





# Ecdotica

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





# Ecdotica

16  
(2019)

**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://ecdótica.org>



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

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

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



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](mailto:cece@uab.es)

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



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

## INDICE

### Saggi

- ELISA CUGLIANA, Exploring a German version of Marco Polo's *Devisement dou Monde* 9
- ESTER CAMILLA PERIC, Standing type in un'edizione veneziana del 1503 33
- MARTA WERNER, «In cabinets – be shown –»: The Textual Scholar as Curator not Editor 67

### Foro. *Il testimone unico.*

- MICHAEL D. REEVE, Testimoni unici di opere latine 91
- MARIARITA DIGILIO, La responsabilità del copista nel caso del testo frammentario. Con un esempio dalla *Genesi* sassone 102
- STEFANO CARRAI, Il problema del testimone unico nella critica testuale italiana 119

### Questioni. *Ecdotica digitale*, a cura di Paola Moreno e Hélène Miesse.

- PAOLA MORENO, HÉLÈNE MIESSE, Apertura dei lavori 129
- ÉLISE LECLERC, SAMANTHA SAÏDI, Storia di un ornitorinco: note sulla collaborazione in progetti di edizione scientifica digitale 134
- ROBERTO ROSSELLI DEL TURCO, CHIARA DI PIETRO, La visualizzazione di edizioni digitali con EVT: una soluzione per edizioni diplomatiche e critiche 148
- ELENA PIERAZZO, Edizione documentaria digitale: rinuncia intellettuale o opportunità scientifica? 174
- MICHELANGELO ZACCARELLO, Testo, teoria, edizione. Come cambia la filologia nel contesto digitale 186
- PAOLA ITALIA, Filologia d'autore digitale 202

### Rassegne

Dennis Duncan and Adam Smyth (eds.), *Book parts* (G. PINOTTI), p. 239 · Carlo Caruso (ed.), *The Life of Texts* (S. FAZION), p. 251 · Ingo Berensmeyer, Gert Buelens, Marysa Demoor (eds.), *The Cambridge Handbook of Literary Authorship* (E. TREVIÑO), p. 268 · Paul Eggert, *The Work and the Reader in Literary Studies. Scholarly Editing and Book History* (C. URCHUEGUÍA), p. 273 · Gianluca Montinaro (a cura di), *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria* (A. SEVERI), p. 276 · Uberto Motta, *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici* (E. JERMINI), p. 281 · Albert Lloret, Miguel Martínez (eds.), *Poesía y materialidad* (E. VALENCIA), p. 285 · Lodovica Braidà, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento* (M. RUSU), p. 291 · Albert Corbeto, *Minerva de doctos* (P. MOLAS RIBALTA), p. 296

# Saggi

## EXPLORING A GERMAN VERSION OF MARCO POLO'S «DEVISEMENT DOU MONDE»

ELISA CUGLIANA

### 1. Introduction

Just like its alleged author, Marco Polo's work has travelled through space and time, encountering different peoples and languages. As Gadrat Ouerfelli points out,<sup>1</sup> twenty-six versions of his work were made in just two centuries, not to mention the fact that it was translated and rewritten in thirteen languages and it has survived in over 140 witnesses. However, while Marco Polo's explorations in the East are famous worldwide, the intricate paths that the manuscripts have gone through in the course of the centuries are surely less well-known. Some areas in the *stemma* of the *Devisement dou Monde* (from here also abbreviated as DM) are specifically still obscure and some versions of the text have not yet been edited. This is the case of the German redaction DI, which will be the subject of the present contribution.

Before reaching the core of the article, a brief overview of the long debate on Marco Polo's MS tradition will be provided, setting the scene for the discussion of DI. Limiting the scope to the latest results of scholarship would in fact be misleading, as it would conceal the uncertainties and complexities that lie at the basis of the studies dealing with the entangled textual transmission of DM. Contextually, the Venetian version VA of Marco Polo's work and its Tuscan adaptation (TB<sup>2</sup>) will be introduced, following, from top to bottom, the branch from which the German redaction originated. This approach provides a benchmark

<sup>1</sup> C. Gadrat Ouerfelli, *Lire Marco Polo au Moyen Age. Traduction, diffusion et réception du Devisement du monde*, Turnhout, Brepols, 2015 (*Terrarum Orbis* 12), p. 6.

<sup>2</sup> The latter is to be distinguished from the older TA, which has enjoyed a higher degree of scholarly attention than the more recent B version.

against which the variants present in the extant copies of DI can be checked. Caution is of course always needed, given the inevitable degree of uncertainty due to the loss of both the Tuscan model used for the translation and the very first attestation of DI.

An entire section will then be dedicated to the medieval German translation of Marco Polo's work. After a survey of the state of the art, some new comments on the topic will be offered, in order to shed new light on the manuscript tradition of the analysed version. Specifically, it will be claimed that the three main witnesses of DI<sup>3</sup> are not copies of one another. In the attempt at offering a model of the current advances in research on DI's textual tradition, a basic *stemma* of the German MS tradition will be presented. Nonetheless, it will also be shown that there are arguments for entertaining more complex hypotheses regarding DI's stemmatic configuration: the discussion will consequently lead to the presentation of a more elaborated *stemma*, which will include a level of *codices interpositi*.

## 2. Manuscript tradition of DM

According to Benedetto,<sup>4</sup> two main branches are to be identified in the rich manuscript tradition of the *Devisement dou Monde* [FIG. 1], A being the one to which the majority of versions belong and B consisting of four redactions.<sup>5</sup>

A striking difference between the two branches is the presence in B of additional chapters, whose origin is still debated. As the introduction to the digital scholarly edition of Ramusio's *Dei Viaggi di Messer Marco Polo*<sup>6</sup> reads,

<sup>3</sup> The main witnesses being München, BSB cgm 696, the fragment preserved in the same library with the shelf mark cgm 252 and the *incunabulum* printed in Nürnberg in 1477. All the witnesses of DI will be presented below, in section 3.2.

<sup>4</sup> L.F. Benedetto, *Marco Polo, Il "Milione", prima edizione integrale a cura di L.F. Benedetto*, Firenze, Leo S. Olschki, 1928.

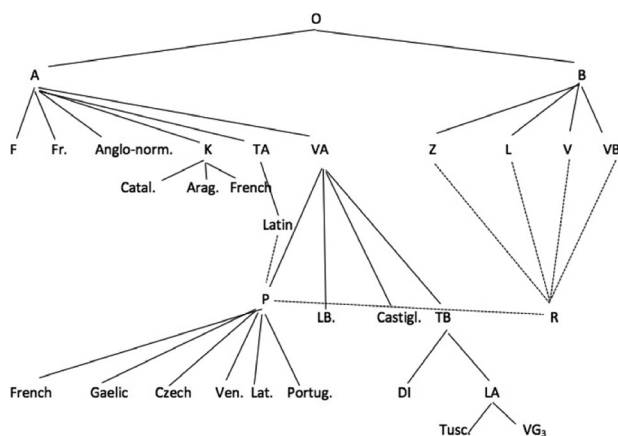
<sup>5</sup> The *stemma* in FIG. 1 is based on the representation of Benedetto's hypotheses given by Gadrat Ouerfelli, *Lire Marco Polo*, p. 17.

<sup>6</sup> E. Burgio, M. Buzzoni, A. Gheretti, *Dei viaggi di messer Marco Polo. Giovanni Battista Ramusio*; edizione critica digitale progettata e coordinata da Eugenio Burgio, Marina Buzzoni, Antonella Gheretti; a cura di Samuela Simion e Eugenio Burgio, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015 <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-00-06/giovanni-battista-ramusio/> [15/03/2019]. The role of Ramusio's edition (R in FIG. 1) is quite extraordinary: as a matter of fact, the text established by the Italian geog-

... due ipotesi si fronteggiano per giustificare tale situazione: chi pensa, seguendo Benedetto, a un testo originario *più ricco* di quello di F (completo degli *addenda* attestati in Z V VB e L), progressivamente “ridottosi” nelle copie dirette e nelle traduzioni-riscritture (e definibile in filigrana nella comparazione essenzialmente di F con Z, V e R); chi ritiene invece che gli *addenda* siano l'esito di progressivi incrementi ‘d'autore’ a un testo originario non molto diverso da F?<sup>7</sup>

FIGURE 1

Benedetto's hypothesis, as interpreted by Gadrat Ouerfelli.



While Burgio and Eusebi,<sup>8</sup> whose proposal is presented in FIG. 2, agree with Benedetto on the fact that the *addenda* in Z are actually to be attributed to the original, they disagree on the distribution of the witnesses

rapher and humanist gives the impression of being a mosaic whose *tesserae* come from different and sometimes unknown places, as shown by the dotted lines in the *stemma*. This trait was used by Benedetto to entangle the almost inextricable skein of Marco Polo's textual tradition (A. Barbieri, «I “Viaggi di Messer Marco Polo” di Giovanni Battista Ramusio: preliminari», in *ibidem*).

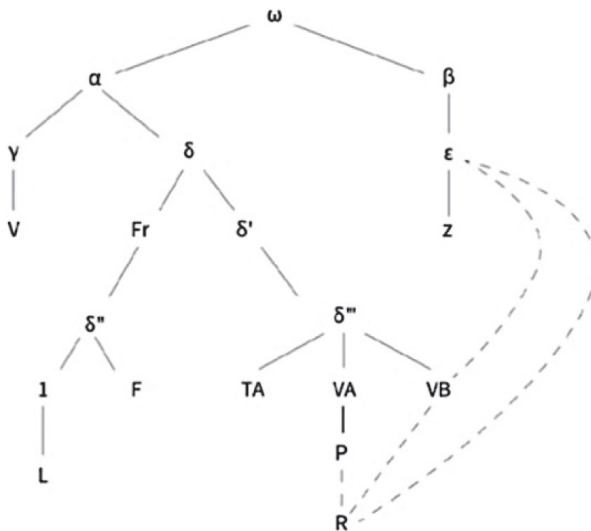
<sup>7</sup> «... the attempt at justifying this situation involves the confrontation between two different points of view: someone thinks, following Benedetto, of an original text *richer* than F (comprising the *addenda* attested in Z V VB and L), which was progressively reduced in its direct copies and in its translations/rewritings (and whose outline becomes visible through the comparison between F on the one hand and Z, V and R on the other); others believe, instead, that the *addenda* were the result of progressive additions on the part of the author to an original text that was not much different from F» [my translation].

<sup>8</sup> E. Burgio, M. Eusebi, «Per una nuova edizione del Milione» in S. Conte (ed.), *I Viaggi del Milione. Itinerari testuali, vettori di trasmissione e metamorfosi del Devisement*

in the *stemma*. As a matter of fact, taking the cue from a similar proposal put forward by Terracini,<sup>9</sup> they maintain that branch B actually coincides with only one redaction, i.e. Z, attested by two witnesses, the others being lost. In this hypothesis the value of V is higher, as this version is taken to represent an intermediate stage in a reduction process which caused the text to acquire the shape of F, distancing itself more and more from an original version that included the *addenda* of Z as well as the chapters attested by F but absent in Z.

FIGURE 2

Burgio and Eusebi's proposal (2008).



Some years later, a new understanding of the textual transmission, deriving in particular from the study of the indirect tradition of branch β, led the scholars to revise their own assumptions and formulate a new hypothesis, shown in FIG. 3 and first presented in 2017.<sup>10</sup> The rea-

*du monde di Marco Polo e Rustichello da Pisa nella pluralità delle attestazioni*, Roma, Tiellemedia, 2008, pp. 17-48. In particular, see p. 45 for the *stemma*.

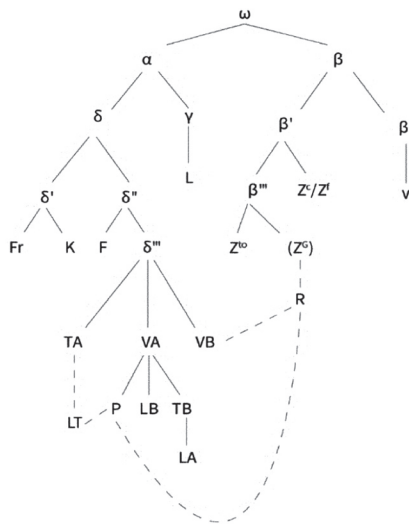
<sup>9</sup> B. Terracini, «Ricerche ed appunti sulla più antica redazione del Milione», *Rendiconti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei* VI, 9 (1933), pp. 369-428.

<sup>10</sup> S. Simion, «Tradizioni attive e ipertesti. Ramusio “editore” del Milione», *Quaderni Veneti*, VI, 2 (2017), pp. 9-30. The stemma presented here is the result of a collective discussion entertained by various scholars in the field.



soning underlying the *stemma* in FIG. 3 can be summarised as follows: although the hypothesis of a gradual reduction of the content holds true for branch  $\alpha$ , the opposite seems to happen in the case of branch  $\beta$ : here, while a version of Z (*Z brevior*) agrees with F in its content, another version of Z presents, instead, some more sections, which are therefore to be considered as additions rather than conservation of original material. As the arguments presented by Simion are convincing, and given the general agreement among scholars, this will be taken as a reference in the present study as well.

FIGURE 3  
Latest proposal for DM's textual tradition.<sup>11</sup>



### 2.1. From VA to DI through TB

On the way down to DI, one encounters the family of F, which also includes the Emilian-Venetian redaction VA,<sup>12</sup> and constitutes 70% of

<sup>11</sup> The German translations DI and VG<sub>3</sub> are not included in Simion's paper. See below for a more detailed *stemma* of TB, from which the German versions descend.

<sup>12</sup> For the linguistic identity of this version see A. Andreose, «La prima attestazione della versione VA del Milione (MS 3999 della Biblioteca Casanatense di Roma). Studio linguistico», *Critica del testo*, III (2002), pp. 655-668.

the whole MS tradition of DM.<sup>13</sup> As a matter of fact, this is the version that Pipino da Bologna used to make his own translation, the latter being attested by around 60 witnesses. As pointing out all the specificities of VA would go beyond the scope of this article, it will suffice here to underline at least one common trait distinguishing the witnesses of this version, namely the fact that its compiler seems to have been more interested in geography than in history: the chapters concerning purely historical facts are missing, for instance those dealing with the battles between the Mongolian chieftains, while the more geographical sections are maintained. This aspect is particularly relevant, as the same trait would then be inherited by the Tuscan version TB and, in turn, by the German DI.

While VA was written at the beginning of the 14<sup>th</sup> century, the oldest manuscripts attesting its Tuscan adaptation TB belong to the second half of the same century. Again, it is worth mentioning certain peculiarities of the Tuscan redaction as they would eventually characterise DI, too: both Tuscan versions of DM, the older TA and the less studied TB, show some traits that recall a mercantile manual,<sup>14</sup> offering travel tips to the merchants who were about to set out on long dangerous journeys.

The German translation of TB is therefore marked by a tendency towards a more pragmatic function, but, if compared with VG<sub>3</sub> – the other medieval German translation of Marco Polo's work, whose model is a Latin translation of TB – DI actually shows a more literary oriented character, which is instead discarded in VG<sub>3</sub>. For instance, the protagonist of the story is presented as a knight in DI, while this characterisation of the traveller is completely missing in VG<sub>3</sub>.<sup>15</sup> What is more, the German translator of DI feels the need to add, at the very beginning,

<sup>13</sup> Gadrat Ouerfelli, *Lire Marco Polo*, p. 37.

<sup>14</sup> Cf. V.B. Pizzorusso, *Scritture di Viaggio. Relazioni di viaggiatori e altre testimonianze letterarie e documentarie*. Roma, Aracne, 2011, p. 104; Gadrat Ouerfelli, *Lire Marco Polo*, p. 46; E. Amatucci, «La Redazione Toscana B del Milione di Marco Polo: Edizione Critica», unpublished PhD diss., Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere, 1982-1983, p. LXXIX.

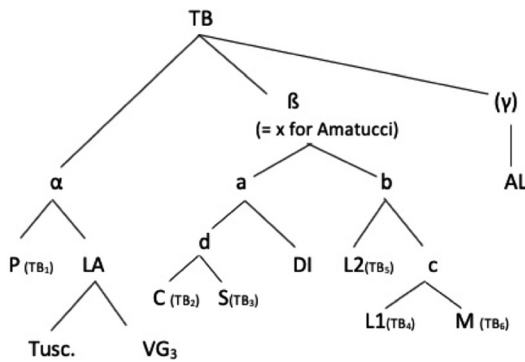
<sup>15</sup> E.H. Tschärner, *Der mitteldeutsche Marco Polo nach der Admonter Handschrift. Mit einer Tafel in Lichtdruck*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1935, pp. XLIV-LII; X. Ertzdorff, «Gedruckte Reiseberichte über China in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert», in X. Ertzdorff, D. Neukirch (eds), *Reise und Reiseliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Vorträge eines interdisziplinären Symposium vom 3-8 Juni 1991 an der Justus-Liebig-Universität Gießen*, Amsterdam, Atlanta, 1992, pp. 422-426; N. Nushdina, «Die Darstellung des "Fremden" und des "Eigenen" in der Reiseliteratur des Mittelalters», unpublished PhD diss., Julius-Maximilian-Universität Würzburg, 2004, pp. 20-36.

that the Polo brothers did not leave their homes in order to do business, but just for the sake of travelling and discovering the wonders of the world, guided by their own will only:

diffe zwen prúder ... auß zügen, nicht chauffmanfchcze zu treibê, fúnder allain zû fechen, vnd fromde lande zû fúchen, vnd wunder der welt ... Darumb dife zwen prúder weife, cluge, vnd wol verftanden, durch chainen, andern fin, oder Iren willen, E vnd pas möchten ain genügen thûn, dife welt zû fechen dan̄ mit kauffmanfchaczze, oder ín kauffmans weife<sup>16</sup>

Before going into the details of the German textual tradition of DM, however, it should be noted that TB, in the present study, is read in Amatucci's edition.<sup>17</sup> By combining her study with Benedetto's proposal, it is possible to draw the *stemma* of TB as follows:<sup>18</sup>

FIGURE 4  
*Stemma* of the TB branch.



<sup>16</sup> The passage ist taken from München, BSB cgm 696, f. 138v. All transcriptions of the texts of DI are made by the author of this article and were conducted on primary sources, that is, on the witnesses preserving the German redaction DI.

<sup>17</sup> Amatucci, «La redazione toscana B», pp. I-XCVII.

<sup>18</sup> In her edition, Amatucci (*ibidem*) does not consider the Latin and German translations of the text (i.e. LA, VG<sub>3</sub> and DI): they are included here for the sake of convenience and their positions are defined according to Benedetto's hypothesis (Benedetto's *sigla* are in brackets; cf. Benedetto, *Marco Polo*, p. cxxxii). The Tuscan translation of LA corresponds to Vaglienti's codex and was edited by Formisano (L. Formisano, *Iddio ci dia buon viaggio e Guadagno*, Firenze, 2006). However, in Amatucci's description no *codex interpositus* is found between TB and P, which she considers, as a matter of fact, as the most authoritative copy of TB, AL being a very short and rather problematic fragment (cf. pp. xciv-xcv in Amatucci's edition). Finally, she calls x what here is referred to with β.

Interestingly, it was possible to confirm Benedetto's suggestion that DI might derive from a more conservative model:<sup>19</sup> for instance, C and S present extremely short headings, while the ones in DI coincide with, or are at least very close to the headings of L1 and M. They are however not present in manuscript P, which served as the guide text for Amatucci's edition and which she considers as the most authoritative witness of TB. She namely discarded the headings of a and c claiming that they are «*evidenti rimaneggiamenti dei due modelli di TB, rimaneggiamenti di autenticità*».<sup>20</sup> However, the similarities between DI and c allow us to attribute the longer version of the headings to at least  $\beta$ . This statement is clearly proven by the juxtaposition of the titles of the sections in DI (as they are reported in cgm 696) and the ones in a and c (listed in the appendix of Amatucci's edition). The following examples will serve as some evidence:

(1)

Nel tempo di Balduino Imperadore [a]

Come messere Niccola polo e 'l suo fratello da vinegia arrivarono In gostantinopoli colloro mercatantia E d'indi si partirono e andarono a Bocca oro Singnio d'una provincia di tarteri [c]

Wie des Rittezes Marcho polo Vat<sup>r</sup>, genant Nicholo, mit feinem p<sup>r</sup>ūd<sup>z</sup>, genant maffeo, auffüren, zū Venedig. fremde lant zu fūchen, Vnd vō erften gen Conf-tantinopel chomen [cgm 696, f. 138r]

(2)

Della tavola D'oro che fece il gram Chane [a]

Come il gran Can mandò messere Niccola e 'l fratello con uno suo barone per inbasciadore a roma al papa de' cristiani E ccome arrivarò per quelli cammini [c]

Wie der grofe cham fendet Nicholo vnd Maffeo polo mit fampt ainem feinem lanthe<sup>n</sup> In potfchaft gen Rom zu dem hailigen vater dē Babft vnd wie es in ergingen in difer reyfe gen Rom [cgm 696, f. 143v]

<sup>19</sup> Benedetto, *Marco Polo*, p. cxvii.

<sup>20</sup> «Evident manipulations of the two models of TB, manipulations of authenticity», Amatucci, «La redazione toscana B», p. 218. As already mentioned, at this stage of the work Amatucci's edition is used as a reference for TB, being aware, however, that a closer examination of the witnesses of TB is necessary when establishing a critical text for DI.

(3)

Ora sequita di Turcomania [a]

D'eriminia grande Ed ècci L'arca di noe Ed ècci una fonte che gitta olio assai [c]

Von dem grofen Ermiņa Da die archen noe ift die er machet fur der finflucht  
Auch da ift der prūnnen der da ftttlichen ölle geytt [cgm 696, f. 152v]

The agreement between versions DI and c with respect to a is clearly visible: this needs to be taken into consideration in the establishment of the critical text of TB. That the German version DI has been so neglected in the literature on Marco Polo is therefore all the more surprising when it comes to the studies on TB, given the evident relevance of the DI version for the reconstruction of the original shape of the Tuscan redaction.

### 3. DI branch

#### 3.1. State of the art

In the Middle Ages two German translations of Marco Polo's text were made, which are generally designated as VG<sub>3</sub> and DI, as was briefly introduced before: the former is preserved in a single manuscript (Admond, Stiftsbibliothek, Cod. 504, ff. 1r-59v), which has been already edited,<sup>21</sup> although the edition is now rather dated.<sup>22</sup> Version VG<sub>3</sub> was considered by Tschärner as dating back to the 14<sup>th</sup> century,<sup>23</sup> but more recent studies have shown that it should probably be dated to the first half of the 15<sup>th</sup> century, due to the fact that its source text, version LA of the *Devisement dou Monde*, entered Germany no sooner than the 15<sup>th</sup> century.<sup>24</sup> As for the other medieval German translation, all the witnesses that have survived were compiled in the second half of the 15<sup>th</sup> century, but the original translation of the text is lost and the translator remains anonymous.

<sup>21</sup> Tschärner, *Der Mitteldeutsche*.

<sup>22</sup> Cf. N. Steidl, *Marco Polos "Heydnische Chronik". Die mitteldeutsche Bearbeitung des "Divisament dou monde" nach der Admonter Handschrift Cod. 504*, Aachen, Shaker Verlag 2010.

<sup>23</sup> Tschärner, *Der Mitteldeutsche*, p. 11.

<sup>24</sup> Gadrat Ouerfelli, *Lire Marco Polo*, p. 60.

While VG<sub>3</sub> has been studied quite in detail,<sup>25</sup> DI still has an aura of mystery around its witnesses: the few who actually dedicated some attention to this version usually took the *incunabulum* of Nürnberg as a reference,<sup>26</sup> without motivating or discussing their choice. Nushdina, Ertzdorff and others,<sup>27</sup> for instance, never even acknowledged the existence of the manuscripts. So, for instance, Ertzdorff states that «*Handschriftliche Fassungen, die dem Druck als Vorlage gedient haben könnten, sind nicht bekannt*».<sup>28</sup> In this respect, it is quite surprising that other «*handschriftliche Fassungen*», not directly related to the early print, are not even hinted at. Another problematic question arising from Ertzdorff's paper concerns the work by Podleiszek<sup>29</sup> mentioned in her chapter as an edition of the *incunabulum* printed in Augsburg in 1481.<sup>30</sup> A rapid glance at the book actually reveals that the editor only transcribed the first text contained in the *incunabulum*, concluding his work on the early print just before the beginning of Marco Polo's text, which remained unedited. It follows that at present we do not have either sufficient studies on the DI branch or any transcription of the text, not to mention, of course, scholarly editions of it. Nevertheless, some precious information on DI was collected by Benedetto<sup>31</sup> (who was however not aware of the existence of Neustadt an der Aisch, Kirchenbibliothek, MS 28) and a few other scholars.<sup>32</sup>

### 3.2. Describing the witnesses

DI is attested in five witnesses, all dating back to the second half of the 15<sup>th</sup> century.

<sup>25</sup> See in particular Steidl, *Marco Polos*.

<sup>26</sup> Nürnberg, Fritz Creußner, 1477, BSB-Ink. P-671-6W M 34804.

<sup>27</sup> Nushdina, «Die Darstellung»; Ertzdorff, «Gedruckte Reiseberichte»; X. Ertzdorff, «Marco Polos "Beschreibung der Welt" im 14. Und 15. Jahrhundert in Deutschland» in: G. Augst et al. (eds), *Festschrift für Heinz Engels zum 65. Geburtstag, Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 561, Göppingen, 1991; F. Reichert, *Begegnungen mit China. Die Entdeckung Ostasiens im Mittelalter*, Sigmaringen, Thorbecke Verlag, 1992.

<sup>28</sup> Ertzdorff, «Marco Polos Beschreibung», p. 419.

<sup>29</sup> F. Podleiszek, *Volksbücher von Weltweite und Abenteuerlust*, Leipzig, Reclam, 1936 (Deutsche Literatur, 2).

<sup>30</sup> Augsburg, Anton Sorg, BSB-Ink. H-307-6W 12843.

<sup>31</sup> Benedetto, *Marco Polo*, pp. CXIV-CXIX.

<sup>32</sup> The other publications relevant here are Tscherner, *Der Mitteldeutsche*, Gadrat Ouerfelli, *Lire Marco Polo* and W. Achnitz, *Deutsches Literatur-Lexikon: Das Mittelalter. Band 3: Reiseberichte und Geschichtsdichtung*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2012, pp. 308-313.

München, BSB cgm 696 is written in East Swabian, in bastarda script with red titles, decorated initials and flourished descending strokes, in particular in the last line of every folio. The codex also contains other texts: the *Buch von Troja* by Hans Mair von Nördlingen, some excerpts from the chronicle by Martin of Opava, some sections of the *Gesta Romanorum* and lists of kings, emperors, heroes and bishops. The account of Marco Polo's travels is the last and longest text in the manuscript, as it goes from f. 137r to f. 281v. In the 15<sup>th</sup> century, the manuscript belonged to the humanist Sigmund Gossembrot († 1493); later, in 1622, the same manuscript belonged to Johannes Wildenroder von München.

München, BSB cgm 252 is made up of 223 (plus VI) folios and it contains a very short fragment (ff. 90r to 94r) of the German translation DI, alongside with many other texts and fragments: while the first part of the manuscript focuses on travel literature, the rest of the collection consists of a brief Bible, a translation of a novella by Boccaccio (*Decamerone*, VI 1), the beginning of the *Melusine* by Thüring von Ringoltingen and many other shreds from diverse works. The excerpt from Marco Polo's text is written in East Swabian and only consists of the initial chapters, with a mutilated beginning. In this case as well, the script used is a hybrid and it presents some Gothic traits.

The third manuscript attesting DI is Neustadt (Aisch), Kirchenbibliothek, MS 28: unknown to Benedetto,<sup>33</sup> it is actually a copy of an *incunabulum* printed in Nürnberg by Fritz Creußner.<sup>34</sup> It contains different texts which are all connected by the theme of the pilgrimage and it was compiled at the behest of Ludwig von Eyb der Ältere (1417-1502): two of the texts contained in the manuscript namely tell about his two sons' pilgrimages.

Moving on to the *incunabula*, it is interesting to note that the *incunabulum* produced in Fritz Creußner's print house in Nürnberg in 1477 represents the very first version of Marco Polo's travel account to ever be printed. It is made up of 59 sheets and it only contains Marco Polo's text. This publication served as a model for the *incunabulum* printed in Augsburg in 1481, the latter also containing an illustrated story of Wilhelm von Österreich.

<sup>33</sup> Benedetto, *Marco Polo*.

<sup>34</sup> Gadrat Ouerfelli, *Lire Marco Polo*, p. 49.

### 3.3. Connecting the witnesses

Given the fact that both MS 28 and the *incunabulum* of Augsburg were copied from the first print by Fritz Creußner, they will not be taken into consideration at this stage of the analysis, the priority being to determine the relative positions of the other three witnesses in the *stemma*.

3.3.1. *Cgm 696 and the incunabulum of Nürnberg*. On the basis of some considerations, principally on the *realia* contained in the text, it was already possible to exclude both the fact that cgm 696 was copied from the *incunabulum* of Nürnberg and that the latter was copied from the former.<sup>35</sup> Given the special status of *realia*, which behave like proper names in translation and scribal practice,<sup>36</sup> it is possible, if not to exclude, at least to reduce the potential of independent corrections on the part of the scribes, or of the printers in the case of the *incunabula*. Primary readings of anthroponyms, toponyms and other *realia* contained in the *incunabulum* and corresponding to secondary ones in cgm 696, for example, allow us to assume that the *incunabulum* cannot be a copy of the manuscript (TABLE 1). Namely, it is highly unlikely that the compiler possessed the necessary knowledge to intervene and correct deviant variants of those names, given that most of them were basically unknown to Western readers, and therefore also to the scribes.<sup>37</sup> On the other hand, cgm 696 also shows a high number of variants of *realia* that are primary readings with respect to the correspondent ones in the *incunabulum* (TABLE 2). This can be considered as evidence of the fact that the scribe who transcribed the manuscript was not using the *incunabulum* as a model (as opposed to what is implied in *Handschriftencensus*, where it is suggested that cgm 696 might be a copy of an *incunabulum*<sup>38</sup>).

<sup>35</sup> A paper on the use of *realia* for the corroboration of stemmatic hypotheses is E. Cugliana, «On the traces of *realia* in the ENHG Marco Polo», *Filologia Germanica / Germanic Philology*, Supplemento 1, 2019, *Storiografia e letteratura nel Medioevo germanico / Historiography and Literature in the Germanic Middle Ages*, pp. 77-97.

<sup>36</sup> See, among others, I. Reginato, «I nomi propri come “fossili-guida” nello studio filologico-linguistico di un testo. Il caso della Versione K del *Devisement du Monde*» in M.P. Arpioni, A. Ceschin, G. Tomazzoli (eds), *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 65-76.

<sup>37</sup> For the toponyms in particular see M. Cruse, «A Quantitative Analysis of Toponyms in a Manuscript of Marco Polo's *Devisement du monde* (London, British Library, MS Royal 19 D 1)», *Speculum* s. I, a. 92, (2017), pp. 247-64.

<sup>38</sup> <http://www.handschriftencensus.de/6261> [15/03/2019]. The two *incunabula* preserving DI are the ones of Nürnberg and Augsburg, the latter being a copy of the first one. It



The results of this study will clearly have to be confirmed by the application of a more canonical workflow derived from traditional stemmatology and by a full collation of the witnesses. The use of computer assisted methods will also be taken into consideration, although the small number of witnesses available will probably weaken the potential contribution offered by the use of cladistic algorithms.

A selection of the data used for the analysis is given below. In particular, TABLE 1 presents a place name (*Zetazi* in TB) and a person name (*lo Veglio*, TB) which are closer to the presumed model in the *incunabulum* of Nürnberg with respect to the reading in cgm 696, while TABLE 2 displays cases showing the opposite tendency:

TABLE 1  
Primary readings in the *incunabulum* ( $\neq$  MS).

TB	cgm 696	Nürnberg 1477
Zetazi	Zerafcz (f. 165v)	Zerazi (f. 13r)
Veglio	Lovelgio (f. 173r) Velgio (f. 176r) Felgio (f. 176 r)	Veglio (f. 13v <i>et seq.</i> )

TABLE 2  
Primary readings in the MS ( $\neq$  *incunabulum*).

TB	cgm 696	Nürnberg 1477
Muleta	Muleta (f. 173r) Mneta (f. 173r)	Avletta (f. 16r)
Temul	Temulo (f. 241r)	Tenolo (f. 32r)

If the compiler of the manuscript had had the *incunabulum* as a source, the reading *Avletta* would have probably been maintained. The conse-

follows that if the manuscript were really a *Druckabschrift*, the only possible candidate for its model would be the text printed by Fritz Creußner (or its copy, printed by Anton Sorg).

quence of the fact that such exotic names were probably not known in Europe is namely twofold: firstly, the ability of correcting the names on the part of the scribes was extremely limited and secondly it was very hard to determine whether the name was really spelt wrong, or whether the deviant forms were actually different names altogether.<sup>39</sup>

The results of the study on cgm 696 and the *incunabulum* were further confirmed by the analysis carried out in order to understand the relationship between the two complete witnesses of DI and the fragment. It is evident that there are reasons to believe that the fragment was not copied from either of the other two witnesses. Its antecedent might have been the same as the one that was used for both cgm 696 and Creußner's *incunabulum*, but it could also be the case that more than one copy of the original German text were in circulation (the translation is one and the same in all three witnesses) and that cgm 696 and the fragment descended from a common antecedent: this hypothesis will be discussed below. For now, the *stemma* will be kept as simple as possible, in order to give a faithful representation of our current knowledge, bearing in mind that, even at this stage, it remains a working hypothesis. In the next section, the arguments at the basis of the stemmatic configuration proposed in this paper will be presented.

3.3.2. *Loci critici in the three main witnesses.* The comparative analysis of the three witnesses allowed to identify some cases that were significant to distinguish the text contained in the fragment from both the manuscript and the *incunabulum*. One example is the agglutination of an anthroponym and a toponym: *Barach*, the name of a king, and *Buchera*, the city over which he reigned, which in the fragment are given as one single anthroponym, *Barachbuchera*. While the two names are explicitly separated by a middle dot in the *incunabulum*, cgm 696 shows the potential for a misunderstanding, which is fully realised in the fragment. Here the scribe needs to insert a new subject for the next sentence to make sense:

(4)

Der künig der ftat was genât Barach · Buchera ift die schômft ftat in allem perfia ·  
[*incunabulum*, f. 3r]

der künig ín der ftat was gehaifen Barach buchera ift die schönfte ftatt ín allem  
perfia [cgm 696, f. 140v]

<sup>39</sup> More on this topic in Cugliana, «On the traces».

Dar künig In der felben statt was gehaiffen Barachbucheꝛa Das ift die schönfte  
statt In allem perfia [*cgm 252, f. 91r*]

In (4) the fragment differs both from the manuscript and the *incunabulum*. The same applies to the name of the *Landherr* appointed by the Great Khan to accompany the Polo brothers on their journey back (he never made it to Italy as he died after 20 days of travelling): while he is called *Ghalgathal* in *cgm 696* (f. 143v) and in the *incunabulum* (f. 4r), his name is *Ghalgathalle* in the fragment (f. 92v).

Another interesting case is given in (5): the paragraph in question is slightly different in each of the three witnesses:

(5)

der groß Cham an die zwen pꝛüd' pegeret das fy mit fambt einē feyner landt herñ  
| willig werñ | feyn potſchafft auß zurichten zu dem pabft [*incunabulum, f. 3v*]

der grofe cham, an die zwen pꝛüder begerett, mit fampt ainem feinem lantheꝛn,  
willig weꝛñ, Sein potſchafft, zū dem babft zū feín [*cgm 696, f. 142v*]

deꝛ Groß Chame an die zwen pꝛüdeꝛ beꝛeꝛet mitt fampt ainem feinem lannther-  
ren · willig weren fein bottſchafft zū dem bapfte, zū werben vnd feine potten zū  
fein [*cgm 252, f. 92r*]

It seems, in particular, that the fragment and the *incunabulum* are trying to offer a solution to a dubious passage in the original translation, which was probably similar to the version attested by *cgm 696*. The problem seems to be the sentence that, in *cgm 696*, reads: *willig weꝛñ, Sein potſchafft, zū dem babft zū feín*. While the *incunabulum* presents the verb *richten*, which justifies the presence of the preposition *zu*, in the fragment the sentence is longer and it contains two verbs, *werben*, whose argument structure is the same as the one of the predicate used in the *incunabulum*, and the verb *sein*, which introduces a new object, that is, *seine potten*, which instead fits the syntactic requirements of the copula.

While *cgm 696* has probably preserved the reading of the original in the case just analysed, it is not likely that it served as a model for the fragment. Again, the study of the *realia* could prove it: *cgm 252* and the *incunabulum* agree in the forms of some place and person names, where *cgm 696* presents some secondary readings. *Euchiacha* in the fragment (f. 90v) and the *incunabulum* (f. 3r), for example, appears as *Entiacha* in *cgm 696* (f. 140r). Similarly, the toponym *Soria* occurs as *Seria* in

the manuscript (f. 144r), while the fragment presents the form *Soria* (f. 92v), like the *incunabulum* (f. 4r). Another relevant piece of evidence for the lack of dependency between the fragment and cgm 696 comes from the name of the prelate *Diebaldo*. Cgm 696 introduces him as follows: *der was genant Aifere Diebaldo von pianzenza* (f. 144r). Differently, both the fragment (f. 93r) and the *incunabulum* (f. 4v) present the correct form *Misere*, instead of *Aisere*. Given the context of a proper name, it is hard to suppose that the scribes could intervene and correct their models, whereas it seems acceptable to consider these examples as corroborating the stemmatic hypothesis presented in this paper.

Despite the minimal length of the fragment, Tschärner could already observe that the text contained here seems to preserve a better version of the DI translation than the other witnesses.<sup>40</sup> Some linguistic aspects emerging in the text seem to confirm his hypothesis: the language in cgm 252, as a matter of fact, shows a tendency towards older morphological structures and more conservative vocabulary (e.g. *reychtumbe* in cgm 252, f. 91r, vs. *reichtum* in cgm 696, f. 141r and the *incunabulum*, f. 3r; *kaysertäume* in the fragment, f. 91v vs. *kaysertüm*, in the MS f. 142r and f. 3v in the *incunabulum*; *zwirent*, f. 90r vs. *zwir* f. 139v and f. 3v respectively).

As for the relation between fragment and *incunabulum* in particular, it must be underlined that the possibility of the latter being the antecedent of the former is quite improbable, also due to the fact that the fragment is dated between 1455 and 1477<sup>41</sup> while the *incunabulum* was printed in Nürnberg in 1477, so the time span in which it could have been copied is extremely limited.

Moreover, some commonalities in the realisation of *realia* in cgm 252 and 696, as opposed to the readings in the *incunabulum*, seem to provide further evidence of the fact that the *incunabulum* did not serve as a model for the fragment: for instance, both the fragment (f. 90r) and cgm 696 (f. 139r) present the place name *Seldania*, where the *incunabulum* changes the root vowel in *Soldania* (f. 2v).

Fragment and manuscript, moreover, show a certain level of similarity in the following sentence, which seems to have undergone a process of correction, or at least reorganisation, in the *incunabulum*:

(6)

vnd das von vꝛ fach der groffen waffer keltẽ vnd fchnee wegen [incunabulum, f. 4r]

<sup>40</sup> Tschärner, *Der Mitteldeutsche*, p. xvi.

<sup>41</sup> <http://www.handschriftencensus.de/5999> [15/03/2019].

vnd das von urfache, der groffenn waffer kelten wegēn, vnd schne wegē [cgm 696, f. 143v]

vnd das uon urfache der groffen waffer regen vnd schnee weḡn [cgm 252, f. 92v]

The intervention by the compiler of the *incunabulum* is justified by some lack of clarity that must have characterised the original translation. While the sentence in cgm 696 shows a repetition happening on the word level, with the preposition *wegen* appearing twice, the repetition in cgm 252 is rather on the level of meaning, in the juxtaposition of *wasser* and *regen*. So if on the one hand the *incunabulum* presents a rather elegant, but also slightly rearranged structure, it is only through the comparison of the three witnesses that we can retrace all the elements that must have been in the original translation: once again, the scribe does not seem to have intervened much in cgm 696 to improve the text being copied, leaving all inconsistencies and irregularities. Therefore, it is possible to assume that the word *kelten* was already present in the original text and that before the conjunction there was the word *wegen* or *regen*.

Another case showing that the model for cgm 252 was not the *incunabulum* is the following sequence:

(7)

Aber nicholo polo fandt fein hauß frawē tod die er fwanger gelaffen het do er von ir schid doch het fie im gelaffen einē iungē fun | der was geheiffen Märcho polo dē fein vater noch nicht gefechen het [incunabulum, f. 4v]

Aber nicholo polo fein haußfrawen tode fand, die Er schwanger gelaffen hett, Ainen Jungen fun der gehaiffen was Märcho polo, den fein vatter noch nit gefechen hette [cgm 696, f. 144v]

Aber Nicholo polo sein haußfrawē todt fandt Die er schwangeḡ gelaffē hette, ainen Iungḡn sūn der gehaiffē was Märcho polo, den fein vatter noch nicht gefechen hette [cgm 252, f. 93r]

It is clear that the printed version of the text provides an expansion of the note concerning Nicolo's wife, which is meant to render explicit the fact that she was actually Marco's mother: the other two witnesses, on the other hand, present an asyndetic coordination of the two objects (wife and son), which results in a less elegant and maybe rather confusing structure. It seems however acceptable to consider the latter as having been part of the original translation.

The last case presented here is again a proper name, *Guilielme de Tripule* (in the reading of F<sup>42</sup>). He was one of the two friars who should have accompanied the Polos to the Great Khan and who never made it to China, not daring to continue that perilous journey. In the DI branch, his name appears in different forms: *wilhelm von tripolj* in cgm 696 (f. 146r), *wilhelm von tripolj* in cgm 252 (f.94r) and *quigliclino von tripoli* in the *incunabulum* (5r). While the two manuscripts give a German translation of the name, something remarkable happens in the *incunabulum*, for which there seems to be, however, a palaeographic explanation: the name *Quigliclino*, in fact, does not exist as a name, but graphically it is extremely close to *Guglielmo*. FIG. 5 shows how the name *Quigliclino* (cut into two parts by the line break) appears in the *incunabulum*: if compared to what the name *Guglielmo* must have looked like in bastarda handwriting (for an abstraction cf. FIG. 6)<sup>43</sup>, it is clear how close the shapes of the glyphs composing the two names are.

FIGURE 5

*Incunabulum* of Nürnberg, f. 5r.

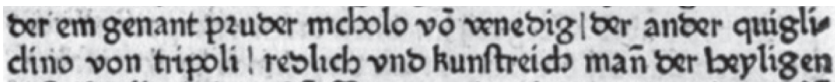


FIGURE 6

Graphic model: *Guglielmo* vs. *Quigliclino*.

Guglielmo  
Quigliclino

Apart from the first <i> in the name *Quigliclino*, the number of vertical strokes in the two words corresponds perfectly, and also the curves are

<sup>42</sup> Cf. the entry *Guilmo da Tripoli* in the *Lemmario* of Burgio, Buzzoni, Ghersetti, *Dei Viaggi* (<http://virgo.unive.it/ecf-workflow/books/Ramusio/main/lemmario.html>).

<sup>43</sup> Unfortunately, we do not possess the witness of TB used for the establishment of DI, so it is not possible to rely on concrete evidence.

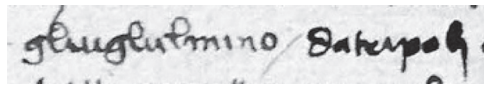
in the right places. So, for example, it is quite easy to mistake a <G> for a <Q>, or an <e> for a <c>. If on the one hand *Quigliolino* rhymes with *Guglielmino*, the former is graphically closer to *Guglielmo*.

Hence, it could be assumed that the reading in the original translation was *Guglielmo*, but two problems are related to this hypothesis: first, it could imply that cgm 696 and 252 have innovated in the same way, but independently from one another, which might of course be possible, but it would be quite surprising, if one considers that rendering the proper names with their German correspondents is not so common in either of the two manuscripts. Following this line of reasoning, one should assume that the two manuscripts were copied from a common model different from the one used for the *incunabulum*, but at present there is not sufficient evidence for this hypothesis to be scientifically proven. It will be necessary to verify whether Guglielmo da Tripoli, who was not only a friar but also an author,<sup>44</sup> was known in southern Germany at the time in which the manuscripts were copied, that is, in the second half of the 15<sup>th</sup> century. If that was true, then the reading “Wilhelm” in cgm 696 and 252 could be a polygenetic innovation. However, the name was surely not recognised by the compiler of the *incunabulum*, which was printed in 1477 and is therefore contemporary with the other two witnesses.

The second problem has to do with the reading of TB. The manuscript used as the basis for Amatucci's critical text calls the friar in a peculiar way, that is, *gliuglulmino datripolj* (although the sequence <iu> cannot be identified with certainty, as it might also be <ui>). Here is how the name appears in the manuscript:

FIGURE 7

Firenze, Biblioteca Laurenziana, Palat. 590, f. 2v.



Amatucci's edition, however, only presents the name *Guglielmo*, without reporting any other variants in the apparatus.<sup>45</sup> Unfortunately, there is

<sup>44</sup> He wrote a treatise on the Saracens (for a critical edition and German translation of the text see P. Engels, *Wilhelm von Tripolis: Notitia de Machometo. De statu Sarraceno-rum*, Würzburg-Altenberge, Echter-Oros, 1992).

<sup>45</sup> Amatucci, «La redazione toscana B», p. 9.

no commentary explaining where the reading *Guglielmo* is taken from (or whether it was merely introduced by the editor to correct the mistake in the manuscript).

What the name could have looked like in the Tuscan witness from which the German translation was derived, remains uncertain, but it is tempting to hypothesise a slightly different reading for TB, (or at least for the witness of TB that served as a model for DI), that is, *Guiglielmo*. The presence of a diphthong in the first syllable would in fact be in line with the reading of VA and of other branches of Marco Polo's textual tradition.<sup>46</sup> This would explain even better the deviant reading *Quigliolino* in the *incunabulum*, as FIG. 8 clearly shows.

---

FIGURE 8

Graphic model: *Guiglielmo* vs. *Quigliolino*.<sup>47</sup>

Guiglielmo  
Quigliolino

---

In this case, each glyph in *Guiglielmo* could be easily mistaken for the correspondent one in *Quigliolino*. It seems therefore reasonable to assume that the reading in the original translation, and probably in its Tuscan source text, was actually *Guiglielmo*. The latter would then undergo a process of adaptation to the German onomastic system in cgm 696 and 252 and acquire the form of *Wilhelm*.

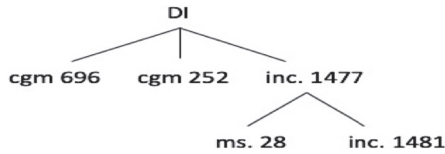
3.3.4. *Proposed stemma(ta)*. The *stemma* of DI deriving from this study is the one presented in FIG. 9:

<sup>46</sup> In the relevant entry of the *Lemmario* in the aforementioned digital scholarly edition by Burgio, Buzzoni and Ghersetti, the variants for the name in question are the following: «Guilielme de Tripule» F; «de Tripoli nomine Guillelmus» L; «Guilielmus tripolitanus» P; «Vielmo de Tripoli» V; «Guielmo da Tripolli» VA; «Guiellmo da Tripolli» VB.

<sup>47</sup> Many thanks to Patrick Sahle for the interesting discussion and suggestions.

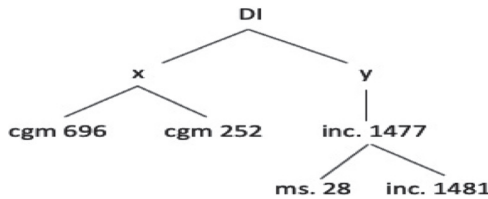


FIGURE 9  
DI branch: basic hypothesis.



This is clearly just a working hypothesis: other configurations, involving for instance the presence of *codices interpositi* intervening between the primary translation and the attested witnesses, could also be considered. For now, the available evidence is not enough to exclude the *stemma* in FIG. 9 in favour of a more complex structure, but it seems reasonable to suggest that cgm 252 and cgm 696 might have actually been copied from a common witness *x*, which could have been on the same level of another *codex interpositus* *y*, situated between *DI* and the *incunabulum* (the existence of the latter having already been considered by Benedetto<sup>48</sup>). If that was the case, the stemma would look like the one in FIG. 10.

FIGURE 10  
DI branch with *codices interpositi*.



Grouping the fragment together with cgm 696 would be justified by cases like the last one discussed above: given the reading *Guiglielmo* for TB, it is tempting to assume that the common reading “Wilhelm” in cgm 696 and cgm 252 was introduced by a common antecedent. It seems less probable that the two witnesses innovated in the same way independently, given that other proper names are usually not translated, but this has to be further investigated, as mentioned above. Moreover, both wit-

<sup>48</sup> Benedetto, *Marco Polo*, p. cxv.

nesses are written in East-Swabian, while the language of the *incunabulum* is Bavarian. This last piece of evidence is however less meaningful, as the dialectal variety of the first translation is unknown and we cannot exclude that it was already East-Swabian itself. If this was the case, the argument would of course lose relevance.

As already mentioned, the stemmatic hypotheses put forward in this article will be the object of further analysis involving more traditional methods, as well as a full-text collation of the witnesses and, possibly, the application of cladistic algorithms. Unfortunately, however, the brevity of the fragment will remain an obstacle to the establishment of a solid *stemma* for DI.

#### 4. Concluding remarks

This article investigated the medieval German translation DI of Marco Polo's travel narrative, suggesting possible solutions for some crucial philological questions, while raising some others. It was shown that it is implausible for the three main witnesses of DI to have been copied from one another. A few *loci critici* were chosen to corroborate the stemmatic hypotheses put forward in the discussion: most of the cases analysed involved toponyms, anthroponyms and other *realia*, which, due to their peculiar behaviour in translation and scribal practice, prove to be extremely useful to understand dependencies and connections, or lack thereof, in the textual tradition of a work. However, whether an additional level of *codices interpositi* should be hypothesised still remains to be confirmed, especially due to the brevity of the fragment, which represents a limitation to the amount of evidence available.

The *stemma(ta)* presented in this article are at the basis of a digital scholarly edition of version DI of the *Devisement dou Monde*, a joint research project between Ca' Foscari University of Venice and the Cologne Center for eHumanities (CCeH, Universität zu Köln), which is being carried out by the author of the present paper. Both the stemmatic configuration proposed and the edition represent innovative developments in the field of Marco Polo's studies. Version DI is, as a matter of fact, another fragment in the puzzle of Marco Polo's manuscript tradition and studying its peculiarities will not only contribute to our understanding of the German text itself, but also of the Tuscan version TB, as was shown above in at least two cases.

In particular, the choice of the digital environment for the project just mentioned is driven by the singularity of DI's textual transmission,

which took place almost contemporaneously in two different *media*: manuscripts and *incunabula*. Already the “bifid” conformation of the *stemma* would create some problems in terms of the establishment of a critical text, but the situation is worsened by the fact that the two major witnesses (cgm 696 and the *incunabulum* of Nürnberg) belong to two different editorial traditions: this has an impact on the texts themselves and weakens the effectiveness of their collation – suffice it to refer here to the levelling of the variance in the *incunabulum*, with respect to the manuscript, shown in the discussion above. It follows that the edition of DI necessarily needs to grant the reader multiple (and dynamic) access to the text, which is more easily done in digital form, rather than on paper. For this reason, a specifically tailored version of EVT 2<sup>49</sup> was chosen as an environment for the digital edition. This tool favours, among other things, the juxtaposition of different versions of the same text, which is particularly helpful in the case of traditions like the one presented in this paper. On the one hand, a synoptic view of the three main witnesses allows to compare the texts more easily, for instance as far as their linguistic facies is concerned. On the other, it shows the influence of the *medium* on its textual content:<sup>50</sup> while the manuscript shows a rather unpolished copy, characterised by an abundance of flaws and variance, the *incunabulum* presents a more definite text, which already appears as more modern and readable, more in line with today's press practices. This is ultimately user friendly too: the reader is free to choose which (attested) form of the text better suits his or her needs.

Moreover, the edition will also present each witness individually, showing the *continuum* from the facsimile to its interpretative edition, going through different levels of normalisation of the same text, which are obtained through a semi-automatized process. However, this and the many other innovative traits characterising this editorial project will be the subject of another paper (and of the author's PhD thesis).

#### ABSTRACT

This article investigates the still unedited German version known as DI of Marco Polo's travel narrative. In particular, a *stemma* of branch DI is proposed

<sup>49</sup> R. Rosselli Del Turco et al., *Edition Visualization Technology*, <http://evt.labcd.unipi.it> [13/01/2020].

<sup>50</sup> Specifically, I am not referring to the layout of the pages, but to the actual practices and traditions belonging to the different editorial contexts.

here for the first time, establishing the basis for a (digital) scholarly edition of the text. The latter represents the outcome of a project that the author of this study is carrying out in an international collaboration. While some branches of the stemma representing Marco Polo's textual transmission have been extensively studied, the medieval German version DI has not enjoyed much scholarly attention. This is quite remarkable, given its significance not only for the German context per se, but also for the study of (at least) the Tuscan version TB, which was the source text of the German translation. Specifically, the establishment of a critical text for TB cannot ignore the readings of DI, as is shown in this contribution. Although DI has come to us in two manuscripts, one fragment and two incunabula, many of the scholars who have dealt with the German translation in question, such as Ertzdorff (1992) and Nushdina (2004), have not even acknowledged the existence of manuscript witnesses attesting the DI version, limiting their observations to the text conveyed by one incunabulum. It follows that no stemma has ever been proposed for DI: the present article attempts therefore to fill this gap and to shed new light on DI's textual tradition, through an analysis of the characteristics of the extant witnesses and their relationships.

*Keywords*

Marco Polo; *Milione*; *Devisement du monde*; manuscript tradition; German version DI.

# «STANDING TYPE» IN UN'EDIZIONE VENEZIANA DEL 1503<sup>1</sup>

ESTER CAMILLA PERIC

Nel racconto di Conan Doyle intitolato *Silver Blaze*, l'omonimo cavallo viene sottratto nottetempo dalla sua stalla: chi è il colpevole? Il caso viene, naturalmente, risolto da Sherlock Holmes, il quale nota non la presenza di un'anomalia, ma l'assenza di un evento altrimenti normale: durante la notte del delitto, infatti, il cane di guardia non aveva abbaiato e da ciò l'investigatore deduce che il colpevole potesse essere solamente ... il padrone del cane. Similmente, esiste un espediente tipografico la cui adozione può essere riconosciuta grazie ad un'assenza: si tratta dello *standing type*, termine inglese traducibile in italiano come 'caratteri non scomposti' o 'caratteri in piedi'.<sup>2</sup> L'assenza che permette di individuare l'adozione di questo procedimento è proprio la mancata scomposizione dei caratteri della forma e la loro ricollocazione nella cassa del compositore immediatamente dopo la stampa. Quest'ultima era una prassi

Si ringrazia la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma per l'autorizzazione alla pubblicazione delle figure 1-4.

<sup>1</sup> Relazione presentata a *La filologia dei testi a stampa*, Convegno per il decennale della scomparsa di Conor Fahy (1928-2009), 27-28 febbraio 2019 (Sala Florio di Palazzo Florio, via Palladio 8, Udine), con il titolo *Un caso di standing type a Venezia nel 1503. La Summa theologica di Sant'Antonino nella stamperia di Lazzaro de' Soardi*.

<sup>2</sup> Nell'espressione inglese, *standing*, dall'infinito *to stand*, è inteso nell'accezione di 'mettere da parte', per cui *standing type* sono i caratteri tipografici messi da parte e conservati per impressioni successive. Per l'italiano, Giuseppe Isidoro Arneudo registra 'caratteri in piedi' con il significato di «composizione conservata (non scomposta) dopo la tiratura», cfr. G.I. Arneudo, *Dizionario esegetico tecnico e storico per le arti grafiche con speciale riguardo alla tipografia*, Torino, R. scuola tipografica e di arti affini, 1925, p. 415. Ad ogni modo, nel presente articolo si è scelto di adottare, per la sua maggiore immediatezza e più consolidata attestazione, l'espressione inglese.

ordinaria in tipografia, resa indispensabile dalla penuria di caratteri tipografici, costante limite in età rinascimentale e ancora fino al Settecento, e dalla necessità stringente di metterli al più presto a disposizione dei compositori per allestire le forme successive. L'insieme delle operazioni condizionate dalla quantità dei caratteri è stato efficacemente definito dal grande bibliografo tedesco Martin Boghardt *typographical cycle*, con riferimento alla loro dinamica ripetitiva.<sup>3</sup>

Di conseguenza, qualora si fosse reso necessario – per i motivi più diversi – apportare una correzione o una modifica alle parti già stampate, il tipografo era costretto ad assemblare daccapo il testo in piombo, e a stampare un altro foglio o una parte di un foglio (*cancellans*) da sostituire a quello errato (*cancellandum*). Per evitare questa onerosa operazione, se vi erano abbastanza caratteri a disposizione, alcune parti che si prospettava potessero essere nuovamente utili, all'interno della stessa, o di una successiva, imminente edizione, potevano essere messe da parte invece che ridistribuite dopo la stampa, per essere riutilizzate: in ciò consiste appunto l'espediente dello *standing type*.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> M. Boghardt, «Partial Duplicate Setting: Means of Rationalization or Complicating Factor in Textual Transmission?», *The Library*, s. vi, 15 (1993), pp. 306-331:306: «As is well known, since the days of Gutenberg printing has depended on the fact that individual types are movable and reusable, on the principle of what I have termed the typographical cycle. The printing of a text implies a continuous cyclical process in the sense that the printers used a relatively small quantity of type which was set, printed from, and after washing, stripping down, and redistribution, was set up again».

<sup>4</sup> Un'essenziale bibliografia sull'argomento include: F. Bowers, «Notes on Standing Type in Elizabethan Printing», *Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. xl, 3 (1946), pp. 205-224; W.W. Greg, «Notes on Old Books», *The Library*, s. iv, 23 (1922-1923), pp. 53-57; E.E. Willoughby, «A Long Use of a Setting of Type», *Studies in Bibliography*, 2 (1949-1950), pp. 173-217; R.K. Turner, «Standing Type in Tomkis' *Albumazar*», *The Library*, s. v, 13 (1958), pp. 175-185; W. Todd, «Recurrent Printing», *Studies in Bibliography*, 12 (1959), pp. 189-198; N. Harris, «Printing the Gospels in Arabic in Rome in 1590», in *A Precise Companion to the Study of Manuscript, Printed books, and the Production of Early Modern texts*, a cura di E. Jones, Oxford, Blackwell-Wiley, 2015, pp. 131-149; N. Harris, «Poetic Gymnasium and Bibliographical Maze: Publishing Petrarch in Renaissance Venice», in *Specialist Markets in the Early Modern Book World*, a cura di R. Kirwan, S. Mullins, Leiden-Boston, Brill, 2015, pp. 143-174; per un esempio di uso settecentesco di *standing type* cfr. M. Ould, «Printing at the Bible Press, Oxford, 1769-1772: a quantitative analysis», *Journal of the Printing Historical Society*, n.s., 30 (2019), pp. 89-110. Non compaiono, invece, cenni alla pratica di conservare i caratteri nella manualistica, per quanto molto posteriore, relativa alle procedure tipografiche; si sono verificati, in merito, per l'ambito italiano il manuale di Zefirino Campanini (Z. Campanini, *Istruzioni pratiche ad un novello capo-stampa, o sia Regolamento per la direzione di una tipografica officina* (1789), a cura di C. Fahy, Firenze, L.S. Olschki; London, Modern humanities research associa-

Era possibile conservare sia pagine complete che sezioni più ridotte da inserire all'interno di nuove forme; si impiegava quasi sempre una *font* non usata nel corpo testo del libro, ad esempio il corsivo, se la maggior parte del testo era in romano, o proprio il romano, quando invece il carattere più usato era il gotico, o ancora una serie con diverso disegno, non impiegata altrove nell'edizione.<sup>5</sup> Ad essere conservato era il solo testo, e non le parti di supporto, necessarie a fissare saldamente la forma nella gabbia e nelle quali trovavano posto titoli correnti, numeri di pagine o carte e segnature: l'assetto della gabbia cambiava quindi per consistenza e distribuzione ad ogni nuova imposizione.<sup>6</sup> L'evidenza bibliologica che testimonia l'adozione di questo espediente consiste nella presenza, in edizioni o impressioni diverse o in diverse parti della stessa edizione, di sezioni di testo appartenenti alla stessa composizione tipografica: ciò può essere dimostrato grazie alla ricorrenza di caratteri ed elementi decorativi distintivi, riconoscibili per una forma particolare o perché danneggiati in modo caratteristico, oppure con l'ausilio di collazionatori ottici.

L'uso dello *standing type* si affermò compiutamente solo nel XVIII secolo ed è assai raro trovarne degli esempi rigorosamente dimostrabili nei secoli precedenti.<sup>7</sup> La sua prima attestazione, in base allo stato attuale

tion, 1998) e quello attribuito a Niccolò Capaci (A.G. Cavagna, *La tipografica professione di Niccolò Capaci*, Milano, Sylvestre Bonnard, [2005]), per l'ambito inglese il manuale di James Moxon (J. Moxon, *Mechanick exercises on the whole art of printing (1683-84)*, a cura di H. Davis, H. Carter, London, Oxford University Press, 1962<sup>2</sup>).

<sup>5</sup> P. Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1973, pp. 116-117.

<sup>6</sup> «A new impression printed from such pages may often be identified on a collating machine as a result of small disturbances to the type caused by re-imposition in new furniture», *ibidem*.

<sup>7</sup> Si veda la prolifica discussione intorno al *Catholicon* di Mainz del 1460. Un'indagine approfondita sulla carta e le filigrane ha permesso di individuare tre diverse scorte di carta impiegate per l'edizione: solo una di esse è compatibile con la data 1460, mentre le altre sono attribuibili al 1469 e al 1472-1473. L'ipotesi che la stampa del *Catholicon* abbia implicato la conservazione delle forme tipografiche di 700 pagine in-folio è stata oggetto di un appassionato dibattito, avviato dall'articolo di P. Needham, «Johann Gutenberg and the Catholicon press», *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. lxxvi, 4 (1982), pp. 395-456, nel quale lo studioso suggeriva che piccoli blocchi di metallo, ciascuno comprendente due righe di testo, fossero stati impiegati per la prima volta nel 1460, lasciati *standing* e usati per due impressioni successive. In questo caso, però, non si tratterebbe propriamente di *standing type* ma quasi di una linotipia *ante litteram*. Sulla questione sono intervenuti anche James Mosley e Lotte Hellinga, ai quali è seguita la risposta dello stesso Needham. Per una bibliografia sull'argomento cfr. N. Harris, «Bibliographical annotations and orientations», Institut d'histoire du livre, Lyon

delle conoscenze sull'argomento, compare nella *Summa theologica* di sant'Antonino, pubblicata a Venezia da Lazzaro de' Soardi nel 1503.

Questa corposa sintesi della teologia cattolica tardo-medievale in quattro *partes* fu scritta dal teologo e arcivescovo di Firenze Antonino Pierozzi tra il 1440 e il 1459, per offrire ai frati appartenenti al suo stesso ordine, quello domenicano, una silloge che fosse loro di aiuto per la gestione della diocesi, la predicazione e la confessione dei fedeli. Con la sua casistica minuta, la *Summa* rappresentò una rivoluzionaria apertura della teologia morale alle esigenze e alle problematiche della vita pratica quotidiana, soprattutto in materia economica. Trasmessa da una tradizione manoscritta modesta, conobbe un notevole successo in seguito all'introduzione della stampa e fu pubblicata in numerose edizioni nel corso del xv secolo, in Italia e in Germania, a partire dalla *princeps*, contenente solo il testo della *Secunda pars*, per i torchi di Francesco Renner (Venezia, 1474. ISTC ia00867000). Nel Cinquecento, tuttavia, l'interesse nei confronti di questo testo si perse progressivamente, almeno in Italia;<sup>8</sup> contribuirono la mole dell'opera, l'impostazione ancora di tipo medievale, e forse anche le tensioni interne all'ordine domenicano, dato che il crescente desiderio di una riforma radicale della Chiesa mal si

2017, [in rete] <http://ihl.enssib.fr/paper-and-watermarks-as-bibliographical-evidence/bibliographical-annotations-and-orientations> (13-01-2019). Due casi di conservazione e riuso quasi immediato della stessa composizione tipografica sono stati poi descritti nel catalogo della biblioteca comunale di San Gimignano, cfr. N. Harris, «Vademecum per conoscere il manufatto tipografico del Quattro e Cinquecento», in *Gli incunaboli e le cinquecentine della biblioteca comunale di San Gimignano*, vol. II, a cura di N. Harris, San Gimignano, Comune di San Gimignano, 2007, p. 71. Il primo riguarda le *Orationes* di Cicerone in-ottavo pubblicate a Venezia da Ludovico Avanzi nel 1556: un'analisi bibliologica approfondita su alcuni caratteri danneggiati permette di stabilire che un *cancellans* di due carte è stato stampato con la stessa forma – provvidenzialmente non ancora ridistribuita – che era servita a stampare il *cancellandum*, dopo l'introduzione delle necessarie correzioni. Il secondo caso riguarda il *De antiquo iure civium romanorum libri duo* di Carlo Sigonio (Venezia, 1560): in un momento successivo all'avvio della stampa, le forme contenenti il testo di dedica al pontefice furono imposte nuovamente, con alcune varianti formali; una serie di difetti comuni ai caratteri di entrambe le versioni mostra che derivano entrambe della medesima composizione tipografica. In Edit16 (CNCE 40948) vengono infatti identificate due varianti, differenti per il primo gruppo dell'impronta a causa della ricomposizione della carta a2.

<sup>8</sup> L'attenzione per questo testo sembra traslarsi in Francia, in particolare a Lione, dove Johannes Clein firma, tra il 1500 e il 1516, cinque edizioni, complete o di singole parti, della *Summa* e in seguito a Parigi, dove viene stampata nel 1521 da André Bocard e Jean Petit, cfr. M. Walsby, A. Pettegree, *Books published in France before 1601 in Latin and Languages other than French*, vol. III e IV, in *French Vernacular Books. Books Published in the French Language before 1601*, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 70-71.



conciliava con il modello comportamentale proposto da sant'Antonino, moralmente osservante ma disposto al compromesso sul piano economico e pratico. Lazzaro de' Soardi<sup>9</sup> fu dunque l'unico a pubblicare la *Summa*, nell'Italia del primo Cinquecento, seguito solamente da Bernardo Giunta e soci, molti decenni più tardi, nel 1571 e nel 1584, in un clima già postconciliare.

Dal punto di vista testuale, l'edizione del Soardi non presenta nessun elemento innovativo rispetto agli incunaboli, e mantiene la struttura in quattro parti e un indice, la *Tabula*, di solito rilegati in quattro volumi.<sup>10</sup> Diverso rispetto alle edizioni precedenti era il formato, l'in-quarto al posto dell'in-folio, che ne rendeva più agevole la consultazione; quella del Soardi è, inoltre, la prima edizione completa di tutte le quattro *partes*, dopo quella pubblicata da Leonardus Wild e Reynaldo da Novimaggio tra il 1480 e il 1481 (ISTC ia00873000).<sup>11</sup> La prima ad essere stampata è

<sup>9</sup> Lazzaro de' Soardi è una figura assai interessante: vissuto a cavallo tra il xv e il xvi secolo, fu editore assiduo dei testi di Girolamo Savonarola, ideatore di un particolare carattere tra il romano e il gotico, la 'lettera galante', e pioniere nell'impiego del formato in-12°; è inoltre noto per il piglio ironico che caratterizza i suoi paratesti (come la famosa *Excusatio Lazari*) e per la marca editoriale, ripresa da Leo Samuel Olschki per consonanza delle iniziali. Su di lui cfr. G.S. Martini, *Testamento di Lazzaro Soardi editore e stampatore in Venezia, 1490-1517*, Firenze, Olschki, 1956; F.J. Norton, *Italian printers, 1501-1520: An Annotated List*, London, Bowes & Bowes, 1958, pp. 152-153. D.E. Rhodes, *Annali tipografici di Lazzaro de' Soardi*, Firenze, Olschki, 1978; qualche accenno, per quanto concerne il suo impegno nella pubblicazione delle opere di Savonarola, in U. Rozzo, «La fortuna editoriale di Girolamo Savonarola nell'Italia del Cinquecento», in *La lettera e il torchio: studi sulla produzione libraria tra XVI e XVII secolo*, a cura di U. Rozzo, Udine, Forum, 2001, pp. 9-70 e M.M. Smith, «The pugillary of Lazzaro de' Soardi and the 'lettera galante': more rivals to the Aldine classical octavo in italics», in *Boek & letter: Boekwetenschappelijke bijdragen ter gelegenheid van het afscheid van prof. dr Frans A. Janssen als hoogleraar in de Boek - en bibliotheekgeschiedenis aa de Universiteit van Amsterdam*, a cura di J. Biemans, L. Kuitert, P. Verkruijse, Amsterdam, De Buitenkant, 2004, pp. 177-193.

<sup>10</sup> Una *Tabula* che agevolasse la consultazione di un'opera ricca e complessa come la *Summa theologiae*, redatta da Johannes Molitoris, fu stampata per la prima volta nel 1484, probabilmente a Basilea. Si trattava di un volume autonomo, un in-folio di circa 200 carte, che, grazie ad un'indicizzazione degli argomenti in sequenza alfabetica con rimandi strutturati per capitoli, e non per pagine, era fruibile in abbinamento a qualsiasi edizione dell'opera. Da questo momento in poi, l'indice venne sempre incluso nelle edizioni complete della *Summa*. Fu proprio Lazzaro de' Soardi a finanziare, nel 1500, la pubblicazione di una nuova *Tabula* per i tipi di Bernardo Locatello, riveduta e corretta dal frate Domenico di Biella. Questo è dunque il testo che ristampò nel 1503, per la sua edizione completa della *Summa*.

<sup>11</sup> L'edizione è presente nel repertorio Edit16, dove ha come codice identificativo CNCE 2003. La presenza di varianti nell'impronta del primo e del secondo volume ha causato l'indebita moltiplicazione di schede in SBN; si ritiene perciò opportuno repor-

la *Secunda pars* (15 luglio 1503), a seguire la *Prima* (1° settembre 1503), la *Quarta* (6 novembre 1503), la *Tertia* (24 febbraio 1503 *more Veneto*, i.e. 1504) ed infine la *Tabula* (28 febbraio 1503 *more Veneto*, i.e. 1504).<sup>12</sup> L'assenza di una successione lineare non stupisce: la mancanza di un concetto ben definito di opera unica in più volumi rendeva usuale la pubblicazione autonoma delle singole *partes* di testi molto corposi, ciascuna delle quali è dotata di un proprio *colophon* e commercializzata indipendentemente.

Sfogliando l'edizione del Soardi, l'attenzione viene subito colpita da un elemento curioso: due carte, composte in carattere romano, si distinguono nettamente dal resto del testo, in minuti caratteri gotici disposti su due colonne; si trovano, (apparentemente) identiche, in ciascuna delle parti che costituiscono l'opera. Contengono materiale di natura prefatoria, scritto da un frate domenicano di cui sappiamo solamente il nome (Albertus Porletiensis, o Alberto da Porlezza), e da cui deduciamo l'origine: Porlezza, comune lombardo oggi in provincia di Como.<sup>13</sup> La prefazione contiene innanzitutto un'epistola in prosa rivolta al lettore,

tare una sintetica ma aggiornata descrizione bibliografica nella prima Appendice. Nei *colophon* di tutte e quattro le parti, Soardi dichiara di essere detentore di un privilegio concessogli dal Senato veneziano («obtinuit dominio Veneto quam nullus possit imprimere nec imprimi facere in eorum dominio sub pena ut patet in suis privilegiis»); il privilegio in questione dovrebbe coincidere con quello richiesto al Senato veneziano il 17 dicembre 1503 per diverse opere tra cui un «B. Antonino arcivescovo di Firenze in forma pichola», dato che la *Summa* è l'unica edizione di Antonino Pierozzi stampata dal Soardi; cfr. R. Fulin, «Nuovi documenti per servire alla storia della tipografia veneziana», *Archivio veneto*, 23 (1882), pp. 84-219 e il recente database di privilegi veneziani sviluppato nell'ambito del progetto EMoBooktrade (emobooktrade.unimi.it); ciò implica che il privilegio venisse richiesto *in itinere*, quando – stando alle date dei *colophon* – la *Prima*, la *Secunda* e la *Quarta pars* erano terminate e la tipografia stava lavorando alla *Tertia*.

<sup>12</sup> Interpretare i *colophon* della *Tertia pars* e della *Tabula* come *more veneto* è necessario per dare un senso logico alla sequenza, che risulta così inaugurata dalla *Secunda pars*, com'era consuetudine, in quanto era la più interessante e commercialmente appetibile; inoltre, gli intervalli temporali che separano la pubblicazione dei singoli volumi risultano assai più proporzionati al rispettivo carico di lavoro in termini di fogli di stampa. Ad ulteriore conferma, il *colophon* della *Secunda pars* si presenta come imperfetto sotto diversi punti di vista: data e luogo di stampa, l'*Excusatio* del tipografo, il registro e la marca sono graficamente sacrificati, posti sul verso dell'ultima carta del fascicolo SS, immediatamente dopo la fine del testo, le cifre della data sono invertite (1053 per 1503) e la marca è più piccola di quella usata per gli altri volumi dell'edizione, con il disegno della lettera S inciso all'inverso. La spiegazione più economica è che si tratti di una prima versione, ancora imperfetta, del *colophon*, migliorata poi per le successive *partes*.

<sup>13</sup> Pochissime le informazioni in nostro possesso su questo personaggio, che il Kaeppli, sulla scorta di Antonio Senese, ritiene attivo intorno al 1500, ma di cui non

in cui il frate loda l'impegno e la cura dedicate dal tipografo all'allestimento dell'edizione: in aggiunta all'investimento economico, egli avrebbe fatto in modo che il testo ricevesse adeguate cure editoriali (qui il riferimento del vanitoso frate Alberto è probabilmente a sé stesso). Vi è, poi, una composizione in versi, il *Carmen in Summam reverendissimi beati Antonini*, in cui viene esaltato diffusamente il successo dell'opera, l'ingegno del suo autore e il grande giovamento che il lettore avrebbe tratto dalla lettura della *Summa*. Seguono alcuni versi che riguardano l'argomento trattato da ciascuna parte dell'opera: il testo e la consistenza di queste sezioni della prefazione cambiano quindi a seconda della *pars* in cui sono collocate. Infine, un *Explicit* di cinque versi ricorda ancora al lettore la fama e la perizia del tipografo.

In questo curioso mezzo foglio si manifesta chiaramente l'esuberante vanità editoriale del suo autore, Alberto da Porlezza, che dovette lavorare come curatore o correttore di bozze per l'edizione della *Summa* e, non volendo infine rimanere anonimo, compose una prefazione in cui imitava le introduzioni e dediche *ad lectorem* che proprio in questi anni cominciavano ad imporsi come modello di paratesto.<sup>14</sup> Più importante

individua alcuna opera. Riporto il passo: «Hunc fratrem Italum (quem Echardus et alii male Polonum vocant), a loco originis Polesiensem (vulgo Porlezza) dictum, in scriptorum catalogum introduxit Antonius Senensis, asserens eum floruisse a.D. 1500. Operum vero quae eum reliquisse asseverate, nec vestigium consequi potuimus», cfr. T. Kaeppli, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi I*, Romae, Istituto Storico Domenicano, 1970-1993, p. 33. Il coinvolgimento dei frati domenicani in tipografia è ben attestato, cfr. D. Fattori, «Frate Alberto da Castello, un domenicano in tipografia», *La Bibliofilia*, 109 (2007), pp. 143-168.

<sup>14</sup> Il modello di riferimento è da individuare nelle prefazioni di Giovanni Andrea Bussi alle edizioni romane di Sweynheim e Pannartz, che introducono nel mondo dell'editoria dei testi a stampa l'*usus* di premettere al testo una dedica del curatore del testo rivolta ai suoi lettori. Tuttavia, ad Alberto da Porlezza saranno state certamente note anche le prefazioni delle edizioni veneziane di Aldo Manuzio (opera, in questo caso, non del curatore ma dell'*editore* umanista), i cui primi esempi appaiono nelle *Introductivae grammatices* di Teodoro Gaza (dicembre 1495), nelle *Cornucopiae* di Niccolò Perotti (1499) e nella prima edizione della *Cose volgari* di Petrarca (luglio 1501); cfr. C. Dionisotti, G. Orlandi, *Aldo Manuzio editore: dediche, prefazioni, note ai testi*, Milano, Il Polifilo, 1975; C. Dionisotti, *Aldo Manuzio, umanista e editore*, Milano, Il Polifilo, 1995; M. Infelise, T. Plebani, *La voce dell'editore: prefazioni e dediche*, Venezia, Marsilio, 2015; P. Vecchi Galli, «Aldo e il libro italiano: l'invenzione del lettore», in *Nel segno di Aldo: catalogo della Mostra. Biblioteca universitaria Bologna, 29 ottobre 2015-16 gennaio 2016*, a cura di L. Chines et al., Bologna, Patron editore, 2015, pp. 13-21; T. Plebani, «Aldo Manuzio e il patto con i lettori», in *Aldo al lettore. Viaggio intorno al mondo del libro e della stampa in occasione del 5. Centenario della morte di Aldo Manuzio*, a cura di T. Plebani, Milano, Unicopli, 2016, pp. 133-150.

ancora, per quanto concerne la tecnica tipografica adottata per la sua realizzazione, è proprio qui che troviamo la più precoce applicazione finora conosciuta di *standing type*.

Scendiamo dunque nei dettagli: dal punto di vista bibliografico, il materiale testuale contenuto in queste due carte assume – nelle quattro parti che compongono l'opera – due forme differenti. Nella *Prima* e nella *Secunda pars*, infatti, la prefazione consiste in un inserto autonomo, inserito nella maggior parte dei casi al centro del primo fascicolo, e che – seguendo il formulario bowersiano per la redazione della formula collazionale – si propone di chiamare  $^I\pi^2$ , per la *Prima*, e  $^{II}\pi^2$ , per la *Secunda pars*.<sup>15</sup> Nella *Tertia* e nella *Quarta pars*, invece, la prefazione occupa la seconda e la terza carta del primo fascicolo (A), che consta in entrambi i casi di 6 carte.

Questa differenza strutturale costituisce, come vedremo, un primo importante indizio per individuare la modalità e le tempistiche di composizione e stampa della prefazione. Ricostruiamo, quindi, sulla base dell'evidenza bibliologica, come si dovettero svolgere le procedure in tipografia. La stampa della *Summa theologica* nell'officina di Lazzaro de' Soardi era cominciata con la *Secunda pars*. Questa era la più interessante e la più letta, dato che qui sant'Antonino sviluppava le questioni di etica economica, in particolare lo spinoso problema del prestito ad interesse in relazione al peccato di usura: di questa *pars* si aspettava conseguentemente uno smercio più rapido. Dopo averla completata (il *colophon* reca la data 15 luglio 1503), il tipografo proseguì con la *Prima*; ad un certo punto, però, il frate Alberto da Porlezza propose al Soardi di inserire una sua prefazione all'opera: non una prefazione generica ma quattro versioni leggermente diverse, una per ciascuna parte dell'opera, come rendeva necessaria la pubblicazione, e quindi anche la circolazione, sepa-

<sup>15</sup> Il simbolo  $\pi$  è impiegato per definire la natura prefatoria dell'inserto, il primo esponente indica la *pars* in cui deve essere collocato, e il secondo ne specifica la consistenza, cioè due carte. Questa proposta vorrebbe intervenire a correggere le formule collazionali delle attuali schede di SBN per queste due prime parti dell'opera. Quando presente nella formula, l'inserto è indicato «I-II», in riferimento alla numerazione che le due carte presentano in basso a destra, oppure  $\chi^2$ , seguendo in questo caso il formulario bowersiano per la redazione della formula collazionale, dove  $\chi$  serve ad indicare un inserto di due carte, non segnato. Se la prima opzione è errata perché nulla dice della natura dell'inserto e della sua struttura, anche la seconda potrebbe essere perfezionata, dato che lo stesso formulario mette a disposizione il simbolo  $\pi$  per indicare inserti che contengano un testo di natura prefatoria. Per questi aspetti cfr. F. Bowers, «Format and collational formula» in *Principles of Bibliographical Description*, Princeton, Princeton University Press, 1949, pp. 193-254.

rata e autonoma, di ognuna. Il frate dovette porre questa richiesta in un momento successivo alla stampa del fascicolo *a* della *Prima pars*, poiché non fu possibile inserire la prefazione nel fascicolo preliminare. Anzi, se questo, come spesso in età rinascimentale, era stato composto e stampato per ultimo, siamo in un momento successivo alla fine della stampa della *Prima pars* (il *colophon* è datato 1° settembre 1503).<sup>16</sup> Quanto alla *Secunda*, questa era certamente già terminata.

Impossibilitato ad inserire la prefazione nei fascicoli preliminari della *Prima* e della *Secunda pars*, il tipografo decise di adoperarsi per stamparla ugualmente, forse lusingato dagli elogi alla qualità della stampa inseriti dal frate, o più probabilmente per dare un'impostazione moderna e attraente all'edizione. La fece quindi comporre in modo che fosse contenuta in un fascicolo di due sole carte, con una numerazione romana progressiva e indipendente («I-II»), da inserire nella *Prima* e nella *Secunda pars*. Non è possibile sapere con certezza se la quantità di testo redatta dal frate fosse *ab origine* tale da poter essere contenuta in due carte, o se questa fosse la misura massima datagli dal tipografo, dato che un mezzo foglio era l'unità più facile da inserire. Ad ogni modo, Soardi scelse di comporre questo testo con uno dei suoi caratteri romani tondi (precisamente, il romano 103<sup>17</sup>), consapevole del fatto che queste forme tipografiche gli sarebbero servite per stampare la prefazione anche per gli altri volumi, e quindi avrebbe potuto lasciarle da parte, *standing* appunto, senza impegnare i caratteri gotici necessari per il corpo testo dell'edizione.

Che la prima prefazione ad essere stampata fosse quella per la *Prima pars*, anziché, come ci aspetteremmo, quella per la *Secunda*, è dimostrato da un errore testuale, corretto nel corso della tiratura di questa prima versione.<sup>18</sup> All'interno del primo testo dell'inserto, l'epistola in prosa, tro-

<sup>16</sup> Per gli elementi a sostegno di questa ipotesi si veda più oltre la nota 28. Un'analisi delle filigrane, estesa a tutti i volumi dell'opera, non ha consentito di precisare ulteriormente in senso cronologico il momento in cui l'inserto fu stampato, dato che esso presenta un disegno comune a molti altri fascicoli, una bilancia a piatti tondi iscritta in un cerchio.

<sup>17</sup> Questa è l'identificazione in F. Isaac, *An Index to the Early Printed Books in the British Museum, Part II: MDI-MDXX, Section II: Italy*, London, Bernard Quaritch, 1938, pp. 36-37.

<sup>18</sup> Tra riga 12 e 13 dell'epistola la parola «ordinis» è spezzata per realizzare l'a-capo e il compositore commette un errore: «-nisi» al posto di «-nis». Nel corso della tiratura di  $\frac{1}{2}\pi^2$ , l'errore viene corretto inserendo uno spazio al posto della *i*. Per completezza si noti un'altra variante, di natura questa volta meccanica e non testuale, ossia la sostituzione di alcuni caratteri a riga 25 dell'epistola, danneggiati probabilmente da un oggetto caduto sulla forma o da un incidente di simile natura. Questo ha causato, nella parola «frugem»,

viamo due riferimenti al volume in cui l'inserto stesso è collocato: «hoc in volumine primæ partis» (<sup>1</sup>π1r, r. 8) e «hanc partem primam» (<sup>1</sup>π1r, r. 15). Il brano termina su <sup>1</sup>π1v e su <sup>1</sup>π2r comincia il breve poemetto *Carmen in Summam reverendissimi beati Antonini*. Su <sup>1</sup>π2v si trovano i versi, appositamente composti, che introducono gli argomenti trattati da questa *Prima pars*, ossia l'anima, gli angeli e i beati. Segue l'*Explicit* elogiativo del tipografo, lungo 5 versi e chiude la parola «FINIS.» (Cfr. Figura 1).

