pressmen a key factor); on the other hand, German scholarly editing begins with the rich authorial manuscript materials available for Goethe (for example: in «The subject of our mirth»; the aesthetic object in Anglo-American editing», in *Perspectives of Scholarly Editing*, ed. B. Plachta, H.T.M. van Vliet, Berlin, Weidler Buchverlag Berlin, 2002, pp. 47-59). Whatever one thinks of this comparison, the central place of Shakespeare in English life and his dominance of school curricula has led to a continuing demand for new and better editions, in turn moulding ideas of what “new” and “better” means across the whole domain of textual scholarship. Alan Farmer’s essay (*Shakespeare as leading playwright in print, 1598-1608/9*) in this collection shows this demand for “new and better” as manifest even in the earliest quartos printed in Shakespeare’s own life, in title-page assertions that particular print-

ings represent «corrected» and «augmented» texts. Jill Levenson's essay («Framing Shakespeare: introductions and commentary in critical editions of the plays») divides the four centuries of publication of Shakespeare into four phases: the first printings, sometimes rich in preliminaries but lacking notes; the eighteenth century editions which provide prefaces and commentaries; the twentieth century editions made in the shadow of the New Bibliography, with their concentration on textual matters; and lately editions (both print and online) which look far beyond the single acts of publication to the whole cultural arena in which they live.

The history of Shakespeare editing in English is, then, the history of textual editing in English. One can extend Levenson's categorization of the four phases of publication to the understandings of textuality and editorial responsibility which underlie the changes in editing Shakespeare over the centuries. First, there were just texts, barely adorned by title-page rhetoric; then as Shakespeare's prestige grew, editors saw their tasks as recovery, correction and definition, wrapped in cloaks of commentary; then the New Bibliographers brought a new attention to the acts of publication themselves and how an editor must use this knowledge in the course of the edition; finally, we are in the age when everything must be examined and made known. Of course, the identification of the editing of Shakespeare with textual editing in English is too simple, for all periods and all contexts. In the eighteenth century one can argue that Shakespeare editors were responding to the model of editing then seen in the classics, where Bentley and others sought to perfect texts by emendation. In the twentieth century, the influence was very much in the other direction, as ideas of printing house analysis, copytext, accidentals and substantives spread from Shakespeare editors across the editorial landscape. Most recently, the expansive notions of editing implicit in "social texts" (McGann, McKenzie) can be seen in the ambitious efforts of the University of Victoria Internet Shakespeare editions.

Any book on editing should be of interest to any editor, in any area. The co-dependency, between textual scholarship in all of its varieties and Shakespeare editing makes this volume of special interest. This is a substantial volume: 25 essays and an introduction, extending over 414 pages of densely-packed text. Further, the essays are thoughtfully grouped into six sections, focussing each group on a particular area while ensuring a broad coverage of the multiple issues incident upon the editing of Shakespeare. In the first part, *Scripts and Manuscripts*, essays by Hirschfield, Werstein and Purkis look at what can be inferred about the

manuscript materials underlying the print editions. Hirschfeld's essay on authorship, collaboration and attribution profits from recent work on collaboration, notably Jeffrey Masten's *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance* (1997), itself drawing on Barthes, Foucault and other postmodern theorists, and profits too from the many critiques of Masten's work. This essay also touches upon how digital methods have influenced the argument, with appropriate scepticism. Werstine's article takes up W.W. Greg's identification of Ralph Crane's primacy as the King's Men scribe responsible for many of the First Folio comedies, contrasting his work with the other named company scribe associated with Shakespeare, Edward Knight, to conclude that the term "scribal copy" must be understood in many ways. Purkis focusses on the famous few pages of *The Booke of Sir Thomas Moore* (London, British Library, Harley MS 7986 – not MS Harley 7986 as Purkis p. 40 gives it, the British Library is very careful about these things), analyzing it alongside other surviving "playhouse manuscripts" and reaching another conclusion which avoids simple categorization: there is no easy reduction of documents to either "original text" or "theatrical revision".

This move towards more nuanced, sceptical and complex understandings extends though the volume (as indeed, one could say that the same move characterizes post-Bowers Anglophone textual scholarship). The second section, *Making books; building reputations*, unpicks elements of what one might term the standard narrative of Shakespeare in early print: that he was an unstoppable success, and that Shakespeare was indifferent to the first print productions of his plays. Sonia Massai points out that the Shakespeare print juggernaut appeared to hit a bump on the road from 1603 to 1616: after the waterfall of quartos from 1598 to 1603, just four plays written by Shakespeare after 1603 were published before his death in 1616. Massai's explanation is elegant: the decline in Shakespeare publication was the result of a whole shift in the market towards the publication of plays written for the children's companies. This is a reminder that often the best explanations of Shakespeare, or indeed any author, lie in examination of the context in which the author moved: an argument for more and more background research. Helen Smith provides a useful roadmap to the printing and physical bibliography of the first phase of Shakespeare prints, up to 1598 when his name first appears on title pages. Alan Farmer continues the narrative of printings up to 1608, and focusses on evidence that Shakespeare was (contrary to the standard narrative) actually involved in the printing of

his plays in “correct” texts to a degree greater than any other contemporary author – more, indeed, than Ben Jonson, who is usually advanced as a model of authorial care to which Shakespeare fails to aspire. In the process, Farmer complicates our sense of Shakespeare as an author: he is not only producing texts for the theatre, he is seeing them into print. Zachary Lesser and Peter Stallybrass advance the narrative past the end of Shakespeare’s life, to 1619, explaining how publishers experimented with different formulations of distinguishing their publications by various invocations of authorial ascription. Along the way, they deliver a bibliographic master class in the deconstruction of the bibliographic fiction of the so-called “Pavier Quartos”, which earlier scholars have seen as a first attempt to create a collection of Shakespeare’s plays. Lesser and Stallybrass show convincingly that the so-called “Pavier Quartos” are a modern invention of the “New Bibliography”, and on the basis of a bravura analysis of the distribution of stab-stitch holes in the surviving copies they argue that there is no such single thing as the “Pavier Quartos”. Instead, they are multiple productions of an enterprising London bookseller, William Jaggard, who sought to offload various surplus printings by binding them together. Far from being a move towards a Shakespeare collection, the foundation of these printings seems to have been surplus copies of Heywood’s *Woman Killed*, which Jaggard tried to dispose of by smuggling it into various Shakespearian collections. The final essay in this part, by Emma Smith, completes the cycle, focussing on Shakespeare in print with analysis of the character lists in the 1623 first Folio. Again, the traditional narrative is complicated. Where the dedications to the volume claim a high level of editorial care, the casual treatment of the character lists with their many mistakes and inconsistencies undercuts this narrative.

The title of the third section, *From print to manuscript*, suggests a reversion. After their printing, we find the traces of readership of the plays in manuscript form. Laura Estill’s “Commonplacing readers” records the appearance of Shakespeare in common-place books, written by students, clergy, and even an Archbishop of Canterbury. Jean-Christophe Mayer, in «Annotating and transcribing for the theatre: Shakespeare’s early modern reader-revisers at work», surveys the mark-up of printed texts for performance, and complete manuscript copies of the printed plays, adapted for performance. Jeffrey Todd Knight’s «Shakespeare and the collection: reading beyond readers’ marks» looks at readers’ marks in early print copies, pointing out that study of readerly involvement through analysis of such marks (a pursuit suddenly academically fashionable) must, in the con-

text of Shakespeare, look much more widely than the notes themselves, examining how works are “collected”: within a bound volume, within a library and within still larger networks. Knight shows how this may be done for the “collection” of Shakespeare by Garrick and Kemble. Alan Galey’s «Encoding as editing as reading» takes the argument in a quite different direction: he argues that encoding texts for the computer is also a form of reading. His descriptions of his own various experiments, typically when teaching encoding, are compelling instances of how questions about encoding lead to the heart of much larger questions: what is a text? And what is it, to “read”? W.B. Worthen’s «Shax the app» continues the voyage into the digital, by way of Derridean theory and postcard plays, into the world of apps, and offers an efficient review of various performance and teaching apps. There is a millennial feel to his language: we are heading towards a state of «textual transcendentalism» (p. 229), which we can only hope will not be too painful. Already, in my own classes, I see students reading far more on their phones than in books. Watch this space.

The fourth section, *Editorial legacies*, moves away from the plays and their printing to look at aspects of how editors over the centuries have sought to present the plays. Peter Holland’s «Theatre editions» ingeniously contrasts two editions, one from 1676 and one from 2009, which sought to present *Hamlet* as a theatrical object. His essay shows well how little print can convey of the «complex and messy world of the theatre» (p. 238). As he observes – and this volume shows – «theatre-linked editions of Shakespeare tend to get short shrift» (p. 239). Nonetheless, there are gems here, not least Samuel French’s Acting Editions, which fossilize the Forbes-Robertson 1897 production of *Hamlet* forever. Keir Alam takes another route, looking at the use made of illustration in Shakespeare editions. His *Editing Shakespeare by pictures: illustrated editions* is in part a record of increasing technical sophistication enabling new illustrative possibilities; in part it is a record of cultural change, as illustrations show how each generation liked to see: decorative, discursive, iconographic, rococo, all have their day, ending in a climax with a Manga *Tempest* from 2007. *Format and readerships* by Andrew Murphy packs in a wealth of information about the many forms Shakespeare printing took, from tiny matchbox sized editions (good for stealing) to costly de-luxe multi-volume wallet-busters. Jeff Bezos of Amazon might have been schooled by James Lackington, whose motto was «SMALL PROFITS DO GREAT THINGS», and who (around 1790) increased the number of buyers by squeezing the price, firstly by aggressive pursuit of

remaindered stock. Murphy again brings us to the digital era, and again concludes with the same Manga *Tempest*. Leah Marcus' «A man who needs no introduction» returns us to the world of editions, focussing again on *The Tempest* (is this deliberate policy in this volume?) through its editions and particularly their editorial introductions. For those of us who grew up with our texts of Shakespeare indissolubly yoked to editorial introductions, it is something of a shock to discover that the elaborate editorial frontispiece to the text is a comparatively recent innovation; even more of a surprise to discover the protean forms the introductions for just one play may take (though, admittedly, the colonial concerns of *The Tempest* render it particularly liable to shifting intellectual currents) – and finally, disorientating to reflect that we may be seeing the end of «The Introduction» as editions turn to the Web, with its inclination to undercut the monolithic infallibility affected by traditional introductions. Little loss, some may think, though I for one will always associate *Hamlet* with John Dover Wilson's voice echoing in some far-away vault. The last essay in the section, «Emendation and the editorial reconfiguration of Shakespeare» by Lukas Erne, takes us into the decades-long war between “uneditors” and “editors”. Both sides, as Erne shows, have paradox at their heart: the more one edits, the more one stacks accretions on the text; the more one unedits, the more one sees that texts are accretions. Erne provocatively associates the two schools with “catholic” and “protestant” modes of thought. Like most such metaphors, this can take us a good way: this time round, the advent of the digital (which in this volume often appears as a numinous cloud) offers to shift the ground towards “unediting”. One may confidently predict a backlash.

The title of the fifth section, *Editorial practices*, shifts the discussion to what editors might do in particular cases. At times, one feels this volume is discourse-heavy: a lot of words about words, so that Stallybrass and Lesser's analysis of stab-stitch holes is welcome relief. Similarly, the essays in this section grapple with specific material difficulties. John Jowett's «Full pricks and great p's: spellings, punctuation, accidentals» concentrates on the smallest editorial units, punctuation marks and spellings. Alan Dessing («Divided Shakespeare: Configuring Acts and Scenes») looks at the confusions caused as editors try to impose act and scene breaks on plays which did not have them. Matthew Dimmock's «Shakespeare's strange tongues: editors and the 'foreign' voice in Shakespearean drama» looks at the many “strange” voices in Shakespeare's plays: foreign languages, dialects, inflected speech of all kinds, and how editors might represent them, or fail to represent them. Tiffany Stern's essay «Before the

beginning; after the end: when did plays start and stop» extends the discussion of act and scene breaks to consider how the beginning and end of performances are problematic events, and how they might be marked. The common thread in all four essays is that there are no easy choices, and indeed almost no good choices. Theatre is living speech and action: nailing it to the print page (or computer screen) is always going to be brutal. The four hundred years between ourselves and Shakespeare, and all the linguistic and cultural changes which have interceded, call to mind how an Oxford English Dictionary editor once defined to me his task: it is clog-dancing on quicksand. So indeed is Shakespeare editing. What we might think of as simple matters – the distinction between accidentals and substantives, how to mark breaks within play action (geometric tudor roses? treble clefs?), to signal the opening and closing of the action (trumpeters? songs? dances?), how to punctuate (and not to punctuate) Morrocco's speeches in *The Merchant of Venice*: nothing is simple. As Stern puts it in the last sentence of the section: the one editorial strategy which cannot be deployed is ignorance.

The final section begins with Jill Levenson's «Framing Shakespeare» essay, already referred to above and here placed in the context of a section titled *Apparatus and the fashioning of knowledge*. Levenson's contribution overflows this section, to the point that it would have made an excellent introduction to the whole volume. For a reader such as myself, who knows something of textual scholarship but whose area of specialization lies outside Shakespeare (and many readers will fit this profile), this essay provides an excellent way into the huge subject of editing Shakespeare over four hundred years. That said, the most interesting part of the essay is Levenson's reflections on a half-century of her own involvement in Shakespeare editing, all the way from Alfred Harbage's graduate class in editing at Harvard in 1964 (it is startling how many key events in this book are referred to that year), through her work with Stanley Wells in the 1980s on *Romeo and Juliet* for the Oxford Shakespeare, to the latest digital editions. Eric Rasmussen's «Editorial memory: the origin and evolution of collation notes» begins with a repertoire of the hostile things people have said about variant apparatus, proceeds through a useful summary of the history of Shakespearean textual apparatus, and ends with a satisfyingly precise description of what a digital textual apparatus might offer, thanks to the imaginative efforts of the MLA *Shakespeare Variorum* group and the intense effort of the New Variorum *Hamlet*, in which both Rasmussen and Galey from this volume are involved. It is fitting then that the last essay in the volume, David Weinberger's «Shakespeare as network»,

looks toward a capacious and glittering future, in which all that we might ever want to do with Shakespeare – images of all the printings, transcripts, commentaries, variant texts, performances, records of sources and the sources themselves, comments and annotations of every kind – is all available, all linked together, out there on the web. I must declare an interest here: I advocate for something very similar for Shakespeare, though I call it a “coral reef” built by us all, one polyp at a time, in an article «Project-based digital humanities and social, digital and scholarly editions» (*Digital Studies in the Humanities*, a. XXI [2016], pp. 875-889). Indeed, much of this is already happening, as the HamletWorks.org and Internet Shakespeare Editions and associated enterprises show. Weinberger offers many specific useful suggestions as to how this network may be populated. I am concerned, as Weinberger apparently is not, that we may have done the easy things. To build the network toward the vision Weinberger sets out may require levels of altruism beyond those usually associated with individual scholars, libraries and archives. Open access is the key, as Gale and Weinberger note. The trouble is, we all want Open Access to everyone else’s material, while maintaining strict control over our own.

Thirty-seven pages of «Works Cited» and a sixteen-page index round out the volume. Yet, such is the range of the subject, one feels that the volume could have been yet larger. One misses the kind of detailed printing house analysis which has done so much to illuminate Shakespeare scholarship over the years, and is still being practiced by (among others) Gabriel Egan, Eric Rasmussen and Anthony West. A successor volume might usefully take this up: omitting this study might give the impression that the course of New Bibliography is run (partly true) and that detailed physical analysis has no more to teach (not true at all). This raises the question: successor to exactly what? The title *Shakespeare and Textual Studies* implies a fixity of subject appropriate to a single magisterial survey. But the landscape of continuing change at every level which every essay in the volume attests, change which looks only to accelerate as the digital turn reaches into every corner of scholarship, means that the book becomes something else. It becomes a *status quaestionis* volume, with even dry historical surveys of the printing of Shakespeare’s plays coloured by the changing thinking of the last decades. One could well imagine that by 2025, ten years after the publication of this volume, quite enough will have changed for there to be a successor volume.

The rush to the web, the rise of online peer-reviewed collections, usually available free, leads one to question: is there a future for publications made, as this one was, by a large University Press and sold at a high price

for each volume? The last sentence of the acknowledgements offers the «greatest thanks» to Sarah Stanton, the editor at Cambridge University Press responsible for this and other Shakespeare-related publications at the Press (p. xiv). From my own experience, I know how much Stanton (and her colleagues over the years, Kevin Taylor and Andrew Brown) are crucial to a publication such as this, at every point «inclusive, thoughtful, and accurate» as Levenson puts it (p. 378). Their effort is invisible but all pervasive. They are the catalyst which create the uniformity, focus, consistency, and excellence evident throughout this volume. We may hope that in the network foreseen by Weinberger there is a place for such a Press, and for such editors as Stanton.

CAN WE EVER MASTER KING LEAR?

STEPHEN GREENBLATT

1

Here is the problem: Shakespeare's *King Lear* was first printed in 1608 in one of the paperback-size, inexpensive editions known as Quartos and then again in 1623 in the First Folio, the large, handsome, posthumously published collection of his plays, edited by two of his friends and fellow actors. The two texts of the tragedy are not identical. The Quarto *Lear* contains almost three hundred lines that do not appear in the Folio, while the Folio text includes around a hundred lines that are not in the Quarto. In addition there are hundreds and hundreds of variants, some of them trivial but many of them substantive and intriguing. If you care deeply about the play – if you have undertaken to stage it or to edit it or simply to read it with close attention – you have to grapple with the differences and decide what to make of them.

It was in the eighteenth century that the differences between the two texts were first noticed in print. As Margreta de Grazia showed in her fine book *Shakespeare Verbatim* (1991), the meteoric rise in Shakespeare's cultural prestige led in this period to an interest in establishing "authentic" texts.¹ (It led as well to regularizing the spelling of the author's name, which had hitherto flickered among such possibilities as Shakespear, Shakspere, Shaxpere, Shaxberd, and Schaftspere). Eighteenth-century editors and their successors proceeded routinely to stitch together the 1608 Quarto and the 1623 Folio texts of *Lear*, salvaging as many lines as

* © Stephen Greenblat. From *The New York Review of Books*, February 23, 2017. All footnotes have been retrieved from the Web version of this article at www.nybooks.com.

¹ M. de Grazia, *Shakespeare Verbatim: The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

possible from both and choosing what they thought Shakespeare must have written or what, in the light of their aesthetic judgment, seemed to them most effective or tasteful.

Often the task was straightforward enough. In the Quarto *Lear*, after the two elder daughters have uttered their oily flatteries, the king turns to his youngest:

LEAR: *What can you say to win a
third more opulent*

Than your sisters?

CORDELIA: *Nothing, my lord.*

LEAR: *How? Nothing can come of nothing. Speak again.*²

And in the Folio:

LEAR: *What can you say to draw
A third more opulent than your
sisters? Speak.*

CORDELIA: *Nothing, my lord.*

LEAR: *Nothing?*

CORDELIA: *Nothing.*

LEAR: *Nothing will come of nothing. Speak again.*

Subtle as the differences are here – the basic situation, after all, is identical – the superiority of the Folio to the Quarto seems apparent. The pause between the old king’s question and his command gives the actor who plays Cordelia the opportunity to command the stage with silence. And the repetition of “nothing” haunts the entire play. *Lear* is a great fugue on the terrible power of “nothing” and its cognates. At the close, holding his dead daughter in his arms, Lear howls his grief: “Never, never, never, never, never”. That, in any case, is the line in the Folio; in the Quarto, Lear repeats the word only three times.

The Quarto’s inadequacies and blunders were sufficiently apparent to have persuaded some scholars that it was a pirated text, not deliberately released for publication by Shakespeare’s playing company, the

² *The History of King Lear* (Q1) 1.1.73–76. All citations from Shakespeare are to *The Norton Shakespeare*, third edition, edited by S. Greenblatt et al., New York-London, Norton, 2016. In the Folio, the play is titled *The Tragedy of King Lear*.

King's Men, but written down from memory by one or more shady actors and sold to an unscrupulous printer eager to turn a quick profit with a shoddy piece of goods.³ The Folio's editors seemed to encourage such a view when they compared their own Shakespeare product, "Published according to the True, Original Copies", with the competition: «stolen and surreptitious copies, maimed and deformed by the frauds and stealths of injurious imposters».

But that was obviously a sales pitch, and it hardly accounted for the absence in the Folio text of *King Lear* of those three hundred lines in the Quarto, lines that included revealing exchanges between Lear and the Fool, the mad Lear's arraignment of his wicked daughters, and the astonishing moment when the nameless servants, who have witnessed the torture and blinding of the Earl of Gloucester, come forward, as soon as the coast is clear, to offer what little assistance they can: «I'll fetch some flax and whites of eggs to apply to his bleeding face. Now heaven help him!» Even when they were assumed to be the record of actors' improvisations in a "bad Quarto", these lines were for centuries routinely added to virtually all editions of the great tragedy.

Then, in the 1970s, in a series of highly technical studies, the immensely learned bibliographer Peter Blayney demonstrated that the Quarto *Lear* was not a text based on memorial reconstruction.⁴ It was the first time that the printer, Nicholas Okes, had been responsible for printing a play, and most of the flaws in the Quarto derived from problems characteristic of book production in this period: typical signs of carelessness and haste; evident difficulties that the compositor – the workman who set the type – had reading the scrawled handwriting in the manuscript; unfamiliarity with scripts that frequently switch, as *Lear* does, between verse and prose; an apparent shortage of blanks that fill the space between the end of verse lines and the margins; and so forth. But Okes's printing house, Blayney showed, very likely had access to Shakespeare's own manuscript. The underlying text then – the document that generated the play printed

³ On the evidence for pirated texts, see especially L. Maguire, *Shakespearean Suspect Texts: The "Bad" Quartos and Their Contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. Maguire does not think that Q1 *Lear* is a pirated text.

⁴ Blayney's highly technical analyses formed the basis of his book *The Texts of "King Lear" and Their Origins*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982. The hypothesis that the 1608 Quarto was not a memorial reconstruction but rather a flawed printing job set from Shakespeare's own manuscript was first advanced in 1931 by the scholar Madeline Doran of the University of Wisconsin.

in 1608 – had the authority that editors crave. Blayney’s remarkable work has generated a rare consensus in a field that is ordinarily a battleground.

Why, then, were there two versions? A plausible explanation, one that immediately found strong though not universal support, was revision. In a 1983 collection of essays, *The Division of the Kingdoms: Shakespeare’s Two Versions of ‘King Lear’*, a range of scholars made the case that the author himself must have undertaken the task, so that it was now possible, as John Jones put it in a subsequent book, to watch «Shakespeare at Work».⁵ In 1986, *The Oxford Shakespeare* published the Quarto and Folio texts of *Lear* in sequence, and beginning in 1997 *The Norton Shakespeare*, of which I am the general editor, printed them on facing pages, so that readers could easily compare them. At the same time, the Norton included a third *Lear*, one in which the two texts were braided together, so that readers could, as I wrote, «encounter the tragedy in the form that it assumed in most editions from the eighteenth century until very recently».⁶

Another motive for this inclusion was lingering uncertainty – my own and that of many other scholars – about the source of the revisions and uncertainty too about the nature of the manuscripts with which the original editors of the Quarto and the Folio worked. Were they actually in Shakespeare’s own hand or in the hand of a scribe? Were they written, as it were, in the theater of the playwright’s mind or for particular companies of actors at two particular moments? Did members of the company intervene and propose changes? Did the manuscripts contain the jottings of the persons who directed and mounted actual productions? In the case of *Lear*, was there any way to determine if Shakespeare was one of those persons? And what exactly went on when the manuscripts – quite possibly filled with false starts, second thoughts, missing stage directions, unclear distinctions between verse and prose, inserted or deleted lines – entered the printing house?

For the fact is that none of Shakespeare’s own manuscripts – or the copies made by scribes that were presented to the government censor for authorization, or the copies sold to the printing house, or the parts written out for the original actors, or the “prompt books” prepared for indi-

⁵ *The Division of the Kingdoms: Shakespeare’s Two Versions of “King Lear,”* edited by G. Taylor and M. Warren, Oxford, Oxford University Press, 1983; J. Jones, *Shakespeare at Work*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

⁶ *The Norton Shakespeare* second edition, New York-London, Norton, 2008, p. 2333.

vidual productions – have survived.⁷ Evidently, either they remained in use until they fell apart, or they were lost when the Globe Theatre burned to the ground on June 29, 1613, or they were discarded as worthless and used to wrap fish. All claims about the relationship between what we read in this or that edition and what Shakespeare actually wrote have to be hedged about by a certain modesty, the modesty of never knowing exactly.

2

But not if you are Sir Brian Vickers. The honorific, rarely on display in academic monographs but included here on the title page of *The One King Lear*, seems to signal a larger sense of entitlement: the ability to claim a deep and virtually absolute certainty on matters that have baffled almost everyone else. Vickers believes that he has solved once and for all the problem of the divergent Quarto and Folio *Lear*. There is, as the title declares, only one *King Lear*, the one that Shakespeare conceived, brought to perfection, and bequeathed to posterity. The problems have all arisen from a succession of fools, incompetents, and – more recently – scoundrels. The scholar-knight, armed with his hardwon proofs and riding in on a charger provided by Harvard University Press, proposes at last to set matters right.

The first 169 pages of *The One King Lear* are devoted to the Quarto; their focus is on the small workshop owned and operated by Nicholas Okes. It is here, the argument goes, that the first major crime against Shakespeare's tragedy was committed, the cruel cutting of one hundred lines (those lines that appear only in the Folio). Okes had been commissioned to print the play by the stationer Nathaniel Butter – the period's equivalent of a publisher. Based on the length of the manuscript that he was shown, Okes must have given Butter an estimate of the cost, including the amount of paper he would need to complete the job. But his estimate was not correct, Vickers surmises, and instead of going back and asking for more money, once he discovered his mistake, Okes decided to trim and discard parts of the text he had contracted to print.

Printers in the period (and for that matter today) had leeway on how to format a play text: wide or narrow margins; the use of abbreviations;

⁷ The only exception, the possibility that Hand D in the manuscript play called *Sir Thomas More* is Shakespeare's, is almost no help, for the play was probably never performed and, more importantly, it was not printed in Shakespeare's time, so that scholars cannot study what happened in the printing house.

elaborate or simple decorations at the beginning and the end; spaces between speeches or before or after stage directions; even the deliberate printing of verse as prose (since the latter saves space). This leeway was particularly useful when the printer set the text not *seriatim* – page by page, following the order of the manuscript – but “by forme”, a more demanding but type-efficient and flexible method that allowed individual pages to be set out of order. As it happens, Blayney had been able to demonstrate in the 1970s that most of the Quarto *Lear* was set *seriatim*, so the usual reasons for trimming and compressing were not there. Nonetheless, Vickers insists, Okes, at once wildly incompetent and wildly irresponsible, blundered so badly in his reckoning that he panicked and decided to cut the play he had contracted to print.

Fortunately, *The One King Lear* maintains, the missing hundred lines – the very lines that the wretched Okes allegedly cut in order to save paper – were preserved in the Folio *Lear*. What then accounts for the three hundred lines in the Quarto version that do not appear in the Folio? Here Vickers abandons his paper hypothesis: they were, he maintains, probably cut by Shakespeare’s company, the King’s Men, to speed up the pace of a performance. This is a highly familiar and widely shared view; the only difference is that Vickers thinks Shakespeare himself could have had nothing to do with it. The cuts seriously damaged the play «by removing elements vital to its aesthetic integrity and historical meaning».

Once again, then, Shakespeare’s masterpiece had fallen into the hands of rude mechanicals, this time his own friends and colleagues. Might it be possible that the members of the hugely successful playing company, of which Shakespeare was part owner and principal playwright, knew at least something about how to stage a valid production of *King Lear*? Not in Vickers’s opinion.

The chronicle of incompetence continues, in his sour view, into the present (though it should be said that the author’s reading in the scholarship produced over the last ten years seems to have dwindled). It extends even to Peter Blayney, whose definitive 740-page analysis of the first Quarto *Lear* Vickers deems to be «not entirely satisfactory», and to the brilliant bibliographer D.F. McKenzie, who, despite having taught himself to set type by hand, did not, we are told, really consider «the dynamics of typesetting».

Vickers reserves his full measure of contempt for the advocates of the “two versions” theory of *Lear*, devoting the final section of his book to a polemic against the members of this alleged cabal. Their leader, Gary Taylor, is shockingly «blind», the consequence of his «narrow con-

ception of ‘plot’» and «short attention span». (As an academic pugilist, Taylor, it should be noted, is equal to this exchange of blows). He and his followers are «unable to cope with moral issues fundamental to this play»; they display «a disturbing lack of empathy»; they diminish «the discipline of literary criticism» by their «pettifogging objections». «Self-regarding, self-promoting», they have only managed to make their way in the academic world by behaving as «courtroom advocates rather than scholars, committed to promoting one interpretation and ignoring all evidence to the contrary». Their views «represent the collapse of literary criticism as a response to a work’s ethical and emotional design». A critic with Taylor’s account of Shakespeare’s tragedy «has lost contact with the play and should seek some other occupation».

«Gr-r-r-there go, my heart’s abhorrence!/Water your damned flower-pots, do!» Robert Browning’s celebrated depiction in “Soliloquy of the Spanish Cloister” of the bilious loathing that builds up inside monastic communities captures the aggrieved tone with which *The One King Lear* invests these highly academic arguments over what most of the world would regard as minutiae. Despite his evident worldly success, Vickers has long cultivated an impressive current of anger, and with it a desire to expose and humiliate those he regards as his enemies. He is particularly good at marshaling technical details that seem to reveal a hapless opponent’s embarrassing blunders of scholarship. He knows that scholars find it extremely painful to be caught out even in small factual errors. I have made my share, and I can bear witness that they burn, in Shakespeare’s phrase, like the mines of sulphur.

But as my father never tired of saying, people who live in glass houses shouldn’t throw stones. And the truth is that all scholars, including Sir Brian Vickers, live in glass houses. But perhaps something else is occurring here, some dark nemesis signaled in this book perhaps by the absence of a bibliography, or by the scanty index, or by the startling number of errors made by someone who excoriates careless printers and proofreaders. Why did no one catch “scholar” and “obsreved”? Who allowed the book’s stirring peroration to assert that Shakespeare «had no reason to go back to his greatest pay»?

These typos, like tiny pebbles, are foretastes of the rocks that have now come crashing through Vickers’s glass walls. For three weeks last May, Holger Schott Syme, a professor at the University of Toronto, undertook what has been called the world’s longest act of Twitter-criticism: a detailed, scholarly critique of *The One King Lear*, often sentence-by-sentence, in a succession of tweets – over five hundred of

them.⁸ Syme's appalled accumulation of entries, which among academics has quickly become a cult classic, details an array of fundamental contradictions, misstatements, and errors throughout the book, including a disastrous miscounting of the number of pages in a text Vickers trumpeted as one of his crucial pieces of supporting evidence for Okes's paper crisis. Under Syme's heated blows, which have now been reiterated and supplemented by other textual scholars, the whole structure of argument meant to uphold the book's central claim – that there was a single, supreme authorial manuscript twice damaged by both the Quarto and Folio editors – has melted into thin air:

*And like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind.*

All that is left is the longing for access to something that does not now exist and may never have existed.

3

Are we back to square one? Not exactly. In his book *Theatre and Testimony in Shakespeare's England* (2012), Holger Syme – he of the current tweet-critique fame – showed that what seem like transcripts of the spontaneous testimony of witnesses in Elizabethan court records are in fact scripted speeches, composed in advance, reviewed and modified for the occasion, and read out by the court clerk. It is a mistake, Syme argued, to long for the “original text” that lay behind the court record, as if that text somehow carried a special authenticity. Not only do those documents no longer exist, they also only made sense within the larger institutional frame of what he calls a whole culture of mediation.⁹

⁸ «Live-Tweeting *The One King Lear*,» on the website *Dispositio*, February 6, 2016; at www.dispositio.net/archives/2275. Syme followed up his tweet storm with a lengthy review of Vickers's book in the *Los Angeles Review of Books*, September 6, 2016, to which Vickers has now written a still-longer response (November 6, 2016).

⁹ H. Schott Syme, *Theatre and Testimony in Shakespeare's England: A Culture of Mediation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Shakespeare fully participated in such a culture. He was a sharer in the playing company, part owner of the theater, and a sometime actor, as well as a dramatist. He wrote his plays from deep within his institution, one in which he knew that his words would be staged and restaged by a shifting group of professional actors on particular, constantly changing occasions. Perhaps, in his retirement, had he lived longer – he died at only fifty-two – he would have given thought not merely to his real estate investments but to a different part of the estate he would leave to his heirs: he might have attempted to cast each of his plays in what he thought was its ideal, final form.¹⁰ Or perhaps not. We simply do not know.

Vickers is haunted by what he calls Shakespeare's «first, superbly constructed version» of *King Lear*. He is convinced that he can salvage it from the vandalism done by its first editors, and he believes that his own contemporary enemies are standing in the way of both scientific truth and aesthetic perfection. Like most Bardolators, I share the daydream of the master text, but it is not at all clear that Shakespeare shared it, and nothing in Vickers's elaborate account of mistaken paper estimates, stupid actors, and conniving scholars gets us a jot closer to a version he belligerently insists must once have existed. What we have instead are the imperfect, uncertain early seventeenth century printed traces.

As for the scientific method Vickers proudly thinks his work exemplifies, the flaws mercilessly exposed by his critics are only a part of the problem. A deeper issue has to do with his craving for the Thing Itself, fixed in its form and stripped of the cruel distortions of time and place. That craving seems to me fundamentally incompatible with the nature of the living theater and of Shakespeare's particular genius in fashioning texts that lend themselves to ceaseless metamorphosis.

It is incompatible too with how the distinguished historian of science Helga Nowotny, in her book *The Cunning of Uncertainty* (2015), characterizes modern science, an enterprise built on the underlying premise,

¹⁰ The strongest recent argument for Shakespeare's interest in his plays as free-standing works of literature is L. Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. On the transformation of Shakespeare's scripts into books, see Erne, *Shakespeare and the Book Trade*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013; D.A. Brooks, *From Playhouse to Printing House: Drama and Authorship in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; G. Egan, *The Struggle for Shakespeare's Text: Twentieth-Century Editorial Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010; D.S. Kastan, *Shakespeare and the Book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001; Z. Lesser, *Renaissance Drama and the Politics of Publication: Readings in the English Book Trade*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; S. Massai, *Shakespeare and the Rise of the Editor*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; and

as she puts it, that «it could be otherwise».¹¹ The creative uncertainty of science, she writes, «thrives on ambivalence»; it suspends routine; it battens on the unexpected; it insists that the enormous amounts of data that are collected and classified depend upon interpretation, so that it is always «left to the user to figure out what they mean». For all of these reasons, science has been spectacularly successful in offering insights into complex adaptive biological systems, systems that are «open, non-linear, and self-organized». It has a powerful bearing as well on competitive enterprises committed to ceaseless innovation, enterprises whose profit arises, as the economist Frank Hyneman Knight put it almost a century ago, «out of the inherent, absolute unpredictability of things, out of the sheer, brute fact that the results of human activity cannot be anticipated».

Nowotny uses «the cunning of uncertainty» to characterize such fields as genetic engineering, big-data culturomics, economic modeling, and the like, but it is a concept that perfectly characterizes the fascination of Shakespeare and, specifically, the elusive and astonishing flexibility of the Shakespearean text. Each of his great plays is an adaptive, open system, complex, unfixed, and unpredictable. Shakespeare was the master of creative uncertainty and hence of ongoing, vital cultural mobility. His enduring achievement thrives on the fact that there is not and has never been «the one *King Lear*».

A. Murphy, *Shakespeare in Print: A History and Chronology of Shakespeare Publishing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

¹¹ H. Nowotny, *The Cunning of Uncertainty*, Cambridge, Polity, 2016, p. xiv.

RICORDO DI CONOR FAHY (1928-2009),
CON UN'IPOTESI SUL «CANCELLANS»
DEL *FURIOSO* DEL 1532*

PASQUALE STOPPELLI

A parlarmi la prima volta di Conor Fahy fu Armando Petrucci. Era l'autunno del 1984 e mi ero avvicinato da poco alla questione testuale della *Mandragola*. La tradizione significativa della commedia è documentata da un manoscritto e una cinquecentina. Ero insoddisfatto degli strumenti in mio possesso per acquisire dalla cinquecentina informazioni utili alla ricostruzione del testo. Ricorsi per consiglio a Petrucci, che era per noi filologi giovani e meno giovani riferimento obbligato per ogni questione che oggi diremmo di filologia materiale. Petrucci mi parlò della *Textual Bibliography*, campo di studi su cui qualche anno prima Fahy aveva pubblicato in italiano un articolo su *La Bibliofilia*.¹ Era quello che cercavo. Di lì a poco entrai in contatto con Conor, che invitai la primavera successiva a tenere una lezione alla Sapienza di Roma nel mio corso di Filologia italiana.

Era l'aprile del 1985, il titolo della lezione fu *Il giallo del tarlo atletico*. Molti anni dopo Neil Harris racconterà, ancora su *La Bibliofilia*,² il contenuto di quella lezione, che riassumo ora qui rapidamente. Fahy parlò del caso singolare dell'esemplare del *Furioso* del 1532 alla John Rylands University Library di Manchester, che presentava dei buchi da tarlo in ben 42 carte, tutti nello stesso punto della carta, ma su pagine a distanza fra loro, cioè non in sequenza. Come era stato possibile? Il tarlo era forse entrato e uscito ripetutamente dal volume dimostrando insospettabili capacità atletiche? No, evidentemente: i fogli erano rimasti a lungo sciolti e il tarlo aveva lavorato scavando in profondità sulla loro pila, prima cioè che il libro fosse rilegato. Fahy prese lo spunto da questo

* Testo letto nel Convegno di studi: *La filologia dei testi a stampa. Per il decennale della scomparsa di Conor Fahy (1928-2009)*. Udine, 27-28 febbraio 2019.

¹ C. Fahy, «Introduzione alla Bibliografia testuale», *La Bibliofilia*, LXXXII (1980), pp. 151-180.

² N. Harris, «Il giallo del tarlo atletico. Un'osservazione inedita di Conor Fahy sull'*Orlando furioso* del 1532», *La Bibliofilia*, CXII (2010), pp. 3-11.

caso singolare per mostrare a noi, digiuni di metodologia bibliografica, quanto fosse importante studiare gli esemplari di un'edizione nella loro materialità (finanche i buchi dei tarli), per poter acquisire informazioni sulle copie e di conseguenza sul testo. Ricordo l'impressione straordinaria, ancora oggi in me viva, che tutti i partecipanti, soprattutto gli studenti, ricavarono da quell'incontro. Nell'aula erano presenti Franca e Armando Petrucci, Ignazio Baldelli, Amedeo Quondam e altri che ora non ricordo.

Fahy fino ad allora aveva avuto scarsi contatti col mondo accademico romano. Suoi interlocutori erano stati Roberto Ridolfi a Firenze, Giuseppe Billanovich e Cesare Segre a Milano, oltre ai direttori delle biblioteche di mezza Italia. Qualche tempo dopo, di nuovo a Roma, salito su un tram della linea circolare, Fahy ebbe la malaccortezza di poggiare a terra la borsa accanto al posto dove sedeva. Quando al momento di scendere fece per riprenderla, non c'era più. Nella borsa erano soltanto le fotocopie su lucidi delle pagine del *Furioso* del 1532. Ormai aveva portato a termine le collazioni, per cui la perdita non era drammatica. Il racconto che me ne fece il giorno dopo era divertito: immaginava soprattutto lo stupore del ladro di fronte a quel pacco misterioso di fogli stampati trasparenti.

Fahy se n'è andato nel 2009. A dieci anni da quella data la cultura filologica italiana non può non ricordarlo con gratitudine per aver introdotto nei nostri studi una metodologia di lavoro fino ad allora di fatto sconosciuta. Fahy parlava umoristicamente del suo ruolo di evangelizzatore bibliografico, paragonandosi, lui di origine irlandese, a san Patrizio che da Roma, con percorso inverso, aveva raggiunto l'Irlanda per diffonderci il cristianesimo.

Personalmente conservo un debito di riconoscenza nei confronti di Fahy. Senza i suoi consigli il reading *Filologia dei testi a stampa* del 1987³ non sarebbe uscito. La formula era mia. Con quel titolo, che avrebbe avuto e continua ancora oggi ad avere una discreta fortuna (è ripreso anche nel nostro convegno), miravo a comprendere sotto un'unica etichetta da un lato la bibliografia testuale in quanto settore della bibliografia analitica, dall'altro le indagini critiche sulle modifiche che il testo subisce prima di passare sotto il torchio (revisioni linguistiche, interventi censori, aggiunte paratestuali, ecc.) o a stampa avvenuta (successive emissioni). Cioè in pre- e post-produzione. Quella formula aspirava

³ *Filologia dei testi a stampa*, a cura di P. Stoppelli, Bologna, il Mulino, 1987; poi in nuova edizione aggiornata: Cagliari, CUEC / Centro di studi filologici sardi 2008. Attualmente scaricabile integralmente dalle mie pagine del sito www.academia.edu.

insomma a sintetizzare l'incontro tra bibliografia testuale e filologia come metodologia ecdotica dei testi trasmessi da stampe. Non voleva essere affatto un doppione enfatico di bibliografia testuale, come pure è stato inopportunosamente scritto.

Sono due i volumi pubblicati da Fahy in Italia, entrambi di grande rilievo metodologico: *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di un'edizione*, presso Vita e Pensiero, del 1989; l'anno precedente, presso Antenore, *Saggi di bibliografia testuale*. Ad aprire la serie dei saggi di quest'ultimo volume era la versione italiana di una conferenza tenuta all'università di Leeds, nella quale Fahy aveva messo al corrente i bibliografi inglesi dell'assenza della *Textual Bibliography* nella metodologia degli studi filologici italiani. In traduzione il titolo di quel saggio è *Sguardo da un altro pianeta: Bibliografia testuale ed edizione dei testi italiani del XVI secolo*.⁴ Del volume di Antenore è anche da ricordare un contributo manzoniano: *Per la stampa dell'edizione definitiva dei «Promessi Sposi»*.⁵

Ma smetto qui le commemorazioni, che a Fahy non sarebbero piaciute, per venire all'ipotesi sul foglio sostituito nel primo fascicolo del *Furioso* del 1532. Affrontare qualsiasi argomento bibliografico riguardante l'edizione definitiva del capolavoro di Ariosto obbliga a muovere dall'analisi di Fahy.⁶ Stampatore del *Furioso* del '32 fu a Ferrara Francesco Rosso da Valenza. Si tratta di un'edizione in quarto nella quale ogni fascicolo è costituito da due fogli di stampa, dunque un in-4° in otto. La formula col lazionale è A-Z⁸ a-h⁸: 31 fascicoli, 62 fogli, 124 forme di stampa. In ogni fascicolo il foglio esterno-forma esterna contiene le cc. 1r 2v 7r 8v (secondo l'uso moderno: pp. 1, 4, 13, 16); il foglio esterno-forma interna le cc. 1v 2r 7v 8r (pp. 2, 3, 14, 15); foglio interno-forma esterna le cc. 3r 4v 5r 6v (pp. 5, 8, 9, 12); foglio interno-forma interna le cc. 3v 4r 5v 6r (pp. 6, 7, 10, 11).

In base alla documentazione conservata circa il numero di risme ordinate alle cartiere di Salò dall'Ariosto, che fu il finanziatore dell'edizione, è stata ricostruita una tiratura fra le 2650 e le 2900 copie,⁷ per i tempi e per quel tipo di testo un numero straordinariamente alto. Gli esemplari oggi noti sono 27 (Fahy ne conosceva 24),⁸ dei quali 5 tirati

⁴ Fahy, *Saggi*, pp. 1-32. La versione originale era stata pubblicata in *Italian Studies*, XXXIV (1972), pp. 71-92.

⁵ Alle pp. 213-244. Già pubblicato in *Aevum*, LVI (1982), pp. 377-394.

⁶ Desumo da questo lavoro tutti i dati che produrrò nel corso di questa nota.

⁷ Così Fahy, *L'«Orlando»*, p. 103.

⁸ Come segnalato da Neil Harris («L'«Orlando furioso» del 1516 in tipografia», in *Il «Furioso» del 1516 tra rottura e continuità*, Collection de l'É.C.R.I.T., n. 17 [2019], pp. 185-

su pergamena e 3 su un formato di carta più grande (approssimativamente, cm. 46×34,5) di quella usata per le copie che potremmo definire ordinarie (cm. 44×32,5).⁹

Una delle caratteristiche più note del *Furioso* del '32 è la presenza di numerose varianti di stato all'interno degli esemplari. La circostanza fu notata per la prima volta nel Settecento dall'erudito ferrarese Giovanni Andrea Barotti, quindi rilevata nel secolo successivo a Londra da Antonio Panizzi; ma fu soltanto con l'edizione dell'*Orlando furioso* del 1928 che Santorre Debenedetti fornì di questo fenomeno un resoconto dettagliato, seppure non ancora sorretto dalla metodologia analitica con cui avrebbe operato sessant'anni più tardi Fahy. Oggi è noto a tutti che nel libro antico gli esemplari assolutamente identici di una stessa edizione rappresentano l'eccezione e non la norma, e che questa è dunque la condizione fisiologica del libro nel periodo della stampa a caratteri mobili. Nel caso del *Furioso* del '32 l'abbondanza delle varianti è indicativa di un controllo intenso dell'autore sul processo tipografico, realizzatosi soprattutto come revisione capillare del testo sulle bozze a tiratura già avviata. Tanto lavoro era soprattutto finalizzato a modellare sempre più la lingua originariamente padana dell'autore sul toscano letterario, tendenza del resto attiva già nel passaggio dall'edizione del 1516 a quella del 1521, dunque ancora prima dell'uscita nel 1525 delle *Prose* di Bembo.

Ma nella nostra edizione c'è un altro particolare rilevante: il foglio interno del fascicolo A, che contiene il testo dalle ottave I 18 a II 14, in quattro esemplari risulta ricomposto sia nella forma esterna sia in quella interna: tre sono quelli in carta grande, il quarto è l'esemplare pergameneo della Biblioteca Vaticana (Barb. lat. 3942).¹⁰ In questi esemplari, in relazione alle due forme ricomposte, oltre alle differenze puramente tipografiche tipiche di ogni ricomposizione (variazioni di spaziatura fra le parole, presenza o assenza di abbreviazioni, segni di interpunzione introdotti o espunti, ecc.) si aggiungono una serie di varianti microlinguistiche, ma solo poche e non particolarmente significative modifiche sostanziali.

235: 187 n.), delle nuove copie rintracciate una è alla Bibliothèque Municipale di Bourges (Francia), le altre due, vendute entrambe in tempi diversi dalla Harvard University, che ne conserva un'altra copia, sono presso collezionisti privati nel Regno Unito e negli USA.

⁹ Queste dimensioni sono reali perché misurate sull'esemplare in fogli sciolti della Biblioteca Capitolare di Verona, mentre nelle copie rilegate la rifilatura potrebbe aver tagliato parte dei margini.

¹⁰ Presso la Biblioteca Vaticana si conserva anche una copia cartacea ordinaria (Rosiano 4686).

Nella terminologia bibliografica a un foglio ricomposto si dà il nome di *cancellans*, a quello sostituito di *cancellandum*. La ragione per cui il foglio interno del fascicolo A sia stato ricomposto è l'argomento dell'ipotesi annunciata nel titolo di questa nota. Ma prima di entrare in argomento è necessario richiamare alcuni aspetti dell'edizione quali risultano dall'analisi di Fahy e dalle indagini supplementari condotte da Neil Harris.¹¹

Anzitutto i tre supporti su cui fu stampata l'opera. Come già anticipato, la maggioranza delle copie conservate (19 su 24) è impressa su un tipo di carta di dimensioni minori rispetto a quella leggermente più grande di soli tre esemplari. Gran parte delle 19 copie è tirata su carta con filigrana dell'ancora, ma furono usate anche partite di carta non filigranata o con altri contrassegni; la carta grande ha invece in filigrana sempre il disegno del fiordaliso. Poi vi sono le cinque copie membranacee. Queste ultime presentano, tranne in un caso, un identico assetto delle varianti, il che dimostra che i suoi fogli passarono sotto il torchio uno dopo l'altro, interrompendo dunque una sola volta il passaggio di quelli cartacei. Poiché essi presentano nelle prime segnature varianti che precedono le ultime correzioni e più avanti sempre quelle corrette, deve ritenersi che nel corso del lavoro di tiratura, allorché ci si rese conto della grande quantità di interventi che si apportavano in bozze, si preferì spostare più in avanti la tiratura dei fogli in pergamena, in modo da avere un testo migliore negli esemplari di maggior pregio materiale. Per quanto riguarda gli esemplari in carta grande con la filigrana del fiordaliso, i fogli furono tirati sempre dopo l'esecuzione delle ultime correzioni, quindi il loro testo si può dire che coincida con l'esemplare ideale (*ideal copy*) dell'edizione, in questo caso rispondente non solo alla volontà dello stampatore (com'è per definizione l'esemplare ideale), ma per la sorveglianza dell'Ariosto sul processo di stampa anche dell'autore. È questa la ragione per cui il testo dell'*Orlando furioso* di Santorre Debenedetti, il quale lavorava proprio su un esemplare in carta grande, non ha perso nulla del suo valore filologico anche dopo l'indagine capillare di Fahy.