A questo punto, il Soardi procedette a stampare l'inserto della *Secunda pars*. Prima di imporre nuovamente i caratteri, aggiornò i riferimenti al volume nell'epistola, sostituendo due parole in modo che il testo leggesse «hoc in volumine secundæ partis» (<sup>11</sup>π1r, r. 8) e «hanc partem secundam» (<sup>11</sup>π1r, r. 15). Frate Alberto pose però un nuovo problema al tipografo, componendo, per la seconda parte, un'introduzione agli argomenti assai più corposa, in ragione della maggiore importanza di questa sezione: in due parti, aveva una consistenza complessiva di 27 righe, quasi tre volte tanto quella della *Prima pars*, e doveva essere inserita nella prefazione senza poter eccedere la misura fisica del mezzo foglio. Per guadagnare spazio, allora, il tipografo spostò due righe dell'epistola dal verso al recto della prima carta e l'inizio del *Carmen*, che prima cominciava su carta 2r, nella seconda metà di 1v. Compattò poi le cinque righe di introduzione al *Carmen* in tre e sostituì la prima lettera del componimento con un'iniziale silografica, cogliendo l'occasione per concedersi un vezzo solo decorativo, dato che questa, rispetto ad una normale lettera in piombo, occupava più spazio. L'enunciazione degli argomenti trattati risultava quindi cominciare su carta 2r e continuare sul verso; seguiva il «FINIS.», che in questo caso precede i versi di *Explicit*, mentre a chiusura venne aggiunta la locuzione «LAVS DEO.» (Cfr. Figura 2).

Dopo aver terminato la tiratura di <sup>11</sup>π<sup>2</sup>, il tipografo mise da parte le forme usate per la stampa di questi due inserti, ossia le lasciò *standing*, fino a quando giunse il momento di stampare il fascicolo preliminare della *Quarta pars*, la successiva in ordine di stampa.<sup>19</sup> Dato che questo

una curvatura alla base delle lettere *f* ed *r*, l'apertura dell'occhiello della *g*, e ha spezzato la *l* della parola «delectant» nella riga successiva. Studiando le combinazioni di lettere danneggiate e sostituite riscontrate nei diversi esemplari, si ricava che il tipografo non cambiò tutte le lettere nello stesso momento: fermò una prima volta la tiratura per sostituire la *l* e una seconda volta per cambiare la *g*. La *f* e la *r* rimasero invece (lievemente) danneggiate, e quindi riconoscibili, in tutte le versioni della prefazione stampate successivamente.

<sup>19</sup> Se, come è probabile, il fascicolo *A* della *Quarta pars* fu stampato per ultimo, le forme dovettero rimanere *standing* dagli inizi di settembre ai primi giorni di novembre all'incirca. Il *colophon* di questa *pars* fu infatti composto il 6 novembre 1503.



FIGURA 1

*Prima pars summe maioris beati Antonini* (Biblioteca Nazionale Centrale Roma, 8.12.H.5.2,  $\pi^2$ :  $\pi 1 r$  e  $v$  nella metà superiore,  $\pi 2 r$  e  $v$  nella metà inferiore dell'immagine).

**Fratres Albertus Portienensis ordinis prædicatorum vite regularis.**  
Ad lectorem.

**S**olent homines aspernari ac fastidire codices quos uel non decetibus figuris profusos uel apudicos fidos uident uel auctoritate uacuos uel minus emendatos. Per amant uero contra liberos deligant & lecturam librorum uoluptatis nō nihil ex eis capiētes quos & eleganti litterarū forma nouerint & auctoritas claris patribus manumine cōmixtos liquido fulciti: quos & iudem ne castigatos omnia mēda uitioꝝ carentes perpeperint. Id profecto per idoneas manus hoc in uolumine primæ partis scæteritꝝ uoluminibus sumæ Reuerendissimi Beati Antonini ordinis prædicatorꝝ præfulsi Florentinis uirū qdem peritissimū & laudabili ueritate & celebri resonante fama: tam sanctimonie q̄ dogmatis hinc ratione christigenarum oras omnis opinatissima eractā diligentia effici curauit Lazarus Soardus artis calcographæ studiosissimus impensis suis: & sumptibus non modicis. Accedit insuper huic quo & hanc partem primam cui reliquis accuratius emendari studuit ac fitegit idē Lazarus: & eius quicq̄ egeus opus ad eam libens sibi comparandam facilius inflectatur allectus & attractus equidē frugis utilitate q̄ maxima quā studio suo lectori memorata summa credidit allatura. V habes sup̄ in ea lectore candide (ut uaria ubi sequentium carminum species indicat) quæcunq̄ tibi placere queant: & oblectatur afferre simul ac frugē. Si sacra paginasi theologia iuuatū canones palatinæ delectant aulicæ Cæsares instituta iurag queruntur si dicta doctorum præcipuas q̄ plurimas in immo innumera prope singulis ac cōmodata rebus: & congrua consonaq̄ optantur exempla: quæ plus uerbis de uerbo effulminat q̄ nephas ad uirtutem mouent animos & mīsamantū non rudis animum deniq̄ sermo mulcere potest ubi sunt omnia. Deest ubi nihil quo non comparandi

I

huiusce sacri diuini operis iure quippam causari nequeas: cui propter eum quod religionem deceat sermonis cultum & nitorem (nonnulli enim sermonem horrent incultum) tum propter cetera quibus ad habendos huiusmodi libros mens humana ducta non ab re nimis accenditur commodo sane uberrima posituros. Hanc obrem cuncti noctū dieq̄ religiosi necnō multi secularium ingenij ardentiq̄ desidio habendis hinc tam bonis tam frugis tamq̄ necessariis libris habētus inhyment. Accede ergo. horum atq̄ fadicos & opibus ac thesauris cōferendos ære iam dice paruo librorum emeritꝝ quos canimus prædanti antistitis tam infignes & celeberrimos omne tibi per auxij honori fituros & laudatissimos plane in saluberrimos.

Vale felicitè & saluè.

**Fratris Alberti Portienensis ordinis prædicatorū vite regularis carmen in Summā Reuerendissimi Beati Antonini ordinis eiusdem archiepiscopus Florentini.**

Inter eos conspicuos illi fitegit ordinis almi  
Dominicimicuit qui hoc dedit autor opus.  
Præfulsi Antonius uocatus nomine celsa  
In Florentiam sedes iugiter iubar.  
Is decus & patris laibus fiat gloria claris.  
Gloria magna sacre religionis item.  
Bibliopola nequit uarios explodere libros:  
Quos modo uenales calcographæ arte tenet  
Istius at terris merito celeberrima iumma  
Sæpe quidem impressa est hæc iterata fuit.  
Fama sui resonans immensum per uolat orbem.  
Et diffusa solo: lux sua ubiq̄ micat  
Fælicem quondam fe dixit: & orbe beatum  
Quo in potuit librorum huius habere patris  
Scilicet mirari iam debeat his super omnes  
(Fæce bona dicam) quum premat ipsa notas:  
Ordine digestas iradat (mirabile uisū)  
Materias pulchro quas libet atq̄ docet.  
Pastor grande sophos fuerat qui nactus ad astra  
Ire doce recta multipliciq̄ uia  
Numine de diuode cælibus angelicis:  
Deq̄ anima docuit cuncta probata fide.  
Nil & omisit sacri donatus lumine & alio  
Præditus ingenio: quod ueret omne nephas.  
Quoq̄ status liquido pingit moderamine refug

II

Clarus humanas quo libet atq̄ gradus.  
Quoq̄ dicit lectꝝ sacris his omnibus asserit ampla  
Dogmata & æqua nitent atq̄ serena patent  
Quoq̄ uicquid hinc almi uirtutibus atq̄ decoris  
Dixit & admonuit nos pater ille fatis  
Omnibus & uiget summa hæc memorabilis oris  
Et maiore uiget iam præcioꝝ sono.  
Fæc licet in prato florentis & temper amaret  
Tam ueluti flores carpere odoriferos.  
Fæc licet campos spaciosos curteæ grati  
Areolique frui tum paradisi soli  
Leges cæcæ hæc infert atq̄ tonantis  
Pennis cælis ibi iura canitꝝ fori.  
Omnibus illa manu fæctis summa ministrat.  
Quæ bona sūt que salus laus honore hinc daf.

Prima pars diuorum animarū canitꝝ  
Angelos hæc pars canit: & beatos  
Quæ post cælo tenent micantes  
Culmine tradit.  
Figit his lectꝝ studis acumen  
Mentis ut dicat tabulis probandis  
Numen æternum: superosq̄ cætus  
Deo atq̄ mentis.

Quisquis nosse cupit quis librorum edidit artis  
Calcographæ hos studio celebratus i urbe Soardus  
Lazarus hos Veneta imprimere curauit: & aptus  
Character fuit his cura renouatus amantis  
Calcographi librorum cunctis offerre probandos.  
FINIS.

## FIGURA 2

*Secunda pars summe maioris beati Antonini* (Biblioteca Nazionale Centrale Roma, 70.6.F.21.3,  $\Pi\pi^2$ :  $\Pi\pi 1r$  e  $v$  nella metà superiore,  $\Pi\pi 2r$  e  $v$  nella metà inferiore dell'immagine).

II  
Fratr Albertus Porletensis ordinis prae-  
dicatorum uitz regularis.  
Ad lectorem.

**S**olent hoies aspernari ac fastidire codices: quos uel non  
decebitibus figuris pressos uel apertibus fideos uident uel  
auctoritate uacuos uel minus emendatos. Per erant uero  
econtra libere terq; deligant & lectant libros uoluptatis: & nihil  
ex eis capiunt: quos & eleganti litterarum forma nouerit: & auctoritas  
clarior: pbatq; munimine comixos liquido fuluri: quos & iudem  
rite castigatos: omnique menda uinquo carentes peripexerint. Id  
profecto per idoneas manus hoc in uolumine quartae partissae  
teritq; uoluminibus summe Reuerendissimi Beati Antonini ordi-  
nis praedicatoris praefuli Florentini uiti quidem peritissimi: & lau-  
dabili ueridicaq; & celebri resonante fama: tam sanctimoniz q;  
dogmatis huius ratione christigenarum oras omnis opinatissimi  
erata diligentia efficitur aut Lazarus Soardus artis calcoagra-  
phae studiosissimus impensis suis: & sumptibus non modicis.  
Accedit in super huic quo & hanc partem quartam eius reliquis  
accuratus emendari studuit: ac fatigatide Lazarus: & eius quicq;  
egens opis ad eam libens sibi comparandam facilius inlecebatur  
allectus: & aures eius quid sit fugis uisitante q; maxime qua studio-  
so lectori memoria summa creditur allatura. Habet sicut in ea le-  
ctor candido: ut uaria tibi sequentium carminum species indica-  
cat: quascunq; tibi placere queant: & oblectantur afferre simul ac  
fruge. Si facti paginasti theologia iuuat: si canones palatinae de-  
lectant: aut si Caearea instituta iureq; queruntur: si dicta docto-  
rum praecipua q; plurimam inno innumera prope singulis ac-  
commodata rebus: & congrua consonaq; optantur: exempla: quae  
plus uerbis de uicido effulminat: q; nephas ad uirtutem mouent  
animos: & infamanti non rudis animum deniq; sermo mul-  
cere potest: tibi sunt omnia. Deest tibi nihil: quo non comparandi

A 2 4° 28

huius facti diuiniq; operis iure quippiam causari nequeas: q;  
propter eum quod religionem deceat sermonis cultum & nito-  
rem (nonnulli enim sermonem horrent inculcum) num propter  
caecitas quibus ad habendos huiusmodi libros mens huma-  
na ducta non aere nimis accenditur commoda sine aberrata  
pauituro. Hanc obrem cum q; nonnulli dieq; religiosi nemod; inul-  
ti secularium ingenia ardentiq; desiderio habendis huius tam bo-  
nis tam fugi tamq; nec fatiis libris haerent inlystant. Ace-  
de ergo hortor atq; suadeo: & opibus ac huiusmodi conferendos  
ere tam diffe paruo libros emere: quos enim praedari antisti-  
tis tam insignes & celeberrimos omne sibi per auzq; honori fu-  
turos & laudatissimos plane tu aluberimus.

Vale feliciter &amp; salue.

III  
Fratris Alberti Porletensis ordinis praedicatorum uitz regularis  
carmen in Summa Reuerendissimi Beati Antonini ordinis  
eiusdem archiepiscopi Florentini.

**I**nter conspicuos illustresq; ordinis almi  
Dominici: mihi cuiusq; hoc dedit auctor opas.  
Praefuli is Antonius uocatus nomine caesa  
In Florentiam, sedes iugiter iubar.  
Is decus & patris laribus fiat gloria claris.  
Gloria magna sacrae religionis item.  
Bibliopola nequit uarios explodere libros:  
Quos modo uenales calco grapha arte tenet  
Istius at teris merito celeberrima summa  
Saepe quidem impressa est: saepe iterata fuit.  
Fama sui resonans immensum peruolat orbem.  
Et diffusa sololux sua ubiq; micat  
Felicem quondam le dixit: & orbe beatum  
Qui ponit libros huius habere panis  
Sed quis mirari iam debeat his super omnes  
(Pace bona dicam) quum premat ipsa notat  
Ordine digellas tractat (mirabile uiso)  
Materias pulchro qualibet atq; docet.  
Pastor grande sophos fuerat qui naclus ad alia  
Ire doceret: aetna multiplici uia  
Namine de diuioe caribus angelicisq;  
Decq; anima docuiscumeta probata fide  
Nil & omisit acri donatus lumine & alto  
Praedit ingenio: quod uetet omne nephas.  
Quoq; status liquido pingit moderamine refertq;  
Clarius humanas quo libet atq; gradus.  
Quoq; itelq; sacris sic omnibus aliteri ampla  
Dogmata & aequa nitenatq; ferena patenti

A 3

Quicquid inest almi uirtutibus atq; decoris  
Dixit & admonuit nos: pater ille fati  
Omnibus & uiget summa haec memorabilis oris  
Et maiore uiget iam precioso sono.  
Hic licet in prato florenti: & semper amano:  
Tam ueluti flores carpere odoriferos.  
Hicq; licet campos spaciosos currere grati  
Aere huiusque frui tum paradisi foli  
Leges caezares hanc in feratq; tonant  
Pontificalis ibi iura canitq; fori.  
Omnibus illa manu faturo summa ministrat.  
Quae bona fuit quoque salus laus honorq; daf.

**S**uarta parte canit candida praefuli  
Antonini munda lingua uel in dityras  
Virutum species quoq; plurimos  
Sermonis domini matris amabile  
Definit uano schemate ludicos  
Ex magno si quidem munere nobiles  
Inferosq; haec indignis reuibus  
Et tormenta malis conuans horrida  
Nedarq; Ambrosium deniq; praedat.

FINIS.

Quisquis nosse cupit quis libros edidit artis  
Calco graphae hos studio celebratus in urbe Soardus  
Lazarus hos Venae imprimere curant: & aptus  
Caracter fuit huius cura reuicatus amantis  
Calco graphi libros cuiusq; offerre probandos.

LAVS DEO.



FIGURA 3

*Tertia pars summe maioris beati Antonini* (Biblioteca Nazionale Centrale Roma, 70.6.F.22.1, c. a2r e v nella metà superiore dell'immagine, c. a3r e v in quella inferiore).

**Frater Albertus Poletienſis ordinis prædicatorum uitæ regularis.**

**Ad lectorem.**

**S**olent hoies alpermane fistidire codices: quos uel non decetibus figuris pressos uel apicibus fidos uideri uel auctoritate uacuos uel minus am edatos. Præmâ uero econtra biteraq; deligant & ledant libros uoluptatis nō nihil ex eis capientes: quos & elegit litterarū forma nouerit: & autoris clarū obtingit munimine cōmicos liquido fulciri: quos & idem rite adhibere os omnino munda uitioq; cœcetes perpexerint. Id profecto per idoneas manus hoc in uolumine secunda partis eze teriq; uoluminibus sume Reuerendissimi Beati Antonini ordinis prædicatoꝝ præfuls Florentinū qdem penitissimū: & laudabiliter didicisti & celebri resonante fama: tam fan dūctōtis q̄ dogmatis b̄ta ratione christifigenarum oras omnis opinatissimi exarata diligencia efficiturauit. Lazarus Scordus artis calceꝝ p̄ha studiosissimus impensis suis: & sumptibus non modicis. Accedit insuper huicq; & hanc partem fecidam cuꝝ reliquis accuratius emendari studuit: & fastigiū idē Lazarus: & eius quicq; egens opis ad eam libens sibi comparandam facilius inflectatur allectus & attractus equide frugis uilitate q̄maxima quā studioꝝ lectōri memorata summa crediti saltaria. Hæc s̄ ip̄m in ea lector candide: ut uaria tibi sequentium carminum species indicat: quancunq; tibi placere queant & oblectatū offerre simul ac frugē. Si sacra paginasti theologia in uastis canones palatine delectant aulicis Cæsarea instituta uirag; quœ uerunturū dicta doctorū præcipuū s̄ plurimā immo innumeræ prope singulis accōmodata rebus: & congrua consonaq; optantur exempla quæ uerbis de uido effulminatq; nephas ad uirtutem mouent animos & infirmantē non rudis animum deniq; fermo mulcere potest tibi sunt omnia. Deest tibi nihil: quo non comparandi huic uice facti diuinis operis iure quippiam causari nequeas: quod propter eum quod religionem decet sermonis cultum & nicoꝝ

I

rem (nonnullenim sermonem horrent inculum) tum propter cætera: quibus ad habendos huiusmodi libros mens humana ducta non abre nimis accenditur commoda sane uberrima parituros. Hanc obrem cuncti noctū dieq; religiosi necnō mul ti secularium ingeniarū deniq; desiderio habendis hūc tam bonis tam frugis itaq; necessariis libris habentibus inharunt. Accede ergo horior atq; suadeo: & opibus ac thesauris cōferendos: ere iam disce paruo libris emere quos canimus prædici antistitē tam insignes & celeberrimos omne tibi per auzq; honori fautores & laud: graūssimos plane tu falaberimus.

Vale feliciter & salue.

**Frater Alberti Poletienſis ordinis prædicatoꝝ uitæ regularis carmen in Summā Reuerendissimi Beati Antonini ordinis eiusdem archipræsulis Florentini.**



**I**nter conspicuos illi tresq; ordinis almi Dominici: cuius tibi hoc dedit autor opus. Præfuls Antonius uocatus nōmine cæcilia In Florentiam sedes iugiter iubar. Is decus & patris iuribus stat gloria diem. Gloria magna sacre religionis iuris. Bibliopola nequit uarios explodere libros: Quos modo uenales calceographa ardet. Ibius at terrens merito celeberrima summa Sæpe quidem impressa est: sæpe iterata fuit. Fama sui resonans immensum per uoluit orbem. Et diffusis solus sua ubiq; micat. Fœlicem quondam fe dixit: orbe beatum Qui potuit librorū huius habere patris Sed quis mirari iam debeat his super omnes (Pace bona dicam) quum premat ipsa notata? Ordine digestas tractat (mirabile uisu) Materias pulchro quasi libet atq; docet.

Pastor grande sophos fuerat: qui uictus ad astra Ire docet: recta multipliciq; uia Numine de diuode cætib; angelicisq; Deg; anima docuit: cuncta probata fide. Nil & omisit: sacri donatus lumine & alto Præditus ingenio: quod uetet omne nephas. Quosq; status liquido pingit moderamine: cæq; Clarius humanas: quod libet atq; gradus. Quicq; id lectiq; sacris hæc omnibus sitent ample Dogmata & æqua nitent atq; ferena patent Quicquid inest illis airtutibus atq; decons Dixit & admonuit nos: pater ille fati Omnis & uiget summa hæc: mœtocabilis oras Et maiore uiget iam precioꝝ sono. Hac licet in prato florenti: & semper amando. Tam ueluti flores carperet odoriferos. Hæc licet in campo spacioꝝ currere: grati Areolis que frui tum paradisi soli Leges cæsareas hæc inseruitat; tonantis Pontificis tibi iura canitq; fori. Omnis illa manu factura summa ministrat Quæ uis bonis sit: que salus: laus honor atq; dat.

**M**nia sunt dictis doctis & par te secunda Crimina uendicis formis disticta notata. Digna quæ delecto ps hæc afferret; frequentes Atq; saluiteros monitus: & singula elans Enodet uerbis: anfractus atq; uirtuosos Enodet dubios: & reddidit quæq; soluta Curre iugis propensatq; & habere probatus Præfuls hos ut uoluerit quos florentia flores Collige & in numeros: suam censuram odorem.

II

**D**igne ad populos: quod est salutis Charis capito prædicatoꝝ apia: Istis dicto qui prophana sacra Audis: sine nephas tibi fatiens. Chartas & layci hæc legant: sacerdos Dicit prima petri nitens corona Qui uen exornatus habens suam cathedram. Dicit atq; imperi tenet potentis Qui sepe sum: reliquos decet fideles Normas nosse solo patris celebres Tanti ueridicū hæræ quondam Qui uen digne nitidum dedidit dogma. Nemō uia sui palam probata Virus: & probitas erant docenti Nullus cui posuit seuerus unq; Censor nemp; labrum super columnas Firmato folidas: & ipsi ueris Nira hæc summa fuit patrum statusus. FINIS. Quisquis nosse cupit quis libros edidit aris Calceographæ hos fudis: celebrant; f urbe Scordus Lazarus hos Venetia impitiner curauit: & aptus Carat; fuit his cura renouatus amantis Calceographi libros cunctis offerre probandos. L A V S D E O.

## FIGURA 4

Quarta pars summe maioris beati Antonini (Biblioteca Nazionale Centrale Roma, 8. 26.D.2.2, c. A2r e v nella metà superiore dell'immagine, c. A3r e v in quella inferiore).

## II

Frater Albertus Portletiensis ordinis prædicatorum uite regularis.  
Ad lectorem.

**S**olent hoies asperrimè fastidire codices: quos uel non decetibus figuris pressos uel apicibus fractos uident uel auctoritate uacuos uel minus emendatos. Per amant uero e contra libetereq; delignant & lectant libros uoluptatis nō nihil ex eis capiēt: quos & elegāū litterarū forma nouerit: & autoris clarū: pbatioq; munimine cōnixos liquido fulciri: quos & iūdem rite castigatos omniq; menda uitioq; carentes peripserint. Id profecto per idoneas manus hoc in uolumine tertie partis: & tertio uoluminis summe Reuerendissimi Beati Antonini ordinis prædicatorū præfulsi Florentini uiti quidem peritissimi: & laudabili ueridicāq; & celebri resonante fama: tam sanctimonie q̄ dogmatis hūa ratione christigenarum oras omnis opinatissimi exacta diligentia effici curauit Lazarus Soardus artis callographæ studiosissimus impensis suis: & sumptibus non modicis. Accedit insuper huic quo & hanc partem tertiam cum reliquis accuratius emendari studuit ac fatigari idē Lazarus: & eius quicq; egeus opis ad eam libens sibi comparandam facilius inflectatur allectus & attractus equidē frugis utilitate q̄ maxima: quā studioso lectori memorata summa credit allatura. Habes sūp in ea lektor candide: ut uaria tibi sequentium carminum species indicat: quæcūq; tibi placere queant: & oblectatur afferre simul ac frugē. Si sacra pagina: si theologia iuuat: si canones palatina: delectant aulæ: si Casarea instituta iurāq; queruntur: si dicta doctorum præcipua: si plurimam in innumera prope singulis ac cōmodata rebus: & congrua consonaq; optantur exempla: que plus uerbis: de uerbo effulminatq; nephas ad uirtutem mouent animos & infirmant: si non rudis animus deniq; sermo multere potest: tibi sunt omnia. Deest tibi nihil: quo non comparandi

a z 1 20

huiusce sacri diuinitq; operis iurē quippiam causari nequeas: quæ propter eum quod religionem docet: sermonem cultum & nitorem (nonnulli enim sermonem horrent incultum) tum propter cætera: quibus ad habendos huiusmodi libros mens humana ducta non abre nimis accenditur commoda sane uberissima pariturus. Hanc obrem cuncti noctu dieq; religiosi necnō multū secularium ingenti ardentiq; desiderio habendis hūc tam bonis tam frugitāq; necessariis libris tractenus inharunt. Accede ergo hortor atq; suadeos: & opibus ac thesauris cōferendos: æc iam disce paruū liberos emere: quos amicus prædator antistitis tam insignes & celeberrimos omne tibi per æuūq; honori futurus & laudis granulos plane tu saluaberimus.

Vale feliciter & saluē.

## III

Frater Alberti Portletiensis ordinis prædicatorū uite regularis sermen in Summa Reuerendissimi Beati Antonini ordinis eiusdem archiepiscopi Florentini.

**I**nter conspicuos illustresq; ordinis almi  
Dominici: cuius qui hoc credit autor opes.  
Præfulsi Antonius uocatus in nomine ecclesie  
In Florentiam sedes iugis iubar.  
Is decus & patriis laudibus stat gloria dantis.  
Gloria magna sacre religionis item.  
Bibliopola nequit uarios explodere libros  
Quos modo uenales callographia arte tenet  
Istius at teris merito celeberrima summa  
Sæpe quidam impressa est: sæpe iterata fuit.  
Fama sui resonans immensum peruolat orbem.  
Et diffusa solodux sua ubiq; micat  
Felicem quondam se dixit: orbe beatum  
Qui potuit libros huius habere patris  
Sed quis mirari iam debeat hic super omnes  
Pace bona dicam: quum premat ipsa notæ  
Ordine digestas tractat: mirabile uisū  
Materias pulchro qualibet atq; docet.  
Pastor grande sophos fuerat: qui nactus ad astra  
Ite doceret: & multiplicisq; uia  
Numine de diuorū caribus angelicisq;  
Deq; anima docuit: cuncta probata fide.  
Nil & omisit: aci donatus lumine & alto  
Præditus ingenio: quod ueret omne nephas.  
Quosq; status ligno pingit moderatim: et ferq;  
Clarius humanas: quoslibet atq; gradus.  
Quicq; d' iteq; sacris hic omnibus adferit ampla  
Dogmata: & æqua nientatq; serena patent

a z 1 20

Quicquid inest almi uirtutibus atq; decoris  
Dixit & admonuit nos: pater ille sitis.  
Omnibus & uiget summa hæc memorabilis oris.  
Et maiore uiget tam precioq; sono.  
Hæc licet in prato florentis: & semper amanoq;  
Iam ueluti flores capere odoriferos.  
Hæc licet campis spaciolos curren: grami  
Arcoli que frui tum paradisi soli  
Leges cæcæ hæc: inferentq; torentis  
Pontificalis tibi iura canisq; fort.  
Omnibus illa manu sanctis: summa ministrat.  
Quæ bonæ sit: quæ salus: laus honorisq; daf.

**L**umine largis quoq; pars terra præfulsi uitæ  
Antonii liquidus fundit amensolo  
Hæc rigat arenis: per sit gula climata: tezzas  
Difundit ipsa statas: quosq; hominumq; gradus  
Sacramenta pie: & celsitas religionis  
Christigenæ: clari lumine rite notat  
Lampade diuinæ fulgentis: quippe fugatis  
Illuminat tenebris: plunima opæca diu  
Sole sub hoc radiis: rutilanti equisq; ueni  
Scandere cæciles: quis queat orbe potest.

F I N I S.

Quisquis nosse cupit: qui libros edidit: artis  
Callographæ: hos studet: oblectatus: si iure Soardus  
Lazarus hos: Veneta impingit: curauit: & aptus  
Character fuit: hic cura: reuocatus: amantis  
Callographi: libros: cunctis offerre: probandos.

LA V S D E O.

non era stato ancora predisposto, fu possibile inserirvi le forme della prefazione, togliendo la numerazione romana e aggiungendo la regolare segnatura («A2 4<sup>a</sup> pars» e «A3»). Il fascicolo *A* consta di sei carte, di cui la prefazione occupa la seconda e la terza. Anche in questo caso il tipografo aggiornò i riferimenti nell'epistola in prosa: «hoc in volumine quartæ partis» e «hanc partem quartam» (A2r, r. 15); l'introduzione agli argomenti era piuttosto breve (9 righe), quindi poté ristabilire l'assetto grafico originale, esteticamente più equilibrato. Riportò le due righe dell'epistola, prima spostate dal verso al recto, nella posizione precedente, lasciando bianca la metà inferiore della seconda pagina della prefazione (A2v), e ricollocò l'inizio del *Carmen* su quella successiva (A3r). Mantenne alcune delle modifiche apportate per l'insero della *Secunda pars*: i versi di introduzione su tre righe anziché cinque, e la lettera silografica del *Carmen* (Cfr. Figura 3).

Ancora una volta, le forme vennero messe da parte, fino alla stampa del fascicolo *a* della *Tertia pars*.<sup>20</sup> Il tipografo fece, per l'ultima volta, aggiornare la segnatura, completa di indicazione della *pars* («a2 3<sup>a</sup> pars» e «a3 3<sup>a</sup> pars») e i riferimenti: «hoc in volumine tertiæ partis» (a2r, r. 8) e «hanc partem tertiam» (a2r, r. 15). La sezione di introduzione agli argomenti, lunga 10 righe, venne sostituita a quella della *Quarta* senza provocare alcuna modifica grafica. Una minima variazione si riscontra nelle parti di supporto che fissano le forme, cambiate con la nuova imposizione e la sostituzione della segnatura. Ne risulta un posizionamento leggermente diverso delle scritte finali maiuscole «FINIS.» e «LAVS DEO.»: nella *Quarta pars*, la F di «FINIS» è esattamente sopra la c di «cupit», mentre nella *Tertia* è sopra la p; la L di «LAVS» si trova sotto lo spazio tra «Calcographi» e «libros» nella *Quarta pars* e in corrispondenza della p di «Calcographi» nella *Tertia* (Cfr. Figura 4).

L'espediente dello *standing type* è stato quindi intelligentemente sfruttato da Lazzaro de' Soardi per stampare l'introduzione di frate Alberto in quattro versioni, una per ogni parte dell'opera: le forme sono state conservate, senza ridistribuirne i caratteri, e imposte quattro volte, apportando le opportune modifiche testuali e di *layout*, spostando righe e parole, e disponendole differientemente nello spazio a disposizione. Che i caratteri necessari a stampare la prefazione siano stati conservati per l'intero alle-

<sup>20</sup> Anche in questo caso, se i primi due fascicoli della *Tertia pars*, contenenti il *Prologus* e la *Tabula* di questa *pars*, sono stati composti e stampati per ultimi, le forme della prefazione dovettero restare *standing* fino a fine febbraio all'incirca, 3 mesi dopo la loro imposizione all'interno del fascicolo *A* della *Quarta pars*.

stimento dell'edizione, è confermato dall'appartenenza di tutte le versioni alla stessa composizione tipografica. Ciò può essere dimostrato grazie alla ricorrenza di alcuni caratteri riconoscibili perché danneggiati, benché lievemente, in modo caratteristico:

- epistola, r. 1: la *A* di «Albertus» ha la grazia destra rotta
- epistola, r. 17: la *s* finale di «studiosissimus» presenta il tratto superiore appiattito
- epistola, r. 25: la *g* di «theologia» ha l'occhiello rotto
- Carmen*, r. 1: la *t* di «Fratris» presenta un morso sul lato sinistro
- Carmen*, r. 3/2<sup>21</sup>: la *m* di «reverendissimi» ha una spaccatura sul lato sinistro
- Carmen*, r. 7/5: la *D* di «Dominici», a riga 7/5, ha una spaccatura sul tratto verticale
- Carmen*, r. 29/27: la *o* di «ingenio» è danneggiata nella parte inferiore.
- Carmen*, r. 32/30: la *Q* maiuscola di «Quicq(ui)d», è leggermente schiacciata alla sommità
- Carmen*, r. 41/39: la terza *i* di «paradisioli» manca del puntino
- Explicit*: la *q* minuscola di «Quisquis» manca della grazia finale del tratto verticale e la *ç* è un po' appiattita a sinistra e sulla base in modo caratteristico

A questa dimostrazione si aggiunge quella ottenuta collazionando le diverse versioni con lo strumento ottico McLeod: esse coincidono perfettamente, con esclusione delle sezioni di testo modificate.<sup>22</sup>

Il fatto che la prefazione assuma nella *Prima* e nella *Secunda pars* la forma di inserto autonomo, ossia di un elemento estraneo alla regolare conformazione dei fascicoli di un in-quarto, determina una significativa variabilità nella sua presenza e nel suo posizionamento all'interno del volume, mentre nella *Tertia* e nella *Quarta pars* il testo ha una collocazione ben definita ed è sempre presente, a meno che l'esemplare in questione non sia mutilo o danneggiato.

<sup>21</sup> Il numero a sinistra della sbarra indica la riga in cui si trova la lettera in questione in <sup>1</sup>π<sup>2</sup>, mentre quello a destra fa riferimento a <sup>11</sup>π<sup>2</sup>. La mancanza di corrispondenza esatta è determinata dalla diversa distribuzione delle due righe di intestazione tra le due varianti dell'inserto, in ragione degli spostamenti di materiale tipografico appena descritti.

<sup>22</sup> Per una descrizione del funzionamento e delle potenzialità di questo strumento cfr. R. McLeod, «Il collazionatore portatile McLeod: una veloce *collatio* dei testi a stampa come figure», in *La stampa in Italia nel Cinquecento*, a cura di M. Santoro, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 325-351.

Su 62 copie della *Prima pars* che costituiscono il nostro campione, 57 sono complete dell'inserto (il 92%); su 52 copie della *Secunda*, l'inserto è presente in solo 27 (il 52%). Inoltre, il bifoglio manca talvolta nella *Secunda pars* benché la *Prima* lo presenti, e mai viceversa. Ricordando che la stampa della *Summa* era cominciata proprio con la seconda parte, si può supporre che, al momento di imprimere la prefazione, molti esemplari di questo volume dell'opera avessero già lasciato il laboratorio tipografico e non fosse quindi più possibile inserirvela, mentre gran parte della tiratura della *Prima pars*, se non tutta, doveva essere ancora a disposizione e quindi la maggior parte degli esemplari ne è provvista. Le singole parti della *Summa* hanno circolazione autonoma, quindi a tiratura terminata venivano subito immesse sul mercato. Bisogna poi considerare la variabile costituita dall'intervento dei legatori: ciascuno di essi può aver preso autonomamente la decisione, sistematica o saltuaria, di non integrare gli inserti nei rispettivi volumi, pur avendoli a disposizione. Ad essi era anche affidata la scelta della posizione in cui collocarli, con conseguenti esiti variabili.<sup>23</sup> Nella maggior parte delle copie esaminate, sia della *Prima* (88%) che della *Secunda pars* (96%), l'inserto è stato posto al centro del primo fascicolo, ossia tra le carte a4 e a5. Conseguentemente, le descrizioni che si trovano in SBN e Edit16 sono del tipo: a<sup>8</sup> (a4 +  $\chi^2$ ) per la *Prima* e A<sup>8</sup> (A4 +  $\chi^2$ ) per la *Secunda*. Nella *Tertia* e nella *Quarta pars*, però, il materiale di introduzione occupa le carte 2 e 3 del primo fascicolo, dopo il frontespizio e prima dell'inizio del testo vero e proprio, in modo logico e coerente rispetto al suo contenuto. È lecito perciò dedurre che questa fosse la posizione voluta dal tipografo anche per l'inserto della *Prima* e della *Secunda pars*: dopo il frontespizio (a1/A1). La corretta formula collazionale dovrebbe quindi essere: a<sup>8</sup> (a1 +  $^1\pi^2$ ) per la *Prima* e A<sup>8</sup> (A1 +  $^1\pi^2$ ) per la *Secunda*, benché in nessuno degli esemplari esaminati finora si sia trovato l'inserto in questa posizione. La formula collazionale ha, del resto, il compito di descrivere non la situazione maggioritaria riscontrata negli enti reali, sopravvissuti e analizzati dal bibliografo, bensì la copia che idealmente comprenda tutte

<sup>23</sup> È la variabilità nella presenza e nella collocazione degli inserti, che coinvolge il quinto *recto* dopo il frontespizio dei rispettivi volumi, a causare dei cambiamenti nella trascrizione del secondo gruppo dell'impronta. Per quanto riguarda il primo volume, le copie che hanno l'inserto al centro del primo fascicolo hanno come secondo gruppo dell'impronta «sq.s.» mentre quelle che non ce l'hanno o l'hanno collocato altrove «urst». Lo stesso per il secondo volume, dove i caratteri «m.s.» identificano le copie con l'inserto al centro del fascicolo e «itre» quelle che ne sono prive o in cui è legato altrove. Cfr. Appendice I.

le caratteristiche che il tipografo voleva fossero realizzate. In quest'ottica, la formula deve indicare l'inserito, anche qualora non sia presente, perché il progetto editoriale dell'edizione prevedeva la sua inclusione in tutti i volumi.<sup>24</sup>

L'errata collocazione dell'inserito si motiva facilmente: innanzitutto, mancano nel registro dell'edizione istruzioni al riguardo e il mezzo foglio era forse semplicemente distribuito assieme al primo fascicolo del volume. In mancanza di disposizioni inequivocabili (l'analogia con le parti *Tertia* e *Quarta* non può assolutamente essere considerata un'indicazione per il legatore, non solo perché questi era spesso analfabeta ma soprattutto in ragione della circolazione autonoma delle parti), i legatori operarono nella maggior parte dei casi seguendo la forza di un principio di praticità (e pigrizia). Scegliendo di posizionare il bifoglio tra a4 e a5, sfruttavano infatti una sola cucitura, quella regolare al centro del fascicolo, per assicurare sia questo che l'inserito, evitando di doverne aggiungere una supplementare dopo a1.

In conclusione, la *Summa theologica* fu un'impresa editoriale assai complessa, che Lazzaro de' Soardi riuscì a portare a termine in meno di un anno, grazie ad un ritmo intenso ottenuto con l'impiego di almeno due torchi,<sup>25</sup> più probabilmente tre o quattro,<sup>26</sup> alimentati da altrettante squadre di compositori, che operavano con due serie di caratteri gotici dal disegno leggermente diverso.<sup>27</sup> In questo contesto,

<sup>24</sup> «An ideal copy is a book which is complete in all its leaves as it ultimately left the printer's shop in perfect condition and in the complete state that he considered to represent the final and most perfect state of the book»; «when absolutely necessary, an ideal copy may even be a purely hypothetical reconstruction», cfr. Bowers, *Principles*, pp. 113, 117.

<sup>25</sup> Un significativo errore di segnatura occorre nel fascicolo *g* della *Prima pars*: nella forma interna del foglio esterno di questo fascicolo, le carte 2 e 4 sono state erroneamente segnate 'd2' e 'd4'. Questo suggerisce che immediatamente prima del fascicolo *g* fosse stata stampata la forma interna del foglio esterno di *d*, di cui infatti era rimasta la gabbia con la segnatura; di conseguenza, un altro compositore, e probabilmente un altro torchio, devono essersi occupati dei fascicoli intermedi, *e* ed *f*.

<sup>26</sup> Durante la stampa della *Summa* il Soardi non intraprese nessun altro impegno editoriale, a quanto si ricava dai suoi annali: dividendo il numero di forme necessarie a stampare le singole *partes* per i giorni effettivamente impiegati – cioè quelli che separano le date dei rispettivi *colophon*, escluse almeno le domeniche – si deduce che dovettero essere tirate almeno tre forme al giorno, da cui si può supporre l'impiego di almeno tre torchi, ciascuno dei quali era in grado di completare, in una giornata lavorativa, la tiratura di una forma.

<sup>27</sup> Il corpo testo della *Summa* è composto da due serie di caratteri, entrambi di disegno gotico, ma lievemente differenti tra loro. Il carattere usato più estesamente, che chiamo qui 'G', è più alto e stretto, mentre l'altro, 'g', è più schiacciato, e dovrebbero



l'inserimento della prefazione di frate Alberto non fu l'unico imprevisto in cui incorse il tipografo: egli fu, per esempio, costretto a comporre una seconda volta il fascicolo *B* della *Secunda pars*, probabilmente a causa della decisione di aumentare la tiratura,<sup>28</sup> ed anche il fascicolo

corrispondere al 59<sup>a</sup> e 59<sup>b</sup> citati in Isaac, *An Index to the Early Printed Books*, pp. 36-37. L'alternanza nell'uso dell'uno o dell'altro carattere suggerisce una ripartizione del lavoro tra due squadre di compositori, al lavoro con casse tipografiche distinte. Un esempio assai chiaro è dato dalla *Prima pars*: sono composti in 'G' i fascicoli *a, b, e, f, k, m, n, q, s, v, y, z, [rum]*, *2a* e in 'g' i fascicoli *c, d, g, h, i, l, o, p, r, t, x, &, [cum]*, *2b, 2c, 2d, 2e, 2f*. Vi è dunque un'alternanza regolare fino al fascicolo *2a*, quando 'G' smette di essere usato, e le proporzioni sono quasi pari, suggerendo l'attività contemporanea di due torchi per la stampa di questo volume. Ciò vale per la *Prima pars*, ma se consideriamo l'edizione nel suo complesso, il numero di carte composte in 'G' equivale al 72%, mentre il restante 28% è composto in 'g', quindi il rapporto che si delinea è di circa 3:1. In base a ciò si potrebbe supporre che il tipografo, disponendosi ad affrontare questa impresa editoriale, facesse fondere due nuove serie complete di caratteri dai punzoni di 'G', oppure al contrario, facesse fondere una nuova serie leggermente diversa, 'g'; un elemento a sostegno di questa ipotesi potrebbe essere quanto scrive frate Alberto nella prefazione: «*aptus caracter fuit his cura renovatus*», ossia la serie di caratteri fu rinnovata dal tipografo. In questo modo, dopo aver stimato la divisione del testo in fascicoli (*casting off*), il lavoro poteva essere ripartito tra più squadre di compositori e assicurare con ciò l'attività continua di almeno due torchi, probabilmente di più. Il riconoscimento di più casse, teoricamente afferenti a più compositori o squadre di compositori, grazie alle peculiarità tipografiche del testo, è in parte affine alle indagini che hanno individuato l'attività di più compositori grazie alle loro scelte linguistiche e grafiche; si veda a proposito il lavoro ormai classico sui compositori del *First Folio* di Shakespeare (tra i vari contributi, si veda almeno C. Hinman, *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*, 2 vols, Oxford, Clarendon Press, 1963). La prassi prevista dal modello angloamericano per le procedure tipografiche non contempla la composizione e la stampa per fascicoli alterni; ne sono state segnalate, però, diverse occorrenze nelle edizioni della tipografia italiana rinascimentale. In base alla preferenza di squadre distinte di compositori per la virgola o per i due punti allo scopo di segnalare una pausa breve, Neil Harris ha reperito un'analogia alternanza nelle *Epistole* di Santa Caterina stampate da Aldo Manuzio nel 1500, cfr. N. Harris, «Riflettendo su letteratura e manufatti: profilo di George Thomas Tanselle», *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 82-115: 101. Randall McLeod mi informa cortesemente che un sistema simile è riscontrabile anche nella stampa degli *enchiridia* aldini. Va citata, poi, l'alternanza nelle procedure di stampa riconosciuta da Neil Harris nell'edizione dell'*Orlando Furioso* del 1516, sulla base del titolo corrente, cfr. N. Harris, «L'*Orlando furioso* del 1516 in tipografia», in *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità*, a cura di J. Nardone, A. Villa, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2016, pp. 185-236: 198.

<sup>28</sup> L'esistenza del fascicolo *B* in due composizioni tipografiche diverse determina due varianti per il terzo e quarto gruppo dell'impronta, presi in questo caso dalla carta numerata 13. Probabilmente questo fascicolo fu il primo in assoluto dell'intera edizione ad essere stampato, dato che *A* venne tirato per ultimo; lo si deduce dalla composizione di *A* in 'g', come gli ultimi fascicoli di questa parte (*RR* e *SS*), e dall'uso di una carta con diversa

*B* della *Quarta*, questa volta forse per un semplice errore di calcolo nel numero di copie tirate.<sup>29</sup> Inoltre, per correggere l'omissione di una porzione di testo nella *Prima pars*, dovette stampare un bifoglio *cancellans* da inserire nel fascicolo [rum].<sup>30</sup>

Questi erano inconvenienti assai comuni per gli stampatori rinascimentali, e che essi sapevano affrontare in modo efficace, destreggiandosi con abilità tra le limitazioni imposte dalle tecniche tipografiche e sfruttando al massimo del potenziale il materiale e le risorse a loro disposizione. Fra gli stratagemmi adottati, quello dello *standing type* era invece particolarmente sofisticato, perché in grado di evitare l'antieconomica operazione di ricomporre un testo che il tipografo prevedeva sarebbe stato necessario stampare più volte. Non sappiamo se Lazzaro de' Soardi fosse in assoluto il primo a servirsi di questo espediente, anche se questo primato si inserisce piuttosto bene nel suo *curriculum* di tipografo sperimentatore e innovativo; ad ogni modo, la sua edizione della *Summa* ne rimane ad oggi la più precoce testimonianza. L'uso dello *standing type* ci ricorda ancora una volta come per lungo tempo la stampa manuale in età rinascimentale non fosse l'applicazione meccanica di una serie di tecniche dalla comprovata efficacia, quanto un lavoro dinamico, in cui alle continue difficoltà causate dalla carenza di materiali e strumenti sopperivano l'inventiva e l'arguzia degli individui.

filigrana rispetto a *B*. Esistono dunque copie in cui il terzo e quarto gruppo dell'impronta sono «i-pn onde» (tipo  $\alpha$ ), e il testo è composto con il carattere 'G' e altre (tipo  $\beta$ ) in cui l'impronta è «pnt& exde» e il carattere impiegato è 'g'. La presenza in copie di tipo  $\beta$  di una filigrana e di un sistema di segnatura diversi da quelli impiegati nei fascicoli da *C* a *DD* farebbe pensare a una ricomposizione, causata da un errore di conteggio della tiratura, o dalla volontà di aumentarla. Quest'ipotesi contrasta con la proporzione in cui si ritrovano i due tipi: il 73% del nostro campione infatti presenta il tipo  $\beta$  ed è difficile pensare che la tiratura fosse stata quadruplicata. La questione rimane quindi ancora da chiarire.

<sup>29</sup> La ricomposizione di questo fascicolo non è stata individuata grazie all'impronta, inefficace in questa parte ormai avanzata del volume, ma grazie al rapporto tra segnatura e testo soprastante. In questo caso, le forme del fascicolo furono probabilmente scomposte senza che fosse stato tirato un numero di copie sufficienti, e dunque fu necessario ricomporle per completare la tiratura. Non sono infatti presenti varianti testuali, il testo è ricomposto pagina per pagina e quasi riga per riga; la ricomposizione è, inoltre, notevolmente minoritaria, in termini quantitativi, rispetto alla versione originale.

<sup>30</sup> Il fascicolo [rum] presenta evidentemente un'anomalia strutturale: Dennis Rhodes scrive che «consta di nove carte, di cui la settima (segnata [rum]4) sembra estranea. Questa è numerata CCIII ma si trova tra CCV e CCVI. Nell'esemplare della Biblioteca Marciana di Venezia la stessa carta viene al sesto posto», cfr. Rhodes, *Annali*, p. 33. Oltre ad essere costituito da un numero di carte che eccede quello normale, presenta dunque anche un errore nella sequenza di paginazione. Più esattamente: presenta due carte



### Appendice I

Si presenta di seguito una sintetica descrizione bibliografica dell'edizione, che rende conto delle difformità e imprecisioni riportate attualmente in cataloghi e repertori:

#### Frontespizio

Prima [-quarta] pars totius summe / maioris beati Antonini

numerate CCIII, ma che contengono un testo differente. La sequenza in cui sono state rilegate le carte di questo fascicolo varia inoltre da esemplare a esemplare, e la casistica individua almeno sei combinazioni differenti, esito evidente della mancanza di istruzioni chiare riguardanti il suo assemblaggio. Solo una di queste – a onore dei legatori, quella più frequentemente attestata – è corretta, mentre le altre sono testualmente incoerenti. La spiegazione più convincente della complessità della struttura di questo fascicolo presuppone l'inserimento di un *cancellans*. Immaginiamo che, una volta completata la stampa della forma esterna contenente le pagine 3r.4v.5r.6v del fascicolo (ossia carte CCII-CCV), il compositore si accorgesse di aver dimenticato, dopo CII, cioè 3v, una cospicua parte di testo, l'equivalente di due pagine esatte, forse perché aveva girato due pagine del suo *exemplar* insieme, invece di una. Nessuna delle nove edizioni della *Prima pars* pubblicate prima di quella del Soardi, presenta una disposizione dei paragrafi di questa sezione del testo, corrispondente al *Titulus XIV, Cap. IV*, tale da lasciar supporre che i compositori avessero utilizzato una di queste come antografo; sarà quindi forse da supporre l'impiego di un esemplare manoscritto. Tornando al fascicolo [rum]: per correggere l'errore, ma avendo al contempo il proposito di utilizzare per quanto possibile le pagine già stampate, il foglio contenente le pagine 3r.4v.5r.6v viene tagliato a metà. Si ottengono così le due carte coerenti 4.5 e 3.6: il bifoglio 4.5 viene mantenuto, la carta 3 viene tagliata ed eliminata e la sua coniugata, la carta 6 (CCV) diviene una carta sciolta. A questo punto viene stampato un mezzo foglio di due carte per inserire la parte di testo omessa: la prima è [rum]3, a sostituzione della precedente cancellata, e la seconda viene nominata [rum]4, duplicando la segnatura già attribuita alla prima delle due carte coniugate [rum]4.5. La creazione di tale *cancellans* costituisce l'unica spiegazione in grado di giustificare la coerenza delle due carte [rum]3 e '[rum]4', riscontrata con evidenza nell'esemplare della Biblioteca Arcivescovile di Torino, dove sono volanti: esso è, perciò, l'elemento che interviene a disturbare la struttura del fascicolo, generando le modifiche che in base al formulario bowersiano possono essere così descritte: [rum]<sup>8</sup> (-[rum]3, +[rum]3. '[rum]4'). Il *cancellans* così composto va inserito dopo [rum]2 (CCI) e prima di [rum]4 (CCIII): per segnalarlo al legatore, nel margine inferiore di '[rum]4' viene apposto l'unico richiamo dell'edizione interno a fascicolo, «faciat ad», ossia le prime parole della carta seguente, la «vera» [rum]4. I legatori che non notano, o non interpretano correttamente il richiamo commettono errori nella sequenza dei fogli, dando luogo alle anomalie riscontrate.

*Marca*

1.  $4,2 \times 7,5$  cm

Cerchio con croce doppia e lettere L.S.O. Nel colophon del volume 1, 3, 4 e 5. CNCM 186.<sup>31</sup>

2.  $3,6 \times 4,6$  cm

Cerchio con croce doppia e lettere L.S.O (la S è alla rovescia). Nel colophon del volume 2. CNCM 1147.<sup>32</sup>

## Descrizione fisica

5 v.; 4°

01: [1], I-III, [2], IIII-CCLIIII, [i.e. 258, 1] c.

02: I-III, [2], V-CCCXXV [i.e. 323, 1] c. Salto di numerazione da CLXXX a CLXXXV. Ultima carta bianca.

03: CCCCLXIII, [i.e. 463, 1] c.

04: CCCXCV [i.e. 405, 1] c. Ripetute nella numerazione le c. CCCLXXIII-CCCLXXXII.

05: CXLIX [i.e. 149, 1] c.

## Formula collazionale

01:  $a^8 (a_1 + {}^I\pi^2) b-z^8 \&^8 [\text{cum}]^8 [\text{rum}]^8 (-[\text{rum}]_3, + [\text{rum}]_3.{}^c[\text{rum}]_4^?) 2a-2f^8$

02:  $A^8 (A_1 + {}^{II}\pi^2) B-Y^8 Z^4 2A-2R^8 2S^6$

03:  $a-b^6 c-2z^8 A-M^8 N^4$

04:  $A^6 B-3E^8 [\text{croce}]^4$

05:  $a-s^8 t^6$

Il fascicolo [croce]<sup>4</sup> contiene il registro per le quattro *partes* ma non per la *Tabula* e perciò, nonostante si trovi spesso rilegato altrove, la sua corretta collocazione sarebbe alla fine della *Quarta pars* e prima della *Tabula*.

<sup>31</sup> E. Vaccaro, *Le marche dei tipografi ed editori del secolo xvi nella Biblioteca Angelica*, Firenze, Olschki, 1983, marca numero 480; G. Zappella, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1986, marca numero 282; F. Ascarelli, *La tipografia cinquecentesca italiana*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1953, marca numero 95.

<sup>32</sup> P. Kristeller, *Die italienischen Buchdrucker und Verlegerzeichen bis 1525*, Strassburg, J.H. Ed. Heitz, 1893 ( ripr. facs.: Naarden, A.W.Van Bekhoven, 1969), marca numero 302.

## Impronta

01A: amil sqs. cun- ci\* u (3) 1503 (A) [con l'inserto  ${}^1\pi^2$ ]

01B: amil urst cun- ci\* u (3) 1503 (A) [senza l'inserto]

02A: a-pp m.s: pnt& exde (3) 1503 (Q) [con l'inserto  ${}^{11}\pi^2$ ; fascicolo *B* di tipo  $\beta^{33}$ ]

02B: a-pp itre pnt& exde (3) 1503 (Q) [senza l'inserto; fascicolo *B* di tipo  $\beta$ ]

02C: a-pp m.s: i-pn onde (3) 1503 (Q) [con l'inserto  ${}^{11}\pi^2$ ; fascicolo *B* di tipo  $\alpha$ ]

02D: a-pp itre i-pn onde (3) 1503 (Q) [senza l'inserto; fascicolo *B* di tipo  $\alpha$ ]

02E: a-p. itre i-pn onde (3) 1503 (Q) [senza l'inserto, primo gruppo trascritto erroneamente<sup>34</sup>]

03: dil- nina s:e- mee. (3) 1503 (A)

04: dil- j.j. o.a- Scaf (3) 1503 (A)

05: int\* esr- m.ta Code (3) 1503 (A)

## Appendice II

L'edizione della *Summa theologica* del Soardi è testimoniata da un notevole numero di esemplari, come si nota scorrendo le relative schede in Edit16 e SBN. Se vale l'assunto per cui maggiore è il successo di un testo, minori sono le opportunità di sopravvivenza delle sue edizioni, a causa di quella che è la principale forza distruttiva dell'oggetto libro, ossia la lettura, ne dovremmo dedurre che la *Summa* del Soardi non fu un *bestseller*. Tuttavia, occorre considerare altri elementi che possono aver contribuito a determinare l'esito positivo della sua conservazione: la mole dell'edi-

<sup>33</sup> Per una spiegazione della doppia composizione del fascicolo *B* rimando alla nota 28.

<sup>34</sup> La variante «a-p.» per il primo gruppo dell'impronta è quasi sicuramente causata un'errata interpretazione degli ultimi due caratteri della penultima riga. Si tratta di due *p* con una linea ondulata sottostante, abbreviazione usata nel xv secolo per «propter»: alcuni catalogatori hanno interpretato il punto abbreviativo come un segno di interpunzione autonomo collocato a seguito della *p* e hanno trascritto l'impronta di conseguenza, dando luogo alla forma «p.» per gli ultimi due caratteri del primo gruppo.

zione, il suo impiego in ambito istituzionale, per una consultazione sporadica piuttosto che per una lettura continuativa, e la sua conservazione in istituti religiosi e conventi, luoghi che nel corso dei secoli hanno dimostrato di essere sedi sicure per la conservazione del libro antico.

Gli esemplari della *Summa* sono almeno 116, conservati in 95 istituzioni (biblioteche e archivi), in Italia e all'estero. Si tratta di numeri aggiornati rispetto ai dati forniti da Edit16, SBN e altri repertori, verificati grazie al riscontro diretto dei funzionari bibliotecari dei singoli istituti. Questa raccolta di informazioni è stata condotta grazie ad un questionario, elaborato sulla base dell'analisi autoptica di 26 copie dell'edizione, e poi sottoposto a tutte le biblioteche che risultavano possedere almeno un esemplare della *Summa*. In aggiunta, si sono consultate le diverse copie digitali disponibili in rete. In questo modo è stato possibile verificare l'effettiva esistenza dei 116 esemplari e raccogliere i dati relativi alla consistenza, in termini di *partes*, e alla presenza o meno degli inserti per 111 di questi, ottenendo un campione rappresentativo dei fenomeni oggetto di esame.<sup>35</sup> I pochi casi in cui non è stato possibile ottenere le informazioni richieste sono dovuti a difficoltà contingenti come la chiusura di alcune sedi, l'ancora incompleta catalogazione del patrimonio librario cinquecentesco, l'irreperibilità o la mancanza di personale con competenze adeguate a rispondere a quesiti bibliografici.

Bisogna inoltre precisare che, per quanto il censimento miri all'esaudività, copie oggi ignote potranno senz'altro emergere dai fondi antichi di biblioteche la cui catalogazione è ancora parziale o non attentamente verificata, e anche la consistenza dei singoli esemplari potrà precisarsi ulteriormente. La partizione della *Summa* in cinque parti può, infatti, ostacolare l'enumerazione completa del posseduto, non solo perché la prassi di rilegare insieme alcune di queste (specialmente la *Prima pars* con la *Tabula*) può nascondere una o più *partes* a chi non abbia familiarità con l'edizione, ma anche perché ciascuna biblioteca può possedere una o più parti della *Summa*, eventualmente anche in più copie, appartenenti a fondi diversi, il cui reperimento può essere più o meno agevole. Nel campione costituito, le copie complete di tutte le *partes* e la *Tabula* sono 33 (il 30%), mentre le altre ne comprendono solo alcune ed in combinazione variabile; 69 includono la *Prima pars* e 58 la *Secunda*;

<sup>35</sup> Colgo l'occasione per ringraziare la generosa disponibilità dei funzionari bibliotecari, troppi da nominare in questa breve nota, che hanno prestato il loro tempo e la loro attenzione al reperimento delle informazioni richieste. Esorto, inoltre, chi volesse proporre correzioni o integrazioni a mettersi in contatto ([estercamilla.peric@unina.it](mailto:estercamilla.peric@unina.it)).

46 presentano entrambe. Gli esemplari che mancano sia della *Prima* che della *Secunda*, e che quindi sono di interesse secondario per la presente indagine, sono 36.

Sembra quindi opportuno riportare un elenco sintetico delle copie di cui è, ad oggi, certa l'esistenza: se ne precisa la consistenza in termini di *partes*, la collocazione, e – quando noti – i dati fondamentali relativi alla presenza o meno dell'inserito nella *Prima* e nella *Secunda pars*, precedentemente espressi in percentuale. Si elencano di seguito gli esemplari il cui possesso, pur indicato nei repertori, è negato dalle rispettive biblioteche: si tratta di 'copie fantasma', probabilmente esito di un'estrazione inesatta di notizie da fonti secondarie, o della confusione in merito alle sedi di conservazione. Sono indicati con un asterisco gli esemplari esaminati in prima persona.

1. Acireale – Biblioteca Zelantea  
*Secunda pars* [I 46]  
<sup>11</sup> $\pi^2$  collocato tra a4 e a5.
2. Acquapendente – Biblioteca comunale  
*Tertia pars* [F.Antico/46]
3. Acqui Terme – Biblioteca del Seminario Vescovile  
*Quarta pars* [AN.ALo130.A.XVIII.2]
4. Asti – Biblioteca del Seminario Vescovile monsignor C.G. Capra  
*Tertia pars* e *Tabula* [AN.A.XXXI.7.3.3]
5. Avellino – Biblioteca Provinciale Scipione e Giulio Capone  
*Quarta pars* e *Tabula* [SEZ. RARI C 88 (4; C 91)]
6. Barletta – Biblioteca diocesana Pio IX  
*Prima [-quarta] pars* e *Tabula* [E 59/1-4]
7. Baronissi – Biblioteca francescana del Convento SS. Trinità  
*Tertia pars* [II FA 6]
8. Bergamo – Biblioteca civica Angelo Mai  
*Tabula* [CINQ.4.417]
9. Bergamo – Biblioteca del Seminario Vescovile Giovanni XXIII  
*Secunda pars* [INC 21B]  
<sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
10. Bologna – Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio\*  
*Quarta pars* [10.x.III.18]
11. Bologna – Biblioteca provinciale dei Frati minori dell'Emilia. Sezione Biblioteca dell'Osservanza\*  
*Prima [-quarta] pars* e *Tabula*, rilegate in 4 volumi. [(S1 7-10)]  
<sup>11</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5.

12. Cadiz – Biblioteca Pública del Estado  
*Secunda pars* [S.XVI 464]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato tra carta a4 e a5.
13. Cambridge (MA) – Houghton Library (copia 1)  
*Prima e Secunda pars* [GEN C 614.27.30\*]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato prima di a1; <sup>11</sup>π<sup>2</sup> assente.
14. Cambridge (MA) – Houghton Library (copia 2)  
*Quarta pars* [GEN \*64-563]
15. Castilla – Biblioteca de Castilla-La Mancha (copia 1)  
*Prima pars, Tertia e Tabula* [Res.119-120]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> rilegato dopo il registro, [croce]<sup>4</sup>, alla fine della *Tabula*.
16. Castilla – Biblioteca de Castilla-La Mancha (copia 2)  
*Prima pars e Tabula* [30725 (1-2)]
17. Castilla – Biblioteca de Castilla-La Mancha (copia 3)  
*Tertia pars* [Res. 342]
18. Catania – Biblioteche riunite Civica e A. Ursino Recuperero  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [Civ. Cinq. 2-5]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> e <sup>11</sup>π<sup>2</sup> assenti.
19. Cava de' Tirreni – Biblioteca statale del Monumento Nazionale  
 Badia di Cava  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [K 3 15-18]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> presente, collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup>π<sup>2</sup> assente.
20. Chapel Hill – North Carolina University Library  
*Tertia pars* [BX2264 A5 1503 pars3]
21. Città del Vaticano – Biblioteca Apostolica Vaticana  
*Prima [-quarta] pars e Tabula*. [R.G. Teol. IV 2824 (1-4)]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> presente, collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup>π<sup>2</sup> assente.
22. Città del Vaticano – Biblioteca Apostolica Vaticana  
*Tertia pars* [Stamp.De.Luca.IV.59. (3)]
23. Ciudad Real – Biblioteca Pública del Estado  
*Tabula* [F.A. 3562]
24. Civitavecchia – Biblioteca comunale Alessandro Cialdi  
*Secunda pars* [A 11258]  
<sup>11</sup>π<sup>2</sup> presente, collocato tra carta a4 e a5.
25. Comacchio – Biblioteca comunale Ludovico Antonio Muratori  
*Quarta pars e Tabula* [LOC ANTICO E 56]
26. Córdoba – Biblioteca Pública del Estado – Biblioteca Provincial de Córdoba  
*Prima pars e Tabula* [4/191(1-2)]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> presente, collocato tra carta a4 e a5.

27. Correggio – Biblioteca Comunale Giulio Einaudi\*  
*Prima [-quarta] pars e Tabula*, rilegate in 4 volumi [18.2.1-4]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5.
28. Cosenza – Biblioteca Civica  
*Tabula* [RARI B 2022.2]
29. Fabriano – Biblioteca Multimediale R. Sassi  
*Secunda, Tertia e Quarta pars* [23B 23-26]  
<sup>11</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra carta a4 e a5.
30. Falconara Marittima – Biblioteca storico-francescana e picena San Giacomo della Marca  
*Secunda pars e Quarta pars* [I 1 C 9.2; I 1 C 9.4]  
<sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
31. Ferrara – Biblioteca comunale Ariostea  
*Tabula* [M.4.6.4]
32. Firenze – Biblioteca Nazionale Centrale (copia 1)\*  
*Prima pars e Tabula* [RARI 22.B.5.18]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra carta a4 e a5.
33. Firenze – Biblioteca Nazionale Centrale (copia 2)  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [MAGL.11.6.367]  
 In restauro.
34. Firenze – Biblioteca Nazionale Centrale (copia 3)\*  
*Secunda e Tertia pars* [MAGL.24.7.174]  
<sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
35. Foligno – Biblioteca comunale Dante Alighieri  
*Prima pars* [G B 7.9.1/2]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra carta a4 e a5.
36. Genova – Biblioteca dell'Istituto Calasanziò  
*Tertia pars*.
37. Genova – Biblioteca provinciale dei Cappuccini di Genova\*  
*Prima [-quarta] pars e Tabula*, rilegate in 4 volumi. [1 CINQUE VV  
 – 946 1-4]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5.
38. Gorizia – Biblioteca Statale Isontina  
*Quarta pars* [GOTTSCHER I.00.00001.4]
39. Huesca – Biblioteca Pública (copia 1)  
*Prima pars* [B-1-64]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  assente.
40. Huesca – Biblioteca Pública (copia 2)  
*Prima pars* [B-7 bis-27]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  assente.

41. London – British Library  
*Prima, Secunda e Quarta pars* [General Reference Collection 3676.cc.4]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato tra a4 e a5; <sup>11</sup>π<sup>2</sup> assente.
42. Los Angeles – University of California Library  
*Prima pars e Tabula* [Z233.I8 A608s 1503]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato tra a4 e a5.
43. Lucca – Biblioteca Statale  
*Quarta pars* [Cinq.e.58]
44. Madrid – Biblioteca Nacional de España  
*Prima pars* [R/21580]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato tra a4 e a5.
45. Matera – Biblioteca arcivescovile  
*Tertia pars* [Cinq. D 49]
46. Messina – Biblioteca Provinciale dei Frati Minori Cappuccini Madonna di Pompei  
*Prima e Quarta pars* [73 G 8-9]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato tra a4 e a5.
47. Messina – Biblioteca Regionale Universitaria di Messina  
*Prima pars e Tabula* [Cinq B 202.1-2]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato tra a4 e a5.
48. Modena – Biblioteca Estense Universitaria (copia 1)\*  
*Prima [-quarta] pars e Tabula*, rilegate in 4 volumi. [A.99.O.23-26]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> e <sup>11</sup>π<sup>2</sup> assenti.
49. Modena – Biblioteca Estense Universitaria (copia 2)\*  
*Prima, Secunda pars e Tabula* [A.74.E.1]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup>π<sup>2</sup> collocato tra carta a4 e a5.
50. Modena – Biblioteca Estense Universitaria (copia 3)\*  
*Tertia e quarta pars* [A.15.C.53]
51. Montecassino – Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Montecassino (copia 1)  
*Prima [-quarta] pars e Tabula*, rilegate in 4 volumi. [ANT M.II 5 2-5]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato tra carta a3 e a4 della *Tertia pars*; <sup>11</sup>π<sup>2</sup> assente.
52. Montecassino – Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Montecassino (copia 2)  
*Prima, Secunda, Quarta pars e Tabula* [ANT 2A.III.11.1, ANT 2A.III.11.2-5]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup>π<sup>2</sup> collocato tra carta a4 e a5.
53. Napoli – Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria  
*Prima [-quarta] pars e Tabula*, rilegate in 4 volumi. [CUOMO SL.012. E 22-25]



- <sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5.
54. Napoli – Biblioteca Nazionale di Napoli\*  
*Prima, Secunda, Tertia pars e Tabula* [SQ 26 G 42-43; SQ 29 A 21]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato dopo +<sup>4</sup>; <sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
55. Napoli – Biblioteca Provinciale Laurenziana  
*Prima pars e Tabula* [SM 5C 3]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra a4 e a5.
56. Novara – Biblioteca Gaudenziana (copia 1)  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [Cinq. K 101-103]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
57. Novara – Biblioteca Gaudenziana (copia 2)  
*Tertia e Quarta pars* [Cinq. K 73; Cinq. K 60]
58. Oristano – Biblioteca comunale di Oristano  
*Secunda, Tertia e Quarta pars* [RARI C1-3 ANTO]  
<sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
59. Oxford – University College Library  
*Prima [-quarta] pars e Tabula*, rilegate in 4 volumi. [Univ. Coll.e.9-12]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
60. Padova – Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova (copia 1)\*  
*Prima [-quarta] pars e Tabula*, rilegate in 4 volumi. [500.ROSSA. SUP.Y.5.-8.1-5]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
61. Padova – Biblioteca del Seminario Vescovile (copia 2)\*  
*Prima, Secunda, Tertia pars e Tabula* [500.ROSSA.SUP.S.5.-3.1-3, 5]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
62. Padova – Biblioteca del Seminario Vescovile (copia 3)\*  
*Prima pars e Tabula* [500.ROSSA.SUP.C.4.-21.a-b]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  tra carta a4 e a5.
63. Paganì – Biblioteca Sant'Alfonso de' Liguori  
*Prima pars* [SALA RARI Cinq. 3 F4/1]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  tra carta a4 e a5.
64. Palermo – Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace  
*Quarta pars* [ANTIQUA III.2469]
65. Palermo – Biblioteca regionale dei Domenicani (copia 1)  
*Prima [-quarta] pars* [XVI C 31-34]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5.
66. Palermo – Biblioteca regionale dei Domenicani (copia 2)  
*Tertia e Quarta pars* [XVI C 35-36]. Provenienti dalla Biblioteca dei Domenicani di Acireale.

67. Palma de Maiorca – Biblioteca Pública del Estado  
*Prima, Tertia pars e Tabula* [Mont. 7.784]
68. Pennabilli – Biblioteca diocesana mons. Giovanni Francesco Sormani  
*Quarta pars e Tabula* [ANTICO B 1501-1600 199-200]
69. Perugia – Biblioteca comunale Augusta (copia 1)  
*Secunda, Tertia e Quarta pars* [ANT I.I 4838.2-4]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  assente.
70. Perugia – Biblioteca comunale Augusta (copia 2)  
*Secunda pars* [ANT I.I 4837.2]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  assente.
71. Perugia – Biblioteca comunale Augusta (copia 3)  
*Tabula* [G B 7.9.1/1]
72. Piacenza – Biblioteca comunale Passerini-Landi\*  
*Prima, Secunda e Tertia pars* [C 07D.08.1-2]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5.
73. Pisa – Biblioteca Cathariniana  
*Prima e Secunda pars* [A/B13/005, 1]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra carta a3 e a4; <sup>11</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra carta a4 e a5.
74. Pisa – Biblioteca di Lingue e Letterature Moderne  
*Prima, Tertia pars e Tabula* [Ita. Let. MALAGOLI 88.1-2]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra carta a4 e a5.
75. Pistoia – Biblioteca comunale Forteguerriana  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [Sala II.A.877-880]
76. Pistoia – Biblioteca Fabroniana  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [E1 Arm.2 45-48]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a5 e a6.
77. Pistoia – Biblioteca Leoniana  
*Prima, Secunda, Tertia pars e Tabula.*
78. Polizzi Generosa – Biblioteca comunale Lancia di Brolo  
*Tertia pars* [Rari F 1]
79. Ravenna – Biblioteca comunale Classense\*  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [FA 94.1.A]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5.
80. Reggio Calabria – Biblioteca comunale Pietro De Nava  
*Prima, Secunda, Quarta pars e Tabula* [ANTICO 1-3 B]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5.
81. Reggio Emilia – Biblioteca del Capitolo della Cattedrale\*  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [VII. I. 30-33]

- <sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5.
82. Reggio Emilia – Biblioteca Panizzi\*  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [14 D 11-12]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5.
83. Rieti – Biblioteca comunale Paroniana  
*Prima, Secunda, Quarta pars e Tabula* [ANT CC-VI-1]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5.
84. Roma – Biblioteca Angelica  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [F. ANT. P.21.30-32]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  e <sup>11</sup> $\pi^2$  assenti.
85. Roma – Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [6.B.25-28]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5.
86. Roma – Biblioteca Nazionale Centrale (copia 1)  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [8.26.D.1.1-3; 8.26.D.2.1-2]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
87. Roma – Biblioteca Nazionale Centrale (copia 2)  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [70.6.F.21.1-3, 70.6.F.22.1-2]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
88. Roma – Biblioteca Nazionale Centrale (copia 3)  
*Prima pars* [8.13.K.1]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra carta a4 e a5.
89. Roma – Biblioteca Nazionale Centrale (copia 4)  
*Prima pars e Tabula* [8.12.H.5.1-2]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra carta a4 e a5.
90. Roma – Biblioteca Nazionale Centrale (copia 5)  
*Prima, Quarta pars e Tabula* [8.42.C.24.1-2; 8.55.D.3]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato dopo [croce]<sup>4</sup>, rilegato alla fine della *Tabula*.
91. Saint Meinra – Archabbey Library  
*Tertia pars* [BQ6380.S8 1503]
92. Saluzzo – Biblioteca Civica\*  
*Prima, Tertia pars e Tabula* [AN.CN0149.III.b.9r.1, 3, 5]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra carta a4 e a5.
93. San Donà – Collezione privata Casagrande\*  
*Prima e Secunda pars.*  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5.
94. San Severino Marche – Biblioteca comunale Francesco Antolisei  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [FA 5B 2 13-16; FA 5B 10 11]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  assente; <sup>11</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5, ma della *Prima pars*.

95. San Severo – Biblioteca comunale A. Minuziano  
*Secunda e Quarta pars* [F.S. CINQ 90-91 F.A.]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> presente, collocato tra a4 e a5.
96. Sansepolcro – Biblioteca comunale Dionisio Roberti  
*Quarta pars* [FA G 1 012]
97. Santiago de Compostela – Biblioteca universitaria  
*Quarta pars* [INC 554]
98. Sassari – Biblioteca universitaria  
*Tertia pars* [ANTICO 2 11 C 19]
99. Todi – Biblioteca comunale Lorenzo Leoni  
*Quarta pars* [CINQ. 780]
100. Torino – Biblioteca del Seminario Arcivescovile\*  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [IC.D.50.1-5]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup>π<sup>2</sup> collocato tra carta a4 e a5
101. Torino – Biblioteca Reale\*  
*Prima pars e Tabula* [P.M. 4018/1-2]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato tra carta a4 e a5.
102. Treviso – Biblioteca comunale\*  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [13895 – III 95 F 1-4]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> presente, collocato tra a4 e a5; <sup>11</sup>π<sup>2</sup> presente, collocato tra a4 e a5.
103. Urbana Champaign – Illinois University Library  
*Quarta pars e Tabula* [IUA13847]
104. Urbino – Biblioteca centrale dell'Area umanistica dell'Università degli studi di Urbino (copia 1)  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [B 4 21-25]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> presente, collocato tra a4 e a5; <sup>11</sup>π<sup>2</sup> presente, collocato tra a4 e a5.
105. Urbino – Biblioteca centrale dell'Area umanistica dell'Università degli studi di Urbino (copia 2)  
*Prima, Tertia pars e Tabula* [D 27 123-124]
106. Valencia – Biblioteca Valenciana  
*Prima pars e Tabula* [XVI/348(1-2)]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> collocato tra carta a4 e a5.
107. Venezia – Archivio Storico del Patriarcato\*  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [S. APOSTOLI 010 H 011-14]  
<sup>1</sup>π<sup>2</sup> presente, collocato tra a4 e a5; <sup>11</sup>π<sup>2</sup> presente, collocato tra a4 e a5.
108. Venezia – Biblioteca Fondazione Giorgio Cini (copia 1)\*  
*Secunda pars e Tabula* [FOAN TES 36-37]  
<sup>11</sup>π<sup>2</sup> assente.

109. Venezia – Biblioteca Fondazione Giorgio Cini (copia 2)  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [FOAN G 0403]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  presente, collocato tra a4 e a5.
110. Venezia – Biblioteca Nazionale Marciana\*  
*Prima, Secunda, Quarta pars e Tabula* [D 047D 271-273]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
111. Venezia – Biblioteca S. Francesco della Vigna  
*Quarta pars* [AD VI 17]
112. Venezia Mestre – Biblioteca dell'Archivio provinciale dei Frati Minori Cappuccini\*  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [S. APOSTOLI 010 H 11-14]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5; <sup>11</sup> $\pi^2$  assente.
113. Vicenza – Biblioteca del Seminario Vescovile  
*Quarta pars* [GM.E.3.05]
114. Viterbo – Biblioteca consorziale di Viterbo  
*Tertia pars* [VT II.E.7.38]  
 L'esemplare dovrebbe coincidere con quello indicato da SBN come posseduto dalla Biblioteca comunale degli Ardenti di Viterbo, sezione della Biblioteca consorziale.
115. Viterbo – Biblioteca Diocesana  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [B 80-83]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato tra a3 e a4; <sup>11</sup> $\pi^2$  collocato tra carta a4 e a5.
116. New Haven – Beinecke Library  
*Prima [-quarta] pars e Tabula* [Me35 An8380 Su6 503]  
<sup>1</sup> $\pi^2$  collocato alla fine della *Prima pars*; <sup>11</sup> $\pi^2$  assente.

Esemplari segnalati in Edit16 o SBN in merito alla cui esistenza non è stato possibile avere informazioni dagli istituti di appartenenza:

1. Castel di Sangro – Biblioteca comunale Vincenzo Balzano
2. Chieti – Biblioteca provinciale Angelo Camillo De Meis
3. Genova – Biblioteca del Convento di S. Anna
4. Maglie – Biblioteca comunale Francesco Piccinno
5. San Candido – Museo Archivio e Biblioteca della Collegiata di San Candido
6. Palestrina – Biblioteca comunale Fantoniana

Esemplari di cui gli istituti di conservazione escludono il posseduto:

1. Assisi – Biblioteca storico-francescana della Chiesa Nuova
2. Fossano – Biblioteca civica (secondo le informazioni del personale bibliotecario, l'esemplare corrisponde a quello della Biblioteca di Saluzzo, dove è stato spostato e dove si trova tuttora)
3. Montalbano Jonico – Biblioteca comunale Filippo Rondinelli
4. Palermo – Biblioteca provinciale dei Cappuccini
5. Roma – Biblioteca Lancisiana
6. Venezia – Biblioteca dell'Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini

Anche alcuni istituti esteri, il cui possesso è indicato da risorse informatiche come USTC o Worldcat, hanno escluso di avere un esemplare dell'edizione:

7. London – Courtauld Institute of Art
8. Murcia – Biblioteca de la Provincia Franciscana de Cartagena

#### ABSTRACT

Renaissance printers usually had only a small quantity of type available and therefore were loath to keep a forme standing any longer than was strictly necessary. However, there are cases in which the printer set aside one or more typographical formes, in order to spare time in recomposing a portion of text he expected to use again during the printing of the same edition (or another one). This typographical procedure is called *standing type*. Demonstrable examples of it are rarely found up to the xviii century: the very first occurrence, at the present stage of research, appears in an edition of the *Summa theologica* by Sant'Antonino, published in Venice in 1503. The printer, Lazzaro de' Soardi, cleverly adopted this practice in order to save time in printing the prefatory material to the text, written by friar Alberto da Porlezza, which he needed to include in each of the four parts of the *Summa*. This article provides an in-depth analysis of this early application of standing type, a thorough survey of the characteristic of this peculiar edition, as well as a census of the surviving copies preserved in libraries in Italy and abroad.

#### Keywords

standing type, xvi century, Venice, typography, *Summa theologica*.

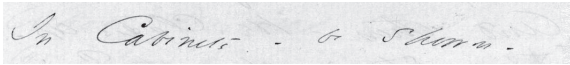
«IN CABINETS – BE SHOWN – »:  
THE TEXTUAL SCHOLAR AS CURATOR  
NOT EDITOR

MARTA WERNER

---

FIGURE 1

Emily Dickinson, *He parts Himself – like Leaves –*, ca. 1863,  
detail. *The Emily Dickinson Archive* @ [edickinson.org](http://edickinson.org).



*Anteroom / Prologue / Prelude / Preword*

Some years ago, James Maynard, then associate curator of the Poetry and Rare Books Collection at the University at Buffalo Library, gathered together in an afternoon colloquium a group of archivists, cataloguers, poets, and editors to discuss – in Maynard’s words – the «curating of poetry and the poetics of curating». In his invitation to reflect upon this provocative topic, he recalled that the word ‘curation’ derives from the Latin *curo*, *curare* – a term itself historically problematic and rich – ‘to care for’, ‘to look after’; it is this first but sometimes seemingly forgotten application that served as a recurring leitmotif in many of the panel’s presentations. I was struck both by how in our discussion we kept ‘coming constantly so near’ an articulation of a poetics of curating, and by just how elusive such a poetics may be when coupled with the actual practices of curation.

The original organization of my essay was guided by the questions posed by the moderator: «In what ways do you ‘curate’ poetry? And for

whom? How would you define your own curatorial poetics? How are different acts of curation a product of their historical moment? From what sources – canonical or otherwise – do you derive your thinking about curating?». Each question offered me the opportunity to reflect on what my approaches to and work on Dickinson's writings seem to propose about a poetics of curation. In such a retrospective exercise, it might be presumed that I am tracing a *via dolorosa* – the scholar's way of sorrows that acknowledges the necessarily unfinished nature of her work and the continual unsettling of her conclusions. But the questions' tendency to resist quarantine, a resistance that registers the scholar-curator's restless need to travel across the disciplinary boundaries within whose limits she has been trained to work, even as it reflects the drift of the contents of the archive itself, creates a new dialectic between past *agones* and future *anagnorises*. In this dialectic I answer with more questions, more applied urgency: Is the trajectory I have taken through Dickinson's writings only a singular, perhaps eccentric path, or is it the 'wide way' of the times I live and breathe and think in? Are questions about curation becoming more urgent in the digital age, where the identity of an 'object', textual, material or conceptual, is subject to multiple transformations or changes in form? What risks attend curation in the era of the Anthropocene, where all that is created (curated) may be subject to a loss vaster and more final than we can imagine?

While I pose these questions from within the space of the archive, I am aware that this is only one of many sites from the museum to the Cloud itself from which meditations touching upon the practice and poetics of curation arise and circulate. The following essay is a fragment fallen from a sky full of questions.

*I. In what ways do you 'curate' poetry? For whom?*

Perhaps there is a question before this question; namely, how do poems propose themselves as objects or subjects for curation? Some recent, beautiful fables – those, for example, by Arlette Farge and Carolyn Steedman – have reminded us that the scholar who undertakes an errand in the archives does so for many reasons, some strictly intellectual or institutional, but others of a more opaque and private nature. The common lure is that of the material document. And while sometimes, perhaps more often than we would like to admit, the material documents that have lured into the archive refuse to disclose themselves under our gaze



and glow only with their own sovereign silence, sometimes they seem to have been waiting for us to summon them from their quiet gray acid-free folders and touch them into life again. «The archival document», writes Farge, «is a tear in the fabric of time» (Farge 2013 p. 6). And so the encounter between the scholar and the archival document is experienced also as ‘untimely’; it disrupts her orderly research plan for the day – it may alter the course of her life.

FIGURE 2

Document stacks in a section of The National Archive.

Wikipedia Commons @ [commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org).



I myself experienced just such an untimely encounter more than twenty years ago when I first entered the archives of the Amherst College Library. I had traveled there on the meager budget allowed to graduate students, and I had planned to examine a series of poem manuscripts I believed would further my research on Dickinson’s fascicles. But once I was in the archives, Dickinson’s fragments – a problematic term if ever there were one, but one I take provisionally to include the lyric ends of poems as well as Dickinson’s brief writings that shift uncertainly between prose and verse – entreated me and demanded my attention. It is very likely that Dickinson’s fragments drew my attention in part because the postmodern age favored their ‘discovery’. For while the frag-

ments may in the end prove to be exceptional cases within Dickinson's *oeuvre*, they are ideal cases for our age, from which we inherit an already interpellated sense of self, a fragmenting at the psychic level. While these whispers of works that seemed to be in the process of discarding their identities belonged to the archive in some sense, they also resisted a full integration within it. Their very homelessness – the stakes they seemed to have in homelessness *as* their condition – pressed me to imagine an alternate home for them.

And then another home, and another and another. For since my initial foray into the archives, I've been experimenting with different structures for representing these late works – first binding some of them into a codex book paradoxically titled *Open Folios*; then summoning others – or, rather, their digital surrogates – into an electronic archive fueled by millennial energies and called *Radical Scatters*; and most recently, in *The Gorgeous Nothings*, collecting (re-casting?) the poems Dickinson wrote on envelopes to give them new homes, a new dissemination. This last, collaborative work with the artist Jen Bervin appears in two different iterations: first, in the form of an archival box filled with loose, full-scale facsimiles and transcriptions of the works; and later, in an oversize volume that preserves to some extent the *sui generis* nature of the poems by arranging them not in a chronological order but on the basis of their visual correspondences and rhymings.

FIGURE 3  
*The Gorgeous Nothings*, Granary Books, 2013.