Veniamo ora a un altro aspetto della messa a stampa: la sequenza con cui è avvenuta la composizione delle forme e la loro tiratura. Abbiamo già detto che nel nostro libro ogni fascicolo risulta dalla stampa di due

¹¹ N. Harris, «Per una filologia del titolo corrente: il caso dell'*Orlando furioso* del 1532», in *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*. Convegno di studi in onore di Conor Fahy - Udine 24-25-26 febbraio 1997, a cura di N. Harris, Udine, Forum, 1999, pp. 139-211.

fogli, per cui risultano impegnate quattro forme. La composizione di un testo poteva essere fatta *seriatim*, ossia in sequenza, cioè 1r 1v 2r 2v 3r ecc., oppure, se il testo era in versi (o se in prosa si seguiva pedissequamente l'impaginazione di un'edizione precedente) si poteva procedere nella composizione anche per forme, cioè componendo una dopo l'altra tutte le pagine da assemblare nella stessa forma: ciò sarebbe stato facile e conveniente soprattutto per un testo in ottave come il nostro. Secondo Harris, che ha studiato l'edizione dall'ottica dei titoli correnti, la composizione sarebbe avvenuta in sequenza. Se così effettivamente avvenne, composta la pagina 6r il contenuto della forma interna del foglio interno era disponibile per la tiratura, dunque la forma poteva cominciare a essere stampata. Conclusa la composizione della successiva pagina 6v, anche la forma esterna del foglio interno era pronta per l'impressione. Questo evitava un tempo più lungo di immobilizzazione dei caratteri, di cui Francesco Rosso non aveva abbondanza e che dovevano pertanto essere resi disponibili il prima possibile per la composizione delle forme successive. Se invece si fosse proceduto nella composizione per forme, si sarebbe anche potuto cominciare dalla forma più interna e poi passare a quella più esterna, come avvenne per il *First Folio* di Shakespeare, con una sincronizzazione del lavoro di composizione e quello di impressione ancora più funzionale.

Ed ecco la questione oggetto di questa nota: perché fu ricomposto il foglio interno del fascicolo A? Le ragioni che possono essere all'origine della ricomposizione di un foglio sono le più disparate e non sempre prevedibili. Debenedetti immaginò che fosse andato in composizione un foglio dell'edizione del 1516 senza le correzioni dell'autore, ma non è ipotesi accettabile non essendoci corrispondenza nella distribuzione del testo tra i fogli dell'edizione del '16 e quelli del '32. Secondo Fahy, invece, per un malinteso tra stampatore e autore la tiratura del foglio sarebbe stata avviata quando l'autore non aveva ancora portato a termine la correzione delle bozze. L'ipotesi è tecnicamente possibile ma non lascia del tutto soddisfatti. Anzitutto perché il *cancellans* è presente solo in quattro esemplari, tutti quelli (tre) su carta grande¹² e il quarto è il già citato pergameneo vaticano, e siccome i fogli grandi furono gli ultimi a essere tirati, in base a una semplice considerazione statistica l'impegno della ricomposizione non sarebbe stato ripagato dal numero di copie che ne avrebbero giovato. Ma soprattutto le varianti tra *can-*

¹² Il fatto che nessuna delle copie ordinarie sopravvissute presenti il foglio di tipo II in linea di principio non esclude che ne siano esistite anche col foglio di tipo II.

cellandum e *cancellans*, cioè tra fogli di tipo I e tipo II, sono di natura tali da non giustificare i costi della ricomposizione. Molte forme linguistiche sostituite vivono nel foglio esterno di A, come in quelli esterni e interni di B C D e così via, dunque non si trattava di *impossibilia* testuali a cui rimediare. Porto solo alcuni esempi desumendoli dall'elenco delle varianti prodotto da Fahy tra i fogli di tipo I e II: 6 sostituzione di *dui* con *duo*, ma *dui* è lezione anche a II 15, III 29, 59, IV 69, ecc.; sostituzione monotongo/dittongo in *trema/triema*, *nove/nuove*, *rivera/riviera*, *trema/triemi*, *mover/muover*, *capriola/capriuola*, ma in controtendenza *cuor/cor* I 18, *pruovi/provi* I 20, *vuoi/voi* II 1; consonanti semplici raddoppiate *Ferau/Ferrau*, *s'aviva/s'avviva*, *rabia/rabbia* ecc., ma altre non modificate; sostituzione della forma padana *giaccio* con *ghiaccio* II 10. Le varianti sostanziali, cioè non fonno-morfologiche, sono pochissime: due parole sostituite (*spin/prun* I 37; *Come/Quando* II 11), alcuni aggiustamenti (*Fra pochi di gittar/Gittar fra pochi di* I 27, *Come li dui guerrieri/Si como i duo guerrieri* I 62, *Presso alli morti/Appresso ai morti* I 65) e poco altro di minor conto. Quantitativamente e qualitativamente si tratta di modifiche piuttosto modeste rispetto, per esempio, a quelle avvenute dal passaggio dell'edizione del '21 a quella del '32.

A una spiegazione forse più persuasiva del perché il foglio interno del fascicolo A fosse ricomposto si giunge osservando come si presentano all'occhio le pagine dell'edizione. Ma preferisco per questo dare preliminarmente la parola a Conor Fahy:¹³

La disposizione del testo in due colonne di cinque ottave per pagina fu dettata probabilmente da ragioni economiche: facendo così, si riusciva a far stare il testo ampliato della versione definitiva del poema in un volume della stessa grandezza, anzi leggermente più piccolo (sessantadue fogli), delle edizioni precedenti (rispettivamente di sessantasei e sessantacinque fogli), dove il testo era disposto in due colonne di quattro ottave per pagina. Ma tipograficamente è stata una decisione non del tutto felice. Nella maggior parte degli esemplari [...] lo specchio di stampa risulta molto grande rispetto alla grandezza della carta, soprattutto al margine esterno, strettissimo, il che dà alla pagina un aspetto compresso, e leggermente sbilenco. Quest'impressione è solo in parte modificata se si giudica l'edizione, come forse è giusto, tenendo presenti piuttosto gli esemplari su carta grande e quelli su pergamena.

Il fatto che non mi pare sia stato finora considerato ai fini del nostro problema è che tutti gli esemplari in carta grande, e nessuno di quelli

¹³ Fahy, *L'«Orlando»*, pp. 107-108.

dell'altro tipo, presentano nel primo fascicolo i fogli di tipo II. Potrebbe di conseguenza essere accaduto che, se il foglio interno di A fu il primo a essere tirato, solo alla fine della sua tiratura l'Ariosto valutò l'opportunità di allestire degli esemplari cartacei di miglior qualità tipografica per un pubblico selezionato di destinatari (*ad usum auctoris et amicorum suorum*), una via di mezzo tra gli acquirenti ordinari e i personaggi ai quali erano destinate le copie in pergamena. Qualche anno prima, nel 1528, dalla stamperia aldina era uscito *Il Cortegiano* di Baldesar Castiglione, altro caposaldo della cultura letteraria del Rinascimento, nel formato in-folio e con margini molto ampi, al cui confronto il *Furioso* del '32 certamente scapitava. Solo a tiratura conclusa del foglio interno del primo fascicolo potrebbe dunque essere stato deciso un aumento di tiratura utilizzando una carta di dimensioni maggiori. E potrebbe contemporaneamente essere stato messo in cantiere un ulteriore esemplare su pergamena, magari utilizzando membrane di migliore qualità, per quella che sarebbe divenuta una sorta di copia n. 1, da destinare a Ippolito II d'Este: l'attuale pergameneacea vaticana, impreziosita peraltro da un frontespizio miniato non tipografico e da miniature nei capilettera dei canti. Insomma, secondo questa ipotesi la decisione di utilizzare due supporti di dimensioni diverse sarebbe stata presa a stampa conclusa e a forme scomposte del foglio interno del fascicolo A. Su quando sarebbe avvenuta la ricomposizione e la relativa tiratura del *cancellans* si veda Harris.¹⁴

La verosimiglianza di questa ricostruzione è conseguente all'ipotesi più logica che a mio avviso sia possibile avanzare, anche se nelle ricostruzioni storiche non è detto che l'ipotesi più logica coincida necessariamente con quanto accaduto. Le ricostruzioni bibliografiche, in particolare, sono spesso reversibili, per cui l'incertezza è una condizione con cui il bibliografo non può non convivere.

ABSTRACT

At a distance of ten years from the death of Conor Fahy the article remembers the first moments of the diffusion in Italy of "Textual bibliography". In the Spring of 1985, the author of the present article invited Conor to give a talk as part of his course in Italian philology at the University of Rome "La Sapienza". That encounter provided the inspiration for the volume *Filologia dei testi a stampa* (edited by Pasquale Stoppelli, 1987), which made available for an

¹⁴ Harris, «Per una filologia», pp. 178-185.

Italian readership some important articles by British and American scholars. Fahy subsequently published in Italian an in-depth study of the final edition of Ariosto's masterpiece (*L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, 1989). With Conor's discussion as a starting point, different explanations are expounded and assessed as to why during the printing of the 1532 *Furioso* a whole sheet was set and printed a second time.

Keywords

Textual bibliography; Conor Fahy; *Orlando furioso* 1532; *cancellans / cancellandum*

Rassegne

CAROLINA ROSSI

GENETICA DEL TESTO E FUNZIONE AUTORIALE IN H.W. GABLER

📖 H.W. Gabler, *Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays*, OpenBook Publishers, 2018, pp. 402, £ 23.95, ISBN Paperback: 9781783743636

Quando si parla di *genetica testuale* ci si riferisce generalmente a un ambito di ricerca nato in Francia negli anni Settanta che introduce nello studio dei testi un'attenzione specifica alla dimensione temporale. Tuttavia, nel presentare questo volume, occorre forse riconoscere che nel corso della seconda metà del secolo scorso non furono solo i genetisti di scuola francese a studiare il lavoro dello scrittore in quanto processo creativo, tenendo conto delle fasi che ne scandiscono l'evoluzione dal concepimento dell'opera alla sua pubblicazione. A partire dagli anni Novanta, infatti, - tralasciando quella che in Italia dal 1987 con Dante Isella prende il nome di *filologia d'autore* - si intensificarono i rapporti tra gli esiti della *critique génétique* di Daniel Ferrer e gli interessi di ricerca della *Society for Textual Scholarship*, in una partecipazione di prospettive e intenti confermata dal comune riconoscimento di una testualità che, calata nelle dinamiche di trasmissione proprie della modernità, si caricava non solo di un nuovo statuto ma anche di una sostanziale *instabilità*. Questo principio di precarietà, generalmente (o quasi) riconosciuto dagli studiosi di problemi testuali attivi negli ultimi decenni del Novecento, ha indotto a guardare al testo non come al prodotto finale di specifiche dinamiche autoriali ma fondamentalmente come a un *processo* o, con le parole di Contini, un' *opera in fieri*, segnata da una serie di agenti testuali (quelli che Peter Shillingsburg definirebbe "*atti di scrittura*") attivi nel *continuum* cronologico e geografico della sua genesi, della sua trasmissione e della sua ricezione.

Hans Walter Gabler, autore di questa raccolta di saggi edita nel 2018 per OpenBook Publishers, da filologo e critico avveduto rileva, a partire dal confronto costante con i testi, la fondamentale partecipazione

della *critique génétique* alla definizione di una teoria di *editing* che riconsideri alcuni dei principi posti alla base della tradizionale prassi ecdottica, superando così anche molte posizioni di colleghi anglo-americani. L'aspetto qualificante di questa pubblicazione risiede proprio nel fatto che l'autore privilegia, nella sua analisi, gli aspetti relativi alla composizione e alla trasmissione materiale dell'opera in una prospettiva metodologica e applicativa che non si esaurisce mai nel puro nozionismo. Con una competenza acquisita in oltre cinquant'anni di carriera accademica e di lavoro filologico attorno ad alcune delle opere più significative della tradizione anglosassone (tra le quali occorre ricordare la sua edizione critica e sinottica del 1984 dell'*Ulysses* di James Joyce), Gabler conferma con questa raccolta i risultati raggiunti negli ultimi vent'anni dagli studi sui testi e sulla loro tradizione.

Dall'esame particolareggiato dei diversi casi di studio affrontati, *Text Genetics in Literary Critics and Other Essays* – che seleziona sedici articoli pubblicati da Gabler tra il 2004 e il 2018 – si prefigge di esplorare, attraverso la critica genetica e testuale, le possibilità delle teorie di *editing* applicate a diversi contesti e autori: dalla musica di Bach alla poesia di Milton, fino a grandi nomi del *Literary Modernism* quali Woolf e Joyce, passando per Shakespeare, la natura performativa e collaborativa del testo teatrale, la storia culturale e il design delle edizioni. L'efficacia del volume è resa evidente dalla sua stessa impostazione: nonostante la sua composizione variegata, i casi di studio più monografici (dedicati a un autore o a un testo specifico) interagiscono agilmente con le argomentazioni di taglio più teorico dedicate allo *Scholarly Editing* e alla rappresentazione elettronica dei testi, così da facilitare una lettura ragionata e selettiva che non imponga per questo una dispersione dei contenuti.

I primi quattro capitoli sono dedicati, in particolare, a James Joyce, del quale Gabler è il più noto e recente – oltre che ampiamente discusso all'interno della comunità scientifica – editore. La riflessione si concentra sul binomio tra esperienza personale dell'autore e scrittura e prende le mosse dalla storia compositiva del testo per aprirsi a una serie di osservazioni di natura teorica sulle nozioni di testo, memoria e esperienza e sull'elaborazione dell'elemento autobiografico in una forma testuale. I capitoli successivi presentano un approccio più aderente alla critica testuale e spaziano dalla definizione del *Genetic Criticism* all'indagine delle potenzialità dell'edizione digitale, fino alla riflessione sulla dimensione visuale dell'edizione e sulle responsabilità dell'editore. Questi capitoli – a nostro avviso, i più significativi dell'intera raccolta – considerano le conseguenze della mutata percezione del testo nella sua forma

digitale alla luce dei concetti di errore e variante, che si delineano attraverso la lettura di Gabler come elementi vitali, indicativi della pluralità delle interazioni del testo con altri due fondamentali agenti alla base della sua riflessione: l'autore e il documento.

In questo senso, l'edizione critica non si declina semplicemente come una neutra e rassicurante restituzione del testo, quanto piuttosto come un vero strumento critico, un sistema che esprime discorsivamente lo stato fluido del testo con il quale il lettore è libero di misurarsi direttamente. Questo «explorative reading» (p. 119), che attraversa le testimonianze materiali della storia evolutiva dell'opera, trova la propria più coerente realizzazione nell'edizione digitale: non a caso, nell'ambito delle *Digital Humanities*, la rappresentazione elettronica di un testo tende comunemente a trascurare le dinamiche di produzione per concentrarsi – in linea con la riflessione di Gabler – sullo stato materiale del *documento* alla base della trasmissione del testo e sulla sua configurazione. Questa prospettiva “document-centered” aspira a rendere visivamente, nell'edizione digitale, quelle diverse fasce di apparato che, soprattutto per quanto riguarda le tradizioni più complesse, le edizioni cartacee faticano a integrare. Troppo spesso, del resto, l'apparato – ovvero la restituzione al lettore degli errori, delle varianti, ma anche delle postille d'autore e del commento critico – è visto come un rassicurante elemento accessorio dell'edizione, quando invece ne rappresenta una componente assolutamente vitale. La stessa edizione critica diviene allora, nella riflessione di Gabler, un meccanismo produttivo e dialogico, vero e proprio strumento per organizzare la conoscenza: una conoscenza mai compilativa ma diacronica, dinamica e trasversale, che superi definitivamente la tradizionale gerarchia dei saperi sulla quale si basa la dicotomia tra *scholarship* e *criticism*.

Nella seconda parte del volume, Gabler torna a riflettere sulla storia compositiva di un altro grande romanzo del modernismo – *To the Lighthouse* di Virginia Woolf – che, insieme agli studi su Joyce, giustifica il titolo della raccolta. Gli ultimi capitoli, infine, si declinano in una prospettiva interdisciplinare che coniuga allo studio numerologico della musica di Bach, il design e lo studio visuale di un'edizione, fino a una serie di ricognizioni generali sulla storia del canone letterario nella nostra tradizione culturale. Senza dubbio, *Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays* testimonia il proficuo dialogo tra il suo autore e le questioni più recenti avanzate dalla comunità scientifica nell'ambito della critica testuale, fornendo al lettore una sintesi efficace delle prospettive di applicazione dello studio genetico dei testi, senza

mai retrocedere di fronte a una prospettiva dialogica che si nutre degli apporti da parte di diverse discipline. Del resto, sfogliando questo libro appare sin da dubito chiaro l'intento, da parte dell'autore, di fondare la propria riflessione su una filologia che non si riduca alla gratuita e sterile applicazione del metodo, ma si impegni piuttosto, a partire da una serie di *cases studies*, a dimostrare – con una chiarezza espositiva mai trascurabile quando si parla di un volume dall'intento divulgativo come questo – la necessità di ridefinire, in una prospettiva diacronica e evolutiva, i principi e le motivazioni alla base degli studi testuali e dell'allestimento di un'edizione critica.

Il contributo più notevole della raccolta risiede, a nostro avviso, nel riconoscimento di una nozione di testo non come prodotto ma, appunto, come *processo*, in quanto sempre basato sulla materialità della sua trasmissione, a partire dalla definizione che ci fornisce Gabler stesso nel capitolo «Editing Text - Editing Work» (pp. 111-120), opposta a quella dell'opera (*work*) intesa come concetto stabile e immateriale. Argomentando la propria posizione a partire da una sostanziale «primacy of the document», Gabler capovolge la gerarchia tra testo e apparato, riconoscendo nell'osservazione dello stato materiale (dunque variabile e inconstante) del testimone una serie di possibilità conoscitive, interpretative e critiche. L'allestimento di un'edizione critica non consiste allora nella semplice e diretta consegna del testo al lettore, quanto piuttosto nella riflessione da parte del filologo-editore a partire dalle sue testimonianze materiali. Si tratta di introdurre, in sede di interpretazione e critica del testo, non solo il concetto di materialità ma anche il concetto di *tempo*. L'attenzione al dato documentario e alla sua stratificazione storica si concreta poi nella resa dell'apparato, che diventa per questo motivo una parte essenziale della stessa edizione, in quanto unico strumento capace di restituire al lettore lo statuto tanto problematico quanto proficuo del documento, delle sue riletture e revisioni nel corso della storia evolutiva del testo.

La prospettiva genetica adottata struttura l'analisi secondo una serie di varianti e variabili che compromettono la stabilità dei principi su cui si è fondata a lungo la critica testuale. Uno di questi principi è sicuramente rintracciabile in quella che Gabler definisce l'*author-centricity* («Beyond Author-Centricity in Scholarly Editing», pp. 169-194): il riconoscimento di una volontà autoriale assoluta e arbitraria che legittima gli esiti dell'edizione, rispetto alla quale il filologo deve stabilire un testo quanto più stabile e finito. Questa prassi ecdotica è possibile dal momento in cui si parla di una storia testuale riconducibile a momenti

precisi e storicamente determinati; tuttavia, là dove le circostanze storiche e sociali che includono il testo in un sistema culturale legato ai concetti di produzione e consumo investano questo stesso testo di intenzionalità devianti e ulteriori, l'originario impulso creativo che doveva essere l'agente legittimante della qualità dell'opera non diventa altro se non una delle molteplici forze testuali in gioco. Naturalmente questa *plurivocità* intrinseca al romanzo non nasconde un principio di instabilità che ne condiziona la struttura. Riconoscere, come fa Gabler in queste pagine, che il testo è un elemento dinamico sempre soggetto, all'interno della tradizione, a dispersione e corruzione, significa allora non solo ripensare i termini di una disciplina, ma anche riformulare i principi su cui basare un'ipotetica edizione critica.

Rifacendosi alla posizione avanzata per la prima volta da McGann nel 1983 in *Critique of Modern textual Criticism*, Gabler dichiara allora il fallimento dell'"ultima volontà dell'autore" a favore di una nuova legittimazione del punto di vista critico dell'editore, che esercita la propria responsabilità rispetto alla forma del testo da presentare ai lettori. Questa attenzione alla dimensione testuale porta alla definizione di una "funzione autoriale" (categoria che Gabler adotta dichiaratamente da Foucault) che si concreta – attraverso riletture, revisioni, varianti – nel discorso espresso dal testo e che si distingue così dalla persona biografica dell'autore. L'autorialità, dunque, in quanto parte del discorso testuale, si carica di una qualità intrinsecamente processuale, rispetto alla quale l'editore, nella sua funzione di *mediatore*, deve saper orientare il lettore. Alla base dell'argomentazione critica di Gabler troviamo quindi una riconsiderazione e un superamento della prospettiva binaria articolata sulla differenza tra testo e apparato, versione emendata e errori. Questa "terza dimensione" a cui Gabler si riferisce più volte nel corso del volume rileva nella variantistica – e quindi anche nell'"errore" – un elemento vitale della tradizione del testo, indicativo del contesto con cui l'autore e il testo stesso interagiscono: non un'alterazione della norma da individuare e correggere, ma una *innovazione* rispetto alla norma che, parafrasando Contini, è resa percepibile allo sguardo critico dell'editore proprio in virtù della sua stessa anomalia. In questo senso, le scelte dell'editore alla base dell'emendazione del testo – che devono essere criticamente motivate e chiaramente espresse nell'*Introduzione* o nella *Nota al testo* – sono fondamentali per riconoscere e rappresentare al livello dell'edizione una variabilità della tradizione che prescinde dalla volontà originaria dell'autore – la cui centralità, del resto, è spesso arbitraria – arrivando anche, in alcuni casi, a eluderla, superarla o contraddirla.

La posizione di Gabler è, come si diceva, basata sul concetto di discorsività foucaultiano, per cui alla cognizione della fragilità dell'autore rispetto al discorso non consegue necessariamente il riconoscimento di agenti e intenzionalità ulteriori. Il testo è quindi calato all'interno della propria dimensione temporale e analizzato secondo i rapporti che intrattiene con il suo supporto materiale e documentario, ma non vive – a quanto ci dice Gabler – alcuna interazione con fattori *esterni* inerenti al sistema sociale, culturale e politico. Il grande escluso in questo senso rimane, inevitabilmente, il lettore, inteso non solo come diretto destinatario dell'edizione ma anche, nella sua ricezione *effettuale*, come soggetto di una specifica consapevolezza testuale dipendente dalle circostanze contestuali. Per quanto Gabler riconosca la natura dialogica degli elementi interni all'edizione (testo, apparato, commento) – e ne auspichi anzi la corretta riproduzione attraverso una ragionata edizione digitale – non possiamo che concordare con Paul Eggert quando, sulle pagine di questa rivista (*Ecdotica*, 10, 2013), affermava che il più grande limite della riflessione di Gabler risiede nella mancata concezione di un contesto più ampio entro il quale opera – incorrendo così in corruzioni di vario genere – il testo stesso. Questa concezione di un dialogo che superi il binomio tra testo e documento e si rivolga alle realtà ulteriori che orbitano attorno al testo (*in primis* quella produttiva-editoriale e quella critico-ricettiva) coincide con l'idea di un oggetto-libro che non attraversa mai la storia in senso biunivoco, tramandando il testo dalle mani dell'autore a quelle dell'editore, ma subisce spesso ramificazioni, frammentazioni e dispersioni di varia natura.

La stratificazione di varianti, revisioni e correzioni è un carattere proprio della tradizione dei testi moderni, per i quali si assiste a un definitivo «shifting of 'authorial intention' from an absolute position to a relative position» (H.W. Gabler in *Ecdotica*, 6, 2009, p. 129). A fronte di questa relatività dei principi alla base della disciplina, Gabler reagisce al fallimento della stemmatica tradizionale e della sua fedeltà all'ideale di un testo stabile e definitivo declinando il proprio studio in una prospettiva genetica che nega la nozione culturale di un testo stabile empiricamente prodotto dalla persona dell'autore senza tuttavia negare, allo stesso tempo, l'esigenza di storicismo alla base di un'edizione, ovvero la tendenza a identificare una discendenza, una linea evolutiva. In questo senso la *Text Genetics*, che giustifica il titolo di questa raccolta, riafferma un'idea di storicismo che non sia più rivolto alla soddisfazione del concetto astratto di "autorialità", quanto piuttosto fondato sul dato reale, sulle testimonianze materiali e sulla relazione formale che si viene a

creare tra i tre soggetti, i tre «coequal partners» (p. 381), alla base del discorso di Gabler: l'autore, il testo e il documento.