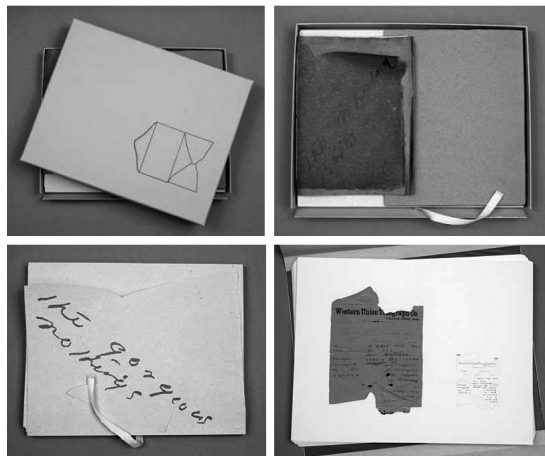
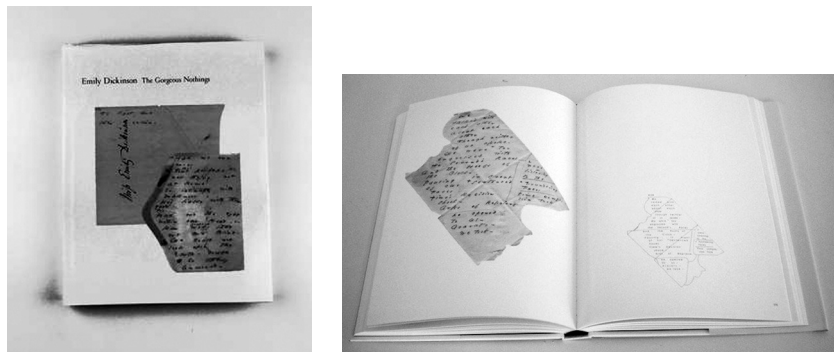


FIGURE 4

*The Gorgeous Nothings*, New Directions, with the Christine Burgin Gallery, 2013.



In book and library catalogs alike, *Open Folios*, *Radical Scatters*, and the second iteration of *The Gorgeous Nothings* are invariably classified as ‘editions’; but I’ve always imagined them as autonomous but related exhibitions linked by their shared interest in those documents in Dickinson’s *oeuvre* associated materially and/or linguistically with hazard and marked by qualities of lateness in the Adornian sense – i.e., with dissonance and departure. Singly and collectively, they represent my repeated attempts to map out the *topos* of Dickinson’s unbound writings and my recurring experience of losing my bearings within her work. Unlike what we commonly define as the ‘edition’, especially the variorum and critical edition, which labor under a cultural perception of definitiveness and closure, the exhibit imagines itself only as a temporary sanctuary for the works it displays. Most akin, perhaps, to the cabinet of curiosities from which it descends, the exhibit is invested not only in what is and can be known about the works but rather in what remains unknown and unknowable about them. Many years ago, one of the deans of textual editing, Gianfranco Contini, defined the critical edition simply as «a working hypothesis».<sup>1</sup> It is by this wise caution, not by a convenient belief in the ‘authority’ of the editor and the edition that I return.

<sup>1</sup> Translated in P. Pugliatti, «Textual Perspectives in Italy: From Pasquali’s Historicism to the Challenge of ‘Variantistica’ (And Beyond)», *Text*, 11 (1998), p. 163. See also G. Contini, «Ricordo di Joseph Bedier», in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, p. 369.

While the edition most often puts the poems in the world to 'say what they are', the exhibition does so to 'see what they might be', especially as we reorder them, making them visible from new angles.

For me, the poem or fragment does not summon the immaterial world into the material one for a brief, still moment outside time, but exists as a profoundly earthbound, ever-changing carrier of meaning, a 'fallen' object or body, beautiful – shimmering – precisely in its fallenness. My point of departure for each exhibit of Dickinson's works has been an exceptional manuscript – very often a bibliographical fugitive or outlier – and the work of curation has involved revealing the 'coming into visibility' of that work and its carrier as they travel within the terrestrial realm. I am keenly aware of the ways in which collecting and curating can destroy provenance, or, in Donato's view, the ways in which the «repeated metonymic ... produces a distorted understanding of the world: the displacement of fragment for totality, object to label, series of objects to series of labels» (qtd. in Stewart 1992 pp. 161-162). And so while I have sought to counter the potential forces of destruction inherent in the act of curation by displaying as far as possible the history of the works' composition, revision, and circulation and by charting the post-histories of the works – the points of their many irruptions and vanishings – I have never presented the works as anything other than fragments.

Yet I do so not – as Donato cautions – to call attention to the fragment's failure to be representative of the whole, but to acknowledge how the whole can be fragmentary. For when we ask the question, «What would compose the 'whole' Emily Dickinson?», we must admit that no representation – not the richest biographical narrative of Dickinson's life, nor the broadest gathering of her works – can conjure her in all her fullness again. She survives now, if at all, as a textual body, and, necessarily, as a body in pieces. Although we cannot figure precisely how many writings by Dickinson have been lost, losses – and quite vast ones – are certain. The editor of the 1998 variorum, Ralph W. Franklin, not a scholar given to exaggeration, estimates that as many as 5,000 poem manuscripts may once have been part of Dickinson's *oeuvre* that today contains only approximately 2,500. And scholars imagine still more far-reaching losses in Dickinson's correspondence (Franklin 1998 p. 28). Under these circumstances the principal danger of the exhibit – i.e., the danger of misrepresenting the *oeuvre* by presenting only shards from it – may be less significant than its most salutary prospect – i.e., the

re-presentation of those remnants that resonate most fully in our time. For unlike the variorum edition, which remains nostalgically focused on the restoration of a lost whole it never fully acknowledges as lost, the exhibit compels us to come face to face with these losses and the disruptive history that has led to them. By acknowledging – making manifest to the senses – the limits of contextualization and our inevitably fragmentary, transient, and diminishing connection to the past, the exhibit paradoxically encourages a more acute probing of our own cultural investments and our engagement with the past's shattered remnants.

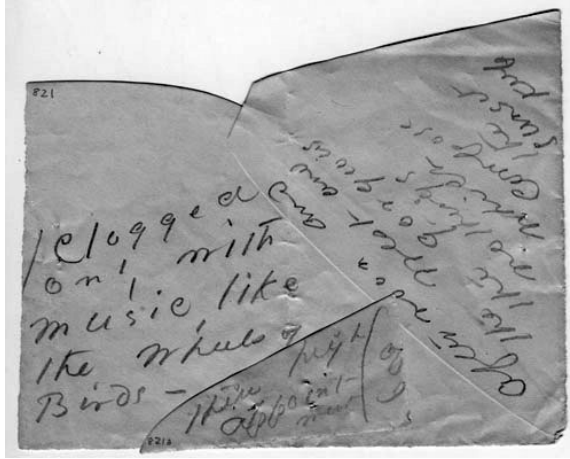
The emotion I associate most profoundly with the exhibit – and specifically with the exhibits of Dickinson's writings I have had a hand in editing (that is to say, curating) – is 'longing', or what I believe the Greeks called *pathos*, and of which Socrates says in the *Cratylus*: «The word *pathos* [yearning] signifies that it pertains not to that which is present but to that which is elsewhere [allothi pou] or absent» (Fowler 1926 p. 420a). The exhibit evokes a longing for a being, a time, and a culture we cannot ever know even in the fullness of time but that we never stop seeking to know as fully as possible in the moments given to us.

The curator is the first beholder of the exhibition, but in most cases, not the last one. The question put to us, «In what ways do you curate poetry?», was thus followed by another: «For whom do we curate poetry?» In my case, I must confess that I am not sure. Often, the viewers I have imagined I am addressing as I prepare an exhibit fail to come or do so only very belatedly; but just as often, hitherto unimagined interlocutors appear in their places. At the risk of turning the answer to this question into a fable, I am tempted to say that many who come to the exhibits I have curated arrived by chance. They were on their way to see something else. They were passing by. Their condition is the very condition of the exhibit itself: in transit. Perhaps, then, I can say that I curate poetry for strangers and wayfarers.

In no exhibit was this sense of an audience of strangers and wayfarers so acute as during my work on *The Gorgeous Nothings*. In the early phases of this 'reconstruction', Jen Bervin and I often spoke of the reasons we were drawn to these poems written on envelopes in the latter days of the nineteenth century, why at this moment they seemed 'addressed' to us.

FIGURE 5

Emily Dickinson, *Clogged only with Music*, ca. 1885, composed in pencil on the inside (back) of an envelope and on a fragment of envelope seal, pinned together. Amherst College Archives & Special Collections.



Of course, the beauty of the material documents, as well as the exquisite qualities of many of the poems and fragments composed on them, seemed reasons enough to bring them newly to light. But a still more urgent reason pressed us – and not only us but also our fellow inhabitants of the digital age – to realize the exhibit. As media historian John Durham Peters reflects, our obsessive seeking through the new technologies available to us – the most pervasive of which is of course the internet – to collapse the distance between public and private, inner thought and outer expression, self and other – began in the late nineteenth century when we first «defined ourselves in terms of our ability to *communicate* with each other» (Peters 1999:1). While we exist seemingly at the end of this age, Dickinson lived at its beginning. In her century, the advent of new tele-phenomena such as the photograph, telegraph and, later, the telephone, like the advent of the internet in our own age, seemed to overcome the barriers of time and space. And yet, it was in this century that saw unprecedented transformations in the means of human contact that we also first encountered the new and frightening horizons of incommunicability that haunt us today. New media «always yield ghost phenomena», said Friedrich Kittler (Kittler 1986:22). It was not only the telegraph office but the Dead Letter Office that came into being in



the nineteenth century, when it was not uncommon for clerks in this strange place to handle as many as 23,000 pieces of ‘dead’ mail daily.

FIGURE 6

Dead Letter Office, September 22, 1922. Glass negative. Library of Congress. Digital ID npcc 07069/hdl.loc.gov/loc.pnp/npcc.07069.



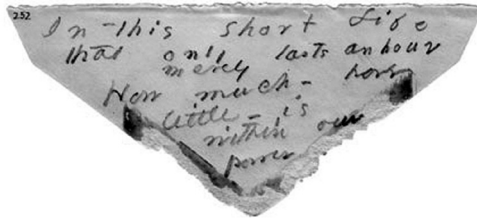
Dickinson's envelopes instill in their viewers a plangent loneliness. To me, they are lonelier than the poems bound in fascicles, who have at least each other for company, and lonelier, too, than the drafts of letters that lay in Dickinson's desk, which, though forever unsent, still may have been directed towards living beings, and still may have been imagined as part of a correspondence. The poems composed on envelopes, in contrast, seem to be missed or withheld messages. Their contingency, vulnerability, and hope for a future reading inspires care – a tending to, a tenderness towards them, whose lost histories and longings have summoned us by resonating with our own.

Today, an exhibit need not be a singular event confined to a particular site and shared uniquely by those who gathered to see it, but it may

be disseminated to an audience scattered widely across time and space. Sometimes, this dissemination feels like so many kinds of silence, leaving the curator strangely alone with her cabinet of curiosities. But sometimes a signal comes. I am always amazed and deeply touched when a stranger sends word that an exhibition I've curated has reached him or her. Some time ago, Robert K. Elder, the editor of *Last Words of the Executed*, a collection of death-row prisoners' final statements, sent such a signal. He had bought *The Gorgeous Nothings* as a Christmas gift for someone else, but he was now reading it himself. His first message read: «I love your Dickinson book – it's on my coffee table now and is an object of fascination for visitors. May I ask, though, how did it get to be a book? Did it start as an exhibit first, just bits of an archive» (personal correspondence with Robert K. Elder, private email message, August 26, 2014).

FIGURE 7

Emily Dickinson, *In this short Life*, ca. 1873, composed in pencil on the inside the flap of a previously sealed envelope. Amherst College Archives & Special Collections.



«I see it now, it is all bright.»

From the final statement Hiram Reynolds, convicted of murder, Tennessee.  
Executed August 12, 1863, in *Last Words of the Executed*, ed. Robert K. Elder

## II. Reversals: An Uncanny Encounter

The preceding remarks focus largely on *The Gorgeous Nothings* partly because it is one of the last works on Dickinson's late writings I have been engaged with, and partly because it began as an exhibition and only later became a book. This transformation, though, can happen in reverse, as I recently discovered when the terrifyingly accomplished artist and scholar Janet Malcolm sought my consent to cut apart the



leaves of *Emily Dickinson's Open Folios* in order to use fragments of my diplomatic transcriptions in a series of her original collages:

9/29/12 Dear Marta, Many things in your letter – especially the mention of decontextualization – tell me that the time has come to tell you of the special reason why I wanted a copy of your book – namely, to cut some pages out of it and put them into collages. When I saw the book at Sharon Cameron's house, this desire formed itself in my mind – I began to “see” the collages. It was the typewritten transcriptions rather than the handwritten originals that stirred my imagination. The series I want to make will also use images and charts from astronomical texts. Before starting the “cutting” and “scissoring” (the words leaped out of your text) of your precious only copy, I want to have your permission to do so. I will completely understand if you would prefer I not do so, and will continue my search for another copy... Your use of the word uncanny resonates with me. Doesn't it apply to our encounter? All my best, Janet”

(Private email correspondence; published in part in *Granta*;  
see Malcolm 2014:129-151.)

Although Malcolm feared I would be disturbed by her plan, nothing could have delighted me more. I had already sent her my only copy of the book – the book of my scholarly childhood, written in Buffalo, NY – and now I waited: waited to see which pages would be chosen and in what order they would return, to see how they would be illuminated and transformed in the collages Janet Malcolm was making.

The forty documents I had gathered years earlier in *Open Folios* are the record of a secret love. One story that stretches back to the late 19<sup>th</sup> century claims that in the final years of her life on earth, Emily Dickinson fell in love with Judge Otis Phillips Lord of Salem and composed these secret messages to him. This is possible. When we see the letters lain in the early print editions – Bingham's *A Revelation*, Johnson's *Letters* – the story almost comes true. When we encounter the documents in the archive, undressed and sans salutations and signatures, however, they seem to tell another story. This different story is also a love story, and one still more secret than the first. In this story, Dickinson falls in love with the trial of writing – with writing's wager: «Avalanche | or Avenue – Every | Heart asks which» (A 637).<sup>2</sup> The ontological status of the documents is swept away in the ‘waylaying’ rapture of writing, in the

<sup>2</sup> Parenthetical references to Dickinson's poems note the MS catalog number of the library where they are housed. ‘A’ designates a manuscript housed in the Amherst College Archives and Special Collections.

roaming that is drafting. What love holds – or tries to hold – is the hand in the present tense of writing, the hand as it forms letters, as it comes again and again to an edge. Writing, love, the hand: errant, as always.

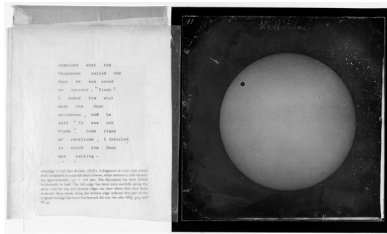
These were some of my thoughts, in any case, while I waited for the next communication from Malcolm. Months later, on August 1, 2013, at night, I opened another email from Malcolm's studio. The body of the message was blank but the heading displayed five attachments ready for remote access. My first sight of the collages – my second-sight of a few random pages of *Open Folios* – came through a screen darkly.

Of the images – still then works-in-progress – that floated in the night sky of my computer screen, three featured vintage photographs, perhaps from collodion wet plates, of a white orb or planet at night, a fourth offered a crude drawing from an old astronomy primer, and the fifth, another photograph, this one washed in sepia, showed what appeared to be a telescope in an empty field. The stereoscopic rhyming of several images across the collages suggested, furthermore, their awareness, perhaps even their memory, of others. Yet each collage also seemed to be surrounded by a strange force-field isolating it within a discrete moment. From under veils of the thinnest interleaves laid over the photographs, the typed transcripts of Dickinson's messages appeared here to emanate from a spectral world. The impression communicated was of a resonant introspection, an unearthly beauty – the work, perhaps, of the optical unconscious.

---

FIGURE 8

Janet Malcolm, *Melbourne* (from *The Emily Dickinson Series*), 2013. Paper collage, 9 x 15 1/2 inches. BookStein Projects, Gallery II, January 9 – February 8, 2014.<sup>3</sup>




---

<sup>3</sup> Janet Malcolm's *The Emily Dickinson Series* was exhibited at the Lori Bookstein Fine Art Gallery, Gallery II, January 9 – February 8, 2014. The collages are now part of the gallery's online archive @ <http://www.booksteinprojects.com/archive/janet-malcolm-the-emily-dickinson-series?view=slider>. Selected letters from our correspondence from the summer and fall of 2013 were published in *Granta: The Magazine for New Writing*, 126 (Winter 2014), pp. 129-152.

FIGURE 9

Janet Malcolm, *The Perils of Magic* (from *The Emily Dickinson Series*), 2013. Paper collage, 9 x 15 inches. BookStein Projects, Gallery II, January 9 – February 8, 2014.

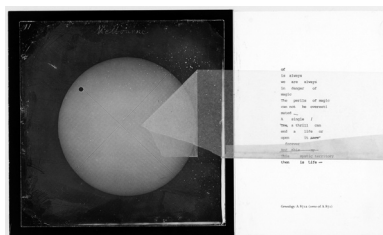
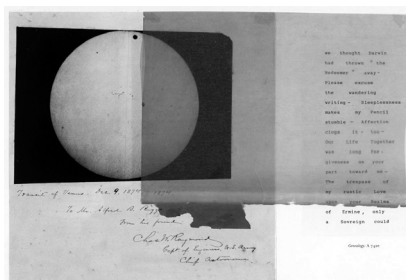


FIGURE 10

Janet Malcolm, *Ermine* (from *The Emily Dickinson Series*), 2013. Paper collage, 9 x 14 3/4 inches. BookStein Projects, Gallery II, January 9 – February 8, 2014.



Only after I had studied the faint archival markings on the photographs for a long time was I able to identify the rare astronomical event captured by the camera: the transit of Venus across the solar disk on 9 December 1874. In Melbourne, Australia, the location from which the photos were taken, early rain marred the day of the transit, but the planet's crossing of the sun could still be observed until shortly before last contact, when clouds once again obscured the sky. The entire crossing, from *ingress exterior* to *egress exterior*, spanned a little more than four and half hours, with the transit center occurring at exactly 16:03:48.

While Venus transits happen only once every hundred years, they always occur in pairs: between December of 1874 and December of 1882, Venus completed its pentagonal cycle. In the mysterious space-time of the tran-

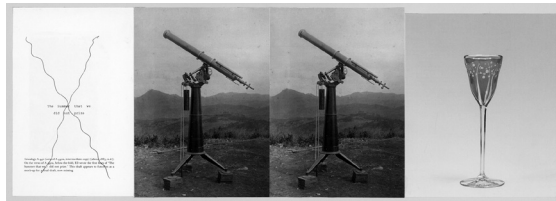
sit, strange crossings and random connections seem suddenly possible. Was it coincidence that David Peck Todd, the Massachusetts astronomer married to Mabel Loomis Todd, Dickinson's first editor, took 147 photographs as the 1882 transit unfolded on December 6 under near perfect skies? And was coincidence at work again on 8 December 1882, when, just two days after the transit's conclusion, Judge Otis Lord fell ill, resigned his position in the Superior Court, and returned home to await his death? Like David Todd's beautiful glass negatives, stored in a mountain vault where they lay untouched and virtually forgotten for a century, Dickinson's enigmatic messages associated with Lord remained undiscovered, saved from the glare of print until the middle of the twentieth century.

At last, the other-worldly beauty of Malcolm's fluctuant mirages arises most of all from their quiet intuition of entropy. The original photographs of the Venus transits of 1874 and possibly 1882, the messages that Dickinson may or may not have written to Lord during these very same years, have both drifted from their orbits, initiating in their wakes still further drifts: the drifting of lover and beloved, the loosening of ties between writer and reader, the letting go of words so they may row far out on the eclectic of their own longings, returning to us, if ever, as dark alphabets of energy, as glittering, atonal stars.

The last image I opened on August 1, 2013 was an image of a telescope posed eerily like a person both scanning the emptiness of the daylight sky and gazing back at us. This strange and lonely instrument for seeing into the distance – it is, in fact, a photoheliograph – appears to have crashed into the earth from the future. Belonging at once to the past and the yet to come, it reminds us of our age-old desire to see into a hidden world beyond us, of our eternally unfulfilled wish to encounter the still more infinitely hidden within ourselves.

FIGURE 11

Janet Malcolm, *The summer that we did not prize* (from *The Emily Dickinson Series*), 2013. Paper collage, 9 x 26 inches. BookStein Projects, Gallery II, January 9 – February 8, 2014.



The invitation to think about curation allowed me to recall this experience again and to see its significance. What had Malcolm wrought? Were her collages, as one reader of this essay has suggested to me, a materialised form of reception that allows us to encounter anew the original works that were their inspiration? I believe they are. Just as every act of conversion must involve a «mysterious leap of love» (Howe 2014 p. 25), so through Malcolm's textual-graphic agency her collages give us a view of Dickinson's messages from somewhere else – somewhere lightyears away yet also somewhere very close. «Ich fuhle Luft aus anderen Planeten», «I feel air from other planets», wrote Stefan Georges in his poem *Rapture*. In Janet Malcolm's rendering of *Open Folios*, the contents as I had assembled and fastened them in an argument anchored between black casings, and as others before me had catalogued, edited, and in all manner of ways bound them, were almost free again, part and parcel of the scattered, unauthorized estate Dickinson left to chance under the open sky of the 19<sup>th</sup> century: «The Twilight says | to the Turret | if you want | an Existence» (A 132a).

We – a 'We' that includes authors, artists, editors and curators – know not what ends our work will come to – or when it will stop being 'ours' at all.

*III. How would you define your own curatorial poetics?  
In other words, what critical and / or creative principles underlie  
or inform your work as a curator? Do you see your poetics  
in contrast or distinction to others?*

I allied myself with the figure of the curator in the moment when my affiliation with the figure of the editor no longer seemed fitting or justifiable. Yet the epithet of 'editor' has followed me, nonetheless, even to this very moment, so perhaps I must consider my transformation incomplete...

Of course, the curator and the editor share many of the same responsibilities: both may be said to collect, exhibit, interpret, and even protect objects of historical and aesthetic importance; and both almost always have a sense of connection to the beauty and current of history expressed through those objects. But there are perspectival differences between curating and editing that are perhaps inherent in their etymological origins. In proposing this conversation on curation, James Maynard drew our attention to the Latin roots of the word 'curate',

meaning 'to care for'. When I search out the roots of the word 'edit', also Latin roots, I find a different meaning: 'to put forth'. And if I am permitted to proceed associatively, I can say that a sense of forcefulness attaches to the action of this 'putting forth'; moreover, the emphasis suggested in the etymology, while partly on the object published to the world, is largely transferred to the subject whose forcefulness – power, persistence, often academic status – has brought that object to light. Consider the reversal of the places of object and subject implicit in one definition in the *OED* of 'edit': «To prepare an edition of (a literary work or works by an earlier author); so with the name of the *author as object* [my emphasis] 'to edit Horace, Shakespeare, etc'». Here the prime actor in the scene is the editor; he or she alone has agency, while the object edited is motionless, inert.

But enough! I have no wish to disparage editors. They have been my most encouraging company; among them, I find dear friends and my most beloved companion. And who among us is not grateful for their labor and for all they have salvaged for us from the time of antiquity to the edges of the 21<sup>st</sup> century? The best of them do not only bring order to the textual objects before them, but a still greater measure of wonder. For those editors, moreover, whose province is the manuscript – that stone, clay, wax, skin, bark, metal, cloth, or paper intermediary between author and reader – the first orientation to the text is to its body. They are attuned to its weight, and to where it has been worn thin; they see how time and the elements have faded or darkened it; they see what damages it has suffered. Who can blame them for striving to imagine it in its original, undamaged condition, or even for trying against all odds to restore the text to a more perfect state?<sup>4</sup>

I remember being palpably struck by a modern facsimile edition of the Bodleian manuscript of Herbert's *The Temple* made at Little Gidding in the months after Herbert's death in 1633. In this case, the

<sup>4</sup> An anonymous reader of this essay insightfully observed that while the distinction between editing and curating still holds, all editions – whether variorum, historical-critical, or critical-scholarly – might be imagined as 'records of curation'; that is, as records of «sequences of letter forms exhibiting the history both of textual development and deterioration». Moreover, the division between curating and editing might be understood 'temporally', as something that is not *a priore*, and also not there from the beginning, but rather something that occurs at a moment in the crossing between the pre-editorial stage of 'caring' for the material documents – searching for them, tracing their lives – and the editorial stage of 'putting forth' a final text, often under external pressure of deadlines.





What's in a name? I would call this *editor* of Herbert – and *all editors* whose orientation to editing is compelled primarily by a vision of the text as embodied – *curators*.<sup>5</sup>

*Keeping in mind the Latin root of the word,  
what does it mean 'to care for' a book, a text, a manuscript,  
or an archive?*

In a book called *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hugh's Didascalicon*, Ivan Illich offers a ravishing description of curation as care: «By the time of Hugh [of St. Victor] (ca. 1096-1141), western monasticism had been guided for over five hundred years by the Rule of St. Benedict. This Rule, still followed today, demands that the monks get up after midnight for more than a full hour of prayer. The rules of St. Victor in their twenty-eighth chapter assign to the book, in persona, the task of awakening the monks. Even small details of the ceremony are spelled out in this chapter. At the appointed hour, preceded by two candles, the book is carried through the dormitories. He who carries it must not lazily push against the heavy volume with his head, nor cradle it negligently in his outstretched arms; he should proceed with great dignity, letting the book's upper edge rest on his chest. At each turn the monks in the small procession sing '*Benedicamus domino*,' and the sleeping novices, at the very moment of waking, will stumble or step into the world of Latin with this answer. '*Deo gratias*.' Even brothers who are sick, and are not compelled to rise, should be gently nudged to acknowledge the nocturnal visit of the book. After fastening their belts, the monks will assemble in the darkness of the choir. The book is placed on the lectern in the middle of the nave. One candle is lighted in front of it» (Illich 1993 pp. 69-70).

<sup>5</sup> It is important to note here another Herbert editor – Randall McLeod – whose extraordinary meditations on *Easter-Wings* in “fiat flux” (*Crisis in Editing: Texts of the English Renaissance*, edited by R. McLeod, New York, AMS, 1993, pp. 61-172) are another inspiration for my thinking about editing as curation.



FIGURE 13

The Rule of St. Victor. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Hugh\\_of\\_Saint\\_Victor#/media/File:Hugostv.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Hugh_of_Saint_Victor#/media/File:Hugostv.jpg))



As a medievalist I know<sup>6</sup> reminds me, in a quick correction of Illich, the monks wouldn't have 'stepped into' the world of Latin; they lived in it, night and day. The many elements of the ritual, including the singing or chanting in Latin, the lighting of a specified number of candles, the continual and dignified circulation of the Rule of St. Victor among the brethren for the duration of the service, affirm an experience of the Rule as an object of veneration. The manuscript is not an ordinary object. As my medievalist further observes, what Illich does not mention is also noteworthy: the Rule is opened on a lectern to display a single page, perhaps the focal text of the ceremony. When the flame of the candle placed in front of it burns, it partly blocks or distorts the text, which

<sup>6</sup> H. Wayne Storey, *filologo mio*, editor of *Petrarch*, and author/editor of many works on medieval Italian literature and visual poetics including *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric* (Garland Press, 1993), *Dante for the New Millennium* (Fordham University Press, 2003), and *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation* (Brill, 2007).

lying so deep in the memory need no longer be read at all, while simultaneously catching and igniting the luminous colors – the lapis lazuli, vermilion, and gold-leaf – of the illuminated letters. In this moment, the visual appearance of the manuscript so often overlooked in favor of its linguistic content, reasserts its iconic force. From the perspective of the medieval witness, moreover, the light in the darkness would have seemed to be emitted from the page itself.

Although the nightly procession of *The Rule* through the halls of a medieval monastery may not literally be the first instance of the manuscript as exhibit, it strikes me as an especially compelling illustration of curation as the crossing of the boundaries between the manuscript as an object of reading and the manuscript as a subject of viewing, as well as of a searching of the relations among memory, the material, and the immaterial.<sup>7</sup>

### Coda

These meditations on editing as curation began in the space of one archive; it is thus fitting that they should end in the space of another. Recently, compelling questions on the relationship of curation and care in the 21<sup>st</sup> century have drifted out of the digital archive. In a tiny, jewel-like essay published in *Debates in the Digital Humanities*, Steven J. Jackson asks, «What does it mean to care for things and not just people?» and «How can we care for things *as* things, and not for the refracted glow of the human that we perceive in them?» (Jackson 2019 p. 427). And in an essay in the same volume Bethany Nowviskie calls for an «appreciation of [the] context, interdependence, and vulnerability of fragile, earthly things and their interrelationships» (Nowviskie 2019 p. 425). These questions also seem to be at the heart of the work of a small group of scholars at the University of Victoria who are thinking about how to care for protean and dynamic digital projects in an age when our

<sup>7</sup> Readers may find jarring the object lessons in curation I have offered here. Yet while Malcolm's destructive appropriation and hauntingly beautiful transformation of a profane edition of Dickinson's writings and the medieval monks' devoted veneration and communal conservation of a sacred book are indeed acts of radically different orders, I believe that both may also be reconciled as species of material care. The artist and the religious both claim an affective attachment to the material object(s) they touch; both, moreover, care for the material object(s) in ways that do not require the abolition of its (their) otherness but accept – even invite – the possibility that the objects themselves have vitality and agency.

production of digital objects far outpaces our capacity to preserve them for the future. Their project, called *The Endings Project*, reminds us that care is not only about attending to the repair and preservation of things, but also about attending to them in their departures and vanishings. While the ‘digital dark age’ is one horizon of our present thinking about curation, the Anthropocene is another, far vaster one. How might we admit the forces of time – our dark, lovely companion – into the cabinet of curiosities so that we might sense – see, hear, ‘feel’ – its smoothing and eventual wearing away of the objects featured and of our desire for them? If we let time swirl around in the archive, might the archive itself exponentially expand, revealing our whole fragile planet as an exhibition backlit by the sun, the moon, and the stars?

From what sources – canonical or otherwise – do you  
derive your thinking about curating?

A short, idiosyncratic, and very fragmentary bibliography of my sources includes the following works:

- Battles M. 2004 = *Library: An Unquiet History*, New York, W.W. Norton & Company.
- Benjamin W. 2007 = *Walter Benjamin’s Archive: Images, Texts, Signs*, London, Verso.
- Berger J. 1992 = *About Looking*, New York, Vintage Books.
- Bervin J. 2010 = *The Dickinson Composites*, New York, Granary Books.
- Bullough E. 1912 = «‘Psychical Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle», *British Journal of Psychology*, 5, pp. 87-117.
- Carson A. (editor & translator) 2003 = *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, New York, Vintage Books.
- Carson A. 2003 = *Nox*, New York, New Directions.
- Clifford J. 1988 = *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Literature, Ethnography, and Art*, Cambridge, Harvard University Press.
- Di Cesare M.A. 1995 = *George Herbert the Temple: A Diplomatic Edition of the Bodleian Manuscript*, New York, Binghamton (Medieval and Renaissance Texts and Studies 54).
- Contini G. 1974 = «Ricordo di Joseph Bedier», in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, pp. 358-372.
- Duncan R. 1974 = «An Essay Prepared for MAPS 6», *MAPS*, 6, pp. 1-16.
- Elder R. L. 2010 = *Last Words of the Executed*, Chicago, University of Chicago.
- Farge A. 2013 = *The Allure of the Archives*, translated by Thomas Scott-Railton, New Haven, Yale University Press.

- Plato 1926 = *Cratylus, Parmenides; Greater Hippias; Lesser Hippias*, translated by H.N. Fowler, Cambridge, Harvard University Press.
- Franklin R.W. 1998 = «Introduction», in *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gombrich E.H. 1995 = *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London, National Gallery.
- Greenaway P. 1994 = *Flying out of this World*, Chicago, University of Chicago Press.
- Halsey A. 2001 = *The Text of Shelley's Death*, Sheffield, West House Books.
- Howe S. 1989 = *Eikon Basilica: A Bibliography of the King's Book*, Providence, Paradigm Press.
- Howe S. 2014 = *Spontaneous Particulars: The Telepathy of Archives*, New York, New Directions and the Christine Burgin Gallery.
- Illich I. 1993 = *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hugh's Didascalicon*, Chicago, University of Chicago Press.
- Jackson S.J. 2019 = «Material Care», in *Debates in the Digital Humanities*, edited by M.K. Gold and L.F. Klein, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019, pp. 427-430.
- Kittler F. 1986 = *Grammophone, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkmann und Bose.
- Malcolm J. 2014 = *The Emily Dickinson Series*, introduction by J. Malcolm, M. Werner, *Granta: A Magazine of New Writing*, 126, pp. 129-151.
- Manguel A. 2009 = *The Library at Night*, New Haven, Yale University Press.
- McLeod, R. 1993 = «Fiat flux», in *Crisis in Editing: Texts of the English Renaissance*, edited by R. McLeod, New York, AMS, pp. 61-172.
- Nowwiskie B. 2019 = «Capacity through Care», in *Debates in the Digital Humanities*, edited by M.K. Gold, L.F. Klein, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 424-426.
- Durham Peters J. 1999 = *Speaking Into the Air: A History of the Idea of Communication*, Chicago, University of Chicago Press.
- Steedman C. 2002 = *Dust: The Archive and Cultural History*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Stewart S. 1992 = *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, NC, Duke University Press.
- The Endings Project @ <https://projectendings.github.io/about/>  
A thousand private conversations.

### Acknowledgments

I wish to record my gratitude to Barbara Bordalejo for inviting me to submit my work to *Ecdotica*, as well as to the two anonymous readers for their generous comments and fine suggestions. All saw my work for what it is: an *essai* more than an article, a scene of speculation rather

than a scientific study; yet all were willing to let it see the light of print. Their attentiveness to my small essay seems especially gracious given the state of emergency that the Covid-19 virus has brought upon us.

ABSTRACT

This essay, composed in the style of a personal meditation, trespasses the disciplinary boundaries generally taken to demarcate the separate roles of archivist-curators and scholarly editors to propose that the work of scholarly editing, or the “putting forth” of the work in published form, is profoundly indebted to the quieter, intuitive and empathetic work of curation, or the “caring for” the constellation of material documents that comprise the work. Originally conceived as a contribution to a symposium on editing and curation, its structure is guided by the following questions: In what ways do you “curate” poetry? And for whom? How would you define your own curatorial poetics? How are different acts of curation a product of their historical moment? From what sources – canonical or otherwise – do you derive your thinking about curating? While the essay’s primary examples are drawn from the late writings of Emily Dickinson, it also touches on the collages of Janet Malcolm and the shape-poems of George Herbert. The essay ends with a consideration of new questions about the relationship of curation and care in the 21<sup>st</sup> century that issue from the physical space the digital archive and the temporal space of the Anthropocene itself.

*Keywords*

editing; curation; archive; Emily Dickinson, Anthropocene, ethics of care.



# Foro

## IL TESTIMONE UNICO

MICHAEL D. REEVE

*Testimoni unici di opere latine*

Anni fa Scevola Mariotti mi pose una domanda: è più difficile fare l'edizione di un testo conservato in testimone unico o in più testimoni? Gli mandai una risposta, probabilmente senza sapere che nel 1971 aveva pubblicato un breve articolo in proposito.<sup>1</sup> Ho dimenticato completamente il contenuto della mia risposta, e non riesco a mettere le mani sulla copia che credevo di aver conservato. Dunque la lettera stessa, se è sopravvissuta pure essa fra le carte di Mariotti, sarà l'unico testimone.

Tornerò però più tardi alla domanda di Mariotti, perché vorrei cominciare da quest'affermazione fondamentale di Paul Maas:<sup>2</sup>

Die Überlieferung beruht entweder auf einem Zeugen (codex unicus) oder auf mehreren. Im ersteren Fall besteht die recensio in der möglichst genauen Beschreibung und Entzifferung des einzigen Zeugen; im letzteren ist die recensio eine oft sehr verwickelte Arbeit.

La tradizione si fonda o su un testimone (*codex unicus*) o su più testimoni. Nel primo caso la *recensio* consiste nella descrizione e decifrazione più precisa possibile del testimone unico; nel secondo la *recensio* è un lavoro spesso assai ingarbugliato.

<sup>1</sup> S. Mariotti, «“Codex unicus” e editori sfortunati», *Studi Urbinati di storia filosofia e letteratura*, n.s. B, xlv, 1-2 (1971), pp. 837-840 ora in Idem, *Scritti di filologia classica*, Roma, 2000, pp. 487-490. Ringrazio Silvia Rizzo, allieva sua, per un'attenta lettura del mio abbozzo.

<sup>2</sup> A. Gercke, E. Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, I,2 Leipzig-Berlin, 1927, p. 2,2 § 3; P. Maas, *La critica del testo*, traduzione a cura di Giorgio Ziffer, Roma, 2017, p. 8.

Affermazione fondamentale sì, ma non del tutto perspicua. Infatti trent'anni fa ho rimproverato a Maas di aver confuso due sensi del termine *codex unicus*, il primo e secondo di questi tre:<sup>3</sup>

*codex unicus* in assoluto

*codex unicus* fonte conservata degli altri testimoni

*codex unicus* archetipo ricostruito

Frattanto Giorgio Ziffer mi ha convinto che Maas intendesse il secondo senso, e per conto mio avevo già segnalato un passo di un'opera precedente di Maas che palesemente lo richiede, l'edizione del *De pronomini-bus* di Apollonio Discolo, opera per cui abbiamo un archetipo conservato: «*codex unicus ... eiusque apographa*». <sup>4</sup> Edward Courtney ha rilevato l'elemento di ironia inerente al fatto che mentre le sezioni «*Recensio*» e «*Examinatio*» della *Textkritik* di Maas riguardano soprattutto la ricostruzione di un *codex unicus* nel terzo senso, la sola edizione che ha fatto è basata su un *codex unicus* nel secondo. <sup>5</sup> Siccome siamo abituati a distinguere tra testimone unico e più testimoni, potrebbe sembrare paradossale questo terzo senso di *codex unicus*, ma ascoltiamo Mariotti: «perché dolersi di avere un solo testimone quando la prima aspirazione della critica moderna è di risalire il più possibile dalla pluralità all'unità, di arrivare, attraverso ricostruzioni spesso faticose e incerte, a lavorare con il solo archetipo, che – quando sia esistito e sia ricostruibile con sicurezza o magari venga identificato fra i codici conservati – diventa anch'esso per l'editore un *codex unicus*?».

Su *codices unici* nel primo senso non ho molto da dire, perché sono in gran parte sconosciuti. Certo, il *Mediceus primus* di Tacito (Laur. Plut. 68.1), scoperto intorno al 1508, è l'unico manoscritto sopravvissuto dei primi sei libri degli *Annali*, ma fin dal 1515, quando Filippo Beroaldo, *quem honoris causa Bononiae nomino*, ne curò l'*editio princeps*, è *codex unicus* soltanto nel secondo senso, perché ha acquistato una progenie notevole anche se interamente a stampa. Come sapete, ancora nel '500 la voce *codex* poteva significare ugualmente bene un libro a

<sup>3</sup> M.D. Reeve, «Archetypes», *Sileno*, 11 (1985 ma 1987), pp. 193-201; oggi in Idem, *Manuscripts and methods*, Roma, 2011, pp. 107-117: 110.

<sup>4</sup> P. Maas, *Apollonius Dyscolus De pronomini-bus. Pars generalis*, Bonn, 1911, p. 2; cfr. Reeve, *Manuscripts and methods*, p. 110 n. 8.

<sup>5</sup> E. Courtney, *Classical Journal*, 102, 3 (2007), pp. 312-315: 313. Giorgio Ziffer mi avverte che Courtney avrebbe dovuto dire «la sola edizione classica»; infatti non mancano edizioni di opere bizantine tramandate da più testimoni.



stampa,<sup>6</sup> ma comunque sia, nel tema di questo *Forum* c'è 'testimone', non 'codice', e inoltre, per alcuni testi classici a testimone unico nel secondo senso, questo è una stampa; nell'introduzione a *Texts and transmission* Reynolds cita il *Liber prodigiorum* di Giulio Ossequente, le *Acutae passionis* di Celio Aureliano, cinque lettere di Cicerone a Bruto, e gran parte del carteggio tra Plinio il Giovane e Traiano,<sup>7</sup> cui potremmo aggiungere il *Liber memorialis* di Lucio Ampelio, gran parte delle *Fabulae* di Igino, e il trattato retorico di Sulpicio Vittore. Potrebbe essere interessante chiedere perché un testimone è rimasto o divenuto unico in assoluto, ma i problemi specifici posti da un testo a *codex unicus* in assoluto non sono più che due: per un filologo, se valga la pena pubblicarlo (Orazio parla di «aurum irreperitum et sic melius situm» Hor, *Carm.* III, 3, 49, e il filologo deve sempre decidere se si tratta di *opus ineditum et sic melius situm*), e per il bibliotecario o chiunque ne fosse il possessore, come prevenire il rischio di incendio o altre forme di guasto, ad esempio trovando il più presto possibile i mezzi per digitalizzarlo.

Guardiamo dunque il testimone unico nel secondo senso, 'fonte conservata degli altri testimoni'. Maas ha ragione a dire che in casi del genere la *recensio* consiste nella descrizione e decifrazione più precisa possibile di esso. Non tutti gli editori si occupano di *recensio*: alcuni passano subito da un'edizione precedente alle tappe che Maas chiama *selectio* e *emendatio* senza rassicurarsi che il testimone unico abbia in verità le lezioni attribuitegli. Mi è capitato due volte di dover correggere le edizioni di un'opera a testimone unico. Del trattato di Frontino sugli acquedotti di Roma il codice C, scritto a Montecassino intorno al 1133 da Pietro Diacono, è testimone unico, sempre nel secondo senso, perché già prima delle edizioni a stampa abbiamo parecchi codici umanistici discesi da C, fra cui quelli chiamati A ed E. Nel seguente passo, 76.3-4, A ed E non sarebbero d'accordo con C:

Nam quod falsis titulis aliae pro aliis aquae erogabantur, etiam sunt leviora ceteris vitia. Inter ea tamen quae emendationem videbantur exigere numerandum est quod fere circa montem Caelium et Aventinum accidit.

etiam sunt *tamquam ex C Poleni (1722), Buecheler (1858), Krohn (1922), Grimal (1944), Kunderewicz (1973): et inter AE teste Kunderewicz*

La loro lezione sarebbe «et inter» contro la lezione di C, «etiam sunt». Inoltre, «etiam sunt leviora ceteris vitia» non regge, perché Frontino ha

<sup>6</sup> S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, 1973, pp. 69-71; Reeve, *Manuscripts and methods*, p. 258.

<sup>7</sup> L.D. Reynolds, *Texts and transmission*, Oxford, 1983, p. XLIII.

appena parlato di «vitia» abbastanza gravi, il che rende assurdo «etiam leviora», e la frase «quod falsis titulis aliae pro aliis aquae erogabantur» dovrebbe costituire un solo «vitium», non una pluralità di «vitia». In verità il codice A assieme ad altri ha «etiam inter», più vicino alla lezione di C, ma rimane ancora lo stacco tra «sunt» e «inter». Per fortuna avevo comprato poco prima il facsimile di C uscito nel 1930,<sup>8</sup> e ho potuto accertare che la lezione di C, scritta con tre abbreviature ma sicura, è «etiam si inter».<sup>9</sup> Al punto dopo «vitia» va quindi sostituita una virgola, e davanti a «quod fere ...» ce ne vuole un'altra, o meglio, punto e virgola, così:

Nam quod falsis titulis aliae pro aliis aquae erogabantur, etiam si inter leviora ceteris vitia, inter ea tamen quae emendationem videbantur exigere numerandum est; quod fere circa montem Caelium et Aventinum accidit.

L'altro caso riguarda un passo della lettera VI di Dante, quella indirizzata nel 1311 ai fiorentini. Il passo, 2.7, è stato discusso da due amici miei, Monica Bertè e Marco Petoletti, in un manuale uscito nel 2017.<sup>10</sup> Questo il loro testo con sottolineata la voce problematica:

Nempe legum sanctiones alme declarant et humana ratio percuntando decernit publica rerum dominia, quantalibet diuturnitate neglecta, numquam posse vanescere vel abstenuata conqueri.

Non solo il senso di «conqueri», infinitivo di *conqueror*, non è adatto, ma le regole del *cursus* richiedono una voce parossitona, non proparossitona come «conqueri»; perciò gli editori leggono di solito «conquiri», infinitivo di *conquiro*, ma di recente Silvia Rizzo ha proposto di interpretare il verbo tramandato come *conquéri*, grafia per così dire etimologica di *conquiri*, composto com'è di *qu(a)erere*.<sup>11</sup> Il verbo stesso però non mi convinceva, e dopo aver letto nel paragrafo dei due amici che il testo poggia sul solo Palatino Latino 1729, l'ho guardato sul sito creato dai bibliotecari di Heidelberg, che comprende sia i Palatini rimasti a Heidelberg

<sup>8</sup> M. Inguanez, *Sexti Julii Frontini De aquaeductu urbis Romae. Editio phototypica ex cod. Casin. 361, saec. XII*, Montecassino, 1930.

<sup>9</sup> M.D. Reeve, «Back to the Source», *Liverpool Classical Monthly*, 6, 5 (1981), pp. 141-142.

<sup>10</sup> M. Bertè, M. Petoletti, *La filologia medievale e umanistica*, Bologna, 2017, pp. 131-132.

<sup>11</sup> S. Rizzo, «“La lingua nostra”: il latino di Dante», in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)* a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, 2016, pp. 535-557: 554-555.

che quelli passati come questo alla Vaticana ([http://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/virtuelle\\_bibliothek/codpallat/index.html](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/de/bpd/virtuelle_bibliothek/codpallat/index.html)). È facile capire perché gli editori hanno creduto di vedere «conqueri», ma in realtà il codice ha «torqueri», lezione che va benissimo per senso e ritmo. Si trova citata nell'edizione recente di Marco Baglio come congettura dell'editor *princeps*, Alessandro Torri nel 1842,<sup>12</sup> ma siccome Torri la stampò nel testo senza avvertimento alcuno, l'avrà trascritta, non congetturata.<sup>13</sup>

Anche altre lettere latine di Dante poggiano su un solo codice, lo Zibaldone Laurenziano di Boccaccio, e vent'anni fa Francesco Mazzoni ha raccolto una quantità stupefacente di errori di lettura.<sup>14</sup>

Nel primo dei miei casi, quello di Frontino, è stato il disaccordo degli apografi che mi ha spinto a controllare il *codex unicus*.<sup>15</sup> Nell'altro caso, quello di Dante, mancano codici discesi dal *codex unicus*, e l'unico motivo simile per controllarlo sarebbe un disaccordo fra gli editori; ma Pietro Fraticelli nel 1857 stampò «conquiri»,<sup>16</sup> e gli editori più recenti danno come lezione del Palatino sempre «conqueri».

<sup>12</sup> *Nuova edizione commentata delle opere di Dante, vol. V, Epistole, Egloghe, Questio de aqua et terra*, a cura di M. Baglio, L. Azzetta, M. Rinaldi, Roma, 2016, p. 43.

<sup>13</sup> Sull'intera vicenda si veda adesso S. Rizzo, «Note sulla latinità di Dante», *Italia Medioevale e Umanistica*, 58 (2017), pp. 283-292: 284-285.

<sup>14</sup> F. Mazzoni, «Moderni errori di trascrizione nelle epistole dantesche conservate nello Zibaldone Laurenziano», in *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*. Atti del seminario internazionale di Firenze-Certaldo (26-28 aprile 1996) a cura di M. Picone, C. Cazale Bérard, Firenze, 1998, pp. 315-325. Silvia Rizzo mi segnala anche G. Belloni, «Rassegna di studi e manuali filologici», *Lettere italiane*, 28 (1976), pp. 482-514: 486: «È oggi acquisito che il testo unitradito non presenta una condizione favorevole per il ripristino della verità testuale, anzitutto perché il problema della semplice trascrizione del testo impone maggiori responsabilità: gli esempi di cattiva lettura e di incomprensioni da parte dell'editore, antico e moderno, nelle edizioni di testi tramandati da un solo testimonia sono molti», con particolari, fra cui un cenno a F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, 1975, pp. 26-37 (il capitolo viene ampliato nella seconda edizione, F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, 1984, pp. 31-44).

<sup>15</sup> Ringrazio Silvia Rizzo per avermi comunicato la seguente osservazione: «trovandosi a collazionare differenti codici in scritture differenti è più facile che l'editore possa correggere i suoi errori di lettura». L'attribuisce allo zio Guido Martellotti: «pubblicando un testo da codice allora unico (credo fosse la *Collatio inter Scipionem Alexandrum Hannibalem et Pyrrum*) gli era capitato di fare un errore di lettura, poi corretto quando si scoperse un altro testimone».

<sup>16</sup> *Il Convito di Dante Alighieri e le Epistole con illustrazioni e note*, a cura di P. Fraticelli, Firenze, 1857, p. 476.

Terminate le sue brevi istruzioni sul trattamento di un eventuale *codex unicus*, Maas dice che nel caso di più testimoni la *recensio* è un lavoro spesso assai ingarbugliato. Anche qui si potrebbe sospettare un equivoco, tra una pluralità di testimoni in assoluto e una pluralità di testimoni autorevoli. Ovviamente è faticoso raccogliere le varianti di dozzine o persino centinaia di testimoni, e per sbrogliare i loro rapporti occorre una dose variabile di giudizio; probabilmente ho accennato a difficoltà di questo tipo nella mia risposta a Mariotti.<sup>17</sup> Anche se ci limitiamo però ai testimoni rivelatisi indipendenti, può essere difficile stabilire i loro rapporti; ma poniamo che ci siamo riusciti. Segue poi la procedura che Maas chiama *selectio*. Nel caso del *codex unicus* questa scelta è esclusa a meno che esso non rechi varianti. Per riformulare dunque la domanda di Mariotti, l'editore è più sfortunato quando non gli è data la possibilità di scegliere fra varianti o quando è costretto a scegliere? Non so come rispondere. Se la *recensio* gli offre una scelta tra due varianti entrambe accettabili, dobbiamo chiamarlo fortunato in quanto può scegliere o sfortunato in quanto gli mancano criteri per decidere? Una risposta si può dare invece se un archetipo finora ricostruito da più testimoni viene alla luce, come è successo nella tradizione di alcune orazioni ciceroniane grazie a una scoperta fatta da Augusto Campana intorno al 1948 in Vaticana.<sup>18</sup> Nessuno direbbe che gli editori anteriori alla scoperta fossero più fortunati.

Più spesso però si tratta non della mancanza o presenza della possibilità di *selectio* bensì dell'*emendatio*, e in questo campo la domanda di Mariotti potrebbe assumere due forme. La prima sarebbe questa: quale dei due ha più spesso bisogno di essere emendato, un *codex unicus* nel secondo senso o un *codex unicus* nel terzo senso? Neanche qui vedo come rispondere: sono d'accordo con Mariotti che dipende esclusivamente

<sup>17</sup> Colpisce che fra le otto edizioni di testi latini uscite dal 1930 al 1940 nella collana *Scriptores graeci et latini iussu Beniti Mussolini consilio R. Academiae Lynceorum editi* quattro sono basate su testimoni unici nel primo o secondo senso maasiano: Livio XLI-XLV (1933 a cura di C. Giarratano), le *Tabulae Iguvinae* (1937 a cura di G. Devoto), Tacito *Hist.* (1937 a cura di C. Giarratano), Tacito *Ann.* I-VI (1940 a cura di M. Lenchantin de Gubernatis). Altre tre erano già uscite per intero o in gran parte altrove: Virgilio (1930 a cura di R. Sabbadini), Seneca *Epist. mor.* (1931 a cura di A. Beltrami), *Res gestae divi Augusti* (1937 a cura di C. Barini).

<sup>18</sup> A. Campana, «La copia autografa delle otto orazioni ciceroniane scoperte da Poggio nel 1417», *Ciceroniana* n.s., 1 (1973), pp. 65-68. Si tratta del Vat. Lat. 11458.

dalla qualità delle lezioni. Devo però al mio successore Stephen Oakley un'osservazione acuta che andrebbe approfondita.<sup>19</sup> Per la terza *Decade* di Livio, cioè i libri da XXI a XXX, abbiamo un testimone tardo-antico, il *Puteaneus*, da cui discendono nei libri fino a XXV tutti gli altri codici, ma nei libri da XXVI a XXX abbiamo anche frammenti di un codice perduto di Speyer, nonché lezioni di esso trasmesse per contaminazione a diversi discendenti del *Puteaneus*; e questo *Spirensis* ci permette di migliorare in centinaia di passi il testo del *Puteaneus*. Dunque, dove il *Puteaneus* è *codex unicus* nel secondo senso, il testo è bisognoso di una quantità di *emendatio* che diminuisce fortemente dove abbiamo un *codex unicus* nel terzo senso. Sulla base di questo caso e di altri che dice di conoscere, come quello dei due *Bella* di Cesare, Oakley propone una regola di trasmissione per i testi classici latini: quando i testimoni superstiti risalgono tutti a un solo codice antico, il testo è di solito peggiore di testi per cui disponiamo, sia pure tramite discendenti, di due o più. Resta però da vedere se questa teoria storica si possa convertire a regola di procedimento per eventuali editori.<sup>20</sup> Guardiamo ad esempio la seconda forma che potrebbe assumere la domanda mariottiana intorno all'*emendatio*: l'editore dovrebbe essere più cauto nell'emendare un *codex unicus* nel secondo senso che nell'emendare un *codex unicus* nel terzo senso? La risposta di Oakley sarebbe recisa: no, il contrario. Perché dunque presso gli editori di testi medievali e umanistici incontriamo un atteggiamento verso i *codices unici* nel secondo senso che a un filologo classico potrebbe sembrare una specie di superstizione?

La domanda non è retorica, e vorrei suggerire due spiegazioni. Mentre per i testi classici non abbiamo autografi, un codice medievale o umanistico può facilmente essere autografo. Due mesi fa un collega mi ha segnalato un libro di Elias Muhanna sull'enciclopedia di un tale al-Nuwayrī compilata in arabo al Cairo nel primo terzo del '300. In un capitolo sui 'Working methods' di al-Nuwayrī come compilatore e copista

<sup>19</sup> S.P. Oakley, «The 'proto-history' of the text of Livy» in *From the protohistory to the history of the text*, ed. by J. Velaza, Frankfurt, 2018, pp. 165-186: 179-186.

<sup>20</sup> A proposito dell'articolo di Mariotti (n. 1) Silvia Rizzo mi scrive così: «Ricordo che io gli avevo mosso obiezioni che forse riguardavano questioni di calcolo delle probabilità, se cioè avendo più testimoni ci siano maggiori probabilità che fra di essi ce ne sia uno importante dal punto di vista stemmatico». Cfr. M.D. Reeve, *Manuscripts and methods*, pp. 34-35, dove in un dibattito con Michael Weitzman sostengo che questioni del genere riguardino la storia, non la statistica.

l'autore dice «Scholars of medieval texts usually regard the existence of a single preserved autograph manuscript of a given work as a stroke of good fortune», ma aggiunge subito che nel caso dell'opera di al-Nuwayrī «we are confronted with an embarrassment of riches»; infatti elenca non meno di 31 esemplari che sono stati attribuiti alla mano di al-Nuwayrī stesso.<sup>21</sup> Quest'esempio forse un po' esagerato può servire da ammonimento che un autografo di un'opera non è per forza l'unico mai esistito; e un autore in quanto copista può sbagliare come qualunque altro copista.<sup>22</sup> Ciò nonostante, si capisce perché gli editori sono piuttosto restii a intervenire sul testo di un autografo. Un altro motivo per non intervenire sul testo di un *codex unicus* è la difficoltà di valutare le intenzioni o la competenza di un autore anonimo o sconosciuto. Sì, un'opera del genere conservata in più testimoni ci pone talvolta davanti allo stesso problema, ma i casi di *codex unicus* sono probabilmente più frequenti. Va detto però che chi interviene sul testo di un *codex unicus*, anche se autografo, non commette un sacrilegio a meno che non intervenga direttamente sul codice stesso.

Alle complicazioni già menzionate ne ho altre da aggiungere. Un testo non è sempre trasmesso per intero nello stesso modo, e un *codex unicus* può non esserlo per altre opere che contiene.

Abbiamo già visto il caso della terza *Decade* di Livio. L'orazione *Pro Flacco* di Cicerone ci è giunta per la maggior parte in codici italiani che cominciano all'epoca di Petrarca, ma diversi pezzi che mancano in questi sono conservati ciascuno in un *codex unicus*: un pezzo centrale nel cosiddetto *Basilicanus* del IX secolo, un pezzo verso la fine in un'edizione pubblicata a Basilea da Cratandro nel 1528, e un pezzo poco dopo l'inizio parzialmente in un palinsesto milanese, nei tardo-antichi *scholia Bobiensia*, e negli *excerpta* di Sedulio Scotto, tratti dal *Basilicanus* prima della perdita dei fascicoli pertinenti. Inoltre, in un gruppetto di sei codici quattrocenteschi abbiamo uno strano centone disordinato di brani dell'orazione, che coincidono ora con i codici italiani, ora col pezzo a stampa, cui in quei brani rubano l'etichetta di *codex unicus*.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> E. Muhanna, *The world in a book: al-Nuwayrī and the Islamic encyclopedic tradition*, Princeton, 2018, pp. 91-95 «The perfect scribe», cap. 5, pp. 105-122 «Working methods». Ringrazio Sir Roger Tomkys per il cenno.

<sup>22</sup> M.D. Reeve, *Manuscripts and methods*, pp. 3-23: 9, per «Errori in autografi» e per l'eventualità di altri autografi perduti.

<sup>23</sup> M.D. Reeve, «Missing passages of *Pro Flacco*», *Revue d'histoire des textes*, 14-15 (1984-1985), pp. 53-57.

Dal punto di vista metodologico sono più interessanti i *codices unici* che non lo sono in altre opere che contengono. Sulla copertina degli *Scritti di filologia classica* di Mariotti è illustrato l'inizio del *Pervigilium Veneris* nel famoso *codex Salmasianus* della cosiddetta *Antologia latina*. Per molte altre opere, soprattutto poesie, il *Salmasianus* è *codex unicus*, ma per il *Pervigilium* no. Viene spontaneo dedurne che se avessimo altri testimoni dove il *Salmasianus* è *codex unicus* disporremmo di un testo migliore; ma consiglieri di rinunciare a ragionamenti del genere, e non solo perché il *Salmasianus* ha attinto il suo contenuto a fonti diversissime. Se avessimo un altro testimone, potrebbe essere un discendente del *Salmasianus* e non ci aiuterebbe; e dire che se avessimo un testimone indipendente del *Salmasianus* disporremmo di un testo migliore sarebbe una specie di quello che i filosofi chiamano 'tautologia', cioè una proposizione per forza vera dato il senso delle parole di cui consiste. Non dovremmo bere troppo vino, ma cosa vuol dire 'troppo' vino? Vuol dire una quantità che non dovremmo bere.<sup>24</sup> Torniamo però a Frontino e i suoi *acquedotti*. Il *codex unicus* C contiene molte altre opere scritte dallo stesso Pietro Diacono, fra cui il trattato militare di Vegetio, tramandato da più di duecento codici. Se troviamo nel Vegetio di C una *lectio singularis*, la struttura della tradizione ci permette di eliminarla senza appello. Tanto più se troviamo una serie di *lectiones singulares* tutte dello stesso tipo, come succede in C. Nella prefazione della mia edizione oxoniense ho citato i seguenti passi, dove le parentesi unciniate indicano aggiunte di C:<sup>25</sup>

1.28.2 ipsos <invictos atque excellentissimos> progenuere Romanos, 8 <tiranno et scelesto> Hannibali, 2 prol. 2 <Theodosi> imperator invict<issim>e, 3.10.2 provinciae <status et celsitudo terribilis Romani imperii> conservatur [imperium], 3.21.3 <gloriosissimi> Scipionis, 4 prol. 4 imperator <excellentissime>

Ora, nel Frontino di C c'è il passo seguente (88.1), molto elogiativo di Roma e dell'imperatore:

<sup>24</sup> Si avvicina a questa specie di tautologia, temo, Belloni nella continuazione di quanto citato precedentemente in G. Belloni, «Rassegna di studi e manuale filologici», p. 486: «Ma più in generale bisogna tener presente che i trabocchetti del testimone unico e la sua equivocità dipendono dal fatto che lezioni non originali, e dunque false, quando non si denuncino da sole attraverso deficienze grammaticali o stilistiche e di *usus*, restano salde nel testo, perché non smentite o smentibili da altri testimoni».

<sup>25</sup> Vegetius, *Epitoma rei militaris*, ed. by M.D. Reeve, Oxford, 2004, p. xxv.



Sentit hanc curam imperatoris piissimi Nervae principis sui regina et domina orbis in dies, quae terrarum dea consistit, cui par nihil et nihil secundum, et magis sentiet salubritas eiusdem aeternae urbis aucto castellorum operum munerum et lacuum numero.

Già Lipsius, che non sapeva niente del *Vegezio di C*, voleva abbassare un po' il tono ditirambico del passo togliendo le parole da *quae a secundum*,<sup>26</sup> ma temo che la soluzione giusta possa essere ancora più drastica, ad esempio questa:

Sentit hanc curam imperatoris [piissimi Nervae principis sui regina et domina orbis] in dies[, quae terrarum dea consistit, cui par nihil et nihil secundum,] et magis sentiet salubritas [eiusdem aeternae] urbis aucto castellorum operum munerum et lacuum numero.

Per farla breve, se il copista di un testimone unico ha scritto altri testimoni superstiti nei quali c'è il controllo di altri testimoni, è utile conoscere le sue abitudini. Il copista dello Zibaldone Laurenziano, testimone unico come abbiamo visto di alcune lettere di Dante, fu Boccaccio, e anche se fosse un ignoto, avremmo sempre il resto dello Zibaldone.

È con le lettere di Dante che chiudo, ma con un altro passo tramandatoci nel Palatino, la coda della lettera ai fiorentini (VI):

Igitur tempus amarissime penitendi vos tremere presuptorum, si dissimulare non vultis, adesse conspiciatis, et sera penitentia hoc amodo venie genitiva non erit, quin potius tempestive animadversionis exordium. Est enim quoniam peccator percutitur ut sine retractatione rivantur.

Ho sottolineato le cose problematiche, che sono quattro. Tutti gli editori successivi hanno seguito a buon diritto l'*editor princeps*, che restituì «temere presumptorum», e tutti sono d'accordo che va emendato il

<sup>26</sup> J. Lipsius, *Admiranda sive de magnitudine Romana libri quattuor*, Antwerpen 1598, I 2; cita Mart. *Epigr.* XII, 8, 1-2 «Terrarum dea gentiumque Roma, / cui par est nihil et nihil secundum» e aggiunge che «gravis atque eruditus reliquus Frontini stilus non probat aut amat lasciviam poetarum». R.H. Rodgers, *Frontinus De aquaeductu urbis Romae*, Cambridge 2004, pp. 97-98 (a pp. 249-250 commento in proposito), stampa «Sentit hanc curam [imperatoris piissimi] Nervae principis sui regina et domina orbis in dies, [quae terrarum dea consistit, cui par nihil et nihil secundum] et magis sentiet<ur> salubritas eiusdem aeternae urbis aucto castellorum operum munerum et lacuum numero».



verbo finale «rivantur», che se esistesse non avrebbe un senso chiaro; inoltre, apparterebbe probabilmente alla prima coniugazione come *privare* e *derivare* e perciò sarebbe all'indicativo, mentre occorre non solo un singolare ma anche un congiuntivo. Ringrazio Claudia Villa per avermi mandato in abbozzo una disamina delle congetture proposte, che per lo più hanno il difetto di non rispettare il *cursus*; tre sono orrende anche per altre ragioni. La situazione cambiò nel 2007, quando Elisa Brilli riconobbe nelle parole precedenti «peccator percutitur ut sine retractatione» una citazione letterale dalla prefazione ai *Moralia in Iob* di Gregorio Magno.<sup>27</sup> Aggiungo che il passo è citato da Tommaso d'Aquino nella *Catena aurea*. In entrambi il verbo è «puniatur», che la Brilli ha congetturato per Dante. Purtroppo otteniamo con esso un cosiddetto *trispondaicus*, ma può darsi che in una citazione letterale Dante non osservasse il *cursus*. Chi ritenesse troppo grande la distanza tra «rivantur» e «puniatur» potrebbe ipotizzare la caduta ad esempio di una riga dell'antigrafo davanti a «rivantur». La soluzione di Claudia Villa è totalmente diversa, ma conviene aspettarne la pubblicazione. Anche sul secondo e terzo problema gli editori sono d'accordo, ma qui nell'accettare le lezioni del Palatino, tranne che alcuni scrivono «hoc amodo» come due parole, altri come tre, «hoc a modo», che sicuramente non è latino. Nell'edizione più recente però Marco Baglio confessa di non capire «hoc» e propone «hec», ma soltanto per obiettare subito che la posizione posposta sarebbe poco credibile.<sup>28</sup> Non è vero:

*Mon.* I 3.8 tota potentia hec

*Ep.* V 8.23 predestinatio hec

*Vulg. eloq.* II 4.10 cautionem atque discretionem hanc

La congettura è giusta e semplicissima, ma evidentemente il fatto di avere a che fare con un *codex unicus* ha reso assurdamente timidi gli editori. Lo stesso vale per «Est enim quoniam». Marco Baglio dice che «Est enim» a inizio di periodo sia tipico di Dante, ed è vero, ma in tutti gli altri casi ha un senso chiaro; spesso ad esempio introduce una definizione. In nessuno è seguito da «quoniam». Ho interrogato però la base dati *CETEDOC: Library of Latin texts* per il nesso *est enim quoniam*, e sono venuti fuori 25 passi, da Girolamo al '300, col nesso *Scriptum est enim*

<sup>27</sup> E. Brilli, «Reminiscenze scritturali (e non) nelle epistole politiche dantesche» in *La cultura*, 45, 3 (2007), pp. 439-455: 452-455.

<sup>28</sup> *Nuova edizione commentata delle opere di Dante, vol. V, Epistole Egloghe, Questio de aqua et terra*, a cura di M. Baglio, L. Azzetta, pp. 44-45.

*quoniam* più una citazione biblica; *quoniam* significa dunque lo stesso di *quod*, ‘che’. Marco Baglio segnala nella *Monarchia* una frase simile, «Scriptum est enim ad Hebreos» più una citazione, ma stranamente per difendere qui il testo del Palatino. Proporrei di aggiungere «scriptum» al testo di Dante se non mi fosse venuta in mente un’altra idea, quella di sostituire a «quoniam» una parola vicinissima se pensiamo alle solite abbreviature: *quando*. Gregorio sta elencando vari motivi per cui «peccator percutitur»; non sempre cioè «percutitur ut sine retractatione puniatur». Dunque, «Est quando» potrebbe essere un modo di dire «aliquando», ‘talvolta’? Purtroppo ho trovato casi di *est ubi* ma nessuno di *est quando*, che inoltre sarebbe meno minaccioso di *Scriptum est enim* – e una minaccia da parte di Dante ci vuole. Lascio a voi il giudizio, ma sarò deluso se preferirete mantenere «Est enim quoniam».

## MARIA RITA DIGILIO

*La responsabilità del copista nel caso del testo frammentario.  
Con un esempio dalla Genesi sassone*

Il testo frammentario in *codex unicus* rappresenta un caso limite e tuttavia ben attestato nelle filologie medievali, dove occorre in molteplici forme. Nelle dizioni ‘codice unico’ e ‘frammento’, d’altra parte, vengono di già ricomprese fattispecie documentali ampie e dai margini incerti.

Per Zumthor, com’è noto, il testo letterario medievale è per sua stessa natura frammentario, condizione che non comporta necessariamente una lesione o un limite dell’*oeuvre*, della quale, al contrario, costituirebbe una realizzazione specifica e, per l’appunto, talvolta parziale.<sup>1</sup> Del resto, anche considerandolo come l’esito d’un incidente occorso in fase di trasmissione, produzione o concezione del testo,<sup>2</sup> il frammento appartiene

<sup>1</sup> P. Zumthor, «Le texte-fragment», *Langue française, grammaire du texte médiéval*, 40 (1978), pp. 75-82: 81-82.

<sup>2</sup> M. Braun, «Fragment», in *Handbuch der literarische Gattungen*, hrsg. von D. Lamping, Stuttgart, Kroener, 2009, pp. 281-286: 283-284 parla di «Überlieferungsbedingte», «Produktionsbedingte» e «Konzeptionsbedingte Fragmente»; K. Philipowski, «Fragmente/Reste», in *Handbuch. Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, hrsg. von S. Samida, M.K.H. Eggert, H.P. Hahn,

in ogni caso a una categoria della ricezione,<sup>3</sup> e per questa ragione resta vincolato alla dinamica della relazione tra la parte e il tutto.<sup>4</sup>

Con la locuzione 'testo frammentario in *codex unicus*' mi riferisco qui a una frazione testuale estrapolata da un'opera che si suppone più ampia di cui costituisce l'unica parziale attestazione. Non rientrano nelle mie considerazioni sia i casi pertinenti alla categoria del 'frammento concettuale' che quelli chiaramente riconducibili alle condizioni produttive: penso per esempio al riutilizzo della pergamena (dalle strisce di rinforzo sui fogli di guardia fino ai palinsesti) in cui talvolta si rinvenivano dei residui di scrittura. Mi soffermo invece sulle situazioni dubbie per le quali occorrerebbe un'ulteriore distinzione tra il 'frammento' la cui incompletezza rispetto a un originale più lungo dipende da circostanze materiali e contingenti (esaurimento dello spazio di scrittura, improvvisa indisponibilità dello scrivano, frammentarietà dell'antigrafo ecc.), e quello assimilabile piuttosto alla forma 'traccia', termine col quale intendo la registrazione programmaticamente parziale, da parte del copista, di una sezione di testo integrata in un manoscritto già esistente che offriva lo spazio necessario all'operazione.

Stuttgart-Weimar, Metzler, 2014, pp. 210-213: 210 parla di «das ästhetische, das produktionsbedingte und das archäologische Fragment»; P. Strohschneider, «Fragment», in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von K. Weimar, Berlin-New York, de Gruyter, 1997, Bd. I, pp. 623-625: 624 parla di «Produktionsbedingungen», «konzeptionellen Aporien» e «Rezeptionsbedingungen».

<sup>3</sup> I. Hänsch, «Mittelalterliche Fragmente und Fragmenttheorie der Moderne (am Beispiel des "Titirel" und des "Tristan")», in *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions "Die Rezeption des Mittelalters, Bildener Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von J. Kühnel, Göppingen, Kümmerle, 1982, pp. 45-61: 53, si chiede «ob Fragment eine Kategorie der Rezeption ist, die nichts anderes als das Rätselvolle des ästhetischen Objekts für den späten Rezipienten ausdrückt ...». La studiosa ricorda poi come «Sobald man Fragmentarisches anders zu fassen sucht als über die zufälligen Bedingungen seiner Existenz, also z. B. als Krise, als Kritik der fertigen Werke, wird man es immer kennzeichnen müssen als Kategorie der Rezeption, deren Funktion im Prozeß der Autonomie der Kunst uns heute evident erscheint».

<sup>4</sup> Di «Teil-Ganzes-Relation» parla S. Müller, «Fragmente, die keine sind. Zu einem besonderen Status von Teilüberlieferung deutscher Texte im frühen Mittelalter», in *Fragmentarität als Problem der Kultur- und Textwissenschaften*, hrsg. von K. Malcher, S. Müller, K. Philipowski, A. Sablotny, München, Fink, 2013, pp. 69-73: 71.

Un testo può essere frammentario perché lacunoso in ampie sezioni, oppure mutilo dell'inizio o della fine, ma non sempre è possibile stabilire se la trascrizione è parziale perché lo era anche l'antigrafo, se è incorso un intoppo in fase di trasmissione o produzione o se piuttosto, e perfino nell'eventualità di un'interruzione brusca, l'incompletezza non sia stata in qualche modo tollerata dal copista, o addirittura prevista e deliberata. Un tipo di frammento concettualmente analogo a quest'ultimo caso occorre quando un'opera viene parcellizzata in episodi linguisticamente e tematicamente coesi.<sup>5</sup>

I problemi posti dal testo frammentario in codice unico, in definitiva, non fanno che esasperare, ai nostri occhi, le molteplici responsabilità del copista. Dal momento che questo tipo di attestazioni trova generalmente spazio in manoscritti assemblati in precedenza, è lecito ipotizzare che l'individuazione del supporto materiale per la trascrizione non sia stata necessariamente casuale, ovvero che possano esistere delle linee tematiche condivise o dei punti di convergenza concettuale tra i frammenti e i contenuti veicolati nel codice, spesso miscelaneo o composito.<sup>6</sup>

Nei termini predetti, la relazione della 'parte' col 'tutto' troverebbe una nuova declinazione, nella quale il punto di riferimento assunto dallo scrivano non sarebbe tanto l'opera, ammesso e non concesso che gli fosse nota nella sua integrità, quanto piuttosto il manoscritto individuato per ospitarne uno stralcio. Nella misura in cui la trascrizione non sarebbe funzionale alla conservazione d'un testo integro, ma agli interessi contingenti di chi la effettua, il fenomeno sopra descritto è in parte sovrapponibile a quello dello *scribe as editor* e alla prassi dello *scribal editing*, restando comunque amplissimi i margini d'intervento da parte dello scrivano, e altissima la sua responsabilità.

Nella filologia tedesca medievale alcune delle sfumature che caratterizzano le diverse fattispecie del documento frammentario in codice

<sup>5</sup> Senza parlare del testo che nasce volutamente frammentario nella mente dell'autore, per esempio quando l'autore combina in una specie di *montage* estratti da opere diverse ai quali dà una significazione anche sensibilmente diversa da quella originaria.

<sup>6</sup> Per le questioni terminologiche rimando a cfr. J.P. Gumbert, «Codicological Units: towards a Terminology for the Stratigraphy of the non-homogeneous Codex» in *Il codice miscelaneo. Tipologie e funzioni*, Atti del convegno internazionale (Cassino, 14-17 maggio 2003) a cura di E. Crisci, O. Pecere, *Segno e Testo* 2 (2004), pp. 17-42: 18.

unico sono ben rappresentate da due opere dall'ampia fortuna critica ed editoriale: l'*Hildebrandslied* (Kassel, Universitätsbibliothek/LMB, 2° Ms. theol. 54)<sup>7</sup> e la *Genesi* sassone (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Palat. Lat. 1477).<sup>8</sup> Il primo è un carme eroico in alto-tedesco antico, copiato presumibilmente nella quarta decade del IX secolo sul primo e l'ultimo foglio d'un manoscritto fuldense d'argomento biblico-teologico antecedente di almeno un decennio. La *Genesi* sassone è invece costituita da tre unità testuali trascritte nel terzo o nell'ultimo quarto del IX secolo su altrettanti fogli d'un codice di contenuto calendaristico-astronomico d'area maguntina databile all'inizio dello stesso secolo.

La caratura letteraria e testimoniale dell'*Hildebrandslied*, che rappresenta la prima registrazione manoscritta del patrimonio poetico germanico – e l'unica in tedesco – è tale da far percepire come sostanzialmente irrilevante la frammentarietà del poemetto, che è mutilo del finale, e non solo perché la conclusione dello scontro tra padre e figlio appartenenti a due eserciti contrapposti del quale si narra nel carme è piuttosto prevedibile, ed era quasi certamente nota da altre fonti quando il testo venne trascritto nel codice kassellano.

I cosiddetti frammenti vaticani costituiscono invece delle unità linguisticamente concluse e coerenti,<sup>9</sup> nelle quali sono sviluppate tre vicende tratte dalla Bibbia: il pentimento di Adamo,<sup>10</sup> la punizione di Caino e la disperazione di Adamo ed Eva alla morte di Abele per mano del fratello, le storie di Set e Lot con la distruzione di Sodoma.

Generalmente non si dubita dell'esistenza d'un più ampio poema dal quale i tre frammenti vaticani sarebbero stati stralciati, e l'indizio più significativo è rappresentato da un'informazione presente nelle *Prefazioni* di Mattia Flaccio Illirico, nelle quali si fa riferimento alla versificazione del Vecchio e del Nuovo Testamento da parte di un *non ignobi-*

<sup>7</sup> Qui citato secondo l'edizione contenuta in: *Althochdeutsches Lesebuch*, zusammengestellt und mit Wörterbuch versehen von W. Braune, fortgeführt von K. Helm, 17. Auflage bearbeitet von E.A. Ebbinghaus, Tübingen, Niemeyer, 1994.

<sup>8</sup> Qui citata, salvo se indicato diversamente, dall'edizione: *Heliand und Genesis*, hrsg. von O. Behagel, 10., überarbeitete Auflage von B. Taeger, Tübingen, Niemeyer, 1996.

<sup>9</sup> Sulla natura frammentaria della *Genesi* cfr. U. Schwab, *Die Bruchstücke der altsächsischen Genesis und ihrer altenglischen Übertragung. Einführung, Textwiedergaben und Übersetzungen, Abbildungen der gesamten Überlieferung*, hrsg. von U. Schwab, Göppingen, Kümmerle Veelag, 1991, pp. 9-13.

<sup>10</sup> Si tratta dell'unico episodio effettivamente frammentario perché la parte finale del f. 1, sul quale è vergato, è stata strappata.

*lis vates* del popolo sassone.<sup>11</sup> Nello stesso codice vaticano, d'altro canto, è presente anche uno stralcio della Messiadè sassone *Heliand*, vergato da una mano ulteriore in epoca sostanzialmente coeva alle trascrizioni della *Genesis*: si tratta d'una coincidenza probabilmente non fortuita, e che sembrerebbe confermare l'esistenza d'un poemetto unitario sul libro veterotestamentario. Mentre non pare di poter attribuire a uno stesso poeta le due opere sassoni anche e soprattutto per ragioni di lingua, metrica e stile, una certa disomogeneità espressiva dei tre frammenti genesiaci non ha portato sinora a dubitare che essi siano dello stesso autore e appartengano a un'unica grande opera, anche per la relazione che intercorre con la *Genesis* anglosassone.<sup>12</sup>

La storia editoriale dell'*Hildebrandslied* e della *Genesis* sassone è segnata da dibattiti e prese di posizione assai puntigliose sulle singole lezioni, che si concretizzano in interventi congetturali cospicui, ma quasi mai definitivi. Tali contrapposizioni critiche, con le quali già tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo s'è pressoché esaurita ogni possibilità d'approfondimenti ulteriori, hanno lasciato il passo a una prassi editoriale molto più cauta a partire circa dagli ultimi vent'anni del secolo scorso, anche come conseguenza del mutato atteggiamento determinatosi con la cosiddetta *New Philology*. Dal 1984 è disponibile l'edizione in *facsimile* dell'*Hildebrandslied*,<sup>13</sup> più di recente reso anche fruibile online al sito <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1296741113093/169/> (ultimo contatto: gennaio 2020). Per quel che riguarda invece la *Genesis* sassone, all'inizio degli anni '90 ne sono state pubblicate due edizioni semidiplomatiche, a cura rispettivamente di Doane<sup>14</sup> e Schwab.<sup>15</sup>

Non stupisce che, considerato anche lo stato di trasmissione e conservazione dei due testi, per poterli apprezzare letterariamente sia necessario fare riferimento alle edizioni critiche di matrice lachmanniana approntate nell'Ottocento. Più curiosamente, in particolare per la *Genesis*, il rispet-

<sup>11</sup> *Præfatio in librum antiquum lingua Saxonica conscriptum e Versus de poeta et interprete huius codicis*, consultabili nell'edizione *Heliand und Genesis*, hrsg. von O. Behaghel, pp. 1-4.

<sup>12</sup> *Genesis A: A New Edition, Revised*, ed. by A.N. Doane, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2013.

<sup>13</sup> H. Broszinski, *Das Hildebrandslied. Faksimile der Kasseler Handschrift*, Kassel, Kassel UP, 2004.

<sup>14</sup> *The Saxon Genesis: an Edition of the West Saxon Genesis B and the Old Saxon Vatican Genesis*, ed. by A.N. Doane, Madison, University of Wisconsin, 1991.

<sup>15</sup> Schwab, *Die Bruchstücke der altsächsischen Genesis und ihrer altenglischen Übertragung*.

to della lettera del manoscritto, preservata fin nelle incertezze ortografiche dei diversi copisti, non ha impedito agli editori d'avanzare in maniera più o meno esplicita delle ipotesi di restituzione del testo: l'edizione Schwab propone la traduzione in tedesco moderno nella pagina accanto alla trascrizione del testo sassone; l'edizione Doane presenta interventi editoriali importanti, con scelte lessicali e morfologiche sicure. Si tratta di atteggiamenti compromissori assunti frequentemente nelle edizioni diplomatiche o interpretative e che tradiscono una fiducia non incondizionata nei confronti dei copisti, benché quest'ultimi siano stati recuperati dallo *status* di male necessario al quale li aveva relegati Lachmann.

Nell'ambito della critica lachmanniana, l'edizione dei testi da codice unico non implica presupposti teorici e metodi operativi specifici e non richiede un'augmentata assunzione di responsabilità da parte dell'editore, la cui perizia è semmai messa alla prova dalla maggiore difficoltà d'individuare l'innovazione o l'errore rispetto alle tradizioni pluritestimoniali.<sup>16</sup>

Secondo Contini, nel caso del *codex unicus* le ipotesi ricostruttive non possono che fondarsi sulla critica interna. Questa però, pur nella pluralità dei suoi parametri,<sup>17</sup> rischia di non essere sempre risolutiva, perfino nei casi più fortunati di testi lunghi e relativamente integri,<sup>18</sup> e a maggior ragione quando le tradizioni manoscritte sono particolarmente accidentate, per esempio se il testo è molto breve o, per l'appunto, frammentario, e in ogni caso qualora esso, per il modo in cui c'è noto, non consenta l'individuazione di tratti espressivi reiterati in maniera significativa. In generale, infatti, la critica interna assume una forza probatoria tanto maggiore quanto più diffusa è la manifestazione dei fenomeni, anche in termini di luoghi paralleli, interni ed esterni all'opera, condizione per la quale lo *status* delle letterature germaniche medievali, oltretutto prevalentemente anonime e spesso irriducibili a canoni linguistici e stilistici omogenei, è particolarmente disarmante.

<sup>16</sup> Rimando alle considerazioni, tra gli altri, di S. Mariotti, «Codex unicus e editori sfortunati», *Studi Urbinati di storia filosofia e letteratura*, n.s. B, xlv, 1-2 (1971), pp. 837-840 ora in Idem, *Scritti di filologia classica*, Roma, 2000, pp. 487-490; G. Contini, *Filologia*, a cura di L. Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014; E. Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2003.

<sup>17</sup> Contini, *Filologia*, pp. 28-29, 88-90.

<sup>18</sup> È opportuno ricordare l'invito alla prudenza di Philipowski, «Fragmente/ Reste», p. 211. «Ein weiteres Problem von Fragmentarität besteht darin, dass aus der Gestalt eines Gegenstands heraus nicht immer evident ist, ob er vollständig ist oder nicht».



Non sarà certo un principio metrico o una ricorrenza lessicale a dirimere la questione se sia opportuno emendare la lezione *ellengǣst* ‘spirito potente’ in *ellorgǣst* ‘spirito dell’altrove’ al v. 86 del *Beowulf*, l’opera più celebre in codice unico delle letterature germaniche, in alcuni luoghi lacunosa per l’incendio subito dalla Biblioteca Cottoniana nel 1731 ma non tecnicamente frammentaria. Il termine ricorrente per indicare Grendel, a cui il composto si riferisce, è *ellorgǣst* (anche ai vv. 807, 1349, 1617, 1621) ma la lezione del v. 86 è semanticamente del tutto plausibile, e a sua volta preserva l’allitterazione. Nelle note al testo dell’edizione Klaeber si legge: «*ellengǣst* – Perhaps a corruption of *ellorgǣst* (as in 807, 1349, 1617, 1621), though the poet’s fondness for varying his formulaic language weakens the grounds for emendation to that form».<sup>19</sup> Il principio compositivo della variazione, in questo caso, sembrerebbe collidere con le scelte ricorrenti dell’anonimo poeta, che abitualmente designa l’antagonista di *Beowulf* come uno ‘spirito dell’altrove’. E il gusto per la variazione, della quale l’autore è senz’altro un maestro, non lo avrebbe indotto a evitare una ripetizione in un giro stretto di versi, come quando parrebbe usare il composto *ellorgǣst* ai vv. 1617 e 1621. Tuttavia, la prima delle due occorrenze (v. 1671) è correzione scribale da un precedente *ellengǣst*, circostanza che di fatto sterilizza ogni velleità di pervenire a una conclusione certa con i soli strumenti della critica interna.

Per tornare all’*Hildebrandslied*, penso alla proposta di conservazione della lezione *min* (pronome personale ‘mio’) al v. 13b in luogo dell’emendazione generalmente accolta *mir* (dativo del pronome di prima persona singolare) nella sequenza *min alirmin deot* così da leggere il semiverso «*chud ist min alirmin deot*» (‘è noto il mio potentissimo popolo’) secondo la lettera del manoscritto,<sup>20</sup> invece che come «*chud ist mir al irmindeot*» (‘mi è noto tutto il potente popolo [dell’esercito nemico]’), secondo l’emendazione generalmente accolta. L’ibridismo linguistico del testo, particolarmente pronunciato per quel che riguarda il sistema pronominale, non consente infatti di ricorrere a parametri grammaticali per formulare ipotesi definitive che, nella fattispecie, Molinari indi-

<sup>19</sup> *Klaeber’s Beowulf and the fight at Finnsburg*, edited with Introduction, Commentary, Appendices, Glossary and Bibliography by R.D. Fulk, R.E. Bjork, J.D. Niles, 4th edition, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 2008.

<sup>20</sup> M.V. Molinari, «*Hildebrandslied: Neue prospektiven in der textgeschichtlichen forschung*», *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*, 50, 1 (1998), pp. 21-45: 30-31.



vidua invece in un criterio di logica, di economia compositiva. La conservazione della lezione manoscritta, sostiene la studiosa, consentirebbe di evitare un'inutile tautologia, poiché il vecchio Hildebrand aveva già sostenuto, al verso precedente, di conoscere la genealogia del popolo nemico: «ibu du mi enan sages, ik mi de odre uuet» 'se me ne dici una, io per conto mio conosco le altre'. Tuttavia, posta la centralità della variazione nella poesia germanica, la questione non sarà piuttosto cercare di capire in che misura questa strategia compositiva, che asseconda fenomeni di analessi e prolessi, potesse disturbare la sensibilità del copista, forse avvezzo a canoni espressivi diversi se, com'è probabile, egli frequentava anche la poesia latina?

La frammentarietà del documento, in altre parole, esaspera un'incertezza che riguarda tutta la poesia germanica medievale, soprattutto se in codice unico. Dunque per la restituzione di questi testi, a mio parere, non si tratta tanto d'identificare la strategia editoriale più consona, quanto piuttosto d'individuare un punto di riferimento, un possibile elemento di confronto che sottragga il testo così com'è pervenuto dall'isolamento – codicologico, testimoniale, tipologico – in cui è sprofondata.

Rappresenta senz'altro un successo della filologia materiale aver spostato il fuoco dal testo in sé al supporto che lo veicola, staccandolo temporaneamente da tassonomie antologiche, autoriali, tipologiche, linguistiche che in talune circostanze non gli rendevano, per così dire, giustizia.<sup>21</sup> Nel XIX secolo, e in particolare nel contesto germanico, l'urgenza d'individuare e stabilire un *corpus* letterario delle origini aveva indotto a considerare il singolo testo alla stregua di un pezzo d'antologia passibile di processi ricostruttivi talora estremi. Oggi che siamo consapevoli dell'importanza del contesto e della varianza dell'opera bisognerebbe evitare di cadere nell'estremo opposto, che è quello di considerarla – in una o più concrezioni – come pura e semplice testimonianza. Dipende poi dalle situazioni specifiche quanto lontano può portarci un percorso a ritroso, che talvolta si ferma a ipotesi di parziale ricostruzione dell'antigrafo del testo pervenuto, altre potrebbe consentire valutazioni sulla natura dell'originale.

Come s'è detto, buona parte dei frammenti volgari germanici in codice unico compare in manoscritti precedentemente assemblati, che

<sup>21</sup> È utile la lettura di M. Zaccarello, *Filologia materiale e culture testuali per la letteratura italiana antica*, in *Testo e metodo. Prospettive teoriche sulla letteratura italiana*, a cura di D. Monticelli, L. Taverna, Tallinn, Tallinn University Press, 2010, pp. 36-48.

tramandano testi latini con cui non stanno in apparente contiguità tematica, stilistica o di contenuti. Tali codici sono in generale composti e/o miscelanei, circostanza che costituisce la spia della loro natura non chiusa e definitiva ovvero, se così si può dire, della possibile apertura a inserimenti ulteriori.<sup>22</sup> La congruenza tematica dei testi progressivamente inseriti in codici di questa natura potrebbe però non essere evidente.

L'*Hildebrandslied*, come già detto, è tramandato sul primo e l'ultimo foglio d'un manoscritto fuldense del IX secolo. Tali fogli erano restati liberi dal progetto iniziale di copiatura, in minuscola insulare, al quale vanno ascritti il *Liber Sapientiae* e l'*Ecclesiasticus*, accompagnati da alcuni brevi commenti patristici, e la preghiera di Salomone *Et inclinavit... iuxta te*. Probabilmente a una fase distinta di copiatura, in minuscola carolina, vanno ricondotte l'*Oratio et preces contra obloquentes* (al f. 1<sup>v</sup>) e parte dell'Omelia 23 di Origene sul libro dei *Numeri*.<sup>23</sup>

Dopo decenni in cui l'*Hildebrandslied* è stato oggetto di indagini filologiche e critiche assai attente ma sostanzialmente non interessate all'integrazione del carme nel suo contesto manoscritto, oggi si ritiene generalmente che potrebbe sussistere una relazione tra il frammento e alcuni dei testi latini tramandati nel codice di Kassel.<sup>24</sup> Il primo indizio che invita a verificare la possibile esistenza d'una contiguità tematica tra l'*Hildebrandslied*, la *Missa contra obloquentes* e l'omelia di Origene sul libro dei *Numeri* nasce dalla condivisione del tipo calligrafico in cui i tre testi sono stati vergati. In particolare, sembra possibile che la stessa mano a cui si deve la trascrizione della *Missa* abbia effettuato anche la copiatura della gran parte del carme alto-tedesco.

L'indizio calligrafico, non necessariamente significativo, è tuttavia rafforzato da una certa contiguità di contenuti tra la vicenda narrata nel componimento, in cui è messo in scena il duello mortale tra un padre

<sup>22</sup> Si veda sul tema M. Friedrich, C. Schwarke, «Introduction – Manuscripts as Evolving Entities», in *One-Volume Libraries: Composite and Multiple-Text Manuscripts*, ed. by M. Friedrich, C. Schwarke, Berlin - Boston, de Gruyter, 2016, pp. 1-26.

<sup>23</sup> Il carme è stato trascritto da due copisti. Il primo, meno preciso, è artefice della quasi totalità del lavoro, fatti salvi i primi 8 righe del f. 76<sup>v</sup>.

<sup>24</sup> È fondamentale a riguardo lo studio di P.-E. Neuser, «Das karolingische *Hildebrandslied*. Kodikologische und rezeptionsgeschichtliche Aspekte des 2<sup>o</sup> Ms. theol. 54 aus Fulda», in *Architectura poetica. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag*, hrsg. von U. Ernst, B. Sowinski, Köln - Wien, Böhlau, 1990, pp. 1-16.

e un figlio appartenenti a eserciti contrapposti, e il motivo sviluppato nella *Missa*. Il tema etico del dissidio tra genitori e figli, e la conseguente punizione del *filius obloquens* al centro delle due pur diversissime opere tramandate nel codice fuldense assumerebbe così un risvolto parenetico che ad alcuni è parso di poter contestualizzare sullo sfondo delle campagne imperiali contro i Sassoni o dello scontro tra Ludovico il Pio e i figli, che ebbe il suo vertice nell'833 e nel quale Fulda, sotto la guida di Rabano Mauro, si collocò con decisione al fianco del primo.

Le ragioni per cui il carme è frammentario sono state ampiamente dibattute e non è il caso di riprenderle in questa sede. Una sorta di comunità d'intenti parrebbe dunque legare la *Missa contra obloquentes* all'*Hildebrandslied*, e la frammentarietà del carme potrebbe dipendere dal sostanziale disinteresse da parte del copista al completamento della storia narrata, il cui epilogo sarebbe sembrato irrilevante una volta che il fuoco tematico era stato messo in evidenza. L'*Hildebrandslied* 'carolingio' del manoscritto fuldense, dunque, varrebbe più che altro come testimonianza d'una vicenda esemplare ampiamente conosciuta. Troverebbero così conciliazione dati apparentemente contraddittori: l'intenzionalità della trascrizione del carme (dimostrata dalla predisposizione sul foglio dei segni per la traccia dei rigli), la graduale riduzione del *ductus*, che nel secondo foglio è vistosamente ridotto rispetto al primo (che dimostrerebbe come si cercò d'evitare l'interruzione della trascrizione da un antigrafo probabilmente completo), la finale rassegnazione alla mutilazione del testo (poiché la trascrizione avrebbe potuto essere proseguita su un altro foglio, a meno che quest'ultimo, non rilegato, sia andato successivamente smarrito).

Naturalmente, individuare le eventuali innovazioni indotte dal *milieu* culturale e manoscritto non le rende automaticamente utilizzabili per la ricostruzione del testo. Tuttavia, in particolare nelle tradizioni germaniche, in cui è così difficile far conto su principi linguistici e metrici uniformi, e soprattutto nelle situazioni di specie, è utile ogni elemento che può concorrere a determinare la responsabilità del copista o del suo ambiente sulla stessa configurazione del testo effettivamente pervenuto. Il codice unico consente solo limitatamente di tracciare una stratigrafia delle innovazioni, ed è stato osservato che, nel caso, il massimo obiettivo a cui si possa tendere è l'individuazione delle caratteristiche dell'antigrafo.<sup>25</sup> Ma identificare con buoni margini di sicurezza, pur

<sup>25</sup> R. Hofmeister, «The Unique Manuscript in Medieval German Literature», *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 12, 1 (1976), pp. 8-25: 22.

senza avere il diritto d'emendarli, gli elementi che sembrano maggiormente funzionali alle specifiche finalità della trascrizione è comunque un buon servizio alla pratica ecdotica se continuiamo a intenderla come un' «approssimazione al valore».

È dunque lecito ipotizzare dei margini d'intervento ampi e sostanziali per un copista che sembra essersi curato così poco dell'integrità dell'opera?

Passo a illustrare un caso tratto dalla *Genesi* sassone. Pur essendo stato assemblato nei primi anni del ix secolo (probabilmente subito dopo l'813), il Vaticano Palatino Latino 1447, come s'è visto, preserva quattro frammenti sassoni più tardi, databili alla seconda metà dello stesso secolo. Nel tempo, e fino al x secolo, il codice ha continuato a essere arricchito di alcuni aggiornamenti calendaristici intesi probabilmente all'utilizzo scolastico.<sup>26</sup>

I frammenti della *Genesi* sassone non hanno alcuna relazione evidente coi testi latini tramandati nel manoscritto, e le due mani che si alternano nella loro trascrizione rivelano una pratica di cancelleria<sup>27</sup> estranea al copista che ha trascritto il *corpus* testuale principale il quale invece, secondo i paleografi, tradisce una pratica tipicamente monastica, nello specifico di scuola maguntina. I frammenti genesiaci presentano vistose difformità, presumibilmente imputabili ai copisti, sia nell'ortografia che nella competenza linguistica, ma sembrano essere stati selezionati sulla base d'un criterio unitario in quanto riconducibili a un tema, quello dell'obbedienza, declinato esemplarmente attraverso episodi biblici che descrivono la punizione per aver derogato alla volontà divina.

Poiché sono tematicamente coesi, è possibile che i frammenti genesiaci nel codice vaticano assolvessero a una strategia parenetica, forse addirittura destinata alla classe, attraverso alcune rappresentazioni esemplari tratte dall'*Antico Testamento*. Lo stralcio ulteriore del Discorso della Montagna tratto dal *Heliand* (vv. 1279-1357) ben s'inserirebbe nel contesto ipotizzato.

Il testo dei frammenti vaticani è in certi punti talmente fallato che, come anticipato, perfino nelle due edizioni diplomatiche si sono resi necessari alcuni interventi congetturali. È quanto avviene per la lezione

<sup>26</sup> Così Schwab, *Die Bruchstücke der altsächsischen Genesis*, pp. 6-7.

<sup>27</sup> Forse quella di Ludovico III (il Giovane), cfr. Ivi, p. 9. Secondo Bischoff (cfr. Doane, *The Saxon Genesis*, pp. 20-21), si tratterebbe di copisti addestrati presso la cancelleria arcivescovile trevirese.

*huoam* al v. 288a, in un gruppo di versi del frammento di Sodoma che descrivono l'arrivo dell'alba in cui la città viene distrutta. Riporto il testo secondo le edizioni Behaghel/Taeger 1996, Doane 1991 e Schwab 1991:

285b-288a

narouua naht an skion, an allara <i>seliða gihuuem</i> . <i>fora dagahruoma</i> .	Suart furður skrêd, nâhida moragan <i>Ûhtfugal sang</i>
---	---

[Behaghel/Taeger 1996]

‘L’oscurità scivolò via, / la notte opprimente nel cielo di nubi; s’avvicinò il mattino / a tutte le case. L’uccello dell’alba cantò / prima dello strepito del giorno’.

narouua naht, an skion- An allara <i>seliða gihuuem</i> <i>fora dagahruom</i> .	Suart furdhur skred, nahida moragan. <i>uhtfugal sang</i>
---	---

[Doane 1991]

narouua naht an skion; An allara <i>seliða gihuuem</i> . <i>fora daga huoam</i> .	suart furdhur skred, nahida moragan <i>uhtfugal sang</i> ,
---	--

[Schwab 1991]

Non mi dilungo sulle differenze tra le due edizioni diplomatiche, soprattutto nell’impiego dei segni paragrafematici, e sulle conseguenze a carico delle relazioni morfosintattiche del passo. Analizzo invece la lezione *foradaga huoam*, secondo la lettera del manoscritto, che già nel 1926 Sievers aveva definito «das alte rätsel *fora daga huoam* Genesis 288», concludendo che a dispetto delle diverse proposte di lettura sino ad allora avanzate era opportuno mantenere la lezione del manoscritto, che sarebbe stato opportuno spiegare, invece che modificare («nur das uns bisher so anstößige *huoam* ist mir klanglich einwandfrei. Somit ist hier also für mich nicht mehr zu ändern, sondern nur noch zu erklären»), in quanto «accentische dublette zu gewöhnlichem *hôhum*».<sup>28</sup> Sievers giu-

<sup>28</sup> E. Sievers, «Zu Zs. 62, 208», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 63 (1926), pp. 46-47.

dicò oltretutto predominante nel passo l'elemento visivo, che del resto è etimologico nel nome germanico dell'alba \**ûhtwô* «die sichtbare morgendämmerung». L'espressione corrotta del manoscritto vaticano indicherebbe così la massima altezza del sole, il giorno pieno («ehe der tag hoch wurde»).<sup>29</sup>

Nel 1931 Schröder ribatté alla ricostruzione di Sievers, condividendone le motivazioni d'ordine fonetico e metrico ma dichiarandosi convinto di dovere piuttosto restare nel campo della percezione acustica che di quella visuale («trotzdem spür ich einen drang, in der akustischen sphäre zu bleiben») e concludendo che il canto dell'uccello dell'alba anticipa lo strepito del giorno causato dal risveglio degli uomini.<sup>30</sup> Per lo studioso, il sostantivo *hrôm* (l'esito *hruom* è coerente con la *facies* linguistica del frammento vaticano) indicherebbe specificamente il rumore causato da un essere umano. La parola, che in alto-tedesco antico ha assunto il significato decisamente negativo di 'vanagloria, iattanza, boria, ostentazione', avrebbe invece in sassone, stando alla testimonianza del *Heliand*, il senso di 'rumorosa esultanza', in ogni caso vanagloriosa: del diavolo (v. 2459), degli Ebrei (v. 5111), e in generale degli stolti (1562, 1572, 5040).<sup>31</sup>

Prima di Sievers e Schröder si era però espresso il grande sassonnista Gallée (1894), che prendendo l'abbrivio da un composto del nederlandese moderno (*dagsljómi*, *Fimmtíu Passíu Sálmar* 15,8) aveva proposto un'emendazione su base calligrafica, dettagliandola come una sequenza di scambi di lettere analoga ad altre altrove attestate nei frammenti vaticani: la lezione *huoam* sarebbe dunque un esito corrotto della parola *lioman* 'raggio'.<sup>32</sup> Il composto, che così signifi-

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> E. Schröder, «Seitenfüllsel», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 68 (1931), p. 151.

<sup>31</sup> Così anche P. Ilkow, *Die Nominalkomposita der altsächsischen Bibeldichtung. Ein semantisch-kulturgeschichtliches Glossar*, hrsg. von W. Wissmann und H.-Fr. Rosenfeld, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1968, pp. 84-85. Lo studioso assume il carattere neutro dell'espressione, a mio parere non del tutto confermato dalla testimonianza del *Heliand*.

<sup>32</sup> J.H. Gallée, «Oudsaksische Genesis vs. 288 (*huoam*)», *Tijdschrift voor nederlandse taal- en letterkunde*, 13 (1894), pp. 303-305: 304: «voor *li* las hij *h* (een fout die meer voorkomt) *oma* warde hij door een als in *uuelordi*, terwijl voorbarigheid hem de *n*, die hij voor *u* aanzag, na de *h* (voor *li*) deed zetten, even als in *gesha* en *scpuopun*. Er is dus veel voor te zeggen om hier eene verschrijving uit fora dagalioman aan te nemen».

cherebbe ‘raggio del giorno’, troverebbe corrispondenza in alcuni *loci paralleli* molto evocativi, sebbene non perfettamente identici, nel *Heliand*.<sup>33</sup>

L'emendazione *fora dagaswoma* avanzata da Symons nel 1896<sup>34</sup> si basa invece sul confronto della lezione coi composti ags. *dæg-wom/ dæg-redwoma*, dove la parola *wom* significa ‘rumore’, ‘annuncio’.<sup>35</sup> Delle sette parti della notte enumerate da Aelfric nella sua versione del *De Temporibus* di Beda e nel *Handboc* di Byrhtferð, quella designata come ‘canto del gallo’ (*hancred*) precede il *dægredwoma/ dægwoma* ‘annuncio del giorno’ (*dægwoma* in *Exodus* 344 e *Guthlac B* 1216; *dægredwoma* ‘alba’ in *Andreas* 123 e *Guthlac B* 1289). Symons ritenne perciò che la lezione dell’antigrafo del vaticano fosse *fora dagafuomā*, da ricondurre al composto *dagas-(h)wom* ‘annuncio del mattino’, guastato durante la trascrizione nel vaticano dall’errata lettura di alcuni segni.<sup>36</sup> La congettura continua a godere di un certo sostegno, tant’è che il composto *dagwom* è stato accolto nel vocabolario di Tiefenbach del 2010,<sup>37</sup> nonostante l’obiezione, invero alquanto generica, di Doane, per il quale ags. *dægredwoma* e *dægwoma* sarebbero «special “manneristic OE compounds”, probably not from the Gmc stock»,<sup>38</sup> e a dispetto del fatto che il lemma corradicale di ags. *(h)wom* ‘suono, rumore, annuncio’ non è attestato in sassone.

Infine, per Braune (1894) la lezione *huoam* sarebbe una forma corrotta per ‘gallo’, da emendare in *huon(a)*, in variazione a *uhtfugal*. L’ipo-

<sup>33</sup> Gallée, «Oudsaksische Genesis vs. 288 (*huoam*)», p. 304: «*Liomo komt Hel. 3126 in nom, plur. als lichtstralen en in dat pl. C 3698 fiures lioman M fiures liomon voor*».

<sup>34</sup> B. Symons, «Zur altsächsischen Genesis», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 28 (1896), pp. 145-156.

<sup>35</sup> Anche per Doane, *The Saxon Genesis*, pp. 347-348 «The basic meaning of *-woma* appears to be not “noise”, “rush” (so older commentators and B-T), but “announcement”».

<sup>36</sup> Symons, «Zur altsächsischen Genesis», p. 151: «Stand in der Vorlage etwa *fora dagafuomā*, so konnte, vorauf mich mein kollege van Helten aufmerksam macht, der schreiber in dem ihm nicht mehr bekannten worte *fuu* leicht als *hu* verlesen, und in die anticipierung des *a* entspräche durchaus seinen gewohnheiten. So sei *fora dagas uuoman* nach Kluges vorgang aufs neue der erwägung empfohlen».

<sup>37</sup> H. Tiefenbach, *Altsächsisches Handwörterbuch. A Concise Old Saxon Dictionary*, Berlin - New York, de Gruyter, 2010.

<sup>38</sup> Doane, *The Saxon Genesis*, p. 347.

tesi di traduzione del passo sarebbe dunque: 'l'uccello dell'alba cantò / prima del giorno, il gallo'.<sup>39</sup>

A complicare ulteriormente la questione, intervengono due aspetti generalmente non approfonditi: in primo luogo, la preposizione *fora* in sassone ha sempre funzione locativa e quella al v. 288a della *Genesi* sarebbe dunque l'unica occorrenza in cui essa assume valenza temporale;<sup>40</sup> secondariamente, il composto *uhtfugal*, semanticamente non specifico,<sup>41</sup> indica nell'unica altra attestazione tedesca l'«usignolo».<sup>42</sup> Si noti anche come per Pintus «La stessa prerogativa del gallo è attribuita da Ambrogio all'usignolo, *Exam.*, V, VIII: *Vtinam saltem luscinia canat, quae dormientem de somno excitet; ea iam auis signare solet diei surgentis exortum et effusioem diluculo deferre laetitiam*».<sup>43</sup>

Nessuna delle proposte di congettura finora avanzate<sup>44</sup> sembra considerare la peculiare qualità poetica dei vv. 285b-288a rispetto all'episodio di Lot e Sodoma, né la tradizione cristiana latina alla quale è pur probabile che sia stato fatto riferimento.

Sul primo aspetto: il passo costituisce una sorta d'intermezzo lirico che crea una cesura nell'episodio, favorendo una sollecitazione emotiva su quello che sembra essere il tema centrale, ovvero l'obbedienza di Lot. Al termine d'una notte che è sostanzialmente veglia di fede, e dopo l'inserimento parentetico dell'arrivo del nuovo giorno, il poeta conclude brevemente che gli angeli avevano trovato i peccatori di Sodoma. Non v'è alcun riferimento alla loro sarabanda alla porta di

<sup>39</sup> K. Zangemeister, W. Braune, *Bruchstücke der altsächsischen Bibeldichtung*, Heidelberg, Koester, 1894, p. 63. L'ipotesi è sostenuta con ricchezza di riferimenti alla presenza del gallo nella tradizione cristiana e germanica da O. Lauffer, «Der Uchvogel. Ein altertums- und volkskundlicher Beitrag zur Erklärung der altsächsischen Genesis», in *Niederdeutsche Studien. Festschrift für Conrad Borchling*, Neumünster, Wachholtz, 1932, pp. 1-13.

<sup>40</sup> Secondo Doane, *The Saxon Genesis*, p. 347, non si può escludere la possibilità di una traduzione «amidst the morning clamor», con valenza strumentale, poiché l'uccello canterebbe «because of their clamor».

<sup>41</sup> L'indeterminatezza semantica del composto nel germanico è dimostrata anche dal fatto che nel *Beowulf* (v. 2760) *ūhtfloga* indica il 'drago'.

<sup>42</sup> *Luscinia* (*vchtvogł*, StSG. III.31.19), molto probabilmente però su errore da *nahtvogal* lett. 'uccello della notte'.

<sup>43</sup> M.G. Pintus, «Il primo *Inno* di Ambrogio: *Aeterne rerum conditor*», *Paideia*, 65 (2010), pp. 295-306: 297.

<sup>44</sup> L'edizione Behaghel/Taeger, *Heliand und Genesis*, ne riporta in apparato una dozzina.



Lot: al contrario, tutto ciò che importa avviene dentro la sua dimora, dove egli ascolta le parole dei messaggeri divini e sceglie la loro guida, che è salvezza.

Sul secondo aspetto: non si è finora cercata la soluzione del *foradaga huoam* nelle fonti latine cristiane. La lettura neotestamentaria del passo biblico è però certamente stata influenzata da Prudenzio (*Cathemerinon I, Hymnus ad Galli Cantum*), soprattutto per quello che riguarda la simbologia del gallo, e in particolare alle strofe 4-6.<sup>45</sup>

*Vox ista, qua strepunt aves  
Stantes sub ipso culmine  
Paulo ante quam lux emicet,  
Nostri figura est iudicis.*

*Tectos tenebris horridis  
Stratisque opertos segnibus  
Suadet quietem linquere  
Iam iamque venturo die.*

*Ut, com coruscis flatibus  
aurora caelum sparserit,  
omnes labore exercitos  
confirmet ad spem luminis.*

[Prudenzio, *Cathemerinon I, Hymnus ad galli cantum*, 4-6; ed. Lavarenne 1955]

Secondo Braune, come s'è visto, *huoam* costituirebbe una forma corrotta di *huon* 'gallo', *variatum* del più generico *uhtvogel* 'uccello dell'alba', ma non è escluso che il composto evochi piuttosto gli uccelli dell'immagine prudenziana,<sup>46</sup> risvegliati al fare del giorno. Le due versioni non sarebbero sovrapponibili nella misura in cui gli *aves* prudenziani vengono risvegliati dal gallo, mentre nel passo sassone il verbo *sang* si riferirebbe tanto a *uhtfugal* che a *huoam* ('uccello del mattino cantò, / [e] prima del giorno, il gallo). Si consideri tuttavia anche la possibilità che un'altra espressione prudenziana, *coruscis flatibus*, alla

<sup>45</sup> La distruzione di Sodoma ha infatti valenza figurale, rafforzata dal riferimento al 'Canto del gallo', tratto dal *Vangelo* (Mc. 13.35), secondo la riscrittura del *Heliand*; cfr. Doane, *The Saxon Genesis*, pp. 178-179.

<sup>46</sup> Nella quale è a sua volta ravvisabile un'eco virgiliana: Verg. *Aen.* VIII, 456 («aves stantes sub ipso culmine»).

sesta strofa, costituisca la fonte indiretta del *dagglioman* congetturato da Gallée.<sup>47</sup>

La supremazia dell'elemento visivo rispetto a quello sonoro, che viene invece preferito nella congettura accolta nell'edizione critica (*dagahruoma*) e in quella Doane 1991 (*dagahruom*),<sup>48</sup> porterebbe alla mente anche l'*Inno* ambrosiano *Ad Galli Cantum (Aeternum rerum conditor)*,<sup>49</sup> in particolare se si amplia il discorso ai versi immediatamente precedenti alla lezione *foradaga huoam* (vv. 285b-287a). Si vedano le prime tre strofe:

*Aeterne rerum conditor  
Noctem diemque qui regis,  
Et temporum das tempora,  
Ut alleves fastidium.*

*Praeco diei iam sonat,  
Noctis profundae pervigil,  
Nocturna lux viantibus,  
A nocte noctem segregans.*

*Hoc excitatus lucifer  
Solvit polum caligine,  
Hoc omnis errorum chorus  
vias nocendi deserit<sup>50</sup>*

[tratto da: *Analecta Hymnica Medii Aevi*]

<sup>47</sup> Spinelli traduce 'raggi splendenti' (Prudenziò, *Gli Inni quotidiani. Le corone dei martiri*, a cura di M. Spinelli, Roma, Città Nuova, 2009).

<sup>48</sup> L'edizione Schwab propone una suddivisione delle parole che non rispetta la lettera del manoscritto e non presenta, in questo luogo, alcuna ipotesi di traduzione («der Vogel der Morgendämmerung sang vor dem Tagesanbruch»).

<sup>49</sup> M.-H. Jullien, «Les sources de la tradition ancienne des quatorze *Hymnes* attribuées à saint Ambroise de Milan», *Revue d'Histoire des Textes*, 19 (1989), pp. 57-189: 66-69, ha dimostrato che la circolazione degli *Inni* ambrosiani fu pressoché circoscritta all'uso liturgico e all'insegnamento nei monasteri benedettini fino alla fine dell'XI secolo.

<sup>50</sup> Noto incidentalmente che la forza evocativa del passo ambrosiano sarebbe ancora più forte se potessimo considerare la lezione del *Breviario Romano* promosso da Urbano VIII nel 1632, evidentemente più tarda e dunque inutilizzabile per i fini presenti (*Nocturna lux viantibus / a nocte noctem segregans, / praeco diei iam sonat, / jubarque solis evocat*).

In conclusione, la contestualizzazione della lezione qui discussa all'interno dell'episodio di Sodoma sembra indicare la ricerca d'un afflato lirico generalmente non raggiunto – e forse neanche perseguito – nel resto del frammento. A sua volta, questi pochi versi sembrano evocare, seppure indirettamente e in maniera per noi non definitiva, l'immaginario dell'alba intesa come 'salvezza' nell'innologia cristiana. In ogni caso, nei versi esaminati è presente un tratto distintivo che a mio parere rappresenta la chiave interpretativa del testo.

Nella *Genesi* sassone non è infrequente imbattersi in espressioni (inutili ripetizioni, citazioni sbagliate dal *Heliand*, usi linguistici impropri) che mostrano un'ingenuità e un'imperizia disdicevoli per un autore che intenderebbe porsi nella scia di una tradizione poetica prestigiosa, e che per questo si sarebbe tentati d'attribuire a un copista. Sarebbe dunque oltremodo imprudente lasciare intendere che il passo sopra descritto, e pochi altri d'analogia intensità, possano essere attribuiti a un intervento stavolta, per così dire, di tipo migliorativo, occorso durante la trasmissione del testo. È evidente però che la mancata trasmissione dell'opera nella sua interezza sottolinea l'urgenza di contestualizzare il frammento in un contesto vasto, sia a livello materiale che culturale nel senso più ampio.

## STEFANO CARRAI

### *Il problema del testimone unico nella critica testuale italiana*

Ricevuto questo gradito invito dagli amici di Ecdotica – e superato un primo momento di sorpresa dovuto al fatto che le mie esperienze in filologia del testimone unico non mi sembrano tali da meritare tanto onore – mi sono lasciato riportare dall'argomento fino agli anni della mia formazione universitaria e ai miei primi maestri fiorentini: soprattutto alla figura di Rosanna Bettarini, dalla quale sul problema dell'edizione di un testo a testimonianza unica ho imparato certo più che da chiunque altro. Rosanna infatti era reduce allora dalla duplice impresa dell'edizione critica e commentata delle *Rime* di Dante da Maiano, tradite perlopiù nella sola Giuntina di rime antiche del 1527, e dall'esame del *Laudario* Urbinate con il suo carico di adespite che, mediante una raffinata analisi stilistica, si era ingegnata di attribuire a

Jacopone.<sup>1</sup> Furono queste letture, di lavori datati entrambi 1969, combinate con i *Poeti del Duecento* continiani, a far sì che, venuto al punto, proponessi come argomento della mia tesi di laurea, a Mario Martelli e congiuntamente alla Bettarini stessa, l'edizione critica e commentata di Maestro Rinuccino, rimatore della Firenze prestilnovista i cui sonetti sono conservati in massima parte esclusivamente dal Vaticano Latino 3793. Era l'anno terribile 1977, rimasto specie qui a Bologna indelebile nella memoria di molti per i disordini nelle strade del centro, con le autoblindo in piazza Verdi e le sparatorie che costarono la vita allo studente Francesco Lorusso, e un giovane di ventidue anni aveva anche altri ardori ed entusiasmi per la testa: così il lavoro di tesi, nonostante i componimenti fossero in tutto una quarantina, andò avanti per quasi un biennio, concludendosi solo verso la fine dell'anno successivo.<sup>2</sup> Ma il ritmo non proprio di galoppo favorì una più approfondita valutazione dei problemi di interpretazione e di attribuzione dei testi: gli stessi affrontati appunto dalla Bettarini nei lavori che ho appena ricordato e che presto si erano dimostrati anche ai miei occhi problemi tutt'altro che banali. La filologia delle antiche rime italiane era allora sotto la notevole influenza degli studi di D'Arco Silvio Avalle, che avevano valorizzato, a fronte della verità della ricostruzione neolachmanniana del testo d'autore, la verità particolare del singolo vettore e la relativa autonomia dell'antologia che esso veicolava; sicché l'autorevolezza di una silloge come quella del Vaticano 3793 s'imponeva di per sé. Che ciò potesse agevolare il compito dell'editore si rivelò tuttavia, alla prova dei fatti, assolutamente illusorio. Anzi, non tardai a capire che la possibilità di collazionare quel testimone con altri – il che si dava però per pochissimi sonetti – aiutava a sanare lacune ed errori e corroborava la riflessione sulle controverse attribuzioni tra Rinuccino e il più celebre Cino da Pistoia; mentre laddove questa possibilità non si dava e ci si doveva affidare all'interpretazione di un solo manoscritto, il filologo si trovava nella condizione del trapezista che si getti nel vuoto senza quella rete di protezione che sarebbe stata offerta invece dalla collazione fra più testimoni. E se ciò si verificava sempre, le difficoltà si acuivano nel caso di testi artificiosi in cui Rinuccino fiancheggiava la maniera messa in voga

<sup>1</sup> Dante da Maiano, *Rime*, a cura di R. Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969; R. Bettarini, *Jacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969.

<sup>2</sup> Discussi la tesi il 5 dicembre del 1978 e dopo un paio di anni di ulteriore revisione e rielaborazione fu trasformata in libro: *Maestro Rinuccino da Firenze, Sonetti*, a cura di S. Carrai, Firenze, Accademia della Crusca, 1981.

da Guittone d'Arezzo: testi per i quali sarebbe stato utile raffrontare trascrizioni diverse anziché limitarsi a scervellarsi sulla divisione delle parole in *scriptio continua* del copista del Vaticano. Faccio un solo esempio, relativo al sonetto *Amore à nascimento e foglia e fiore*, in cui Rinuccino interpretava allegoricamente il fenomeno floreale. I vv. 9-10 individuano nel fiore lo sbocciare del sentimento amoroso. La figurazione è conclusa dalla terzina finale sul frutto da cogliere, che costituisce il compimento della gioia erotica. In mezzo il v. 12, che nel codice si legge in quattro segmenti univverbati: «lafoglia deldisio calarga emonta». Contini aveva emendato congetturalmente in «la foglia del disio s'alarga e monta», ma io pensai che nel testo andasse salvato il parallelismo sintattico fra la decifrazione simbolica del fiore e quella della foglia, e siccome il poeta diceva «Il fior d'amore è 'l primo nascimento / de lo disio ch'è posto nascoso» mi pareva che anche qui la struttura dovesse essere simile. Dunque, spalleggiato dai miei maestri, preferii considerare la *d* come eufonica per evitare lo iato (tanto più che poco sopra, al v. 4, c'è un inequivocabile «ched» da *quid*); insomma volli mantenere la lettera del manoscritto dividendo così le parole: «la foglia-d è 'l disio c'alarga e monta», a significare 'la foglia rappresenta il desiderio che si espande e cresce', in parallelo appunto col fiore che è l'origine di quel medesimo desiderio. Ma già allora la scelta di quella *d* eufonica in coda al sostantivo *foglia*, per cui non si trovava un termine di paragone, fu assai tormentata e anche dopo che l'edizione fu stampata, per volere di Domenico De Robertis, dai tipi della Crusca nel 1981 sono tornato varie volte a chiedermi se non fosse più economico l'emendamento di Contini. Chissà se un testimone alternativo al Vaticano non avrebbe reso meno incerto e arbitrario orientarsi al bivio? Purtroppo di fronte a quell'unica attestazione l'editore non poteva fare altro che affidarsi al proprio acume e alla propria esperienza – e la mia era allora davvero poca – oscillando fra l'impulso di correggere un testo non del tutto perspicuo e la consapevolezza che tale scarsa perspicuità poteva anche dipendere solo dalla nostra inadeguatezza di posteri.

Chiudo qui l'inizio inverecondamente autoreferenziale senza però abbandonare la poesia duecentesca, anzi sottolineando il fatto che in questo ambito la problematica del testimone unico ha spesso indotto ad un conservatorismo eccessivo e sbagliato. Va fatto di necessità l'esempio di alcune edizioni che hanno sistematicamente scardinato la metrica del testo. Lascio da parte quella delle *Rime* di Monte Andrea allestita nel 1978 da Francesco Filippo Minetti e quella dei rimatori siciliani procurata ai primi del nuovo millennio da una *équipe* coordinata da Di Giro-

lamo e Coluccia, perché l'ossequio nei confronti del testimone risiede qui non solo nell'estremo rispetto del manoscritto, ma anche nella convinzione che alcuni versi risultassero crescenti rispetto alla misura canonica non per l'intervento indebito del copista quanto per un preziosismo consapevole scelto dall'autore, il quale avrebbe talora optato per endecasillabi con cesura epica, cioè con una sillaba atona soprannumeraria in fine del primo emistichio qualora questo termini con parola piana: possibilità presente nelle *chansons de geste* e di rado in alcuni trovatori, che tuttavia sembra difficile agisca nella poesia italiana.<sup>3</sup> Più significativo è il caso del *Fiore* e del *Detto d'Amore* ripubblicati nel 2011 da Paola Allegretti mantenendo in tutto e per tutto la veste dell'unico codice, École de Médecine H 438 della Bibliothèque Interuniversitaire di Montpellier.<sup>4</sup> L'Allegretti ha motivato la propria scelta con l'incertezza circa la parola da apocopare o viceversa circa l'integrazione giusta. Ma che senso ha stampare, ad esempio, nel *Fiore* l'*incipit* del quarto sonetto *Con una chiave d'oro mi fermò il core* e avvertire in nota: «verso ipermetro per scrittura prosastica di *doro*»? Qui l'editrice avrebbe dovuto limare il verso ottenendo *Con una chiave d'or mi fermò il core*, come già Contini e poi Formisano, segnalando in apparato che il copista aveva completato la parola «or» aggiungendo la vocale finale in ottemperanza alle sue consuetudini scritte. E così in tutti i casi simili la *scriptio plena* avrebbe dovuto essere ridotta introducendo quel troncamento che l'amanuense dava evidentemente per scontato. Scegliere di regolarizzare si può e si deve, dal momento che l'edizione critica è prima di tutto un'assunzione di responsabilità da parte del filologo.

D'altra parte, sulla necessità di intervenire, in casi come questi, a correggere anche per quel che riguarda la prosodia fa testo la lezione di Cesare Segre a proposito del *Mare amoroso*, poemetto duecentesco adespoto conservato solo nel Riccardiano 2908, della fine del secolo XIII o dei primi del seguente. Segre ha dimostrato ineccepibilmente che nel manoscritto i versi sono frequentemente deturpati anche nel ritmo,

<sup>3</sup> Cfr. Monte Andrea da Fiorenza, *Rime*, a cura di F.F. Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979; *I poeti della scuola siciliana*. I: *Giacomo da Lentini*. Edizione critica con commento a cura di R. Antonelli. II: *Poeti della corte di Federico II*. Edizione critica con commento diretta da C. Di Girolamo. III: *Poeti siculo-toscani*. Edizione critica con commento diretta da R. Coluccia, Milano, Mondadori, 2008.

<sup>4</sup> D. Alighieri, *Fiore - Detto d'Amore*, a cura di P. Allegretti, Firenze, Le Lettere, 2011.

mentre con pochi e plausibili ritocchi tornano tutti alla misura canonica dell'endecasillabo. E poiché di endecasillabi appunto si tratta e non di versi che tollererebbero l'anisosillabismo, come sarebbero degli otto-novenari, la testimonianza unica non deve scoraggiare l'opportuno intervento di restauro.<sup>5</sup>

Per fare ancora un esempio situato sul versante stavolta della prosa, ricordo che nella *Cronica* di Dino Compagni, serbata soltanto nel tardo Laurenziano Ashburnham 443 (sec. xv), Davide Cappelletti ha emendato il passo relativo all'anno 1293 dove si parla di «xxiii<sup>o</sup> Arti» in «xx uno Arti», col numerale misto fra cifre romane e lettere, perché ventuno erano allora in effetti le arti fiorentine e congetturando persuasivamente che il copista abbia travisato la parola *uno* trascrivendola con quattro i e con la o in apice.<sup>6</sup> In definitiva dunque vale ancora la regola sancita da Franca Ageno nel primo vero e proprio manuale di filologia italiana, che a proposito della filologia del *codex unicus* scriveva: «i dati offerti dal testimone devono essere rispettati fin quando non si offrano ragioni perentorie ed evidenti di correggere».<sup>7</sup>

C'è peraltro da considerare il caso in cui il testimone unico coincida con l'autografo, frequente naturalmente negli epistolari, che non va esente da triviali errori d'autore i quali andranno sanati. L'Ageno stessa menzionava in proposito la lettera di Michelangelo a Vasari dell'11 maggio 1556 dove la parola «crederre» è chiaramente monca perché il testo richiede una seconda persona: ovvero a Michelangelo è rimasta nella penna la sillaba finale *-te* di *crederrete* e quindi l'integrazione, adeguatamente segnalata, è d'obbligo.<sup>8</sup>

Quanto al problema delle attribuzioni, inutile dire che nella fattispecie non si ha il prezioso ausilio di uno stemma per valutare su base percentuale l'attendibilità di una paternità, per cui la testimonianza unica o non dà nessuna indicazione in proposito (e allora l'anonimato lascia aperta la strada all'ipotesi più o meno credibile di un possibile o probabile autore, come nel caso del *Fiore* assegnato a Dante da Contini) oppure dà una indicazione che non può essere né smentita né con-

<sup>5</sup> Cfr. C. Segre, «Per un'edizione del *Mare Amorosio*», in Idem, *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 109-130.

<sup>6</sup> Cfr. D. Compagni, *Cronica*, edizione critica a cura di D. Cappelletti, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2000, p. 18.

<sup>7</sup> F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1975, p. 32.

<sup>8</sup> Ivi, p. 31.

fermata da altre attestazioni (e allora lascia adito ad eventuali dubbi e sospetti, come nel caso della *Questio de aqua et terra* di Dante stesso). Ma non mi addentrerò nella critica dell'attribuzionismo e, se si può dir così, del disattribuzionismo, che sarebbe discorso troppo lungo e anche stravagante rispetto al tema che qui c'interessa, sì da implicare una riflessione sulla critica d'arte di Longhi.

Meglio ricordare che la problematica del testimone unico non riguarda, ovviamente, solo la tradizione manoscritta ma anche quella a stampa. Ho appena citato la *Questio* dantesca, nota solo grazie all'edizione impressa a Venezia nel 1508 (più il codice CCCXIII della Capitolare di Verona che però è dichiaratamente *descriptus*). Il testo di questa cinquecentina va emendato in più luoghi che altrimenti non danno senso. Qualcosa del genere accade peraltro anche in epoche più vicine a noi. Farò un solo esempio che conosco bene, ovvero il romanzo più celebre di Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, di cui non rimangono manoscritti, perché l'autore scrisse e poi riscrisse stracciando le pagine della redazione precedente via via che le rifaceva, e l'autografo spedito in tipografia deve essere stato cestinato una volta finita la stampa; sicché l'unico testimone su cui fondare l'edizione è la *princeps* del 1923, uscita qui a Bologna dall'editore Cappelli. Anche per un testo novecentesco una tale condizione è tutt'altro che da augurarsi perché le insidie non mancano mai: il tipografo non è certo meno infido del copista. L'edizione Cappelli è difatti caratterizzata da numerosi refusi, sia pure di facile correzione. Quasi ad ogni pagina si ha «manitestare» per «manifestare», «paroie» per «parole», «esotarla» per «esortarla», «dimame» per «dimane», «presentimente» in luogo di «presentimento», «occompagnavo» invece di «accompagnavo» e così via. Bisogna, si capisce, fare attenzione al sottile discrimine che separa, specie in un idioletto incerto come quello sveviano, l'errore dalla variante morfologica più o meno peregrina. Le forme linguisticamente plausibili, in assenza del riscontro con un autografo, vanno conservate così come sono.

Alcuni refusi però sono particolarmente insidiosi. Si prenda un brano famoso del capitolo quinto, in cui Zeno riferisce la seduta spiritica condotta da Guido Speier, che spera di aver evocato l'anima di un proprio avo:

— Se ti chiami Speier fa un movimento solo. Altrimenti movi il tavolino per due volte. — Giacché egli voleva avere degli antenati, lo compiacqui movendo il tavolino per due volte.

— Mio nonno! — mormorò Guido.



Il racconto contiene una palese incongruenza dal momento che Guido chiede allo spirito di fare un movimento solo posto che appartenga alla sua famiglia e due movimenti invece se non lo è: quindi per compiacere l'antagonista e ingannarlo Zeno deve muovere il tavolino non due volte ma una. Il lapsus della ripetizione non meraviglia più che tanto in uno scrittore come Svevo notoriamente distratto e disattento anche nel correggere le bozze. Beatrice Stasi, facendo l'edizione critica del romanzo nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Svevo, ha individuato l'aporia ed è intervenuta espungendo il secondo «due volte» (sulla scia di quanto avevano già fatto prima di lei Pietro Sarzana, Mario Lavagetto e Fabio Vittorini),<sup>9</sup> anche se forse sarebbe stato preferibile emendarlo in «una volta», visto che nelle traduzioni francese di Paul-Henry Michel, stilata ancora vivente Svevo e sotto la sua sorveglianza (1927), tale correzione è stata realizzata mediante «une fois» e pure in quella tedesca uscita l'anno dopo la morte di Svevo (1929), ma anch'essa condotta finché fu possibile in accordo con l'autore, il traduttore Piero Rismondo scelse la parola «einmal».

Ulteriori refusi tuttavia sono rimasti anche nell'edizione critica. Uno ho ritenuto di snidarlo io stesso, e proprio qui a Bologna in occasione del convegno per i centocinquant'anni della Commissione per i testi di lingua, in un passo del capitolo ottavo in cui Zeno accennava alla prescrizione di un medico:

Andai da lui il giorno appresso e mi prescrisse una dieta che non seguii che per pochi giorni e un intruglio che descrisse in una ricetta illeggibile e che mi fece bene per un mese intero.

Zeno riferiva qui il contenuto di una ricetta in cui il medico gli aveva prescritto un «intruglio», aggiungendo: «e che mi fece bene per un mese intero». Ora, nessuno degli editori e dei commentatori ha rilevato la stranezza di una tale espressione. Eppure sembra palese. Ma come? Lo scioppo aveva fatto bene a Zeno per un mese e dopo non più? Potrebbe anche darsi che la bizzarria del personaggio abbia indotto Svevo ad attribuirgli una frase di questo genere con intenzione ironica, ma l'alta incidenza di svarioni tipografici rende fortemente probabile che *bene* sia in realtà un pervicace refuso, rimasto nella *princeps* e passato in ogni altra edizione, per *bere*. Il passo così emendato avrebbe il duplice vantaggio di

<sup>9</sup> Cfr. I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, a cura di B. Stasi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. CXXIII e 116.

restituire un senso compiuto alla frase e di ripristinare il valore accusativo del *che* correlato ('un intruglio il quale egli descrisse in una ricetta illeggibile e il quale mi fece bere per un mese intero'), postulando peraltro lo scambio di *n* per *r* tipograficamente plausibilissimo.<sup>10</sup>

In definitiva vale la pena di ribadire allora il precetto formulato a proposito dell'edizione di un testo a testimonianza unica dall'amico Giorgio Inglese: «Se la lezione tràdita risulta non razionalizzabile (dunque, in questa accezione, "erronea") l'editore cerca di proporre una correzione soddisfacente, ossia funzionale al senso, corrispondente all'*usus scribendi* dell'autore, e tale che risulti giustificata la genesi dell'errore».<sup>11</sup> Come in ogni operazione correttoria, aggiungo, bisognerà fare attenzione a non lasciarsi prendere la mano e a non dimenticarsi mai che lo scopo è emendare ciò che è errato, non ciò che il filologo non arriva a intendere. Ad esempio si potrebbe essere tentati di individuare un altro errore nel capitolo quinto della *Coscienza*, quando Zeno racconta della mattina del suo matrimonio con Augusta:

Venne finalmente il giorno del mio matrimonio e proprio quel giorno ebbi un'ultima esitazione. Avrei dovuto essere dalla sposa alle otto del mattino, e invece alle sette e tre quarti mi trovavo ancora a letto fumando rabbiosamente e guardando la mia finestra su cui brillava, irridendo, il primo sole che durante quell'inverno fosse apparso. Meditavo di abbandonare Augusta! Diveniva evidente l'assurdo del mio matrimonio ora che non m'importava più di restar attaccato ad Ada. Non sarebbero mica avvenute di grandi cose se io non mi fossi presentato all'appuntamento! Eppoi: Augusta era stata una sposa amabile, ma non si poteva mica sapere come si sarebbe comportata la dimane delle nozze. E se subito m'avesse dato della bestia perché m'ero lasciato prendere a quel modo?

Se non si tiene conto che all'epoca di Svevo l'accezione della parola 'sposa' come 'fidanzata' era ancora viva, si sarebbe portati a supporre che nella composizione della pagina fosse caduta la parola *promessa* e che si dovesse reintegrare qui: «Augusta era stata una <promessa> sposa amabile, ma non si poteva mica sapere come si sarebbe comportata la

<sup>10</sup> Cfr. S. Carrai, «Il problema dell'emendatio nell'edizione dei testi a stampa», in *Studi e problemi di critica testuale 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2012, p. 84.

<sup>11</sup> G. Inglese, *Come si legge un'edizione critica. Nuova edizione*, Roma, Carocci, 2006, p. 55.

dimane delle nozze». Ma così si introdurrebbe in realtà un errore critico di natura marchiana.

Chiudo evocando un episodio di critica testuale metodologicamente esemplare che ha visto protagonista un grande maestro di filologia e proprio su un testo del giovane Svevo. Mi riferisco ad un contributo di Sebastiano Timpanaro nella miscellanea di studi per Arnaldo Momigliano, dal titolo *Tria corda*, del 1983.<sup>12</sup> Quello scritto modestamente intitolato *Noterella su un articolo di Italo Svevo*, seminascolato all'attenzione degli italianisti, era un piccolo capolavoro di intelligenza e di tecnica del restauro testuale. Timpanaro aveva notato che la recensione al *Libro di Don Chisciotte* di Scarfoglio pubblicata da Svevo nel 1884 sul quotidiano triestino *L'Indipendente*, e di cui non si hanno altri testimoni, era viziata da salti logici e sconessioni nell'esposizione, tanto da risultare senza capo né coda, e subito aveva fiutato il guasto. Prima ancora della sua erudizione di classicista, cui era nota la consuetudine ottocentesca della trasposizione di passi nell'edizione di testi greci e latini, lo aveva guidato il pervicace bisogno di capire; così aveva intuito che l'articolo doveva essere stato scompaginato accidentalmente dal tipografo al momento della composizione e che i vari passaggi del discorso di Svevo risultavano scombinati in ragione, appunto, del rimescolamento dei singoli fogli. Una volta spiegata l'eziologia della serie di incongruenze, gli era stato abbastanza facile rimontare i pezzi del puzzle in modo da ripristinare la sequenza originaria. Di più, lavorando su una fotocopia della pagina dell'*Indipendente* e ragionando sul numero delle righe dei brani scompaginati, era riuscito a ricostruire il numero e con buona approssimazione anche l'entità dei fogli manoscritti che Svevo doveva aver consegnato al giornale, fornendoci così, come dicevo, un brillante esempio di critica del testimone unico e insieme di filologia dei testi a stampa.

<sup>12</sup> Cfr. S. Carrai, «Timpanaro filologo sveviano», in Idem, *Il caso clinico di Zeno e altri studi di filologia e critica sveviana*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 127-129.



# Questioni

## ECDOTICA DIGITALE

A cura di Paola Moreno e Hélène Miesse

### APERTURA DEI LAVORI

PAOLA MORENO, HÉLÈNE MIESSE

L'edizione delle fonti storiche, siano esse letterarie, documentarie o epigrafiche,   parte importante del lavoro dell'umanista, anche se questa complessa operazione si declina con caratteristiche diverse a seconda che lo studioso sia un filologo, uno storico, un archivista, un paleografo, o un esperto di letteratura.

Da diversi anni ormai si   affermata e diffusa la possibilit  di produrre di queste fonti l'edizione scientifica digitale, per la quale la tecnologia *web based* non funge solo da supporto di trasmissione, ma costituisce un inedito banco di prova per gli specialisti della disciplina ecdotica.

Di primo acchito potrebbe sembrare che l'informatica sia inconciliabile con una concezione tutta italiana della filologia, che considera la critica testuale come intrinsecamente legata al contesto storico e che ritiene che ogni testo sia un caso a s , da risolvere «con tutti quei mezzi e per tutte quelle vie che meglio portano alla pi  fedele riproduzione di esso»<sup>1</sup>. La filologia italiana, infatti,   sempre stata riluttante all'adesione 'a prescindere' all'uno o all'altro metodo ecdotico (Bédier vs. Lachmann, ad esempio) ed ha sempre privilegiato un atteggiamento di elasticit  metodologica, che mettesse in primo piano il *iudicium* e le competenze del filologo. Di fatto questa impostazione non   incompatibile con le tecnologie informatiche, che un pregiudizio diffuso vorrebbe pi  propense ad accogliere i vantaggi dell'automatismo metodologico e quelli di un'edizione 'documentaria', a scapito dell'edizione critica. Ed infatti negli ultimi decenni la filologia digitale italiana ha dato buone prove

<sup>1</sup> M. Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, p. xxxi.

di sé negli ambiti della critica del testo, della filologia dei testi a stampa e della filologia d'autore, tutti campi strettamente connessi con l'impostazione storicistica a cui si accennava.

Questo numero tematico della rivista è nato dal progetto collettivo che ha visto organizzare all'Università di Liegi un convegno internazionale, tenutosi il 12 e il 13 novembre 2018. Lo scopo che ci siamo prefissati in quella occasione non era tanto quello di evidenziare le novità tecnologiche oggi disponibili, quanto piuttosto quello di interrogarci sulle evoluzioni epistemologiche che i nuovi strumenti hanno portato e portano tutt'ora all'impianto metodologico delle discipline coinvolte nel processo di edizione. Abbiamo volutamente limitato il campo alle esperienze italiane, perché ci sembra che l'impostazione data alla filologia dai grandi maestri italiani del Novecento (da Barbi a Contini, da Isella a Varvaro) sia quella che permette un più duttile adattamento al digitale, senza per questo negare il ruolo ancora fondamentale, seppure mutato, dell'editore critico.

Posto che sono innegabili i benefici legati all'accesso e alla condivisione del testo edito su formato digitale, la domanda sull'utilità scientifica dell'edizione digitale comporta diversi piani e implica da parte del filologo la piena consapevolezza dei diversi fattori in gioco. Su un piano pratico, sono ad esempio da valutare le competenze necessarie per effettuare il lavoro, i mezzi indispensabili al suo finanziamento, la sostenibilità del progetto anche dopo la cessazione delle sovvenzioni, la possibilità di rendere citabile il prodotto, la qualità scientifica e la garanzia istituzionale dell'impresa editoriale. Su un versante più teorico, il filologo deve ormai misurarsi con la sfida di mettere al servizio della sua disciplina le immense risorse del Web e le capacità computazionali della macchina, ad esempio sforzandosi di creare sistemi non solo di accesso, ma anche di manipolazione di testi e documenti, o impegnandosi a formalizzare le attività ecdotiche in un linguaggio conforme alle esigenze del computer e integrabile nei sistemi di codifica informatica del testo.

Riprendiamo qui di seguito, sintetizzando e semplificando, data l'esiguità dello spazio disponibile, alcuni punti focali della nostra riflessione di partenza.

1. L'edizione digitale comporta uno spostamento del focus dall'idea di testo come 'risultato' a quella di testo come 'processo'. Questo è certamente vero dal punto di vista dell'approntamento dell'edizione, che per definizione non sarà più *ne varietur*<sup>2</sup>, e che deve poter mettere in

<sup>2</sup> Ma si veda *infra*, al § 3., p. 132, dove sono fornite alcune precisazioni sulla responsabilità, a nostro avviso cruciale e immutata, dell'editore.

relazione il testo con i materiali preparatori, senza che tra questi materiali sia possibile stabilire una gerarchia così netta come nelle edizioni cartacee. Il mezzo digitale permette, ad esempio, di illustrare con molta agilità l'evoluzione del testo da una fase all'altra della vita di un'opera esso offre grandi possibilità per documentare progettazione, genesi e pubblicazione del testo (o del documento), dando anche conto della storia della tradizione nel suo contesto di produzione.

Ma anche dal punto di vista del fruitore questo spostamento dal risultato al processo è forte, e intrinsecamente legato alla modalità digitale dell'edizione. Il lettore può infatti scegliere diversi livelli o diversi percorsi di lettura e analisi, e può (deve poter) ricostruire il lavoro ecdotico nel suo farsi, ad esempio verificando gli aggiornamenti, individuando a chi appartiene la responsabilità delle modifiche successive del testo editato, diventando insomma un interlocutore nella formulazione dell'«ipotesi di lavoro» del filologo.

2. Una conseguenza importante del punto appena evocato, che pure ha un impatto teorico notevole, è che l'edizione digitale riduce la gerarchia tra testo ed apparato. Il mezzo digitale mette a disposizione dell'editore uno spazio infinito entro cui poter connettere i diversi piani testuali (edizione diplomatica, edizione critica, varianti, glosse al testo, stadi redazionali). Inoltre, la possibilità di associare immagini al testo edito (con strumenti di visualizzazione quali l'ingrandimento, la regolazione della luminosità, o la rotazione) offre al lettore l'agio della verifica sul manoscritto, che produce effetti importanti sulle scelte del filologo (il quale potrà ad esempio ridurre i segni tipografici necessari all'allestimento dell'edizione, o alleggerire l'apparato critico). L'utente può così apprezzare aspetti generalmente relegati nella Nota al testo e sommariamente trattati nelle edizioni cartacee tradizionali, quali le caratteristiche paleografiche o codicologiche del documento (qualità o colore dell'inchiostro, comparazione delle scritture, disposizione del testo sulla carta, appartenenza del documento ad unità codicologiche individuabili tramite la numerazione delle pagine, evoluzione della scrittura di uno stesso autore a seconda delle fasi della sua vita, del grado di confidenzialità del documento, etc.).

Sarebbe una forzatura affermare che questi cambiamenti, che riguardano soprattutto i mezzi con i quali il testo viene trattato e reso in ambito digitale, abbiano prodotto anche un mutamento radicale nella disciplina ecdotica. Già prima dell'avvento del digitale era diffusa l'attenzione al testo in quanto processo; e d'altra parte, alcune edizioni cartacee riescono, con l'opportuno uso di apparati sincronici e diacronici, a mettere

efficacemente in evidenza tutti gli aspetti a cui abbiamo appena accennato. Eppure, l'edizione digitale costituisce un vero e proprio banco di prova per il filologo: «Ecco che il prodotto documenta il processo, ecco che l'interfaccia è strumento interpretativo oltre che di accesso, ecco che l'editore critico è costretto a formalizzare in senso computazionale gli step del processo stesso».<sup>3</sup>

3. La fluidità del testo digitale ha un forte impatto sulla responsabilità dell'editore. Da una parte, infatti, è innegabile che l'edizione che sfrutta il mezzo digitale permetta una verifica reciproca da parte di specialisti di diverse discipline. Ciò implica che anche la garanzia della qualità dell'edizione possa essere demandata a più attori, tutti paritariamente coinvolti nell'approntamento del testo e nella sua interpretazione, utile a sua volta ai fini dell'allestimento ecdotico. D'altra parte, la fruibilità multipla, su piani diversi, che l'utente può scegliere a seconda dei suoi obiettivi di lettura o di analisi, comporta operazioni complesse, come progettare con molta precisione le interfacce per la presentazione, studiare con una certa capacità di astrazione e di preveggenza l'«usabilità» del prodotto (ossia tutto quanto consente o facilita la connessione uomo-macchina e quindi permette un accesso alla conoscenza immagazzinata in rete): questo ai fini anche di una opportuna e corretta citabilità del testo. Non sono operazioni semplici; e certamente non possono essere compiute da una sola persona, ma richiedono la costituzione di équipes interdisciplinari, che siano capaci di tessere un dialogo continuo tra specialisti di diversa estrazione.

Crediamo che questo segni una forte discontinuità nel lavoro dell'umanista, che sempre più deve sviluppare competenze interattive e attitudini alla concertazione interdisciplinare, meno indispensabili prima dell'avvento del digitale. Ma la condivisione del lavoro non deve comportare una svalutazione del ruolo del filologo, né una diluizione della sua responsabilità, che non può eclissarsi dietro il pluralismo indistinto della rete.

4. Se dalle operazioni di allestimento spostiamo la nostra attenzione sui cambiamenti indotti dall'edizione digitale nella lettura e nella comprensione del testo, dobbiamo registrare anche in questo caso notevoli mutamenti in corso. In primo luogo, l'interrogabilità del testo permette oggi di fondare le analisi su dati quantitativi verificabili, non più su valutazioni impressionistiche la cui affidabilità dipenda solo dalla qualità dell'analista. Questo aspetto è particolarmente evidente per le

<sup>3</sup> F. Tomasi, «Filologia digitale. Fra teoria, metodologia e tecnica», *Ecdotica*, 11 (2014), pp. 112-122, p. 118.



analisi di tipo linguistico o semantico, ma risulta altrettanto importante e fruttuoso per la comparazione tra diversi stadi/redazioni/edizioni di uno stesso testo. L'interrogabilità a più livelli e secondo diverse traiettorie di ricerca costituisce anzi un vero e proprio strumento euristico, giacché la comparazione di risultati ottenuti mediante la ricerca elettronica può rivelare ad esempio relazioni semantiche insospettite, reti di comunicazione tra persone o tra codici non immediatamente percepibili alla lettura lineare.

Anche su questo punto, però, non ci pare che si possa negare l'importanza del giudizio dello specialista, che deve poter basare le sue analisi anche sulla propria sensibilità ed esperienza personale. Non si deve infatti correre il rischio di attribuire al fruitore dell'edizione digitale una competenza testuale, filologica o linguistica che, ad esempio, esima l'editore critico dal rendere conto delle relazioni esistenti tra i diversi testimoni di un testo, o lo studioso della lingua dal formulare intuizioni critiche che possano essere confermate o inficcate dal dato quantitativo.

Sono questi soltanto alcuni degli interrogativi che ci avevano indotti a riunire a Liegi alcuni dei più importanti specialisti e analisti dell'ecdotica digitale in ambito italiano. A queste problematiche, come prevedibile, se ne sono aggiunte altre, grazie al clima di collaborazione e di amicizia stabilitosi tra i partecipanti. Ciascuno ha avuto la generosità di condividere esperienze in corso o già concluse, senza nascondere gli interrogativi, le incertezze e perfino le frustrazioni che le imprese di filologia digitale comportano necessariamente. Il lettore di questo numero monografico potrà trovare nei contributi qui raccolti punti di vista e giudizi vari, che riguardano diversi aspetti del processo ecdotico digitale e diversi esiti di lavori individuali o collettivi. Le ragioni dell'incontro hanno prevalso su quelle dello scontro, e le discussioni intavolate hanno prodotto frutti che speriamo possano alimentare il dibattito sulla filologia digitale, nonché creare le condizioni di una condivisione di pratiche e metodologie, condivisione ormai sentita come una necessità da parte di tutti gli addetti ai lavori.

Prima di congedare questa raccolta di contributi, desideriamo ringraziare vivamente il comitato di direzione di Ecdotica per aver accolto favorevolmente la nostra proposta di pubblicazione. Un riconoscimento particolare va al gruppo di ricerca riunito intorno al progetto di edizione digitale dell'Esordio della *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini: Giancarlo Alfano, Jean-Louis Fournel, Élise Leclerc, Matteo Palumbo, Samantha Saïdi e Jean-Claude Zancarini, che hanno partecipato attivamente all'organizzazione del convegno e contribuito con la loro presenza alla tavola rotonda.

# STORIA DI UN ORNITORINCO: NOTE SULLA COLLABORAZIONE IN PROGETTI DI EDIZIONE SCIENTIFICA DIGITALE

ÉLISE LECLERC, SAMANTHA SAÏDI

Le edizioni scientifiche digitali (ESD)<sup>1</sup> non sono più delle novità nel paesaggio scientifico internazionale, anzi: il loro moltiplicarsi ha contribuito a rafforzare la comunità di studiosi impegnati nella loro realizzazione, dando luogo sia all'elaborazione di standard ormai ben accettati sia a riflessioni teoriche sulle specificità di quelle edizioni.<sup>2</sup> Si è spesso evidenziato il contrasto tra l'impresa tradizionalmente solitaria del filologo e la dimensione collaborativa 'per natura' della filologia digitale – dovuta alla somma di competenze tecniche e scientifiche richieste per realizzare tali edizioni.<sup>3</sup> Se, in pratica, anche la pubblicazione di un'edi-

<sup>1</sup> L'espressione 'edizione scientifica digitale' traduce l'inglese *digital scholarly edition*, più comune nella letteratura, e indica «l'edizione di un testo del passato preparato e pubblicato seguendo principi e metodi rigorosi e documentati, tali per cui il lavoro dell'editore sia verificabile dal lettore» (T. Mancinelli, E. Pierazzo, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020, p. 9).

<sup>2</sup> Ecdotica ha accolto numerosi articoli e discussioni su questo tema, come ricordato da P. Italia, F. Tomasi, «Filologia digitale. Fra teoria, metodologia e tecnica», *Ecdotica*, 11 (2014), pp. 112-130: 115-121. Per una sintesi critica e teorica sul tema, cf. anche D. Apollon, Ph. Régner, C. Bélière, *L'édition critique à l'ère du numérique*, Paris, l'Harmattan, 2017 (*Digital Critical Editions*, Urbana, University of Illinois Press, 2014); E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Farnham, Ashgate, 2015; M. Driscoll, E. Pierazzo (a cura di), *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, DOI: 10.11647/OBP.0095.

<sup>3</sup> Tale dimensione sarebbe addirittura uno dei 'methodological commons' delle *Digital Humanities* e non soltanto dell'ecdotica digitale, come ricordato, tra l'altro, in J. Edmond, «The Role of the Professional Intermediary in Expanding the Humanities Computing Base», *Literary and Linguistic Computing*, 20/3 (2005), pp. 367-380: 370; P.L. Shillingsburg, *From Gutenberg to Google*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 94-98; L. Siemens, «"It's a team if you use 'reply all'": An exploration of research

zione scientifica cartacea è tuttora il frutto di una collaborazione, tra studiosi e case editrici, la pregnanza di quel contrasto nell'immaginario riflette forse l'allentarsi dei rapporti tra i primi e i secondi, tanto che non sono più percepiti come una collaborazione vera e propria. Comunque sia, la rinnovata dimensione collaborativa dell'impresa filologica in ambiente digitale appare come una tra le tante sfide metodologiche lanciate, e un problema tuttora aperto.<sup>4</sup> Nate da una singola, e per alcuni versi singolare esperienza, le note che seguono presentano un esempio delle opportunità e dei successi di un progetto, ma anche dei suoi limiti, e vengono qui presentate nella speranza che le considerazioni che ne seguono siano di utilità per chi voglia iniziare un'impresa simile.

### *Edizione scientifica digitale si diventa*

Nel panorama delle edizioni scientifiche digitali, l'esperienza sulla quale si fondano queste note può sembrare un po' anomala. Il progetto di edizione analitica della *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini è segnatamente collaborativo – come di norma per un progetto digitale – ma si tratta di una collaborazione anteriore, nata e cresciuta fuori dal campo delle *digital humanities* (DH), tra specialisti internazionali dell'opera guicciardiniana (filologi, storici della letteratura e del pensiero politico...)<sup>5</sup> L'équipe preesisteva quindi al progetto, e ciò ha influenzato la sua fisionomia. In principio ci fu, in effetti, un quesito scientifico, legato a un'opportunità documentaria: la possibilità di studiare la genesi tor-

teams in digital humanities environments», *Literary and Linguistic Computing*, 24/2 (2009), pp. 225-233; W. McCarty, «Collaborative Research in the Digital Humanities» in M. Deegan, W. McCarty, *Collaborative Research in the Digital Humanities. A volume in honour of Harold Short*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 1-10: 4; K. Sutherland, E. Pierazzo, «The Author's Hand: From Page to Screen» in M. Deegan, W. McCarty, *Collaborative Research*, pp. 191-212: 193-194.

<sup>4</sup> W. McCarty, «Collaborative Research...», p. 2.

<sup>5</sup> Il progetto di edizione analitica della *Storia d'Italia* di Guicciardini è coordinato da P. Moreno (Université de Liège) e riunisce vari studiosi dell'opera guicciardiniana: P. Jodogne (Académie royale de Belgique), J.-L. Fournel (Université Paris 8), J.-Cl. Zancarini (ENS Lyon), M. Palumbo (Università di Napoli Federico II), G. Alfano (Università di Napoli Federico II), P. Carta (Università di Trento), H. Miesse (Université de Liège), S. Saïdi (UMR Triangle 5206) e É. Leclerc (Université Grenoble Alpes). All'interno del gruppo la 'squadra editoriale' è composta di P. Moreno, P. Jodogne, H. Miesse, É. Leclerc e S. Saïdi. Il progetto e i criteri di edizione sono esplicitati sul sito del progetto: <https://guicciardini-storia-italia.huma-num.fr/storia-it.html>.

mentata di un monumento della storiografia europea, grazie ai sette manoscritti preparatori conservati negli archivi privati della famiglia Guicciardini. La scelta del formato digitale per l'edizione venne dopo, come risposta ai limiti ben noti del formato cartaceo per le imprese filologiche che abbiano a che fare con la genesi del testo e le varianti d'autore.<sup>6</sup> Il progetto di edizione critica digitale è così nato da, per e nel dialogo tra più studiosi, con l'obiettivo di realizzare un'edizione che sarebbe stata sia uno strumento di lavoro per studiosi desiderosi di analizzare le vie tortuose della scrittura e del pensiero guicciardiniano, sia un prodotto della ricerca a sé stante. Si è deciso di realizzare in un primo tempo un prototipo, limitato all'esordio del testo guicciardiniano, per mettere alla prova il modello di edizione digitale e le ipotesi critiche nate dallo studio delle tredici redazioni preparatorie del passo, con la speranza di ottenere poi, su questa base, un finanziamento che ci consentisse di realizzare l'edizione analitica dell'intero testo.

Per le sue condizioni di realizzazione e di finanziamento, quindi, il progetto può sembrare un po' originale nel panorama dei progetti di edizione digitale – ma non lo è così tanto in realtà.<sup>7</sup> Non è stato realizzato all'interno di uno dei famosi centri DH consolidatisi negli ultimi due decenni,<sup>8</sup> ma all'intersezione di più istituzioni che manifestano uno spiccato interesse per le imprese DH, il che ha consentito al progetto di beneficiare di finanziamenti indiretti e d'infrastrutture esistenti.<sup>9</sup> Altro

<sup>6</sup> P. Italia, F. Tomasi, «Filologia digitale», pp. 127-129; K. Sutherland, E. Pierazzo, «The Author's Hand...», pp. 206-207; J. André, E. Pierazzo, «Le codage en TEI des brouillons de Proust : vers l'édition numérique», *Genesis*, 36 (2013), pp. 155-161.

<sup>7</sup> Cf. per l'analisi di un esempio di questo tipo E. Pierazzo, «Editorial Teamwork in a Digital Environment: The Edition of the Correspondence of Giacomo Puccini», *Jahrbuch für Computerphilologie*, 10 (2008), <http://computerphilologie.tu-darmstadt.de/jg08/pierazzo.html>.

<sup>8</sup> Alcuni centri come il *Department of Digital Humanities* del King's College di Londra, l'*Institute for Advanced Technology in the Humanities* dell'Università della Virginia, il *Maryland Institute for Technology in the Humanities*, il *Cologne Center for eHumanities*, hanno conosciuto uno sviluppo particolarmente notevole negli ultimi decenni, tanto da apparire come giganti, o fari, nel paesaggio attuale.

<sup>9</sup> Alcuni membri del gruppo sono legati al laboratorio Triangle (UMR 5206) che ha aperto nel 2005 un cantiere trasversale *Humanités numériques* nel quale sono impegnati diversi ingegneri della struttura, come Samantha Saïdi; altri sono legati al laboratorio Transitions dell'Université de Liège, che ospita il progetto *Archives Digitales Francesco Guicciardini* (ADFG) finanziato dal Fonds Spécial pour la Recherche dell'Università di Liegi. Mettendo a disposizione dell'équipe risorse umane, finanziarie e tecniche, le due strutture, ma anche gli studiosi del gruppo che hanno dedicato al progetto una parte dei fondi individuali di ricerca, hanno contribuito al finanziamento della prima fase del progetto.

tratto comune ai progetti di ricerca collettivi, DH e non: i suoi membri sono volontari, geograficamente lontani, e il progetto rappresenta un'attività fra tante, il che ha avuto ovvie conseguenze sulla tempistica globale della prima fase del progetto (2014-2019), ma anche sulle forme della comunicazione e della collaborazione tra i suoi membri.

### *Nascita di un ornitorinco*

Le circostanze della nascita del progetto di edizione analitica della *Storia d'Italia* hanno condizionato la sua realizzazione, dalla modellizzazione dell'edizione digitale alle sue revisioni. Poiché l'edizione era concepita anche come strumento per la ricerca – per i membri del gruppo e per gli studi guicciardiniani in generale – è stato adottato un approccio UCD (*User Centered Design*) partendo dai criteri e dai bisogni individuati dagli studiosi per concepire prima l'architettura della piattaforma che avrebbe ospitato l'edizione e gli *output* ritenuti opportuni, e selezionare in un secondo tempo nella marea di possibilità di marcatura gli elementi ritenuti pertinenti.<sup>10</sup> Tale scelta accomuna il progetto *Storia d'Italia* a tanti progetti di edizioni scientifiche digitali, per i quali viene creata ogni volta un'interfaccia *ad hoc*, risultato *haute couture* che ha evidenti pregi scientifici, ma anche difetti dal punto di vista dell'economia della produzione e della manutenzione delle edizioni, sul piano tecnico in particolare.<sup>11</sup> Anche se i singoli progetti cercano di avvicinarsi alle realizzazioni già esistenti e di inserirsi in un arcipelago,<sup>12</sup> il risultato somiglia forse piuttosto a un ornitorinco, per la combinazione di criteri e di visualizzazioni del testo che possono riallacciarsi a varie tradizioni ecdotiche.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Per elaborare lo schema di marcatura sono state usate le direttive elaborate dalla *Text Encoding Initiative* <http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/>.

<sup>11</sup> E. Pierazzo, É. Leclerc, «L'edizione scientifica al tempo dell'editoria digitale», *Ecdotica*, 12 (2015), pp. 180-193; D. Apollon, Ph. Régnier, C. Bélisle, *L'édition critique à l'ère du numérique*, p. 21: «tout se passe comme si chacune se voulait une aventure singulière. À notre connaissance, il n'en est aucune qui ait réutilisé une architecture créée pour une autre œuvre ou pour un autre corpus. Mais toutes d'un autre côté, intègrent des standards, des modalités de présentation et des outils interactifs ayant fait leurs preuves, la plupart, ailleurs que dans des cas du même genre.»

<sup>12</sup> Per riprendere una delle immagini discusse da W. McCarty, «Tree, Turf, Centre, Archipelago – or Wild Acre? Metaphors and Stories for Humanities Computing», *Literary and Linguistic Computing: the Journal of Digital Scholarship in the Humanities*, 21/1, 2006, pp. 1-20: 11-15.

<sup>13</sup> K. Sutherland, E. Pierazzo, «The Author's Hand...», p. 193.

Partendo da un unico file codificato in XML-TEI, il prototipo realizzato propone molteplici rappresentazioni del testo guicciardiniano. Una prima sezione è impostata sull'organizzazione dello scritto sulla pagina manoscritta, e ne offre quattro versioni: una riproduzione facsimile, una trascrizione diplomatico-interpretativa, un'edizione del 'primo getto' del testo presente sulla pagina e un'edizione del 'testo revisionato', che corrisponde all'ultimo stato del testo sulla pagina, dopo gli interventi autoriali e in attesa della redazione successiva. L'impostazione generale viene scelta cliccando sui simboli in alto a destra, che consentono di scegliere tra una visualizzazione che presenta due rappresentazioni della stessa pagina, con il facsimile a sinistra e, a fronte, una versione del testo (a scelta, tra una trascrizione diplomatico-interpretativa, un'edizione del 'primo getto' o del 'testo revisionato' – Fig. 1 e 2) o una visualizzazione che propone due rappresentazioni testuali (Fig. 3).

FIGURA 1

Visualizzazione parallela: facsimile e trascrizione diplomatico-interpretativa.

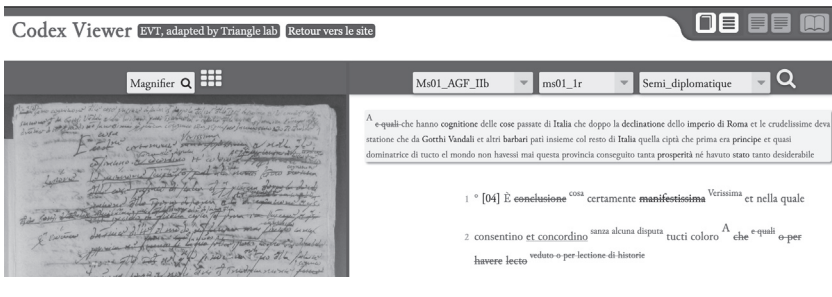


FIGURA 2

Visualizzazione parallela: facsimile e 'primo getto'.

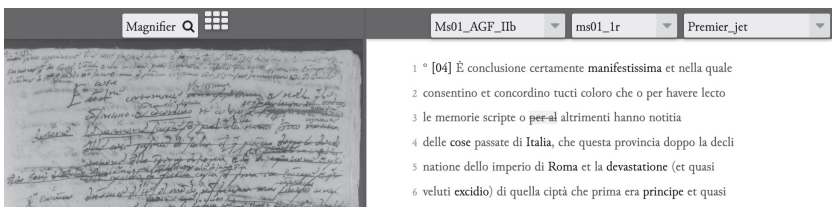
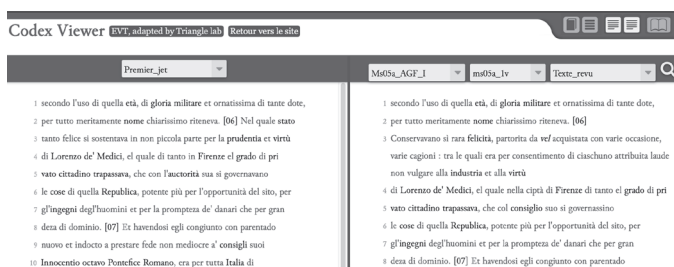


FIGURA 3

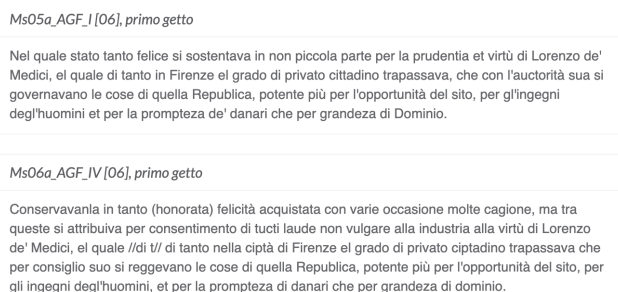
Visualizzazione parallela: ‘primo getto’ e ‘testo revisionato’.



La seconda sezione consente una lettura parallela del testo, diviso in segmenti a partire dall’edizione moderna di riferimento.<sup>14</sup> Tale sezione mira a permettere ai lettori e agli studiosi di seguire l’evoluzione del testo nel tempo e di paragonare le diverse versioni dello stesso segmento nelle quattordici redazioni successive (fig. 4).

FIGURA 4

Visualizzazione parallela di due versioni del sesto segmento dell’esordio.



La terza sezione propone una versione di lettura del ‘primo getto’ e del ‘testo revisionato’ di ogni redazione, senza segni di revisione o di segmentazione (fig. 5).<sup>15</sup>

<sup>14</sup> L’edizione di riferimento usata è A. Gherardi, *La Storia d’Italia di Francesco Guicciardini sugli originali manoscritti*, Firenze, Sansoni, 1919, 3 vol.

<sup>15</sup> Per una presentazione più particolareggiata dei criteri di edizione e di codifica adottati, si rimanda all’introduzione e al manuale di codifica disponibili sul sito: <https://guicciardini-storia-italia.huma-num.fr/storia-it.html>.



FIGURA 5

Versione di lettura del ‘testo revisionato’ di una redazione.

Ms01\_AGF\_IIb, texte revu

È cosa certamente verissima, et nella quale consentino senza alcuna disputa tucti coloro che hanno cognitione delle cose passate di Italia, che doppo la declinatione dello imperio di Roma et le crudelissime devastatione che da Gotthi, Vandali et altri barbari pati insieme col resto di Italia quella ciptà, che prima era principe et quasi dominatrice di tutto el mondo, non havessi mai questa provincia conseguito tanta prosperità né havuto stato tanto desiderabile, quanto era quello nel quale si trovava nell'anno della salute christiana 1490 et negli anni che immediatamente seguitarono a quello. Perché, costituita tucta in somma pace et tranquillità, cultivata non manco ne' luoghi più montuosi et più sterlii che nelle parte sua più fertile et più grasse, né soctoposta a altro imperio che de' suoi medesimi, non solo era abbondantissima di habitatori, di mercatantie et di ricchezze, ma, illustrata per la magnificentia di molti Principi et corte che erano in epsa, et per lo splendore di molte nobilissime et bellissime ciptà, per el culto et maestà della religione, fioriva ancora più che mai per excellentia di lectere et di tucte le scientie liberali; né privata anche in tucto, secondo l'uso di quella età, di gloria militare et ornatissima di tante dote, et era meritamente apresso a tucte le natione esterne in grandissima riputatione: el quale stato felicissimo s'haveva in non piccola parte a ricognoscere dalla prudentia et auctorità di Lorenzo de' Medici che, benché privato cictadino, era in Firenze di tanta grandezza che e' fussi capo et moderatore di quella Republica. Et essendosi ristrecto et havendosi obligato con parentado nuovo, et factio congiuntissimo alle sue volontà Innocentio 8° Pontefice Romano, et era el parere suo nelle cose di Italia stimato molto, et in ogni deliberatione l'auctorità sua di grandissimo momento: et giudicando che alla Republica fiorentina et allo stato suo proprio fussi molto pericoloso che alcuno degl'altri potentati Italiani ampllassi el dominio, non potendo se non essere con diminutione di uno quel che fussi augumento dell'altro, in quel tempo, haveva per suo principale obiecto et fine che le cose di Italia in modo bilanciate si mantenessino, che a pendere più in una che in una altra parte non havessino: il che senza la pace, et senza vigilare molto diligentemente ogni minimo accidente che nascessi, succedere non poteva.

La quarta sezione è stata, durante la fase di elaborazione del prototipo, un Wiki – poco usato dal gruppo, che ha preferito altri modi di comunicazione. In futuro ospiterà i commenti e le produzioni critiche dell'équipe, collegati alle versioni di lettura con link ipertestuali. Tutte quelle sezioni formano un oggetto composito, quindi, nell'aspetto, ma unitario tuttavia, poiché le molteplici rappresentazioni del testo sono generate a partire da un unico file, sul quale vengono applicati scenari di trasformazione.

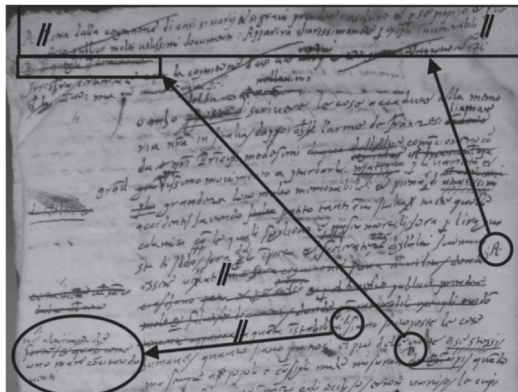
Il prototipo dell'edizione è stato elaborato seguendo un workflow abbastanza comune per le imprese di questo tipo, caratterizzato da scambi mail tra i membri del gruppo di lavoro editoriale e da alcune riunioni di lavoro con l'intera équipe.<sup>16</sup> In una prima riunione (gennaio 2014), si è discusso dell'opportunità documentaria e scientifica rappresentata dai manoscritti preparatori, e dei problemi posti dalla presenza di redazioni così numerose, per di più cariche di pentimenti e aggiunte autoriali. Dopo una fase di scambi mail, un primo incontro con l'intera

<sup>16</sup> Per il *workflow*, cf. W. McCarty, *Humanities Computing*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, p. 20-72, L. Siemens, «“It's a team if...”», pp. 227-231; M. Rehbein, «The Transition from Classical to Digital Thinking: Reflections on Tim McLoughlin, James Barry and Collaborative Work», *Computerphilologie*, 10 (2010), pp. 55-67: 65, <http://computerphilologie.tu-darmstadt.de/jg08/rehbein.pdf>; K. Sutherland, E. Pierazzo, «The Author's Hand...», pp. 194-195; E. Pierazzo, «5. Work and Workflow of Digital Scholarly Editions», in *Digital Scholarly Editing...*, pp. 103-126.