La prospettiva che si delinea dalla lettura di *Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays* è allora fermamente incentrata da una parte sul documento testuale e sulla sua trasmissione, dall'altra sull'analisi del processo della scrittura e sulla variantistica che emerge dallo studio dei manoscritti. Questo attento esame dei supporti della scrittura, del loro stato materiale e della loro storia, corrisponde a una tendenza propria della *critique génétique* che vede nello studio analitico delle bozze e delle note compositive la reale testimonianza della natura più profonda di un testo. Il riconoscimento della relazione tra la dimensione temporale e quella materiale del testo non è mai neutro: «exploring variants critically as variation therefore means engaging in archeology of meaning» (p. 278) e questa «archeologia del sapere», con le parole dello stesso Gabler, rivela spesso esplicite conseguenze a livello critico.

Rispetto all'influenza della *critique génétique* sul lavoro di Gabler, occorre sottolineare che il valore aggiunto di questa raccolta di saggi risiede proprio nella disponibilità dell'autore a far dialogare tra loro metodologie diverse per provenienza e tradizione, coniugando gli studi di un genetista come Daniel Ferrer al rigore della tradizione filologica tedesca, per la quale le scienze umane devono necessariamente fondarsi su una base scientifica, costruita a partire dalla rigorosa definizione delle categorie metodologiche e degli ambiti di applicazione degli studi sul testo. Questo approccio, lontano dall'empirismo anglo-americano (Gabler, del resto, ha insegnato per tutta la vita alla Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco e cita spesso i lavori di studiosi tedeschi di problemi testuali come *Texte und Varianten* di Hans Zeller e Gunter Martens), si basa sul binarismo «puro» tra testo e documento, che si attesta come prospettiva fondante dell'intera raccolta. In definitiva, Gabler risponde con lucidità e competenza ai recenti interrogativi della critica testuale, attraversando una serie di temi, autori, modelli e principi ecdotici anche molto diversi tra loro e permettendo così al suo pubblico – dal critico all'editore, dal filologo all'umanista digitale, fino al più giovane e curioso lettore – di ripercorrere facilmente l'itinerario dei suoi ultimi vent'anni di studi e ricerche in questo ambito.

JEREMY LAWRENCE

REFLECTIONS ON HOUSMAN'S LIFE AND WORK

📖 Edgar Vincent, *A.E. Housman: Hero of the Hidden Life*, Woodbridge, Suffolk (UK)-Rochester (NY), The Boydell Press, 2018, pp. 496, \$ 34.95, ISBN 9781783272419

Housman was a clerk and academic who spent his entire career at a desk: first processing patent applications, then proposing conjectural emendations to the texts of classical poets. His *magnum opus* was an edition of a 4000-line Augustan didactic poem on astrology that cannot have been opened in the last century, let alone read, by anyone other than a select band of specialists. On the face of it his life was wholly uneventful; he stubbornly refused to engage in any way with society or the events of his turbulent age, only venturing out of his college rooms to deliver his *ex cathedra* lectures, dine, or indulge in country walks and an annual tour of restaurants in France.

These facts present us with an enigma, for since his death aged 77 in 1936 Housman has been the subject of more intense biographical speculation than most men of deed and action. I count (leaving aside articles, theses, editions and critical studies of his works, *The Housman Society Journal*, etc.) over twenty full-length books dedicated solely to telling his life; and more remarkable still, a fine imaginative drama, Tom Stoppard's *The Invention of Love* (1997). They make him one of the most written-about academics of all time, certainly for the general reading public the most famous textual critic. However, few of these biographical works except Naiditch (1988) and Stoppard (see Lawrence 2006) examine in any depth the nature and motives of his scholarship. They have been prompted, rather, by the fact that in 1894-1895, in Housman's mid-thirties a couple of years after securing his first academic post as Professor of Latin in University College London, and then at occasional periods in later years, he wrote the 152 poems published in *A Shropshire Lad* (1896), *Last Poems* (1922), and *More Poems* (1936), which became popular best-sellers. It is speculation about the psychological motives and inspiration of these poems, and the apparent contradiction between the fictitious nostalgic pastoral *persona* Housman assumed in them and his very different disguise as Mosaic censor of rival scholars in the philological works (three critical editions, Housman 1903-1930, 1905, 1926,

and over 170 articles and reviews comprising 1238 pages in Housman 1972), that has driven this fervent scrutiny of the abundant but notoriously evasive *disjecta membra* of letters and notebooks.

In a curt review of John Carter's model edition of the scholar-poet's *Selected Prose* (Housman 1961), Housman's colleague A.S.F. Gow – author himself of the first biographical memoir (1936) – coined the term «Housmania» for what he called the «deplorable» disregard of Housman's «express desire» in his last will and testament (which he nevertheless wished «to be made as widely known as possible») that «none of my writings which have appeared in periodical publications shall be collected and reprinted in any shape or form» (Gow 1961). It is hard to believe that anyone who knew Housman could have been unaware that he hardly ever told the truth about what he meant, particularly when prefaced with an assertion that he meant it «expressly»; yet the coinage cannot help striking us as in some degree apposite. On the surface there does seem something manic about the aspiration, over almost a century, to delve into the «hidden» recesses of Housman's profoundly conformist life.

All the same, the character of that life does raise interesting issues for historians of scholarship. The latest addition to the biographical record, Edgar Vincent's 500-page *A.E. Housman: Hero of the Hidden Life*, succeeds in reminding us of this fact, and provokes us to ponder afresh Housman's moribund command to consign to the dustbin his *opera minora* – that is, the record of his only certain polestar, his only confessed and undenied passion: what he conceived to be the proper business of the classical scholar, textual criticism. Why did he end by wanting – or saying that he wanted – this work, of which he often expressed himself belligerently proud, to be left to rot?

We might suppose that, unconsciously, Housman was being evasive or insincere; and Vincent's book, with its endless notation of his pathological obsession with misprints and typographical minutiae in the publication of his works, further invites us to guess that some narcissistic contortion of his cultivated arrogance played a part: he did not trust anyone else to see his chiselled jewels through the press. But the story of his life points to more suggestive possibilities. The American critic Edmund Wilson wrote shortly after Housman's death:

The elegist of *A Shropshire Lad* deliberately and grimly chose Manilius when his real interest was in Propertius. There is an element of perversity, of self-mortification [...] poisoned in revenge by the instincts which it seems to be attempting

to destroy, so that it radiates more hatred for his opponents than love for the great literature of antiquity. (Wilson 1936, p. 91 / Ricks 1968, p. 19)

S.J. Heyworth (2009) questions this «poignant strand in the Housman myth». He shows that though indeed «Propertius had been Housman's first love» as a student (Gow 1936, p. 12), it was not because he thought the *Elegiae* great poetry – some scholars, he wrote in his precocious first paper on the subject, «award the poetry of Propertius commendation which I think too high» (Housman 1888, p. 33) –, but because their text was suitably corrupt. Proposing emendations to it would dominate the first part of his career (Heyworth, p. 11): some 240 in the first paper just quoted, written while still a clerk, and over 100 pages more by 1895. Even before this, on 11 December 1885, he offered a critical text of the *Elegies* to Macmillan, stating that he had started work on it in 1879 while still a student (Burnett 2007, I, pp. 58-59; Goold 1988, p. 27). The book was instantly turned down (14 December 1885, BL Add MS 55420/1458; Naiditch 1988, 41-42). Offered to Oxford University Press and Cambridge Pitt Press, the latter with a recommendation from J.P. Postgate (Cambridge, University Library Pr.B.13.9.59; Hopkinson 2009, p. 187 n. 21), it was again rejected. This was unsurprising, for Housman was only four years out of Oxford, where he notoriously failed his final examination. In 1891 he tried again, submitting a book on *The Manuscripts of Propertius* to the Cambridge Press. This too was rejected; but with the renewed support of Postgate, who at the same time was ensuring Housman's appointment to the Chair at London and preparing a Propertius edition of his own on which he consulted his young protégé (whom he supplied in return with readings from Napoli, Biblioteca nazionale ms. IV.F.20: Housman 1893-1894, [III], p. 124 n. 1), the study appeared in three parts in the *Journal of Philology*.¹ However, between sending

¹ Housman 1893-1894 (= 1892-1893); see Goold, p. 28; Naiditch 1988, pp. 74-91, at pp. 79-83; Hopkinson 2009. Between the appearance of the last of these three articles and mid-1894, Postgate sent him a proof of his own edition (1894a, 39 pp.; Housman's copy, inscribed by Postgate and with his own handwritten comments, Oxford, St John's College CLA / 660 / PRO). Housman's suggestions were incorporated in the published version, dated «Id. Sept. MDCCCXCIV» with a preface expressing thanks (Postgate 1894c, 45 pp.; p. vii «uiris doctis Arturo Palmer et Alberto E. Housman restat ut gratias debitas agamus qui, cum incohatas has curas inspiciendas eis misissemus, complura de emendandis iis monuerint et amice et utiliter»). Finally the text, with further acknowledgement to S.G. Owen, was sent to press on 28 October for publication alongside Housman's edition of Ovid's *Ibis* in the second fascicule of Postgate's *Corpus poetarum Latinorum* (Postgate 1894d, p. xv «complura de curis his emendendis monuerunt

Housman proofs of his edition and publishing it, Postgate issued *On Certain Manuscripts of Propertius* (1894b, described as «excussam» and «publici iuris» in September's 1894c, p. [iii]) announcing the discovery of new witness *L* (Oxford, Bodleian Library MS. Holkham misc. 36) and dissenting – quite rightly – from Housman's stemma. This prompted, a month or two later, a mystifyingly offensive retort from Housman (1895a), followed by an outraged reply from Postgate (1895a-b).

Housman's review of Postgate's edition appeared six months afterwards (1895b); it was measured, appreciative, and had almost certainly been written the year before.² He had asserted in the last of his four essays, the attack on Postgate, that, having «with some thought and pains [...] got this rather uninteresting garden of the Muses into decent order», he had hoped to have done with the matter «for a long time to come; for after all, Propertius' MSS are not the only things in the world» (1895a, p. 22). He only returned to the field one last time, he claimed, because

here is Dr Postgate hacking at the fence for no discoverable reason unless it is the hope of boasting “liquidis immisi fontibus apros” [Virg. *Ecl.* 2.59, listed as proverbial by Erasmus, *Adagia* III.vi.72 (2572)]. I feel it a hardship, but I suppose it is a duty, to withstand this inroad [...] to satisfy students not possessing my weary familiarity with the subject.

Whatever we may make of this claim to be bored of the topic, Housman then dropped Propertius, apart from a 4-page reproof – in part justified – of the «conservatism» of Butler's edition in 1905, and a neat but strained conjecture in 1914 on what Goold (1988, p. 29) thought an «intriguing crux» at III.9.33-34, where the only scholar subjected to a whiff of Housman's ponderous irony was the deceased Johannes Vahlen.³ Striking in both pieces is the absence of any mention of Post-

A. Palmer, A.E. Housman, S.G. Owen [...]. Properti textus solidis typis excudendus typothetis redditus est a.d. V Kal. Nou. 1894»).

² Housman's review was of his copy of Postgate 1894c (see n. 1, above; Heyworth, p. 15 §5b). It states that Postgate 1894d was the same book issued «simultaneously in a separate form» (though its preface varies and is shorter), so it must have been completed after the start of November; but by the time it eventually appeared eleven months later, the latter had already been reviewed in July's *Classical Review* (Jackson 1895).

³ On Butler, his successor at University College London and an Oxford man, Housman spoke of the «mixture of mirth and horror with which such notes [...] are likely to be read» (1905, p. 318), and ended by granting that it was «hardly what would be called a favourable review; [...] But after all, [...] he must long ere this have received the punctual praises of the *Scotsman*» (p. 320). On Vahlen (d. 1911) he was milder, saying only

gate; Housman studiously abstained from responding to the latter's follow-up to the dispute of 1895, with its mocking citations of *A Shropshire Lad* (Postgate 1901-1902, at (ii), p. 407; Hopkinson, p. 179), or any of the numerous contributions by others, such as M.R. James's demonstration (1903) of the twelfth-century date of the «Neapolitanus» MS N (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek Cod. Guelf. 224), hence proving the invalidity of Housman's stemma (1893-1894, [I], pp. 102-103). However, Gow states that when enjoined in 1932 or 1933 after finishing Manilius to go back to «the projected commentary», «he replied that he was in fact thinking of putting together some annotations» (1936, 12-13). Vestiges of the old flame shot forth in a slashing review of Butler and Barber's edition (Housman 1934), so he may have been working on Propertius at the end.⁴ Yet – I come back to the starting point of these anecdotes – in obedience to his instructions Gow burned the fair copy of Housman's edition after his death in 1936.⁵

that he «undertakes its [II.1.37-8] defence without understanding what it is that he has to defend [...] and having established this point at unnecessary length (though length, to be sure, is always necessary when Vahlen is the writer) he plumes himself» (1914, p. 153). Goold 1990, p. 104 adopts Housman's implausible transposition of III. 9. 33-34 to II. 1. 38, as Richardson had done in 1977, but I find no other editor persuaded; most rest content with Volpi's theory of a lacuna – noted by Housman (p. 154) and the origin of his conjecture – : «v. 37. Videntur hæc hiulca esse atque ἀνακόλουθα [...]. Vide, lector, &, si vacat, considera. Fortasse post hoc distichon aliqua desiderantur» (Vulpius 1755, I, pp. 203-204).

⁴ One scrap of evidence is a handwritten marginal note opposite the words «common exemplar of AF» on p. 11 of his copy of Richmond's edition of 1928 (Oxford, St John's College CLA / 660 / PRO): «? see Ullman». This refers to Ullman 1911, where the historian of humanism showed that *A* was made for Richard de Fournival *ca.* 1250, and *F* Coluccio Salutati's copy *c.* 1390 of Petrarch's copy of (he thought) *A*, with marginal corrections by himself and Petrarch's executor Lombardo a Serico, thereby putting a last nail in the coffin of Housman's stemma – though the American scholar did not deign to mention him, and Postgate only twice in passing as the discoverer of *L* (on p. 284 n. 3 appearing to attribute Postgate 1895b to the paleographer E. Maunde Thompson), stating that Baehrens' edition of 1880 had «not yet found a successor» (pp. 282-283). Heyworth suggests Housman's note «reveals he did revise his views in the light of later research» (p. 17); it seems doubtful.

⁵ Gow 1936, pp. 12-13 «at his death there was found among his papers a complete transcript of the text, with apparatus, written in the exquisitely lucid script which he employed where special accuracy was required of printers», though «no traces of a commentary». In his will of 17 November 1832 Housman bequeathed all his books and manuscripts to his brother Laurence with instructions «to destroy all my prose manuscript writing in whatever language» (Naiditch 2010, p. 61). Gow does not say he burned this MS, but F.H. Sandbach saw him «stoking the fire» (Heyworth, p. 11; Hopkinson, p. 188). In Gow's defence (*cf.* Goold 1967, p. 69 «Pavlovian dog»; Naiditch 1988, p. 41), he

Evidently there is nothing in this story that smacks of «self-mortification» in the poetic sense that Wilson intended. Nonetheless it provides matter for thought in regard to the character of Housman's scholarship. Why did he cease work on Propertius? James Butrica (1984, p. 8) speculates that «perhaps» Postgate succeeded in shaming Housman, as he hoped he might⁶. In contrast, G.P. Goold (1988, pp. 29-30) questions whether Housman «ever fully realized» his thesis «lay shattered», adducing the fact that as late as 1920 in a note to his Manilius, *Astronomica* IV.722 (Housman 1903-1930, IV, p. 94), he still cited his articles on Propertian manuscripts «without a hint that his evaluation of them had been discredited»; and so suggests «he was visited by a growing awareness that further progress with this difficult author would compel him to admit uncertainty», whereas with Manilius «he could gain secure triumphs». But earlier, D.R. Shackleton Bailey suggested that after the «juvenilia» on Propertius Housman «lost confidence» in the old slash-and-burn style of emendation involving such tactics as wholesale transposition, which

tended to deal with the vulgate as Omar would have dealt with the universe – first shattering to bits and then remoulding nearer each to his own heart's desire; a practice inaugurated by Scaliger during the six or seven weeks of convalescence which produced [...] the portentously transposed Propertius of 1577. [...] I do not know why else [Housman] should have given up his projected edition and ordered in his will the destruction of a completed text and apparatus.⁷

For the first guess there is little evidence. On one hand, Naiditch (1988, pp. 74-91) and Hopkinson (2009) show that despite the insults Postgate kept up relations with Housman, inviting him to contribute an edition of

persuaded Housman to let the 29 notebooks of classical lectures survive (Butterfield 2009a; Naiditch 2010, p. 63 n. 9).

⁶ Postgate 1895b, p. 180 n. 2 «Of the contumelious reference here [*i.e.* Housman 1895a, p. 28: «If it were not for the humour of the situation, I might well resent the tone of placid assurance in which I, who think before I write and blot before I print, am continually admonished by the author of this pamphlet»] I intend to make Mr. Housman ashamed».

⁷ Shackleton Bailey 1953, p. 10 (*cf.* FitzGerald 1872, p. 26, st. XCIX). More often cited is his 1959 talk for BBC radio, «A.E. Housman as a Classical Scholar» (*The Listener*, 61, 1959, 795-796), which watered down the idea for his lay audience, thereby rendering it inane: having been «deflected [...] in his early period», as clever critics «so often» are, by «excitement at [his] own ingenuities», Housman got back to doing what befits any scholar with a brain «capable of more delicate operations» (Shackleton Bailey 1997, pp. 317-323, at p. 321).

Juvenal to the second volume of his *Corpus poetarum Latinorum* in 1903 after publishing alongside Housman in a joint note on undergraduate E.O. Winstedt's discovery of a vital new Juvenal witness, eleventh-century Oxford Bodleian MS. Canon. Class. Lat. 41, in 1899. On the other, far from showing shame Housman chose to become ever more offensive.⁸

Goold's theory looks more persuasive; but in fact Manilius was at that time equally contentious, ever since Robinson Ellis set the ball rolling in 1890-1894 with a re-examination of MS *M* (Madrid, Biblioteca Nacional de España Mss/3678) which built on work in the 1880s by Loewe, Woltjer, Thomas, and Bechert, and was followed by Clark, Postgate (4), Krohn, Souter, Webb, and others in 1897-1899. Housman's first full article, very similar in form to his first on Propertius ten years earlier, appeared in 1899; there followed no less than four rival editions between 1900 and 1921 (Bechert in Postgate's *Corpus* 1900, Breiter, Garrod, Wageningen). It may have been gnawing resentment of Oxonian Ellis that steered Housman to Manilius, as it had to Propertius; more to the point, Manilius had been edited by his heroes, Scaliger and Bentley.⁹ One may add that though Housman had little interest in or understanding of literary criticism, history, or philosophy, still less of

⁸ Housman, Owen, Jackson, Postgate, & Duff 1899, commenting on Winstedt 1899; Housman returned to the topic in 1901-1903 (1972, II, pp. 489-491, 539-543, 602-610, 611-616), but began the preface to Housman 1905a, p. v: «A year ago I had no design of publishing or composing any such work as this. I knew indeed that the current texts of Juvenal [...] had suffered some hurt from the reigning fashion of the hour, the fashion of leaning on one manuscript like Hope on her anchor and trusting to heaven that no harm will come of it. [...] I ascribed it firstly to the sloth and distaste for thinking which are the common inheritance of humanity, and secondly to that habit of treading in ruts and trooping in companies which men share with sheep. [...] In October 1903, having been asked by Mr Postgate to undertake the recension [...], I began to gather from printed sources the recorded variants». In the Latin prologue to 1905b he thanked, among others, Postgate for collating tenth-century Cambridge, Trinity College MS O.4.10 for him (p. viii «aliquot lectiones beneuole enota[uit] a me rogat[us]»). The edition was complete by May (p. ix «typothesis sunt redditae a.d. VIII d. [= VII Id.] Mai. 1905»), so it took a mere year. Neither the above-mentioned articles and preface to 1905a, nor the sarcastic reply (Housman 1904) to Owen's rejoinder to a condescending review of his edition (Housman 1903b), evince the slightest sign that Housman was «ashamed» by the controversy with Postgate; rather the reverse, as we shall see.

⁹ Housman owned a copy of Ellis 1891 (Cambridge, Trinity College Adv.d.20.8) full of pencilled questions, exclamations, insults, and corrections, so he was already pursuing Manilius before the events of 1895. «The intellect of an idiot child», he tittered of Ellis in the preface to the last vol. of *Manilius* (1903-1930, V, p. xxiii), yet by his own count (p. xvii-xviii) he accepted 16 of Ellis's conjectures, more than any other editor since 1846 and exceeded only by Jacob (40), Bentley (238), Le Faye (24), Scaliger (220),

society or human nature, he had from boyhood felt a fascination for astronomy. In a letter to Robert Bridges of 25 September 1924 he said: «I adjure you not to waste your time on Manilius. He writes on astronomy and astrology without knowing either. My interest in him is purely technical» (Burnett 2007, I, p. 572; Vincent, p. 289). That is to say: the same interest as in Propertius, but with the added attraction of an opportunity not just to castigate rival scholars on what Haupt reckoned the third most corrupt text in Latin poetry (1875-1876, III, p. 43), but also to snipe at, as he put it, the «extravagantly» ignorant pseudoscience of that «liar», the «facile and frivolous» author himself (Haber 1954).

Shackleton Bailey's insight, then, that at some semi-conscious level Housman glimpsed that the days of the style of criticism at which he excelled – inspired guesswork, we may call it – were numbered, emerges as the more convincing theory. Even so, it does nothing to explain the tone of the attack on Postgate. The dispute was about Housman's placement of *N* in his stemma. Later accounts of the controversy tend to insinuate that by demoting it to the very foot of the tree he had set out to discredit this witness – the oldest and most valuable – merely to spite his hated rival, Ellis (1880); but as Goold (1967, p. 69) points out, the opposite was the case. Housman himself was constrained to spell this out in his skirmish with Owen ten years later:

When Mr Owen says I depreciated the Neapolitanus he is attempting to state the fact that I made the most elaborate defence of the Neapolitanus which is anywhere extant; when he says I appreciated four late MSS he is attempting to state the fact that I pulled down those four MSS from the elevation on which they had been placed by Baehrens. (Housman 1904, p. 228)

The nub of Housman's essay, which was to be repeated incessantly in all his later work, was an attack on what he saw as the new orthodoxy of «conservatism»: the pitiable deformation of Lachmann's method that consisted in sketching out a stemma... and then choosing and holding fast to a *codex optimus* («the reigning fashion of the hour», n. 8, above).

the fifteenth and sixteenth-century humanists (402), and of course himself (339, Courtney 2009, p. 33; 236 in Goold 1977, or 280, Shackleton Bailey 1979, pp. 160-161 and n. 4). Besides monographs such as Postgate 1897, nearly 30 papers on Manilius appeared 1895-1920 in *Classical Review* alone (5 each by Housman and Garrod, 4 each by Postgate and Ellis, etc.); people were «beginning to think of Manilius – said Garrod (1908, p. 127) – as the spoilt child of Latin Scholarship». A keyword search of JSTOR yields some 350 articles that mention the poet in that period.

In medieval studies this approach, which we call Bédierism, has its own intellectual rationale (real, not virtual texts), though to be sure it does not dislodge the arguments of textual criticism. But with ancient works, where often a millenium of silence intervenes between the author's original and our earliest reconstructible archetype, Housman knew that reconstituting that archetype can only be a first step; then conjecture must perforce enter in, even though it can never attain the status of proven certainty. Furthermore, he revealed a rare instinct – not quite knowledge, for his intellect was doggedly impervious to methodology – for the crux of Lachmann's great contribution, which few of his contemporaries grasped: namely, that text-critical science depends on detecting and tracking the transmission not of correct readings, but of errors.¹⁰ A moment's inspection shows that Housman's stemma was wilfully flawed, and that on this matter Postgate was right; but his central argument, that the variants of *NAFDV* and *fv* are all potentially relevant to reconstructing the archetype and that no «vulgate» can be based on a single one of them, was accurate and, for its time, necessary.

A further significant point is that the tone of the first three articles is balanced and serene. «His guns – observes Goold (1967, *loc. cit.*) – are trained on falsehoods, not personalities, [...] the treatise is devoid of the cruel polemic of his later work». It is here that I think Vincent's treatment of the explosion against Postgate sheds light (pp. 83-86). He starts with what should be the obvious point that it coincided exactly with that first spurt of poetic inspiration mentioned in my second paragraph: *A Shropshire Lad*, begun in late 1894, was published in February 1896. Basing his analysis on Housman's oft-repeated assertion that poetry always came to him unbidden at the prompting of some malady («a relaxed sore throat» was his usual name, but biographers have always been aware, as were several contemporaries, that this was code for a psychological turmoil, the «continuous excitement» mentioned in Housman 1922, p. 5), Vincent rehearses the standard views: anguished anxiety about his sexuality, disgust at Oscar Wilde's trial for sodomy in April 1895, horror at Section 11 of that August's Criminal Law Amendment Act criminalizing «any

¹⁰ Housman 1893-1894, [I], p. 111 «The fact is, though it looks a paradox, that [...] no number of true readings are proof positive of a genuine element in the MS [...]. But a deadly weapon would be this: [...] passages where O [subarchetype represented by AF] is corrupt and where N gives, not the true reading, but a corruption standing half way between the true reading and the corruption», followed by a list of 9 such significant common errors, and concluding irrefutably: «Here then falls to earth the system of Baehrens» (p. 113).

act of gross indecency between men», and so forth.¹¹ But he also picks up on a letter to *The Times Literary Supplement* of 10 November 1936 by Sydney Cockerell, director of Cambridge's Fitzwilliam Museum, recalling a conversation with Housman a quarter of a century earlier on 10 November 1911:

He told me [...] he wrote some of these poems in 1894, but the majority of them in the first five months of 1895 at a time of ill health, and partly perhaps as a reaction from a learned controversy in which he was then engaged.

Naiditch (1988, pp. 82-83) identified the «learned controversy» as the exchange with Postgate, but Vincent goes the needful extra mile. The «belligerent» aggression of Housman's attack (1895a) could not have sprung from anything in Postgate's pamphlet, which fulsomely praises the scholarly contribution of his «brilliant triad of articles» (1894b, p. 61; 1895b, p. 180); nor from his edition (1894c-d), which cites Housman some 160 times in the apparatus and accepts over sixty of his emendations. Even if Housman's critiques of Postgate's argument had been well-founded – but they were, in Goold's words (1988, p. 28), «fundamentally flawed, [...] almost totally wrong» – there could be no intellectual or moral reason for caricaturing his adversary's words and twisting his motives (n. 6 above). In sum, the anger was irrational and inexplicable. Vincent draws the manifest conclusion:

Housman had lost touch with reality, had forgotten that Postgate [...] had played a major part in the advancement of [his] career. [...] It was as though he had no understanding of what he said [...]. Something seems temporarily to have disturbed the balance of his mind. (p. 85)

In other words, the academic vitriol was, no less than the poetry, a *symptom* of the «relaxed sore throat» syndrome, not its cause. It was in

¹¹ Housman himself only once confessed his real diagnosis, in a handwritten dedication of *Last Poems* in 1926 to the dying Moses Jackson: «you are largely responsible for my writing poetry». But unrequited love was only a part of it. Though Vincent acknowledges the help of a friend psychiatrist in his Preface, he writes as an avowed amateur in this as in textual and literary matters (p. xx1), and ventures no analysis. Equally ignorant, I risk no guess as to whether the personality disorder was of type Cluster A (eccentric: paranoid, schizotypal), B (emotional: antisocial, narcissistic), or C (anxious: avoidant); but that it was a disorder, and seriously maladaptive, seems beyond doubt. To see that this was understood by contemporaries one need only peruse Garrod 1929, Auden (n. 16, below), etc.

that sense involuntary, an intermittent psychological rather than intellectual reaction.

The 1895 crisis marked a turning point. It seems Housman sensed thereafter, not that he had behaved badly, but that causing offence brought more notoriety and attention than critical acumen; at any rate, his subsequent work displays mounting efforts to court that attention which his subconscious craved but his personality repelled. However, the recurrent bouts of his condition (e.g. 1900-1905, 1917-1922) rendered him incapable of apprehending the boundary between needy self-promotion and what he imagined was entertaining sarcasm, which was then the expected currency of discourse in his subject.¹² Vincent returns to the question in a later chapter («XII. Last Things», at pp. 339-347), where he notes Housman's tirades concerning *other* critics' lack of control or concern for truth in his lecture «The Application of Thought to Textual Criticism»; lists insults – without highlighting the stunning lack of self-knowledge they betray – to Postgate, Wageningen, Merrill, Garrod, Ellis, and others; and observes that in the last volume of *Manilius* in 1930 he was «still playing up to his public image» with «low personal abuse» (p. 343).¹³ He deduces that «this massively egocentric parade» of invective

¹² The briefest of trawls in the literature shows that Housman, though arguably the most insensitive, was by no means the only blameworthy culprit of this infantile penchant for abuse. All studies deplore his behaviour, but they often fail to stress how conventional it then was. Hopkinson (2009, p. 190) notes, for example, the renewed hostilities with Postgate in 1919-1921 over a futile dispute on the scansion of *nihil/nil* in Ovid, an exchange of four insulting articles (see Housman 1972, III, pp. 1007-1011) of which Postgate's last rejoinder (1921) was singularly unpleasant, as bad as or worse than anything Housman wrote. The latter drafted a reply though, perhaps significantly, he did not publish it (Naiditch 1992, p. 88). Yet barely a year later he gave Postgate permission to reprint one of his war poems in an anthology, a favour he very rarely granted.

¹³ The first essay (Housman 1921) was in fact one of his more balanced works – it sprang from a course for undergraduates of 1913 (Cambridge, University Library MS Add.6874; Gow 1936, p. 42; Diggle 2007, p. 145). Though sprinkled with the usual amenities («editors find that some pretence of dealing with the subject is obligatory; and [...] apply, not thought, but words [...]). It is only a minority of those who engage in this study who are sincerely bent upon the discovery of truth. [...] most of those who are not stupid are, consequently, rather vain», pp. 70-71; «it is easy to say, and to fancy that you think, what you really do not think, and even what, if you seriously tried to think it, you would find to be unthinkable. [...] The difference between an icicle and a red-hot poker is really much slighter than the difference between truth and falsehood [...]. It is therefore a matter of common prudence and common decency that we should [...] rigorously analyse our springs of action», p. 72; «one thing beyond all others is necessary; and that is to have [...] brains, not pudding, in your head», p. 84), the only arresting one is a lengthy passage on «a well-known scholar on a certain Latin writer»: «an ill-bred child interrupt-

was «pathological [...], evidence of a subterranean cynicism and violence in his emotional reactions», instancing (pp. 345-346) the mass of anonymous insults in his notebooks «apparently waiting a suitable victim» (as Laurence Housman deduced, adding that «he did greatly enjoy writing and saying bitter and contemptuous things»). Vincent justly concludes that the issue is not whether Housman's arrogance was «sincere» or justified by his pose as lone crusader of «truth and honesty»; for to impugn the motives of every scholar who disagreed with him «by definition could not be evidenced», and so «failed to live up to his own standards». The «unawareness and self-satisfaction» of the insults, though doubtless intensified by his «solitary and insulated» environment, seemed «to feed on its own eloquence, [...] a kind of possession», so that despite his endless jibes at others' writing without thinking («I, who think before I write and blot before I print» *versus* «the sloth and distaste for thinking which are the common inheritance of humanity», nn. 6, 8 above), the overriding impression given by Housman's work after the watershed of 1895 is of a man whose irresponsible style of debate periodically became, precisely in the sense he had in mind, both thoughtless and mindless (p. 347).¹⁴

ing the conversation of grown men» who «represented his opponents as saying the opposite of what they had said», and if they «removed a corruption by slightly altering the text, proposed to remove it by altering the text violently» (pp. 69-70) – Postgate again? As for insults, Vincent cites (pp. 341-344) Housman 1972, III, pp. 1007, 1012, 1047, 1090, but the revelatory moment comes from his last example (Housman 1903-1930, V, p. xxxv, quoted on p. 344): «To read attentively, think correctly, omit no relevant consideration, and *repress self-will*, are not ordinary accomplishments [...]. It may be asked whether I think that I myself possess this outfit [...]. I had rather be arrogant than impudent. I should not have undertaken to edit Manilius unless I had believed I was fit for the task» (my emphasis). Self-will, as we are seeing, was Housman's most besetting fault.

¹⁴ Similar is Sullivan's account (1962); rejecting the «English cult» of Housman, he argues (pp. 105-9/Ricks 1968, pp. 148-151) that the «disproportionate emotion» had nothing to do with truth, honesty being a quality «by no means obvious» in his work; it was to elevate his «tendentious [...] practice into an ideal», «rhetorical and not wholly sincere» as Housman later said of his 1892 London Inaugural (Martin 1937, p. 288) – not sincerely, of course, since in that lecture he could think up no apologia for the «minute and pedantic studies» that «afford Latin professors their only excuse for existing» except his own pleasure; a rare example of straight talking. Sullivan further opines (pp. 111-115/Ricks 1968, pp. 154-157) that Housman's «faulty» literary sensibility – distinctly of the «watery» amateur kind he affected to despise (weeping in lectures over Horace's *Diffugere nives*, etc.) – was «closely connected with the sort of poetry he wrote», of a Victorian sentimentality seemingly at odds with the age of Mallarmé and Modernism; but critics reckon that it too embeds ironies that call for deeper hermeneutic suspicion (e.g. Ricks and Zabel, in Ricks 1968, pp. 106-122 and 123-129).

A side-light on the fitful nature of the malady is cast by the striking episode (p. 339-340) of the publication in 1931 of Housman's «Praefanda» ('foul language', *lit.* 'things that require prior apology', Quintilian VIII. 3. 45), a minute exploration of obscene terms in Latin homoerotic literature. Biographers have suggested that this at last showed him opening up about his sexuality and appetite for pornography; the article is written in Latin, but under his own name (at least once he used a pseudonym, signing a Latin note as «D. Erasmus, from the Elysian Fields», Erasmus 1916; but not here). The tone, observes Jennifer Ingleheart (2018), is «playful» and «less than severely scholarly», though «bold» in its «challenge to [...] social mores». She argues that Latin had «a liberatory function for public school-educated men», noting that the «semi-private» innuendo in the article could only be «fully understood» by those in the know about homosexual practice; and speculates that this enabled Housman «to express his own radical Queer classicism». The article was accepted by the editor of *Classical Quarterly*, Reginald Hackforth. Perhaps, despite being a student of Plato, he did not belong to the group and failed to spot the innuendo; but after it was typeset the Board of Management did, and forbade him to publish it, so that Housman had to submit the piece to a German journal (Housman 1931)¹⁵. The point for our purpose is that in this late work where Housman's interest was focussed on the meaning, not the corruption, of texts, the tone is congenial. He mentions other scholars, but without abuse, scrupulously recording cases where he thought they were right and proffering no sarcasm where he thought they were wrong. Just a year after the poisoned pontifications of *Manilius* V, we find a Housman concentrated not on the imperious demands of his ego but on the matter in hand, enjoying the actual texture of ancient life and works.

The stated aim of Vincent's book is to present Housman as a hero, just like the subject of his previous biography, Lord Nelson (2003). He admits that, in the ten years it took to write, the subject gained his «sym-

¹⁵ Gow 1936, p. 76 n. 1; Jocelyn 1980, p. 44 n.2. D.S. Robertson, Housman's colleague throughout his time at Trinity College, said in his obituary of Hackforth in *The Times*, 13 May 1957 that he and Housman were friendly; certainly Housman's reply to Hackforth's informing him of the ban (12 March 1931, Burnett 2007, II, p. 239) is surprisingly peaceful. Vincent conjectures that «Praefanda» arose from certain corrections to Liddell & Scott's *Greek-English Lexicon* that Housman sent to H. Stuart Jones, who was then revising it (letter to Jones, 28 December 1930, in Burnett 2007, II, p. 228; red. from the Bodleian original, Jocelyn, p. 37). Perhaps it was the other way round; but however that may be, Jones too did not dare print the corrections in the revised *Lexicon*, even in Latin.

pathy, respect, [...] and liking» for his «unwavering resolve» to transmute «anger and frustration» into «achievement» (p. xx1). The intent is admirable, but it is hard to imagine two men less alike than Nelson and Housman; whereas Vincent's background in the Royal Navy gave him special insight into the former, his confessed lack of empathy for the subject of the latter's work makes the claim that he was an «embodiment of Man's unconquerable mind» (p. 442) hard to substantiate. By impartially allowing him «to speak for himself through his letters» (p. xx11) he reveals too much of Housman's real nature for us to accept at face value the claims that he was «generous [...] and always on the lookout for humour and fun, [...] detached and unsentimental» (p. x19); that his reckless insensitivity was «essentially part of his time-management» for focussing on scholarship (p. xx1); or that during the Great War he displayed a principled resistance to «self-promotion and self-advancement» by refusing to be involved (pp. 211-212) and callously insisting on his annual gastronomic holiday to the French riviera only a few hundred miles from the carnage where his nephew was killed in 1915, triggering a crassly pompous letter to his sister, the boy's mother, that even Vincent admits came «close to displaying a lack of awareness» (pp. 214-17). With undiminished insouciance Housman informed Maurice Pollet in 1933 that the Great War «cannot have made much change in the ~~min-~~^{opinions} of any man of imagination» (Pollet 1937, pp. 402-4), and added:

I have never had any such thing as a “crisis of pessimism”. [...] I am not a pessimist but a pejourist [...]; and that philosophy is founded on [and that is owing to *Pollet*] my observation of the world, not on anything so trivial and irrelevant as personal ~~misfortune~~^{history} [not to personal circumstances *Pollet*] [...] my poetry, so far as I could make out, ~~had~~^{had sprang} chiefly ^{from} physical causes, such as a relaxed sore throat.¹⁶

¹⁶ Cited from the draft version with pencil corrections in Burnett 2007, III, p. 326. The final changes (deletion of «philosophy», «anything so trivial and irrelevant as», «personal misfortune → history → circumstances») are significant; they illustrate the conflict between self-absorption and what Pollet (p. 387) called Housman's «silence» («par tempérament, par principe, il s'entourait de silence, s'enfermait dans sa tour») – that is, furtive (and perhaps necessarily evasive) secrecy about himself. The revisions pinpoint both the truth and the insufficiency of F.W. Bateson's comment (1968, p. 143) on W.H. Auden's famous sonnet (1940, ll. 5-6 «Deliberately he chose the dry-as-dust, | Kept tears like dirty postcards in a drawer»): «did he perhaps have no tears to keep?». Auden was certain he did, but could not admit it to himself: the battle between conscious and unconscious was a kind of schizophrenia, «Jehovah Housman devoted himself to the emendation of texts of no aesthetic value and collected thunderbolts of poisoned invective».

Vincent's biography provides in painstaking detail (with several dozen new letters) abundant evidence such as this that must lead us to doubt parts of his portrait. More convincing seems that given by H.W. Garrod, a contemporary of much wider accomplishments than Housman and an acute critic of his work, the one who understood his character best and consequently – being also an Oxford man – a target of Housman's most resentful bile. Garrod praised his work highly, but in a later essay on his poetry he wrote:

There is an unhappiness in his scholarship, just as there is in his poetry. He edits poets in the manner of a man hating poetry. He criticizes critics with an inhumanity grounded on the fierce conviction that there is no truth in man [...], seeking from scholarship an anodyne for the wounds which poetry has wrought in him [...]. Life has done him some injury; the nature of which I am not curious to inquire. [...]

Mr. Housman hates poetry sufficiently, and he so little credits men in general with any genuine taste for the truth, that he will not be persuaded to take pains enough to deal truly with his material. [...]

But we are human creatures; and this enigmatic figure [...], lonely, irresponsible, setting us so many questions and answering none of them, crediting none of us with truth or intelligence, but allowing us to make what we can of the fire and ice [...] – it is his fault if we stare. (Garrod 1929, pp. 214-5, 220, 224)

«Ainsi que Socrate – as Pollet put it (1937, p. 389) –, il avait son démon». Vincent speculates (pp. 343-344) that Housman must have surmised that Garrod had guessed the secret of his sexuality when, a year later, he set about abusing him at length in the introduction to the last volume of *Manilius*.¹⁷ There is little evidence of any such access of self-awareness; in fact he enjoyed himself more at Wageningen's expense

tive in notebooks [...]; Satan Housman believed that the essence of poetry was lack of intellectual content» (Auden 1938); «The inner life of the neurotic is always projecting itself into external symptoms which are symbolic but decipherable confessions. The savagery of Housman's scholarly polemics, [...] his obsession with punctuation beyond the call of duty, are as revealing as if he had written pornographic verse» (Auden 1957).

¹⁷ Housman 1903-1930, V, pp. xxv-vi, e.g. «singularly cheap and shallow», «insolence [...] neither skilful nor careful», «interpretations so little pondered that he changed them in the course of his work without perceiving it», «so much error that the only readers who can use it with safety are those whose knowledge extends beyond. Mr Garrod's», «unconscious ignorance here and there exults too merrily, and it cannot be said that Mr Garrod's attainment in scholarship corresponds to his pretensions»; preceded on p. xxi n.† by «futile», «mistakes in fact and arithmetic», and only taking account of facts «when it happens to suit his purpose».

(six pages), and having commenced with serenely self-important buffoonery by remarking that the reason why his edition had sold at all was that «the unlearned [...] heard that it contained a *scurrilous* preface and hoped to extract from it a *low* enjoyment» (p. v, my emphases), he concluded the two-page outburst on Garrod with a sarcasm altogether too equivocal and revealing for his own good:

this seems to be a sort of English book which Germans admire [...]. There were no such bouquets for me; and perhaps the reader will do well to consider how far my judgment of Mr Garrod's performance may have been warped by the passion of envy.

Most likely his spite arose from Garrod's reviews (1908, 1913, 1917, 1921) of the previous four volumes of the edition, which unerringly sifted out the pretentious and bad from the useful and excellent in them.

What, then, are the lessons regarding the quality of Housman's textual criticism? We can dispose instantly of certain elements in his «cult»: for example, that he was a dedicated «apostle of truth», a notion springing, as Stephen Harrison (2010) says, from Housman's own «magisterial self-construction in print [...], honed over initial years of professional marginalisation and personal disappointment». Despite all the evidence showing that Housman's moral imprecations against the slothful dishonesty of everyone in the world except himself were a mask for tormenting self-doubt, Vincent accepts the myth, relying on the judgements of scholars who ought to know better; nevertheless, he makes a telling point when he suggests Housman was duped by «forensic» terms like «testimony», «witness», «integrity» (add the puerile Latinism «sincere» < SINCĒRU “unmixed”, of uncontaminated testimonia) into acting as if his «opponents» were felons to be tried by the specious procedures of a criminal court (p. 84). Naturally, Housman was no more – and doubtless no less – concerned with «truth» and «honesty» than any of those he insulted; simply a great deal less self-aware and more self-important.

But we can go further. Vincent's book shows – as we already knew – that though singularly wilful and headstrong, Housman was a very knowledgeable and accurate scholar; but also in certain respects a very limited and idle one. He admitted to Gow that the Oxford examiners had «no option» but to fail him at Finals (Gow 1936, p. 6); one lecturer declared that his answers were so «ludicrously bad» as to suggest «contempt» (Vincent, p. 36). It was not contempt, however, but a constitutional incapacity to engage with philosophy or history (the subjects of the second part

of the Oxford degree); and this early failure, argues John Wain, triggered a defence-mechanism of solitary, life-resisting «petrification»,

for his was not, in any broad sense, a strong mind. His stock of ideas was tiny, his human responsiveness, after early life, almost nil; his general intelligence, poor. (Wain 1957, pp. 115-116 / Ricks 1968, pp. 27-28)

Studies of the critical work confirm parts of this analysis. With the exception of his amateur interest in astronomy, Housman showed ever-increasing disdain for sustained systematic thinking on methodical subjects. Michael Reeve (2009) adduces telling evidence of the process. In his *Juvenal*, for example, Housman attempted to dress up slipshod methodology as some sort of superior intelligence and principle:

“Nothing,” I hear it asked, “about Nicaeus? Nothing about Epicarpus, nor Heiricus, nor the long-resounding name of Exuperantius?” No, nothing. The truth is [...] that I have no inkling of *Überlieferungsgeschichte*. And to the sister science of *Quellenforschung* I am equally a stranger [...]. It seems indeed as if a capacity for these two lines of fiction had been bestowed by heaven, as a sort of consolation-prize, upon those who have no capacity for anything else. (Housman 1905, p. xxviii)

The irrationality of this attitude was quietly but crushingly pointed out by W.M. Lindsay in his review (1905), and Reeve (pp. 141-142) suggests it was in response to this that Housman ratcheted up his indignant, ever more impotent declamations against Lindsay’s «new world of study» (Lindsay 1907, p. 188) and the «idle and pretentious game in which Lucan’s less serious critics find amusement, and which they call *Überlieferungsgeschichte*, because that is a longer and nobler name than “fudge”» (Housman 1926, p. xii-xviii, at xii).¹⁸ It was a pose that involved an increasingly perilous tight-rope act. In his Cambridge inaugural lecture of 1911 he attempted on one hand, with a mention of the «new fire from the altars of Lachmann», to assert that textual scholarship is «a department [...] not of literature but of science; and science ought to be scientific and ought not to be literary», since «departments of literature are also departments of lying» (1969, pp. 20, 26); but on the other, directly contradicting himself, that

¹⁸ On Housman’s battle with his exact contemporary Lindsay (1858-1937), a scholar of equal learning but broader scope and more solid method whom he came to see as a diabolic embodiment of the unwelcome future, see Butterfield 2009b. And yet, as with Postgate, Housman exchanged books and postcards with his rival (Godman 1978).

criticism and interpretation of the classical texts is not an exact science; [...] nothing is more foolish, nothing combines pedantry and thoughtlessness in a more untoward union, than solemn prating about the laws of criticism. [...] They are leading strings for infants, they are crutches for cripples and they are strait-waistcoats for maniacs. (*ibid.*, pp. 38-39)

Seven years later he was still thumping the same tub:

Professor Lindsay says [1917, p. 41] that with the help of the *thesaurus* Latin scholarship is now becoming easy, and that textual emendation will become equally easy when certain advances have been made in palaeography. No advance in paleography will ever make textual emendation easy, [...] Latin scholarship will never be made easy by any dictionary, much less by such a dictionary as this. (Housman 1918, p. 33 / 1972, III, p. 954)

The point is not whether advances in scholarship make science «easy», but whether they make it more scientific; and in fact Housman eagerly thumbed his copy of the *Thesaurus linguae Latinae* every day – one need only glance at the seven lines of references to it in the index of *Manilius* (1903-1930, V, p. 197), though he rarely cited it without some sneer at Teutonic enslavement to *Methode*. Meanwhile, he sent copies of his books to the *thesaurense*s, whose *Mitarbeiter* politely thanked him in Latin verse, then duly marked up the insults; and he even corresponded about MSS with one of the directors, Friedrich Vollmer, whom he elsewhere enjoyed mocking as an idiot.¹⁹ As time passed, Housman became ever more stonily reactionary:

It is supposed that there has been progress in the science of textual criticism, and the most frivolous pretender has learnt to talk superciliously about “the old unsci-

¹⁹ Keeline 2010 documents not only Housman’s «unending stream of vituperation» from *Manilius* I (1903) onwards – of over 120 mentions some 20 are not insulting, but only where *TLL* upholds his own view against another scholar – but also his «sustained» and «avid» use of it. In the Cambridge inaugural, having amused himself with remarks about «slave-labour», «the mental habits of the slave», «house of bondage», etc., he concluded that «the soul which is so fast in prison [...] commands no outlook upon the past or the future, but believes that the fashion of the present will endure perpetually, and that its own flimsy tabernacle of second-hand opinions is a habitation for everlasting» (1969, pp. 41-42). Rhetoric, but revealing; Housman was unable to comprehend the workings and purpose of any such collaborative project, conceiving scholarship purely as a one-man sport of self-display. Founded in 1894, the monumental *TLL* is still fully operational and now digitized, having completed *A-Regnum* by 2017, and planned to be complete ca. 2050.

entific days.” The old unscientific days are everlasting, [...] renewed perennially by the ear which takes formulas in, [...] and the mind which meanwhile is empty of reflexion and stuffed with self-complacency. (1921, p. 84 / 1972, III, p. 1069)

As evidence of advancing petrification, the culminating and most telling example comes in the last preface to Manilius:

My disregard of established opinions and my disrespect for contemporary fashions in scholarship made the ignorant feel sure that I was greatly and presumptuously in error and could be put down without much difficulty [...]. Not by paying any attention to any of them, not by swerving an inch from my original principles and practice, but by *the mere act of living on and continuing to be the same*, I have changed that state of things; and the deaf adder, though I can hardly say that she has unstopped her own ears, has begun to stifle her hisses [...]. The reader whose good opinion I desire and have done my utmost to secure is the next Bentley or Scaliger who may chance to occupy himself with Manilius. (1903-1930, V, p. xxxvi-vii, my emphasis)

He ended, then, not merely by repelling the brave «new world», but by identifying himself with the seventeenth-eighteenth century practice of free-floating conjecture. It is clear, indeed, that Housman’s *declared* concept of textual criticism had progressed little further than Richard Bentley’s well-known preface to his edition of Horace, in which he defined the critic’s true task as inspired *divinatio* by native wit, free of the trammels of history, commentary, collation of manuscripts, or any «low», «elementary», and «diffuse» apparatus of subsidiary knowledge.²⁰

²⁰ Bentleius 1711, «Praefatio ad Lectorem», Pt. I sign. c1^r-c4^v «institutum operis sic mihi definiui [...], ut cetera illa pluraque quae ad Historiam et Mores antiquos grandem illam Commentariorum silvam & instrumentum spectarent, prorsus praeterirem. [...] diffusa illa lectio & eruditio, veterisque totius Latii & Graeciae notitia [...] in hac Nostra partis duntaxat infimae et initiorum apparatusque locum obtinet. [...] est & peracri iudicio opus; est sagacitate et ἀγγινοία; est [...] *divinandi quaedam peritia* et μαντικῆ; quae nulla laborandi pertinacia vitaeve longinquitate acquiri possunt, sed *naturae solius munere* nascendique felicitate contingunt. [...] neque quidquam fere residuum est, nisi quod ex intima sententiae vi & orationis indole *solius ingenii ope* sit eruendum. Plura igitur [...] ex conjectura exhibemus, quam ex Codicum subsidio; [...] *sola ratio ac sententiarum lux necessitasque ipsa* dominantur. [...] Noli itaque Librarios solos venerari; sed per te sapere aude» (my emphases). That Housman based his ideas on this passage is clear from the many echoes of it in his writings; he was also fond of the famous comment on *Odes* III. 27. 15, «nobis et ratio et res ipsa centum codicibus potiores sunt» (Pt. II, p. 147), though to be fair he did not always forget, as those who approve it usually do, Bentley’s vital qualification, «praesertim accedente Vaticani veteris suffragio».