équipe (giugno 2014) ha permesso di fissare gli imperativi cui avrebbe dovuto rispondere l'edizione digitale. Seguì una fase di dialogo per elaborare, usando modellini cartacei, uno scheletro di piattaforma e di output da presentare al resto dell'équipe. In previsione di quella presentazione, fu codificato in XML-TEI l'esordio del primo manoscritto preparatorio, sulla base delle tre trascrizioni realizzate dai filologi del gruppo, rispettivamente per la versione diplomatico-interpretativa, 'primo getto' e 'testo revisionato'.<sup>17</sup> Questa fase ha consentito di raffinare in maniera empirica le scelte di codifica, selezionando nella lunga lista degli elementi e attributi della TEI quelli che meglio corrispondevano alle scelte ecdotiche dei filologi del team, e fu occasione di scambi fertili tra chi trascriveva e chi marcava, evidenziando scelte interpretative che nelle rappresentazioni cartacee possono rimanere implicite ma devono per forza essere esplicitate per la macchina. In effetti, la rappresentazione cartacea di interventi marginali realizzati anch'essi sulla carta pone dei problemi legati alla 'spazialità' del testo, nel caso di un'edizione diplomatica o diplomatico-interpretativa, ad esempio. Nel caso di Guicciardini, tale problema si presenta in maniera particolarmente acuta, poiché quando non bastano le aggiunte interlineari, l'autore usa anche lo spazio del margine laterale, e qualora non bastasse, anche il margine superiore e inferiore, con un sistema di rimandi interni, di solito lettere maiuscole (fig. 6).

FIGURA 6  
La 'spazialità' complessa della scrittura guicciardiniana.



<sup>17</sup> Le trascrizioni sono state realizzate da P. Moreno e codificate in XML-TEI da É. Leclerc. Le diverse revisioni sono state effettuate da P. Moreno, H. Miesse, P. Jodogne e É. Leclerc.

La rappresentazione degli stessi interventi in un'edizione digitale pone pure problemi di 'spazialità' – bisogna creare appositi spazi per la visualizzazione della versione diplomatico-interpretativa del testo, fig. 7 – ma anche di 'temporalità' poiché nel file XML-TEI, i molteplici interventi sono per forza codificati in una sequenza che serve poi a costruire le diverse visualizzazioni. Anche se possono essere indicate le incertezze del filologo, per realizzare le rappresentazioni del 'primo getto' e del 'testo revisionato', si deve proporre un'ipotesi di sequenza testuale, perché il programma possa andare a cercare quello che c'era all'inizio della sequenza di scrittura sul foglio e quello che c'era alla fine.

FIGURA 7  
Riproporre la 'spazialità' del testo guicciardiniano.

A. Potrà dalla cognitione di casi si varii et si gravi prendere ciascuno et per se proprio et per beneficio publico molti utilissimi documenti : Apparirà chiarissimamente per esempi innumerabili

B. di quegli che dominano

Arrecherà certamente a-pi la cognitione di casi tanto varii <sup>repentini</sup> et tanto gravi admiratione <sup>grande</sup> a quelli che (legeranno) : ma non minore utilità perché

1 [01] Io m'ho ~~proposto~~ <sup>deliberato nell'animo-vel{...}</sup> di scrivere le cose accadute alla memo

2 ria nostra in Italia / dappoi che l'arme de' Franzesi ~~condotte~~ <sup>chiamate</sup>

3 da' e nostri Principi medesimi di qua dall'Alpe cominciorono con

**grand** 4 ~~grand~~ <sup>(vel)</sup> issimo movimento a perturbarla : materia <sup>cognitione-vel-hystoria-vel-opera</sup> per la varietà et

**di insoliti et** 5 ~~per la grandezza~~ loro molto memorabile et piena <sup>J.</sup> di atrocissimi <sup>vel-acerbissimi</sup>

6 accidenti / havendo ~~Italia~~ patito tanti anni Italia (e) tucte quelle

7 calamità con le quali sogliono e miseri mortali / hora per l'ira giu

8 sta di Iddio / hora ~~per~~ <sup>dalla</sup> l'impietà et <sup>dalle</sup> sceleratezze <sup>zzc</sup> degl'altri huomini

**certamente-vel-sanza dubio-vel-certo** 9 essere ~~ves~~ <sup>ss</sup> ati : [02] ~~ma hora~~ <sup>A.</sup> cognitione piena di utilità / ~~donde~~

10 ~~ciaschuno potrà et per se stesso~~ <sup>proprio</sup> et per el beneficio publico prendere

11 ~~molti et salutiferi documenti / donde per innumerabili esempi eviden~~

**J.** 12 ~~temente apparirà~~ a quanta instabilità <sup>J.</sup> siano sottoposte le cose

13 humane / quanto siano perniciosi el più delle volte a se stessi

14 ma sempre a' (e) popoli e consigli male misurati <sup>B</sup> de' Principi / quando

La presentazione all'intero gruppo del primo prototipo (giugno 2015) ha fatto emergere alcuni bisogni complementari e la necessità di raffinare ulteriormente l'architettura della piattaforma, le soluzioni di visualizzazione e le regole di codifica. Nonostante si fosse scelto di preferire delle soluzioni tecniche semplici e già esistenti, abbiamo dovuto modificare per i bisogni del progetto lo strumento di visualizzazione usato, aprendo il vaso di Pandora della personalizzazione, tanto seducente dal punto di vista scientifico, quanto ardua dal punto di vista tecnico. Lo strumento di visualizzazione utilizzato, *Edition Visualization Technology* (EVT) è un software *open source* sviluppato da un team di studenti e studentesse dell'Università di Pisa e coordinato dal prof. Roberto Rosselli Del Turco. Le modifiche, realizzate da Samantha Saïdi, furono l'occasione di un serrato dialogo con gli autori di EVT<sup>18</sup>. Si trattava soprattutto di creare tre spazi marginali nella finestra di visualizzazione dell'edizione diplomatico-interpretativa, per accogliere gli interventi autoriali marginali evocati sopra, usando la marcatura TEI per andare a cercare nel file le porzioni di testo che dovevano andare in quegli spazi marginali.

Sulla base delle modifiche decise dall'équipe, Élise Leclerc ha codificato le tredici redazioni diverse dell'esordio, versione della quale il sotto-gruppo di lavoro editoriale ha discusso dal vivo (giugno 2017), prevedendo una verifica sistematica degli output. Questa tappa ha fatto emergere la necessità di un *output* cartaceo anche per la fase preparatoria dell'edizione e non soltanto come possibile 'prodotto derivato' della ricerca e formato possibile di pubblicazione. Il rilascio nel frattempo di una nuova versione di EVT, basata su un linguaggio diverso da quello impiegato nella prima, ha aperto nuove prospettive nel campo dell'interoperabilità,<sup>19</sup> ma ha anche posto il problema della migrazione da una soluzione all'altra – ogni migrazione implica l'inconveniente di ripetere il processo di customizzazione – e ha quindi anche posto il problema più generale del mantenimento dell'edizione. Infine, l'aggiunta di un

<sup>18</sup> Ringraziamo in particolare il prof. Roberto Rosselli Del Turco e la dott. Chiara Di Pietro, non solo per l'utilissimo EVT da loro sviluppato, ma anche per la loro grande gentilezza e disponibilità durante la nostra collaborazione.

<sup>19</sup> La mancanza di software capaci di interpretare tutti i tag della TEI, anche perché sono usati in maniera spesso un po' diversa da chi realizza la marcatura, rende complesso, lento e costoso – perché ci vogliono ore di lavoro umano specializzato – il processo di trasformazione in HTML grazie ai fogli di stile CSS, perché si devono scrivere programmi *ad hoc*. Queste difficoltà sono state descritte da D. Schmidt, «Towards an Interoperable Digital Scholarly Edition», *Journal of the Text Encoding Initiative* [Online], 7 (2014), DOI : 10.4000/jtei.979.

ottavo manoscritto al corpus (il *Laurenziano* 166), decisa in occasione di un altro incontro con l'intero gruppo (gennaio 2018), ha consentito di mettere alla prova le scelte di codifica operate finora, per arrivare a uno schema che si spera sia in grado di render conto della varietà delle situazioni che si potranno incontrare nei venti libri dell'opera durante la seconda tappa del progetto.

L'assenza nel team di un filologo digitale confermato – cioè che si fosse già cimentato su altri testi – ha certamente accentuato l'empirismo del processo di gestazione del prototipo – e ha dimostrato en passant che i moduli della TEI sono ormai abbastanza chiari e completi per essere assimilati e adottati per progetti complessi, anche se a volte con soluzioni tortuose e non del tutto soddisfacenti – ma tale empirismo pare comunque irriducibile.<sup>20</sup> Nel mondo delle edizioni cartacee il peso della singolarità del testo, e quindi delle scelte ecdotiche di cui necessita di volta in volta, si avverte forse un po' meno, per via dell'omogeneità della disposizione della pagina del volume cartaceo, ma com'è ben noto, ci sono differenze cospicue tra le edizioni, gli apparati, etc., secondo la 'scuola' filologica a cui aderiscono, ma anche all'interno di una stessa scuola. Per questo motivo, il workflow che consiste nella modellizzazione dell'edizione, seguita dall'elaborazione di un prototipo e da varie fasi di revisione, sembra difficile da superare, anche se l'esistenza di standard ormai consolidati permette di auspicare lo sviluppo di soluzioni prêt-à-porter per l'allestimento di edizioni digitali. Ma qualche ritocco al modello, reso necessario dalla singolarità del testo, ci vorrà sempre, e ciò rende centrale la figura del sarto che potrà individuare i ritocchi da fare, e realizzarli.

### *I centauri sono pochi: Manuzio 2.0 cercasi*

Merito probabile dell'*amicitia* che unisce i membri del gruppo e della coordinatrice del progetto, Paola Moreno, la prima tappa del progetto *Storia d'Italia* non ha fatto emergere i problemi di gestione e di comunicazione spesso lamentati in progetti analoghi.<sup>21</sup> Si è avvertito talora il gap linguistico e culturale, spesso evidenziato dalla critica, tra i membri

<sup>20</sup> P. Robinson, «Project-based digital humanities and social, digital, and scholarly editions», *Digital Scholarship in the Humanities*, 31/4 (2016), pp. 875-889, <https://doi.org/10.1093/llc/fqw020>.

<sup>21</sup> Cf. la sintesi di L. Siemens, «'It's a team if...'».

dotati o meno di competenze tecniche specializzate,<sup>22</sup> ma questo scoglio è stato superato grazie alla benevolenza di tutti e alla presenza di ‘interpreti’, cioè di umanisti con qualche competenza tecnica e di esperti tecnici con competenze umanistiche.<sup>23</sup> Grazie al fiorire di formazioni in umanistica digitale, aumenta il numero delle persone che hanno una vera e propria doppia competenza, ma quei centauri sono tuttora pochi, e soprattutto il loro statuto rimane incerto nel paesaggio accademico.<sup>24</sup>

D'altronde, la fisionomia del team del progetto, che conta studiosi di discipline diverse, dotati di una cultura digitale variabile, non sembra essere un'eccezione nel panorama umanistico odierno, anzi. Se le nuove possibilità offerte dall'informatica e da internet hanno entusiasmato ed entusiasmano alcuni umanisti, un occhio ai profili degli studenti dei *cursus* umanistici basta per capire che non tutti gli umanisti di oggi, ma neppure quelli di domani, diventeranno attivamente digitali. D'altra parte ci sono, e ci saranno probabilmente ancora a lungo dei filologi convinti dell'opportunità di realizzare edizioni digitali, ma privi di tutte o alcune delle competenze tecniche necessarie. Vale a dire che dovrebbe rimanere il modello dominante quello del binomio ‘*scholar-techie*’, con l'immaginario riduttivo connesso e i problemi accademici che esso implica, soprattutto al livello del riconoscimento della dimensione scientifica del contributo dei *laboratores*?<sup>25</sup> La figura del *Digital Humanities Intermediary* (DHI) delineata da Jennifer Edmond è seducente – sebbene limitata a una funzione di ‘supporto’ – ma sembra destinata a rimanere appannaggio di pochi centri, per motivi economici e di scala (per essere redditizio, il DHI deve coordinare diversi progetti).<sup>26</sup> Se

<sup>22</sup> L. Siemens, «‘It’s a team if...’», p. 229; J. Edmond, «The Role...», p. 373; W. McCarty, «Collaborative Research», pp. 3-4.

<sup>23</sup> Per l'immagine dell'interprete in progetti DH, o meglio degli interpreti che padroneggiano una lingua ignota all'altro e comunicano in una lingua terza, modellati sui traduttori medievali e rinascimentali che comunicavano in una lingua volgare che avevano in comune per tradurre dall'arabo al latino, cf. J.-Cl. Zancarini, S. Gedzelman, «Le voyage en France du Prince de Machiavel: l'outil HyperMachiavel et ses effets de sens», a cura di V. Zotti, A. Pano Alamán, *Informatica umanistica: risorse e strumenti per lo studio del lessico dei beni culturali*, Firenze, Firenze University Press, 2017.

<sup>24</sup> M. Burghart, «Les Trois Ordres ou l'Imaginaire des Digital Humanities», #dhiha5, 2013, <https://dhiha.hypotheses.org/804>; Bradley J., «No Job for Techies: Technical Contributions to Research in the Digital Humanities», in M. Deegan, W. McCarty, *Collaborative Research...*, pp. 11-25.

<sup>25</sup> M. Burghart, «Les Trois Ordres...»; J. Bradley, «No Job for Techies...».

<sup>26</sup> J. Edmond, «The Role...», pp. 372-379; J. Bradley ha discusso le posizioni di J. Edmond, sottolineando i limiti inerenti alla visione di un DHI «support» e la fragilità istituzionale di tale posto nel panorama accademico contemporaneo («No Job for Techies...», pp. 12, 19).

guardiamo al paesaggio universitario francese, per esempio, sono poche le infrastrutture di ricerca in grado di finanziare posti di questo tipo per centauri come i DHI delineati da Edmond.

Ricca e fruttuosa dal punto di vista umano e scientifico, la realizzazione del prototipo di edizione analitica digitale della *Storia d'Italia* ha evidenziato i limiti consustanziali alle condizioni della sua gestazione, e in questo forse è rappresentativa di altre iniziative nate fuori dai veri e propri centri DH: non poteva essere altro che un ornitorinco. Se si volesse proporre un modello alternativo per filologi convinti dell'opportunità di fare un'edizione scientifica digitale senza essere né centauri, né membri di un centro DH, allora sarebbe forse auspicabile un Manuzio 2.0, magari nelle vesti di un editore universitario. Grazie ai legami istituzionali e finanziari che le case editrici universitarie hanno con gli attori della ricerca – e a condizione di esser dotati dei mezzi umani e finanziari per farlo – sarebbero forse le strutture più adatte per svolgere nell'era digitale le mansioni dei primi editori dell'era gutenberghiana, ossia elaborare insieme agli uomini e alle donne di lettere dei modelli per la pubblicazione di testi dalla tipologia diversa, adattandoli un poco, di volta in volta, per rispondere alle specificità di ogni progetto. Tuttavia, per ragioni di fattibilità, si tratterebbe per forza in questo caso di collane *prêt-à-porter*, con processi editoriali standardizzati – e quindi semplificati. Chi volesse realizzare un'edizione digitale dovrebbe quindi valutare attentamente i pregi e i difetti delle diverse soluzioni, dalla semplice messa a disposizione dei facsimili – per cui le biblioteche sono collaboratori privilegiati – a un'edizione *prêt-à-porter* o a un'edizione *haute couture*, cioè che richiedesse soluzioni su misura per rispondere a quesiti e requisiti filologici e interpretativi complessi – come nel caso del progetto guicciardiniano.

#### ABSTRACT

Following the stages of the collaborative elaboration of the prototype for the analytical digital edition of Guicciardini's *History of Italy* (dir. Paola Moreno), this contribution examines the consubstantial merits and limits of initiatives born outside big DH centers, within a pre-existing group of specialists that did not include a confirmed digital philologist. The successful outcome of the experience is a result in itself, and shows that the standards developed by the scientific community for Digital scholarly editions can be adopted for this kind of projects. However, even if we used international standards for digital editions and a pre-existing solution, we had to adapt it for the purposes of the project,

confirming the indispensability of the figure of the ‘tailor’, which is able to identify and implement the adjustments to be made in order to adapt the model to the measures of the project; a Manuzio 2.0 that, however, still does not seem to have a well-defined place in the editorial and institutional landscape.

*Keywords*

Digital scholarly editions, Guicciardini, collaboration, methodology.

RIASSUNTO

Ripercorrendo le tappe dell’elaborazione collaborativa del prototipo di edizione digitale analitica della *Storia d’Italia* guicciardiniana (dir. Paola Moreno), questo contributo esamina i pregi e i limiti consustanziali a imprese nate fuori di centri *DH* veri e propri, all’interno di un gruppo di specialisti preesistente e che non comprendeva una filologa digitale confermata. L’esito felice dell’esperienza è un risultato in sé, e dimostra che gli standard elaborati dalla comunità scientifica per le Edizioni scientifiche digitali possono essere adottati per tali progetti. Tuttavia, nonostante la volontà di ricorrere a soluzioni tecniche preesistenti, è stato necessario adattare per gli scopi del progetto, confermando l’indispensabilità della figura del ‘sarto’ in grado di individuare e realizzare i ritocchi da fare per adattare il modello alle misure del progetto, un Manuzio 2.0 che però non sembra tuttora avere un posto ben definito nel paesaggio editoriale e istituzionale.

*Parole-chiave*

Digital scholarly editions, Guicciardini, collaborazione, metodologia.

# LA VISUALIZZAZIONE DI EDIZIONI DIGITALI CON EVT: UNA SOLUZIONE PER EDIZIONI DIPLOMATICHE E CRITICHE

ROBERTO ROSSELLI DEL TURCO, CHIARA DI PIETRO

## 1. Introduzione

Questo articolo ha come obiettivo l'approfondimento delle tematiche relative alla preparazione e visualizzazione di edizioni scientifiche digitali, con particolare riguardo per le edizioni critiche. Il contesto non è solo quello della metodologia e degli strumenti propri della filologia digitale, ma anche quello delle strategie di sviluppo più efficaci per tali strumenti, con l'obiettivo di mettere lo studioso in grado di preparare e pubblicare una DSE (*Digital Scholarly Edition*, 'edizione scientifica digitale') nella maniera più semplice ed efficace possibile. EVT (Edition Visualization Technology)<sup>1</sup> è un software *open source* appositamente concepito per la creazione di edizioni pubblicabili sul Web a partire da file codificati nel formato XML/TEI P5.<sup>2</sup> Questo strumento nasce per la visualizzazione del manoscritto noto come Vercelli Book (progetto Digital Vercelli Book,<sup>3</sup> d'ora in poi DVB) per mostrare le scansioni del codice affiancate da una trascrizione diplomatica e fornire semplici strumenti di studio come, ad esempio, la ricerca testuale e la visualizzazione di dettagli frutto di un restauro virtuale del manoscritto.

<sup>1</sup> Pagina home: <http://evt.labcd.unipi.it/>. Blog di sviluppo: <http://visualizationtechnology.wordpress.com/>. Codice sorgente: <https://github.com/evt-project/evt-viewer>.

<sup>2</sup> Consorzio TEI (Text Encoding Initiative): <http://www.tei-c.org/>. Per le *Guidelines* si veda TEI Consortium (a cura di). 2019. *TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. [3.6.0]. [2019-07-16]. TEI Consortium. URL: <http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/>.

<sup>3</sup> Si veda in proposito R. Rosselli Del Turco, *The Digital Vercelli Book*, trascrizione e codifica a cura di R. Rosselli Del Turco, R. Cioffi, F. Gorja; software EVT creato da C. Di Pietro, J. Kenny, R. Masotti, R. Rosselli Del Turco; Torino, Collane@unito.it, 2017, URL: <http://www.collane.unito.it/oa/items/show/11>. Al momento in cui scriviamo l'edizione è accessibile direttamente a questo URL: <http://vbd.humnet.unipi.it/beta2/>.



Al momento in cui la codifica dei testi era quasi ultimata (2010 ca.) i programmi disponibili per la pubblicazione erano tendenzialmente troppo complicati da utilizzare, o, al contrario, semplici ma limitati in termini di funzionalità, oppure legati a specifici software e/o sistemi operativi, o ancora proprietari, quindi difficilmente adattabili a specifiche esigenze. La scelta è pertanto ricaduta sulla creazione *ex novo* di uno strumento che non fosse strettamente legato al progetto di origine, ma fosse *open source*, per condividerne lo sviluppo, e il più possibile flessibile e quindi adattabile a diverse tipologie di edizione in vista di possibili nuovi progetti.<sup>4</sup>

Lo sviluppo di un'applicazione di ambito così specifico e ristretto, certo scarsamente utilizzabile al di fuori dell'ambito d'uso accademico, pone problemi che vanno al di là della semplice implementazione tecnica in base alle metodologie della filologia digitale e agli 'standard' di presentazione dei dati di un'edizione digitale:<sup>5</sup>

*Rappresentazione del testo.* Com'è noto, il linguaggio XML è basato su una 'teoria del testo' di natura prettamente gerarchica, scelta implementativa che costituisce un punto di forza, soprattutto per quanto riguarda la possibilità di elaborare dati salvati in tale formato, ma anche di debolezza per i ben noti problemi che si presentano al momento in cui si desidera individuare nel testo gerarchie parallele.<sup>6</sup> Oltre a questa caratteristica generale, comune a ogni applicazione basata su XML, lo

<sup>4</sup> La genesi di questo strumento è già stata descritta in numerosi articoli e non è dunque necessario riproporla in questa sede: per una storia completa di EVT si veda R. Rosselli Del Turco et al., «Edition Visualization Technology: A Simple Tool to Visualize TEI-Based Digital Editions», *Journal of the Text Encoding Initiative*, 8 (2015), URL: <http://jte.revues.org/1077>; C. Di Pietro, R. Rosselli Del Turco, «Between innovation and conservation: The narrow path of UI design for the DSE», in R. Bleier, M. Bürgermeister, H. Klug, F. Neuber, e G. Schneider (a cura di), *Digital Scholarly Editions as Interfaces. Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik* 12, Norderstedt, Books on Demand, 2018, pp. 133-163; C. Di Pietro, C. Martignano, R. Rosselli Del Turco, «Progettazione e implementazione di nuove funzionalità per EVT 2: lo stato attuale dello sviluppo», in *Umanistica Digitale*, 7 (2019), pp. 5-21, URL: <https://umanisticadigitale.unibo.it/article/view/9322>.

<sup>5</sup> Stante la grande eterogeneità delle edizioni digitali pubblicate fino a questo momento, le somiglianze fra edizioni di diversa provenienza sono dovute più alle caratteristiche intrinseche dello sviluppo sul Web e a fenomeni di evoluzione parallela che alla ricerca di un paradigma comune per la visualizzazione delle DSE.

<sup>6</sup> Esistono più metodi per ovviare a questa limitazione, si veda in proposito il capitolo 20 *Non-hierarchical Structures* delle *Guidelines TEI* (<https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/NH.html>).

standard TEI presenta alcune problematiche dovute in parte all'elevato numero di elementi che mette a disposizione, in parte a una certa ridondanza delle soluzioni di codifica.<sup>7</sup> Si tratta pertanto di uno strumento potente ed efficace, ma non privo di limiti, e di questo deve essere ben conscio il filologo che ne faccia uso.<sup>8</sup>

*Elaborazione e riproduzione del testo.* La flessibilità ed espressività degli schemi TEI permette di marcare un testo nei dettagli più minuti, ma per conseguire un risultato finale valido sia sul piano tecnico, sia, soprattutto, su quello filologico, è fondamentale una seria pianificazione delle strategie di codifica. Una caratteristica molto interessante, ad esempio, è la possibilità di creare più livelli di edizione (diplomatica, semi-diplomatica, normalizzata) sulla base di un unico documento TEI, selezionando gli elementi più pertinenti per ogni livello. Risulta evidente come questo tipo di metodo editoriale esiga non solo ottime competenze sul piano filologico, ma anche su quello della codifica: la qualità stessa del risultato si basa su questo delicato connubio e sulla capacità del software di visualizzazione di rendere giustizia al lavoro editoriale del filologo.

*Presentazione dei dati.* Fase finale e particolarmente delicata del lavoro di preparazione di una DSE, anche perché si tratta dell'unica parte effettivamente visibile all'utente finale, è vincolata ai limiti e alle caratteristiche dello strumento di pubblicazione. Questa considerazione riguarda sia il Web come *framework* generale per la condivisione di DSE, sia il software di navigazione, sia, infine, i limiti del dispositivo fisico di visualizzazione, uno schermo bidimensionale dalle dimensioni quanto mai variabili.<sup>9</sup>

La storia dello sviluppo di EVT è soprattutto la storia di come questi problemi sono stati affrontati e risolti in maniera iterativa, facendo tesoro delle lezioni apprese da versione a versione del software.

<sup>7</sup> Spesso, con l'obiettivo di rendere la marcatura più flessibile e di non far sentire lo studioso costretto entro vincoli troppo rigidi, gli schemi TEI offrono più modi diversi per effettuare la codifica dello stesso fenomeno testuale. Questa libertà d'azione risulta in alcuni casi eccessiva perché costituisce un fattore di potenziale confusione per l'utente, e certamente rappresenta una complicazione per chi deve implementare software basato sul *parsing* di documenti XML/TEI. Si noti che questa stessa considerazione è alla base di iniziative quali TEI Simple (<https://github.com/TEIC/TEI-Simple>).

<sup>8</sup> Sulle implicazioni riguardo lo sviluppo di uno strumento come EVT cf. *infra* la sezione 6 *Problemi e prospettive*.

<sup>9</sup> Rimandiamo di nuovo alla sezione 6 per un approfondimento di questo aspetto.

## 2. Le DSE basate sulla codifica XML/TEI

I metodi per la preparazione di una DSE presentano una tipologia relativamente ampia, che si riflette successivamente in una notevole eterogeneità tipica del prodotto finale. Se il caso più semplice, almeno dal punto di vista tecnico, è quello della raccolta di testi all'interno di una biblioteca digitale,<sup>10</sup> un'altra opzione è quella di edizioni ipertestuali, particolarmente adatta alle edizioni critiche. Le edizioni codificate in HTML e pubblicate direttamente sul Web, infatti, costituiscono potenzialmente un buon prodotto<sup>11</sup> e sono sicuramente durevoli nel tempo, ma sono altresì limitate per quanto riguarda l'interscambio, l'annotazione semantica e la possibilità di aggiungere ulteriori livelli di codifica (prospografie, Linked Open Data etc.).

Per quanto questi e altri metodi abbiano una loro validità, la codifica XML/TEI è il metodo più comune e apprezzato:

- XML è uno standard indipendente da piattaforme hardware e software, molto diffuso e impiegato per gli usi più diversi grazie alla sua flessibilità, e che permette la conservazione dei dati nel medio e lungo periodo;
- gli schemi XML/TEI costituiscono lo standard *de facto* per quanto riguarda la codifica di testi letterari in quanto si tratta di un formato maturo, potente ed espressivo;
- la comunità TEI è ampia e molto disponibile ad aiutare i neofiti;
- attorno agli schemi di codifica TEI è nato un ricco e vivace ecosistema software;
- oltre a garantire la conservazione a lungo termine, la marcatura TEI permette l'interscambio e il riuso dei dati, anche attraverso modalità distribuite sul Web.<sup>12</sup>

Questa breve lista è sufficiente a spiegare perché una percentuale molto alta di DSE siano prodotte grazie alla codifica TEI; si noti tuttavia

<sup>10</sup> Come la biblioteca digitale ALIM (Archivio della Latinità Italiana del Medioevo), URL: <http://alim.unisi.it/>.

<sup>11</sup> Si veda ad esempio E. Burgio, A. Ghersetti, M. Buzzoni, *Giovanni Battista Ramusio. Dei viaggi di Messer Marco Polo. Filologie medievali e moderne* 5, a cura di S. Simion e E. Burgio, Università Ca' Foscari Venezia, 2015, DOI: <https://doi.org/10.14277/978-88-6969-00-06>.

<sup>12</sup> Come le specifiche e le API dei DTS (Distributed Text Services): <https://github.com/distributed-text-services/distributed-text-services.github.io>.

che una buona maggioranza di tali edizioni sono trascrizioni diplomatiche accompagnate dalle scansioni del manoscritto di riferimento. In questo modo, infatti, si uniscono i vantaggi di un facsimile digitale a quelli di una trascrizione diplomatica su più livelli di edizione, in altre parole si tratta dello strumento perfetto per la metodologia ecdotica nota come *new philology*.

Le edizioni critiche basate sul formato XML/TEI, viceversa, sono relativamente più rare per vari motivi:

- come accennato sopra, il formato HTML può essere sufficiente se gestito in maniera adeguata;
- le edizioni critiche presentano problemi di scalabilità per quanto riguarda tradizioni testuali complesse;<sup>13</sup>
- la mancanza di strumenti adeguati sia per la preparazione, sia per la visualizzazione di edizioni critiche basate su tale formato rende meno allettante questa modalità di lavoro.

Al di là di quelle che erano le esigenze iniziali del progetto che ha originato EVT, dunque, e per soddisfare richieste simili avanzate da altri studiosi, abbiamo ritenuto fondamentale che EVT acquisisse la funzionalità di visualizzazione di edizione critiche basate sul formato XML/TEI.

### 3. Il modulo *Critical Apparatus della TEI*

Strumento fondamentale per la creazione di edizioni critiche digitali secondo gli schemi TEI, e alla base della nuova implementazione di EVT, è il modulo *Critical Apparatus*,<sup>14</sup> che raccoglie gli elementi dedicati alla gestione delle informazioni riguardanti l'evoluzione del testo all'interno di una tradizione multi-testimoniale.

Le regole di codifica formalizzate in questo modulo nascono dalla riproposizione di un'impostazione tradizionale della filologia testuale nell'ambito del mondo digitale e permettono di codificare la variabilità del testo all'interno dei testimoni che ne compongono la tradizione, documentando e argomentando i passaggi interpretativi del processo ecdotico, con l'obiettivo di creare un'edizione critica completa in base al metodo stemmatico.

<sup>13</sup> Si noti che questo non è un problema che riguarda unicamente la TEI.

<sup>14</sup> TEI *Critical Apparatus*: <https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html>.

Gli elementi principali messi a disposizione dal modulo CA sono i seguenti:

- `<listWit>` e `<witness>`: il primo contiene una lista dei testimoni della tradizione testuale di riferimento; ogni testimone viene descritto in un elemento `<witness>` e viene identificato in maniera univoca facendo uso dell'attributo `xml:id`;
- `<app>`: per codificare il segmento di testo per il quale è stata registrata una variazione e raggruppare quindi tutte le lezioni correlate;
- `<lem>`: per registrare le lezioni corrispondenti al testo base;
- `<rdg>`: per codificare ogni diversa lezione attestata in uno o più testimoni della tradizione testuale di riferimento;
- `<rdgGrp>`: per raggruppare più lezioni alternative e classificarle secondo criteri predefiniti.

Gli elementi `<lem>`, `<rdg>` e `<rdgGrp>` possono essere accompagnati da attributi che ne permettono una classificazione mediante una qualche tassonomia di riferimento (`type`), in base alla causa che ha scaturito tale variazione (`cause`), al responsabile di quella scelta editoriale (`resp`) oppure al grado di certezza dell'interpretazione (`cert`). `<lem>` e `<rdg>`, inoltre, possono essere collegati al testimone di riferimento mediante l'attributo `wit` che prende come valore proprio la lista delle sigle – ovvero degli identificativi – dei testimoni in questione.

Vi sono poi tre metodi messi a disposizione per il collegamento dell'apparato al testo critico: il metodo *parallel segmentation* prevede l'inserimento delle voci di apparato all'interno del flusso di testo laddove si verificano letture diverse nella tradizione testuale (*in-line markup*); il *location-referenced method* e il *double-end-point-attached method*, invece, permettono di registrare le variazioni anche all'esterno del corpo del testo, secondo il principio dello *stand-off markup*, in una sezione diversa del documento TEI o anche in un documento TEI separato. Ciascuno di questi tre metodi, descritti in dettaglio nel già citato capitolo delle *Guidelines TEI*,<sup>15</sup> presenta vantaggi e svantaggi:

- il metodo *location-referenced* permette di collegare voci di apparato e note critiche a un testo ricostruito in maniera semplice ma poco pre-

<sup>15</sup> Rimandiamo in particolare alla sezione <https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html#TCAPLK> per un approfondimento delle peculiarità tipiche di ciascun metodo, in questa sede presentate necessariamente in forma sintetica.

cisa, grazie a riferimenti a segmenti generali del testo (paragrafi, versi, righe etc.): non permette quindi una successiva elaborazione dei dati codificati e pertanto sembra utile soltanto nel caso si voglia digitalizzare rapidamente un'edizione critica a stampa;

- il metodo *double-end-point-attached* permette di evitare ogni problema di sovrapposizione delle varianti (ingl. *variant overlap*), ma in questo caso la definizione dei segmenti di testo interessati da varianti è effettuata in maniera rigorosa grazie all'uso di elementi vuoti (<anchor/>), e questo permette una successiva elaborazione dei dati codificati, ad esempio per generare automaticamente il contenuto testuale di tutti i testimoni; l'inserimento di elementi vuoti e di riferimenti a questi ultimi negli elementi <app>, tuttavia, è un procedimento più complesso e quindi più suscettibile di provocare errori da parte del filologo, tanto che sin dal primo inserimento nelle *Guidelines* TEI si prevede che tale metodo sia usato con l'ausilio di un qualche software sviluppato a tal scopo;

- il metodo *parallel segmentation* è l'unico a prevedere la marcatura delle voci di apparato esclusivamente all'interno del testo, includendo le lezioni accettate dal filologo in <lem> e le varianti nei <rdg>, <sup>16</sup> permettendo anche in questo caso successive elaborazioni del dato critico (come la già citata generazione automatica di tutti i testimoni); lo svantaggio principale di questo metodo è che non consente di gestire varianti sovrapposte (ma permette varianti annidate).

In base a questo breve sommario non stupirà apprendere che il metodo più usato sia il terzo, il *parallel segmentation*, sia perché piuttosto semplice e intuitivo, in quanto prevede l'inserimento della marcatura nel corpo del testo (codifica *inline* invece che *stand-off*), sia pure perché il suo principale svantaggio può comunque essere gestito includendo all'interno di <lem> e <reg> <sup>17</sup> un unico segmento di testo per il quale esistono varianti sovrapposte.

<sup>16</sup> Negli altri due metodi il testo critico è già definito come 'testo principale', esattamente come in una edizione a stampa.

<sup>17</sup> Questa soluzione presenta lo svantaggio di aggiungere ridondanza alle voci di apparato, e anche di rendere meno comprensibili ed evidenti i fenomeni di variazione del testo, pertanto non è raccomandabile se non nel caso in cui questa tipologia di variazione sia nettamente minoritaria nella tradizione testuale di riferimento.

FIGURA 2

Il primo *capitulum* dell'*Editto di Rotari* con codifica delle varianti (metodo *parallel segmentation*)

```

<p n="1"><w>1</w>. <w>Si</w> <w>quis</w> <app>
  <lem><w>hominum</w></lem>
  <rdg wit="#B5"><w>homo</w></rdg>
  <rdg wit="#B3"/>
</app> <w>contra</w> <w>animam</w> <w>regis</w> <app>
  <lem><w>cogitaverit</w></lem>
  <rdg wit="#B5"><w>considerauerit</w></rdg>
</app> <app>
  <lem><w>aut</w> <app>
    <lem><w>consiliaverit</w></lem>
    <rdg wit="#B9"><w>consiliaberit</w></rdg>
    <rdg wit="#B11 #B12"><w>consiliatus</w> <w>fuerit</w></rdg>
  </app></lem>
  <rdg wit="#B2 #B5"/>
</app>, <w>animae</w> <w>suae</w> <w>incurrat</w> <w>periculum</w> <app>
  <lem><w>et</w></lem>
  <rdg wit="#B6"><w>aut</w></rdg>
</app> <w>res</w> <w>eius</w> <w>infiscentur</w>.</p>

```

Il modulo CA presuppone che la collazione dei testimoni sia già stata effettuata e che il filologo abbia a sua disposizione tutte le lezioni fra le quali scegliere quelle che ritiene più appropriate per la definizione di un testo critico. La codifica nel formato TEI, dunque, riguarda la sola fase della *restitutio textus* e ha come obiettivo la trasposizione in un linguaggio formale delle informazioni che costituiscono l'apparato critico.

Se consideriamo un'edizione critica come un'ipotesi di ricerca,<sup>18</sup> è fondamentale che l'apparato critico sia in grado di rendere conto delle scelte editoriali, in modo che il lettore possa verificarle e, nel caso non ne fosse soddisfatto, abbia i mezzi per avanzare ipotesi alternative. In una DSE questo compito può essere svolto in maniera più efficace rispetto a un'edizione tradizionale perché essa offre un ambiente di ricerca molto più ricco di opzioni rispetto alla seconda. Una volta sottratti alla tirania dello spazio disponibile nelle edizioni a stampa, infatti, è possibile presentare al lettore non solo molte più informazioni altrimenti escluse dalla pubblicazione (apparato positivo, varianti ortografiche, tipologia

<sup>18</sup> «...un'edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro, la più soddisfacente (ossia economica) che colleghi in sistema i dati.», G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei: con un'appendice sui testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di 'Un anno di letteratura'*, Torino, Einaudi, 1974, p. 369.

delle varianti etc.), ma anche gestire i dati dell'edizione in maniera dinamica. Ad esempio, l'apparato può essere presentato in forma diversa a seconda del contesto: più esteso e ricco di informazioni quando si visualizza il solo testo critico, più sintetico ma ugualmente valido al momento in cui si confronta il testo ricostruito con i singoli testimoni.<sup>19</sup> La navigazione stessa dell'edizione, oltre a permettere una flessibilità di gran lunga maggiore rispetto a un testo a stampa, non è confinata all'oggetto libro, perché può estendersi e collegare il testo ad altre risorse sul Web.

Considerato il ruolo centrale dell'apparato al fine di raggiungere tutti questi obiettivi, la distribuzione di caratteristiche utili in ben tre metodi diversi per il collegamento dell'apparato al testo critico ha avuto come conseguenza problemi di cui solo adesso si inizia a intravedere soluzione.

Parte di tali problemi è dovuta al fatto che si tratta di uno dei moduli più anziani della TEI, praticamente rimasto immutato anche riguardo alle innovazioni introdotte nelle versioni più recenti degli schemi e Guidelines TEI, in particolare la P5 (pubblicata nel 2007 e successivamente aggiornata almeno una volta l'anno). Creato negli anni '90 da studiosi di grande valore – fra tutti basti ricordare Peter Robinson – questo modulo è stato quindi usato nella sua forma originale finché nell'annuale conferenza TEI del 2009 venne avanzata l'idea di creare una *task force* per migliorarlo o riscriverlo *ex novo*. Era ormai evidente, infatti, che i limiti presenti nella forma originale costituivano un disincentivo all'utilizzo, contribuendo così al fenomeno per cui le edizioni critiche digitali, nella fattispecie edizioni basate sullo standard TEI, rappresentano solo una piccola percentuale del totale delle DSE. Sulla scorta di queste considerazioni è stato creato un gruppo di lavoro all'interno del SIG (Special Interest Group) TEI dedicato ai manoscritti<sup>20</sup> con il compito di avanzare proposte per superare tali limiti. Purtroppo, dopo una fase di slancio iniziale, e in parte anche a causa di divergenti punti di vista sulle strategie da seguire, si è deciso di rinunciare all'obiettivo più ambizioso, ovvero una riscrittura totale del modulo. Parte delle proposte formulate dal gruppo di lavoro sono state dunque convertite in richieste di cambiamento relative a punti specifici, e i responsabili dello sviluppo degli schemi TEI hanno dato seguito a tali richieste implementando una serie di miglioramenti incrementali.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Si veda la sezione 5: *Le caratteristiche della prossima release*.

<sup>20</sup> Pagina home del SIG: <https://tei-c.org/Activities/SIG/Manuscript/>.

<sup>21</sup> Parte del lavoro svolto dal SIG è visibile sulla pagina dedicata all'interno del Wiki TEI: [https://wiki.tei-c.org/index.php/Critical\\_Apparatus\\_Workgroup](https://wiki.tei-c.org/index.php/Critical_Apparatus_Workgroup).



La situazione attuale per quanto riguarda il modulo CA della TEI può essere riassunta come segue: da un lato, gli strumenti di codifica necessari per creare la lista dei testimoni e le voci di apparato, e mettere in collegamento le une e gli altri, sono implementati in maniera soddisfacente e costituiscono una risorsa efficace per lo scopo prefisso; dall'altro, malgrado i miglioramenti introdotti di recente, la necessità di scegliere uno fra tre diversi metodi di collegamento dell'apparato al testo critico costituisce un problema non indifferente, perché come abbiamo visto il metodo più semplice e intuitivo (*parallel segmentation*) non è quello più potente, mentre quello più potente (*double-end-point-attached*) non è né semplice, né intuitivo. Stante la situazione attuale, un progresso significativo potrà verificarsi solo nel momento in cui si avverrà la 'profezia' della TEI e il filologo potrà avvalersi di uno strumento che gli consenta di preparare un'edizione critica nel formato XML/TEI usando un ambiente grafico (*authoring system*) piuttosto che la codifica diretta del testo. Una soluzione di questo tipo sarebbe preferibile alla tendenza attuale, che vede una netta preferenza per il metodo *parallel segmentation*, a patto che tutto il processo sia trasparente e la codifica TEI sia sempre disponibile per eventuali controlli o modifiche da effettuare a mano.<sup>22</sup> Per raggiungere questo obiettivo non è indispensabile che lo strumento di *authoring* lavori direttamente sui documenti TEI: potrebbe, al contrario, lavorare su un formato interno<sup>23</sup> per la gestione dei dati inseriti dall'utente e importare / esportare in formato TEI il prodotto finale.<sup>24</sup>

Un problema più generale, che non dipende dal metodo prescelto o dagli attuali strumenti di codifica disponibili, è la scalabilità di una edizione critica prodotta con marcatura nel formato TEI. Molto dipende dalla ricchezza e complessità della traduzione testuale relativa all'opera oggetto di edizione, ma se la *constitutio textus* sulla base di una dozzina di testimoni non dovrebbe, in circostanze normali, presentare preoccupazioni particolari per il filologo, non possiamo fare a meno di interrogarci su cosa succede quando i testimoni sono cento o più. È probabile che anche in questo frangente possa risultare prezioso uno strumento

<sup>22</sup> L'uso di altri formati, proprietari o meno, al momento sembra decisamente sconsigliabile dato il ruolo giocato dallo standard TEI nelle buone pratiche di filologia digitale.

<sup>23</sup> Come il formato JSON, cf. *infra*.

<sup>24</sup> Uno strumento promettente, ma il cui sviluppo purtroppo è momentaneamente interrotto, è il software CEED (Critical Edition EDitor) presentato in occasione della conferenza AIUCD 2018 (abstract disponibile nel *Book of Abstracts* della conferenza: <http://amsacta.unibo.it/5997/>).

di *authoring*, sia ad esempio per la gestione di trascrizioni diplomatiche separate e/o il risultato di operazioni di collazione (semi)automatica, sia pure per la possibilità di organizzare il lavoro su base collaborativa e distribuita, con l'eventuale controllo e sincronizzazione (RCS) degli interventi editoriali effettuati da più studiosi contemporaneamente.

Ultima, ma non per importanza, la questione relativa alla visualizzazione di edizioni critiche digitali: per quanto riguarda il metodo *double-end-point-attached*, non solo manca uno strumento grafico per preparare una DSE usando tale modalità di codifica, ma anche per visualizzarla al termine del lavoro, fatto ancora più increscioso. Come si potrà arguire da quanto segue, riteniamo che EVT possa dare un contributo sostanziale per raggiungere questo obiettivo, in modo da rendere più semplice e rapida almeno la fase finale della creazione di una edizione critica digitale, ovvero la sua pubblicazione sul Web.

#### 4. EVT per le edizioni critiche

Come accennato nell'*Introduzione*, fin dalla sua origine EVT è stato progettato e sviluppato come strumento generico per la pubblicazione di edizioni digitali pur avendo come primo obiettivo la pubblicazione di una specifica tipologia di edizione, il facsimile digitale accompagnato da trascrizione diplomatico-interpretativa e da alcuni strumenti utili in tale contesto (ad esempio il collegamento testo-immagine). Nel corso degli anni, la collaborazione con progetti esterni è stata il principale motore di evoluzione: ogni nuova funzionalità aggiunta per uno specifico progetto di edizione è stata integrata ed è divenuta utilizzabile da tutti gli altri progetti pubblicati con EVT.<sup>25</sup>

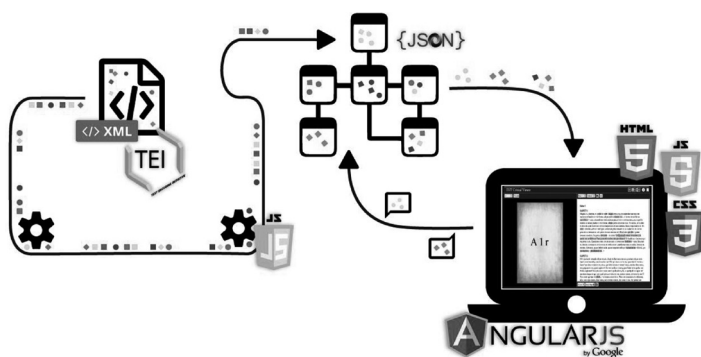
La versione 2 di EVT nasce appositamente per permettere la visualizzazione di edizioni critiche codificate con XML/TEI, obiettivo fondamentale per il Digital Vercelli Book, ma anche richiesta pervenuta da numerosi altri studiosi. Questa nuova versione ha comportato non solo una profonda revisione dell'interfaccia utente, per la quale – a differenza di quanto avviene nelle edizioni tradizionali per le quali esiste un *layout* familiare e condiviso – non esisteva (e ancora non esiste) uno standard

<sup>25</sup> Tra le collaborazioni più importanti realizzate grazie a questa prima versione troviamo quella con il Codice Pelavicino digitale (<http://pelavicino.labcd.unipi.it/>), con il progetto Tarsian / HumaRec (<https://humarec.org/>) e con il progetto PhiBor (<http://www.avicennaproject.eu/>).

riconosciuto,<sup>26</sup> ma anche una altrettanto complessa riprogettazione e riscrittura di tutto il software. Pur rimanendo il testo XML il punto di partenza dal quale vengono ricavati i dati per generare l'edizione digitale, abbiamo infatti rinunciato al *builder* di EVT 1 basato su una catena di trasformazioni XSLT 2 che si occupavano di riorganizzare i dati di partenza in appositi file HTML da dare poi in *input* all'applicazione Web per la visualizzazione. In EVT 2 invece, pur rimanendo legati a tecnologie standard dello sviluppo Web quali HTML5 e CSS3, il *viewer* è stato sviluppato utilizzando il *framework* JavaScript AngularJS,<sup>27</sup> progettato appositamente per la realizzazione di applicazioni Web a pagina singola (Single Page Application o SPA): le informazioni vengono recuperate (*parsing*) tramite un'unica chiamata AJAX direttamente dal file XML, senza alcun passaggio intermedio; sono poi archiviate in strutture dati e collezioni virtuali, organizzate in maniera tale da permetterne un rapido accesso in caso di necessità.<sup>28</sup> Si è infine scelto di non mantenere in memoria i dati direttamente nel formato originale XML, bensì di utilizzare apposite strutture JSON (JavaScript Object Notation), più facilmente accessibili e gestibili da un linguaggio come JavaScript.

FIGURA 3

Schema illustrativo della nuova architettura di EVT 2.



<sup>26</sup> Per maggiori dettagli sulla progettazione dell'interfaccia utente di EVT 2 si veda Di Pietro, Rosselli Del Turco, «Between innovation and conservation».

<sup>27</sup> AngularJS – Superheroic JavaScript MVW Framework: <https://angularjs.org/>.

<sup>28</sup> La migrazione dell'architettura originale è descritta in maniera particolareggiata in Di Pietro, Rosselli Del Turco, «Between innovation and conservation», e Di Pietro, Martignano, Rosselli Del Turco, «Progettazione e implementazione di nuove funzionalità per EVT 2».

Più difficile e tortuoso è stato il percorso per arrivare a definire l'interfaccia utente finale. È infatti importante ricordare che, per quanto complesso e raffinato sia un software a livello di funzionalità offerte, se non si presenta come intuitivo, facile da usare e accessibile, la sua diffusione e utilità risulterà limitata. Ciò è ancora più importante nel campo delle edizioni digitali, dove non esistono ancora degli standard ufficialmente riconosciuti. Pertanto la definizione dell'interfaccia utente presentata con le versioni *alpha*<sup>29</sup> e *beta*<sup>30</sup> di EVT2 è stata preceduta da un'attenta analisi dello stato dell'arte e delle problematiche che alcune delle edizioni digitali pubblicate ad oggi presentano, da un approfondito studio degli elementi caratteristici di un'edizione critica tradizionale e dall'identificazione delle nuove funzionalità ritenute utili strumenti aggiuntivi da integrare nell'edizione finale.

Il risultato finale è uno strumento che permette una veloce pubblicazione di un'edizione digitale codificata in XML/TEI. L'utente non dovrà far altro che impostare le opzioni di configurazione appropriate (a cominciare dal nome del documento XML dell'edizione, che può essere sia un file locale sia una risorsa on-line) e aprire il file `index.html` su un navigatore.<sup>31</sup> L'applicazione AngularJS si occuperà quindi di leggere il file di configurazione, aggiornare sulla base di tali impostazioni gli appositi parametri nel modello interno, avviare una richiesta AJAX e recuperare quindi il contenuto del file indicato dall'editore. Se non si verificano errori durante la lettura del file, il sistema procede affidando i dati letti alle apposite funzioni di *parsing* che si occupano sia di salvare una copia del contenuto originale all'interno del modello, sia di recuperare e archiviare tutte le informazioni necessarie alla corretta visualizzazione richiesta (ad esempio, l'elenco delle pagine, delle *named entities* o dei testimoni della tradizione). Come indicato precedentemente, ogni *parser*, una volta recuperati i dati necessari, li riorganizza in opportuni oggetti JSON e li salva all'interno del modello dei dati che viene poi utilizzato dall'applicazione per l'inizializzazione e la gestione delle varie viste.

<sup>29</sup> C. Di Pietro, *EVT per le edizioni critiche digitali: progettazione e sviluppo di una nuova GUI basata sullo schema progettuale MVC*, Pisa, ETD - Electronic theses and dissertations repository, Università di Pisa, 2016, URL: <https://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-03292016-203644/>.

<sup>30</sup> C. Martignano, *Progettazione e sviluppo di un apparato critico modellato sulla tradizione a stampa in EVT*, Pisa, ETD - Electronic theses and dissertations repository, Università di Pisa, 2017, URL: <https://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-06132017-202934/>.

<sup>31</sup> Come per EVT 1.0, se si utilizza il software localmente senza alcun server d'appoggio, l'accesso ai file mediante AJAX sarà possibile soltanto dopo aver disabilitato l'opzione che blocca l'accesso ai file locali o per mezzo di un server eseguito in locale.

Oltre alle funzioni per l'estrazione di dati specifici (come l'elenco dei testimoni collazionati, o le voci d'apparato codificate), è stata implementata anche una funzione generica che trasforma i nodi XML/TEI in elementi HTML aventi come classe principale il nome del nodo stesso per permettere una più facile personalizzazione di stile di elementi semplici; inoltre, ogni attributo del nodo di partenza viene rimappato con un apposito *data-attribute*<sup>32</sup> che permette quindi di affinare eventuali regole di stile per uno specifico nodo.

Non appena le informazioni di base sono state recuperate, inizia il *rendering* su schermo dell'edizione: essa viene costruita in maniera semi-automatica, tenendo conto sia della configurazione impostata dall'editore nell'apposito file, sia dei dati effettivamente recuperati dal file sorgente.

Di seguito verranno elencate e descritte le diverse funzionalità presenti nell'ultima versione di EVT, legate in particolare alle edizioni critiche.

Per quanto riguarda l'interfaccia, l'utente si trova davanti uno strumento *user-friendly*, pulito ed elegante che cerca di ottimizzare lo spazio disponibile grazie a una precisa organizzazione in pannelli distinti. Nella palette di colori usata per gli elementi strutturali dominano i toni freddi, tra il blu e il grigio, in modo da mettere più in risalto gli elementi interattivi con colori caldi e vivaci. Proprio ai colori è stato affidato il compito informativo della variabilità testuale: sia nel caso di apparato *inline*, sia in quello di apparato presentato in un pannello separato (si veda sotto), infatti, l'utente è in grado di riconoscere a colpo d'occhio la presenza di elementi d'interesse grazie al colore di sfondo diverso dal bianco. Talvolta le varianti sono rappresentate con colori differenti, ad indicare fenomeni filologici diversi, come ad esempio il cambio di mano scribale, la causa che ha generato la variante, la tipologia di variazione testuale etc.; un'apposita legenda esplicita il significato associato ad ogni colore.

L'utente ha, in ogni momento, la possibilità di accedere all'apparato critico legato a una determinata lezione. Tale apparato, come anticipato, si può presentare in due modalità differenti, in base alle scelte di configurazione dell'editore, ma anche alle esigenze di spazio dell'interfaccia utente. L'apparato *inline* non è altro che un contenitore, accodato alla lezione di riferimento, che suddivide il testo in due parti e si distingue da quest'ultimo grazie a uno sfondo differente. Il pannello separato, invece, è un elemento più simile a quanto presente nelle edizioni a stampa: si tratta di una sezione affiancata al testo che raggruppa sia tutte le voci di apparato critico, sia l'apparato delle fonti, i passi paralleli e le note di commento;

<sup>32</sup> HTML Global data-\* Attributes: [http://www.w3schools.com/tags/att\\_global\\_data.asp](http://www.w3schools.com/tags/att_global_data.asp).

ogni elemento delle diverse fasce d'apparato rimane sempre strettamente collegato al testo, tanto che basta un clic su una singola voce per riallineare il testo critico al punto corrispondente nel testimone. In entrambi i casi, l'apparato è organizzato in due sezioni principali: la prima presenta in modo sintetico le informazioni principali, tradizionalmente inserite all'interno di una voce critica, ovvero il lemma, seguito dall'elenco delle sigle dei testimoni che lo attestano, e l'elenco delle varianti, ciascuna corredata dell'elenco dei testimoni in cui sono attestate; la seconda sezione, invece, ospita dei contenuti di approfondimento, a loro volta organizzati in sezioni secondarie, quali note critiche codificate dall'editore all'interno della voce d'apparato, le varianti ortografiche normalmente ritenute meno significative e quindi escluse dall'apparato critico, una lista dei metadati associati ai singoli contenuti della voce d'apparato e, infine, la codifica XML corrispondente alla voce di apparato selezionata.

FIGURA 5

Il layout generale di EVT nella vista riservata al solo testo critico.

All'interno del contenitore delle voci d'apparato, in base alle opzioni di configurazione fornite dall'editore, è possibile inoltre presentare le varianti suddivise in due o più gruppi, sulla base dei testimoni in cui esse sono state attestate e della tipologia predefinita.

Per arricchire l'interazione dell'utente con le varianti si è poi scelto di implementare tre strumenti specifici:





prettamente strutturale essi trovano diverse analogie anche con le voci di apparato, in particolare il fatto di far riferimento ad un segmento del testo critico e di presentare contenuti facilmente suddivisibili in sezioni differenti. Per questo motivo si è scelto di utilizzare lo stesso modello grafico utilizzato per presentare le voci di apparato, con l'obiettivo di creare omogeneità all'interno dell'interfaccia utente. Il contenitore di una singola voce d'apparato è dunque composto da

- un'intestazione, che presenta la citazione o il passo parallelo e consente di navigare all'interno di una fascia di apparato per cercare la lezione desiderata, senza dover consultare il testo critico;
- un elenco delle opere citate o dei testi paralleli sotto forma di riferimenti bibliografici sintetici;
- una sezione dedicata alle informazioni aggiuntive riguardanti la fonte selezionata, opportunamente organizzate in schede; ad es. il passo della fonte che corrisponde al passo del testo critico; il collegamento a una risorsa esterna o il collegamento interno alla vista testo-fonte; il riferimento bibliografico completo della fonte; la codifica XML sia del passo del testo critico, sia del riferimento bibliografico della fonte.

Altre funzionalità importanti riguardano le diverse viste messe a disposizione e quindi i contenuti che l'utente può visualizzare:

*Vista di collazione:* particolare modalità di visualizzazione dell'applicazione in cui uno o più testimoni vengono affiancati l'uno all'altro e messi a confronto con il testo critico; è l'utente che sceglie quanti e quali testimoni affiancare al testo critico. Non si tratta di una collazione automatica di più testi, bensì di un'estrazione delle informazioni circa le varianti attestate nei diversi testimoni e opportunamente codificate nel file XML di partenza, procedimento che porta alla ricostruzione automatica del testo degli stessi. A livello prettamente grafico, per riuscire a gestire un numero ipoteticamente infinito di testimoni da confrontare mantenendo l'interfaccia ben strutturata, si è scelto di utilizzare una soluzione di compromesso che solo in parte sfrutta i principi del cosiddetto *responsive design*. Infatti, se fino a due testimoni aggiunti si ha un ridimensionamento automatico dei pannelli visibili, che vanno ad occupare ognuno circa un terzo dello spazio disponibile, dal terzo testimone in poi il ridimensionamento non è più proporzionale allo spazio disponibile, ma è guidato da una larghezza minima, e i nuovi pannelli vengono semplicemente affiancati ai precedenti senza essere ridimen-



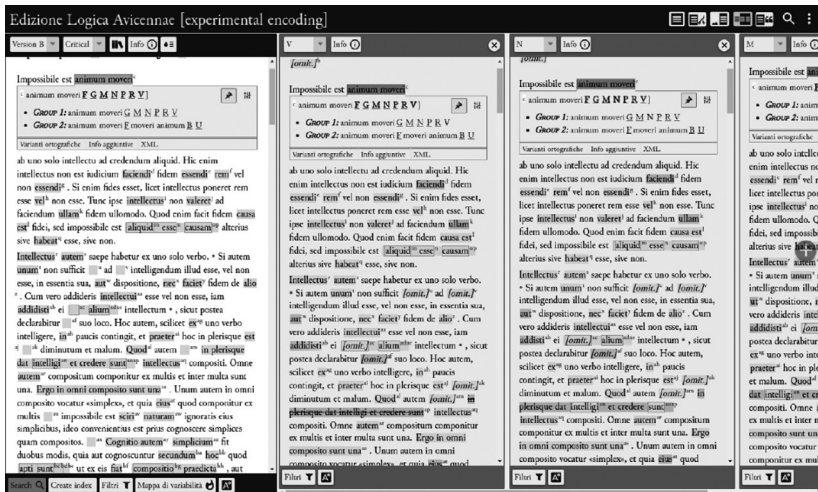
sionati. In questo modo, l'interfaccia rimane stabile, il testo dei singoli testimoni è facilmente leggibile e l'accesso a quelli non immediatamente visibili è reso possibile da una barra di scorrimento orizzontale.

*Vista di recensioni multiple:* altra modalità di visualizzazione che similmente alla precedente affianca al testo critico principale le altre diverse redazioni che l'editore ha scelto di presentare integralmente al lettore.

*Vista per l'apparato delle fonti:* il testo critico viene messo a confronto con i testi delle sue fonti, permettendo uno studio dell'opera da nuovi punti di vista. Per esempio, analizzando il testo da una prospettiva genetica, è possibile sfruttare questa vista per osservare meglio quanto certe fonti abbiano influito sulla stesura finale dell'autore, oppure, nel caso di testo argomentativo o scientifico, è possibile studiare il dialogo dell'autore con altri scrittori autorevoli del suo tempo.

*Segnalibro (bookmark):* ultimo, ma non per importanza, lo strumento permette di ottenere un riferimento diretto ad una determinata vista o sezione del testo, tenendo traccia di diversi parametri quali la modalità di visualizzazione, il documento, la pagina, il livello di edizione, i testimoni visualizzati e l'eventuale voce d'apparato selezionata. Tale segnalibro virtuale è stato pensato non solo per permettere all'utente di riprendere lo studio del testo dal punto in cui era stato interrotto, ma anche per facilitare la citabilità e lo scambio di informazioni fra studiosi.

FIGURA 8  
La vista collazione.

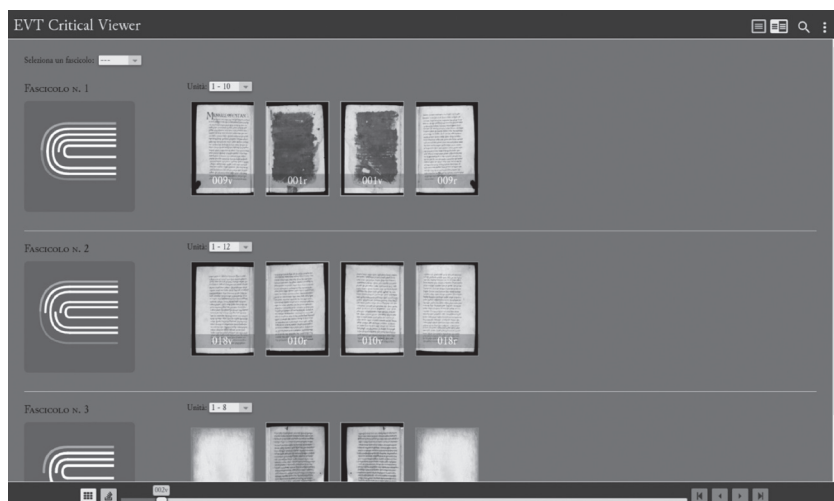




Le nuove caratteristiche del tutto assenti nella prima beta, invece, sono *in primis* l'introduzione di un supporto completo per le edizioni diplomatiche, al momento presente solo in forma embrionale, e soprattutto l'introduzione di un nuovo visualizzatore di immagini particolarmente potente e flessibile,<sup>35</sup> e di un nuovo motore di ricerca.<sup>36</sup> Una funzionalità del tutto nuova è il supporto per VisColl,<sup>37</sup> un software per la visualizzazione della struttura fascicolare di un manoscritto.

FIGURA 11

La struttura fascicolare del Vercelli Book usando VisColl.



Questa *release* rappresenta dunque un momento cruciale nello sviluppo di EVT, e pone anche problemi di tipo tecnico per quanto riguarda la ricomposizione nella base di codice generale di molte funzionalità significative sviluppate separatamente.<sup>38</sup> Si tratta di un momento deli-

<sup>35</sup> OpenSeaDragon (<http://openseadragon.github.io/>), particolarmente adatto alla gestione di immagini di grandi dimensioni e compatibile con il protocollo IIIF (<https://iiif.io/>) per la condivisione di immagini sul Web.

<sup>36</sup> G. Cacioli, *Filologia e Information Retrieval: progettazione e sviluppo di un motore di ricerca per EVT*, Pisa, ETD - Electronic theses and dissertations repository, Università di Pisa, 2019, URL: <http://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-01152019-191842/>.

<sup>37</sup> Pagina home: <https://github.com/leoba/viscoll>.

<sup>38</sup> Il codice sorgente di EVT è disponibile sul sito GitHub (<https://github.com/evt-project/evt-viewer/>) ed è organizzato in 'rami' separati che duplicano una base comune

cato, anche perché impone una valutazione dello stato globale di avanzamento del programma, e in questa fase questo significa valutare quanto sia efficace questo incontro di funzionalità diverse e quali conseguenze abbia sul piano dell'interfaccia utente. La progettazione di un'interfaccia utente che risulti adeguata per compiti complessi quali la navigazione fra edizione critica e testimoni in trascrizione diplomatica, e che consenta l'integrazione delle nuove caratteristiche senza appesantire troppo l'interfaccia attuale, risulta infatti la sfida più impegnativa da affrontare. Un altro aspetto importante, inoltre, è proprio quello dei problemi a livello di interfaccia utente riscontrati nelle versioni sperimentali, quando per la prima volta si può verificare il funzionamento effettivo delle nuove caratteristiche e il loro grado di interazione nel *framework* esistente. Abbiamo infatti notato la 'collisione'<sup>39</sup> fra strumenti di evidenziazione per elementi TEI fondamentali (come abbreviazioni, normalizzazioni, *named entities*), in generale un uso eccessivo di colori a tal fine e un affollamento di evidenziazioni simili sulla pagina, con la conseguenza che gli elementi di intervento editoriale non sono messi in risalto a sufficienza.

## 6. Problemi e prospettive

A prescindere dai problemi generali che hanno caratterizzato questa fase dello sviluppo di EVT, sul futuro a medio/lungo termine del progetto pesa una battuta d'arresto piuttosto significativa, ovvero la necessità di migrare nuovamente il *framework* di sviluppo. Come descritto brevemente nella sezione *EVT per edizioni critiche*, si è passati da un *framework* basato sul linguaggio XSLT 2.0 a una nuova struttura interamente basata sul *framework* AngularJS, con un *parser* scritto in tale linguaggio che analizza il documento TEI e lo visualizza al volo (EVT 2).

AngularJS, sviluppato da Google, è un *framework* che ha avuto un enorme successo fra i programmatori di siti Web, e tale successo ha convinto i responsabili del progetto dell'opportunità di migliorarlo ulteriormente. Al termine di questo nuovo ciclo di sviluppo, tuttavia, la quantità e qualità di modifiche apportate ha avuto come effetto collaterale l'incompatibilità con la versione precedente, tanto che gli sviluppatori di

per il programma e permettono di sviluppare in maniera indipendente caratteristiche separate.

<sup>39</sup> Nel senso di uso dello stesso metodo di evidenziazione del testo per fenomeni differenti.

Google hanno deciso di cambiarne il nome, da AngularJS ad Angular, proprio per sottolineare il salto evolutivo. Quanto è stato implementato usando il vecchio *framework* potrà continuare a funzionare senza problemi, dato che si tratta di codice JavaScript del tutto compatibile con gli standard del Web, ed EVT potrebbe continuare a basarsi su di esso, ma questo significherebbe rinunciare ai numerosi miglioramenti introdotti in Angular<sup>40</sup> e ad altri che potranno essere aggiunti in futuro. Le versioni di Angular che si sono finora susseguite, infatti, sono compatibili ciascuna con le precedenti, e questo significa che eventuali nuove caratteristiche potranno essere applicate sulla base di codice esistente senza problemi. Per questo motivo da tempo è stato progettato, ed è in corso di attuazione, il *porting* del codice su Angular: un'operazione estremamente delicata, resa ancora più complessa dal gran numero di nuove caratteristiche aggiunte a EVT. Si tratta di una complicazione inaspettata, anche se non paragonabile al passaggio da XSLT a JavaScript che ha caratterizzato la genesi di EVT 2. La rapida evoluzione degli strumenti informatici di uso generale, purtroppo, tende a 'lasciare indietro' quei software che richiedono uno sviluppo meditato e un *testing* prolungato da parte degli utenti, come è il caso per EVT.

Come descritto sopra,<sup>41</sup> malgrado le modifiche apportate nelle versioni più recenti degli schemi TEI, il modulo Critical Apparatus presenta ancora tre metodi diversi per il collegamento dell'apparato al testo critico. Si tratta di un problema al livello della marcatura che si traduce anche in una complicazione al livello implementativo: infatti solo in tempi recenti è stato aggiunto a EVT il supporto al metodo *double-end-point-attached* oltre al *parallel segmentation*. Un problema simile è costituito dalla già menzionata ridondanza della TEI, in quanto dobbiamo prevedere possibili combinazioni degli elementi per la codifica di fenomeni testuali di vario tipo, e questo impone uno sforzo supplementare a livello teorico, oltre a rendere più complessa la programmazione dei *parser* che devono analizzare ed elaborare i documenti TEI.

Usare il linguaggio JavaScript per fare il *parsing* di documenti XML, inoltre, per quanto valido in termini generali, presenta alcuni problemi di efficienza dell'elaborazione quando si supera un certo numero di elementi, problema che in EVT può essere collegato al metodo usato per convertire XML in JSON / HTML. Questo aspetto, inoltre, è esacerbato dal

<sup>40</sup> Non solo nuove funzionalità, ma anche una ottimizzazione del codice, la semplificazione di alcune caratteristiche e una curva di apprendimento più agevole.

<sup>41</sup> Sezione 3: *Il modulo Critical Apparatus della TEI*.

fatto che, per mantenere l'approccio *client only*, tutti i dati necessari alla visualizzazione devono essere generati dal navigatore: ogni elemento TEI diventa un elemento HTML generico e, a seconda della densità della marcatura, questo può comportare rallentamenti anche marcati.<sup>42</sup> Una possibile soluzione sarebbe il passaggio a un'architettura di tipo *client-server*, dove è il software in esecuzione sul server ad effettuare almeno parte dell'elaborazione dati, alleggerendo il compito del navigatore, ma una soluzione tradizionale in tal senso, oltre a rappresentare un ulteriore pesantissimo carico di lavoro, significherebbe allontanarsi in maniera radicale dalle scelte progettuali iniziali del progetto, e avrebbe come conseguenza immediata delle modalità di installazione, configurazione e uso di EVT assai più complesse rispetto alla situazione attuale. Al momento stiamo prendendo in considerazione l'ipotesi di aggiungere servizi di tipo RESTful<sup>43</sup> al *framework* per ottenere funzionalità di tipo server senza dover basare EVT su un server vero e proprio,<sup>44</sup> ma si tratta di una prospettiva strettamente collegata alla migrazione su Angular e quindi di lungo periodo.

Tornando ai problemi di progettazione dell'interfaccia utente cui si accennava all'inizio dell'articolo, non possiamo non riconoscere di essere in presenza di un paradosso: da un lato, la disponibilità di uno spazio virtualmente illimitato per i dati dell'edizione sembra garantire un distacco definitivo dal cosiddetto paradigma della pagina stampata; dall'altro, lo spazio visivo in cui mostrare tali dati è tutt'altro che infinito. Al contrario, volendo prendere in considerazione anche dispositivi di tipo mobile (per lo meno i tablet), potrebbe essere anche inferiore per quanto riguarda le dimensioni assolute rispetto a una pagina nel classico formato di un'edizione a stampa. La densità delle informazioni che è possibile visualizzare, inoltre, è tale da porre problemi non solo di *layout* generale, ma anche di navigazione: dal testo critico alle fonti o alla traduzione o al singolo testimone, da quest'ultimo al manoscritto che lo conserva, dalle scansioni del foglio di pergamena alle immagini ottenute

<sup>42</sup> I navigatori moderni sono potenti, in particolare gli interpreti JavaScript che incorporano sono costantemente affinati per renderli sempre più efficienti, ma hanno comunque dei limiti, e la nostra scelta a livello di architettura generale (architettura *client only*) ha come conseguenza che il 100% dell'elaborazione è affidato all'interprete del navigatore, con il rischio di appesantirne notevolmente il funzionamento.

<sup>43</sup> Si veda in proposito l'introduzione disponibile all'URL [https://access.redhat.com/documentation/en-us/red\\_hat\\_jboss\\_fuse/6.0/html/developing\\_restful\\_web\\_services/restintro](https://access.redhat.com/documentation/en-us/red_hat_jboss_fuse/6.0/html/developing_restful_web_services/restintro).

<sup>44</sup> Su questo punto si veda Di Pietro, Martignano, Rosselli Del Turco, «Progettazione e implementazione di nuove funzionalità per EVT 2».

grazie al restauro virtuale; viceversa, restringendo la visuale alla singola lezione del testo critico, possiamo mostrare anche le varianti ortografiche oltre a quelle lessicografiche, possiamo collegare le singole parole a un glossario interno o a un dizionario *online*, possiamo evidenziare le *named entities* e organizzarle in liste, e molto altro ancora.

In passato sono state proposte interfacce sperimentali in 3D,<sup>45</sup> ma nessuna di queste ha avuto successo, pertanto è stata adottata quella che è la strategia più diffusa ed efficace, ovvero il ricorso a più 'strati' (ingl. *layer*) di componenti grafici per ottenere un effetto 3D virtuale, nascondendo parti dell'interfaccia finché l'utente non decide di attivarle. Combinando le metafore più note, come pannelli scorrevoli, schede, finestre modali etc., con una navigazione basata su 'viste' (ingl. *view*) differenti del testo e di altri dati dell'edizione, si è riusciti a collocare su uno spazio bidimensionale ridotto una grande quantità di informazioni diverse, collegate per mezzo di strumenti di navigazione intuitivi. Sarebbe interessante provvedere a una sistematizzazione, anche a livello concettuale, di quello che finora è stato soprattutto un approccio empirico.

Per quanto riguarda l'evoluzione dell'apparato critico in EVT, la funzionalità indubbiamente cruciale è l'integrazione del testo critico con le singole edizioni diplomatiche di testimoni selezionati, prevista come fase finale per il progetto delle *Leges Langobardorum*.<sup>46</sup> Si tratta di una funzionalità molto importante anche dal punto di vista metodologico perché offre allo studioso un insieme di strumenti di ricerca completo, permettendo di studiare un'opera sotto molti punti di vista diversi, spaziando dalla paleografia all'esame delle singole lezioni nel loro contesto. In questo modo l'edizione digitale potrà porsi come strumento di ricerca per eccellenza, offrendo la possibilità di verificare direttamente sui manoscritti le lezioni respinte o accettate. Oltre a questo e agli altri vantaggi descritti in precedenza, un'edizione che potremmo definire 'integrata' consentirebbe di superare il dissidio tra *new philology* e neo-/post-lachmannismo,<sup>47</sup> facilitando la collaborazione fra studiosi che prediligono l'una o l'altra di queste importanti metodologie ecdotiche.

<sup>45</sup> Ad esempio il progetto *Looking Glass* di Sun Microsystems, mostrato al pubblico per la prima volta nel 2003 e abbandonato già nel 2006. L'unica documentazione oggi disponibile è la pagina di Wikipedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Project\\_Looking\\_Glass](https://en.wikipedia.org/wiki/Project_Looking_Glass).

<sup>46</sup> Si veda in proposito M. Buzzoni, R. Rosselli Del Turco, «Verso un'edizione digitale dell'Editto di Rotari», in *Atti del XV Seminario Avanzato in Filologia Germanica. I Longobardi in Italia: lingua e cultura*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2015, pp. 37-85.

<sup>47</sup> Si veda in proposito P. Monella, «L'edizione critica digitale: la critica del testo nella storia della tradizione», in M. Rosellini, E. Spangenberg Yanes (a cura di), *Textual*



## 7. Conclusioni

Volendo citare il titolo di uno degli articoli più recenti riguardo lo sviluppo di EVT,<sup>48</sup> il sentiero che conduce a uno strumento di visualizzazione maturo, flessibile e in grado di rendere onore al lavoro editoriale di un filologo, è davvero stretto e impervio. Non solo, infatti, le variabili dei problemi da risolvere sono particolarmente numerose, ma le difficoltà maggiori vengono dall'incontro di limitazioni tecniche con esigenze della critica testuale, ad esempio per quanto riguarda la capacità del formato TEI di rappresentare adeguatamente fenomeni di tipo filologico, oppure quando la necessità di gestire molte informazioni di tipo diverso in quello che resta uno spazio bidimensionale comunque finito pone seri problemi di progettazione dell'interfaccia utente. In generale, tutti i fattori di cui abbiamo discusso in questo articolo, dalla modellizzazione del testo alla sua visualizzazione, hanno un ruolo fondamentale nello sviluppo di uno strumento come EVT: dato che tali aspetti sono non solo complessi da affrontare singolarmente, ma a volte interagiscono fra loro in maniera imprevedibile e persino contraddittoria, l'obiettivo consiste nel raggiungere il miglior compromesso possibile per mezzo di una progettazione accurata, privilegiando l'aspetto filologico rispetto a tutti gli altri.

### ABSTRACT

This contribution presents a publication tool for digital edition, EVT – Edition Visualization Technology, developed by the University of Pisa. Born as a visualizer for a diplomatic edition to be visualized with the reproduction of the manuscript, the Digital Vercelli Book, EVT has subsequently evolved in a powerful and flexible software, which is able to publish digital critical editions as well.

In addition, briefly describing the technical specifications of EVT, the article focuses on the issues of modelling a text and the XML/TEI coding, that is the standard for digital critical editions. Then it presents the way in which the different parts of a critical edition are processed and visualized by the software.

*Philology Facing Liquid Modernity*, numero speciale di *Storie e Linguaggi*, 5 (2019), pp. 61-82; e G. Chiarini, «Prospettive translachmanniane dell'ecdotica», in *Ecdotica e testi ispanici: Atti del Convegno di Verona, 18-19-20 giugno 1981*, Padova, Università degli Studi di Padova, 1982, pp. 45-66.

<sup>48</sup> Di Pietro, Rosselli Del Turco, «Between innovation and conservation: The narrow path of UI design for the DSE».



In the last part some comments about the latest specifications are proposed, such as the visualisation of the collating of a manuscript, the integration between diplomatic and critical editions, and the future perspectives of the project.

#### *Keywords*

Textual criticism, Digital philology, Digital scholarly editions, critical apparatus, XML/TEI markup, software development.

#### RIASSUNTO

Questo articolo presenta uno strumento per la pubblicazione di edizioni digitali, EVT - Edition Visualization Technology, sviluppato presso l'Università di Pisa. Nato come visualizzatore per un progetto di edizione diplomatica accompagnata dalle scansioni del manoscritto, il Digital Vercelli Book, si è successivamente evoluto in un software potente e flessibile, in grado di coprire anche le esigenze relative alla pubblicazione di edizioni critiche. Oltre a descrivere brevemente le caratteristiche tecniche di EVT, l'articolo si sofferma in particolare su problemi di modellizzazione del testo e di gestione della codifica XML/TEI, lo standard di fatto per le edizioni critiche digitali, illustrando il modo in cui le diverse componenti di una edizione critica sono elaborate e visualizzate dal software. Nell'ultima parte sono proposte alcune considerazioni sulle caratteristiche più recenti, come la visualizzazione della fascicolazione di un manoscritto e l'integrazione fra edizioni diplomatiche e critiche, e sulle prospettive future del progetto.

#### *Parole-chiave*

Critica testuale, filologia digitale, edizioni scientifiche digitali, apparato critico, markup XML/TEI, sviluppo software.

# EDIZIONE DOCUMENTARIA DIGITALE: RINUNCIA INTELLETTUALE O OPPORTUNITÀ SCIENTIFICA?

ELENA PIERAZZO

Che cos'è un'edizione documentaria digitale? In un articolo del 2011 ho definito questo tipo di edizione come «the recording of as many features of the original document as are considered meaningful by the editors, displayed in all the ways the editors consider useful for the readers, including all the tools necessary to achieve such a purpose»,<sup>1</sup> vale a dire un'edizione che registri quante caratteristiche del documento fonte che l'editore ritenga significative per i propri interessi scientifici, presentata in tutti i modi che l'editore ritenga utili per il lettore, e che includa gli strumenti considerati essenziali per tali scopi. Quando ho creato questa definizione, il mio obiettivo era quello di mettere in primo piano l'attività ecdotica dell'editore che sceglie quali caratteristiche della fonte valorizzare, compiendo quindi un'operazione critica, ma anche di dichiarare che i metodi di rappresentazione e visualizzazione sono anch'essi il frutto del processo ecdotico e che quindi debbono essere valutati da un punto di vista filologico, oltre che tecnico; si trattava allora di una rivendicazione del valore intellettuale di una tale edizione.

La definizione di una tipologia editoriale come questa ha avuto anche altre conseguenze: essa ha infatti avuto anche l'implicita funzione di dichiarare e di legittimare l'esistenza dell'oggetto definito, il che, come era logico supporre, ha generato varie reazioni, positive alcune, altre meno. Per esempio, Joris Van Zundert, ha definito le edizioni documentarie digitali una semplice riproposizione del libro stampato in un

<sup>1</sup> E. Pierazzo, «A rationale of digital documentary editions», *Literary and Linguistic Computing/Digital Scholarship in the Humanities*, 26/4 (2011).

medium differente;<sup>2</sup> Paola Italia glossa l'edizione documentaria digitale dicendo che «forse, tale standard è qualcosa di diverso da ciò che comunemente intendiamo come “edizione” di un testo».<sup>3</sup> Ma possiamo qui evocare anche altri commenti che se non direttamente rivolti alle edizioni documentarie digitali definite come sopra, considerano in generale le edizioni digitali basate su documenti (in opposizione alle edizioni critiche). Franz Fischer, per esempio, non nasconde dove riposino le sue simpatie quando dichiara, parafrasando Orwell, che se tutti i testi sono uguali, i testi critici sono più uguali degli altri.<sup>4</sup> Peter Robinson è ancora più esplicito quando dichiara che le edizioni basate sui documenti sono pericolose in quanto potrebbero distanziare l'edizione dai propri lettori potenziali.<sup>5</sup>

Nella tradizione italianistica la questione delle edizioni documentarie (non necessariamente digitali) parte in realtà da molto lontano. Infatti, la questione non è nemmeno affrontata negli stessi termini; da generazioni la tradizione italiana condanna le edizioni documentarie, intese come quelle basate sul cosiddetto *bon manuscrit*, come una serie di rinunce: rinuncia nei confronti del lettore, rinuncia nei confronti dell'autore, rinuncia nei confronti del testo. L'idea dell'edizione documentaria è considerata poco meno di una vera e propria patologia filologica, definita il 'bedierismo'. Dalla patologia all'accusa di pigrizia il passo è breve: parlando della tendenza delle edizioni digitali a configurarsi come edizioni documentarie, Stussi scrive: «Stando così le cose, qualche improvvisato filologo ... ha reagito in maniera scorretta: infatti, invece di insistere nel tentativo di adeguare il computer alle esigenze dell'edizione critica ha imboccato una comoda scorciatoia consistente nell'adeguare l'edizione critica ai limiti del computer»; riferendosi in particolare alle tesi della *New Philology* e alla loro incarnazione in edizioni digitali, Stussi non esita a chiamarle 'rinunciarie', tacciandole addirittura di

<sup>2</sup> «[d]igital documentary editions are simply remediations of printed books»: J. Van Zundert, «Barely Beyond the Book?», *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, a cura di M.J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge, OpenBook Publishers, 2016, [www.openbookpublishers.com/product/483/digital-scholarly-editing--theories-and-practices](http://www.openbookpublishers.com/product/483/digital-scholarly-editing--theories-and-practices).

<sup>3</sup> P. Italia, «Recensione a E. Pierazzo, “Digital Scholarly Editing”», *Ecdotica*, 13 (2016), p. 249.

<sup>4</sup> «all texts are equal, critical texts are more equal than others»: F. Fischer, «All texts are equal, but... Textual Plurality and the Critical Text in Digital Scholarly Editions», *Variants*, 10 (2013), p. 90.

<sup>5</sup> «if we make only digital documentary editions we will distance ourselves and our editions from the readers»: P.M.W. Robinson, «Toward a Theory of Digital Editions», *Variants*, 10 (2013), p. 127.

«analfabetismo originario o di ritorno». <sup>6</sup> Vale la pena però ricordare qui la diversa opinione di Raul Mordenti, che dichiara senza esitazione la scientificità dell'edizione documentaria basata su testimone unico, a patto che questa si presenti come una relazione biunivoca ed esplicitamente documentata del messaggio contenuto nella fonte trascritta. <sup>7</sup>

In Francia, la situazione è affatto diversa, in quanto assistiamo al prevalere delle edizioni basate sul *bon manuscrit*, soprattutto per i testi medievali, anche laddove la pluralità di fonti suggerirebbe la necessità di un approccio neo-lachmanniano. Tale pratica è talmente radicata che il manuale di riferimento per le edizioni dei testi medievali non cita nemmeno la possibilità di voler collazionare due testimoni, fosse anche per cercare il *bon manuscrit*, come del resto suggerito dallo stesso Bédier; mi riferisco qui al volume pubblicato dall'École Nationale des Chartes nel 2014, *Conseils pour l'édition des textes Médiévaux, Conseils Généraux*, edito da Françoise Vielliard e Olivier Guyotjeannin. <sup>8</sup> Si tratta del primo di tre manuali dedicati all'edizione dei testi medievali; nel terzo volume della serie, dedicato ai testi letterari, si tratta finalmente di collazione e di metodo lachmanniano, <sup>9</sup> ma nel secondo volume, dedicato ai documenti d'archivio, <sup>10</sup> e nel primo volume, che funge da introduzione generale (*Conseils Généraux*, appunto), l'esistenza di testimoni multipli non è nemmeno contemplata, come se per i testi non letterari non esistesse la possibilità di avere più di un testimone.

Come si vede, il panorama teorico e ideologico relativamente alle edizioni documentarie è quanto mai vario e contraddittorio; se poi si aggiunge la medialità digitale, le cose si complicano ulteriormente: l'edizione documentaria digitale è solo una banale riproposizione del codice nel nuovo medium, come dichiara Van Zundert? La mia posizione relativamente alle edizioni documentarie digitali è di fatto diversa sia dalle posizioni della tradizione italiana, sia dalle posizioni francesi, in quanto da un lato vi vedo delle nuove opportunità ecdotiche e interpretative che vale la pena di perseguire, e dall'altra credo nella necessità dell'edizione critica, qualora la tradizione di un testo la renda auspica-

<sup>6</sup> A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 246.

<sup>7</sup> R. Mordenti, *Informatica e critica dei testi*, Bulzoni Editore, 2001, in part. pp. 53-82.

<sup>8</sup> F. Vielliard, O. Guyotjeannin, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. Fascicule I: conseils généraux*, Paris, École Nationale des Chartes, 2014.

<sup>9</sup> P. Bourgain, F. Vielliard, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. Fascicule III: Textes littéraires*, Paris, École Nationale des Chartes, 2018.

<sup>10</sup> O. Guyotjeannin, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. Fascicule II: Actes et documents d'archives*, Paris, École Nationale des Chartes, 2009.

bile, vale a dire se si sono conservati molti testimoni, nessuno dei quali controllati o prodotti dall'autore, oppure quando si conservi solo un frammento dell'originale d'autore o in tutti i casi in cui non esista una sicura versione d'autore che rappresenti la sua ultima volontà. Non affronterò quindi questa discussione da un punto di vista qualitativo: non credo sia infatti fruttuoso discutere se sia meglio, o più scientifico, o più solerte, fare edizioni critiche o edizioni documentarie, penso infatti che la questione sia mal posta e laddove si è visto (o si vuole vedere) un contrasto metodologico, io vedo complementarietà.

In questi ultimi anni molti contributi critici hanno cercato di dare conto di quali siano in effetti i cambiamenti che sono stati apportati dal digitale al modo di lavorare del filologo; si è parlato molto, per esempio dell'impatto che la facile accessibilità delle immagini digitali ha avuto sulle pratiche editoriali e di come questa abbia stimolato di fatto l'emergere delle edizioni documentarie.<sup>11</sup> Tale affermazione ha un qualche fondamento di verità: la facile disponibilità ma soprattutto la qualità delle immagini digitali ha stimolato lo sviluppo di studi e interessi che non potevano avere luogo prima. Nell'edizione su carta infatti, la presenza della fonte documentaria si limita solitamente a qualche illustrazione (quando possibile) e alla descrizione più o meno sommaria datane dall'editore nella nota al testo oppure nell'apparato. Tale rendicontazione è inevitabilmente parziale e filtrata dall'occhio dell'editore, dalla sua interpretazione e dai suoi interessi specifici e lascia fuori di necessità tutto ciò che può essere sentito come superfluo oppure come 'rumore' che disturbi il discorso dell'editore stesso, oltre ai limiti imposti dalle collane e dalle case editrici. Una volta invece che le immagini di alta qualità sono tutte disponibili, è possibile per il lettore ricorrere in ogni momento al facsimile con conseguenze molto profonde nella concezione stessa dell'edizione. Infatti l'immediatezza dell'immagine è capace più di molti discorsi ma anche più di ogni trascrizione, per quanto accurata, di dare evidenza iconica alle fonti documentarie. Si veda per esempio, l'edizione del manoscritto autografo del libretto della *Tosca* pubblicato in anastatica e in edizione ultra-diplomatica da Gabriella Biagi Ravenni.<sup>12</sup> Se confrontiamo l'immagine di una pagina qualsiasi con la sua trascrizione vedremo come le due versioni siano non

<sup>11</sup> E. Treharne, «Fleshing out the TEXT: The Transcendent Manuscript in the Digital Age», *Postmedieval*, 4 (2013), pp. 1-6

<sup>12</sup> V. Sardou, G. Giacosa, L. Illica, G. Puccini, *Tosca. Facsimile della copia di lavoro del libretto*, a cura di G. Biagi Ravenni, 2 voll., Testi e Documenti. Centro Studi Giacomo Puccini, Firenze, Leo Olschki Editore, 2009.

solo completamente diverse, ma anche essenziali l'una all'altra: laddove la trascrizione dipana le difficoltà calligrafiche ed ortografiche, oltre a dare conto di contributi di ciascun co-autore (Illica, Giacosa, Puccini, Ricordi e un anonimo scriba di Casa Ricordi, nella fattispecie), l'immagine facsimilare ci restituisce il senso del laboratorio testuale di cui quel manoscritto è il risultato in un modo che l'edizione, per quanto ultra-diplomatica, non potrà mai.

Le possibilità offerte dai facsimili hanno innescato nell'editore una certa euforia per il documento, oltre che a una più o meno aperta competizione con esso,<sup>13</sup> nel senso che oggi l'edizione diplomatica è superata dall'edizione ultra-diplomatica, dove si tende a cercare di riprodurre anche la disposizione spaziale del testo, oltre che, ovviamente, tutti i dettagli ortografici e paleografici. Già questa si potrebbe considerare una sorta di rivoluzione negli studi filologici, ma l'effetto della digitalizzazione delle fonti ha conseguenze ancor più importanti e profonde permettendoci non solo di rispondere diversamente alle questioni scientifiche, ma di porre altre e nuove domande. Il progetto *Exon*, per esempio, propone l'edizione digitale dell'*Exon Domesday Book*, manoscritto del secolo XI, conservato nella Cattedrale di Exeter, nel Regno Unito. Il codice è stato più volte rilegato nel corso dei secoli, cambiando l'ordine delle pagine in modo più o meno arbitrario; l'approccio documentario che esamina il testo foglio per foglio ha permesso di valutare la congruenza codicologica della ricostruzione testuale e di conseguenza di mettere in discussione la sequenza della cartulazione.<sup>14</sup>

Il panorama di quella che chiamiamo oggi filologia digitale presenta molte, diverse per natura, contenuto ed estensione, che non sono quindi facili da valutare e da comprendere, cominciando dal modo in cui chiamarle. Quello della diversità è forse di uno dei primi ostacoli nella comprensione di ciò che ho deciso di chiamare 'edizione documentaria digitale'. Kenneth Price ha giustamente posto l'accento sulla difficoltà di

<sup>13</sup> K. Sutherland, E. Pierazzo, «The Author's Hand: From Page to Screen», *Collaborative Research in the Digital Humanities*, a cura di M. Deegan e W. McCarty, Aldershot, Ashgate, 2012, pp. 191-212: p. 202.

<sup>14</sup> Si veda P.A. Stokes, Geoffroy Noël, «Exon Domesday: méthodes numériques appliquées à la codicologie pour l'étude d'un manuscrit anglo-normand», *Tabularia: Sources écrites des mondes normands médiévaux*, 2019, <http://journals.openedition.org/tabularia/4118>; DOI : 10.4000/tabularia.4118. Si veda anche il sito Web del progetto: [www.exon-domesday.ac.uk](http://www.exon-domesday.ac.uk) e in particolare le pagine [www.exon-domesday.ac.uk/labs/codicological-visualisation/](http://www.exon-domesday.ac.uk/labs/codicological-visualisation/) e [www.exon-domesday.ac.uk/labs/collation-visualisations/](http://www.exon-domesday.ac.uk/labs/collation-visualisations/) dedicate all'analisi codicologica.

dare un nome ai prodotti testuali digitali,<sup>15</sup> passando in rassegna opzioni come ‘edizione’, ‘progetto’, ‘database’, ‘archivio’, ‘collezione tematica di ricerca’, per concludere che nessuno di questi rende giustizia alle mutate condizioni di produzione e fruizione di tali risorse e a tale scopo egli propone il provocatorio nome di ‘arsenale’ che implica un aspetto di laboratorio sperimentale, di artigianato, di collaborazione, oltre che alludere al fervere delle operazioni attorno alla creazione di un artefatto digitale; in particolare egli ha rigettato l’etichetta di edizione in quanto le risorse digitali che esamina hanno funzionalità e caratteristiche che trascendono l’edizione come noi la conosciamo: sono dinamiche e non statiche, sono aperte e non finite, sono mutevoli e non determinate.

In un recente lavoro collaborativo svolto all’interno del Consorzio tematico CAHIER, organo dell’infrastruttura di ricerca TGIR HumNum,<sup>16</sup> abbiamo cercato di definire diverse tipologie di edizioni digitali con lo scopo di stimolare la produzione di edizioni digitali di qualità e allo stesso tempo fornire strumenti di valutazione per lettori e studiosi.<sup>17</sup> All’interno del gruppo di lavoro abbiamo individuato tre diversi modi di intendere le edizioni digitali che abbiamo chiamato rispettivamente:

1. *Archivio editorializzato*: vale a dire una collezione di immagini digitali, con o senza riconoscimento automatico dei caratteri (il cosiddetto OCR sporco), provvista di metadati pertinenti e magari oggetto di una catalogazione fine del contenuto.

2. *Edizione di lettura*: dove l’enfasi è sulla semplicità di accesso del testo prodotto e la sua l’affidabilità scientifica; per questo tipo di edizioni il testo non è solo presente in formato immagine, ma anche in trascrizione di qualità/OCR pulito, corredata di adeguata nota al testo e criteri di trascrizione espliciti.

<sup>15</sup> K.M. Price, «Edition, Project, Database, Archive, Thematic Research Collection: What’s in a Name?», *Digital Humanities Quarterly*, 3/3 (2009), digitalhumanities.org:8080/dhq/vol/3/3/000053/000053.html.

<sup>16</sup> Huma-Num è un’infrastruttura di ricerca del CNRS dedicata al supporto della ricerca in informatica umanistica (si veda <http://www.huma-num.fr>); fra le sue varie attività esso supporta la creazione di consorzi tematici, fra cui CAHIER (Corpus d’Auteurs pour les Humanités: Informatisation, Édition, Recherche), che si occupa particolarmente della creazione di edizioni digitali di corpus d’autori, soprattutto moderni e contemporanei (<https://cahier.hypotheses.org>).

<sup>17</sup> I. Galleron, M.-L. Demonet, C. Meynard, F. Idmhand, E. Pierazzo, G. Williams, P.-Y. Buard, J. Roger, *Les publications numériques de corpus d’auteurs – Guide de travail, grille d’analyse et recommandations*, Huma-Num, 2018, [https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1993/files/2018/12/guide\\_edition\\_EVENT\\_2018\\_1.pdf](https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1993/files/2018/12/guide_edition_EVENT_2018_1.pdf)

3. *Edizione arricchita*: per questo tipo di edizione l'enfasi è sulla qualità del paratesto, sulla presenza di un apparato critico se opportuno, sulla possibilità di vedere il testo secondo diversi punti di vista (critico, diplomatico, ultra-diplomatico, per esempio); il testo potrebbe essere corredato da annotazioni filologiche e storiche oppure relative ad altri approcci scientifici.

Per ciascuna categoria abbiamo poi definito cosa deve essere considerato essenziale e che cosa opzionale. Questa classificazione, come si vede, evita qualsiasi tipo di dichiarazione sulle modalità di costituzione del testo: quello che importa è il fatto che il testo sia fornito di informazioni scientifiche che lo rendano affidabile e usabile in ambito accademico, indipendentemente dalle scelte teoriche del filologo che lo ha prodotto, che dovranno però essere sempre dichiarate in modo esplicito. Questo assunto si accorda con la definizione di edizione scientifica ('scholarly edition') proposta da Patrick Sahle: «A scholarly edition is the critical representation of historic documents», dove il termine chiave «critical» viene definito come un atteggiamento, una procedura che comincia con l'esplicitazione dei criteri di trascrizione.<sup>18</sup>

Questa complessità e incertezza tassonomica riflette la complessità dell'edizione e del lavoro editoriale nel mondo digitale. Ma a ben guardare la complessità è in realtà nell'oggetto stesso del nostro lavoro, vale a dire nel testo e come lo concepiamo in relazione al documento e all'«opera» (the *work*, in inglese, l'*œuvre* o *ouvrage*, in francese), intesa come testo astratto che riflette l'intenzionalità dell'autore. Thomas Tanselle distingue, con una felice formula, fra *texts of documents* e *texts of works*, testi di documenti e testi di opere;<sup>19</sup> Paul Eggert parla invece di 'impulso archivistico' e di 'impulso editoriale', e sostiene che questi siano comunque sempre presenti in qualunque tipo di edizione documentaria o critica, ma con pesi diversi.<sup>20</sup> In un mio precedente lavoro ho sostenuto che non esiste soluzione di continuità fra questi due impulsi (che io ho chiamato direzioni) e che tutte le teorie editoriali, oltre che le tipologie di edizione, si col-

<sup>18</sup> P. Sahle, «What is a Scholarly Digital Editions?», in *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, a cura di M. J. Driscoll e E. Pierazzo, Cambridge, OpenBook Publishers, 2015, pp. 19-39, in particolare pp. 23-25.

<sup>19</sup> T.G. Tanselle, *A Rationale of Textual Criticism*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1989.

<sup>20</sup> P. Eggert, «The archival impulse and the editorial impulse», in *Advances in Digital Scholarly Editing. Papers presented at the DiXiT conferences in The Hague, Cologne and Antwerp*, a cura di P. Boot et al., Sidestone Press, 2017, pp. 121-124.



lochino in un'ideale linea continua che va dall'uno all'altro estremo.<sup>21</sup> Per un testo conservato su testimone unico, per esempio, non è sempre facile stabilire quando un'edizione è documentaria e quando è critica, specie se tale edizione è digitale e offre la possibilità al lettore di passare dal testo diplomatico a quello interpretativo in un clic. Dirk Van Hulle e Mark Nixon, editori dei manoscritti di Samuel Beckett, propongono una riflessione sulla stessa linea: «in scholarly editing, the strict boundary between digital archives and electronic editions is becoming increasingly permeable, resulting in a continuum rather than a dichotomy», nell'edizione scientifica, i confini rigidi fra archivi digitali e edizioni elettroniche sta diventando sempre più permeabile, con il risultato che questi possono essere visti più come un continuum più come una dicotomia.<sup>22</sup> Quando Van Hulle e Nixon parlano di 'archivio digitale' probabilmente intendono qualche cosa di simile all'archivio editorializzato visto prima. Ciò che secondo Shillingsburg<sup>23</sup> e Robinson<sup>24</sup> distingue un'edizione da un archivio è quello che loro definiscono 'an argument', vale a dire l'argomentazione ecdotica, cioè l'impulso editoriale. Se assumiamo questo punto di vista, possiamo quindi dire che un'edizione documentaria può essere definita come l'edizione di una fonte che produce un'argomentazione relativamente a quella fonte, un'argomentazione che è evidentemente il prodotto di un'analisi e che di necessità proietta nuova conoscenza sul testo, sull'autore e sull'opera. Un'edizione digitale documentaria, così come l'ho intesa io, è un'edizione che va al di là del livello 'archivio editorializzato' visto prima, ma anche della cosiddetta 'edizione di lettura' e che rientra di diritto quindi nel quadro dell'«edizione arricchita». L'edizione documentaria digitale si pone come risposta a due principali obiettivi scientifici: da un lato rende disponibile in modo scientificamente fondato e argomentato una serie di documenti, dall'altra analizza il dato documentario per illustrare un problema ecdotico. Si veda, per esempio, il prototipo di edizione genetica realizzato sul Quaderno 46 degli autografi di Proust creato nel 2012 con Julie André e la collaborazione di Raffaele Viglianti. In tale prototipo interattivo abbiamo ricostruito la sequenza di

<sup>21</sup> E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing*, Aldershot, Ashgate/Routledge, 2015, p. 51-52.

<sup>22</sup> D. Van Hulle, e M. Nixon, con V. Neyt, *Samuel Beckett Digital Manuscript Project*, Antwerp, University Press Antwerp, 2013, [www.beckettarchive.org/](http://www.beckettarchive.org/), in particolare si veda la pagina *Editorial Principles and Practice*.

<sup>23</sup> P. Shillingsburg, «Reliable social scholarly editing», *Digital Scholarly in the Humanities*, 31/4 (2016), pp. 890-897.

<sup>24</sup> P. Robinson, «Project-based digital humanities and social, digital, and scholarly editions», *Digital Scholarly in the Humanities*, 31/4 (2016), pp. 875-889.

scrittura dei blocchi di testo, oltre che alla sequenza narrativa. La mini edizione di Proust non solo presenta documenti editorializzati, ma anche un argomento scientifico (le sequenze di scrittura e quelle narrative): se vogliamo possiamo dire che essa presenta in modo dinamico e visivo, quasi ludico, quello che avremmo potuto presentare con un articolo discorsivo.<sup>25</sup> Produrre un'edizione scientifica non è l'unica attività che pertiene al filologo: è certamente una delle sue principali occupazioni, ma non l'unica. Il lavoro del filologo è anche, infatti, quello di investigare la tradizione di un testo, i suoi modi di trasmissione e comprendere come questi ultimi ne influenzino il dettato; a questo si aggiunge lo studio del processo autoriale e lo stabilimento della paternità di un testo; tali investigazioni possono essere, oppure no, preliminari allo stabilimento del testo critico. Il lavoro del filologo assume quindi almeno due forme: la preparazione di un'edizione e il contributo critico che spiega (o narra, se vogliamo) la storia di un testo e il suo farsi testo. È in quest'ottica che io colloco il lavoro fatto sul prototipo proustiano, che se non può essere considerato una vera e propria edizione a causa della sua incompletezza, è certamente un lavoro scientifico.

Nel panorama digitale l'impulso editoriale assume diverse forme, grazie non solo alla facile disponibilità delle immagini, come abbiamo visto, ma anche alla facile possibilità di pubblicare risultati anche parziali, quelli che in inglese si chiamano *proofs of concepts*, secondo un metodo che è forse più tipico delle scienze ingegneristiche che di quelle umanistiche, ma che è necessariamente proprio del mezzo digitale. Questi cambiamenti metodologici sono certamente destabilizzanti, soprattutto per una disciplina così fortemente radicata nell'oggetto libro come lo è l'ecdotica. Quello che il mezzo digitale, accompagnato alle riproduzioni facsimilari di documenti, una volta rari e inaccessibili, offre in cambio è in particolare la possibilità di vedere il testo nel suo con-testo. L'approccio documentario si rivela particolarmente adatto ai manoscritti d'autore: infatti esso consente di sviluppare in modo intuitivo ed efficace quattro aspetti principali dell'argomento ecdotico:

1. La trasmissione del testo.
2. Le dinamiche relative alle diverse agenzie coinvolte nella composizione del testo.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> E. Pierazzo, «Unpacking the Draft Page: A New Framework for Digital Editions of Draft Manuscripts», *Variants*, 11 (2014), pp. 29-46.

<sup>26</sup> Si veda, per esempio, l'edizione degli autografi di *Frankenstein* presente nel Shelley-Goodwin Archive, dove gli editori hanno distinto i contributi rispettivi di Mary Shelley

3. La comprensione dell'ambiente culturale all'interno del quale è stato prodotto il testo, da chi, perché e per chi.
4. La comprensione di come lavorava l'autore.

L'edizione digitale documentaria nasce quindi sicuramente dallo sviluppo della tecnologia digitale, ma non si pone come sostitutiva dell'edizione critica nel nuovo ambiente, ma come un complemento capace di mettere in luce e valorizzare aspetti per i quali l'edizione critica risulta meno adatta. Un esempio è dato dall'edizione dei manoscritti di Jane Austen per i quali esistono non meno di 20 edizioni critiche diverse, ma prima dell'edizione digitale che abbiamo prodotto insieme a Kathryn Sutherland e l'équipe del King's College London, nessuna edizione dei manoscritti autografi era mai stata prodotta: stiamo qui parlando dell'autore inglese più amato e più letto, e del più studiato dopo Shakespeare.<sup>27</sup> Secondo Peter Robinson, che ha aspramente criticato il lavoro, avremmo dovuto includere nel sito Web che ospita l'edizione, anche una versione di lettura 'in pulito'.<sup>28</sup> Certamente avremmo potuto, ma perché, vista la pleora di edizioni critiche già disponibili? Senza contare che leggere il testo in pulito è un'attività che funziona meglio sulla carta.

La tecnologia digitale offre opportunità al filologo di analizzare i testi in modi molto più flessibili, diversificati e ricchi di quanto non sia possibile sulla carta. Questa ricchezza del medium non può che corrispondere a una ricchezza e varietà dei prodotti editoriali che difficilmente possono essere incasellati usando le categorie elaborate per un altro medium. Tale ricchezza, però ha bisogno di una guida e di confini metodologici, altrimenti rischia di diventare anarchia. A livello internazionale questo tipo di guida sta cominciando ad emergere grazie, per esempio, a varie associazioni e organizzazioni scientifiche che stimolano la produzione di linee guida, come il caso Committee for Scholarly Editions della Modern Languages Association che ha prodotto il *White Paper* sulle edizioni digitali,<sup>29</sup> e Huma-Num, come abbiamo visto. Nel panorama italiano la creazione di consorzi di ricerca quali OPEDIT

da quelle di Percy Shelley: il lettore, quindi, ha la possibilità di includere o escludere il contributo di ciascuno: <http://shelleygodwinarchive.org/>.

<sup>27</sup> Si veda il sito dell'edizione: <http://www.janeauste.ac.ac.uk>; Sutherland e Pierazzo, «The Author's Hand».

<sup>28</sup> Robinson, «Toward a Theory», p. 126.

<sup>29</sup> The Committee on Scholarly Editions, *Considering the Scholarly Edition in the Digital Age: A White Paper of the Modern Language Association's Committee on Scholarly*

*l'Osservatorio permanente sulle pratiche editoriali e scientifiche e sull'autorevolezza dell'edizione di testi letterari italiani nel contesto digitale*<sup>30</sup> e dell'iniziativa complementare dell'*Osservatorio sulle edizioni critiche*<sup>31</sup> potrebbero preludere a tali iniziative, uno sviluppo alquanto auspicabile.

#### ABSTRACT

This article responds to criticism of 'documentary' as opposed to 'critical' editions. It begins with discussion of the theoretical assumptions and methodological implications of the editorial model here defined as 'digital documentary editing'. In particular, the article reflects on the complementarity of this editorial model with respect to critical editions and on the new research possibilities that the model enables, insisting on its scholarly value throughout. The new opportunities offered by the digital medium and in particular by the wide availability of high quality facsimiles must however be regulated by rigorous scholarly motivations and criteria; this need is already felt by scholars in many countries, as several international initiatives demonstrate.

#### Keywords

Digital documentary editing, ecdotic, scientificity.

#### RIASSUNTO

L'articolo risponde ai giudizi negativi avanzati contro le edizioni documentarie rispetto alle edizioni critiche. Esso comincia con la presentazione degli assunti teorici e le implicazioni metodologiche del modello editoriale chiamato 'edizione documentaria digitale'; in particolare l'articolo riflette sulla complementarietà di questo modello editoriale rispetto alle edizioni critiche e sulle nuove possibilità di ricerca che esso apre, insistendo sul valore scientifico di tale modello. Le nuove opportunità offerte dal medium digitale e in particolare

*Editions*, Modern Languages Association, 2015, [scholarlyeditions.mla.hcommons.org/cse-white-paper/](http://scholarlyeditions.mla.hcommons.org/cse-white-paper/).

<sup>30</sup> M. Zaccarello, «Progetto di un Osservatorio Permanente sulle Edizioni Digitali di autori Italiani (OPEDIt). Prime indagini sulle pratiche di digitalizzazione e sull'autorevolezza dell'edizione di testi letterari italiani in formato elettronico – BOLOGNA», *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, 3, 2018, [doi.org/10.13130/2499-6637/9491](https://doi.org/10.13130/2499-6637/9491).

<sup>31</sup> A. Cadioli, P. Chiesa, W. Spaggiari, S. Martinelli Tempesta, R. Tagliani, «Osservatorio sulle edizioni critiche», *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, 3, 2018, [doi.org/10.13130/2499-6637/9321](https://doi.org/10.13130/2499-6637/9321).

dalla larga disponibilità di facsimili di alta qualità devono però essere regolate da motivazioni e criteri scientifici rigorosi, un bisogno sentito dagli studiosi di molti paesi, come diverse iniziative internazionali dimostrano.

*Parole-chiave*

Edizione digitale documentaria, ecdotica, scientificità.

# TESTO, TEORIA, EDIZIONE. COME CAMBIA LA FILOLOGIA NEL CONTESTO DIGITALE<sup>1</sup>

MICHELANGELO ZACCARELLO

Oggi, l'informatica umanistica vanta una presenza vasta e articolata nei programmi di studio universitari e, di conseguenza, può già contare su una tradizione manualistica e divulgativa molto varia e di alto livello ad esempio, Fiormonte 2003, Fiormonte-Numerico-Tomasi 2010, Lazzari 2014.<sup>2</sup> Fatto degno di nota, gli autori di questi volumi non vengono dagli studi letterari o filologici, ma hanno una formazione improntata alla linguistica (Fiormonte), alla filosofia della scienza (Numerico) o alla *computer science* (Lazzari, Tomasi). La conseguente impostazione della materia fa perno soprattutto sull'evoluzione tecnologica e sulle applicazioni informatiche: del resto, è lo stesso sintagma 'informatica umanistica' a dare maggior rilievo alla parte computazionale, analogamente a quanto suggeriva la denominazione – un tempo dominante nel mondo anglofono – di *humanities computing* (che ha poi ceduto il passo alla più ampia nozione di *digital humanities*).

<sup>1</sup> Nel segno di un intenso dialogo con la tradizione metodologica d'Oltreoceano, tratto peculiare della rivista *Ecdotica*, questo breve saggio anticipa varie considerazioni svolte con maggiore ampiezza nell'introduzione al volume miscelaneo Zaccarello 2019, che raccoglie in traduzione italiana saggi di molti degli autori citati in queste pagine (M. Borghi, P. Eggert, M. Kirschenbaum, J. McGann, P. Shillingsburg etc.). Nella direzione inversa, segnalo anche l'uscita recentissima del numero monografico 12.2 della rivista *Textual Cultures. Texts Contexts Interpretation* (Indiana University Press, 2019) che, dedicato in gran parte alla filologia italiana, ospita gli atti del convegno veronese *Edizioni e testi 'born digital': problemi di metodo e prospettive di lavoro* (Verona, 15-16 giugno 2018).

<sup>2</sup> D. Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; D. Fiormonte, T. Numerico, F. Tomasi, *L'umanista digitale*, Bologna, Il Mulino, 2010; M. Lazzari (a cura di), *Informatica umanistica*, Milano, McGraw-Hill, 2014.

Non altrettanto, almeno in Italia, si può dire per la generale riflessione metodologica sulla testualità digitale: tradizionale appannaggio della critica testuale, il dibattito metodologico sulle modalità di produzione e trasmissione del testo e sui principi della relativa costituzione ha affrontato solo in modo parziale ed estemporaneo l'evolversi di tali questioni a cavallo della svolta digitale degli anni Ottanta e Novanta. Non è un caso che fra le poche eccezioni debba annoverarsi il manuale scritto per Carocci da Pasquale Stoppelli,<sup>3</sup> uno dei pionieri dell'informatica umanistica nel nostro Paese, creatore di uno dei più sofisticati strumenti informatici per lo studio della letteratura italiana (la *LIZ-Letteratura Italiana Zanichelli* la cui prima versione risale al 1993 e cui corrisponde oggi la *BIZ-Biblioteca Italiana Zanichelli* in DVD-ROM) e testimone attento della rivoluzione digitale fin dalle sue prime manifestazioni (di notevole interesse è il saggio di Stoppelli, scritto in apertura del nuovo millennio).<sup>4</sup>

Nella grande maggioranza, i manuali di filologia italiana dedicano uno spazio limitato all'evoluzione digitale di questioni filologiche, spazio che appare oltretutto subordinato a un'impostazione 'tradizionale' di tali questioni. Tuttavia, non può esservi dubbio sull'impatto che gli ambienti digitali hanno avuto su concetti fondamentali della testualità, quali la volontà dell'autore, la conservazione di varianti e redazioni transitorie, la propagazione degli errori e così via. Difficilmente si potrebbe negare che le coordinate di tali problemi hanno subito radicali mutamenti, che hanno ridefinito la nostra idea di testo e il nostro modo di relazionarci con esso: anche in una sintesi manualistica, ho cercato di sottolineare come il mezzo digitale sia passato in breve tempo «dal condizionarne la fruizione (presentazione dei dati, accessibilità delle risorse, interoperabilità degli ambienti di ricerca etc.) al trasformare in profondità il metodo della raccolta dei dati e della relativa interpretazione»,<sup>5</sup> e come ciò imponga una più ampia riflessione sulle attuali dinamiche di circolazione dei testi.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> P. Stoppelli, *Filologia della Letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008.

<sup>4</sup> P. Stoppelli, «Letteratura e informatica», in E. Cecchi e N. Sapegno (a cura di), *Storia della Letteratura italiana. Scenari di fine secolo*, vol. 3, Milano, Garzanti, 2001, pp. 813-835.

<sup>5</sup> M. Zaccarello, *L'edizione critica del testo letterario. Primo corso di filologia italiana*, Firenze-Milano, Le Monnier Università-Mondadori Education, 2017, p. 148.

<sup>6</sup> La lenta ma costante affermazione dell'e-book nel nostro Paese incontra nell'ambito umanistico professionale «la permanenza di notevoli resistenze, solo in parte impuntabili alla tradizionale diffidenza dell'accademico verso quegli strumenti che mettono in discussione la sua consolidata metodologia di lavoro» (Navone-Rodda 2016, p. 126). Quest'ultimo saggio, dedicato al caso particolare dell'italianistica, affronta problemi di grande rilievo quali l'oligopolio editoriale, la mediazione dei software OCR (Optical Character Recognition) nel passaggio dal cartaceo al formato elettronico, con rela-

In altri ambiti, specie medievistici, lo spazio dato alla riflessione teorica è stato maggiore, come mostra il bel volume *Digital Philology*, appena uscito a cura della filologa germanica Adele Cipolla.<sup>7</sup> Redatto da un'agguerrita compagine di specialisti con dominante interesse germanistico, il libro ha un interessante sottotitolo: *New Thoughts on Old Questions*. Al di là dei casi concreti presi in esame, vari contributi hanno il merito di affrontare esplicitamente Ad esempio, il saggio di Marina Buzzoni mette in evidenza il dilemma fondamentale delle edizioni digitali di opere con attestazione multipla: la rappresentazione simultanea delle varie redazioni testimoniate, senza alcun restauro o riordino basato sulla comprensione dei loro rapporti, o una sintesi interpretativa, giocoforza congetturale e imperniata su ipotesi ricostruzione dell'originale e della volontà d'autore.<sup>8</sup>

Almeno in ambito italianistico, invece, la generale impressione è che la stessa rapidità dello sviluppo applicativo e dell'innovazione tecnologica abbia inibito la fondazione di una teoria dell'edizione nel nuovo contesto e un'integrazione di quest'ultima nel tradizionale discorso metodologico sulla critica del testo. A questo si aggiunge una certa conservatività nella nostra tradizione più specificamente filologica, e la scarsa attitudine al dialogo con altre aree della critica testuale in cui la riflessione metodologica sembra procedere al passo coi tempi: lo dimostra il numero ben maggiore di edizioni digitali pubblicate, anche in Italia, dalla filologia classica e medievale, specie di ambito germanistico.<sup>9</sup>

Allo stato attuale, in ogni caso, concorre anche la generale difficoltà di sviluppare ricerche interdisciplinari nel nostro Paese: da noi, non esiste

tive problematiche, la difficoltà nell'evoluzione del diritto d'autore etc. Per tutte queste tematiche, mi sia ancora consentito il rinvio a M. Zaccarello (a cura di), *Teoria e filologia del testo digitale*, postfazione di H.W. Storey, Roma, Carocci, 2019: per l'ambito italianistico, utili anticipazioni si possono leggere già in P. Divizia, «Dal libro cartaceo a internet e ritorno. Sulla tradizione dei testi nell'epoca del Web», in *Dal manoscritto al Web: canali e modalità di trasmissione dell'italiano. Tecniche, materiali e usi nella storia della lingua*, Atti del XII Congresso SILFI (Helsinki, 18-20 giugno 2012), Firenze, Cesati, 2014, pp. 115-122.

<sup>7</sup> *Digital Philology: New Thoughts on Old Questions*, a cura di A. Cipolla, Ferrara, Libreria Universitaria, 2017.

<sup>8</sup> M. Buzzoni, «Reconstruction vs Documentation: A Survey of Editorial Conundrums and (Ir)reconcilable Positions», in Ivi, pp. 41-60.

<sup>9</sup> Una panoramica generale, per epoca e ambito d'interesse, di edizioni scientifiche digitali è offerta dal sito <http://www.digitale-edition.de/index.html>, curato da Patrick Sahle. Di ancora migliore organizzazione e interrogabilità è il CDE-Catalogue of Digital Editions curato da Greta Franzini e realizzato in collaborazione da University College London e dall'Austrian Centre for Digital Humanities, al link <https://dig-ed-cat.acdh.oew.ac.at/> (ambidue i siti visitati a gennaio 2020).



un'area disciplinare equivalente alla *Editorial Theory* anglo-americana, né al più ampio raggruppamento dei *Textual Studies*, categoria ampia e trasversale che indaga i diversi fenomeni della testualità e della trasmissione delle opere letterarie in chiave comparata e trasversale. Nella tradizione filologica italiana, in certa misura giustamente, si è più spesso lasciato che simili riflessioni sorgessero in seno alle singole applicazioni pratiche, e venissero dunque raccolte – perlopiù in sede manualistica – solo in una fase ulteriore.<sup>10</sup> Oltre alla ricca tradizione scientifica, gli Stati Uniti posseggono dal 1997 un percorso di studi autonomo, presso la University of Washington a Seattle. Nel mondo anglo-americano, tali settori di studio si sono sviluppati per la maggior parte in seno all'anglistica, sulla base di un'importante tradizione di studi bibliografici e filologici sui Classici in lingua inglese, che ha dato grande rilievo – com'è noto – al complesso rapporto che intercorre fra la volontà autoriale e la mediazione materiale e meccanica rappresentata dalla tipografia.

Per le edizioni di Shakespeare come per gli autori del Romanticismo, ne è scaturito un protocollo standard di edizione che definisce con rigore quali differenti forme di autorità possano avere le edizioni in rapporto ai diversi aspetti della volontà d'autore che esse rappresentano: la prima edizione promossa dell'autore per gli aspetti formali, l'ultima per dare compiuta rappresentazione all'esito sostanziale di tale volontà. Si tratta del paradigma metodologico del *copy-text*, risalente alla triade W.W. Greg, F. Bowers G.T. Tanselle, di cui ho già suggerito possibili applicazioni al contesto italiano.<sup>11</sup> Come ha rilevato McGann,<sup>12</sup> la classica formulazione di Greg<sup>13</sup> riconnette esplicitamente la scelta del testimone

<sup>10</sup> Ciò sia detto in particolare per gli ultimi decenni, naturalmente senza nulla togliere alla grande tradizione precedente, sulla cui importanza basta rinviare all'ottima sintesi di F. Bausi, «Fasti recenti e incerti orizzonti. La parte della filologia nella cultura e nell'università italiana dal secondo dopoguerra a oggi», *Esperienze letterarie*, 37 [= Atti del Convegno *Le discipline letterarie e linguistiche in Italia fra università e nazione* (Bologna, 1-2 dicembre 2011)] (2012), pp. 27-48. Non a caso, quest'ultimo insiste – attraverso l'esempio virtuoso della serie *I Tatti Studies* della Harvard University Press – sull'importanza di «far uscire la filologia dal suo ghetto dorato, e reimmetterla nel circolo vivo della cultura e della scuola, rinunciando ad ogni pretesa di separatezza e di autonomia per recuperare, come nell'epoca anteriore allo specialismo accademico, la sua piena ed effettiva annessione a quella che chiamiamo "italianistica"» (p. 47).

<sup>11</sup> M. Zaccarello, *Alcune questioni di metodo nella critica dei testi volgari*, Verona, Fiorini, 2012.

<sup>12</sup> J.J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1992<sup>2</sup>.

<sup>13</sup> W.W. Greg, «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, 3 (1950-51), pp. 19-36; trad. it. in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di S. Pasquale, Bologna, Il Mulino

base a un criterio 'intenzionalista' di plausibilità e di coerenza con l'uso d'autore: se la prima edizione voluta da quest'ultimo sarà stata allestita su materiali direttamente a lui risalenti, le successive non potranno che essere tratte – per evidenti motivi di rapidità ed economicità – via via da una delle stampe precedenti.

Per l'aderenza al dato documentario del singolo testimone prescelto, la teoria del *copy-text* è stata spesso contrapposta alla tradizione 'neo-lachmanniana', ma anche quest'ultima adotta un criterio 'intenzionalista' nella costituzione del testo: un'approssimazione alla volontà d'autore è il principio di selezione ed emendamento delle lezioni tràdite, ad esempio nell'applicazione del principio della *lectio difficilior* o nella *emendatio* di tradizioni 'aperte'. Per converso, fin dalle sue origini la prassi dell'ecdotica 'neo-lachmanniana' prevede l'assunzione di un'unica fonte – vicina all'autore per area e cronologia – per conferire aspetti linguistici coerenti all'edizione.<sup>14</sup> Questa esigenza è avvertita in modo più acuto in ambito medievistico romanzo, dove la mancanza di una codificazione grammaticale e ortografica acuisce il polimorfismo delle testimonianze e rende problematico costituire un testo 'composito' dal loro confronto.

Da una diversa prospettiva, la filologia come valorizzazione della documentazione relativa alle opere letterarie dipende in modo strettissimo dai protocolli di conservazione delle fonti primarie: al circuito ben collaudato degli archivi e delle biblioteche si deve la sopravvivenza di queste ultime, anche laddove i manufatti non fossero originariamente intesi per essere tramandati alla posterità. In queste pagine intendo delineare uno dei possibili campi d'applicazione di una nuova filologia digitale: il trattamento ecdotico dei testi 'born digital', formulati cioè direttamente sul supporto elettronico e conservati su supporti quali il floppy, il CD-ROM o altre unità disco interne o esterne al PC.

Nella fase della corsa alla digitalizzazione degli anni Novanta, si è forse troppo insistito sulla smaterializzazione del testo, sulla perdita cioè delle sue coordinate fisiche, a partire dalla possibilità di archiviazione di una grande quantità di testi su supporti che richiedono pochissimo spazio. In realtà, la produzione, diffusione e conservazione del testo digitale implicano coordinate materiali di notevole importanza,

(nuova ed. Cagliari, CUEC/Centro di Studi Filologici Sardi, 2008, da cui si cita), 1987, pp. 39-58, da cui si cita.

<sup>14</sup> L. Leonardi, «Il testo come ipotesi (critica del manoscritto base)», *Medioevo Romano*, 35/1 (2011), pp. 5-34.

sia pure di natura e dimensioni completamente diverse dal passato, e comportano una mediazione della tecnologia non dissimile da quella che ha caratterizzato l'avvento del libro tipografico. È forse per questo che le riflessioni più interessanti sulla nuova testualità digitale si sono avute in ambito anglo-americano, dove è tradizionalmente centrale lo studio della tradizione a stampa e l'effetto della mediazione tecnologica sull'espressione della volontà dell'autore.

Del resto, anche la testualità digitale possiede una sua materialità, che ne determina le maggiori o minori possibilità di sopravvivenza. La traccia magnetica sul floppy disk è notoriamente assai delicata, mentre quella ottica dei CD-ROM può essere pregiudicata da graffi o da danni derivanti dagli agenti atmosferici. Lo storage remoto (*cloud-based; web-based*) non è meno soggetto all'alea del funzionamento dei server sui quali sono salvati i dati (non solo eventi catastrofici, ma anche economici, ad esempio il fallimento o la chiusura dei soggetti commerciali cui se ne deve la gestione). Su tutti infine incombe l'instabilità dei software, la cui commercializzazione spinge verso un'innovazione forzata e induce a trascurarne la compatibilità con versioni precedenti.<sup>15</sup>

Se anche lo stato di conservazione del manufatto digitale – e dei dati ivi conservati – è buono, infatti, è la natura del testo digitale (visualizzato a partire da un flusso di bit, codificato e decodificato attraverso programmi dedicati) a essere potenzialmente assai vulnerabile. A causa della propulsione commerciale dell'intero settore, all'instabilità dell'hardware si associa la difficoltà di convergere su software stabili, improntati a standard condivisi: la corsa all'innovazione tecnologica e la concorrenza di marketing delle grandi ditte, la minaccia di obsolescenza impediscono di disporre degli strumenti durevoli di cui la ricerca umanistica e il dibattito filologico hanno estremo bisogno.

In tale contesto di forzato ricambio tecnologico, appare chiaro che il digitale è il mezzo che più di ogni altro può andare incontro a un rapido degrado e/o alla scomparsa, specie a causa della mancanza quasi assoluta di quei soggetti e strutture deputati alla conservazione che sono istituzionalmente responsabili della tutela dei manufatti cartacei. Almeno in Italia, le eccezioni sono pochissime: pionieristico in questo campo, il sito *Digital Variants* di Domenico Fiormonte è relativo alla letteratura italiana ma originariamente sviluppato a Edimburgo a partire dal 1996,

<sup>15</sup> Questa caratteristica è detta 'retrocompatibilità', ed esplicitamente rigettata, ad esempio, dal mondo dei videogiochi: <https://www.ridible.com/retrocompatibilita-pc-console> (ultima consultazione gennaio 2020).

mentre l'iniziativa *Pavia Archivi Digitali* (PAD) riguarda un numero assai esiguo di autori di letteratura e saggistica.<sup>16</sup>

Solo una progressiva generalizzazione della pubblicazione open access<sup>17</sup> può contrastare questi problemi e offrire basi solide per innescare un circuito virtuoso di produzione e impiego di risorse durevoli e accessibili per gli studi umanistici. Tuttavia, un certo monopolio – specie in certi campi del sapere – esercitato da poche case editrici specializzate (e il connesso circuito di validazione e *ranking* accademico legato ai sistemi nazionali di valutazione della ricerca, spesso improntato a un certo conservativismo) hanno finora rallentato questa evoluzione, fermando sotto il 10% l'incidenza di lavori pubblicati in totale open access sul totale delle pubblicazioni di interesse scientifico.<sup>18</sup>

Dati gli enormi interessi commerciali collegati, un iter anche più accidentato caratterizza la diffusione dei software *open source*, che prevede il rilascio dei codici di programmazione per l'adattamento e la diffusione ad altri contesti. In quest'ambito, il mondo accademico ha assunto un importante ruolo pilota in diversi ambiti disciplinari, fra i quali si segnalano iniziative di coordinamento già di grande rilievo.<sup>19</sup> In questa difficile battaglia, è indispensabile che si allarghi e rinsaldi la cooperazione fra istituzioni accademiche e non-profit da un lato, e soggetti pubblici istituzionalmente impegnati nella conservazione, archiviazione e condivisione di beni culturali (gli ambiti GLAM: *Galleries Libraries Archives and Museums*), per intercettare l'ampia domanda pubblica di lettura e consultazione.

Da quest'ultimo punto di vista, non si può che osservare con apprensione che la svolta digitale è spesso coincisa con un rapido passaggio delle iniziative di conservazione dai soggetti pubblici a ciò tradizionalmente deputati (appunto biblioteche, archivi, fondazioni non-profit) a imprese commerciali che solo in apparenza agiscono senza scopo di lucro, dato che i loro profitti derivano dall'allargamento dei contatti e dalla relativa pubblicità (un contributo eloquente sul crescente monopolio di Google è stato offerto dalla monografia di Vaidhyathan del 2011).<sup>20</sup> In tempi

<sup>16</sup> Rispettivamente, ai link <http://www.digitalvariants.org/> e <http://pad.unipv.it/> (ultima consultazione gennaio 2020). È indicativo che di quest'ordine di problemi non tratti il pur pregevolissimo volumetto di F. Stella, *Testi letterari e analisi digitale*, Roma, Carocci, 2018.

<sup>17</sup> P. Suber, *Open Access*, Cambridge (MA)-London, MIT Press, 2012. Su questi temi, si veda il recente volume *Open Access e scienze umane*, a cura di L. Scalco, Milano, Ledizioni, 2016.

<sup>18</sup> Dati relativi al 2010, fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Open\\_access](https://en.wikipedia.org/wiki/Open_access).

<sup>19</sup> Si veda ad es. la Open Source Alliance for Open Scholarship <https://osaos.org/> (ultima consultazione gennaio 2020).

<sup>20</sup> S. Vaidhyathan, *The Googlization of Everything (And Why We Should Worry)*, Davis, University of California Press, 2012<sup>2</sup>.

recenti, questo trasferimento ha progressivamente assunto i tratti di un monopolio gestito da Google e da imprese collegate, ed è tanto più inquietante in quanto investe anche materiali soggetti a vincoli di diritto d'autore o proprietà intellettuale:

From a copyright perspective, mass digitization is just the visible side of a recent phenomenon of the digital age, whereby *bulk copying and processing of copyright content has become the core business of many services* as well as research-oriented activities. The various digitization projects share the vision of creating a 'universal library' that could include virtually all the world's knowledge (mio il corsivo).<sup>21</sup>

Del resto, di fronte alla crescente disponibilità di soluzioni tecnologiche per la pubblicazione e condivisione dei testi, anche il dibattito sulla testualità è stato spesso improntato a una scelta di campo fra vecchio e nuovo, un contesto radicalizzato in cui dalle attraenti prospettive del mezzo digitale non scaturiscono risposte alle tradizionali questioni filologiche sulle opere letterarie, né una virtuosa integrazione di conoscenze, quanto una netta contrapposizione in cui lo scetticismo dei conservatori e l'entusiasmo degli innovatori precludono in egual misura il dialogo. Come annota Adam Kirsch riguardo al mondo dell'anglistica statunitense, gli eccessivi entusiasmi minacciano di lacerare la continuità metodologica della ricerca attraverso una frettolosa propulsione verso il futuro: «The language here is the language of scholarship, but the spirit is the spirit of salesmanship ... Fundamental to this kind of persuasion is the undertone of menace, the threat of historical illegitimacy and obsolescence».<sup>22</sup>

Un altro aspetto fondamentale della questione risiede nelle nuove modalità di composizione e revisione del testo, e nella diversa natura degl'indizi che (solo in certi casi) ci permettono di ricostruire l'iter creativo che ha portato l'autore alla pubblicazione di un'opera. Nell'era digitale, gli autori costruiscono e rifiniscono il proprio lavoro in modo molto diverso da quanto avveniva sui materiali cartacei, tanto attraverso la scrittura manuale quanto per via dattilografica. Spariscono le scalette e gli abbozzi richiesti, con le varie ricopiate 'in bella', dal supporto car-

<sup>21</sup> M. Borghi, S. Karapapa, *Copyright and Mass Digitization*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

<sup>22</sup> A. Kirsch, «Technology is Taking Over English Departments. The false promise of the digital humanities», *The New Republic*, May 2014, link: <https://newrepublic.com/article/117428/limits-digital-humanities-adam-kirsch>.

taceo: si può passare subito alla composizione, rinviando l'*editing* a un secondo momento. Ne risulta un panorama completamente diverso per quanto riguarda la sopravvivenza di versioni intermedie e varianti provvisorie: questo nuovo *dossier génétique* richiede competenze di nuovo tipo per essere recuperato, studiato e pubblicato in modo soddisfacente, e la relativa metodologia comincia solo ora ad essere delineata, con la progettazione e lo sviluppo di adeguata strumentazione hardware e software. Quest'ultima, incentrata sulla struttura 'binaria' del file originale, deve partire da un recupero 'forense' di indizi non più leggibili a occhio nudo, perché danneggiati o obsoleti:

The digital forensic record is not accessible to the bare eye, but only as a hash-authenticated, bitstream-preserving duplicate of the physical data structure of the evidence on a storage medium, represented in the random access memory of the investigator and interpreted by an application, e.g. a word processor, a hex-editor, a binary parser, an undelete tool, a file carver or a simple grep search command.<sup>23</sup>

Su scala più ampia, è l'intero processo compositivo – e i contorni della funzione-autore – ad avere assunto nuove coordinate: un recente libro di Matthew Kirschenbaum dedica pagine importanti al mutamento radicale del rapporto creativo che l'autore intrattiene con il suo testo, e soprattutto con i relativi materiali preparatori: al mutare dell'iter compositivo e alla drastica riduzione degli approdi intermedi di tale lavoro, viene spesso a mancare l'attestazione di soluzioni intermedie e con essa importanti indicazioni sulle motivazioni espressive di determinate scelte autoriali. Nei primi anni della videoscrittura, il disagio e la frustrazione si alternano con lo stupore e l'entusiasmo, col risultato di amplificare la consapevolezza degli autori nei confronti dell'atto compositivo stesso. Ben presto, si fa strada la percezione di un'ineludibile provvisorietà della scrittura, che sottrae importanza alle redazioni d'autore non pubblicate, mentre bisogna arrivare ad anni recenti per avere programmi atti a tracciare minutamente le fasi intermedie della composizione.

<sup>23</sup> T. Ries, «The Rationale of the Born-digital Dossier Génétique. Digital forensics and the writing process: With examples from the Thomas Kling Archive», *Digital Scholarship in the Humanities*, 33/2 (2018), p. 418. L'*Hex Editor* è un *Hexadecimal Editor*, altrimenti detto *binary file editor* o visualizzatore del livello byte del documento; il *Binary Parser* riconosce e riproduce la struttura binaria del documento che soggiace alla sua forma 'leggibile'; il comando *Grep search*, disponibile anche in Linux, visualizza determinate stringhe di caratteri o parole del documento.

Come annota Kirschenbaum, è difficile isolare delle costanti nel comportamento degli autori, ma certamente l'avvento della videoscrittura complica notevolmente la routine creativa e altera la percezione dell'atto creativo in sé:

The reality, of course, is that *every* writer's individual habits and practices are deeply personal and idiosyncratic, and it is difficult, if not impossible, to extract patterns in support of generalizable conclusions – beyond the intense intimacy and commitment that the act of writing invariably demands. Some writers dictate aloud. Some write longhand and then type their work on a typewriter or computer. Some compose at the keyboard but then print out their work for handwritten revision. Others don't need the hard copy. Some writers print everything out, mark it up, and then retype ... Our instruments of composition, be they a Remington or a Macintosh, all serve to focalise and amplify our imagination of what writing is.<sup>24</sup>

Di fronte a una mediazione tecnologica che porta l'opera letteraria in parte al di fuori del controllo dell'autore, tuttavia, è anche vero che esistono delle strategie familiari adottate da quest'ultimo: se autori facoltosi come Ludovico Ariosto affidavano il proprio lavoro a piccole officine non lontane da casa, assumendosi le relative spese,<sup>25</sup> oggi è molto più facile ed economico per qualunque scrittore gestire in proprio le fasi preparatorie del lavoro conferendo all'editore un file già definitivo, magari protetto da formati che limitano l'intervento redazionale, e/o affidandosi a un circuito di *print on demand* non soggetto alle esigenze stilistiche e redazionali di una collana. In tal modo, tuttavia, il numero di lettori che potrà raggiungere sarà limitato, rispetto a quanto avviene con collane di grande diffusione o ancor più con la diffusione online di e-book. Si ripropone dunque un antico dilemma: meglio una circolazione limitata gestita in proprio o quasi, con relativo controllo del prodotto finale, o una più ambiziosa e vasta diffusione che rischia talvolta – in qualche misura – di comprometterne la qualità?

A simili quesiti, di annosa discussione in ambito ecdotico, non è tanto l'informatica applicata alle scienze umane, quanto la filologia nel suo senso più pieno a dover dare risposte: è il tradizionale dibattito sulla deontologia editoriale a dover prendere in considerazione lo sviluppo

<sup>24</sup> M. Kirschenbaum, *Track Changes: A Literary History of Word Processing*, Harvard, Harvard University Press, 2016, pp. 22-23.

<sup>25</sup> C. Fahy, *L'Orlando Furioso del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita & Pensiero, 1989.

delle consuete categorie di autore, variante, opera, edizione nell'ambiente digitale. Come nel contesto anglofono, dalle nuove problematiche può così scaturire un ripensamento delle categorie fondamentali della testualità e dell'ecdotica nel contesto digitale. Tradizionalmente, il dibattito in lingua inglese è stato propiziato e sviluppato dagli studi di anglistica, a partire dalla culla di tali studi Oltreoceano, la *Bibliographical Society of America* presso la University of Charlottesville in Virginia. Analogamente, alla discussione di questi temi in Italia sarebbe utile un maggiore coinvolgimento dei filologi italiani: questi ultimi appaiono tuttavia ancorati a una tradizione metodologica assai conservatrice, in cui il circuito di revisione e validazione delle acquisizioni della ricerca – a cominciare dalle edizioni critiche – si svolge in massima parte in ambiente cartaceo (collane autorevoli, riviste di riconosciuta importanza nel singolo settore disciplinare etc.). Verso il mezzo tradizionale, del resto, appare sbilanciato anche il sistema di valutazione della ricerca, ad esempio per quanto riguarda le riviste classificate in fascia A dalla nostra Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca (ANVUR).<sup>26</sup>

Nell'ambito specifico delle edizioni condotte con metodologia filologica, un aspetto rilevante è che l'argomentazione e proposta di un testo critico autorevole sembra ancora per lo più appannaggio delle tradizionali edizioni critiche, promosse e validate da collane ed editori di elevato prestigio internazionale. Per converso, nell'ottica specifica delle edizioni scientifiche digitali (*digital scholarly editions*), un articolato dibattito oppone i fautori della edizione 'agnostica', risultante dalla rappresentazione simultanea di tutte le versioni del testo ritenute significative (mediante immagini e trascrizioni, importanti specie per autori di epoca moderna e contemporanea) a quanti rivendicano la necessità di formulare – anche nel contesto elettronico – una ipotesi ricostruttiva di testo critico.

In ambiente elettronico, tale esigenza di sintesi è tipicamente meno avvertita, perché da un lato l'elasticità del mezzo rende possibile la rappresentazione simultanea di tutte le testimonianze, dall'altro il relativo confronto è gestito in modo estemporaneo da interfacce utente che ne esaltano lo sperimentalismo, senza il necessario approdo all'ipotesi di un testo critico.<sup>27</sup> Anche dove provviste di software per la collazione

<sup>26</sup> L'elenco complessivo, via via aggiornato, si trova al link [http://www.anvur.it/wp-content/uploads/2018/04/Area\\_10\\_CLA\\_V\\_quad.pdf](http://www.anvur.it/wp-content/uploads/2018/04/Area_10_CLA_V_quad.pdf).

<sup>27</sup> L. Leonardi, «Filologia elettronica fra conservazione e ricostruzione», in *Digital philology and medieval texts*, a cura di A. Ciula e F. Stella, Pisa, Pacini, 2006, pp. 65-75; consultabile in formato elettronico al link <http://www.infotext.unisi.it/upload/DIGIMED06/book/leonardi.pdf>.



automatica delle testimonianze, molte *digital scholarly editions* hanno manifestato un certo disinteresse per la fissazione di un testo critico, o almeno la proposta di un testo di riferimento per la lettura generale (si tratta della funzione ‘ergodica’ la cui importanza è sottolineata per le edizioni digitali da Vanhoutte<sup>28</sup> e ribadita da Pierazzo).<sup>29</sup>

Non è difficile riconoscere, sotto il paludamento tecnologico, la riedizione amplificata del più antico dilemma della critica testuale, quello che oppone l’esigenza prioritaria della conservazione dei documenti primari, oggetto essi stessi di edizioni estremamente fedeli al loro aspetto linguistico (fino a fatti di grafia), all’espressione più o meno libera del *iudicium* editoriale, che consente di razionalizzare e spiegare il degrado successivo del testo per attingerne, in qualche misura, un perduto stadio originario. Conservare vs. Interpretare: edizione-archivio che accoglie e valorizza una pluralità di versioni del testo vs. *Reading Text* autorevole che può circolare anche al di fuori del circuito specialistico; *digital documentary edition* – nella terminologia di Pierazzo<sup>30</sup> – vs. edizione critica tradizionale, che presenta un testo di riferimento (o più di uno) e ne offre motivazione attraverso la consueta dialettica testo/apparato (sia pure espressa con le soluzioni tecnologiche più idonee e aggiornate, come ad es. *EVT-Edition Visualization Technology*, sviluppato a Pisa).<sup>31</sup>

Nonostante ciò, è ormai difficile sottrarsi all’impressione che il modello dell’edizione critica tradizionale, la sofisticata *machinery* intellettuale più volte elogiata da McGann,<sup>32</sup> con la sua sintesi gerarchica della tradizione di un testo, resti centrale per la semantica complessiva dell’edizione e l’esperienza di lettura (in ambito cartaceo, si pensi alla diversa articola-

<sup>28</sup> E. Vanhoutte, «Defining Electronic Editions: A Historical and Functional Perspective», in W. McCarty (a cura di), *Text and Genre in Reconstruction. Effects of Digitalization on Ideas, Behaviours, Products and Institutions*, Cambridge, Open Book Publisher, 2010, pp. 119-144.

<sup>29</sup> E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, 2014, al link <http://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01182162>.

<sup>30</sup> E. Pierazzo, «A Rationale of Digital Editions», *Linguistic and Literary Computing*, 26 (2011), pp. 463-477.

<sup>31</sup> R. Rosselli Del Turco., G. Buomprisco, C. Di Pietro, J. Kenny, R. Masotti, J. Pugliese, «Edition Visualization Technology: A Simple Tool to Visualize TEI-based Digital Editions», *Journal of the Text Encoding Initiative*, 8 (2014-15), pp. 1-21. Sul ‘destino digitale’ del tradizionale istituto dell’apparato critico, si veda l’ottima discussione nel cap. 3 di D. Apollon, C. Belisle, *Digital Critical Editions*, Champaign, University of Illinois Press, 2014, pp. 81-113.

<sup>32</sup> J.J. McGann, *A New Republic of Letters. Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2014.

zione e disposizione spaziale delle varianti). A orientare verso l'edizione-archivio, non basta la presunta completezza e 'oggettività' di quest'ultima: in presenza di tradizioni sovrabbondanti – e tipicamente per i testi classici – resta sostanzialmente impossibile pubblicare tutte le versioni di un testo, e i criteri stessi di selezione sono destinati a restare soggettivi e fortemente implicati con metodologie tradizionali di ricostruzione congetturale. In tal senso, sono interessanti i rilievi di Monella,<sup>33</sup> che osserva come le edizioni digitali abbiano preso piede solo presso i Classicisti con interessi prevalenti nella *variance* testuale (papirologi, epigrafisti, codicologi e paleografi), mentre nelle edizioni *mainstream* di autori appartenenti al canone letterario tale *variance* non ha interesse in sé, ma solo in rapporto a un *Text* stabilito e motivato (non dunque riprodotta integralmente, ma razionalizzata e semplificata in apparato). In altre parole, gli utenti di edizioni critiche si aspettano che il lavoro di costituzione del testo critico e di complementare selezione e 'orientamento' delle varianti sia svolto da una figura editoriale 'forte': su questo rapporto di valori si basa il funzionamento dell'edizione e il relativo circuito di ricezione.

Come le edizioni tradizionali, infatti, le *digital scholarly editions* non possono mancare di essere valutate in rapporto alla loro specifica utenza, cioè come vettori di specifiche informazioni e contenuti mirati a un dato ambito disciplinare e al relativo, qualificato dibattito. Per tale motivo, la semantica dell'edizione scientifica digitale investe tutti gli aspetti tecnici e le caratteristiche strutturali della sua progettazione e costruzione: dalla elementare codifica testuale all'interfaccia utente, dalle modalità di interrogazione alla collazione e visualizzazione delle varianti. Data per scontata nell'allestimento di tradizionali edizioni critiche, la messa a fuoco delle esigenze dell'utente specializzato si ripropone in forme nuove nell'orizzonte digitale, ad esempio nelle diverse strategie di marcatura dei testi, destinate ad esplicitarne caratteristiche di non immediata interpretazione.

Una codifica elementare, ancillare ad esempio alla trascrizione, può essere inserita *in-line*, ricalcando i vari elementi del testo e la relativa segmentazione (la struttura standard della *Ordered Hierarchy of Content Objects: OHCO*).<sup>34</sup> Tuttavia, altri studiosi hanno sottolineato come la

<sup>33</sup> P. Monella, «Why Are There no Comprehensively Digital Scholarly Editions of Classical Texts?», in *Digital Philology: New Thoughts on Old Questions*, a cura di A. Cipolla, Ferrara, Libreria Universitaria, 2017, pp. 141-160.

<sup>34</sup> La validità dell'interpretazione del testo come OHCO è argomentata da Allen Renear in una serie di importanti saggi a partire dagli anni Novanta: se ne veda una sintesi al link <http://cds.library.brown.edu/resources/stg/monographs/ohco.html>.

marcatura di aspetti importanti sia incompatibile con tale struttura, preferendo una codifica più complessa e articolata, ‘esterna’ alla stringa di testo.<sup>35</sup> Quest’ultima è tipicamente *stand-off*, ovvero registrata su file separato e collegata alla sequenza verbale mediante appositi link: l’applicazione di tags più sofisticati finisce infatti per rompere quella linearità e interessare porzioni del testo non lineari o sequenziali (*overlapping hierarchies*).<sup>36</sup>

In altre parole, qualunque tipo di annotazione – tradizionalmente espressa dall’apparato critico – può trovare adeguata rappresentazione in ambiente digitale, con potenzialità informative illimitate grazie alla possibilità di associare tale marcatura a qualunque porzione di testo e di conservarla separatamente dal testo stesso.<sup>37</sup> Per venire incontro alle esigenze non specialistiche, quest’ultimo dovrebbe invece possedere solo una leggera codifica lineare ‘nascosta’ nella sequenza verbale (*embedded*), ad esempio per dare piena rappresentazione all’atto trascrittivo: lo sottolinea ancora Eggert,<sup>38</sup> nel suggerire l’adozione del *Just-In-Time-Markup* (JITM), un sistema di codifica che comprende anche un protocollo di autenticazione per tutelare la correttezza e integrità del documento codificato.<sup>39</sup>

Vorrei concludere questo breve saggio invocando un maggiore dialogo fra la tradizione filologica europea e la *editorial theory* anglo-americana: la continuità fra filologia ‘digitale’ e filologia senza aggettivi può emergere solo in presenza di una teoria dell’edizione che metta in chiaro il modo in cui vecchie questioni ci si presentano in nuove vesti. Lo ha sintetizzato efficacemente uno dei più influenti fra gli editorial theorists, Peter Shillingsburg: «The first error most digital enthusiasts make is to misconceive what a literary text is; the second is to misconceive what is lost in translation from physical to virtual form; and a third is to assume that every text of a work is more or less identical to every other...».<sup>40</sup>

<sup>35</sup> D. Apollon, C. Belisle, *Digital Critical Editions*, 2014, pp. 179-199.

<sup>36</sup> P. Eggert, «Text-encoding, Theories of the Text, and the “Work-Site”», *Literary and Linguistic Computing*, 20/4 (2005), pp. 425-435.

<sup>37</sup> In generale, lo *stand-off markup* è «the kind of markup that resides in a location different from the location of the data being described by it», in opposizione appunto alla marcatura *inline*, «where data and annotations are intermingled within a single location» (<https://wiki.tei-c.org>).

<sup>38</sup> P. Eggert, *Text encoding*, pp. 425-435.

<sup>39</sup> M. Deegan, K. Sutherland, *Transferred Illusions: Digital Technology and the Forms of Print*, London-New York, Routledge, 2016, p. 88.

<sup>40</sup> P. Shillingsburg, «From Physical to Digital Textuality: Loss and Gain in Literary Projects», *CEA Critic*, 76/2 (2014), p. 159.

In relazione alle lingue classiche, si dirà che è maggiore l'integrazione del lavoro svolto in Italia con analoghe iniziative a livello internazionale: un dibattito che si svolge da tempo in lingua inglese può dialogare con maggiore assiduità e intensità con la ricca tradizione anglo-americana della *editorial theory*, che ha recepito molto tempestivamente le innovazioni introdotte dalla tecnologia digitale nell'agenda della critica testuale. Come nel citato sottotitolo di Cipolla,<sup>41</sup> tali novità si presentano in gran parte come ripensamento di categorie che, specie nella tradizione di lingua inglese, sono da lungo tempo al centro del dibattito: nella filologia dei testi a stampa, di importanza prioritaria nel contesto anglofono, si discute da oltre un secolo sul rapporto fra la volontà d'autore e la mediazione tecnologica, sull'opportunità di pubblicare versioni alternative dell'opera o un singolo *reading text* rappresentativo, sulla funzione degli apparati e così via. Indubbiamente, anche nel contesto anglofono sarebbe auspicabile una maggiore consapevolezza delle grandi acquisizioni metodologiche maturate in Italia – e non solo su testi italiani – negli ultimi cent'anni: ma di questo ho discusso in un contributo attualmente in via di pubblicazione in un numero monografico della rivista *Digital Philology*, curato da Igor Candido.<sup>42</sup>

In tal senso, appare chiaro che – sul piano disciplinare – una riflessione sulle rinnovate modalità di produzione e diffusione del testo letterario dovrebbe incombere – in parallelo con quanto avviene in seno all'anglistica internazionale – alla filologia della letteratura italiana, almeno in relazione ai nostri autori e testi. Rispetto ad altri settori disciplinari, tuttavia, è proprio in questo campo che si osserva un certo ritardo nell'adattamento della manualistica alle nuove coordinate del testo digitale, sempre con la notevole eccezione – citata in apertura – di Stoppelli.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> A. Cipolla, *Digital Philology*.

<sup>42</sup> M. Zaccarello, «Preserving the Document, Restoring the Text? The Italian Tradition and Anglo-American Perspectives in Textual Scholarship», in I. Candido (a cura di), *Rethinking Italian Philology: Textual Criticism and Digital Practice*, special issue of the journal *Digital Philology*, in corso di stampa.

<sup>43</sup> F. Stoppelli, *Filologia della Letteratura italiana*. Non fa eccezione, perché saldamente ancorato al verbo lachmanniano, l'importante volume di P. Trovato, *Everything you always wanted to know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padova, Libreria Universitaria, 2014, che del versante digitale tratta solo in termini stemmatici (cladistica, software di collazione).

## ABSTRACT

Whilst *Digital Humanities* (or, more clearly, *humanities computing*) are more clearly defined as a technology-driven discipline that already enjoys a number of university courses and textbooks, *digital philology* appears to be more difficult to circumscribe. In a diverse range of academic fields, the latter should consider traditional issues in textual criticism under the new perspective of the digital production, publication and circulation of texts. Particularly when addressing textual criticism, a crucial issue is the definition of the aims, methods and deontology of the publication of authoritative texts, both in paper and digital. Through a general overview of such problems, this essay suggests that, following the acquisitions of Anglo-American *editorial theory*, Italian philology should pay more attention to abroad methodological issues.

*Keywords*

Digital Humanities, digital philology, digital scholarly editions, editorial theory.

## RIASSUNTO

Se l'informatica umanistica ha ormai acquisito una fisionomia ben definita, anche grazie a manuali e corsi universitari, resta ad oggi meno individuata l'area della filologia digitale. Piuttosto che disciplina a prevalente trazione tecnologica, quest'ultima dovrebbe proiettare sull'orizzonte digitale le questioni da sempre fondamentali per la critica del testo: l'accertamento della volontà autoriale, il confronto delle testimonianze, la costituzione del testo etc. Di particolare importanza appare oggi la prospettiva ecdotica, con una più esplicita demarcazione fra le prerogative della tradizionale edizione critica e quelle delle *digital scholarly editions*. Attraverso una panoramica di tali problematiche nelle loro declinazioni più attuali, il presente saggio sottolinea l'esigenza di una rinnovata riflessione teorica e metodologica, a partire da un dialogo più assiduo con la *editorial theory* anglo-americana.

*Parole -chiave*

Informatica humanistica, filologia digitale, edizioni scientifiche digitali, editorial theory.

# FILOLOGIA D'AUTORE DIGITALE

PAOLA ITALIA

## 1. Testo, apparato e varianti nella filologia d'autore

La peculiarità della filologia d'autore, la disciplina che studia le modalità della rappresentazione delle varianti riferibili a una volontà dell'autore, e non della tradizione, fondata da Dante Isella nel 1987,<sup>1</sup> è costituita da due elementi fondamentali: 1. la distinzione tra diversi livelli testuali e 2. la rappresentazione non diplomatica ma diacronica e per fasi, detta anche 'sistemica' delle varianti.<sup>2</sup> Vediamoli analiticamente, prima di analizzare, con l'aiuto di alcuni esempi tratti dai manoscritti di due autori su cui si è fondata la disciplina stessa (Leopardi e Gadda), quali cambiamenti comporta il passaggio all'ecosistema digitale<sup>3</sup> nella rappresentazione delle correzioni d'autore.

La prima peculiarità è costituita dalla separazione di diversi livelli testuali nella resa del manoscritto e delle sue correzioni. Il primo livello è 'testuale': è costituito cioè dalla lezione da stabilire a testo. Il filologo, di fronte a un manoscritto con correzioni d'autore, deve prima di tutto sta-

<sup>1</sup> D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987 (poi in nuova edizione ampliata, a cura di S.I. Brusamolino, Torino, Einaudi, 2017) e si veda anche «La filologia e la stilistica di Dante Isella. Per un'antologia», a cura di S. Carrai e P. Italia, *Ecdotica*, 15 (2018), pp. 185-238.

<sup>2</sup> Si veda, per una trattazione analitica, P. Italia e G. Raboni, *Che cosa è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010 e il sito [www.filologiadautore.it](http://www.filologiadautore.it) (in particolare la sezione *Come si fa una edizione critica*, e gli *Esercizi di filologia d'autore*).

<sup>3</sup> Cfr. F. Rossi e F. Tomasi, «La metodologia della ricerca umanistica nell'ecosistema digitale», *AIUCD* (2014) (book of abstracts) e «Proceedings of the Third AIUCD Annual Conference on Humanities and Their Methods in the Digital Ecosystem», *AIUCD* (2014), a cura di F. Tomasi, R. Rosselli Del Turco, A.M. Tammaro, ACM, New York, NY, USA.

bilire quale lezione trascrivere e pubblicare. Può infatti scegliere di trascrivere la prima redazione compiuta del testo, o l'ultima lezione ricostruibile dalle correzioni del manoscritto. Nel primo caso avrà un apparato evolutivo, rappresentante tutte le correzioni intervenute sul testo dalla lezione base (a testo) all'ultima, nel secondo un apparato genetico, rappresentante le medesime correzioni dall'ultima (a testo) alla prima. Il secondo livello è intratestuale, ed è costituito dalle varianti alternative, ovvero quelle varianti apposte più o meno tardivamente, su cui l'autore non ha mostrato una precisa volontà, e che rimangono in 'alternativa' al testo.

Queste varianti vengono rappresentate in forma di nota a piè di pagina, con esponente alfabetico (per non confonderle con le eventuali note d'autore), ma nello stesso corpo del testo, perché – non avendo l'autore scelto tra la lezione a testo e quella alternativa – hanno la stessa dignità (e quindi lo stesso corpo tipografico) del testo. Il terzo livello testuale è quello genetico, ed è rappresentato dalle correzioni, ovvero le aggiunte, cassature, espunzioni, inserzioni, che si sono susseguite, in una o più serie correttorie, sul testo base. Queste correzioni sono rappresentate in un apparato separato dal testo, solitamente di tipo 'orizzontale' (pubblicato a piè di pagina o in fondo al volume, nel caso di correzioni ingenti), che può essere evolutivo o genetico, e – come vedremo – rappresenta le correzioni in modo diacronico e 'per fasi'. Vi è un ulteriore livello, di tipo metatestuale, che rappresenta le cosiddette postille, ovvero le osservazioni dell'autore, i suoi autocommenti, le note critiche e compositive e viene separato dal testo, e rappresentato in una sezione a parte (solitamente nella *Nota al testo*), ma richiamato nel testo da un segno a margine che, come le antiche 'manicule', suscita l'attenzione del lettore e indica puntualmente dove la 'postilla' deve essere inserita virtualmente (pur leggendola nella sezione apposita).

Come si può vedere, questa separazione di diversi livelli testuali rappresenta una applicazione diretta della definizione di Gianfranco Contini secondo cui «ogni edizione è una interpretazione»,<sup>4</sup> poiché razionalizza la complessità delle correzioni d'autore del manoscritto, permettendo al lettore di gerarchizzarle. E rappresenta una differenza fondamentale con la critica genetica, o altre edizioni con apparati di tipo 'verticale', in cui non vi è differenza tra testo e apparato, ma le correzioni sono rappresentate direttamente nel testo, in sequenze verticali.

La seconda peculiarità della filologia d'autore è costituita dalla rappresentazione delle correzioni in forma diacronica e per 'fasi', invece che

<sup>4</sup> Cf. G. Contini, *Filologia*, a cura di L. Leonardi, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 19.

in forma diplomatica. Una volta stabilita la lezione da mettere a testo, il filologo ricostruisce il numero e l'ordine delle correzioni seguendo le indicazioni diacroniche date dal ductus, dalla grafia, dalla posizione delle varianti, dal senso del testo stesso. Questa peculiarità costituisce un secondo elemento di differenza con la critica genetica e con altre edizioni con apparati (sia di tipo verticale che di tipo orizzontale), in cui l'apparato è interno al testo, e rappresenta, con opportuni segni e simboli, la topografia delle correzioni. Nelle edizioni di filologia d'autore l'apparato non rappresenta la topografia della correzione, ma la sua diacronia, la genesi delle sue fasi da un 'prima' a un 'dopo', identificati da fasi numeriche, in rapporto 1:1 (la fase è sempre riferibile alla minima unità di testo coinvolta in variante).

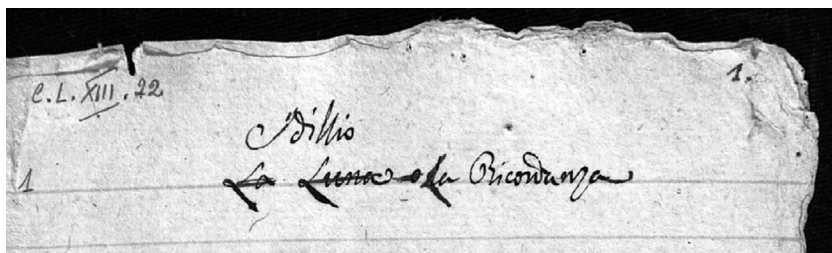
Un esempio, tratto dal titolo dell'idillio leopardiano *La Ricordanza*,<sup>5</sup> rappresenta in modo efficace la differenza tra apparato 'fotografico' e 'sincronico' (edizione diplomatica) e apparato 'diacronico' e 'per fasi' (edizione critica). Nella rappresentazione per 'fasi', i numeri rappresentano le fasi, e le lettere in apice le penne con cui è stata effettuata la correzione.

Edizione diplomatica:

La Luna o La Ricordanza

Edizione critica:

La Ricordanza] <sup>1A</sup>La Luna → <sup>2A</sup>La Luna o la Ricordanza → <sup>3B</sup>La Ricordanza



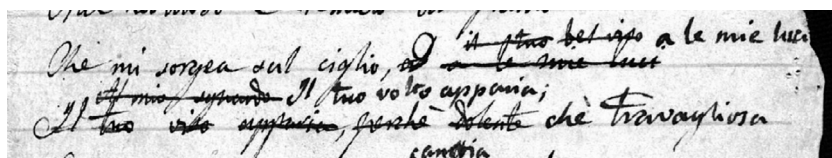
<sup>5</sup> Per l'edizione critica dell'idillio, cf. G. Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzoni, Firenze, Accademia della Crusca, 2016; per un'analisi variantistica dell'idillio cf. P. Italia, «La ricordanza. Idillio III, in Giacomo Leopardi, *Il libro dei Versi del 1826: "poesie originali"», in *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, a cura di P. Italia, 9/2 (2014), pp. 67-80.*



Anche nel caso qui sotto riportato dei vv. 7-8, le varianti sono rappresentate, in un rapporto 1 a 1, secondo le fasi genetiche:

7-8 ——— a le mie luci  
 Che mi sorgea sul ciglio, ~~a le mie luci~~  
~~Al mio sguardo~~ Il tuo volto apparia;  
 Il tuo viso apparia, perché dolente chè travagliosa

7-8 a le mie luci | Il tuo volto apparia; chè travagliosa] <sup>1A</sup>a le (prima al~~e~~)  
 mie luci | Il tuo viso apparia, perchè dolente → <sup>2A</sup>il tuo bel viso | Al mio  
 sguardo apparia, perché dolente → <sup>3B</sup>a le mie luci | Il tuo volto apparia,  
 che travagliosa → <sup>4DT</sup>



L'edizione, ovvero l'interpretazione del testo, permette di seguire, fase dopo fase, l'evoluzione dei versi 7-8, dalla lezione base: «a le mie luci | Il tuo viso apparia, perchè dolente» a una prima correzione, effettuata con la stessa penna utilizzata per la scrittura del testo base: «il tuo bel viso | Al mio sguardo apparia, perché dolente», a una correzione tardiva, effettuata con la penna 'B', ovvero con la penna con cui Leopardi, nel 1820, scrive il quarto e il quinto testo della serie degli *Idilli*: *La sera del giorno festivo* e *Il Sogno* «a le mie luci | Il tuo volto apparia, che travagliosa». Una concatenazione che restituisce alle varianti irrelate (se rappresentate in forma diplomatica), lo sviluppo diacronico nella loro evoluzione sintattica.

## 2. La filologia d'autore nell'ecosistema digitale

Questa modalità di rappresentazione, che è stata progressivamente perfezionata in edizioni critiche anche molto complesse, da quella dei *Canti* di Leopardi, da cui abbiamo tratto l'esempio precedente, a quella del *Fermo e Lucia*, dai *Malavoglia* alla *Vita* di Alfieri, fino alla recente edizione delle *Storie ferraresi* di Giorgio Bassani, sostituisce a un apparato 'fotografico' e sincronico, nato per leggere le correzioni e decodificare il testo, una interpretazione del manoscritto che prescinde dal rapporto continuo con la sua riproduzione. Non si tratta di un metodo opposto all'edizione

diplomatica, ma di una sua integrazione (tanto che, nella serie degli *Esercizi di filologia d'autore*, dedicati a manoscritti letterari moderni, da Elsa Morante, a Pirandello, a D'Annunzio, vengono proposte entrambe le edizioni: diplomatica e critica).

Cosa cambia, per la filologia d'autore, quando il testo viene letto e studiato in un ambiente digitale? Le conseguenze non sono né semplici né immediate. Il testo digitale, infatti, per le sue caratteristiche di variabilità (per cui il suo valore non è legato al suo esito ultimo ma alle forme relative del suo farsi nel tempo), molteplicità (per la moltiplicazione dei testi e dei testimoni), iconicità (per la possibilità di rappresentarlo in immagine) e interattività (per la possibilità di intervento dell'autore e del lettore), enfatizza la dinamicità e mobilità del testo introdotta dalla filologia d'autore,<sup>6</sup> ma, d'altro canto, la possibilità di fruire direttamente della sua riproduzione digitale porta a privilegiare la riproduzione diretta del manoscritto, e spinge verso una filologia sempre più 'bedieriana'.<sup>7</sup> Vediamo analiticamente queste conseguenze nei pro e contro relativi alle edizioni critiche digitali.

Tra i vantaggi di una riproduzione digitale delle varianti manoscritte vi è la possibilità di offrire una visione sinottica dei diversi testimoni, di dare una rappresentazione diacronica delle varianti e di utilizzare le marcature tipografiche e cromatiche per la distinzione dei testimoni. Tra gli svantaggi il fatto che non è possibile, con la marcatura XML/TEI, catalogare in modo differente una stessa variante (*overlapping*), che non è permessa una analisi tipologica delle varianti, e che, proprio per la possibilità di riprodurre visivamente tutti i testimoni, si tende a privilegiare una trascrizione diplomatica, allo sforzo intellettuale di ricostruire il testo perduto. Ma se, da un lato, la filologia digitale sembrerebbe sostituire il certo all'incerto, la riproduzione di un testimone all'astrattezza della sua ricostruzione, dall'altro privilegia all'incertezza di lezioni ricostruite, la certezza di lezioni che, nella migliore delle ipotesi, sono portatrici della lingua, dello stile e delle caratteristiche formali di un anonimo copista.

La prevalenza delle edizioni diplomatiche sulle edizioni critiche è facilmente riscontrabile attraverso i due cataloghi delle edizioni critiche digitali, quello di Greta Franzini<sup>8</sup> e di Patrick Sahle,<sup>9</sup> e attraverso le edi-

<sup>6</sup> Cf. le osservazioni sulla molteplicità testuale in E. Pierazzo, «Il testo è morto lunga vita ai testi», *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, 4 (2018).

<sup>7</sup> Cf. G. Raboni, «Per una filologia d'autore meno bedieriana», *Ecdotica*, 9 (2012), pp. 171-81.

<sup>8</sup> <https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at/>

<sup>9</sup> <http://www.digitale-edition.de/>

zioni che sono state recensite nella rivista *Ride*.<sup>10</sup> Ma è davvero irreversibile il destino 'bédieriano' delle edizioni digitali? In realtà, gli esperimenti fatti da un lato sull'edizione dei *Canti* di Leopardi, dall'altro sulle varianti gaddiane, mostrano il contrario.

Dal 2015, con un lavoro di équipe sorto all'interno di un corso di *Letteratura Italiana*, l'edizione critica dei *Canti*, pubblicata in versione cartacea per le Edizioni dell'Accademia della Crusca, è stata riversata in formato digitale in una piattaforma Wiki. La novità dell'edizione *Wiki Leopardi*<sup>11</sup> è che, pur non rinunciando alla possibilità di confrontare direttamente l'edizione del testo con la riproduzione digitale delle stampe, permette di visualizzare contemporaneamente testo e apparato, e di passare vicendevolmente dal testo stabilito nell'edizione critica (i *Canti* pubblicati da Saverio Starita nel 1835), alle forme precedenti, edite e inedite. Come vedremo oltre, presentando *Wiki Gadda* (la stessa modalità di edizione applicata al manoscritto di *Eros e Priapo*),<sup>12</sup> l'edizione Wiki permette di coniugare l'esigenza del mondo digitale di accompagnare l'edizione con una rappresentazione diretta del testimone, ma non rinuncia allo sforzo filologico nel dare, per ogni variante, la catena dei testimoni, consentendo al lettore di andare rispettivamente dal testo alla variante, e dalla variante al testo. Il limite di questa edizione digitale è costituito dal fatto che rappresenta solo le varianti a stampa, e che non è interoperabile, poiché i testi sono inseriti in Wikimedia, che fornisce una marcatura HTML, ma non una marcatura XML/TEI.

Un altro esperimento è stato realizzato con il quaderno degli *Idilli* napoletani, le cui correzioni sono state rappresentate mediante il sistema 'Ecdosys',<sup>13</sup> che segue un diverso modello di marcatura. Ecdosys permette di ricostruire il processo variantistico dei testi, attraverso la visione progressiva dei diversi strati correttori, rappresentati direttamente nel testo. Ogni strato corrisponde a una serie di correzioni, che vengono visualizzate con colori identificativi. L'utente può decidere se mettere a confronto due o più strati, o comparare il testo definitivo (o uno degli strati correttori) con il manoscritto o con una delle stampe. Questo metodo,

<sup>10</sup> <https://ride.i-d-e.de/> e si vedano i *Criteri per la revisione delle edizioni critiche digitali* in <https://www.i-d-e.de/publikationen/weitereschriften/criteri-versione-1-1/>.

<sup>11</sup> Wiki Leopardi, [http://wikileopardi.altervista.org/wiki\\_leopardi/index.php?title=Wiki\\_Leopardi](http://wikileopardi.altervista.org/wiki_leopardi/index.php?title=Wiki_Leopardi)

<sup>12</sup> Wiki Gadda, [http://www.filologiadautore.it/wiki/index.php?title=Pagina\\_principale](http://www.filologiadautore.it/wiki/index.php?title=Pagina_principale). Home page della piattaforma Wiki Gadda, 'Gli associati a delinquere'.