What then, Reeve fairly asks (p. 143), did Housman mean by insisting on applying the term «scientific» to his approach? Of his «utterly reckless» emendations Garrod likewise wondered whether he really knew «the difference between that joy which belongs to the discovery of truth and the exhilaration which attends the exercise of one's own abilities» (1913, p. 136). Was he driven by an «impatience merely to knock holes in the wall» (1917, p. 108)? No; Garrod concluded, more acutely, that Housman's self-righteous attitude was in essence a «fanatical» symptom of his petrified (in both senses) mentality: «this turbulent earnestness, this inspired egotism [...] hurts him more than it hurts its victims» (1921, p. 39).

The limitations of Housman's thought were further compounded by headstrong idleness in certain areas. Butrica, Heyworth, Reeve, and others observe that, despite intemperate mockery of rivals such as Ellis («he never in his life collated a MS nor even grasped the meaning of the word *collation*», 1920, p. 289 / 1972, III, p. 1019), Housman was an amateur, at times an exceedingly lazy amateur, in his dealings with manuscripts. He customarily relied on other scholars' collations, lifted from apparatus critici which he often then went on to mock as incompetent (Heyworth, p. 22 n. 39; Oakley 2009, p. 82), while scoffing at the task of what he called the «tedious scrutiny and comparison» of witnesses (Housman 1907, p. 293). When he did consult them, which was seldom, his readings could be careless; J.B. Hall (1990, p. 66 n. 22) remarks that his «errors of omission or commission» in reporting the three chief witnesses of Manilius *GLM* are «by no means few», a random search yielding 32 errors. If in the period before 1892 he could allege the excuse of having a day-time job, after that there was none; the duties of his academic posts were virtually non-existent. But his remarks on *M*, the Madrid witness of Manilius, tell us all we need to know. He was fully aware of its «inestimable» value (Housman 1903a), and stated in the first volume of his edition: «No collation has been published, but I have used the voluminous excerpts given by Robinson Ellis» (1903-1930, I, p. viii) – that is to say, Ellis's article (1893-1894) was entitled «Collation», but Housman thought it more amusing to mock it than use it. Not until March 1907 did he secure the loan for a few months, when it was «sent over to London, without shipwreck or seasickness», of Gustav Loewe's 1879 collation of the manuscript (Hartel 1887, pp. 418-419) pencilled in the margins of his copy of Jacob's 1846 edition (Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek cod. Philol. 139); yet Housman still steadfastly resisted seeing the codex for himself, joking pathetically in an article on the subject of that year:

for the readings of M I depend on others. This MS is a bad sailor, and has not forgotten the Armada: it will travel to Germany and Italy, but to England it will not travel; it is also modest, and dislikes to be photographed; and I am not disposed to learn a fresh language with a poor literature, and undertake a long journey to an uninviting capital, merely in order to settle a question of so little practical importance as the question whether V is or is not a copy of M. (1907, pp. 291-292 / 1972, II, p. 704)

To which the only apt retort is: well, Loewe and Ellis managed it. That this refusal had nothing to do with «practical importance», however, is underlined by R.G.M. Nisbet's observation (1989, p. 286-287 / 2009, p. 47) that Housman's regular gastronomic tours to the French Riviera «did not lead him to the Pithoeanus at Montpellier, and he did not himself exhaust even the famous Oxoniensis» with its 36 unique lines (see above, at n. 9). Despite equally regular trips to Paris «to be in unrespectable company», as he informed E.M. Forster «with a twinkle» in 1927 (Forster 2008, p. 127), or visits to his gondolier companion in Venice, amply recounted by Vincent, there is likewise no evidence that he entered the Bibliothèque nationale or the Marciana to look at MSS; and he used the same specious excuses as for the Matritensis for not travelling to see German codices, though it could have saved him from the egregious error of placing Wolfenbüttel's *N* of Propertius at the foot of his stemma (23-year old Lachmann had done so in 1816, and correctly dated the manuscript, though he failed to draw the correct conclusion because he had *not* seen Groningen, Universiteitsbibliotheek HS_159: Butrica 1984, pp. 3-4). In the Addenda at the end of *Manilius* Housman asserts in passing that «before the publication of my second volume [1912] I obtained photographs of M» (1903-1930, V, p. 101), and Reeve has discovered (2009, p. 151 n.47) that he visited the splendid Biblioteca Malatestiana in Cesena to see its MS of Manilius on 11 April 1912 – the only record of his *ever* having done such a thing – ; but it is far from apparent that he paid much attention. Stewart 1931 still found confusions in the final volume, e.g. at V.70 *aquilonibus instat acutis* «acutis GL, auitis M», where the MS (fol. 45^v), though admittedly a little hard at first sight, clearly reads *acutis* with the others, as already pointed out by Stuart (1909) from inspection of the codex in Madrid.²¹

In Bentley's day paleography had just been invented (by Mabillon in 1681, the name coined in 1708 by Montfaucon) and there were no cata-

²¹ Facsimile <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000100797>, frame 49, l. 5.

logues of manuscripts, let alone photographs; yet despite his pronouncements on *ratio et res ipsa* (n. 20, above) he made «considerable efforts to consult the best and earliest» witnesses of Manilius that he could locate (Lapidge 1991, pp. 18-20). Housman had no such excuses, despite his boastful rodomontade, and to this extent we must accept that his mind, so full of contradictions and special pleading, was far from «strong». Nevertheless, this does not contradict the fact that it could be remarkably sharp. We have seen that he instinctively grasped the fundamental principle of Lachmannian stemmatics, even though he could not apply it systematically (n.10, above); the early passage on «eclecticism, but [...] within scientific bounds» cited by Reeve (p. 146) to suggest he disdained Lachmann's method is characteristically combative, but in fact indicates the reverse.²² Despite his ravings to the contrary, his pages offer lengthy discussions, sometimes insightful, on *Überlieferungsgeschichte*; and he made numerous, sometimes persuasive inferences from paleography.

Housman's powers of ratiocination may have been faulty, then, and he was neither an original thinker nor quite what we should call a scholar; but his knowledge of detail was profound. He had an astonishing memory and, above all, intelligent instinct. He ended his late lecture on *The Name and Nature of Poetry* with a rumination on how he wrote verse:

Poetry indeed seems to me more physical than intellectual. [...] If a line of poetry strays into my memory, my skin bristles [...] accompanied by a shiver down the spine [...]. The production of poetry, in its first stage, is less an active than a passive and involuntary process, [...] a secretion. I have seldom written poetry unless I was rather out of health [...], the source of the suggestions thus proffered to the brain was an abyss [...], the pit of the stomach. (Housman 1933, pp. 46-50 / 1961, pp. 193-194)

Vincent's account of his life suggests (even if it does not set out to) that this was very likely also how the «first stage» of his textual conjectures

²² Housman 1893-1894, III, p. 128 / 1972, I, p. 347: «The student of an ancient text has two enemies There is the devotee of system who prefers simplicity to truth, and who having half learnt from Madvig and Bekker the great lesson of our century, *magnam et inconditam testium turbam ad paucos et certos esse redigendam, a quibus ceteri rem acciperint*, selects his few witnesses without ascertaining if they were really the informants of the rest [...]; and there is the born hater of science who ransacks Europe for waste paper that he may fill his pages to half their height with the lees of the Italian renaissance». Housman's most extreme vituperation of «method» was 1903-1930, I, pp. xxx-xL, too predictable to need quoting here; but even this was directed at the *codex optimus* fallacy, not at Lachmannism *per se*.

would flow into his mind; and then, as with the poetry, the gaps had to be «taken in hand and completed by the brain», a «laborious business» involving «trial and disappointment, and sometimes ending in failure» (*ibid.*, p. 50/195). In his «inspired guesswork», as I ventured to call it earlier, the element of inspiration was paramount, and often penetrating; perhaps as many as 5% of the guesses have struck subsequent scholars as not merely possible, but probable – an outstandingly high proportion. When brainwork took over, however, their plausibility tended to be vitiated by Housman's stubborn hostility to literary critique and incomprehension of the vast pragmatic distinction between expressive poetry and informative prose, which led him to try to justify his instinctive intimations with far-fetched «logic» or a furious smokescreen of invective – neither «true» nor «scientific».

The increasing shrillness of these arguments seems to indicate that at some level Shackleton Bailey was right (n. 7, above): Housman realized that the prescientific Scaliger-Bentley brand of instinctive textual criticism at which he excelled was in its death throes. He set himself to catch up, but the criticisms of his first effort at a stemma in 1893-1894 must have come as a devastating shock. He went on trying, but with less conviction; the systematic thinking required was simply not his forte. Meanwhile, however, he would publish occasional papers that, like the first twenty-six written while he was still a clerk and before his ill-fated venture into Propertian stemmatics (Housman 1972, I, 1-231), consisted merely of listing the «passive secretion» of conjectures, often without any «laborious» explanation (like Housman 1888, 1899). Their tone was relaxed and assured, his proposals illuminating, sometimes brilliant. For anyone wishing to comprehend the nature of his contribution at its purest, these essays are a place to start. Take, for example, the 4-page paper on a genre of text with which he is rarely associated, the eighth-century Italian uncial MS of two Vizigothic Latin glossaries, *Abolita* and *Abstrusa*, thought to have originated in the milieu of Isidore of Seville and Julian of Toledo, preserved in Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. lat. 3321 (Housman 1892).²³ The problems all spring from the

²³ The MS (facs. <https://digi.vatlib.it/mss/detail/Vat.lat.3321>), owned by Panormita and Fulvio Orsini, used by exiled Jesuit Faustino Arévalo for his great edition of Isidore in Rome 1797-1803, extracted by Angelo Mai in 1843, and declared the oldest Latin glossary in existence by Gustav Loewe in 1876, was edited, adducing variants from 17 other witnesses, by Goetz & al. (1889, pp. vii-xv and 1-198); Nettleship 1891-1892 offered conjectures on the latter in exactly the same format as Housman, as a bare list.

fact that the MS or its exemplar was made by scribes, probably from the Montecassino area, who could not read Vizigothic script, though fortunately they appear to have belonged to that stirling breed that try to copy what they see rather than indulge in guesswork to improve it. However, Housman bypasses all discussion of the date or paleography of the codex, all collation of variants from other MSS, all discussion of the tradition or history of the text, all argument about its form or reception; he simply delivers 39 conjectural changes to the emendations put forward by Henry Nettleship, in the following clipped and unusually focussed, unverbose style:

- 4 44 [Goetz, = MS fol. 3^r, l. 11] *absono absurdum uel prospero*. 'Read perhaps *absurdo uel aspero*' N[ettleship]. For *prospero* rather *praepostero*.
 12 18 [= fol. 9^v, last line] *aepas horientalis*. 'Read *eous*' N. Yes; but *aepas* is *aetas*, and these are the remnants of two glosses, <*aeon*> *aetas* and <*eous*> *orientalis*: compare 63 39 *aeon*, *aetas uel tempus*, followed by 40 *eous*, *lucifer*²⁴.
 17 40 [= fol. 15^v, l. 2] *angiportum androna uiformium uel callem*. 'Perhaps *angiportum callem*. *androna uirorum* [*aedes*]' N., rightly no doubt: *uiformium* however is not a corruption of *uirorum* but part of a third gloss, <*ancipitium*> *biformium*.
 21 8 [not in the MS, but inserted by Goetz from Montecassino Ms. 439] *aruas demonas*. 'Read *heroas*' N. Read *l-aruas*, comparing 105 5 *larualis demoniosus*.²⁵
 22 22 [as the previous entry] *aufertice ablatiuus*. 'I can find no other instance of this bastard Greek term' N. It seems to be a mistake for *aferetice* = ἀφαιρητική,

and so on. Nettleship politely acknowledged his «great obligation» for the criticisms (1892); he opined that Housman was «certainly right» about *larvas* in 21 8 («confirmed by Gloss. Latino-Graec. [Goetz & al. 1888] p. 121 19 *larva δαιμόνιον, εἶδωλον*»), *aphaeretice* in 22 22, *dedecoratio* for *decoratio* in 53 12, *evitat* for *evirat* in 65 50, *phoenicium* (i.e. *fenicum*) for *fenium* in 75 54, *genesis initium*, *fons* for *gener initium foris* in 82 19, *libanus* for *licanus* in 108 32, and *pavitans* (rather than *palpitans*) for *papitans timens fiala* in 136 26; felt «less certainty» about others such as *praepostero* for *postero* in 4 44 above; and was «unable to agree»

²⁴ That is, MS fol. 51^r reads *Eoo horientali aut matutino uel solem | eou etas uel tempus | eous lux sibe lex | eois horientalis*; and Nettleship (I, p. 121) proposed «63 39 *Eou aetas vel tempus*. Read *aeon*. 63 40 *Eous lux sibe lux*. Read *Eous lucifer, lux*.»

²⁵ MS fol. 87^v *larbalis demoniosus*. | *larba uibra aut maleficus uel incantator*; Nettleship (II, 185 «*Larbalis demoniosus. larva vibra* (i.e. *umbra*) *aut maleficus uel incantator*. The words *aut maleficus* etc. should be added to *demoniosus*, forming part of the gloss on *larvalis*».

in nine cases (51 2, 62 24, 68 46, 75 21, 86 48, 94 26, 113 17, 118 41, and 143 23), rightly so in four or five. But in the last case listed, as with *pre-postero* (by any measure a most convincing emendation), we will prefer Housman's solution because it goes to the heart of the matter: what the original compiler of the glossary – a Hispanic native speaker of seventh-century Latin for whom the lemmata were no longer intelligible – might have written.²⁶ For linguistic historians this is the point; neither Nettleship nor Housman seems to have grasped it fully, as their disregard of the orthography of *larba*, *velba*, *etas*, *eon* (*eou*) and beside-the-point discussion of *emptorium/emporium* at 62 24 (fol. 49^v) show. In the argument on 65 41 (fol. 53^r) *estidram quam ueteres canapum nominarunt*, where Nettleship wildly offered «Perhaps *oestrum* (or *asilum*?) *quem veteres tabanum*», Housman rightly defends Loewe and Ellis's *excetram ~ canopum*; but the true question, unremarked by either, is the degree to which Vizigothic pronunciation of *estidra* and *excetra* differed... if it did (/ɛs-tsi-ðra/, /ɛs-tse-dra/?).

In this respect, responding to Housman's remark that he grudged the «profuse hospitality» with which new words were «made welcome to the lexicons», Nettleship made a telling point: that the preservation of otherwise unattested words and forms is precisely what renders glossaries such as this «really valuable». When he wanted, Housman could show he fully grasped the danger of circularity involved in emending what a MS transmits on the basis of «rules» of grammar or metre deduced from other MSS.²⁷ But he could not apply such insights to himself. «It is a point in which Bentley compares ill with Scaliger – he remarked in the preface to *Manilius* (1903-1930, I, pp. xvii-viii) – that his conjectures

²⁶ 143 23 (fol. 118^r) *pixtracxit uelba marina*. Hous.: «Read *pistrices beluae marinae* N. Read *piscatrix, belua marina*: the creature meant is the angler or sea devil described by Cicero n.d. II 49 125 and Oppian hal. II 86-98, τὸν βάτραχον τὸν ἀλιέα in Arist. *hist. an.* p. 620 B 11, the *lophius piscatorius* [...], Pliny's 'rana quae in mari *piscatrix* uocatur'». Nettle.: «I cannot agree with Mr Housman that *pix traxit* [Goetz, but one word in the MS] = *piscatrix*. The fish called *piscatrix* would more naturally [? – it measures 2 m., with huge jaws] have been defined *rana marina*: while Glossae *Affatim* p. 553 41 and Hessels' Glossary P 402 give *pistrix belua marina*. So Servius Aen. 3 427 says, of the word *pistrix, si de 'belua' dicitur* – all beside the point.

²⁷ Housman 1921, pp. 80-82 «The state of affairs is [...] paradoxical. The MSS. are the material upon which we base our rule, and then [...] we turn round upon the MSS. and say that the rule, based upon them, convicts them of error. We are thus working in a circle». An excellent perception, though it then lapses from «witnesses», «testimony» into the fallacious sophistry of «trial», «jury», «perjury», and «convicting» manuscripts of «falsehood».

often leave the MSS. too far behind»; he was «impatient, tyrannical, and too sure of himself». In this paper Housman proved acute in divinations such as *piscatrix*, but we also find entries such as:

29 37 [fol. 19^v, l. 3] *camba cauis*. ‘Perhaps *cumba nauis*’ N. One might also propose *gambae, calcis*; but nearer than either to the ductus litterarum [?] is *corbula, corbis*²⁸.

Yet if this was «impatient», instinct could often, as I have said, yield brilliantly simple, convincing results. Thus at 128 40 (fol. 106^v, l. 7 *obnixius humilissimusmissus*), his *obnoxius: humilis, summissus* summarily disposes of Nettleship’s *obnoxius humilissimus; obnixus nisus*; as his «to me it looks like *olores, cycni*» at 132 16 (fol. 109^v, 4 ll. from the end, *oloser crini*) does of *holoserica*, though both men should have noted *olor cicngnus | olores cicnuscus idest cicones* only five lines later at the head of the next page. Others of Housman’s conjectures may look too «tyrannical» at first, but can turn out to be the most convincing:

94 22 [fol. 78^v, l. 2] *indutia utilitas*. ‘Perhaps *industria*’ N. Does *industria* mean *utilita*? I propose *indusia, tunicas*; for *tunicas* and *utilitas* are the same thing.²⁹

It is fascinating to watch young Housman, not yet appointed to a university post, breaking with such gay assurance into a field in which Lindsay was to make himself the leading authority over the next thirty years. The most important fact about the paper, however, is that all of his suggestions, even the least convincing, are thought-provoking. It is perfectly clear that, quite apart from not having consulted the original – pardonable, since at that moment he was in the literal sense what I called him above, an amateur – , he had not seen Goetz’s edition either. He simply picked up Nettleship’s article and went through it with a pencil, throw-

²⁸ In the light of *larba, velba* for *larva, belua*, and the preceding gloss *canuam canistrum*, one may wonder whether *camba* was not also an orthography for *canua* “basket”, in which case *corbis* (**corvis*) could have been the origin of †*cavis*, though *canis[trum]* looks more likely. It is hardly necessary to stress, at any rate, that the word is alphabetized under CA-.

²⁹ The «same thing»? He meant paleographically; and though he had neither seen the MS nor had any notion of Vizigothic script, it happens to be cogent. Lewis & Short s.v. *indūsium* “petticoat” provides evidence for the spelling with -t-, and for “tunic”: «Varr. L.L. 5, §131, written *intusium*; Non. 539 *indusium est vestimentum [...], quasi intusium* [“inner-clothes”]; Gloss. Philox. [Labbæus 1679, Pt. II, p. 91] *indusium, χιτωνίσκος*» (cf. Pt. I, p. 204 «*χιτών, tunica*»).

ing off ideas produced by his instinct. We have seen that at the end of his career Housman squared up to the question of whether he possessed the «outfit» to be a textual critic (n. 13, above). He concluded by stating that, in one respect at least, he did: «I think myself a better judge of [...] when to emend and how to emend than most others» (1903-1930, V, p. xxxv). Had he not felt the need to say so over and over, and attempt to prove it by specious diatribe, it would probably be true; and he knew Latin far better than anyone, given the parlous status of classical studies, is ever likely to know it again. But the radical excision between his instinctive approach and the new scholarship built on gathering and ordering evidence was growing ever wider. This is strikingly brought home by the fact that, as far as I can see, studies of Vat. lat. 3321 such as Lindsay 1917, 1918, Lowe 1921, and Lindsay & Thomson 1926 did not deign to let fall so much as a single mention of Housman's name (or Nettleship's, for that matter).

Vincent's very readable book helps show why it was that Housman could not make the necessary leap. We can see now that his final command to destroy and silence his works was a great deal more complex than it seemed. He must have been aware at some level of shortcomings; and with his more prominent career as poet and marked disposition – for «MSS are not the only things in the world» – to idle self-indulgence, he «collaborated to the full» with Cambridge's lack of «arduous duties» and tendency to «shut him off from life» (Wain 1957, p. 116 / Ricks 1968, p. 28). And yet the biography also suggests that his scholarly achievements, though far from being in any straightforward sense an embodiment of «Man's unconquerable mind», did indeed bear witness to some kind of heroic passion. For all his intellectual limitations, Housman believed without equivocation in the mission of textual criticism – to channel all his available skills, which were not inconsiderable, into attempting to give back their own words to the writers of antiquity. That is something from which we may surely take example.

List of works cited

- Auden, W.H., «Jehovah Housman and Satan Housman» (review of *A.E.H.: Some Poems, Some Letters and a Personal Memoir by his Brother Laurence Housman*, 1937), *New Verse*, XXVIII (January 1938), pp. 16-17 (repr. Ricks 1968, pp. 32-34).
- , «VI. A.E. Housman», in his *Another Time: Poems*, New York: Random House, 1940, p. 11 (dated December 1938; first publ. with 7 other poems in *New Writing*, n.s., II (Spring 1939), pp. 6-31).

- , «Straw without Bricks» (review of George L. Watson, *A.E. Housman: A Divided Life*, 1957), *New Statesman and Nation*, n.s., LIII.1366, 18 (May 1957), pp. 643-644 (repr. *Prose*, IV: 1956-1962, ed. Edward Mendelson, *Complete Works of W.H. Auden*, Princeton, Princeton University Press, 2010, pp. 88-91).
- Bateson, F.W., «The Poetry of Emphasis», in Ricks 1968, 130-145.
- Bentleius, Richardus, ed., *Q. Horatius Flaccus ex Recensione & cum Notis atque emendationibus* (2 Pts., separately paginated), Cantabrigiae, [s.n. (mark of University)], 1711.
- Burnett, Archie, ed., *The Letters of A.E. Housman*, 2 vols, Oxford, Clarendon Press, 2007.
- Butrica, James L., *The Manuscript Tradition of Propertius*, Toronto, University of Toronto Press, 1984.
- Butterfield, David, «Housman's Cambridge Lectures», *Housman Society Journal*, a. XXXV (2009a), pp. 122-148.
- , «Housman and W.M. Lindsay», in Butterfield & Stray 2009b, pp. 193-216.
- , & Christopher Stray, edd., *A.E. Housman: Classical Scholar*, London, Duckworth, 2009.
- Diggle, James, «Housman's Greek», in *Hesperos: Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M.L. West on his Seventieth Birthday*, ed. P.J. Finglass, C. Collard, & N.J. Richardson, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 145-169.
- Ellis, Robinson, «The *Neapolitanus* of Propertius», *American Journal of Philology*, a. I, 4 (1880), pp. 389-401.
- , «Some Emendations of Manilius», *Classical Review*, a. IV, 5 (May 1890), pp. 193-195.
- , *Noctes Manilianae, sive Dissertationes in Astronomica Manilii: accedunt coniecturae in Germanici Aratea*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1891.
- , «The Madrid MS. of Manilius», *Hermathena*, VIII, 19 (1893), pp. 261-286.
- , «Collation of the Madrid MS. of Manilius (M. 31 Bibl. Nazion.) with the Text of Jacob, Berlin, 1846», *Classical Review*, a. VII, 7, (July 1893), pp. 310-311; a. VII, 8 (October 1893), pp. 356-358; a. VII, 9 (November 1893), pp. 406-409; a. VIII, 1-2, (February 1894), pp. 4-6; a. VIII, 4 (April 1894), pp. 138-141; a. VIII, 7 (July 1894), pp. 289-292.
- Erasmus, D. (pseud. of A.E. Housman, signed «Camp. Elys.»), «Vürtheimianum», *Classical Review*, a. XXX, 4 (June 1916), p. 128 (repr. 1972, III, p. 940).
- FitzGerald, Edward, trans., *Rubáiyát of Omar Khayyám, the Astronomer-Poet of Persia* [1859], rev. 3rd edn, London, Quaritch, 1872.
- Forster, E.M., «A.E. Housman» [1950?], in *The Creator as Critic and Other Writings*, ed. Jeffrey M. Heath, Toronto, Dundurn, 2008, pp. 124-130 (from the autograph MS in Cambridge, King's College Archive Centre PP/EMF/11/1/2/C).
- Garrod, H.W., «Two Editions of Manilius. (With Some Notes on Books I. and II.)», *Classical Quarterly*, a. III, 2 (April 1908), pp. 123-131.
- , «Housman's Manilius, Book II» (review of Housman 1903-1930, II), *Classical Review*, a. XXVII, 4 (June 1913), pp. 135-137.

- , «Housman's Manilius, Book III» (review Housman 1903-1930, III), *Classical Review*, a. XXXI, 3-4 (May-June 1917), pp. 107-108.
- «Housman's Manilius, Book IV» (review Housman 1903-1930, IV), *Classical Review*, a. XXXV, 1-2 (February-March 1921), pp. 38-40.
- , «Mr. A.E. Housman», in *The Profession of Poetry and Other Lectures*, Oxford, Clarendon Press, 1929, pp. 211-224.
- Godman, Peter, «Two Unpublished Letters of Housman», *Cambridge Classical Journal*, a. XXIV (1978), pp. 41-42.
- Goetz, Georgius, & al., edd., *Corpus glossariorum latinorum a Gustavo Loewe inchoatum, auspiciis Academiae Litterarum Saxonicae*, II: *Glossae latinograecae et graecolatinae. Accedunt minora utriusque linguae glossaria*, Lipsiae, Teubnerus, 1888.
- , edd., *Corpus glossariorum latinorum a Gustavo Loewe inchoatum, auspiciis Academiae Litterarum Saxonicae*, IV: *Glossae codicum Vaticanani 3321, Sangalensis 912, Leidensis 67F*, Lipsiae, Teubnerus, 1889.
- Goold, G.P., «Noctes Propertianae», *Harvard Studies in Classical Philology*, a. LXXI (1967), pp. 59-106.
- , ed. & trans., *Manilius: Astronomica*, Loeb Classical Library 469, Cambridge MA, Harvard University Press, 1977.
- , «On Editing Propertius», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 35, Supplement 51 (= *Vir Bonus Discendi Peritus: Studies in Celebration of Otto Skutsch's Eightieth Birthday*, ed. Nicholas Horsfall), February 1988, pp. 27-38.
- , ed. & trans., *Propertius: Elegies*, Loeb Classical Library 18, Cambridge MA, Harvard University Press, 1990 (cited from the 2nd edn. 1999).
- Gow, A.S.F., *A.E. Housman: A Sketch Together with a List of his Writings and Indexes to his Classical Papers*, Cambridge: University Press, 1936.
- , «Housmania» (review of Housman 1961), *Classical Review*, a. XII, 2 (June 1962), pp. 161-162.
- Haber, Tom Burns, «A.E. Housman: Astronomer-Poet», *English Studies*, a. XXXV (1954), pp. 154-158.
- Hall, J.B., «Jacobus van Wageningen, Manilius and Housman», in *Latin Studies in Groningen, 1877-1977*, ed. Heinz Hofmann, Groningen, Egbert Forsten, 1990, pp. 57-72.
- Harrison, Stephen, review of Butterfield & Stray 2009, *Bryn Mawr Classical Review*, 2010.03.58 <http://bmcr.brynmawr.edu/2010/2010-03-58.html>.
- Hartel, Wilhelm von, *Bibliotheca Patrum Latinorum Hispaniensis: 1. Band, nach den Aufzeichnungen Dr. Gustav Loewe's herausgegeben und bearbeitet*, Wien, Carl Gerold's Sohn, 1887 (repr. from *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historische Classe*, a. CXI (1885), pp. 415-568; a. CXII (1886), pp. 161-266 and 689-737; a. CXIII (1866), pp. 47-128 and 215-284 and, 499-578).
- Haupt, Moritz, *Mauricii Hauptii Opuscula*, [ed. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff], 3 vols., Lipsiae, Salomon Hirzelius, 1875-1876.

- Heyworth, S.J., «Housman and Propertius», in Butterfield & Stray 2009, pp. 11-28.
- Hopkinson, Neil, «Housman and J.P. Postgate», in Butterfield & Stray 2009, pp. 175-191.
- Housman, A.E., «Emendationes Propertianae», *Journal of Philology*, a. XVI, 31 (1888 [cover: 1887]), pp. 1-35 (repr. 1972, I, pp. 29-54).
- , «Remarks on the Vatican Glossary 3321», *Journal of Philology*, a. XX, 39 (1892), pp. 49-52 (repr. 1972, I, pp. 227-230).
- , «The Manuscripts of Propertius» [I-III], *Journal of Philology*, a. XXI, 41 (1893 [cover: 1892]), pp. 101-160; XXI, 42 (1893), pp. 161-197; XXII, 43 (1894 [cover: 1893]), pp. 84-128 (repr. 1972, I, pp. 232-276 and 277-304 and 314-347).
- , «Schulze's Edition of Baehrens' Catullus» (review of K.P. Schulze, ed., *Catulli Veronensis liber, recensuit Aemilius Baehrens. Nova editio, Volumen prius*, Lipsiae, Teubnerus, 1893), *Classical Review*, a. VIII, 6 (June 1894), pp. 251-257 (repr. 1972, I, pp. 307-313).
- , «The Manuscripts of Propertius» [IV], *Classical Review*, a. IX, 1 (February 1895a), pp. 19-29 (repr. 1972, I, pp. 351-368).
- , «Postgate's Propertius» (review of Postgate 1894c-d), *Classical Review*, a. IX, 7 (October 1895b), pp. 350-355 (repr. 1972, I, pp. 369-377).
- , *A Shropshire Lad*, London, Kegan Paul, Trench, Treubner, 1896.
- , «Emendations in the First Book of Manilius», *Journal of Philology*, a. XXVI, 51 (1899), pp. 60-63 (repr. 1972, II, pp. 492-494).
- , ed., *M. Manilii Astronomicon liber primus [-quintus]*, 5 vols., Londinii, Grant Richards, 1903-1930 (I, 1903; II, 1912; III, 1916; IV, 1920; V, 1930).
- , «On Manilius I 423», *Classical Review*, a. XVII, 7 (October 1903a), p. 343 (repr. 1972, II, p. 597).
- , «Owen's Persius and Juvenal» (review of S.G. Owen, ed., *A Persi Flacci et D. Iunii Iuuenalis saturae*), *Classical Review*, a. XVII, 8 (November 1903b), pp. 389-394 (repr. 1972, II, pp. 602-610).
- , «Owen's Persius and Juvenal. A Caveat», *Classical Review*, a. XVIII, 4 (May 1904), pp. 227-228 (repr. 1972, II, pp. 617-618).
- , ed., *D. Iunii Iuuenalis Saturae: editorum in usum*, Londinii, E. Grant Richards, 1905a (with untitled introduction in English, pp. v-xxxvi).
- , ed., «D. Iunii Iuuenalis Saturarum Liber primus [-quintus]», in *Corpus poetarum Latinorum a se aliisque denuo recognitorum et brevi lectionum varietate instructorum*, ed. Iohannes Percival Postgate, 2 vols. in 5 fasc., Londini, G. Bell & filii, 1893-1905, II / 5 (1905b), pp. 532-564 (repr. 1905a with preface in Latin, pp. VIII-IX).
- , «Butler's Propertius» (review of H.E. Butler, ed., *Sexti Properti Opera omnia*, 1905), *Classical Review*, a. XIX, 6 (July 1905), pp. 317-320 (repr. 1972, II, pp. 630-636).
- , «The Madrid MS of Manilius and its Kindred», *Classical Quarterly*, a. I, 4 (October 1907), pp. 290-298 (repr. 1972, II, 702-710).

- , «A Transposition in Propertius», *Classical Quarterly*, a. VIII, 3 (July 1914), pp. 151-155 (repr. 1972, II, pp. 880-885).
- , «Anth. Lat. Ries. 678», *Classical Quarterly*, a. XII, 1 (January 1918), pp. 29-37 (repr. 1972, III, pp. 950-959).
- , «The Ibis of Ovid», *Journal of Philology*, 35.60, 1920, pp. 287-318 (repr. 1972, III, pp. 1018-1042).
- , «The Application of Thought to Textual Criticism», *Proceedings of the Classical Association*, a. XVIII (August 1921), pp. 67-84 (repr. 1961, pp. 131-150; 1972, III, pp. 1058-1069).
- , *Last Poems*, London, Richards Press, 1922.
- , ed., *M. Annaei Lucani Belli civilis libri decem*, Oxonii, Blackwell, 1926.
- , «Praefanda», *Hermes. Zeitschrift für Klassische Philologie* (Berlin), 66.1, Januar 1931, pp. 402-412 (repr. 1972, III, pp. 1175-1184).
- , «Butler and Barber's Propertius» (review of H.E. Butler & E.A. Barber, edd., *The Elegies of Propertius*, Oxford, Clarendon Press, 1933), *Classical Review*, 48.4, September 1934, pp. 136-139 (repr. 1972, III, pp. 1234-1238).
- , *The Name and Nature of Poetry: The Leslie Stephen Lecture Delivered at Cambridge 9 May 1933*, Cambridge, University Press (repr. 1961, pp. 168-95).
- , *Selected Prose*, ed. John Carter, Cambridge, University Press, 1961.
- , *The Confines of Criticism: The Cambridge Inaugural, 1911*, ed. John Carter, London, Cambridge University Press, 1969.
- , *The Classical Papers of A.E. Housman*, edd. J. Diggle & F.R.D. Goodyear, 3 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1972.
- , S.G. Owen, H. J[ackson], J.P. P[ostgate], & J.D. D[uff], «The New Fragment of Juvenal», *Classical Review*, 13.5, June 1899, pp. 266-268.
- Ingleheart, Jennifer, «Sex, Latin, and Scholarship: A.E. Housman's *Praefanda*», in her *Masculine Plural: Queer Classics, Sex, and Education*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 159-196.
- Jackson, T.W., «Postgate's New Edition of the *Corpus Poetarum Latinorum*» (review of Postgate 1894d), *Classical Review*, a. IX, 6 (July 1895), pp. 322-326.
- James, Montague Rhodes, «The Codex Neapolitanus of Propertius», *Classical Review*, a. XVII, 9 (December 1903), pp. 462-463.
- Jocelyn, H.D., «A Greek Indecency and its Students: λαικάζειν», *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, n.s., a. XXVI (1980), pp. 12-66.
- Keeline, Tom, «*Vir in uoluentis lexicis satis diligens*: A.E. Housman and the Thesaurus Linguae Latinae», *Housman Society Journal*, a. XXVI (2010), pp. 64-76.
- Labbæus, Carolus (Charles Labbé), ed., *Cyrilli, Philoxeni, Aliorumque Veterum Glossaria Latino-Græca et Græco-Latina, collecta et in duplicem Alphabeti-cum ordinem reducta*, 2 Pts. separately paginated, Lutetiae Parisiorum, Ludovicus Billaine, 1679.
- Lapidge, Michael, «Textual Criticism and the Literature of Anglo-Saxon England», *Bulletin of the John Rylands Library*, a. LXXIII, 1 (1991), pp. 17-46 (repr. in *Textual and Material Culture in Anglo-Saxon England: Thomas*

- Northcote Toller and the Toller Memorial Lectures*, ed. Donald Scragg, Cambridge, D.S. Brewer, 2003, pp. 107-136).
- Lawrance, Jeremy, «Stoppard, Housman and the Mission of Textual Criticism», *Ecdotica*, a. III (2006), pp. 187-205.
- Lindsay, W.M., «The *Corpus Poetarum Latinorum*, Part V, and Housman's *Juvenal*» (review of Housman 1905a-b), *Classical Review*, a. XIX, 9 (December 1905), pp. 462-465.
- , «Professor Traube, Died June, 1907» (obituary of Ludwig Traube), *Classical Review*, a. XXI, 6 (September 1907), pp. 188-189.
- , «“Ancient Notae” and Latin Texts», *Classical Quarterly*, a. XI, 1 (January 1917), pp. 38-41.
- , «The Abstrusa Glossary and the Liber Glossarum», *Classical Quarterly*, a. XI, 3 (July 1917), pp. 119-131.
- , «The “Abolita” Glossary (Vat. Lat. 3321)», *Journal of Philology*, a. XXXIV, 58 (1918), pp. 267-282.
- & H.J. Thomson, edd., *Glossaria Latina, iussu Academiae Britannicae edita*, III: *Abstrusa. Abolita*, Paris, Les Belles lettres, 1926.
- Lowe, E.A., «On the Oldest Extant MS. of the Combined *Abstrusa* and *Abolita* Glossaries», *Classical Quarterly*, a. XV, 3-4 (July-October 1921), pp. 189-191.
- Martin, Houston, «With Letters from Housman», *Yale Review*, n.s., XXVI (1937), pp. 283-303.
- Naiditch, P.G., *A.E. Housman at University College, London: The Election of 1892*, Leiden, Brill, 1988.
- , ed., «A.E. Housman's Last Will and Testament», *Housman Society Journal*, a. XXXVI (2010), pp. 60-63.
- Nettleship, H., «Notes on the Vatican Glossary 3321 (ed. Goetz)», *Journal of Philology*, a. XIX, 37 (1891), pp. 113-128 (I); a. XIX, 38 (1891), pp. 184-192, 290-295 (II); a. XX, 39 (1892), pp. 53-62 (III); a. XX, 40 (1892), pp. 185-190 (IV).
- , «The Vatican Glossary No. 3321» (reply to Housman 1892), *Journal of Philology*, a. XX, 40 (1892), pp. 183-184.
- Nisbet, R.G.M., «On Housman's *Juvenal*», *Illinois Classical Studies*, a. XIV, 1-2 (Spring / Fall 1989), pp. 285-302 (abbreviated as «Housman's *Juvenal*», in Butterfield & Stray 2009, pp. 45-63).
- Oakley, S.P., «Housman, Lucan and Fraenkel», in Butterfield & Stray 2009, pp. 65-94.
- Pollet, M., «A.-E. Housman» and «Lettre inédite à M.M. Pollet», *Études anglaises*, a. I (Septembre 1937), pp. 385-404.
- Postgate, Ioh. Percival, ed., *Sexti Properti carmina ad tempus recognovit*, Cantabrigiae, [s.n. (privately published)], 1894a (advance proof copy).
- , J.P., *On Certain Manuscripts of Propertius, with a Facsimile*, Transactions of the Cambridge Philological Society, IV, 1, London, C.J. Clay, Cambridge University Press Warehouse, 1894b.

- , Ioh. Percival, ed., *Sexti Properti carmina*, Londini, G. Bell & filii & Cantabrigiae, Deighton Bell & socii, 1894c.
- , Iohannes Percival, ed., «Sexti Properti Cynthia qui vulgo vocatur Liber primus (–IV [V])», in his *Corpus poetarum Latinorum a se aliisque denuo recognitorum et brevi lectionum varietate instructorum*, 2 vols. in 5 fasc., Londini, G. Bell & filii, 1893–1905, I/2 (1894d), pp. 287–321.
- , J.P., «The Manuscripts of Propertius (A Disclaimer)», *Classical Review*, a. IX, 2 (March 1895a), p. 133.
- , «On the Manuscripts of Propertius», *Classical Review*, a. IX, 3 (April 1895b), pp. 178–186.
- , Joh. P., *Silva Maniliana*, Cantabrigiae, [n.publ.], 1897.
- , J.P., «Vindiciae Propertianae», *Classical Review*, a. XV, 1 (February 1901), pp. 40–44; a. XV, 8 (November 1901), pp. 406–413; a. XVI, 6, (July 1902), pp. 306–315.
- , «De nihilo nil», *Classical Review*, a. XXXV, 1–2, (February–March 1921), pp. 23–25.
- Reeve, M.D., «Dust and Fudge: Manuscripts in Housman's Generation», in Butterfield & Stray, 2009, pp. 139–152.
- Ricks, Christopher, ed., *A.E. Housman: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1968.
- Shackleton Bailey, D.R., «Some Recent Experiments in Propertian Criticism», *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, n.s., a. II, 182 (1953), pp. 9–20.
- , «Review Article: The Loeb Manilius» (review of Goold 1977), *Classical Philology*, a. LXXIV, 2 (April 1979), pp. 158–169.
- , *Selected Classical Papers*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.
- Stewart, H., «Housman's Manilius V» (review of Housman 1903–1930, V), *Classical Review*, a. XLV, 5 (November 1931), pp. 183–189.
- Stuart, C.E., «The Madrid MS of Manilius», *Classical Quarterly*, a. III, 4 (October 1909), p. 310.
- Sullivan, J.P., «“The Leading Classic of his Generation”» (review of Housman 1961), *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, a. I, 2 (Summer 1962), pp. 105–118 (repr. Ricks 1968, pp. 146–162).
- Ullman, B.L., «The Manuscripts of Propertius», *Classical Philology*, a. VI, 3 (July 1911), pp. 282–301.
- Vincent, Edgar, *Nelson: Love and Fame*, New Haven, Yale University Press, 2003.
- , *A.E. Housman: Hero of the Hidden Life*, Woodbridge, Boydell, 2018.
- Vulpius, Joannes Antonius (Giannantonio Volpi), ed., *Sex. Aurelius Propertius Umber, et in eum J. Passeratii praelectiones solennes sive commentarii aliquantum contracti, Jani Broukhusii notæ selectæ, Joannis Antonii Vulpii animadversiones perpetuæ, atque indices locupletissimi*, 2 vols., Patavii, Josephus Cominus, 1755.

- Wain, John, «Housman», in his *Preliminary Essays*, London, Macmillan, 1957, pp. 114-120 (repr. Ricks 1968, pp. 26-31).
- Wilson, Edmund, «A.E. Housman», in *The Triple Thinkers: Ten Essays on Literature*, New York, Harcourt Brace, 1938, pp. 83-99 (repr. Ricks 1968, pp. 14-25).
- Winstedt, E.O., «A Bodleian MS. of Juvenal», *Classical Review*, a. XIII, 4 (May 1899), pp. 201-205.

TREVOR J. DADSON

📖 Alonso Víctor de Paredes' *Institution, and Origin of the Art of Printing, and General Rules for Compositors* [Madrid: ca. 1680], edited and translated by Pablo Alvarez, with a foreword by Don W. Cruickshank, Ann Arbor, Michigan, USA, The Legacy Press, 2018, pp. xiv + 449, \$100 (Hardback), ISBN 978-1-940965-10-9.

This handsomely produced book, which translates for the first time into English Alonso Víctor de Paredes's *Institución, y origen del arte de la imprenta. Reglas generales para los componedores*, is a must-have for any scholar of printing and the history of the book. Paredes's little volume – it consists of only 96 pages –, likely printed in 1680, is one of the earliest (if not the earliest) printing manuals in Europe, predating the more famous and better-known Joseph Moxon, *Mechanick Exercises on the whole Art of Printing* by three to four years, though, if it is the case that Paredes began work on it some thirty years earlier (as he states towards the end of the book), then he must have «began writing the manual while he was in Madrid in the late 1640s; his time in Seville lasted from at least 1674 to 1677, and we can surmise that he began to print it then» (p. xi of the Foreword by Don W. Cruickshank).

Thanks to the detective work of the great and sadly missed Spanish bibliographer Jaime Moll, what was thought at the time to be a unique copy of this work was discovered in the Updike collection of Providence Public Library, Rhode Island. In 1984 Moll had the hitherto considered lost work published in the collection *El Crotalón*, directed by Pedro M. Cátedra and Víctor Infantes (another great bibliographer taken from us far too young). As the original was considered to be too fragile to provide a facsimile copy (which would have been the ideal solution), the editor and publishers decided to do a page by page reprint of the original copy, respecting the original layout in all respects. At the time, 1984, the publication of this extremely rare printing manual was seen, by his-

panists at least, as a major breakthrough, not least because it put Spain at the head of the list of such manuals, but it also showed, of course, that as regards printing, Spain was definitely not different! In 2002 Moll, along with Infantes and, now, Emilio Torné, brought out another edition of Paredes's work in Editorial Calambur. Again, it was a page-by-page reprint of the original, but the difference now was that there were two original copies to work from, since Torné had discovered another copy, held in the Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia. The differences between the two copies are minimal, but the Valencia copy does help to resolve a small number of problems of transcription that Moll found with the Providence copy. The existence, however, of, now, two copies does raise serious and interesting questions.

It had been thought that Paredes printed only one copy of this work, for his own use. He tells us, at the end of Chapter 11, that he had begun to print a copy in Seville, but that when he returned to Madrid he lost «the printer's copy, which I had cast off more than thirty years ago, leaving me only with some manuscript pages of the first sheet. It caused me great pain, as anyone might guess. And expanding it one day, and re-writing it another day, I came to find myself in this city with some spare time, and since I had to spend time writing it, I spent it, instead, setting the type and printing it myself so that it could serve me as a copy» (f. 46r-v). He then goes on to say that it «is badly printed due to the lack of a pressman; with mistakes, because, as I printed it only to be used as a record, I did not print any proofs, and I hardly corrected it» (f. 46v). He seems to hope that his little work will reach the hands of a printer: «If this printer's copy of mine reaches the hands of a printer, may he accept as an apology what I am saying, and may he forgive these defects». Though, finally, God willing, he hopes to be able to publish it himself: «Unless God disposes otherwise, I shall try to bring it quickly to light». That he did not would suggest that he died shortly after writing these words.

Paredes's own words would seem to suggest, very strongly, that he printed just one copy, for his own use; he had cast off a printer's copy some thirty years earlier but had lost it in his move back to Madrid, and thus had had to rewrite it, but rather than going through the painstaking task of rewriting the whole thing, he composed it directly; that is to say, he did not write out a hand-written or manuscript copy to use as his original but went straight to the press and set up type directly there. That in itself is quite some achievement. But it now seems that he did not print off just one copy; he must have printed at least two

copies, Providence and Valencia, with Valencia being the second one to be printed since it corrects a few mistakes in Providence. In other words, whilst he was printing off on his own (and he was not a pressman but a compositor) the Providence copy, he stopped the press and corrected some mistakes he must have noted, such as the correction of “Sieia” on f. 2v to “Siria”. He must therefore have been printing more than one copy of each gathering, and his words «I hardly corrected it» are true in that he did correct some of the text, if not all of it. That he should have printed more than one copy is not in itself surprising, given his earlier experience when he lost the only copy of the work that he had. To have a back-up copy as an insurance against further loss was clearly the sensible thing to do. The question that remains unanswered is, of course: how many gatherings did he print? How many more copies of this fascinating work remain out there, as yet undiscovered?

To turn now to Pablo Alvarez’s edition and translation of the *Institución, y origen del arte de la imprenta*. A short and illuminating foreword by the leading scholar in the British Isles of printing in Spain, Don W. Cruickshank, is followed by a relatively short introduction, some 22 pages, by Alvarez, which discusses the history of Paredes’s volume – especially how it came into the hands of Daniel B. Updike in the first place, how it was discovered in his collection by Moll and the two printings of it that Moll oversaw –, its contents and value as a printing manual, and then gives some information on the author (about whom little is in fact known). What is striking about the *Institución, y origen del arte de la imprenta*, given its key importance in the history of printing, not least because it was written by an actual practitioner, is how it has been continually ignored by Anglo-American scholars. Alvarez notes how «it has never been listed in the standard studies on European printing manuals» (p. 5) and that «the recent growing scholarly interest in Paredes’ manual has been manifested only through research done by hispanists» (p. 11). And it is not as if hispanists have not tried to make this little volume better known. In an article entitled «Setting by formes. The explanation of Alonso Víctor de Paredes (1680)» (published in *Ecdotica*, 8 [2011]) and which contained a preview of the volume under review – including Pablo Alvarez’s translation of chapter VIII of the *Institución* – Francisco Rico joined the debate over whether early modern books were indeed set by formes or were set seriatim. Using the evidence provided by Paredes, he was able to demonstrate conclusively that setting by formes was the norm at that period. Had Anglo-American scholars bothered to take note of the existence of Paredes’s book (available, as we have noted

above, from 1984) and read it, they would have saved themselves a lot of ink and wasted paper.