<sup>13</sup> «Ecdosys Leopardi», *Il quaderno napoletano degli 'Idilli'* (<http://leopardi.ecdosys.org/it/Home/>).

applicato fruttuosamente da Paul Eggert sui poemi di Charles Harpur,<sup>14</sup> è il più completo, perché rappresenta sia i manoscritti che le stampe, e ricostruisce virtualmente gli strati correttori che si sono succeduti sul testo nel tempo. I limiti di questo metodo sono costituiti dalla tipologia dei testi, poiché funziona molto bene per testi brevi e con poche correzioni di cui si siano individuate puntualmente le ‘campagne correttorie’, ma non può essere applicato su una serie complessa di testi e con correzioni che intervengono su ampie porzioni di testo, con spostamento di blocchi testuali, a distanza, e su testi diversi.

### 3. Filologia d'autore digitale gaddiana

Per quantità ed elaborazione dei testimoni, l'opera di Gadda ha rappresentato un caso eccezionale di filologia d'autore, che ha richiesto l'elaborazione di un'ecdotica specifica. È infatti per l'edizione critica del *Racconto italiano di ignoto del '900*<sup>15</sup> che Dante Isella ha elaborato il sistema di rappresentazione per filtri (apparato, varianti alternative, postille), divenuto poi un modello per l'edizione di testi letterari moderni con varianti d'autore.

Tra le opere di Gadda, *Eros e Priapo* è particolarmente utile per vedere l'impatto dell'ambiente digitale sulla filologia d'autore. Si tratta infatti di un testo pubblicato dopo una pesante revisione autocensurata, intervenuta a vent'anni dalla scrittura del manoscritto originario, rielaborato più volte dall'autore dopo la prima stesura (avvenuta nel 1944-46), anche a seguito dei rifiuti ricevuti da riviste ed editori.<sup>16</sup> I testimoni sono vari e di diverse tipologia: i due manoscritti originari (A e A1), il dattiloscritto fatto trarre in casa editrice negli anni Sessanta (D), con le correzioni manoscritte di Gadda e del co-editore Enzo Siciliano (D1) e le bozze conservate (Bz) e non conservate (Bz\*), fino alla stampa del 1967 (EP67).<sup>17</sup>

L'edizione *Wiki Gadda*, utilizzata per realizzare l'edizione critica del manoscritto originario, scoperto nel 2010 presso l'Archivio Gadda Liberati di Villafranca di Verona, ha permesso di condividere nel gruppo di lavoro le riproduzioni digitali dei testimoni e di realizzare l'edi-

<sup>14</sup> <http://charles-harpur.org/Home/Site/>.

<sup>15</sup> Cf. C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del '900*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1983.

<sup>16</sup> Per la storia del testo cf. C.E. Gadda, *Eros e Priapo*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 343-44.

zione critica. L'apparato, come in tutte le edizioni Wiki, utilizza nuove pagine della piattaforma per rappresentare le diverse fasi del testo: ogni porzione di testo coinvolta in variante è cliccabile, e conduce a una nuova pagina in cui si legge la nuova lezione. Anche l'uso delle nuove tecnologie, strettamente connesso con la filologia d'autore digitale, ha dato un nuovo impulso al lavoro, costringendo a un cambio di paradigma ecdotico: solo con la riproduzione digitale ad alta definizione del manoscritto originario (A), infatti, è stato possibile far emergere uno strato di correzioni tardivo e separabile dalla lezione base, effettuato da Gadda negli anni Sessanta con una penna di inchiostro diverso, e successivamente con una biro di colore blu, non riconoscibile nella riproduzione monocromatica. Se, quindi, nella prima edizione a testo (uno specimen del Capitolo I, pubblicato nel 2006 su Ecdotica)<sup>18</sup> si leggeva l'ultima lezione del manoscritto, dopo la scoperta dell'autografo e la campagna di riproduzione digitale i criteri ecdotici sono cambiati e l'edizione cartacea e digitale riproduce la lezione base comprensiva delle correzioni introdotte sul testo, prima della revisione degli anni Sessanta.<sup>19</sup>

L'utilizzo di una piattaforma Wiki per un'edizione critica digitale, come abbiamo visto per Wiki Leopardi, comporta certamente anche dei limiti, come una certa rigidità nella personalizzazione dell'interfaccia e l'assenza di quei requisiti di interoperabilità e portabilità che vengono richiesti a un'edizione digitale. Le Wiki edizioni vanno quindi intese come strumenti a vocazione didattica, preferibili per la disseminazione di edizioni critiche che hanno già avuto una vita cartacea e che possono, senza ingenti finanziamenti e con una partecipazione diretta degli utenti/*editor*, avere una nuova vita digitale.<sup>20</sup>

Partendo sempre da *Eros e Priapo* abbiamo sperimentato un modello di edizione digitale basato sulla marcatura XML/TEI e visualizzato con EVT2.<sup>21</sup> Tale modello consente anzitutto l'interoperabilità, grazie al

<sup>18</sup> P. Italia e G. Pinotti, «Edizioni d'autore coatte: il caso di "Eros e Priapo" (con l'originario primo capitolo, 1944-46)», *Ecdotica*, 5 (2008), pp. 7-102.

<sup>19</sup> C.E. Gadda, *Eros e Priapo*, pp. 405-07.

<sup>20</sup> Cf. M. Giuffrida, P. Italia, G. Pinotti, «L'edizione Wiki Gadda. Per una filologia digitale sostenibile», in *ECD/DCE. Edizioni critiche a confronto-Comparing Editions*, Roma, La Sapienza, 2015, pp. 105-125.

<sup>21</sup> Il modello di edizione digitale proposto qui in *Appendice* è stato realizzato da Rita Tarantino, cui si devono anche i paragrafi seguenti che illustrano il funzionamento di EVT2 (si veda qui l'articolo di R. Rosselli Del Turco e C. Di Pietro, «La visualizzazione di edizioni digitali con EVT: una soluzione per edizioni diplomatiche e critiche», pp. 258-283).

sistema di marcatura XML/TEI (Appendice 1) basato su tag standardizzati per codificare su vari livelli il testo e il relativo apparato. La sfida maggiore è consistita nell'adattare questo sistema di marcatura alla rappresentazione di un'edizione critica con apparato 'per fasi' tramite il visualizzatore EVT2 versione beta 1, che non supporta tutti gli elementi dell'apparato critico (mentre ben si adatta alle edizioni diplomatiche).

Il testo del primo capitolo di *Eros e Priapo* è stato codificato in due macro elementi: <teiHeader> e <text> (Appendice 2). Il <teiHeader> è il contenitore dei metadati relativi alla pubblicazione, alla descrizione del testo base, ai criteri di edizione e alla dichiarazione dei testimoni utilizzati per l'apparato critico. Il <text> è il corpo centrale del file XML, contenente la lezione messa a testo e l'apparato critico, inserito contestualmente attraverso l'elemento <app>, contenente gli attributi: <lem> che indica la lezione del testo base e <rdg> che è la variante evolutiva rispetto a <lem>. Per la codifica delle varianti alternative invece è stato utilizzato l'elemento <choice>, che contiene l'attributo <reg> per la voce regolarizzata e l'attributo <orig> per la voce che può essere cambiata (Appendice 6). Tuttavia EVT non supporta tale elemento e quindi affinché le varianti alternative potessero essere visibili si è scelto di renderle arbitrariamente con l'elemento <note> (Appendice 3) distinte quindi dalle note d'autore (Appendice 3 e 5) attraverso un apice alfabetico anziché numerico. Infine, per rispettare l'inizio di ogni nuova carta del ms A è stato utilizzato l'elemento <pb>. Si è ritenuto necessario indicare l'inizio di ogni nuova carta, in quanto il testo presenta molteplici correzioni e cancellature, anche di intere pagine, in cui spesso l'ordine risulta invertito o porzioni di testo vengono integrate con cartigli.

Il software EVT2 versione beta 1 consente all'utente di visualizzare più varianti e di confrontarle tra loro (Appendice 4), ogni variante è colorata diversamente, e cliccando su di essa è possibile vedere in una apposita finestra la fascia di apparato critico. L'utente può così navigare nel testo e visualizzare le note, le varianti alternative, e attraverso la lista dei testimoni decidere quali mettere a confronto, in un continuo passaggio dal testo, alla variante, al testo, e viceversa (Appendice 7). Non si tratta, quindi, dell'edizione di un solo testimone, ma dell'edizione critica di tutti i testimoni che rappresentano la tradizione manoscritta e a stampa del testo gaddiano, una tradizione complessa, ma che la piattaforma EVT2 permette di rappresentare in modo molto immediato e semplice.

Se, quindi, è indubbio che l'ambiente digitale porti a una enfaticizzazione del movimento dei testi, a dare più rilievo al processo che al

testo definitivo, e contemporaneamente spinge a una rappresentazione diplomatica dei testimoni, per la maggiore evidenza dell'immagine, che finisce per sostituire la sintetica rappresentazione di apparato con l'analitica riproduzione del documento, gli esperimenti che abbiamo proposto, relativi alle edizioni critiche dei *Canti*, con *Wiki Leopardi*, e degli *Idilli* con Ecdosys Leopardi, e a *Eros e Priapo* di Gadda, con *Wiki Gadda* e con EVT Gadda, mostrano che l'ambiente digitale non ostacola la filologia d'autore, anzi ne migliora le possibilità di rappresentazione, purché non si rinunci all'idea che il principale compito di un'edizione critica digitale è, non diversamente da un'edizione critica cartacea, quello di stabilire un testo autorevole e affidabile, dare contezza al lettore delle ragioni che hanno spinto a stabilirlo e permettere di ricostruirne, dal particolare al generale, la sua tradizione.

## Appendice

### 1. La codifica XML/TEI

```

Taramino_Eros_e_Priapo.xml X  config.json X
preprocessing-instruction
1 <?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
2 <?xml-model href="http://www.tei-c.org/release/xml/tei/custom/schema/relaxng/tei_all.rng" type="application/xml" schematypens=
3 >?xml-model href="http://www.tei-c.org/release/xml/tei/custom/schema/relaxng/tei_all.rng" type="application/xml"
4 schematypens="http://purl.oclc.org/dsdl/schematron"?>
5 <TEI xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0">
6
7 <teiHeader>
8 <fileDesc>
9 <titleStm>
10 <title>Eros e Priapo: edizione elettronica</title>
11 <author>Carlo Emilio Gadda</author>
12 <editor>Paolo Italia e Giorgio Pirretti</editor>
13 <respStm>
14 <resp>Edizione elettronica a cura di</resp>
15 <name>Rita Taramino</name>
16 </respStm>
17 </titleStm>
18 <publicationStm>
19 <publisher>Adelphi</publisher>
20 <pubPlace>Milano</pubPlace>
21 <date>2016</date>
22 <idno type="ISBN">978884931161</idno>
23 </publicationStm>
24 <sourceDesc>
25 <bibl>Carlo Emilio Gadda, Eros e Priapo, a cura di Paolo Italia e Giorgio Pirretti,
26 Milano, Adelphi, 2016</bibl>
27 <listWit>
28 <witness xml:id="A">Manoscritto di "Eros e Priapo", 1945</witness>
29 <witness xml:id="A1">Manoscritto del Capitolo I di "Eros e Priapo"</witness>
30 <witness xml:id="B">Copia delle bozze in colonna traccio da "B" prive di correzioni
31 <manuscript></witness>
32 <witness xml:id="B1">Originale perduto delle bozze in colonna correte</witness>
33 <witness xml:id="D">Dattiloscritto ricavato da "A"</witness>
34 <witness xml:id="D1">Dattiloscritto del Capitolo I derivante per le pp. 1-2 da A e
35 per le pp.4/3-24 da A1; la p.3 è autografa</witness>
36 <witness xml:id="P">P5 "Eros e Priapo. Da furone a cenere", Garzanti, Milano,
37 1967</witness>
38 </listWit>

```

### 2. Codifica XML/TEI versione P5 (2007)

L'edizione visualizzata attraverso il software EVT versione beta1  
 <teiHeader> contiene i metadati  
 Gestione dei testimoni nell'header:  
 <listWit> lista di tutti i testimoni

<witness> descrizione di un testimone  
 <listWit>  
 <witness xml:id="A">Manoscritto di "Eros e Priapo", 1945</witness>  
 <witness xml:id="A1">Manoscritto del Capitolo I di "Eros e Priapo"</witness>  
 <witness xml:id="Bz">Copia delle bozze in colonna tratte da "D" prive di correzioni  
 manoscritte</witness>  
 <witness xml:id="Bz1">Originale perduto delle bozze in colonna corrette</witness>  
 <witness xml:id="D">Dattiloscritto ricavato da "A"</witness>  
 <witness xml:id="D1">Dattiloscritto del Capitolo I derivante per le pp. 1-2 da A e per le pp.4/5-52 da A1; la p.3 autografa</witness>  
 <witness xml:id="EP67">"Eros e Priapo. Da furore a cenere", Garzanti, Milano, 1967</witness>  
 </listWit>

l'apparato critico:

<app> voce di apparato critico, contiene i seguenti:  
 <lem> opzionale, indica la lezione che si considera originale o comune del testo base  
 <rdg> una variante rispetto a <lem> o ad altre varianti  
 Egli, dico il <app>  
 <lem wit="#A #A1 #D1 #Bz">Sozzo </lem>  
 <rdg wit="#Bz1 #EP67">Cupo</rdg>  
 </app> nostro, e' volle da prima, per la su' gloria <app>  
 <lem wit="#A #A1 #D1 #Bz">stercofetente</lem>  
 <rdg wit="#Bz1 #EP67">minacciosa</rdg>  
 </app>,</p>
</div>

### 3. Le note

<note> marcatura utilizzata per codificare le note d'autore:  
 <note n="1" place="bottom">Da un proverbio catanese: <q>Faccia 'e malu culori, o-bberbante o-ttradditori.</q> (Faccia di color pallido, o birbante o traditore.) Lui il Caino Giuda Maramaldo fu tutt'e due le cose.</note>  
 <choice> elemento utilizzato per codificare le varianti alternative, contiene i seguenti:



<reg> indica la voce regolarizzata  
 <orig> indica la voce che pu~ essere cambiata  
 dove Dio medesimo ha paura guardare  
 <choice>  
 <reg>guatare</reg>  
 <orig>guardare</orig>  
 </choice>  
 <pb> elemento per marcare l'inizio di una nuova carta del ms:  
 <p> <pb n="1" />Li associati a delinquere cui per pi d'un ventennio  
 venuto fatto di  
 poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onte e stuprare la Italia, e precipitarla  
 finalmente in quella ruina e in quell'abisso dove Dio medesimo ha paura guardare  
 guardare  
 <note n="a" type="alternative">guatare</note>, pervennero a dipingere  
 come  
 attività politica la distruzione e la cancellazione della vita, la obliterazione  
 totale dei segni della vita. Ogni fatto o atto della vita e della coscienza  
 reato  
 per chi fonda il suo imperio col <note n="b" type="alternative">sul</note>  
 note> proibire  
 tutto a tutti, coltello alla cintola. </p>

#### 4. I testi a confronto

The screenshot displays a digital edition interface titled "Edizione elettronica". It features three parallel text windows for comparison, each with a title bar and navigation controls. The first window is titled "Capitolo I" and contains the following text:

Li associati a delinquere cui per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onte e stuprare la Italia, e precipitarla finalmente in quella ruina e in quell'abisso dove Dio medesimo ha paura guardare , , pervennero a dipingere come attività politica la distruzione e la cancellazione della vita, la obliterazione totale dei segni della vita. Ogni fatto o atto della vita e della coscienza è reato per chi fonda il suo imperio col « proibire tutto a tutti, coltello alla cintola.

Si direbbe che la coscienza collettiva, e la singola, otraggiata dal coltello, dal bastone, dall'olio, dall'incendio, e di poi messa in bavaglio da criminali tramutatis per poca paga in birri, da una sporca manada, dalle carceri, dalle castronioni, dal veto imposto per legge (sic) a ogni forma del libero conferire e prima che tutte alle stampe, dalla sempiterna frode on'era spesa la parola e l'intendimento e poi l'atto, dalla concussione sistematica esaltata al valore e direi al decoro formale di legge, dalla tonitruante logorrea d'un sudicio Poffurbacco, dalla folle corsa verso l'abisso e, ad ultimo, dalla strage, dalla rovina « del paese, si direbbe codesta coscienza l'abbì trovato riorto », come nelle lor lagune i Veneti, così ella in una zona spastica e liminare

The second window is titled "Capitolo I" and contains the following text:

Li associati a delinquere cui per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onte e stuprare la Italia, e precipitarla finalmente in quella ruina e in quell'abisso dove Dio medesimo ha paura guardare , , pervennero a dipingere come attività politica la distruzione e la cancellazione della vita, la obliterazione totale dei segni della vita. Ogni fatto o atto della vita e della coscienza è reato per chi fonda il suo imperio col « proibire tutto a tutti, coltello alla cintola.

Si direbbe che la coscienza collettiva, e la singola, otraggiata dal coltello, dal bastone, dall'olio, dall'incendio, e di poi messa in bavaglio da criminali tramutatis per poca paga in birri, da una sporca manada, dalle carceri, dalle castronioni, dal veto imposto per legge (sic) a ogni forma del libero conferire e prima che tutte alle stampe, dalla sempiterna frode on'era spesa la parola e l'intendimento e poi l'atto, dalla concussione sistematica esaltata al valore e direi al decoro formale di legge, dalla tonitruante logorrea d'un sudicio Poffurbacco, dalla folle corsa verso l'abisso e, ad ultimo, dalla strage, dalla rovina « del paese, si direbbe codesta coscienza l'abbì trovato riorto », come nelle lor lagune i Veneti, così ella in una zona spastica e liminare

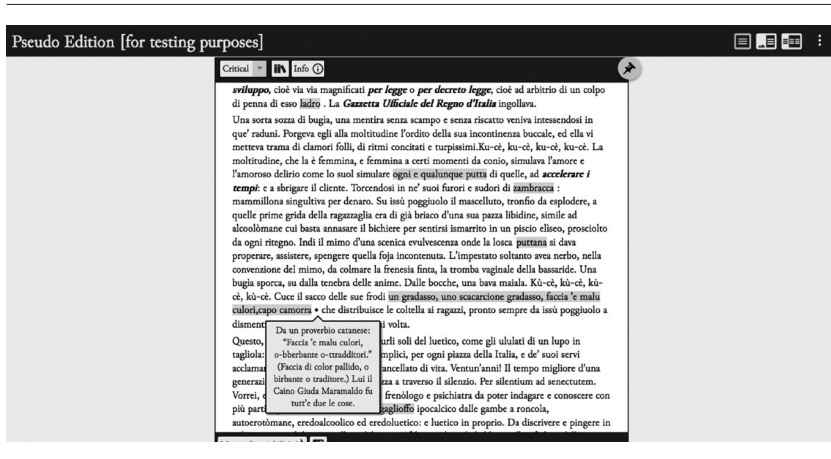
The third window is titled "Capitolo I" and contains the following text:

Li associati a delinquere cui per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onte e stuprare la Italia, e precipitarla finalmente in quella ruina e in quell'abisso dove Dio medesimo ha paura guardare , , pervennero a dipingere come attività politica la distruzione e la cancellazione della vita, la obliterazione totale dei segni della vita. Ogni fatto o atto della vita e della coscienza è reato per chi fonda il suo imperio col « proibire tutto a tutti, coltello alla cintola.

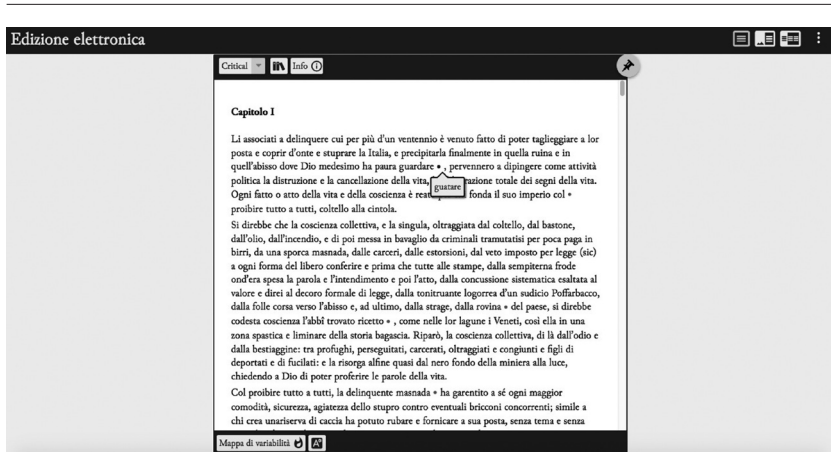
Si direbbe che la coscienza collettiva, e la singola, otraggiata dal coltello, dal bastone, dall'olio, dall'incendio, e di poi messa in bavaglio da criminali tramutatis per poca paga in birri, da una sporca manada, dalle carceri, dalle castronioni, dal veto imposto per legge (sic) a ogni forma del libero conferire e prima che tutte alle stampe, dalla sempiterna frode on'era spesa la parola e l'intendimento e poi l'atto, dalla concussione sistematica esaltata al valore e direi al decoro formale di legge, dalla tonitruante logorrea d'un sudicio Poffurbacco, dalla folle corsa verso l'abisso e, ad ultimo, dalla strage, dalla rovina « del paese, si direbbe codesta coscienza l'abbì trovato riorto », come nelle lor lagune i Veneti, così ella in una zona spastica e liminare

At the bottom of the interface, there is a navigation bar with the text "Mappe di variabilità" and a search icon.

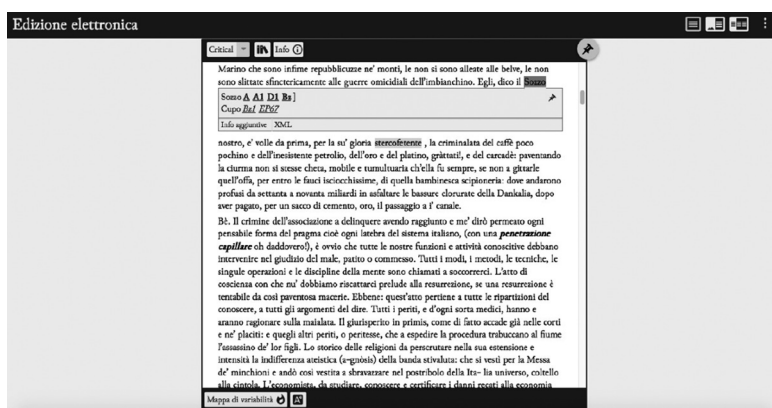
## 5. Le note d'autore



## 6. Le varianti alternative



## 7. Dalla variante al testo (e viceversa)



## ABSTRACT

The peculiarity of Authorial philology, which deals with the representation of authorial variants, as it was founded in 1987 by Dante Isella, consists of two fundamental elements: 1. the distinction between text and apparatus, and 2. the diachronic and 'systemic' representation of variants. This paper analyses and discusses, with some examples taken from Leopardi and Gadda –authors directly related to criticism and ecdotics of variants– the changing in philology in the transition from paper to digital text, and offers some examples of digital edition: *Wiki Leopardi*, *Ecdosys Leopardi*, taken from the critical edition of Leopardi's *Poems*, published by Accademia della Crusca (Florence, 2006), and *Wiki Gadda* and *EVT Gadda*, taken from the critical edition of *Eros and Priapo* published, in the original version, in 2016.

*Keywords*

Authorial philology, Variants criticism, Wiki Leopardi, Ecdosys Leopardi, Wiki Gadda.

## RIASSUNTO

La peculiarità della filologia d'autore, la disciplina che studia la rappresentazione delle varianti riferibili a una volontà dell'autore, così come è stata fondata e sviluppata dal 1987 da Dante Isella, è costituita da due elementi fondamentali: 1. la distinzione tra testo e apparato, e 2. la rappresentazione diacronica e 'sistemica' delle varianti. In questo contributo vengono analizzati e discussi, con

alcuni esempi tratti da Leopardi e Gadda – i due autori su cui sono nate la critica e l'ecdotica delle varianti – i cambiamenti introdotti nel passaggio dal testo cartaceo a quello digitale, e si propongono alcuni esempi di edizione digitale: *Wiki Leopardi*, *Ecdosys Leopardi*, tratti dall'edizione critica dei *Canti*, pubblicata presso l'Accademia della Crusca (Firenze, 2006), e *Wiki Gadda* e *EVT Gadda*, tratti dall'edizione critica di *Eros e Priapo* pubblicata, nella versione originale, nel 2016.

*Parole-chiave*

Filologia d'autore digitale, critica delle varianti, Wiki Leopardi, Ecdosys Leopardi, Wiki Gadda, EVT Gadda.

# RISORSE E SFIDE PER LA COLLAZIONE AUTOMATICA DI TESTI MEDIEVALI

ELENA SPADINI

L'utilizzo dell'informatica nelle pratiche ecdotiche ha una lunga storia, che ha inizio con il tentativo di automatizzare l'attività di collazione. A partire dagli anni '60, vengono identificate le operazioni di base di un programma di allineamento e riconosciuti gli aspetti più problematici della sua applicazione.<sup>1</sup> Questo contributo vuole offrire una panoramica dello stato dell'arte, con particolare attenzione alla collazione automatica di testi romanzi medievali.<sup>2</sup> In secondo luogo e brevemente, per completare l'analisi della situazione attuale, si propongono nuovi approcci ad alcuni degli annosi problemi già noti ai pionieri della filologia computazionale.

## *Collazione automatica e Gothenburg model*

La collazione consiste nel comparare due o più testi al fine di individuare le loro differenze. In termini filologici, ciò che si compara sono le lezioni dei testimoni e tramite la collazione si ottengono le varianti tra di essi.

Il procedimento definito 'collazione automatica' prevede l'utilizzo di un computer in una o più delle sue fasi: non si tratta quindi di delegare alla macchina l'intero procedimento, come vedremo, ma di avere la sua assistenza in vari momenti. In questo articolo useremo 'collazione automatica' nell'accezione qui esplicitata e per brevità, rispetto a formule più trasparenti ma che appesantirebbero il dettato, come 'collazione semi-automatica' o 'collazione assistita'.

<sup>1</sup> E. Nury, E. Spadini, «From giant despair to a new heaven: The early years of automatic collation», *it - Information Technology*, vol. 62, 2 (2020), DOI:10.1515/itit-2019-0047.

<sup>2</sup> Alcune delle considerazioni presentate potranno essere valide anche per testi di tradizioni e epoche differenti.

Le operazioni costitutive di un programma di collazione automatica sono oggi ben definite. Chi voglia sviluppare un nuovo software può avvalersi di un modello e chi si accinga a studiare tali software può utilizzare lo stesso come griglia di analisi. Il modello in questione è quello definito a Göteborg,<sup>3</sup> nel 2009, dagli sviluppatori di Juxta e di CollateX e dai filologi del COST Action *Open Scholarly Communities on the Web* e del programma *Interedition*: esso è conosciuto come ‘Gothenburg Model’.<sup>4</sup> Il modello stabilisce le cinque operazioni fondamentali che un programma di collazione automatica compie, seguendo il principio di progettazione della ‘separation of concerns’. Ciò implica che le operazioni siano ripartite in sezioni separate dell’architettura software: ognuna di esse è addetta a un compito, non c’è sovrapposizione di incarichi e, nel caso si voglia cambiare una parte, uno o più moduli possono essere sostituiti senza dover modificare l’intero ingegno.

Le operazioni fondamentali identificate dal modello di Göteborg sono la tokenizzazione, la normalizzazione, l’allineamento, l’analisi (o *feedback*) e l’*output*. Si passino brevemente in rassegna.

La tokenizzazione è il primo passo da compiere nella maggior parte dei trattamenti computazionali del testo e consiste nella divisione della sequenza di caratteri (lettere, punteggiatura, segni diacritici e spazi bianchi) in unità minime. La dimensione e la natura dell’unità dipendono dal trattamento da eseguire: per la collazione, così come per molte altre attività, l’unità minima o *token* sarà la parola.<sup>5</sup>

Sulla seconda operazione, la normalizzazione, torneremo in seguito. Basti dire che si tratta di quella fase in cui il testo viene preparato per l’allineamento: il grado di normalizzazione può variare, dalla neutralizzazione delle differenze tra maiuscole e minuscole o delle varianti

<sup>3</sup> Utilizziamo la forma svedese del nome, che non ha una traduzione italiana, tranne quando occorre nell’espressione inglese *Gothenburg model*.

<sup>4</sup> Cf. R. Haentjens Dekker, G. Middell, «Computer-Supported Collation with CollateX: Managing Textual Variance in an Environment with Varying Requirements», in *Supporting Digital Humanities*, Copenhagen, University of Copenhagen, 2011; R. Haentjens Dekker et al., «Computer-Supported Collation of Modern Manuscripts: CollateX and the Beckett Digital Manuscript Project», *Digital Scholarship in the Humanities*, 30/3 (2015), pp. 452-470; [http://www.interedition.eu/wiki/index.php/About\\_microservices](http://www.interedition.eu/wiki/index.php/About_microservices) e [https://wiki.tei-c.org/index.php/Textual\\_Variance](https://wiki.tei-c.org/index.php/Textual_Variance) (ultimo accesso 30 gennaio 2019).

<sup>5</sup> La complessità della tokenizzazione varia di lingua in lingua, ma generalmente bisogna considerare che gli spazi bianchi e la punteggiatura non sono sufficienti per dividere le parole (si pensi ad esempio alle abbreviazioni). Inoltre, diverse tokenizzazioni sono possibili sulla stessa sequenza: la punteggiatura, ad esempio, può essere eliminata, costituire un *token* a sé o un *token* insieme alla parola che precede.

ortografiche ad un livellamento più profondo, come ad esempio quello morfologico.

La terza operazione, l'allineamento, è il cuore del programma di collazione, la fase in cui il programma stabilisce quale *token* nel testo A corrisponde a quale *token* nel testo B.<sup>6</sup>

Il *feedback*, opzionale, permette al programma di correggere l'allineamento a partire dai risultati di un'analisi computazionale: ad esempio, il programma valuta la similarità tra i *token* e perfeziona l'allineamento in modo che *token* simili, seppure non uguali, corrispondano.<sup>7</sup>

L'ultima fase è quella *dell'output*, che consiste nella resa dei risultati in visualizzazioni quali la tabella e il grafo o in formati di codifica dei dati come XML o JSON.

L'architettura di CollateX e JuxtaCommons, i due programmi di collazione più adoperati negli ultimi anni, è basata sul modello di Göteborg.<sup>8</sup> Nello studio presentato in quest'articolo, è il primo ad essere usato: sia CollateX che Juxta sono software scritti nel linguaggio di programmazione Java, ma solo per CollateX è stata sviluppata parallelamente una versione in Python,<sup>9</sup> un linguaggio più diffuso nella ricerca in filologia computazionale; inoltre, CollateX gestisce per impostazione predefinita le forme normalizzate dei *token*, caratteristica che, come vedremo, risulta fondamentale per il trattamento dei testi medievali.<sup>10</sup>

### *La collazione automatica di testi medievali*

L'adozione della collazione automatica in filologia medievale è stata frenata da problemi concreti. Il primo di questi, forse il più importante, è la necessità di acquisire i testi, per poterli poi trattare e collazionare.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Faremo di seguito riferimento ai *token* come unità minime definite nella prima fase del programma di collazione; come abbiamo detto, essi corrispondono alle parole.

<sup>7</sup> È quello che succede attivando il parametro 'near match' della funzione 'collate' in CollateX, sul quale si tornerà di seguito.

<sup>8</sup> <https://collatex.net/doc/> e [http://juxtacommons.org/tech\\_info](http://juxtacommons.org/tech_info) (ultimo accesso, 30 gennaio 2019).

<sup>9</sup> <https://pypi.python.org/pypi/collatex> (ultimo accesso, 30 gennaio 2019).

<sup>10</sup> La scelta di CollateX è dovuta anche alla possibilità di avere un supporto immediato da parte del suo principale sviluppatore, Ronald Haentjens Dekker.

<sup>11</sup> La questione non è nuova: cf. ad esempio S. Waite, «Two programs for comparing texts», in *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, Paris, Ed. du CNRS, 1979, pp. 241-244: 244. Il metodo del 'double keying' discusso da Waite è quello ritenuto anche in M. Piotrowski, *Natural language processing for historical texts*, San Rafael, Morgan and Claypool, 2012, p. 48.

A seconda dell'opera, della sua lunghezza, della quantità di testimoni e del tipo di tradizione, l'acquisizione dei testi può richiedere un impegno diverso. Nonostante la ricerca sul riconoscimento delle scritture manoscritte avanzi rapidamente, chi si accinga oggi a lavorare su un'opera tradita da manoscritti medievali deve trascrivere, almeno in parte, manualmente.<sup>12</sup> Le letterature romanze del medioevo – proponendo una larga generalizzazione –, sono ricche in opere, largamente tradite e a tradizione attiva.<sup>13</sup> Trascrivere integralmente dieci o più manoscritti di un testo, magari lungo, a mano è un'operazione non solo onerosa, ma anche comunemente reputata inutile; mentre è in genere accettata l'idea di dedicare una fase del lavoro, anche non breve, alla collazione. Ci si potrebbe allora chiedere quale delle due attività sia impegnativa in termini di tempo. La risposta, anche in questo caso, dipende dalle variabili elencate prima, ovvero dalla quantità di testimoni e dalla natura della tradizione; la riflessione di Tara Andrews, qui riportata, può ad esempio non essere valida per un romanzo arturiano in prosa del Duecento: a causa della varianza diffusa e di diverso tipo, una nuova trascrizione non potrà essere approntata copiando e cambiando la trascrizione di un testimone simile.

[W]itness transcriptions need not take any more time than manual collation of texts, and can usually be made to take considerably less. A full text transcription of any witness may be made simply by copying and altering the transcription of a similar witness, a process that is akin to the creation of a spreadsheet of variants but simpler and easier in execution. There is a small risk that the readings of the similar text might influence the readings of the manuscript being transcribed, but that is more than offset by the fact that a full transcription removes the scholar's temptation to exclude a peculiar reading because it seems not to be worth the effort to set up a new variant location in a spreadsheet.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Se non altro per creare un 'training corpus' a partire dal quale la macchina possa poi imparare. Per il programma Transkribus, ad esempio, sono necessarie un centinaio di pagine di trascrizione per poter allenare il software e creare un modello, che si possa poi utilizzare sulle restanti pagine, cf. <https://transkribus.eu/Transkribus/> (ultimo accesso 30 gennaio 2019).

<sup>13</sup> La prima variabile non è rilevante per il lavoro sulla singola opera, ma assume importanza in una riflessione più ampia su un'agenda di ricerca: lo sforzo che si può dedicare ad una singola opera è inversamente proporzionale alla quantità di opere di una tradizione letteraria, facendo astrazione dell'importanza culturale relativa di ognuna di esse.

<sup>14</sup> T. Andrews, «The Third Way: Philology and Critical Edition in the Digital Age», *Variants*, 10 (2013), pp. 61-76: 67.



Il vantaggio, dunque, non è da cercare nel tempo risparmiato grazie all'utilizzo di metodi computazionali. Bisognerà piuttosto guardare nella direzione che Wilhelm Ott, autore del più longevo programma di ecdotica digitale, TuStep, proponeva nel 1973:

To sum up: by means of this new tools, which we have in electronic data processing, new and higher standards are imposed not only on the results of others sciences, but also on critical editions ... The question whether it is possible or not to save time and / or money by these methods is only of secondary importance. The expenses necessary for future critical editions may possibly be even higher than they have been in the past when these tools were not yet available.<sup>15</sup>

Parlare di più alti standard per l'ecdotica potrebbe equivalere a mettere in discussione i metodi non computazionali, e questo sarebbe un errore. Piuttosto, si può ritenere del proposito di Ott l'idea di nuovi standard che si inseriscono nel panorama scientifico. Per quanto riguarda la collazione, la novità e il vantaggio si troverebbero nel tipo di dati che vengono generati durante la *recensio*: non griglie di collazione ad uso privato, ma trascrizioni che permettono la riproducibilità del trattamento, divenuto esplicito, e che sono riutilizzabili. Le trascrizioni dei manoscritti possono ad esempio essere riprese per la creazione di un corpus di analisi linguistica; il programma di collazione può essere eseguito su quelle stesse trascrizioni a più riprese, tanto da colui che edita il testo quanto dal lettore.<sup>16</sup> Ci torneremo nelle conclusioni.

L'altro limite all'adozione di strumenti computazionali in filologia medievale è imposto dal tipo di variazione: la quantità di varianti che interessano aspetti formali della lingua, grafici e fonetici, è generalmente maggiore del numero di varianti di sostanza, che implicano un cambiamento di significato o di stile rilevante. Vero è che quest'ultimo criterio, quello della rilevanza, non si può in alcun modo generalizzare: nell'esercizio della filologia stemmatica, la variante rilevante è monogenetica, le altre poligenetiche; ma, come ricordano Leonardi e Morato:

[l]a distinction entre substance et forme et leur rapport avec la monogenèse ou la polygenèse ne peuvent ... être établis a priori, mais requièrent une évaluation

<sup>15</sup> W. Ott, «Computer Applications in Textual Criticism», in *The Computer and Literary Studies*, a cura di A.J. Aitken et al., Edinburgh, Edinburgh University Press, 1973, pp. 199-223: 222.

<sup>16</sup> Per far sì che la riproducibilità sia reale, bisognerà mettere a disposizione tutti i pre- e post-trattamenti applicati ai dati, insieme ai testi e ai programmi.

empirique des mécanismes de transmission actifs pour chaque genre littéraire et chaque domaine linguistique et chronologique, si ce n'est pour chaque texte et chaque manuscrit.<sup>17</sup>

In ogni caso, la collazione automatica, effettuata sulle trascrizioni dei testi, produrrà una selva di varianti minori, ovvero una massa di informazioni di poco o scarso rilievo ai fini della *recensio*. Lo constatano i filologi che vi hanno fatto ricorso:

[t]he main problem in the automatic comparison of different manuscripts of medieval texts is not so much to identify textual variants, but to distinguish between important and unimportant variants.<sup>18</sup>

La questione non si pone solo per la collazione, ma per buona parte dei trattamenti computazionali applicati a testi medievali. In un articolo del 2012, Karina van Dalen-Oskam applica metodi stilometrici di attribuzione autoriale ad un corpus di manoscritti della *Scolastica* di Jacob van Maerlant per studiare l'attitudine dei diversi copisti verso il testo; il procedimento è però ostacolato da differenze insignificanti:

the measurements on the Middle Dutch text are indeed highly influenced by irrelevant spelling differences. If we want to abstract from spelling, we need to do the measurements on normalised text, or on lemmatised text.<sup>19</sup>

Le soluzioni proposte da van Dalen-Oskam, la normalizzazione o la lemmatizzazione, sono quelle più adottate per ridurre il disordine di lingue non standardizzate ad un ordine che ne permetta la gestione tramite strumenti computazionali, generalmente pensati per lingue moderne con

<sup>17</sup> L. Leonardi, N. Morato, «L'édition du cycle de Guiron le Courtois. Établissement du texte et surface linguistique», in *Le Cycle de Guiron le Courtois. Prolégomènes à l'édition intégrale du corpus*, Paris, Garnier, 2018, pp. 453-509: 472. Il ricco articolo di Leonardi e Morato insiste sulla necessità di una linea di divisione mobile tra forma e sostanza, tra monogenesi e poligenesi, linea che va spostata a seconda del corpus in esame: non si può ridurre d'ufficio la poligenesi ai fenomeni grafico-fonetici, al contrario «l'objectif est d'identifier les phénomènes d'ordre morpho-syntaxique, lexical, discursif, qui se comportent comme des phénomènes polygénétiques, ou qui sont à tout le moins tendanciellement ou potentiellement polygénétiques» *ivi*, p. 475.

<sup>18</sup> L. Zeevaert, «Easy Tools to Get to Grips with Linguistic Variation in the Manuscripts of *Njáls Saga*», *Digital Medievalist*, 10/1 (2015), p. 50.

<sup>19</sup> K. van Dalen-Oskam, «The Secret Life of Scribes. Exploring Fifteen Manuscripts of Jacob van Maerlant's *Scolastica* (1271)», *Literary and Linguistic Computing*, 27/4 (2012), pp. 355-72: p. 359.

forme canoniche. Michael Piotrowski identifica le seguenti caratteristiche delle lingue pre-moderne, che ne impediscono il trattamento automatico: variazione diacronica, variazione sincronica e incertezza della trascrizione, in quanto risultato di un'attività soggetta ad errori. Per ovviare almeno ai primi due problemi, in linguistica computazionale si tende a normalizzare la lingua:

in NLP [Natural Language Processing]<sup>20</sup> canonicalization and normalization usually imply a mapping to a modern form. Spelling modernization would possibly be a more precise term for this approach.<sup>21</sup>

Una volta stabilite le corrispondenze tra la lingua storica e quella moderna si possono usare metodi, strumenti e risorse disponibili per la seconda e applicarli alla prima. Per identificare le corrispondenze, Piotrowski menziona la canonizzazione assoluta, che prevede l'utilizzo di una lista di forme corrispondenti, rigorosa ma onerosa da implementare. Altri approcci discussi, detti di canonizzazione relativa, mirano alla creazione di forme canoniche diverse da quelle della lingua moderna e includono metodi che tengono conto della distanza di *edit*<sup>22</sup> e della similarità fonetica tra le varianti.<sup>23</sup>

Nella storia della collazione automatica diversi modi di gestire la varianza di 'spelling' (inteso come separazione delle parole, grafia, fonetica, abbreviazioni e punteggiatura) si sono avvicendati. La scelta non è stata generalmente quella della modernizzazione, ma di altri tipi di normalizzazione, equivalenti agli approcci di canonizzazione relativa discussi da Piotrowski. Tutti vengono effettuati prima dell'allineamento vero e proprio e corrispondono dunque alla seconda fase (in alcuni casi alla prima e alla seconda) del modello di Göteborg, quella della normalizzazione. Tutti sono procedimenti di preparazione del testo, ai fini di ottenere risultati ottimali nella fase successiva: non solo riducendo

<sup>20</sup> L'inglese si può rendere in italiano con 'Trattamento automatico del linguaggio' o 'Elaborazione del linguaggio naturale'.

<sup>21</sup> Piotrowski, *Natural language processing for historical texts*, p. 69 (corsivo nell'originale).

<sup>22</sup> La 'edit distance' tra due *token* indica la quantità di operazioni (aggiunte, cancellazioni e sostituzioni) sulle lettere necessarie per passare da una parola all'altra; generalmente, una soglia di 'edit distance' è definita, sotto alla quale i due *token* vengono allineati, dunque considerati corrispondenti. Ad esempio, la 'edit distance' tra 'legemmo' e 'leggemmo' (aggiunta di una lettera) è 1, così come quella tra 'scrisse' e 'scripse' (sostituzione di una lettera).

<sup>23</sup> Piotrowski, *Natural language processing for historical texts*, Capitolo 6.3.2.

il numero di varianti poco significative, ma anche limitando gli errori di allineamento che le varianti formali possono indurre. È importante notare che la normalizzazione e la preparazione del testo per l'allineamento non hanno conseguenze sulla trascrizione, ovvero sui dati raccolti dal filologo: la trascrizione rimane intatta e se ne crea una copia di lavoro da modificare per l'allestimento della collazione. Tramite meccanismi di codifica, le due copie possono convivere nello stesso file, come due facce della stessa medaglia: per la lettura della trascrizione se ne utilizzerà una e per l'allineamento l'altra. Il programma di collazione dovrebbe dare la possibilità di passare dall'una all'altra ad ogni momento; ciò implica, ad esempio, che i risultati dell'allineamento eseguito sulla copia normalizzata possano essere visualizzati secondo la lettera della versione originale.

Prima di passare in rassegna meccanismi specifici di normalizzazione, si trattino brevemente quelli più comuni, che sono rimasti quasi intatti negli ultimi cinquant'anni, seppur per motivi diversi. Nel 1966, Dom Jacques Froger scriveva:

Avec la petite machine dont nous nous sommes servis, les moyens d'exprimer un texte se réduisaient à ceci :

- des lettres exclusivement capitales, et par conséquent aussi les chiffres romains, puisqu'ils sont formés de lettres ;
- les chiffres arabes ;
- le point pour toute ponctuation ;
- l'espace pour séparer les mots, les chiffres et de façon générale des éléments quelconques du texte.

Dans des limites aussi étroites, on ne peut mettre à profit la différence entre majuscules et minuscules, entre romain et italique, entre lettres grasses ou maigres etc. On ne peut pas non plus faire usage de lettres qui portent des accents, puisqu'on ne dispose que de capitales toutes nues.<sup>24</sup>

Le limitazioni dell'*hardware* negli anni '60 imponevano l'utilizzo di convenzioni, come il segno \$ per indicare una maiuscola o una virgola separata da spazi per il ritorno a capo. Froger decide di conservare la differenza tra maiuscole e minuscole, ma considera irrilevanti gli accenti e la punteggiatura.<sup>25</sup> Nel tempo sono venuti meno i limiti tecnici per

<sup>24</sup> Dom J. Froger, «La collation des manuscrits à la machine électronique», *Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, 13 (1964-1966), pp. 135-71: 144.

<sup>25</sup> Ivi, p. 145.

la rappresentazione di accenti, punteggiatura e maiuscole,<sup>26</sup> ma i programmi di collazione hanno continuato a dare la possibilità di neutralizzare queste componenti del testo: a seconda della lingua, del corpus e del fine della collazione, gli accenti, la punteggiatura e la distinzione tra maiuscole e minuscole possono essere conservati o rimossi; nei differenti casi, la migliore strategia può essere individuata empiricamente tramite prove sullo stesso corpus con parametri diversi. Gli esempi rimontano agli anni '70: «[t]he editor may specify in the STRIP parameter which punctuation marks and special symbols the module is to ignore», scrive Penny Gilbert nel 1979, presentando il sistema Collate per le edizioni di testi in prosa (da non confondere con quello elaborato da Peter Robinson dieci anni dopo).<sup>27</sup> Questi meccanismi di preparazione possono valere per tutti i testi, e non solo per quelli in lingue ad alto tasso di variabilità come quelle medievali.

Altri tipi di normalizzazione, che rispondono alle caratteristiche degli specifici *corpora* in questione, sono stati utilizzati nel tempo. Tra i primi casi di normalizzazione *ad hoc* ricordiamo il lavoro di Georgette Silva e Harold Love, che utilizzano come caso di studio il *Prelude* di Wordsworth, in cui prima della comparazione tra due versi «[i]n order to avoid the most common types of variation, such as liv'd/lived, or ;/, or capitalized/non-capitalized words, the subroutine first eliminates letters "e" and "s", the \$-sign, blanks, and all punctuation marks from both lines». <sup>28</sup> Un approccio simile è quello di Waite: «if one of the texts systematically represents consonantal I and U by I and U while the other uses J and V for the same purpose, this change can readily be allowed for in the programs, so that only significant differences are marked». <sup>29</sup> In entrambi i casi, il filologo identifica i tratti formali non significativi e li elimina dal testo, oppure istruisce il programma per ignorarli, in modo da ridurre il rumore nei risultati.

Il programma che introduce meccanismi più sofisticati per gestire la varianza formale è Collate, sviluppato da Peter Robinson insieme a diversi

<sup>26</sup> Per la codifica dei caratteri, valgono le specificazioni di Unicode, cf. <http://www.unicode.org/> (ultimo accesso 30 gennaio 2019).

<sup>27</sup> P. Gilbert, «The preparation of prose-text editions with the "Collate" system», in *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, Paris, Ed. du CNRS, 1979, pp. 245-254: 247.

<sup>28</sup> G. Silva, H. Love, «The identification of text variants by computer», *Information Storage and Retrieval*, 5/3, (1969), pp. 89-108: 93. Il segno \$ viene usato dopo la lettera per indicare che si tratta di una maiuscola; cf. ad esempio v. 90: «T\$O GRATIFY THE PALATE WITH REPASTS» *ivi*, p. 94.

<sup>29</sup> Waite, «Two programs for comparing texts», p. 242.

collaboratori,<sup>30</sup> inizialmente concepito per l'edizione di un testo islandese medievale.<sup>31</sup> Il programma prevede tre modi per gestire la varianza formale: un meccanismo di normalizzazione che interviene prima dell'allineamento e due procedimenti che avvengono al momento dell'allineamento o dopo. Questi ultimi sono il cosiddetto 'fuzzy match', che consente di allineare *token* simili ma non uguali;<sup>32</sup> e la funzione 'defvars', che fa ricorso ad un file esterno in cui sono registrati *token* graficamente dissimili ma equivalenti, come, ad esempio, gli avverbi di negazione 'mie' e 'pas' in antico francese.<sup>33</sup> La normalizzazione che avviene prima dell'allineamento, invece, prevede l'utilizzo di un dizionario di varianti da scartare, approccio utilizzato ancora oggi. Il dizionario è costituito da una serie di righe: per ognuna di esse, la prima parola è la forma normalizzata, seguita da tutte le forme corrispondenti nei manoscritti. Per preparare il testo alla collazione, si crea una copia normalizzata dei testimoni, controllando ogni parola nel dizionario e, se la parola è presente, sostituendo la forma originale con quella normalizzata. Il testo prodotto risulterà un'aberrazione filologica: ma si tratta, come detto, di una copia di lavoro allestita per la collazione; le corrispondenze tra forme originali e normalizzate sono presenti ad ogni momento e possono facilmente essere recuperate in ogni momento del processo. Un'altra questione apparen-

<sup>30</sup> P. Robinson, «The Collation and Textual Criticism of Icelandic Manuscripts (1): Collation», *Literary and Linguistic Computing*, 4/2 (1989), pp. 99-105. Annunciato nella mailing-list ('discussion group' o 'international seminar') *Humanist* nel 1991, lo sviluppo di Collate ha dato vita a tre distribuzioni principali del software; le funzionalità e le caratteristiche qui discusse sono dunque frutto di un processo durato vent'anni. Cf. P. Robinson, «Rationale and Implementation of the Collation System», in *The Miller's Tale on CD-ROM. The Canterbury Tales Project*, Saskatchewan, Scholarly Digital Editions, 2004; <https://dhumanist.org/Archives/Virginia/v04/1240.html>; <https://scholarlydigitaleditions.blogspot.com/2014/09/the-history-of-collate.html>; <https://scholarlydigitaleditions.blogspot.com/2014/09/collate-2-and-design-for-its-successor.html> (ultimo accesso 30 gennaio 2019).

<sup>31</sup> Le varianti grafiche nel testo studiato sono davvero molte: «[t]he anarchy is such that I estimate that there are over fourteen million possible spellings of "FjölsviSr", the name of one of the protagonists of Fj [Fjölsvinnsmál]. Thankfully, we get only 97 different spellings, in the 243 occurrences of the name in the 37 manuscripts in which it occurs» Robinson, «The Collation and Textual Criticism of Icelandic Manuscripts», p. 100.

<sup>32</sup> Il parametro 'fuzzy match' di Collate corrisponde concettualmente al 'near match' di CollateX. Il secondo è basato sulla 'edit distance' tra i due *token* (cf. nota 20). Per il 'fuzzy match', il meccanismo è diverso; cf. Robinson, «The Collation and Textual Criticism of Icelandic Manuscripts», p. 103: «For FUZZYMATCH I devised a mathematical formula in which the variables are the number of letters in the two words, the letters themselves and their order».

<sup>33</sup> L'esempio proposto da Robinson è quello degli avverbi di congiunzione 'ok' e 'en' in islandese.

temente spinosa è quella delle forme normalizzate: per una lingua non standardizzata, non è facile, né corretto, scegliere una forma canonica. In effetti, come ricorda Robinson, «the normalisation adopted is quite unimportant, as it is only to be used for comparing readings between manuscripts. All that matters is that it be consistent».<sup>34</sup> L'importante non sarà dunque stabilire quale forma ritenere come canonica, ad esempio 'scripse' o 'scrisse'; ma assicurarsi che entrambe rimandino ad una forma canonica arbitraria ('scripse' o 'scrisse' o il disegno di una penna) e che possano essere quindi riconosciute dal programma come equivalenti.

Questo tipo di normalizzazione tramite dizionario, estremamente preciso ma anche oneroso da implementare, è quello che oggi viene considerato standard. E che, insieme al costo della trascrizione, frena l'adozione della collazione automatica, come ribadito in un articolo recente: «l'attuabilità del piano di lavoro ... è contrastata dalle difficoltà insite nella codifica di un numero così ampio di testimoni, il cui testo deve essere standardizzato sufficientemente da essere collazionato da una macchina virtuale».<sup>35</sup>

### *Nuove risorse e nuove sfide*

In questa sezione vedremo come le difficoltà discusse sopra possono essere almeno in parte sormontate grazie all'utilizzo di nuove risorse, occupandoci dello stato dell'arte recente per quanto riguarda la normalizzazione e la gestione delle varianti nella collazione di testi medievali.

La sfida da affrontare con nuove risorse è quella di mettere insieme le due componenti problematiche della collazione di testi medievali, ovvero la normalizzazione dei testi per ottenere un allineamento corretto e la grande quantità di varianti formali, e di utilizzare la prima per controllare la seconda: distinguere, quindi, categorie di varianti attraverso l'informazione usata per la normalizzazione. Il procedimento sembra tautologico – le varianti formali sono quelle definite durante la fase di normalizzazione come varianti formali –, ma diventa vantaggioso se le varianti sono identificate tramite un'annotazione linguistica automatica, come proposto di seguito.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Robinson, «The Collation and Textual Criticism of Icelandic Manuscripts (1): Collation», p. 100.

<sup>35</sup> S. Bertone, et al., «Verso il trattamento automatico della tradizione manoscritta del liber di Catullo», *Umanistica Digitale*, 2/3 (2018).

<sup>36</sup> Procedimenti simili sono studiati da Jean-Baptiste Camps e Lucence Ing, che ringrazio per aver messo a disposizione il loro lavoro in corso. Cf. J.-B. Camps, L. Ing,

Per proporre un esempio, dovremo innanzitutto specificare cosa intendiamo per varianti formali: includeremo qui solamente le varianti grafiche ('scripse' vs 'scrisse') e fonetiche ('bon' vs 'buon'). Prima di passare all'utilizzo dell'annotazione linguistica automatica, presentiamo il procedimento, attraverso un esempio in cui la normalizzazione è effettuata manualmente.

Consideriamo il verso «soli eravamo e senza alcun sospetto» (Dante, *Commedia*, ed. Petrocchi, Inf. V, 129) nei tre manoscritti di mano di Giovanni Boccaccio, che conservano «sança alcun sospetto» (Toledano) e «sença alcun sospetto» (Riccardiano e Chigiano).<sup>37</sup> Per collazionare i testi, essi andranno normalizzati; definiremo quindi un dizionario di arbitrarie forme canoniche, in cui alle forme 'sança' e 'sença' corrisponde la forma canonica 'SENZA': le copie di lavoro per la collazione registreranno dunque «SENZA alcun sospetto» e «SENZA alcun sospetto». Il programma potrà allinearli correttamente e non riconoscerà nessuna differenza. In questo modo abbiamo ottenuto l'allineamento ottimale ed escluso la varianza grafica. Possiamo ora recuperare l'informazione usata per la normalizzazione e creare delle semplici regole: quando due o più *token* allineati hanno la stessa forma canonica ma una forma originale diversa, i *token* sono varianti formali; quando hanno diverse forme canoniche e diverse forme originali, i *token* sono varianti di sostanza; quando hanno la stessa forma canonica e originale, i *token* sono invarianti. I *token* 'sança' e 'sença' saranno quindi riconosciuti come varianti formali, perché la loro forma canonica 'SENZA' coincide nei testimoni ma le forme originali differiscono. L'applicazione delle regole appena descritte avviene dopo l'allineamento, durante la quarta fase, quella del *feedback*, ed è un esempio di analisi che serve ad arricchire l'*output*.

*Collation assistée par ordinateur de témoins de textes en ancien français*. 19 ottobre 2018, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02023936/document>>; L. Ing, *Outils numériques pour corpus diachronique: quelques disparitions lexicales en œuvre dans le micro-corpus du Lancelot en prose*, mémoire de master 2 «Humanités numériques et computationnelles», dir. J.-B. Camps e F. Duval, Université Paris Sciences & Lettres, 2018.

<sup>37</sup> Per uno studio dei manoscritti boccacciani della *Commedia*, cf. S. Tempestini, «Boccaccio copista e interprete della “Commedia”. La “Commedia” nei codici Toledano 104.6, Riccardiano 10135, Chigiano L VI 213: alcuni dati sulla variantistica», in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9 settembre 2015)*, a cura di S. Zamponi, Firenze, University Press, 2015, pp. 89-107; S. Tempestini, «Boccaccio copista e editore della “Commedia”. Per un'analisi della variantistica», *Critica del testo*, 21/2 (2019). Il corpus è parzialmente interrogabile all'indirizzo <http://boccacciocommedia.unil.ch/> (ultimo accesso 30 gennaio 2019); cf. S. Tempestini, E. Spadini, «Querying Variants: Boccaccio's “Commedia” and Data-Models», *Digital Medievalist*, XII (2019).



L'esempio è servito a mostrare il procedimento, ma se la normalizzazione deve essere effettuata manualmente l'intero procedimento perde di interesse perché estremamente oneroso; di fatto, poi, le varianti formali sarebbero identificate in fase di normalizzazione. Il vantaggio risiede invece nell'utilizzare strumenti computazionali per la normalizzazione, in modo da automatizzare, almeno in parte, questo passaggio. Come detto, la normalizzazione serve a stabilire una forma canonica arbitraria: essa può essere costituita dall'equivalente moderno, da un'immagine, ma anche dalle proprietà linguistiche della parola; l'utilizzo del lemma e della categoria grammaticale come forma di normalizzazione è stato già applicato con successo.<sup>38</sup> Inoltre, si possono oggi utilizzare risorse che sono andate sviluppandosi negli ultimi decenni per l'analisi linguistica delle lingue medievali. Si tratta in particolare di modelli da usare per la lemmatizzazione e l'annotazione morfologica, disponibili ad oggi per varie lingue.<sup>39</sup> Per il francese antico, su cui ci concentreremo qui, due modelli per il software TreeTagger<sup>40</sup> sono a disposizione, basati sulle risorse del *Nouveau Corpus d'Amsterdam* e della *Base de français médiéval*, riuniti nel *Medieval French Language Toolkit*.<sup>41</sup>

Il procedimento rimane lo stesso rispetto a quello già descritto, salvo per l'utilizzo di strumenti automatici per l'annotazione linguistica durante la fase di preparazione del testo. Vediamolo in un altro esempio.

Immaginiamo tre manoscritti, che inizino in questo modo: A 'Grant fu la ioie'; B 'Or dist li contes que grans fu la joie', C 'Grans fu la joie'.

<sup>38</sup> Cf. van Dalen-Oskam, «The Secret Life of Scribes».

<sup>39</sup> Sono discusse risorse per arabo, cinese, olandese, inglese, francese, tedesco, latino, greco antico, portoghese e lingue nordiche in Piotrowski, *Natural language processing for historical texts*, Capitolo 8. Per lo spagnolo, cf. G. Boleda, «Extending the tool, or how to annotate historical language varieties», in *Proceedings of the 5th ACL-HLT Workshop on Language Technology for Cultural Heritage, Social Sciences, and Humanities*, 2011, pp. 1-9; J. Porta, et al., «Edit transducers for spelling variation in Old Spanish», in *Proceedings of the workshop on computational historical linguistics at NODALIDA 2013; May 22-24; 2013; Oslo; Norway. NEALT Proceedings Series 18*, Linköping University Electronic Press, 2013, pp. 70-79.

<sup>40</sup> H. Schmid, «Probabilistic Part-of-Speech Tagging Using Decision Trees», in *Proceedings of International Conference on New Methods in Language Processing*, 1994. Il programma è disponibile online all'indirizzo <<http://www.cis.uni-muenchen.de/~schmid/tools/TreeTagger/>>. Il programma ha un corrispondente Python wrapper, che ne può facilitare l'integrazione con CollateX: <<https://pypi.org/project/treetaggerwrapper/>> (ultimo accesso, 30 gennaio 2019).

<sup>41</sup> <<https://github.com/sheiden/Medieval-French-Language-Toolkit>>. Il modello della *Base de français médiéval* è disponibile all'indirizzo <http://bfm.ens-lyon.fr/spip.php?article324> (ultimo accesso 30 gennaio 2019).

Senza nessuna forma di normalizzazione, CollateX produce il risultato riprodotto nella Tabella 1.<sup>42</sup>

TABELLA 1

Risultati della collazione senza normalizzazione ('var' = varianti; 'inv' = invarianti).

A	B	C	D
Grant	Or	Grans	<i>var</i>
-	dist	-	<i>var</i>
-	li	-	<i>var</i>
-	contes	-	<i>var</i>
-	que	-	<i>var</i>
-	grans	-	<i>var</i>
fu	fu	fu	<i>inv</i>
la	la	la	<i>inv</i>
ioie	joie	joie	<i>var</i>

Se invece neutralizziamo la differenza tra maiuscole e minuscole, si risolve la posizione di 'Grans' in C, ma l'allineamento rimane poco soddisfacente per A, come mostrato nella Tabella 2, perché il programma non identifica la vicinanza tra 'grant' e 'grans'.

TABELLA 2

Risultati della collazione dopo la neutralizzazione di maiuscole e minuscole ('var' = varianti; 'inv' = invarianti).

A	B	C	D
Grant	Or	-	<i>var</i>
-	dist	-	<i>var</i>
-	li	-	<i>var</i>

<sup>42</sup> I risultati riprodotti in questa e nelle successive tabelle sono ottenuti con CollateX 2.1.3 (Python). Si noti che la demo di CollateX disponibile all'indirizzo <https://collatex>.

-	contes	-	<i>var</i>
-	que	-	<i>var</i>
-	grans	Grans	<i>var</i>
fu	fu	fu	<i>inv</i>
la	la	la	<i>inv</i>
ioie	joie	joie	<i>var</i>

L'analisi linguistica automatica, invece, riconoscerà che 'Grant', 'grans' e 'Grans' sono aggettivi e che il lemma corrispondente è 'grant'; così come che 'ioie' e 'joie' sono sostantivi, il cui lemma corrispondente è 'joie'. La collazione si effettuerà quindi sui *token* normalizzati, ovvero sull'annotazione linguistica, come mostrato nella Tabella 3. I risultati saranno resi utilizzando invece le forme originali: si ottiene quindi la Tabella 4.

TABELLA 3

Risultati della collazione dopo la normalizzazione ('var' = varianti; 'inv' = invarianti): token normalizzati.

A	B	C	D
-	avverbio, <i>or</i>	-	<i>var</i>
-	verbo, <i>dire</i>	-	<i>var</i>
-	articolo, <i>il</i>	-	<i>var</i>
-	sostantivo, <i>conte</i>	-	<i>var</i>
-	congiunzione, <i>que</i>	-	<i>var</i>
aggettivo, <i>grant</i>	aggettivo, <i>grant</i>	aggettivo, <i>grant</i>	<i>inv</i>
verbo, <i>estre</i>	verbo, <i>estre</i>	verbo, <i>estre</i>	<i>inv</i>
articolo, <i>il</i>	articolo, <i>il</i>	articolo, <i>il</i>	<i>inv</i>
sostantivo, <i>joie</i>	sostantivo, <i>joie</i>	sostantivo, <i>joie</i>	<i>inv</i>

net/demo/ (ultimo accesso 30 gennaio 2019) utilizza invece la versione Java, che prevede la neutralizzazione delle maiuscole come normalizzazione di default.

TABELLA 4

Risultati della collazione dopo la normalizzazione ('var' = varianti; 'inv' = invarianti): token originali.

A	B	C	D
-	Or	-	<i>var</i>
-	dist	-	<i>var</i>
-	li	-	<i>var</i>
-	contes	-	<i>var</i>
-	que	-	<i>var</i>
Grant	grans	Grans	<i>inv</i>
fu	fu	fu	<i>inv</i>
la	la	la	<i>inv</i>
ioie	joie	joie	<i>inv</i>

Si noterà che si è passati da due a quattro righe invarianti. Non solo, quindi, 'Grant', 'grans' e 'Grans' sono stati correttamente allineati, ma, come 'ioie' e 'joie', non sono più considerati varianti. Possiamo a questo punto applicare le regole enunciate sopra e ottenere il risultato rappresentato nella Tabella 5.<sup>43</sup>

TABELLA 5

Risultati della collazione dopo la normalizzazione e la distinzione delle varianti ('var sost' = varianti di sostanza; 'var form' = varianti di forma; 'inv' = invarianti).

A	B	C	D
-	Or	-	<i>var sost</i>
-	dist	-	<i>var sost</i>
-	li	-	<i>var sost</i>

<sup>43</sup> Una visualizzazione a mezzo di colori e altri espedienti grafici permetterebbe di cogliere le categorie espresse nell'ultima colonna a destra a colpo d'occhio. Export dei risultati in altri formati, come JSON e XML/TEI, sono configurabili.

-	contes	-	<i>var sost</i>
-	que	-	<i>var sost</i>
Grant	grans	Grans	<i>var form</i> <sup>44</sup>
fu	fu	fu	<i>inv</i>
la	la	la	<i>inv</i>
ioie	joie	joie	<i>var form</i>

Un altro breve esempio, tratto dal *Lancelot en prose*, prevede tre manoscritti che leggono rispettivamente: «A ge te conois mielz que tu ne conois moi»; B «Artu je te conois miels que tu ne fes moi», C «Artus je te conois mult miaus que tu ne fas moi».

La collazione senza nessun tipo di normalizzazione produce i risultati, per molti versi insoddisfacenti, presentati nella Tabella 6.

TABELLA 6

Risultati della collazione senza normalizzazione ('var' = varianti; 'inv' = invarianti).

A	B	C	D
ge	Artu	Artus	<i>var</i>
-	je	je	<i>var</i>
te	te	te	<i>inv</i>
conois	conois	conois	<i>inv</i>
mielz	miels	mult	<i>var</i>
-	-	miaus	<i>var</i>
que	que	que	<i>inv</i>
tu	tu	tu	<i>inv</i>
ne	ne	ne	<i>inv</i>

<sup>44</sup> L'aggettivo *grant* al femminile, seppur caso soggetto, può non mutare la terminazione, dunque possiamo considerare la differenza di tipo fonetico e non morfologico.

conois	fes	fas	<i>var</i>
moi	moi	moi	<i>inv</i>

Reiterando il procedimento descritto sopra, ad ogni *token* viene assegnato un lemma e una parte del discorso, che faranno ufficio di forma canonica per l'allineamento, producendo infine i risultati visualizzati nella Tabella 7.

TABELLA 7

Risultati della collazione dopo la normalizzazione e la distinzione delle varianti ('var sost' = varianti di sostanza; 'var form' = varianti di forma; 'inv' = invarianti).

A	B	C	D
	Artu	Artus	<i>var sost</i>
ge	je	je	<i>var form</i>
te	te	te	<i>inv</i>
conois	conois	conois	<i>inv</i>
-	-	mult	<i>var sost</i>
mielz	miels	miaus	<i>var form</i>
que	que	que	<i>inv</i>
tu	tu	tu	<i>inv</i>
ne	ne	ne	<i>inv</i>
conois	fes	fas	<i>var sost</i>
moi	moi	moi	<i>inv</i>

L'approccio descritto tramite questi esempi permette di risolvere alcuni degli aspetti problematici della collazione di testi medievali, grazie alla sua capacità di limitare gli effetti dell'instabilità linguistica sui risultati dell'allineamento e alla possibilità di riutilizzare l'informazione per gestire la grande quantità di varianti tramite categorie.

La facilità di implementare questo tipo di soluzione dipende in parte dall'abilità del programma di gestire le informazioni per ogni *token* e, in particolare, di tenere in memoria la forma originale insieme alla forma normalizzata. CollateX offre un'architettura ideale, dato che per ogni *token* sono previste due proprietà per dare spazio alle forme canoniche e originali. L'efficienza del procedimento riposa invece soprattutto sull'accuratezza dell'analisi linguistica: se i valori per il software TreeTagger possono essere superiori al 95%,<sup>45</sup> essi possono diminuire nel caso delle lingue medievali proprio a causa dell'estesa varianza ortografica. Ulteriori ricerche e l'applicazione a corpora diversi serviranno per misurare l'efficacia delle proposte qui delineate.<sup>46</sup>

### Conclusioni

In questo articolo si fornisce un panorama critico di approcci alla collazione automatica, menzionando implementazioni del passato e soluzioni recenti. Per quanto riguarda i testi medievali, si è visto come l'instabilità linguistica – principalmente grafica e fonetica, ma non solo – mette a repentaglio la possibilità di usare strumenti automatici per la collazione. Gestire la diffusa varianza formale, declinata a seconda degli interessi di ricerca, è importante per ottenere un allineamento corretto e limitare il 'rumore' nei risultati.

Tra i meccanismi passati in rassegna, figura il 'near-' o 'fuzzy-match'. La necessità di trovare il giusto parametro, che potrebbe variare caso per caso anche all'interno dello stesso testo, rende però questo tipo di approccio difficilmente applicabile su larga scala.

L'altra possibilità esplorata, e che acquista interesse alla luce degli sviluppi nel trattamento automatico di lingue storiche, è quella della normalizzazione. Essa può essere di diversa natura e permette dunque una grande flessibilità: ogni elemento del linguaggio può essere oggetto di normalizzazione, tanto i tratti fonetici quanto gli aspetti semantici, ad

<sup>45</sup> Cf. H. Schmid, «Improvements in Part-of-Speech Tagging with an Application to German», in *Proceedings of the ACL SIGDAT-Workshop*, Dublin, 1995.

<sup>46</sup> Insieme a Jean-Baptiste Camps e Lucence Ing stiamo sviluppando un'implementazione dell'approccio qui presentato; i primi risultati si trovano in: J.-B. Camps, L. Ing e E. Spadini, «Collating Medieval Vernacular Texts. Aligning Witnesses, Classifying Variants», in *Digital Humanities Conference 2019 (Utrecht)*, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02268348>. Cf. anche <https://github.com/CondorCompPhil/falcon>. Lavori preliminari si trovano in [https://github.com/elespdn/collation\\_spelling](https://github.com/elespdn/collation_spelling).

esempio tramite la neutralizzazione dei sinonimi. La normalizzazione può essere effettuata manualmente, come è avvenuto fino ad oggi, o automaticamente, come ormai è possibile. Nel primo caso, uno sforzo considerevole deve essere dedicato alla creazione di un dizionario di corrispondenze. Nel secondo caso, l'utilizzo di strumenti di trattamento della lingua per normalizzare e annotare il testo riduce l'impegno richiesto e permette un ampio spettro di analisi: l'annotazione descritta nell'esempio qui sopra si riduce al lemma e alla categoria grammaticale, che permettono di identificare varianti grafiche e fonetiche, applicando semplici regole; un'annotazione più ricca, che comprendesse anche dati morfologici e semantico-lessicali, permetterebbe di creare nuove categorie di varianti corrispondenti.<sup>47</sup> Bisognerà senz'altro tenere a mente che gli strumenti per l'analisi linguistica della lingue medievali sono ancora in corso di sviluppo: si potrebbe immaginare un circolo virtuoso in cui i testi annotati e manualmente controllati possano servire come 'training corpus' per migliorare le risorse linguistiche, e così via.

L'utilizzo di una serie di software, uno dopo l'altro – in una 'pipeline' –, necessita poi di attenzione dal punto di vista dell'interoperabilità dei formati. L'utilizzo di standard e la semplificazione sono dunque fondamentali: formati come XML, CSV e TXT, a seconda della struttura dei dati, corrispondono ad entrambi i requisiti.

In questo stato dell'arte si sono discussi brevemente i limiti all'adozione della collazione automatica. Esistono però anche dei vantaggi, da considerare in relazione al circolo virtuoso appena evocato e al cambiamento di paradigma menzionato da Ott: la collazione automatica è riproducibile ed esplicita. Quest'ultimo punto si riferisce alla normalizzazione mentale implicita che applica chi collaziona manualmente, registrando solo le varianti significative; la collazione automatica, tramite le varie operazioni descritte nel modello di Göteborg, rende invece esplicito ogni passaggio. Ognuno di essi può essere inoltre verificato, nel caso in cui si volesse effettuare un controllo, ma anche per cambiare approccio in corso di rotta: basterebbe rieseguire la collazione, con parametri diversi. I testi delle trascrizioni, inoltre, possono essere riusati, come detto, per finalità diverse.

Infine, consideriamo le osservazioni di Robinson che, in termini quasi provocatori, sottolinea:

<sup>47</sup> La proposta è abbozzata in Tempestini, Spadini, «Querying Variants: Boccaccio's "Commedia" and Data-Models». Nella stessa direzione si muovono anche le ricerche di Camps e Ing, che grazie all'utilizzo del software Pandora per l'annotazione linguistica ottengono risultati completi di analisi morfologica, da poter utilizzare per l'identificazione di varianti (cf. nota 34).



you simply cannot judge what might or might not be significant until you have seen every word of every manuscript. ... The best guide to what was significant was not theory but the manuscripts themselves.<sup>48</sup>

In un già citato articolo, Leonardi e Morato riflettono sulla distinzione tra i fenomeni di superficie linguistica e i fenomeni testuali e tra le metodologie per trattare gli uni e gli altri nella pratica ecdotica; gli autori fanno riferimento all'edizione Segre del *Bestiaire d'amours*, in particolare all'identificazione di categorie di varianti tramite liste di occorrenze, e aggiungono:

C'est ce type d'analyse qui devrait être élargie et approfondie, de façon à rendre moins aléatoire la distinction dont il est question. ... Or, la seule voie pour tenter de mieux définir ce que nous attribuons à la surface linguistique est de recourir à l'expérience de la recensio, à savoir aux résultats de la collation et aux indications qui émergent de celle-ci concernant la mono- ou polygenèse et la distribution des variantes.<sup>49</sup>

Seppur gli autori non si riferiscono alla collazione automatica, procedimenti come quelli qui presentati si iscrivono nella direzione tracciata: lo studio della tradizione dei testi può trarre vantaggio da risultati della *recensio* espliciti, riproducibili e riutilizzabili secondo il paradigma delineato dalla filologia computazionale.

#### ABSTRACT

Collation is one of the first philological activities for which the use of computers has been considered. Already during the 60's, algorithms for semi-automatic collation came to light. This article pursues their development, focusing on a specific type of materials: medieval vernacular texts. The linguistic resources available nowadays for these materials allow to design a collation pipeline, following the architecture proposed by the Gothenburg model: the text of each witness is annotated with linguistic information; the alignment is made on the lemma, in order to neutralize the orthographic variation; eventually, the linguistic annotation is used to identify categories of variants. While most of the steps in this pipeline have been conceived earlier in the history of semi-automatic collation, they were partially carried out manually; the possibility of automatize them might influence the adoption of computers for the collation of medieval vernacular texts.

<sup>48</sup> Robinson, «The Collation and Textual Criticism of Icelandic Manuscripts», p. 101.

<sup>49</sup> Leonardi, Morato, «L'édition du cycle de Guiron le Courtois», p. 472.

*Keywords*

Collation, textual criticism, digital philology.

## ABSTRACT

La collazione è una delle prime attività filologiche per le quali è stato proposto l'uso del computer. Fin dagli anni '60 assistiamo al fiorire di algoritmi per la collazione detta semi-automatica. In questo articolo se ne segue la storia, con particolare attenzione alle problematiche dei testi medievali in volgare. Le risorse linguistiche ad oggi disponibili per alcune lingue rendono possibile la progettazione di una *pipeline* computazionale, basata sul modello di Gotheborg: il testo di ogni testimone viene annotato con informazioni linguistiche; l'allineamento si effettua sui lemmi, per neutralizzare la diffusa varianza ortografica; infine, le informazioni linguistiche sono recuperate per categorizzare le varianti. Sebbene la maggior parte dei trattamenti nella *pipeline* siano stati adottati in precedenza nella storia della collazione semi-automatica, un passo avanti è rappresentato dalla proposta di una maggiore automatizzazione qui avanzata grazie alle risorse oggi disponibili.

*Keywords*

Collazione, filologia, filologia computazionale.

# Rassegne

GIORGIO PINOTTI

## ANATOMIA DEL LIBRO

A PROPOSITO DI UN RECENTE CONTRIBUTO

SULLA STORIA DEI PARATESTI

📖 Dennis Duncan and Adam Smyth (eds.), *Book parts*, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 320, £ 30.00, ISBN: 978-0-19-881246-3

Agli occhi di uno straniero, pur se non ignaro di meccanismi editoriali, i libri dell'ultima *rentrée* francese riservano non poche sorprese. È certo una *fascetta* la banda rossa che avvolge il terzo inferiore della copertina dell'ultimo romanzo di Laurent Binet, *Civilizations* (Grasset, 2019 <https://www.grasset.fr/livres/civilizations-9782246813095>): lo prova il familiare messaggio che veicola: «Grand Prix du roman de l'Académie Française». Messaggio sobriamente pubblicitario, come usa anche da noi, magari in versione più caduca e aggressiva: «Due edizioni in una settimana» (così proclama la gialla banda di *Cercami* di André Aciman, Guanda, 2019); per non parlare del fragoroso «Il libro di cui tutto il mondo parla» di cui si fregia *I testamenti* di Margaret Atwood (Ponte alle Grazie, 2019). E si può in fondo considerare una *fascetta* quella che dota di indubbia visibilità il romanzo di Françoise Sagan, *Les quatre coins du coeur* (Plon, 2019 <https://www.lisez.com/livre-grand-format/les-quatre-coins-du-coeur/9782259278799>), segnalando, sullo sfondo di un ritratto dell'autrice, che si tratta di un «roman inédit», così come quella che amplifica il nome dell'autrice di *La Mer à l'envers*, Marie Darrieussecq (P.O.L., 2019 <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-4806-1>). Ma siamo decisamente più spiazzati di fronte a supporti peritestuali che, rinunciando alla loro funzione promozionale – si pensi ai settantasei racconti di Didier Daeninckx, *Le roman noir de l'Histoire* (Verdier, 2019 <https://editions-verdier.fr/nouveautes/>), o a Jérôme Garcin, *Le dernier hiver du Cid* (Gallimard, 2019 <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/Le-dernier-hiver-du-Cid>) –, offrono semplicemente un'immagine (di copertina). C'è di più. Nel caso della collana di fiction straniera *Du monde entier*, la storica copertina avorio con i titoli in

rosso «NRF/Gallimard» appare avvolta per due terzi da un involucri che non possiamo più definire ‘fascetta’: perché vi figura, insieme al titolo e al nome dell’autore, un’immagine (<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Du-monde-entier/Le-coeur-de-l-Angleterre>), ma soprattutto perché può essere a sua volta circondata da una vera fascetta: «Prix du livre européen 2019» ci comunica quella di *Le coeur de l’Angleterre* di Jonathan Coe. Che cosa sono, in definitiva? Una sorta di rastremazione della sopraccoperta cui ricorrono editori ancorati all’austera tradizione aniconica delle loro collane ma al tempo stesso ansiosi di distinguersi nella slavina di libri che ogni anno – a partire dalla fine di agosto – si abbatte sulle librerie francesi? È plausibile. Ma questi ambigui, effimeri peritesti (ci si libera di una fascetta ancor più rapidamente che di una sopraccoperta) sono davvero capaci di manipolare l’attenzione del potenziale acquirente prolungando la sua sosta davanti al banco sovrappollato di *vient de paraître*? E dobbiamo considerarli parti integranti del libro o puramente accessori? Infine: quale rapporto intrattiene con il testo l’immagine? Sarà il frutto di quell’«arte dell’ecriasi a rovescio» di cui parla Roberto Calasso (*L’impronta dell’editore*, Milano, Adelphi, 2013, p. 21), del lavoro di routine di navigati art director o di una precisa volontà dell’autore?

Sono domande che, da quando lo sguardo degli studiosi ha cominciato a spingersi sino alle *frange* del libro, abbiamo imparato a porci: a tutto vantaggio anche dell’interpretazione dei testi. Non è certo irrilevante che sin dal suo primo libro, *le Favole della dittatura* (1950), Sciascia abbia mostrato una spiccata, caparbia propensione a occuparsi di ogni aspetto del libro, dall’impaginazione, al tipo di carta, alla copertina: «Va benissimo per quel che mi dici riguardo alle favole:» scriveva a Mario Dell’Arco «carta a mano Fabriano, una per ogni pagina»; e ancora: «gli ‘a capo’ eliminati avevano una ragione visiva: di lasciar integro il blocchetto di ogni favola, e tipograficamente sarebbe più elegante. Se puoi concedermi anche questo, autorizzami con una cartolina» (Leonardo Sciascia, *Opere*, vol. I, a cura di Paolo Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2012, pp. 1706-1707). E non è certo casuale che abbia dovuto spesso fare i conti con le resistenze degli editori: nel 1977 l’Einaudi adotta sì l’immagine (un’incisione di Picasso, *El circo*) da lui proposta per *Candido*, ma non può non meravigliare il fatto che fosse il primo suggerimento andato a segno dal 1961, cioè dalla pubblicazione degli *Zii di Sicilia* (ivi, p. 1903). «Esiste una copertina tremenda di un mio certo libro che suscita in me una reazione quasi violenta» confessa Jhumpa Lahiri. «Ogni volta che devo autografare quell’edizione mi viene l’im-

pulso di strapparla via dal libro» (*Il vestito dei libri*, Milano, Guanda, 2017, p. 20). È il senso di smarrimento, di perdita di controllo che non di rado gli scrittori vivono di fronte a copertine che del testo dovrebbero rappresentare l'«eco ottica» (come un critico definiva, riprendendo Henry James, quelle disegnate da Vanessa Bell per Virginia Woolf). Con distanza ironica ed elegante, ma in fondo con lo stesso disagio, Jean Echenoz mi ha confidato tempo fa che trovava la copertina serba di *Lampi* «en très bonne place pour remporter, à mon avis, l'oscar de la couverture la plus hideuse depuis l'invention de la couverture». Non a caso, attraverso gli agenti gli scrittori tendono ora sempre di più a controllare, anche all'estero, la «traduzione visiva» dei loro testi, talora imponendone un'immagine sterilizzata e globalizzata: e a patire il disagio di un esproprio perentoriamente diramato da Londra o New York saranno allora gli editori (si veda Giovanni Baule, «La traduzione visiva. Forme dell'accesso peritesti» in *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, a cura di Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Effigie, 2009, pp. 77-94). La riflessione sulla periferia del testo ha dunque avuto un altro merito non meno grande: quello di gettare luce sull'intreccio di collaborazioni, saperi e convenzioni da cui ogni libro prende vita – dall'Ufficio diritti che vigila sui copyright al redattore che si sobbarca ai più ingrati indici analitici, alla direzione marketing che sovrintende ai 'copertinari', all'editor estensore del *blurb*, al graphic designer che costruisce la copertina (a quest'ultima, trascurata categoria è in fondo dedicato il *Diario dell'occhio* di Marco Belpoliti, Firenze, Le Lettere, 2008). Paratesti che prescindono dall'autore (non senza conflitti, come s'è visto) e che sono destinati, oltre che al lettore comune, a tecnici della catena del libro come librai, legatori o agenti.

*Book Parts*, che raduna ventidue contributi di studiosi anglosassoni su altrettanti paratesti, va esattamente in questa direzione, giacché si propone di considerare il libro, anziché come un'entità compatta e inscalfibile, come un insieme di componenti – dalla sopraccoperta al risvolto – di cui è possibile indagare e ricostruire la vicenda storica, il rapporto con il testo principale, la funzione. Storia del libro «as anatomy», insomma, o «as a teeming collection of atoms» (p. 4); il che è tanto più prezioso in un'epoca come la nostra, in cui la vita di molti di questi sembra messa a repentaglio dalla rivoluzione digitale.