The bulk of Pablo Alvarez's volume is taken up with 1) a translation of Paredes's original; 2) facsimile reproductions of both known copies (Providence and Valencia). The translation into English is set against the Spanish original, page by page, with the original on the verso or even-numbered pages and the translation on the recto or odd-numbered pages. The disposition of the text of the original is faithfully followed. Similarly, the facsimile reproductions (of a very high quality, it has to be said) are set against each other, with Providence on the verso pages and Valencia on the recto ones. To have these reproductions is in itself a real boon, for now we are able to see Paredes's actual text as he set it out, something not available in the two Moll editions.

Pablo Alvarez's translation is a faithful and very readable rendering of the original Spanish, not an easy task given the complexity of some of the terms and concepts used. The glossary of terms, therefore, that follows the text (pp. 227-234) is extremely useful, and not just for novices in the art of printing.

This book is a wonderful achievement, a pleasure to have and read, and a source of constant knowledge. It is to be hoped that with Alvarez's excellent translation of Paredes's text into English it will now reach the wider audience that it so richly deserves. The editor/translator and the publisher are to be congratulated on having produced a book that Alonso Víctor de Paredes would have been proud to own, and on having turned into reality his final wish that «si Dios no lo dispone de otra suerte, yo procuraré sacarle con toda brevedad a luz».

GIORGIO MONTECCHI

📖 L. Chines, P. Scapechi, P. Tinti, P. Vecchi Galli (a cura di), *Nel segno di Aldo. Catalogo della mostra Biblioteca Universitaria Bologna, 29 ottobre 2015 - 16 gennaio 2016*, Bologna, Pàtron, 2015, pp. 220, € 28, ISBN 9788855533287

Brevissima è, a volte, la vita dei fiori: i loro colori e il loro profumo danno gioia all'esile respiro di un mattino, poi tutto svanisce. In natura ci sono frutti che ci fanno gustare tutto il loro sapore solo quando raccolti appena giunti a maturazione, poi perdono sapore. Ci sono, invece, fiori e frutti che protraggono nel tempo la loro bellezza, il loro profumo

e la loro fragranza, continuando così, più a lungo nel tempo, a rendere piacevole o meno triste la nostra esistenza quotidiana.

Non diverso è il destino delle mostre bibliografiche, in cui si presentano al pubblico i fiori e i frutti del lavoro editoriale. A volte esse hanno vita effimera e non lasciano dietro di sé nessuna traccia della loro esistenza: ne resta solo un sottile ricordo nella mente di quanti le hanno visitate nei giorni di apertura al pubblico e ne hanno, eventualmente, ammirato la sapienza e la bellezza, poi più nulla. Altre mostre, invece, come canestri pieni di fiori e di frutti più fortunati, trovano il modo di resistere al tempo e procrastinare la loro virtuale esistenza anche dopo la chiusura delle ultime bacheche.

Le celebrazioni che si sono tenute nel 2015, in occasione dei cinquecento anni dalla scomparsa di Aldo Manuzio, hanno dato origine a una gran quantità di mostre e di pubblicazioni: si trattava, del resto, di ricordare chi aveva portato a regime l'avventura iniziata con l'invenzione della stampa da parte di Gutenberg e giunta a piena maturazione, appunto, con la nascita dell'editoria moderna, frutto maturo dell'attività di Aldo Manuzio. Sono già state fatte ampie e dotte rassegne di queste celebrazioni che, accanto a mostre, a convegni e a volumi miscellanei con interventi dei più bei nomi della storiografia manuziana italiana e straniera, hanno spesso portato anche alla pubblicazione dei cataloghi delle edizioni aldine presenti nella gran parte delle nostre biblioteche storiche. Molte di queste biblioteche non hanno fatto altro che completare l'opera iniziata già vent'anni prima nella commemorazione, nel 1994, degli inizi dell'attività veneziana di Aldo Manuzio. Ed è a Venezia che, nel 2015 come già vent'anni prima, ha avuto inizio il concerto bibliografico delle celebrazioni. La lunga militanza milanese mi consente di ricordare, almeno, che nel 1994 fu pubblicato, preceduto da una mostra bibliografica, il catalogo delle edizioni aldine della Biblioteca Braidense, mentre nel 2015 ha visto la luce il catalogo delle edizioni aldine della Biblioteca Ambrosiana a cura di Marina Bonomelli: siamo anche in attesa della mostra e del catalogo delle edizioni aldine della Biblioteca Trivulziana, che hanno subito uno slittamento a causa delle interferenze dell'Expo milanese di quell'anno.

Da Milano a Bologna il passo è breve: ed ecco, davanti a noi, un volume molto bello, nella fattura e nei contenuti, pubblicato nel quinto centenario della scomparsa di Aldo Manuzio: *Nel segno di Aldo*, catalogo della Mostra a cura di Loredana Chines, Piero Scapecchi, Paolo Tinti, Paola Vecchi Galli, Biblioteca Universitaria di Bologna, 29 ottobre 2015-16 gennaio 2016, Alma Mater Studiorum, Quarto Inferiore-Bolo-

gna, Pàtron Editore, 2015, 220 p. Mi si scusi la ridondanza bibliografica di questa citazione, ma non si tratta della semplice pubblicazione di un catalogo di mostra, ma di una vera e propria macchina comunicativa (carta, caratteri, immagini testi e *mise en page*) versata in un volume di più di duecento pagine in un formato di 26 cm per 22.

La mostra e il catalogo offrono nell'intitolazione e nella loro stessa strutturazione una chiave di lettura che distingue questa dalle decine di pubblicazioni apparse in questi anni su Aldo Manuzio. Protagonista ne è il segno. Il volume, dopo i doverosi saluti istituzionali, si presenta suddiviso in tre parti. La prima è dedicata a due saggi introduttivi di Paolo Tinti e Paola Vecchi Galli, che ci offrono gli elementi essenziali dell'identità aldina, trovata, appunto, nella maturazione del *signum* di Aldo e nel dialogo continuo con i lettori. La seconda parte ci offre, in quattro sequenze, l'itinerario della mostra: la nascita di un segno; il successo di un segno; il prezzo e il prestigio di un segno; Aldo e Bologna. Era questo il cuore della mostra e diviene ora la parte preponderante del volume che nell'impaginazione, nei testi (affidati a studiosi di alto livello che sanno presentare con scioltezza il loro sapere al pubblico), nelle didascalie e nelle immagini. Infine, il volume si chiude, con gli apparati, cioè con utili e indispensabili strumenti di ricerca, come la lista delle edizioni aldine presenti nella Biblioteca Universitaria di Bologna, gli indici (di autori, titoli, provenienze e possessori) e una nota bibliografica finale.

In anni di martellante richiesta di eventi e di iniziative culturali orientate quasi esclusivamente alla divulgazione e a una fruizione pubblica indiscriminata e indistinta, in cui il fine sembra essere non tanto quello dell'offerta di conoscenza e di crescita intellettuale quanto quello di una sorta di generica valorizzazione monetaria dei beni culturali, ci troviamo in questo caso di fronte a una mostra e a un catalogo che, al contrario, non tradiscono affatto né i fini propri di ogni esposizione aperta a un pubblico di non specialisti, né le esigenze specifiche della ricerca bibliografica. Anzi le fanno dialogare tra di loro e ne arricchiscono, così, sia la fruizione e il piacere della bellezza e della conoscenza da parte dei visitatori, sia il contributo alle indagini, aprendo nuove strade al dibattito in corso fra gli studiosi di Aldo Manuzio sull'approdo alla modernità da lui attuato in campo editoriale. A questo portano le riflessioni iniziali di Paolo Tinti sul segno di Aldo e sulla costruzione della sua identità editoriale «fondata sulla dimensione pedagogica, sullo studio della *gramatica*, sulla proposta degli autori greci ancora poco noti, se non del tutto inediti». Essa inoltre «si concretizzò anche nelle specifiche soluzioni tipografiche che lo distinsero nel

panorama del libro *in cuna*, rendendo riconoscibile quello aldino tra i tanti codici a stampa» (p. 17). A suggello di tutto ciò la marca dell'ancora e del delfino si è impressa nella mente di quanti hanno apprezzato le edizioni aldine nel corso degli ultimi cinquecento anni. A questo portano anche le osservazioni di Paola Vecchi sull'invenzione del lettore, che è sempre il principale interlocutore di Aldo Manuzio: infatti «la sua non è l'ottica di un mercante o di un semplice artigiano, ma appunto di un caposcuola che sa come l'oggetto libro sia il risultato di una miscela di aspetti materiali e intellettuali, di produzione e di fruizione, calibrati con *lunga diligenza e fatica per utilità* del lettore» (p. 33). Qui mi fermo per lasciare a quanti continueranno in futuro ad aprire questo volume il piacere di vivere, nella lettura dei testi e nell'ammirazione delle immagini, la bellezza della mostra tenuta a Bologna a cinquecento anni dalla scomparsa di Aldo Manuzio.

GIACOMO VENTURA

📖 *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, («Edizione Nazionale I Canzonieri della lirica italiana delle origini, 7»), 2017, pp. XLVIII-772, € 170, ISBN: 978-88-8450-757-0.

Già nelle prime righe del suo celeberrimo saggio «Secolo senza poesia» (*La Critica*, 30, 1932), Benedetto Croce sanciva che la produzione letteraria tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento «è una letteratura stanca, che vive di ricordi e di abitudini, incapace di rinnovare, capace soltanto di variare nelle parti materiali ed estrinseche, e più ancora di rendere inanimato quel che era animato, e rozzo e triviale quel che era fine e squisito»; aggiungeva poi che le cause di questo declino erano da ricercare «unicamente nel poco calore e nel poco amore che quei rimatori e prosatori portavano nei loro lavori, dalla loro poca o niuna ispirazione». Considerate queste premesse, si riteneva così superfluo ogni ulteriore scandaglio a largo raggio su questa multiforme congerie letteraria: se infatti un più approfondito scavo sulla lirica quattrocentesca avrebbe solamente confermato il giudizio negativo su quella letteratura, Croce sceglieva invece di concentrarsi su quelle pregevoli «arance fuori stagione», vale a dire quei rari componimenti che presentavano significativi elementi di novità e frattura rispetto alla maggior parte della produzioni del secolo e ritenuti per questo degni di essere portati in luce.

Le considerazioni che hanno portato all'ideazione e alla realizzazione del prezioso *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (che esce come settimo volume della prestigiosa edizione nazionale dedicata ai canzonieri della poesia italiana delle origini) si muovono chiaramente in direzione contraria rispetto alla posizione crociana. I curatori, Andrea Comboni e Tiziano Zanato, due autentiche *auctoritates* degli studi sulla lirica quattrocentesca, hanno invece ritenuto doveroso immergere le mani in questa vasta e complessa mole di materia poetica, animati dall'intento di creare una vera e propria mappa, fondamentale e imprescindibile per orientarsi lungo i non sempre agili sentieri della lirica del Quattrocento. Come emerge fin dalle prime righe della ricca *Introduzione* – un testo che sarà una pietra angolare di riferimento metodologico e critico per gli anni a venire e che ha soprattutto il pregio di mostrare al lettore alcuni importanti risultati emersi nella ricerca condotta trasversalmente ai canzonieri – il progetto dell'*Atlante* si configura come felice punto di arrivo di una fertile stagione di studi, inaugurata dalle indagini linguistiche e filologiche di Pier Vincenzo Mengaldo sugli *Amorum libri* di Boiardo dei primi anni sessanta – e arricchitasi, negli anni, dei contributi di Carlo Dionisotti, Domenico De Robertis, Antonia Tissoni Benvenuti, Guglielmo Gorni, Antonio Balduino, Marco Santagata –, che ha portato ad «un ampio recupero di autori e testi, molti dei quali inediti, fino allora poco studiati o a volte quasi sconosciuti» (p. ix). Manifesta è, dunque, la necessità di porre ordine e sintetizzare i risultati delle ricerche condotte fino ad oggi, soprattutto al fine di dare il *la* ad ulteriori nuove indagini.

L'approccio metodologico, che sorregge l'architettura dell'*Atlante*, è reso esplicito alle pp. x e xi dell'*Introduzione*: se da un lato è evidente il proposito dei curatori «di tentare una via di approccio selettiva all'interno della pletora di rime, raccolte liriche, miscellanee, libretti, canzonieri veri e propri, che il periodo compreso fra la morte di Petrarca e l'inizio del 1500 ci offre», d'altro canto è evidente come, per fare ciò, sia necessario guardare a questa ponderosa produzione letteraria da una specifica prospettiva, ossia considerando quanto il magistero petrarchesco abbia influenzato gli autori quattrocenteschi nella redazione delle loro raccolte poetiche.

A questo proposito, i curatori propongono una riflessione preliminare su un termine chiave del volume, ossia che cosa si debba intendere per “canzoniere”: prendendo le mosse dai contributi di Guglielmo Gorni (*Le forme primarie del testo poetico*, 1984), Enrico Testa (*Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, 1983), Marco Santagata (*Con-*

nessioni intertestuali nel «Canzoniere» del Petrarca, 1975) e Niccolò Scafai (*Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, 2005), si arrivano ad enucleare alcune caratteristiche essenziali. Innanzitutto per “canzoniere” si intende «una raccolta di rime di un autore in cui sia evidenziabile, a più livelli del testo, qualche intento di organizzazione interna della materia attribuibile all'autore medesimo» (p. x), e con “livelli di testo” si fa invece riferimento a undici elementi: *in primis* (1) vengono considerati gli “argomenti primari”, ossia i temi, presenti nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, che l'autore del canzoniere quattrocentesco fa propri, inserendoli in vario modo nella raccolta (ossia argomento amoroso ‘il Tu’, lirico ‘l'Io’, universale ‘gli Altri’, biografico ‘Io/Egli’ e di contesto). Il secondo e il terzo livello di testo sono invece legati alla presenza nella raccolta di un (2) incipit e un (3) explicit, ossia di componimenti che abbiano la funzione di presentare e dare una conclusione alla materia del “canzoniere”. Ulteriori livelli sono poi: (4) isotopie, «intese come ricorsività e non contraddittorietà di temi e motivi di carattere semantico, temporale, spaziale, di persona»; (5) titoli e rubriche; (6) partizioni interne; (7) connessioni intertestuali; (8) progressione del senso o del discorso («che - usando le parole di Testa - articolandosi nel lineare procedere dei testi, comporta un incremento di senso dell'intero libro», p. x); (9) caratteri della *dispositio* e della *elocutio* (vale a dire la presenza delle principali figure retoriche); (10) poesie di poetica (ossia «riflessioni metapoetiche») e (11) interdiscorsività (ossia «presenza di modelli»).

A partire da questa puntuale definizione, destinata a fare scuola, i curatori hanno elaborato una scheda-tipo che risponde tanto alla necessità di salvaguardare le specificità delle singole opere, quanto a quella di mettere in risalto gli elementi comuni e le evidenze trasversali al contesto e alla temperie culturale che le ha prodotte. La scheda risulta organizzata secondo questa struttura: al nome dell'autore corredato dagli estremi biografici (ovviamente quando ricostruibili: sono ben quattro i canzonieri anonimi e rimangono incerte alcune attribuzioni) segue in prima battuta il *Titolo* del canzoniere. Varie e molteplici sono le scelte degli autori quattrocenteschi: ai titoli che rimandano a indicazioni metriche – *Sonetti e canzone/i*, *Sonetti e capitoli* – si alternano alcune soluzioni originali – quali ad esempio *Naufragio* (Giovanni Aloisio), *Amori e Argo* (Giovanni Francesco Caracciolo), *Endimion a la Luna* (Cariteo), *Filenico* (Nicola da Montefalco), *Fior di Delia* (Antonio Ricco), *Silvano* (Tommaso Gambaro) – e titoli in latino che richiamano o meno i *Fragmenta* petrarcheschi, mentre il titolo *Canzoniere* compare solo raramente. Seguono poi preziosissime

voci, dal taglio strettamente filologico, dedicate ai *Testimoni principali* e a *Ragguagli sulla tradizione*, che hanno il pregio di sintetizzare con chiarezza e in poche battute la situazione stemmatica di ogni singolo canzoniere. Si tratta di affondi filologici particolarmente meritori anche perché del tutto diversificati sono, ad oggi, i traguardi dell'indagine testuale sulle singole opere, che risulta «a volte disperata, talaltra soffocante o asfittica»; a tal proposito, emerge, trasversalmente, un dato significativo: considerato l'intero *corpus* oggetto d'analisi (96 opere), un canzoniere su quattro è arrivato a noi o tramite manoscritti integralmente (15) o parzialmente autografi (1) o idiografi (9). Le sezioni successive, di taglio maggiormente interpretativo, si concentrano sul *Periodo di composizione* del canzoniere analizzato – rilevato attraverso dati cronologici interni (riferimenti nei testi ma anche nella lingua e nello stile) ed esterni (elementi codicologici) – e sul *Numero dei componimenti e forme metriche* che la raccolta ospita, ossia su informazioni che permettono di stabilire una prima relazione tra la raccolta quattrocentesca e il modello petrarchesco. A questo proposito è interessante rilevare alcuni elementi di frattura. Ad esempio, la maggior parte dei canzonieri analizzati sono, per usare la definizione di Claudio Giunta, “canzonieri di una giovinezza”, ossia ascrivibili agli anni della gioventù del poeta, e non “canzonieri di una vita” e inoltre, il numero dei componimenti è spesso lontano dai 366 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*; sono invece ricorrenti numeri come il 150 (è del resto il numero dei *Salmi* della *Vulgata*) o prossimi al 215 (le liriche petrarchesche nella forma Chigi). Del resto una certa distanza dal modello emerge anche nelle scelte metriche: se il sonetto risulta lo schema metrico più fortunato, alle forme impiegate nel *Canzoniere* petrarchesco si alternano nuove soluzioni come il sonetto caudato, la ballata in ottonari, il capitolo ternario, il sirventese, l'ottava e – in misura più sporadica – la canzonetta, la terzina lirica, il rimolatino, la decima rima, la frottola, l'ode saffica, il polimetro e il rondello. Nella sezione principale dell'*Atlante* (e quindi non nell'*Appendice*, di cui si dirà) lo scandaglio critico prosegue con l'individuazione nel canzoniere di un *Punto α*, ossia di un componimento proemiale (non necessariamente il componimento in apertura della raccolta) che introduce il tema del racconto amoroso del poeta o che fa riferimento alla raccolta poetica, e un *Punto ω*, vale a dire, una lirica – non sempre presente – che ha invece il compito di chiudere il percorso di senso, conducendo il lettore alla fine del macrotesto. La scheda dell'*Atlante* prosegue con le seguenti voci: *Articolazioni interne*, in cui si dice se il canzoniere analizzato è compatto, bipartito come il *Canzoniere* petrarchesco o se obbedisce ad altre ripartizioni; *Sequenze intermedie*, ove

si rileva l'eventuale presenza nella raccolta di raggruppamenti di liriche per tema o per forma metrica; *Tempo della storia* e *Testi di anniversario*, in cui troviamo i riferimenti puntuali a all'estensione cronologica e alle date della vicenda amorosa; *Testi di pentimento religioso*, ove si registra la presenza di liriche legate al pentimento del poeta e che rimandano al pentimento petrarchesco; *Isotopie spaziali*, in cui si determina la geografia, reale e/o immaginaria (*loci amoeni*) del "canzoniere". Viene poi riservato spazio alle isotopie di persona, vale a dire, alla presenza di un "Io" lirico e di un "Tu" lirico: se il primo si può facilmente individuare nell'autore della raccolta, è invece più arduo disegnare con chiarezza i tratti della destinataria – in rari casi vi è un destinatario – dal nome ora esplicito, ora occultato, ora reale, ora fittizio. È significativo che nella maggioranza dei canzonieri (80 su 96) compaiono *Testi con destinatari storici*, i cui nomi vengono riportati in una sezione omonima e inoltre, al contrario di quanto ci si potrebbe aspettare, un numero considerevole di raccolte presenta componimenti con *Contenuti non amorosi*, riservati invece a temi morali, religiosi, storici che permettono di dedicare particolare attenzione al ruolo svolto dal poeta nel contesto storico-sociale: entrambe queste evidenze danno conto della singolare e ricca pluralità di soluzioni della lirica quattrocentesca. La scheda-tipo presenta tre ultime voci, ossia: *Progressione del senso*, in cui vengono messi in luce gli sviluppi narrativi e tematici del canzoniere; le *Connessioni intertestuali*, ove si dà conto dei riferimenti interni alla raccolta e *Poesie di poetica*, in cui viene rilevata la presenza di una riflessione più o meno approfondita dell'autore sulla propria poetica. Ciò che non trova spazio nelle maglie della scheda-tipo viene riservato alla sezione *Altre ossevazioni*, a cui segue una fondamentale *Bibliografia*.

Le opere degli autori presenti nella corposa *Appendice* trovano ragione della loro collocazione nell'impossibilità di individuare in maniera definitiva un macrotesto e dunque nel non poter riscontrare, per ogni raccolta, un *Punto α* e almeno due voci tra *Punto ω*, *Articolazioni interne*, *Sequenze intermedie*, *Tempo della storia*, *Testi di anniversario*, *Testi di pentimento religioso*, *Isotopie spaziali*, *Progressione del senso*, *Connessioni intertestuali*, *Poesie di poetica*. La scheda-tipo delle opere presenti in *Appendice* risulta dunque meno articolata, ma non per questo meno ricca: un paragrafo di ampio respiro intitolato *Caratteri della raccolta* segue le prime cinque voci (*Titolo*, *Testimoni principali*, *Ragguagli sulla tradizione*, *Periodo di composizione*, *Numero dei componimenti e forme metriche*).

Secondo quanto si è cercato di mettere in luce, i meriti dell'impresa di Comboni e Zanato sono evidenti: *in primis* è necessario considerare

il carattere di novità e di esaustività di quest'opera, grazie alla quale è possibile avere a disposizione una vera e propria mappa della produzione lirica del Quattrocento: un ambito di studi che – come si è detto – è rimasto troppo a lungo in una condizione subalterna rispetto ad altri settori dell'Italianistica. Come ogni atlante, il volume, anche se non presenta «distinzioni spazio-temporali o suddivisioni per aree o regioni», crea una mappatura in cui Geografia, Storia e Letteratura si intrecciano armoniosamente e da cui emerge il fertile magistero di Dionisotti e del suo fondamentale *Geografia e Storia della letteratura italiana* (1967). Si rende così manifesta una geografia poetica del Quattrocento volgare che illumina non solo le città e i centri culturali più fervidi, bensì anche aree rimaste in un cono d'ombra nella tradizione degli studi: i 96 nomi dei poeti e dei canzonieri si collocano nella penisola e irradiano, a Nord, i grandi centri padani di Lombardia e Veneto (Milano, Brescia, Cremona e Mantova, Verona, Padova, Venezia), proseguendo, toccano le città emiliano romagnole (Ferrara, Parma, Reggio, Bologna, Ravenna, Rimini), molti centri toscani (Firenze, Prato, Pistoia, Pisa, Siena, Arezzo, Cortona), Perugia, il Montefeltro, Pesaro, Ancona, Roma e Napoli.

Ancora, come ogni "atlante", il volume si presta ad essere preso in mano e consultato più volte: sono del resto molteplici i percorsi di lettura che si possono intraprendere sfogliando e soffermandosi sulle schede curate da sessantatré studiosi che i curatori hanno saputo coordinare al meglio – aspetto non di poco conto – per creare un volume omogeneo e armonico in tutte le sue parti. Fondamentali sono in questo senso i paratesti, a partire dall'*Indice* generale in apertura del volume che rivela la struttura dell'opera, fino alla preziosissima sezione degli indici, che oltre all'indice dei nomi, ospita un intelligente indice dei toponimi, dei manoscritti, delle stampe e degli incipit citati.

In conclusione, è doveroso sottolineare che l'*Atlante* non costituisce solamente un punto cruciale per gli studi del Quattrocento, ma si configura sia come un modello di metodo filologico e critico, sia come risultato di una felice e fertile collaborazione tra studiosi, da cui prendere esempio per ridisegnare con maggiore accuratezza e precisione il panorama letterario italiano.

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

1ª edizione, giugno 2019
© copyright 2019 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel giugno 2019
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISSN 1825-5361

ISBN 978-88-430-9053-2

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

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