Ricordavo poco fa il caso delle fascette, di cui l'editoria francese contribuisce a mettere in luce lo sfuggente statuto, e osservavo che la frequente presenza di immagini le rende ormai simili a sopraccoperte

di misura (lievemente) ridotta. Ebbene, leggendo il contributo di Gill Partington (*Dust jackets*, pp. 13-23), scopriamo che l'ambivalenza è appunto il tratto distintivo delle *dust jackets*, dapprima involucri che rivestivano interamente il volume (tanto da essere sigillati con la cera: si veda quello del *Friendship's Offering* del 1829 conservato alla Bodleian Library: <https://theconveyor.wordpress.com/2012/08/16/earliest-known-book-wrapper-or-dust-jacket/>), poi, alla fine dell'Ottocento, veri e propri spazi pubblicitari, poi ancora, allorché le illustrazioni cominciano a invaderlo, 'doppio' *cheap* e protettivo della copertina, finché fra le due guerre il rapporto si inverte ed è la sopraccoperta a farsi preziosa e appariscente, una provincia – lamentava Hemingway, indispettito dalle soluzioni adottate per *The Sun Also Rises* e *A Farewell to Arms* – della direzione marketing più che degli scrittori. Non è un caso che sino agli anni Settanta la Bodleian Library le abbia eliminate e che ancor oggi molte auguste istituzioni, come la British Library, le conservino separatamente, quasi che per recuperare la sua dignità il libro debba spogliarsi di accessori tanto triviali e vistosi. Con una scelta ancor più esplicita, la Cambridge University Library le rimuove dai libri 'di studio', consentendo invece a quelli non accademici di restare addobbati delle loro deprecabili lusinghe. A questo puritanesimo paiono invece del tutto estranei i collezionisti: nel 1998 un esemplare del *Mastino dei Baskerville* con sopraccoperta è stato pagato 72.000 sterline, cento volte di più di quanto lo sarebbe stato se ne fosse stato privo. Ed è comprensibile: che cosa capiremmo, oggi, dell'operazione condotta nel 1957 da Livio Garzanti con il *Pasticciaccio* – lo spregiudicato tentativo di trasformare l'impervio Gadda in uno scrittore 'popolare' – se avessimo sotto gli occhi soltanto la copertina in tela rossa della prima edizione, dove non campeggia in lettere dorate che il nome dell'autore, e non la sopraccoperta progettata da Fulvio Bianconi, che lo stesso Garzanti non si perita dal definire «scioccante»? (Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 206; <http://fulviobianconi.com/graphics-covers/>). Ha comunque ragione Gill Partington quando sottolinea che, a dispetto delle qualità di *artwork* che spesso la caratterizzano, la sopraccoperta conserva qualcosa della sua perturbante estraneità al libro stesso: il che vale tanto più per le abnormi, caduche 'fascette' d'Oltralpe da cui ho preso le mosse.

Paratesto fra i più tecnici e delicati, la 'pagina del copyright' irradia il suo fascino *glacé* dal verso del frontespizio (collocazione divenuta usuale alla fine dell'Ottocento), mietendo vittime solo in un ristretto pubblico di addetti ai lavori. E non senza ragione: sotto la spinta di agenti e

case editrici soprattutto anglosassoni e statunitensi, la negoziazione dei diritti si va facendo sempre più complessa, spinosa e intricata, e a questa dark lady dei paratesti editor e responsabili dei diritti esteri dedicano una crescente, spasmodica attenzione. Tanto più che nella 'pagina del copyright' confluisce una pluralità di informazioni e menzioni legali: dal titolo originale dell'opera a *disclaimers* di varia natura (del tipo «Per le immagini contenute nel volume, l'editore rimane a disposizione degli eventuali aventi diritto che non è stato possibile individuare e contattare») alla segnalazione di sovvenzioni alla pubblicazione e ausili alla traduzione (del benemerito Seps-Segretariato europeo per le pubblicazioni scientifiche, ad esempio) o anche di collaboratori che hanno operato dietro le quinte (revisori chiamati a sanare traduzioni inaffidabili, curatori succedanei di quello ufficiale, accorsi per rimettere in sesto testi e apparati indigenti), al copyright vero e proprio, a sua volta folto di precisazioni che dischiudono orizzonti inattesi e, per chi sappia apprezzarli, intriganti. Quello di *Compulsion* di Meyer Levin (Adelphi, 2017 e 2019) reca ad esempio, in aggiunta a «© 1956 MEYER LEVIN», «© RENEWED 1984 TERESA LEVIN», con allusione a un fenomeno giuridico tipicamente statunitense, il Renewal of Copyright. In base alla legge del 1909, infatti, il tempestivo rinnovo alla scadenza del primo dei due periodi in cui la tutela era suddivisa era condizione indispensabile per assicurarne la durata complessiva. La nuova legge del 1978 ha confermato il meccanismo per le opere *copyrighted* prima di quella data e previsto, dopo una prima protezione di 28 anni, la possibilità di una seconda di 47, per un totale di 75 (ma anche che in caso di mancato rinnovo le opere *copyrighted* prima del 1964 vedano sfumare la possibilità di un prolungamento dopo il ventottesimo anno). Donde la necessità, per gli eredi di Meyer Levin, di rinnovare nel 1984 un copyright del 1956. Gli orizzonti possono tuttavia essere più grigi ed esondanti di cautele: per la traduzione italiana di *Massa* di Jim Baggott (pubblicata da Adelphi nel 2017), Oxford University Press ha inflitto il seguente copyright, in due lingue a scanso di incresciose incomprensioni: «*Massa* è uscito originariamente in inglese nel 2017. Questa traduzione è pubblicata in accordo con Oxford University Press. Adelphi Edizioni è la sola responsabile della traduzione dell'opera originale e Oxford University Press declina ogni responsabilità per eventuali errori, omissioni e inesattezze o ambiguità in essa contenuti e per ogni perdita che ne derivasse». Viene dunque a colmare un vuoto l'analisi del neozelandese Shef Rogers (*Imprints, imprimaturs, and copyright pages*, pp. 53-64), grazie al quale ripercorriamo sinteticamente una storia poco nota: ideato nel

Settecento, il copyright è stato reso automatico dalla Convenzione di Berna del 1886, data a partire dalla quale autori ed editori hanno potuto esimersi dal registrare le loro opere presso autorità quali la Stationers' Company in Gran Bretagna o l'US Copyright Office. Risalgono invece al 1909 il simbolo ©, introdotto in origine negli Stati Uniti per la protezione di dipinti o sculture e poi esteso nel 1954 a ogni tipo di opera, e al 1965 il codice SBN, divenuto due anni dopo ISBN, cioè internazionale. Ricacciato alla fine del testo per concedere più spazio alla registrazione dei complessi accordi richiesti dai *digital media*, il copyright dei libri elettronici segna oggi un paradossale ritorno agli antichi colophon. Ma quale destino si profila per le restrizioni previste dal copyright di fronte al costante aumento di materiale reso pubblico ma non pubblicato attraverso i canali tradizionali? In effetti, alcuni modelli sono stati giustamente rimessi in discussione: per quale ragione, ad esempio, uno studioso dovrebbe cedere a titolo gratuito il proprio contributo a una rivista che le biblioteche saranno poi costrette ad acquistare non di rado a un prezzo esorbitante? Come ci ricorda Shef Rogers, nel 2001 è nata negli Stati Uniti una organizzazione non-profit, la Creative Commons, che ha formulato una licenza ormai giunta alla quarta versione, con lo scopo di fornire all'open access una cornice giuridica minima di riferimento – e il cui arguto motto è «some rights reserved».

Contiguo alla pagina del copyright è l'indice (nel senso di *table of contents*), di cui Joseph A. Howley, docente di Classics alla Columbia University, ricostruisce la storia più remota (*Tables of contents*, pp. 67-79), rivelandoci che sono certamente d'autore gli indici della *Naturalis historia* di Plinio, delle *Compositiones* di Scribonio Largo, del *De re rustica* di Columella, delle più tarde *Noctes atticae* di Aulo Gellio. Ancora agli albori della stampa, difatti, l'indice dei classici latini era percepito come parte del testo tradito più che come un'aggiunta dello stampatore: la vera innovazione editoriale introdotta agli inizi del Cinquecento (e autorizzata dalla foliazione) sarà semmai l'indice alfabetico (*index*), che rimpiazza una chiave d'accesso sequenziale – legata dunque alla fisicità del volume – con una affatto diversa, che tale sequenzialità nega, incoraggiando una lettura più libera. Benché si installi nei libri occidentali come un elemento convenzionale, l'indice (*table of contents*) sembra dunque abdicare al suo ruolo di strumento di navigazione, mentre sopravvive quello di «advertisement, not only of the book's contents, but of the hierarchies, structure, and intent of the author's project» (p. 78). O del progetto dell'editor, verrebbe da precisare, vista l'alta frequenza con la quale la materia del libro viene ristrutturata e riorganizzata in



casa editrice. O del curatore: basti pensare a quella particolare categoria di libri postumi che Mariarosa Bricchi ha chiamato «libri involontari» (un esempio per tutti: *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2019), che sono qualcosa di meno e al tempo stesso di più di una raccolta di scritti dispersi («Meno, perché non ambiscono a filologica completezza, fondandosi piuttosto sui principi di selezione e combinazione. Più, perché la voce d'autore deve suonare più vera del vero») e che poggiano su un'architettura inventata, appunto, dal curatore: «non l'unica possibile, ma tale da giustificare nei fatti la sua necessità» (Mariarosa Bricchi, Giorgio Pinotti, Raffaella Poletti, Domenico Scarpa, *L'invenzione editoriale. Storie di libri latenti, resuscitati, traditi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2018, pp. 17 e 19). Della struttura del libro – risalga essa all'autore, all'editor o al curatore – l'indice è certo l'*advertisement*, come sottolinea Howley, ma, si badi bene, passato attraverso il filtro della rigida grammatica della casa editrice, dove ogni spazio, ogni rientro, ogni alternanza di maiuscolo e maiuscoletto, tondo e corsivo 'significa'. In questo senso l'indice è peritesto bicefalo: rispecchia il testo principale e insieme i codici e lo stile della casa editrice. Dell'indice d'autore capace di additare la via e al tempo stesso guidare l'interpretazione, tuttavia, non mancano tracce: le ritroviamo ad esempio nell'estuoso ingresso al *Porto di Toledo* di Annamaria Ortese, dove nei titoli delle due sezioni principali («MURA APASE O MARINE / IL PRIMO MONDO», «SECONDI RICORDI DI TOLEDO / SPEZZATI DAL RUMORE DEL MARE-TEMPO CHE SI AVVICINA») e poi dei capitoli (il primo dei quali suona «Descrive la sua casa nella città borbonica, e la sua solitudine in detta casa che era situata davanti ai cancelli del porto. Apa e Mamota. Primi interrogativi della mente che sogna») ci è dato cogliere la sfida che ha generato il romanzo: quella di chi «vedeva, nella normalità, solo menzogna» ed esigeva «pura violenza e nuovo orizzonte» (*Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998, p. 14).

La dedica che figura nella prima edizione delle *Meraviglie d'Italia* (1939) – osserva Claudio Vela – è la sola di Gadda che non sia stata conservata nella successiva edizione pubblicata con il suo controllo (*Le meraviglie d'Italia-Gli anni*, Einaudi, 1964), e resta dunque confinata nelle 405 copie di quell'edizione *confidentielle*: «Alla memoria | di mia madre» (la si può leggere nell'AIDI, Archivio informatico della dedica italiana dell'Università di Basilea, <http://www.margini.unibas.ch/aidi/dokAnzeige.dokAnzeigen&dokId=775>). La ragione, chiarisce Vela, sta nel suo «carattere espiatorio»: nel 1931 Gadda aveva infatti (polemicamente)

dedicato alla madre del cugino Piero Gadda Conti, Tilde – dunque «a una sorta di *Ersatz* della madre [...] dal canto suo avversa all'impegno letterario del figlio» – il suo primo libro, *La Madonna dei Filosofi*. Ma nel 1964, uscita ormai da un anno la *Cognizione del dolore*, i conti erano ormai stati saldati e quel risarcimento postumo non aveva più senso (si veda la voce *Dediche* della *Pocket Gadda Encyclopedia*, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/dedichevela.php#Anchor-46384>). Microgenere 'obbligativo' per eccellenza – in *A dedication to a great man, concerning dedications* (1718) Thomas Gordon affermava schiettamente: «This Practice being general, it is a very easy Matter to guess, by the Size of the Panegyrick, how wealthy the Patron may be, or how hungry the Author» –, solo nel Novecento, sottolinea Helen Smith cui si deve il capitolo *Acknowledgements and dedications* (pp. 97-107), la dedica è lambita dal sentimento (la citazione da Gordon è a p. 106). Quel che è certo è che si assottiglia (con sublimi eccezioni come *A Raffaele Mattioli dedicando queste pagine*, che occupa le pp. 11-13 di *Verso la Certosa*, Milano, Adelphi, 2013), al punto che la sua funzione minaccia di sovrapporsi a quella dell'epigrafe: dopo vari ripensamenti, sulle bozze di *Orlando*, Virginia Woolf scrive semplicemente «V. Sackville West» (p. 106). In realtà, sostiene Helen Smith, «The truly intimate dedication is the hand-written addition» (p. 104): rilievo sottile, ma difficilmente condivisibile. Penso non solo alle centinaia di «hand-written additions» destinate a critici e giornalisti che gli autori appongono in serie, sino al crampo dello scrivano, sugli esemplari di ogni nuovo libro, ma soprattutto al rito del cosiddetto 'firmacopie', dove la dedica diventa traccia tangibile di un fugace incontro con la celebrità letteraria. Sempre che non sia rimpiazzata dal selfie che le webstar dominatrici delle classifiche concedono alle loro straripanti *communities* nel corso dei tumultuosi eventi (per lo più in centri commerciali) che consentono alla casa editrice di vendere il 40% della tiratura. Tiratura composta non già di libri ma, verrebbe da dire, di gadget o feticci o talismani – in ogni caso di metonimie divoranti dell'amato idolo.

Il sistema che usiamo per muoverci all'interno dei libri ci sembra ovvio e scontato, ma come ci ricorda Daniel Sawyer, autore di *Page numbers, signatures, and catchwords* (pp. 139-149), la paginazione ha faticato non poco per affermarsi: ha dovuto soppiantare richiami e segnature – marche effimere e destinate agli artefici del libro – e poi la foliazione. Entro la fine del Cinquecento diventa ad ogni modo una pratica convenzionale, forse perché «its greater granularity attracted humanists printers and readers, who found that precision useful when handling text in

the more challenging language of Greek» (p. 148), ed è affascinante che abbia finito per prevalere il paratesto meno legato alla fisicità del libro: via via che la stampa si fa più affidabile e standardizzata, del resto, «books became less and less explicitly physical» (p. 149). Fa bene a ricordarcelo, Daniel Sawyer: quasi senza rendercene conto ci stiamo abituando a forme di testualità sempre più incorporee – e che da questo strumento di navigazione prescindono totalmente. Mi riferisco alle pagine web che leggiamo su Internet, e agli *e-readers*, che ci consentono sì di procedere pagina per pagina, ma adattando la porzione di testo visualizzata alle nostre esigenze, un po' come accadeva prima della stampa, allorché la mano del copista assegnava a ogni esemplare manoscritto una sua irripetibile foliazione. Senza contare i social media, che ben più delle pagine web e degli e-book monopolizzano i tempi di lettura.

Come uno tsunami, la digitalizzazione dei testi minaccia di travolgere anche le epigrafi, che spesso confondono il software preposto alla scansione ottica e risultano illeggibili. Allorché apre un libro digitale di Amazon, d'altro canto, il lettore vede immediatamente la prima pagina del testo principale, dal momento che «the device is programmed to skip the cover and copyright page, and other important material the author has included as front matter such as the table of contents, dedication and epigraph» (Ellen McCracken, *Paratests and Performance in the Novels of Junot Díaz and Sandra Cisneros*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2016, p. 175). E anche ammesso che resista alla riproduzione digitale, l'epigrafe rischia di soccombere a una forma di lettura, come sappiamo, sempre più incline a saltare o a far scorrere rapidamente il testo. Eppure, nella ricostruzione di Rachel Sagner Buurma (*Epigraphs*, pp. 167-175), la sua storia nel mondo anglosassone è appassionante anche per un non specialista, soprattutto quando entrano in gioco Jane Austen e la *fictionalization* da lei operata. Benché sprovvisti di epigrafi, i suoi romanzi ci mostrano infatti 'come funzionano': la produzione poetica che Catherine Morland, l'eroina di *Northanger Abbey*, legge (vale a dire Pope, Thomson, Gray, Shakespeare) proviene non solo da antologie o raccolte di uno specifico autore, ma anche dal mondo epigrafico del romanzo gotico, di Ann Radcliffe, per esempio: agli occhi della Austen, dunque, quelle epigrafi acquistano tutto il valore di «evidence of the possible expression of a heroine's thoughts» (p. 172), manifestazioni della mente delle eroine di quei romanzi.

Nel catalogo delle specie paratestuali a rischio di estinzione non vanno poi dimenticati le note al piede, l'errata corrige e gli indici (*indexes*). È sul finire del Seicento – ci ricorda Jenny Davidson (*Footnotes*, pp. 239-

249) – che la documentazione prende la via della parte inferiore della pagina, e subito tende a proliferare, tanto che nel *Dictionnaire Historique et Critique* di Pierre Bayle (1697) ogni pagina si è trasformata in un vero e proprio viluppo di commenti. Di qui alla parodia e al reimpiego *in improprium* il passo è breve: basti pensare a *Tale of a Tub* di Swift (1710), e a *The Dunciad Variorum* (1729) di Pope, dove le note minacciano di inghiottire il testo e dove il bersaglio è Lewis Theobald, che aveva aspramente criticato l'inadeguatezza dei principi editoriali applicati a Shakespeare dallo stesso Pope. Agli apparati delle opere erudite si ispira *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767), mentre Fielding, in *The History of Tom Jones* (1748), ricorre alle note per incrementare i paralleli fra il mondo del romanzo e la vita autentica che fa da tela di fondo. Non siamo lontani dagli estri di Gadda, che nella prima redazione del *Pasticciaccio* (apparsa su *Letteratura*, in cinque 'tratti', nel 1946) così chiosava una battuta della portinaia Manuela Pettacchioni («A Santo Stefano der Cacco emo de capità... Brutti posti!»): «Viuzza sghemba rispetto al Collegio Romano, lambisce da dietro gli edifici un po' catapecchiosi della Questura Centrale: che ne introita i casi suoi mediante uscioli di secondo rango. L'ingresso d'onore a piazza del Collegio Romano» («Letteratura», gennaio-febbraio 1946, a. VIII, n. 1, p. 73). Chiosa sacrificata, nell'edizione in volume del 1957, sull'altare delle superiori esigenze editoriali, vale a dire la 'normalizzazione' del giallo – non senza un profondo rammarico, come rivela una lettera a Livio Garzanti: «Già ho accolto il suo suggerimento di omettere le note e di diminuire il tenore di romanesco» («Lettere a Livio Garzanti (1953-1969)» a cura di Giorgio Pinotti, in *I quaderni dell'Ingegnere*, n.s. 4 (2006), pp. 71-183: 97. Si veda anche Clelia Martignoni, «Sul sistema delle note in Gadda: lavori in corso» in *Meraviglie di Gadda. Seminario di studi sulle carte dell'autore*, a cura di Monica Marchi e Claudio Vela, Ospedaletto, Pacini, 2014, pp. 115-136).

La possibilità di aggiornare continuamente i testi, e di correggere senza lasciare traccia, sembra non lasciare più spazio neppure all'errata corrige. D'altro canto – sottolinea Adam Smyth (*Errata lists*, pp. 253-261) – è probabile che, antepoendo alle ingrato fatiche della correzione vantaggi come la rapidità, l'accessibilità e la distribuzione, l'*online publishing* consideri ormai l'errore come un increscioso ma tollerabile danno collaterale del nuovo ordine. Sempre che il lavoro di correzione non sia destinato a ricadere su «anonymous users possessed of varying literacies and expertise, a reliance (to put it positively) on what Clay Shirky calls the cognitive surplus of the web, or (to put it negatively) a worrying gamble on the capacities and commitments of the

crowd» (p. 261). Ma, al di là delle assai incerte prospettive future, l'intervento di Smyth offre, a chi non disdegni l'editoria cartacea, interessanti suggestioni: costretti negli spazi rimasti liberi o incollati in alcuni esemplari del libro oppure ancora acclusi come un inserto separato, gli elenchi di errori proiettano l'immagine di un ripensamento, di un arrivo fuori tempo massimo, di un brano dall'incerto statuto. Sono una parte del testo o vivono al di fuori di questo? La domanda ha implicazioni anche sotto il profilo ecdotico. L'errata corrige di *Hesperides*, di Robert Herrick (1648), segnala ad esempio, precedute da quattro versi, sedici emendazioni che sono tuttavia ben lungi dall'esaurire gli errori (sessantanove nel complesso): come dovrà comportarsi il curatore di un'edizione scientifica? Operare le sedici modifiche e riprodurre un ormai inefficace elenco degli errori (con indicazioni, fra l'altro, che non coincidono con l'attuale paginazione) come hanno fatto i curatori dell'edizione del 2013, Tom Cain e Ruth Connolly? Riportare in maniera speditiva i quattro versi omettendo la lista di refusi, come ha fatto F.W. Moorman nel 1921? Omettere tanto i versi quanto l'errata corrige, come ha fatto nel 1965 L.C. Martin (il quale però ha accolto nell'indice degli incipit anche il riferimento al testo poetico)? È un problema che Paola Italia ed io abbiamo affrontato nel proporre, in appendice alla versione originale di *Eros e Priapo* (Adelphi, 2016), la riscrittura del cap. I, *Il bugiardone*, che Gadda inviò a Enrico Falqui, direttore di *Prosa*, il 10 luglio 1946, facendo seguire, due giorni dopo, una lista di cinque correzioni e aggiunte («Lettere a Enrico Falqui e Gianna Manzini (1944-1957)» a cura di Alessandro Mastropasqua, in *I quaderni dell'Ingegnere*, n.s. 5 (2014), pp. 95-186: 130-131), fra cui, ad esempio, una citazione da Leopardi. Respinto in quanto «intollerabilmente osceno» e rimasto inedito, il manoscritto è stato da noi scrupolosamente riprodotto: a p. 256 il lettore non troverà dunque il passo dei *Pensieri* («Te t'hai a legger di Giacomo, dico del gran conte Liopardo, a' *Pensieri*, I, verso i' ffine: l < >»), ma il simbolo marginale che rinvia a una postilla («[Citazione di 4÷5 righe dai "Pensieri" del Leopardi, n. 1, sulla fine.] [Farò seguire per lettera]») (p. 425) e, nella *Nota al testo*, il passo della lettera in modo da integrare idealmente aggiunte e correzioni.

Interrogabili anche in assenza di paginazione, i testi digitali paiono respingere nel limbo dell'obsolescenza gli indici, la cui vertiginosa storia (Dennis Duncan, *Indexes*, pp. 265-274) ci proietta sino alle tre versioni della concordanza della Bibbia allestite nel Duecento. Se la prima versione, di formato tascabile (ms. Canon. Pat. Lat. 7 della Bodleian Library di Oxford), elenca in ordine alfabetico circa 10.000 lemmi rinviando a

libri e capitoli, la seconda aggiunge a ogni lemma il passo che lo contestualizza, il cosiddetto *keyword-in-context*, qualcosa di simile alla *snippet view* di Google Books, con lo svantaggio di accrescere notevolmente la mole di questo strumento (ms. Lat. misc. b. 18, sempre della Bodleian Library): sarà la terza, del 1286, a risolvere il problema riducendo la citazione (da due a cinque parole). Intanto, a Oxford, nel 1230, Robert Grosseteste aveva ideato una *Tabula* – antesignana dell'indice delle materie – organizzata in nove categorie a loro volta ripartite in un numero variabile di sottocategorie o argomenti (Lione, Bibliothèque Municipale, ms. 414). Formidabili strumenti (tutti, si noti, esterni al libro cui si riferiscono), di cui già gli stampatori di incunaboli non mancheranno di cogliere l'importanza e la funzione propulsiva, anche sotto il profilo delle vendite. Ben più recalcitranti sono invece gli editori di oggi, sempre più preoccupati di gravare con una voce particolarmente onerosa i costi di produzione: e non senza ragione, posto che gli indici sono tanto più essenziali nei libri destinati allo studio e alla consultazione, e dunque a un pubblico di nicchia.

Una rassegna – sia pure non esaustiva – come questa non può che essere suggellata dall'incontrastata star dei paratesti: la quarta di copertina (Abigail Williams, *Blurbs*, pp. 289-299). Benché si possano considerare suoi nobili antenati il frontespizio (come quello, deliziosamente provocatorio, di *Moll Flanders*, 1721; si vedano le pp. 295-296), la dedica e la prefazione, è solo a partire dagli anni novanta dell'Ottocento, sottolinea la Williams, che i commenti intesi a promuovere il libro trovano la via della sopraccoperta. La diffusione è poi così rapida che nell'arco di un paio di decenni questo vero e proprio microgenere diventa oggetto di satira; e la citazione da Stephen King che figura sulla copertina di *My Absolute Darling* di Gabriel Tallent («The word “masterpiece” has been cheapened by too many blurbs, but *My Absolute Darling* absolutely is one», pp. 290-291) mostra come le strategie di parodia e autoderisione siano tuttora largamente in uso. Sono contemporanei – e certo meno aristocratici – *proto-blurbs* i testi che figurano, insieme alle 'motivazioni vendita', nei 'copertinari' cartacei e digitali, dove le case editrici presentano, con alcuni mesi di anticipo rispetto alla data di pubblicazione, le novità dell'anno raggruppate in 'giri': veri 'paratesti anteriori', hanno come esclusivi lettori la rete di vendita e i librai e meriterebbero una specifica indagine, che ovviamente esorbita dalle dimensioni di questa recensione.

Spericolatamente sospeso fra invito all'acquisto e guida all'interpretazione, multiforme (la Williams distingue fra *endorsement blurb* e *précis blurb*) e plurivocale (a seconda che prevalga un'attitudine 'mimetica' o

‘annessionistica’), opera di scrittori-editori (T.S. Eliot, ad esempio, e in Italia Vittorini, Calvino, Manganeli, Sciascia, Garboli, Calasso), scrittori tout court (Arbasino, ad esempio, che amava scrivere da sé quelli dei propri libri), editor e traduttori, il risvolto impone i lacci di un’«angusta gabbia retorica» e della difficile «arte della lode precisa», ma regala in compenso il piacere che si prova «quando si presenta un amico a un amico» superando «quel lieve imbarazzo che c’è in tutte le presentazioni, anche e soprattutto fra amici. Oltre che rispettando le regole della buona educazione, che impongono di non sottolineare i difetti dell’amico presentato» (Roberto Calasso, *Cento lettere a uno sconosciuto*, Milano, Adelphi, 2003, p. 22).

SARA FAZION

📖 *The life of texts. Evidence in Textual Production, Transmission and Reception*, edited by Carlo Caruso, London-New York, Bloomsbury Academic, 2018, pp. 272, ISBN HB 978-1-3500-3905-6, ePDF 978-1-3500-3906-3, eBook 978-1-3500-3907-0

Il libro si compone di una raccolta di saggi incentrati su una *issue* filologica comune declinata secondo prospettive d’indagine differenti. Nell’inverno 2014, l’Istituto di Studi Avanzati della Durham University designò come argomento generale di ricerca il tema “Evidence”, sul quale i membri della Facoltà di Arts and Humanities rifletterono nel corso di alcuni seminari pubblici organizzati presso la Palace Green Library. Lo scambio reciproco e gli stimoli di riflessione emersi persuasero i partecipanti a trasformare tali conversazioni in una trattazione che portasse il titolo del ciclo di letture, ossia *The life of texts. Evidence in Textual Production, Transmission and Reception*.

‘What is a text?’ is a philosophical question which ... has implicitly been given the pragmatic answer that it is, in essence, what one finds in a society’s books. ... texts can indeed be seen to live – breeding, procreating, aging, sometimes even dying and being reborn – subject to manifold forces, internal and external.<sup>1</sup>

Il volume si apre all’insegna di queste osservazioni, che animano il contributo di Richard Gameson, *Introduction: Conceiving the Life of Texts*, posto a pieno titolo nell’*incipit* della raccolta. Oltre a concepire i testi

<sup>1</sup> *The life of texts. Evidence in Textual Production, Transmission and Reception*, edited by C. Caruso, London-New York, Bloomsbury Academic, 2018, p. 27.



come organismi viventi analizzabili in ottica sociologica, l'autore rileva – tramite, si potrebbe dire, un'etica del “nondimanco” di machiavelliana memoria – anche la collisione tra fenomeni di trasmissione testuale consolidati e processi di segno contrario emersi assieme alle nuove tecnologie, di cui peraltro si evidenziano i limiti in controcanto alle acquisizioni. Esempio è in tal senso la vicenda di *For the Fallen* di Laurence Binyon, classico della cultura anglosassone di cui il lettore medio di solito ricorda solo i versi 13-16 citandoli in modo impreciso, per di più ignaro della storia compositiva della poesia, corredata sul manoscritto autografo di un'eco a Shakespeare (*Antony and Cleopatra*, Act 2, scene 2) poi occultata sotto ai veli della revisione testuale. Sulla scorta di questo caso di studio, Gameson ricorda che i testi possono influenzarsi a vicenda, subire smembramenti che determinano la diffusione solo di alcune loro sezioni, modificarsi a seconda delle tendenze della ricezione, conoscere diversa fortuna in rapporto al “contesto”, categoria nella quale è inclusa, com'è ovvio, l'influenza delle circostanze storiche sul variare, nel tempo, dell'orizzonte d'attesa di uno scritto. Si pensi, a tal proposito, al successo riscosso in tempi recenti da opere classiche quasi sconosciute nell'epoca antica e, per converso, alla notorietà oggi acquisibile in poche ore grazie ai *mass media*; d'altra parte, come avvenne per l'*Iliade*, l'*Odissea* e *Beowulf*, incertezze di ricostruzione del contesto redazionale di un'opera si risolsero comunque in un'estesa ricezione. Quesiti sul contesto compositivo di uno scritto possono poi chiamare in causa persino l'identità dell'autore: se alle volte i grandi nomi attraggono scritti spuri, come nel caso degli apocrifi di Virgilio o – aggiungerei – dei testi pseudo-senecani (*Remedia fortuitorum*, *De quattuor virtutibus* o *Formula vitae honestae*) e delle rime disperse di Francesco Petrarca, in altre occasioni è necessario confrontarsi con *noms de plume* che occultano la vera fisionomia di scrittori e scrittrici come Charlotte, Emily, Anne Brontë (Curren, Ellis, Acton Bell) o Tristan Tzara (Samy Rosenstock). Oltre alla contingenza cronologica – ricorda Gameson – il “contesto” comprende altresì gli intermediari tra opera e lettore, primi tra tutti gli aspetti paratestuali, come il formato di distribuzione di uno scritto, cui è riconducibile la maggiore fortuna delle edizioni tascabili rispetto alle eleganti emissioni in Folio. L'estetica del paratesto, centrale per progetti come quello della Kelmscott Press di William Morris, può inoltre subordinare le sorti di un'opera alla sontuosità della legatura (si rammenti il caso estremo dei *Codices Aurei* o *Argentei*), all'icasticità, sul modello della *Biblia pauperum*, delle miniature e delle illustrazioni (come quelle della *Commedia* dantesca realizzate, nei secoli, da Giovanni di Paolo,



Sandro Botticelli, William Blake e Gustave Doré) e, all'attrattività, per i libri oggi in commercio, delle copertine, di frequente debitorie al linguaggio visuale dell'universo cinematografico. All'ambito paratestuale afferisce, *ab origine*, pure la forma-libro, che, secondo Gameson, coadiuvò gli autori a prendere coscienza della facilità con la quale le opere potessero sfuggire al loro controllo anche in forma incompleta o errata, secondo *itinera* che, dalle riflessioni di Symmachus (*Epist.* I 31, 2: «Cum semel a te profectum carmen est, ius omne posuisti. Oratio publicata res libera est»), giungono alla canonizzazione degli errori dei copisti medievali e, ai giorni nostri, alla diffusione in rete o in formato cartaceo di versioni non approvate dall'autore. Trattando delle ultime volontà dello scrittore, Gameson non si esime dal ripercorrere le *vexatae quaestiones* che si assiepano nella mente degli esecutori testamentari al momento dell'edizione di testi incompiuti, come il dubbio di procedere o meno a una revisione generale o alla stessa pubblicazione dell'opera. In tale prospettiva, la notizia del desiderio di distruggere l'*Eneide* espresso da Publio Virgilio Marone in punto di morte invita a domandarsi in quale misura Lucio Vario Rufo e Plozio Tucca, depositari del poema, abbiano contribuito all'opera come oggi la conosciamo; il medesimo quesito è applicabile, oltre alle opere inconcluse di J.R.R. Tolkien, contrario alla loro divulgazione, pure ai *Canterbury Tales*, i cui manoscritti più antichi, sebbene redatti da uno stesso copista, presentano i racconti in ordine differente. Qualora si disponesse dei materiali di lavoro dell'autore, si potrebbe d'altra parte tentare di ricostruire la veste autentica di un testo, eliminando gli interventi spuri e riportando alla luce quel percorso correttorio orientato, direbbe Gianfranco Contini, verso una «perenne approssimazione al 'valore'»;<sup>2</sup> una simile operazione – osserva Gameson – non è tuttavia perseguibile nell'era digitale, poiché le modifiche apportate ai testi attraverso i programmi di scrittura elettronica si sostituiscono alle precedenti versioni. Si tratta di uno degli aspetti svantaggiosi della “rivoluzione digitale”, di cui Gameson non esita a cogliere, oltre alle conquiste, pure le lacune irrisolte, come la mancanza di affidabilità dei testi disponibili in rete. Limiti analoghi si erano d'altronde manifestati durante l'epoca della “rivoluzione” della stampa, la quale, pur assicurando tempi di divulgazione delle opere più rapidi (ma confrontabili con quelli del sistema della *pecia*), di fatto non garantì una maggiore accuratezza delle stesse.

<sup>2</sup> G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Meridiano di Roma*, poi confluito in Id., *Esercizi di lettura...*, Firenze, Parenti, 1939, pp. 247-257: p. 248.

A seguito di questa magistrale introduzione, nel secondo contributo del volume, *Editing Homer*, Barbara Graziosi si misura con uno dei più antichi casi di studio della *textual scholarship* rimasti irrisolti. La validità del paradigma «Editing the Homeric poems is a demanding task»<sup>3</sup> è difatti ancora oggi rivendicata dal numero dei papiri e dei codici mai esaminati, oltre che dall'ardua definizione di un metodo valido a comprendere la genesi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. A tal proposito, la Graziosi ricorda la questione dell'*authorship*: se nelle prime fonti che lo menzionano, risalenti al VI secolo a.C., Omero è definito solo come poeta antico importante, tra i secoli VI e V a.C. egli è designato come autore di tutte le saghe epiche (ciclo troiano, tebano e *La presa di Ecalia*) e di molti inni religiosi. Della distinzione alessandrina tra materiali autentici e spuri, condotta grazie alla collazione delle fonti e all'analisi di dizione e grammatica, è invece rimasta solo un'eco negli *scholia* dei primi manoscritti completi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, risalenti all'epoca bizantina. Se s'intende poi affrontare il problema dell'*iter* compositivo dei poemi, sulle orme della Graziosi è opportuno sottoporre a giudizio critico l'ipotesi di Milman Parry e Albert Lord, che sostennero l'origine orale dell'*Iliade* e dell'*Odissea* sulla base delle analogie tra la loro natura formulare e quella dell'epica cantata in area bosniaca.<sup>4</sup> Nulla difatti rassicura sull'esistenza di affinità tra la situazione culturale dell'antica Grecia e lo scenario della Bosnia: se, in assenza di testimonianze scritte, sembra difficile identificare due poemi monumentali come prime attestazioni della letteratura greca, d'altra parte indubbia è la maggiore complessità delle opere omeriche rispetto alle *performances* bosniache, magari comparabili alla recitazione canora che allietava i banchetti così come descritti nell'*Odissea*. L'esecuzione dei poemi omerici deve quindi essere ricondotta a un ambito più consono, come quello delle Grandi Panatenee, durante le quali, per volere di Pisistrato, sembra fossero rappresentate solo le opere di Omero. Anche in questo caso – avverte la Graziosi – è però necessario soppesare le fonti con cautela, soprattutto alla luce di testimonianze fantasiose come quella di un anonimo commentatore di Dionisio Trace, secondo il quale le prime “edizioni critiche” dei poemi omerici furono redatte ad Atene sotto Pisistrato, per mano di settanta-

<sup>3</sup> *The life of texts*, p. 28.

<sup>4</sup> Cfr. M. Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, edited by A. Parry, Oxford, Oxford University Press, 1971; A. Lord, *The Singer of Tales*, edited by S. Mitchell, G. Nagy, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2000.

due “filologi” che, remunerati in proporzione al numero dei versi analizzati, ne aggiunsero alcuni, poi riconosciuti ed espunti dai filologi alessandrini.<sup>5</sup> Le incertezze sul contesto compositivo e sulla forma testuale dei poemi omerici impongono dunque a qualsiasi editore di misurarsi anzitutto con la possibile aleatorietà dei metodi da seguire e dei risultati acquisibili. Non sorprende ad esempio che le maggiori edizioni dell’*Iliade* del xx secolo, quella di Helmut van Thiel e quella di Martin West, si pongano scopi opposti e si appellino a fonti differenti:<sup>6</sup> considerando le varianti riportate negli *scholia* come semplici suggerimenti «towards the improvement of the text»,<sup>7</sup> van Thiel si prefigge di rappresentare al meglio la *vulgata* medievale; all’opposto, dando credito alle testimonianze antiche, West intende ricostruire le parole autentiche di Omero anche attraverso interventi radicali. In questo panorama multiprospettico – conclude la Graziosi – è pertanto auspicabile una nuova edizione critica che, soppesando con cura le varianti tra *vulgata* medievale e citazioni antiche, consideri in un tempo la ricezione e la trasmissione del testo.

All’indagine sulle prime forme di diffusione della Bibbia è invece dedicato il saggio *The Canon and the Codex: On the Material Form of the Christian Bible* di Francis Watson, che nell’*incipit* riporta le parole rivolte da san Paolo, prigioniero a Roma e in fin di vita, al discepolo Timoteo: «Venendo, portami il mantello, che ho lasciato a Tròade in casa di Carpo, e i libri (*ta biblia*), soprattutto le pergamene (*tas membranas*)» (2 *Timoteo*, 4, 13). Almeno due interpretazioni sono state avanzate riguardo a quest’ultima distinzione: se Teodoro di Cirro identificò il termine *membrana* come prestito latino riferito ai rotoli scritturali ebraici,<sup>8</sup> Colin Henderson Roberts e Theodore Cressy Skeat ipotizzano che Paolo abbia voluto distinguere i *codices* in pergamena da altri *biblia* in rotolo.<sup>9</sup> In tal senso – osserva Watson – san Paolo prediligerebbe il formato del *codex* in parallelo alle tendenze di diffusione dei testi cristiani durante i primi secoli. I vantaggi della forma-codice erano del resto già noti all’epoca di Quintiliano e Marziale: il primo, in *Institutio oratoria*

<sup>5</sup> Schol. Dionysius Thrax, 29, 16-30, 17 ed. Hilgard.

<sup>6</sup> Cfr. *Homeri Ilias*, recognovit H. van Thiel, Hildesheim, Olms, 1996; *Homeri Ilias*, recensuit, testimonia congescit M.L. West, Stuttgartiae et Lipsiae.

<sup>7</sup> *The life of texts*, p. 41.

<sup>8</sup> Teodoro di Cirro, *Commentarius in omnes sancti Pauli epistolas*, in *Patrologia Graeca* 82, 853.

<sup>9</sup> C.H. Roberts, T.C. Skeats, *The Birth of the Codex*, London, OUP for the British Academy, 1987, pp. 15-23.

10, 3, 31-32, aveva elogiato le *cerae, membranae, tabellae* poiché garanti dell'accesso immediato a specifiche sezioni di uno scritto; il secondo, in 1, 2 e 14, 190, aveva definito il suo libro di epigrammi come *codex* portabile in una sola mano. Il formato del codice – riflette Watson – rivelò però anche un importante valore ermeneutico, poiché consentì di leggere la parola di Dio sia in ordine lineare, sia istituendo collegamenti a distanza tra luoghi diversi: «text is no longer a purely temporal entity, it is also a space, a container for the play of intertextual connections and significances». <sup>10</sup> Inoltre, fu proprio la forma-codice a permettere l'inclusione, durante il IV secolo, di tutte le Sacre Scritture in un unico supporto, come testimoniano il *Codex Vaticanus* e il *Codex Sinaiticus*. In tale contesto gli estensori della Bibbia inserirono certi scritti escludendone altri e stabilirono un loro ordinamento complessivo tramite suddivisioni, sezioni numerate e titolate. Dunque, una dimostrazione concreta del fatto che – conclude Watson – «'The Bible' as we know it is the result not just of authorial activity, divinely inspired or otherwise, but also of evolving techniques of book production». <sup>11</sup>

Ad apertura del quarto contributo, *Wandering Nights: Shahrazād's Mutations*, Daniel L. Newman introduce il lettore nello studio della tradizione di una delle raccolte di novelle più affascinante della cultura orientale narrando una storia realmente accaduta dai contorni quasi favolosi. Nel 1766 lo scriba di Aleppo Ḥannā Diyāb incontrò, durante un viaggio a Parigi, un uomo che stava traducendo dall'arabo *Le mille e una notte*. Rammaricato per la mancanza di alcune novelle, egli chiese a Diyāb di raccontargli altre storie, così da poter arricchire il suo libro. Lo straniero acconsentì di buon grado alla richiesta dell'attento collezionista di testi, dietro al cui volto si celava Antoine Galland, famoso orientalista noto per aver divulgato i racconti di Shahrazād in lingua francese. Delle narrazioni di Diyāb sopravvissero solo gli appunti trascritti da Galland nei suoi diari: si tratta di sedici racconti (tra i quali figurano *Aladdin e la lampada magica* e *Alì Babà e i quaranta ladroni*) definiti "orfani" poiché del tutto privi di fonti documentarie. D'altronde, anche la situazione testuale dell'intera opera versa in uno stato di profonda incertezza:

There are a large number of stories for which no Arabic original has survived, or may reasonably be assumed to have been accessible to Galland, or even exi-

<sup>10</sup> *The life of Texts*, p. 56.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 61.

sted for that matter. Some are based on – now lost – manuscript versions provided by Ḥannā Diyāb, or on oral transmission.<sup>12</sup>

Per converso, già durante il XVIII secolo si susseguirono numerose edizioni-traduzioni della raccolta, fondate, com'è intuibile, su testimonianze tutt'altro che ineccepibili. La traduzione dello stesso Galland, pubblicata nel 1704, si appella a criteri opinabili: oltre a inserire le vicende di *Sindbad il marinaio* sebbene «to this day, no authentic Arabic manuscript of the 1001 Nights containing the story of Sindbad has ever been found»,<sup>13</sup> egli ignorò un volume in nove libri della traduzione turca dell'opera (1636) che circolava a Parigi dal 1660, servendosi invece di un manoscritto arabo in tre libri latore di sole trentacinque storie (giunto a lui nel 1701 dalla Siria) e di un quarto codice ignoto che egli avrebbe acquisito nel 1702. La ricerca, da parte di Galland, di nuovi racconti – incentivata, com'è evidente, da sottaciuti interessi economici connessi al successo dell'opera – si concluse con l'incontro con Ḥannā Diyāb, il quale, invece di riferirsi a una tradizione fededegna, incluse nei suoi racconti dettagli della propria vita attestati pure nella sua autobiografia (ms. Biblioteca Apostolica Vaticana, Sbath 254), come la visita a una misteriosa tomba in una caverna ai piedi di una montagna che molto ricorda la *fabula* di Aladdin (ff. 9r-v). A fronte di una così complessa tradizione, è dunque lecito chiedersi, assieme a Newman: «what is actually known about the composition of the earliest texts of the 1001 Nights? Where and when did they originate? Where should they be situated within Arabic literature?».<sup>14</sup> La menzione, nell'enciclopedia *Murūj aldhahab* (prima metà del X secolo), di un libro persiano costituito da mille racconti poi tradotto in arabo, assieme ai frammenti del ms. Chicago University Oriental Institute, MS E 17618 (metà del IX secolo), permette anzitutto di collocare il nucleo originario dell'opera in una zona della Persia esposta a influenze indiane. Tradotte in arabo, incrementate con materiali di questa cultura (IX secolo) e con racconti egiziani (secoli XIII e XVI), le novelle subirono poi innumerevoli trasformazioni, la cui entità fu compresa solo durante il XIX secolo. A quest'epoca risale difatti la scoperta di una collezione completa dell'opera nell'attuale codice Bibliothèque nationale de France, MS arabe 4678-4679, datato Baghdad, 21 ottobre 1703 e appartenuto all'espatriato siriano Michel Sabbagh; discostandosi

<sup>12</sup> Ivi, p. 68.

<sup>13</sup> Ivi, p. 65.

<sup>14</sup> Ivi, p. 71.

dall'“edizione” di Galland per alcune novelle aggiuntive e per l'assenza dei cicli di Sindbad e Ali Babà, l'esemplare rappresenta il collegamento mancante tra almeno due diverse tradizioni. Manoscritti completi latori di altre differenze furono in seguito rinvenuti in Egitto, dove si era diffusa un'altra branca delle *Notti*. Tenendo conto di quest'estrema eterogeneità testuale, le future indagini dovranno quindi misurarsi non solo con la storia della formazione dell'ipotesto, ma – conclude Newman – anche con le vicende redazionali di ogni racconto, sempre nella coscienza che, con ogni probabilità, «...a 'canonical' text never existed, and that different compilations were in circulation at any given time. Indeed, the title, itself, may be hyperbolic, implying an 'open-ended' set of stories».<sup>15</sup>

Apripista della sezione “italiana” del volume è il saggio *A Text in Exile: Dante's 'Divine Comedy'*, nel quale Annalisa Cipollone ripercorre la tradizione dell'opera maggiore dell'Alighieri, definendola, al pari del suo autore, «as a text in exile».<sup>16</sup> La *Commedia*, raffigurata assieme al vate in esilio già nell'affresco di Domenico di Michelino in Santa Maria del Fiore, circolò del resto in singole sezioni anzitutto fuori Firenze, come testimoniano le miniature dell'*Officiolum* di Francesco da Barberino, il riferimento all'opera nei suoi *Documenti d'amore* e i tre versi dell'*Inferno* trascritti nel 1317 da Ser Pieri degli Useppi da San Gimignano nei *Memoriali bolognesi*. Se del tutto scomparsi sono, assieme agli originali, i manoscritti redatti vivente Dante o poco dopo la sua morte, pure il testimone più antico dell'intero poema (ms. Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini-Landi, 190), risalente al 1336, conferma che l'iniziale diffusione dell'opera avvenne fuori dal territorio di Firenze. A dispetto di tale situazione, innumerevoli edizioni (dall'aldina del 1502 a quelle di Petrocchi e Lanza) hanno privilegiato, soprattutto per ragioni linguistiche, codici fiorentini, primo tra tutti il manoscritto Trivulziano 1080; in questi casi – osserva la Cipollone – a essere restituito è di fatto un testo “ibrido”, ottenuto tramite processi di contaminazione volti a risolvere i casi di *varia lectio*.<sup>17</sup> Per converso, fondando la sua edizione sul mano-

<sup>15</sup> Ivi, p. 75.

<sup>16</sup> Ivi, p. 94.

<sup>17</sup> Cfr. D. Alighieri, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967; Id., *La Divina Commedia*, a cura di C. Salinari, S. Romagnoli, A. Lanza, Roma, Editori riuniti, 1980; G. Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi (20-27 aprile 1965)*, I, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 1-78; P. Trovato, *Everything*

scritto non fiorentino Vat. Urb. 366, Federico Sanguineti si è proposto di ricostruire il testo del poema riferendosi alla sua tradizione “d’esilio”.<sup>18</sup> Redatto in Romagna nel 1352 da un copista locale che conferì alla *Commedia* una coloritura romagnola, l’Urbinate è altresì identificato da Sanguineti come discendente diretto dell’archetipo. Del resto, non solo il territorio di provenienza dell’esemplare coincide con la terra d’esilio di Dante e con il luogo che, assieme all’area bolognese, accolse i primi commenti alla *Commedia*; il codice tramanda pure vocaboli fiorentini assenti negli esemplari toscani, che sarebbero dunque apografi di testimoni prodotti dall’altro lato degli Appennini. Secondo la Cipollone, l’importanza di un’indagine di questo tipo potrebbe essere confermata anche dalla scelta del titolo dell’opera, allusivo sì al significato medievale di “commedia” tradito da Isidoro di Siviglia e Ugucione da Pisa, ma, forse, pure all’accezione antica del lemma, testimoniata da Aristotele in *Poet.* 1448a35. In questo luogo la rivalità tra ateniesi e megaresi nella rivendicazione delle origini del genere comico si stempera nel comune riferimento all’usanza degli attori di viaggiare attraverso i *komai* poiché scacciati dalle città. In simili figure Dante potrebbe dunque essersi identificato fino a rispecchiare la sua condizione d’esiliato nel titolo del suo capolavoro: affascinante ipotesi tutta da verificarsi ricercando prove della lettura, da parte dell’Alighieri, della *Poetica* aristotelica, anche nella traduzione latina del 1278 di William di Moerbeke.

Agli scritti di un altro intellettuale italiano che si distinse per il suo genio nel corso di numerose peregrinazioni è dedicato il saggio di Carlo Vecce, *Textual Metamorphosis: The Manuscripts of Leonardo da Vinci*. Esaminando il *corpus* dei manoscritti e dei disegni dell’artista, costituito da centinaia di carte prodotte, in forma sciolta o in quaderni di appunti di diverso formato, dai primi anni Settanta del Quattrocento fino alla morte (1519), Vecce evidenzia anzitutto la disparità tra i cinquanta libri registrati nella lista del Codice Madrid II e i venti testimoni sopravvissuti. Seppur in numero ridotto, questi testi, costantemente revisionati dall’autore, non hanno ancora conosciuto un’edizione soddisfacente; le opere di Leonardo, veri “ipertesti senza fine”, sono del resto scevre di un’organizzazione gerarchica degli argomenti, che costituiscono un *network* di riferimenti a direzioni molteplici:

*You Always Wanted to Know about Lachmann’s Method*, Padova, Libreria universitaria, 2014, pp. 299-314.

<sup>18</sup> *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di F. Sanguineti, Tavarnuzze (Firenze), Edizioni del Galluzzo, 2001.

In other words, the classic book format does not enable modern readers to approximate the processes that characterize Leonardo's 'mental discourse' and its deeper significance ... In many respects, Leonardo's textuality has a better chance of being understood in our digital age than ever before.<sup>19</sup>

Pur assumendo la prospettiva multidirezionale delle reti digitali, l'edizione dei libri di Leonardo dovrebbe comunque rispettare l'ordine temporale della loro redazione, utile a mostrare le diverse fasi della formazione del Da Vinci come scienziato, artista, letterato e pensatore. A tal fine, Vecce descrive con puntualità la cronologia e i contenuti dei manoscritti di Leonardo, la cui ricchezza tematica e compositiva riflette appieno le idee dell'artista, le sue letture, i suoi progetti e i metodi da lui seguiti per acquisire, in veste di autodidatta, maggiori conoscenze nei più disparati campi del sapere: dallo studio dei cadaveri nell'ospedale di Santa Maria Nuova per la comprensione del corpo umano, agli elenchi di parole latine per l'assimilazione di un lessico adeguato a trattare ogni disciplina. In questo senso, oltre ai fogli del Codice Atlantico e del Codice Arundel 263 risalenti al periodo dell'apprendistato fiorentino, degno di nota è il manoscritto B della biblioteca dell'Institut de France di Parigi, dove, accanto ai testi e ai disegni di architettura bellica e urbanistica intesi a provare le sue competenze al duca di Milano, Leonardo include liste di parole latine, poi riproposte in grande quantità (più di ottomila voci) nel Codice Trivulziano 2162. Un metodo, quello dell'elenco, che l'artista concepiva come strumento di conoscenza immediato, secondo una logica che – aggiungerei – avrebbe trovato accoglimento, a molti secoli di distanza, nella riflessione semiologica di Umberto Eco:

Il sogno di ogni filosofia e ogni scienza sin dalle origini greche è stato quello di conoscere e definire le cose *per essenza*, e sin da Aristotele la definizione per essenza è stata quella capace di definire una data cosa come individuo di una data specie e questa a sua volta come elemento di un dato genere. ... Se ci pensiamo bene questo è lo stesso procedimento che segue la tassonomia moderna quando definisce la tigre o l'ornitorinco. ... D'altra parte se un bambino chiede alla mamma che cosa è e come sia una tigre, la mamma difficilmente risponderebbe che è un mammifero dei placentalia o un carnivoro fissipede, ma direbbe piuttosto che è una bestia feroce che sembra un gatto ma è più grosso, è agilissima, gialla e striata di nero, vive nella giungla, all'occorrenza è mangiatrice d'uomini, e così via. ... La realtà è che noi non diamo, se non raramente, definizioni per essenza, ma più sovente per lista di proprietà. Ed ecco che pertanto

<sup>19</sup> *The life of Texts*, p. 118.



tutti gli elenchi che definiscono qualcosa attraverso una serie non finita di proprietà, anche se apparentemente vertiginosi, sembrano approssimarsi maggiormente al modo in cui nella vita quotidiana (e non nei dipartimenti scientifici) definiamo e riconosciamo le cose.<sup>20</sup>

Il carattere spontaneo e contingente della scrittura di Leonardo è del resto testimoniato dai codici Forster I-1 e III (taccuini compilati durante lavori architettonici e d'ingegneria), dal manoscritto H dell'Institut de France (tre quaderni redatti durante i viaggi del 1494 da Milano a Vigevano) e dall'esemplare L (composto in occasione dei pellegrinaggi successivi alla conquista di Milano nel 1499). Tratto caratteristico dei manoscritti di Leonardo è poi l'inscindibile legame tra disegni e testi: si pensi al Codice Forster II, dove le prove per *L'ultima cena*, in corso d'opera nel refettorio di Santa Maria delle Grazie, sono inframmezzate a citazioni della *Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni et Proportionalità* di Luca Pacioli. Testimone ancor più diretto delle letture leonardesche è d'altra parte il Codice Madrid III, nel quale figurano, oltre alle note relative ai doveri assolti per la signoria di Firenze, trascrizioni del trattato sull'architettura di Francesco di Giorgio Martini, che l'artista consultò e postillò anche nella versione dell'attuale ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 36. Costante è, in ogni caso, la natura zibaldonica della scrittura di Leonardo, *modus operandi* a volte mitigato nel riordino dei materiali attorno a un tema comune (come lo studio dell'occhio umano nel manoscritto D dell'Institut de France) ma mai abbandonato. Sull'esempio delle miscellanee umanistiche, dei "libri di ricordi" e dei "libri aperti" di Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio Martini, Lorenzo e Buonaccorso Ghiberti, l'artista difatti continuò fino alla fine dei suoi giorni a compilare fogli sciolti, oggi confluiti nella Raccolta Windsor oltre che nei Codici Atlantico e Arundel.

L'assenza di un progetto di scrittura prestabilito a privilegio del flusso ininterrotto delle idee accomuna le opere di Leonardo da Vinci agli *Essais* di Michel de Montaigne, che John O'Brien, nel contributo *Montaigne, The Life and After-Life of an Unfinished Text*, a ragione definisce «a complex artefact».<sup>21</sup> Pubblicati in due libri nel 1580 e ristampati con alcune modifiche nel 1582 e nel 1587, gli *Essais* furono incrementati con un terzo libro nel 1588 e, fino alla morte (1592), furono rielaborati da Montaigne in vista di un'edizione poi divulgata nel 1595 a

<sup>20</sup> U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009, pp. 217-221.

<sup>21</sup> *The life of texts*, p. 133.

cura di Marie de Gournay, sua *fille d'alliance*. O'Brien confronta questa pubblicazione postuma con l'*Exemplaire de Bordeaux* (EB), copia dell'edizione a stampa del 1588 sulla quale Montaigne appose un ingente *corpus* di postille. Depositato dalla figlia Lénor presso il monastero che aveva accolto le spoglie del padre e riscoperto nel 1772, il testimone fu incluso nelle edizioni degli *Essais* dall'inizio del XIX secolo, rivestendo un ruolo di assoluta centralità durante il XX secolo, *in primis* nell'edizione municipale di Strowski-Gébelin-Villey.<sup>22</sup> Tuttavia, a causa delle notevoli discrepanze con la pubblicazione del 1595, dalla fine del Novecento s'iniziò a relativizzare lo *status* di EB, preferendo ipotizzare l'esistenza di un'altra copia annotata da Montaigne e seguita dalla Gournay piuttosto che riflettere sui metodi da lei seguiti nell'edizione *post mortem*. Conscio della possibile distorsione delle ultime volontà dell'autore da parte dell'esecutrice – *quaestio* trasversale a molti casi filologici, come quello, estremo, del *Diario postumo* di Montale – O'Brien rintraccia alcuni luoghi degli *Essais* del 1595 testimoni non solo dell'impiego di EB da parte della Gournay, ma anche di certi suoi interventi sulla copia postillata dall'autore, come quelli al capitolo II 17 *De la Præsumption*, dove l'editrice modifica l'ordine d'interi passi aggiungendone uno assente in EB. Il rimaneggiamento dei materiali d'autore fu del resto confessato per via implicita dalla stessa Gournay nella prefazione alla sua edizione del 1625, laddove, anziché dichiarare l'intento di seguire *in toto* il volere di Montaigne come nel 1595, ella evidenzia il valore del suo lavoro editoriale, equiparabile a un percorso di formazione scrittoria. Evitando d'insistere troppo sul carattere arbitrario di quest'operazione, O'Brien non solo tenta di rintracciarne una controparte nell'abitudine di Montaigne a reimpiegare la voce dei classici per parlare di se stesso, ma interpreta anche la forma non-finita degli *Essais* come invito al lettore a continuare il progetto dell'opera in altri testi. L'afflato "creativo" della scrittura, spesso fondata sull'*imitatio* in prospettiva originale, è tuttavia differente dall'inclinazione "scientifica" richiesta a un'edizione postuma, laddove – come lo stesso O'Brien evidenzia – qualsiasi intervento personale sul testo sarebbe da escludersi.

Com'è noto, testimonianze certe di revisioni d'autore non sussistono invece per le opere di William Shakespeare. «No play by Shakespeare exists in an authorial manuscript. No play by Shakespeare exists

<sup>22</sup> *Les 'Essais' de Michel de Montaigne, publiés d'après l'Exemplaire de Bordeaux, avec les variantes manuscrites & les leçons des plus anciennes impressions, des notes, des notices et un lexique* par F. Strowski, F. Gebelin, P. Villey, Bordeaux, Imp. Pech, 1906-1933.

in a contemporary manuscript of any kind. For our knowledge of what Shakespeare wrote we are dependent entirely on contemporary printed texts». <sup>23</sup> Sulla scorta di quest'introduzione, nel contributo *Rescuing Shakespeare: 'King Lear' in Its Textual Contexts* David Fuller espone le differenze tra le maggiori edizioni a stampa delle opere del drammaturgo di Stratford-upon-Avon, ossia il Folio del 1623, che tramanda il testo di metà dei suoi lavori, e i Quarti pubblicati durante i trent'anni precedenti. Se, per la loro veste formale abbastanza accurata, alcune di queste ultime edizioni sembrano derivare da manoscritti di copisti di professione o dai *prompt books* delle compagnie teatrali, d'altra parte le difficoltà testuali dei "Bad Quartos", ossia l'inserimento di brani spuri e l'inconsistenza della trama e dei dialoghi, paiono qualificarli come resoconti di spettatori o ricostruzioni mnemoniche degli attori. D'altronde – osserva Fuller – l'ipotetica interpretazione dei "Bad Quartos" come testimoni di più fasi correttorie di Shakespeare si scontra con l'assenza di prove utili a ricondurre le differenze tra le edizioni a stampa a effettive riscritture d'autore, avvenute a distanza d'anni dalla messa in scena. Si pensi ad esempio alla polimorfia testuale di *King Lear*, tradito dal Quarto del 1608 e dal Folio del 1623: la prima edizione contiene circa trecento versi in più della seconda, la quale tramanda invece quasi cento versi assenti in Q1. Da quest'edizione fu poi stampato un secondo quarto (Q2), latore di nuovi errori e correzioni. Qualsiasi tentativo di conciliazione tra questi testi "multipli" si è risolto in congetture: da un lato, si potrebbe pensare che l'antigrafo di Q1 sia un manoscritto di Shakespeare o un codice composto sotto dettatura o tramite ricostruzione mnemonica; d'altra parte, F potrebbe derivare da una copia di Q1, corretta forse grazie a Q2 o a un manoscritto di una *playhouse* copiato da uno scriba professionista. Arbitraria sembra d'altronde anche la scelta, fondata sulla presenza in F di correzioni degli errori di Q1, della versione del Folio come testo base di *King Lear*, da integrare con i versi traditi solo in Q1: le due edizioni, inconciliabili per la trama e il ruolo conferito a certi personaggi, abbisognano difatti di correzioni reciproche. Pare dunque impossibile ricostruire una forma ideale per questa e per le altre opere shakespeariane, che – ricorda Fuller – erano del resto note al pubblico elisabettiano non in veste scritta, ma udita. Sarà dunque utile orientarsi, in futuro, piuttosto verso l'edizione di ogni singola versione del testo: «the consolidated text of *King Lear*, which theatrical practise shows persuades of itself, should continue to be published, read and

<sup>23</sup> *The life of Texts*, p. 156.

serve as the basis for performance. Scholarship and criticism will rediscover this when ... the cultural conditions for their doing so are again favourable».<sup>24</sup>

L'eterogeneità delle opere di Shakespeare, generatasi anzitutto dalla loro divulgazione in contesti uditivi, introduce il lettore di *The life of texts* nella riflessione sul rapporto tra testo e dimensione musicale presente nel saggio *Textual Evidence and Musical Analysis: Once More on the First Movement of Beethoven's 'Tempest' Sonata, Op. 31, No. 2* di Julian Horton. Alla domanda «What is Musical Textuality?»,<sup>25</sup> Horton risponde ricordando che ogni opera musicale, prima di rivelarsi come momento sonoro, di solito nasce in veste di documento scritto; inoltre, sebbene le recenti tecnologie stiano mettendo in discussione la composizione scritta, riflessioni sulla musica a livello testuale possono essere comunque affrontate qualora la s'interpreti «not as document as such, but as a text that stimulates discourse», ossia come «text and act»,<sup>26</sup> composizione e *performance* poste sul medesimo piano. Se alcuni musicologi come Christopher Small o Nicholas Cook prediligono il momento dell'esecuzione,<sup>27</sup> altri esponenti della *musical scholarship* contemporanea come Horton evidenziano infatti l'importanza di un'indagine incentrata anche sulla composizione scritta, espressione della fase ideativa precedente l'"azione". In tal senso, legittima si rivela pure l'analisi dei discorsi interpretativi sulla musica, poiché «music history becomes the history not of musical texts, but of texts about music».<sup>28</sup> Sulla scorta di queste osservazioni, Horton esamina il caso dell'Op. 31, No. 2 composta nel 1802 da Ludwig van Beethoven e conosciuta come *La Tempesta*. In questa sonata per pianoforte Adolph Bernhard Marx individuò nel 1863 un "enigma" concernente la possibilità d'interpretare le prime ventuno battute sia come tema principale, sia come introduzione.<sup>29</sup> Per chiarire al lettore gli estremi del problema, Horton compara le battute 1-21 de *La Tempesta* con l'*incipit* della sonata Op. 10, No. 1 composta nel 1798. Qui, seguendo un modello dei temi musicali della seconda metà del XVIII secolo, Beethoven assegnò una precisa funzione a ogni elemento. Così,

<sup>24</sup> Ivi, p. 175.

<sup>25</sup> Ivi, p. 176.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Cfr. N. Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2013; C. Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, CN, Wesleyan University Press, 1998.

<sup>28</sup> *The life of Texts*, p. 178.

<sup>29</sup> A.B. Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Berlin, Breitkopf und Härtel, 1863, p. 122.

le battute 1-4 costituiscono l'*idea principale*, ripetuta in forma variata in 5-8; le battute 9-16 compongono lo *sviluppo* che estende 1-8, mentre le battute 17-22 completano il tema; infine, le battute 22-31 rinforzano l'armonia tonica, costituendo la *codetta*. L'Op. 31, No. 2 non è invece suddivisibile con eguale logica e immediatezza. Anzitutto, le battute 1-2, che paiono avere un motivo che le identifica (l'arpeggio ascendente), presentano un tempo lento (*Largo*) e armonia dominante: non la tonica Re minore, ma un rivolto di La maggiore. Le battute 2-5 rispondono alle prime insinuando il Re minore con un tempo più veloce (*Allegro*), che, già dalla battuta 6, torna a rallentare (*Adagio*). Il ritmo disomogeneo di questa sezione è riproposto nelle battute 7-21: in particolare, dopo 7-8, analoghe a 1-2, la sezione si rivela ancora più instabile di 1-6; la *climax* generata alla battuta 13 è incentrata sul recupero nel basso della dominante di Re minore, e il passaggio finisce con una risoluzione in cadenza nella posizione fondamentale di Re minore nel battere della battuta 21. Se a quest'altezza prendesse avvio un tema, sarebbe possibile interpretare 1-21 come introduzione; tuttavia, poiché la battuta 21 dà inizio a un passaggio che sancisce l'allontanamento dal Re minore ponendosi come transizione *in progress* verso un tema subordinato, le battute 1-21, a dispetto della loro instabilità, dovranno essere riconosciute come tema principale. Attorno a quest'insolita struttura – ricorda Horton – si avvicendarono numerose interpretazioni. Carl Dahlhaus ha ad esempio affermato che le battute 1-21 esemplificano *in nuce* una caratteristica del nuovo percorso artistico di Beethoven, ossia il collasso della funzione tradizionale del tema principale in nome della dialettica musicale post-classica: in questo senso, la sezione 1-21 sarebbe sia un'introduzione basata sull'improvvisazione, sia una sequenza transitoria.<sup>30</sup> Janet Schmalfeldt estese la nozione di dialettica a paradigma ermeneutico dell'intera produzione di Beethoven, che, attraverso *La Tempesta*, volle comporre "una sonata sull'idea di sonata", esprimendo il concetto idealistico di musica "assoluta", incentrata sulla riflessione su se stessa e libera dai vincoli del libretto, oltre che, a livello sociologico, dalla sottomissione all'autorità monarchico-aristocratica.<sup>31</sup> In controcanto a queste posizioni, intese a evidenziare le novità de *La Tempesta*, William E. Caplin e James Hepo-

<sup>30</sup> C. Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson, Berkley-Los Angeles, CA, University of California Press, 1989, pp. 9-10.

<sup>31</sup> Cfr. J. Schmalfeldt, «Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the 'Tempest' Sonata», *Beethoven Forum*, IV (1995), pp. 37-71; Ead., *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2011.

koski si sono invece soffermati sulle caratteristiche ancora debitorie alla tradizione musicale dell'epoca.<sup>32</sup> Poiché – osserva Horton – questi studi, sebbene diversi, non pongono mai in discussione la dimensione scritta della sonata, viene di fatto confermato il valore della testualità musicale: *La Tempesta* desta cioè incognite non riguardo alla sua forma scritta, che rimane anzi vitale, ma in quanto teoria, significato, idea.

Un analogo caso di allontanamento dagli schemi comunicativi tradizionali è, sul piano verbale e letterario, *The Waste Land* di T.S. Eliot, la cui complessa vicenda redazionale è descritta con puntualità nel saggio di Jason Harding, *Fragments Shored against Ruin: Reassembling 'The Waste Land'*. Com'è noto, dopo aver composto il poema tra Londra e Losanna nel 1921-1922, Eliot inviò le sue bozze all'amico Ezra Pound, il quale, per la solerzia e la pertinenza dei suoi interventi di revisione al testo, nella dedica dell'opera fu fregiato dell'appellativo de «il miglior fabbro» modellato su *Purg.* 26, 117. I testimoni del lavoro creativo di Eliot e della sua collaborazione poetica con Pound si compongono di cinquantaquattro fogli divisi in due gruppi, comprendenti circa ventisei documenti stilati durante le fasi pre-pubblicatorie; si contano sei manoscritti e cinque dattiloscritti di bozze inerenti la pubblicazione del poema, nonché appunti miscellanei. Nel 1922 Eliot regalò questi materiali a John Quinn, avvocato di New York collezionista d'arte, perdendone poi ogni traccia. Lasciati in eredità da Quinn alla sorella Julia e, nel 1934, a sua figlia Mary Conroy, le bozze furono da lei riscoperte solo nel 1958, quando la donna le vendette alla Berg Collection della New York Public Library senza informare Eliot, che morì nel 1965 ignaro del luogo in cui si trovassero. Ragguagliata della compravendita, Valerie Eliot, vedova del poeta, approntò un'edizione in facsimile dei materiali, pubblicata nel 1971 a seguito dell'uscita, nel 1968, della biografia *The Man from New York: John Quinn and his Friends*.<sup>33</sup> L'edizione fornì agli studiosi prova del sodalizio tra Eliot e Pound, ma – osserva Harding – evidenziò anche l'urgenza di stabilire l'effettiva cronologia redazionale del testo, che oggi s'ipotizza essere stato composto in ordine seriale. Oltre a ricostruire il percorso compositivo dell'opera in

<sup>32</sup> Cfr. *Beethoven's Tempest sonata: perspectives of analysis and performance*, edited by P. Bergé, J. D'Hoe, W.E. Caplin, Leuven, Peeters, 2009; «Music Theory Online», XVI, 2 (2010), 16.2.6, 16.2.7 (<http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.2/toc.16.2.html>).

<sup>33</sup> B.L. Reid, *The Man of New York: John Quinn and his Friends*, New York, Oxford University Press, 1968; T.S. Eliot, *The waste land: a facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*, edited by V. Eliot, London-Boston, Faber and Faber, 1971.

parallelo ai materiali di lavoro, le indagini sul testo di *The Waste Land* devono misurarsi anche con i suoi diversi esiti a stampa. L'opera fu anzitutto pubblicata negli Stati Uniti nel 1922, sia sul giornale *The Dial*, sia in forma di libro presso Boni & Liveright, che inclusero note redatte da Eliot su loro richiesta per aumentare l'estensione del poema. In Gran Bretagna, dopo essere apparso nel numero del 16 ottobre 1922 di *The Criterion*, *The Waste Land* fu edito in forma di libro il 12 settembre 1923 a cura di Virginia Woolf per la Hogarth Press. Poiché non sorvegliate *in toto* dall'autore – avverte Harding –, queste apparizioni del poema rivelano forti difformità grafiche (come l'uso del *font*, la spaziatura e i rientri) e testuali; sebbene soddisfatto della prova del libro di Boni & Liveright (in effetti fedele al dattiloscritto finale), Eliot ad esempio non s'avvide di un certo numero di omissioni e corruzioni testuali qui presenti, oltre che delle interferenze sul ritmo causate dal *layout*; più attrattiva fu giudicata la grafica dell'edizione Hogarth realizzata dalla Woolf, la quale commise però errori di composizione che s'aggiunsero a quelli dell'edizione Boni & Liveright utilizzata come testo base. Pur considerando le difficoltà di rappresentazione in veste unitaria di una siffatta instabilità testuale, ancora passibile di perfezionamenti sembra essere la recente edizione di Christopher Ricks e Jim McCue. Invece di rappresentare specifiche fasi della composizione dell'opera (o della sua storia di pubblicazione), gli editori hanno difatti attinto, per il testo delle bozze, dai manoscritti e dai dattiloscritti senza riferirsi a uno stadio compositivo particolare, nell'intento di rappresentare di fatto solo la differenza tra materia grezza e forma finale.<sup>34</sup> Riguardo all'edizione in facsimile, un sovrappiù d'attenzione dovrebbe poi essere tributato alle procedure di selezione e interpretazione messe in atto – ancora una volta – da un'editrice postuma come Valerie Eliot. Oltre a includere il verso «The ivory men make company between us»,<sup>35</sup> la donna difatti ricondusse la composizione dell'opera a un periodo d'angoscia personale dell'autore ricostruito in modo falsato. Poiché Eliot aveva affermato che alla sua prima moglie, Vivienne, il loro matrimonio non aveva portato felicità, mentre a lui aveva arrecato uno stato d'animo attorno al quale era nato *The*

<sup>34</sup> *The poems of T.S. Eliot*, edited by C. Ricks, J. McCue, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 2015.

<sup>35</sup> Sebbene Eliot avesse restaurato tra parentesi questo verso in una copia manoscritta approntata nel 1960 per la London Library, nell'edizione Faber del 1963 dei *Collected Poems* (l'ultima pubblicata vivente l'autore) egli non lo incorporò tra le modifiche all'edizione del 1961 (cfr. T.S. Eliot, *The waste Land*, London, Faber and Faber, 1961; Id., *Collected poems 1909-1962*, London, Faber and Faber, 1963).



*Waste Land*,<sup>36</sup> Valerie si sentì autorizzata a distorcere il ruolo “editoriale” rivestito dalla prima moglie di Eliot, la quale fu, in parallelo a Pound, una valida commentatrice delle bozze.

La ricchezza di questa e delle precedenti indagini connota *The life of texts* come volume imprescindibile per la comprensione dei metodi di ricerca, delle questioni portanti e dei problemi a volte rimasti irrisolti nel campo della *textual scholarship* di ogni tempo. L’opera dimostra difatti che i testi, in tutte le loro forme, dalle bozze a lungo compulsate agli scritti approvati dall’autore o rimaneggiati, sono concepibili come entità viventi che, modificandosi in rapporto al tempo, ai fruitori e ai mezzi di trasmissione, istituiscono dialoghi sinergici tra autori e destinatari, pervadendo, con la loro linfa intellettuale, non solo la nostra indagine critica, ma anche la nostra esistenza, così come osservava, *in limine* della nascente disciplina filologica, Francesco Petrarca:

Libri medullitus delectant, colloquuntur, consulunt et viva quadam nobis atque arguta familiaritate iunguntur, neque solum se se lectoribus quisque suis insinuat, sed et aliorum nomen ingerit et alter alterius desiderium facit. ... Nemo ergo mirabitur ... vehementer eis animos inflammari atque configi, quorum singula suas scintillas suosque aculeos palam habent aliosque clanculum in sinu gestant quos sibi invicem subministrant.<sup>37</sup>

#### ELIZABETH TREVIÑO

📖 Ingo Berensmeyer, Gert Buelens and Marysa Demoor (eds.), *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, 491 pp., 129.77 €, ISBN 9781107168657

La preocupación por el autor – en tanto participante creativo y en tanto fenómeno – dista mucho de ser propia de nuestros tiempos. Han sido objeto de estudio desde su definición, su esencia y hasta el mero concepto de su existencia; ha generado apasionados debates sobre atribuciones, discursos teóricos y patrones de estilo; ha incitado complejas reflexiones sobre la función social de la literatura y, más allá, del arte mismo. No obstante, podemos considerar reciente – ¿acaso desde que Barthes y Foucault cuestionaron su *muerte*? ¿acaso hemos superado a ambos en esta manía? –

<sup>36</sup> *The Letters of T.S. Eliot*, I, edited by V. Eliot, London, Faber and Faber, 2009, p. xix.

<sup>37</sup> F. Petrarca, *Fam.* III 18, 3-8: cfr. F. Petrarca, *Le familiari*, I, edizione critica per cura di V. Rossi, Firenze, Sansoni, 1933, pp. 143-144.



que la instancia autorial sea analizada también como un fenómeno social, que va más allá de lo artístico. En esto se concentra *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*, un volumen que reúne las reflexiones de 27 especialistas en torno a la noción de la autoría literaria.

Este manual, siguiendo la línea de la colección de *handbooks* de la Universidad de Cambridge, busca ser una obra de referencia fundamental al hablar del autor y la influencia de este en muy distintos niveles, razón por la cual abarca desde el punto de vista de la producción hasta la recepción, pasando también por un análisis de su rol como un agente más dentro del circuito del mercado editorial.

Berensmeyer, Buelens y Demoor, editores del monográfico, atinadamente hacen hincapié en que son muchos los aspectos involucrados al hablar sobre la *autoría* y, más específicamente, la literaria. Creen conveniente precisar, esto pues, de restarle el adjetivo, hablar de la autoría a secas tendría un alcance mucho más amplio y, por tanto, polémico: «the term “authorship” would have a much wider remit, a conceptual horizon – or conceptual baggage – that is frequently evoked in discussions of literary authorship but that would have led us too far away from our principal interest in literature» (p. 4). La idea de la autoría literaria, según señalan en la introducción, puede ser entendida de muy diversas maneras, que van desde su apreciación como una mera práctica de la escritura literaria, valga la perogrullada, hasta considerarla una actividad que trasciende el plano creativo y que consiste en «shaping not only words but also turning the author’s life into an artistic experiment that (re-)shapes both life and work, style and man» (p. 2).

Organizado en tres grandes bloques, en el volumen el tema es abordado desde tres perspectivas: la histórica, la sistémica y la práctica. Las tres, en conjunto, gracias a la exposición de cada uno de los involucrados, ponen de manifiesto que la relevancia de la autoría va mucho más allá de la sola creación, sin obviar, claro, que la mayoría de los autores han intentado, como Sísifo, controlar sus textos (así en forma como en contenido, como apuntan Badura y Möller, p. 66).

El objetivo del primer apartado es, en palabras de los editores, «to map something akin to a global cultural history of the conditions that, in different circumstances, determine how writers become – or are turned into – authors; how this origin of textuality, the “zero point” of literary communication, has been envisaged, understood, and constrained throughout history». Así, en la primera parte, la más copiosa, pues prácticamente conforma la mitad del volumen, los colaboradores reflexionan sobre las raíces históricas de la conceptualización de la autoría literaria, comen-

zando por la literatura cuneiforme, el antiguo Egipto, la Grecia y Roma clásicas y las culturas judías tempranas. El repaso histórico también contempla las manifestaciones literarias medievales y renacentistas; la época moderna, la posmoderna y hasta la era digital, un ambicioso rango cronológico que, sería pertinente puntualizar, se ve representado con ejemplos que han sido tomados de la tradición anglosajona mayoritariamente.

Es fácil distinguir, entre los obvios hilos que conectan la revisión histórica de la Parte I, ejes sólidos. Llama la atención especialmente la insistencia en reparar en las formas de transmisión literaria y, particularmente, en las instituciones involucradas en los procesos de transmisión y cuestiones determinantes como la materialidad, todas estas razones por las cuales el volumen será de especial provecho para los interesados en la historia del libro, los estudios de bibliografía material y la sociología literaria. Varios de los autores incluidos en este primer apartado del volumen insisten a este respecto. Por ejemplo, Badura y Möller, tomando como base la producción literaria de la Roma Clásica, subrayan que: «Although the term of the literary author thus derives from legal discourse, Roman *auctores* embodied only a weak form of the author in legal and institutional terms» (p. 65).

Y resulta interesante la reflexión a la que llega Scodel al hablar del caso de la Antigua Grecia: «Even a superficial study of Greek literature demonstrates how much modern concepts of authorship depend on particular institutions – the publishing business, copyright, libraries – that archaic and even classical Greek completely lacked» (p. 49). Scodel insiste asimismo en recalcar cómo gran parte de la literatura se transmitía a través del *performance*, fuera de manera formal o informal, por lo que considera que hablar de la autoría debería implicar el reconocimiento de una «red de transmisión» (p. 61), aspecto que debe ser atendido con igual ahínco. Y a una conclusión similar llega Kraebel, en su exposición sobre los modos de la autoría en la literatura medieval inglesa, pues considera crucial que los estudios literarios atiendan la intersección entre la actividad del autor literario y la figura del escribano: «If much medieval literature originated in authorial acts of writing (in a physical sense), then we must be attentive to the ways in which the resulting compositions could be constrained both by the material page and by more abstract scribal conventions» (p. 109).

La segunda parte de volumen, centrada en las implicaciones sistémicas que la noción del autor ha tenido tanto para la teoría como para la crítica literarias, abarca, en solo cinco capítulos, un universo de indudable complejidad. El estudio de Dunn se centra en la autoría literaria

a la luz de la retórica y la poética, desde la Antigüedad hasta llegar al Romanticismo, y cómo estas sirvieron para que emergiera la crítica literaria; en su visión, el receptor es una suerte de común denominador, como una de las principales preocupaciones de la crítica literaria de todos los tiempos: «it may seem strange to align Cicero and the contemporary critic, but rhetoric has in a sense returned to the advocacy of the Forum, even if in a vastly different form and context» (p. 250). Casi como tangente, Phelan analiza la relación entre autores, géneros literarios y audiencias desde un enfoque retórico, concluyendo que los segundos son determinantes en la triada, al traer a la ecuación un marco que permite construir y reconstruir la comunicación literaria (p. 253). En sus palabras: «Authors and audiences rely on genres because they provide fundamental systems of intelligibility, ways of relating the diverse particulars of individual works to larger structures of meaning and feeling. At the same time, genres are not rigid systems that confine and constrain authors and audiences. Instead, they leave room for maneuver, and skillful authors often do innovative things with that room, and perceptive audiences adapt to those innovations» (p. 267).

El artículo de Banerjee, aunque focalizado en la autoría poscolonial e indígena, también pone de relieve la relación entre los géneros literarios, primeramente vistos como sistemas de los cuales el genio creativo logra escapar, y su vinculación con la audiencia y la crítica literaria: «[a]s literature continues to evolve, then, so does literary criticism. This necessary symbiosis between creation and reception is especially important for our attempts at continuing to define and redefine the notion of authorship» (p. 320). Los dos textos restantes que componen este segundo e intrincado bloque, giran alrededor de la figura del autor según la teoría literaria. Stougaard-Nielsen (p. 270 y ss.) presenta un completo e interesante balance al respecto, también atendiendo a la teoría postcolonial, como hace Banerjee, mas cree pertinente sumar a esta la teoría feminista debido al valor disruptivo que comparten; y Zabus (p. 288 y ss.) reflexiona sobre las maneras en las que las nociones de género y sexualidad han marcado aquello que entendemos por *autor*.

En general, los contados cinco capítulos que conforman la Parte II de este manual sin duda dejarán al lector deseoso de más, pero, por lo mismo, sabemos que darán pie a que la conversación continúe en otros espacios. Si acaso habría que aprovechar esta oportunidad para acentuar que, aunque breve, este apartado dedicado a abordar el tema desde una perspectiva sistémica, resultará de gran apoyo para aquellos que se acerquen al tema con nuevos bríos pues también puede ser visto como

un glosario gracias a la amplia variedad terminológica y la claridad con la cual los conceptos – para muchos de nosotros, nuevos – son explicados (véanse particularmente Phelan, p. 253 y ss.; y la intervención del recién citado Stougaard-Nielsen).

La perspectiva práctica es la que rige la tercera parte de este manual de Cambridge de reciente publicación. Las colaboraciones que la componen se vislumbran desde los horizontes de producción y recepción, y evidencian que la autoría literaria «may well be a key category in literary creation, but it also plays – or assumptions about it play – a central role in the fields of production and reception, from antiquity to the present and, it is safe to say, the future» (p. 8). Por ejemplo, Burrows y Craig se concentran en cuestiones de atribución autorial; Griffin ahonda en los conceptos de anonimato y pseudónimo; Lynch se adentra en las aguas del plagio y la falsificación; van Hulle en los intersticios entre el autor y el editor en textos académicos; Cook nos brinda un panorama del *copyright* y la propiedad literaria; Ross se concentra en el papel de la censura; y King y Puskar, cada uno por su cuenta, analizan el papel de las instituciones en los procesos de creación, recepción, publicación y comercialización del material literario.

Sobresale positivamente del volumen la evidencia de que, sin considerar la perspectiva en la que se inserten, es fácil encontrar contrapuntos entre las reflexiones de los autores. Para ilustrar esto, y aprovechando la reciente mención de las instituciones, bien podemos partir de que, como mencionan Badura y Möller, «in creative terms, most authors tried to control their texts both in form and content» (p. 66)... La palabra clave aquí es *tried*, *intentaron*, pues los genios creativos nunca estuvieron solos: incluso cuando las instituciones aún no existían propiamente, estas fueron determinantes en la cultura literaria, y es por ello que podemos hablar de un «*copyright avant la lettre*» (Scodel, p. 61), así en Grecia (en el mismo texto de Scodel, p. 61); en la Roma Clásica, según documentan Badura y Möller (p. 64 y ss.); en el siglo XVIII, acorde a Schellenberg (capítulo 9); en el XIX, como expone Easley (capítulo 10); en la era de la imprenta industrializada, tal como explica Latham (capítulo 11); o, bien, naturalmente al hablar de la *autoría postmoderna* (Bertens, capítulo 12) y esta noción en la época contemporánea (Cook, capítulo 24) y la era digital (van der Weel, capítulo 14). Todo esto rematado con las aportaciones, afincadas en los siglos XX y XXI, por parte de Puskar (capítulo 27), y específicamente el análisis del rol de las instituciones en el ámbito editorial y de la mercadotecnia por parte de King (capítulo 26); aunque ambos, desde sus respectivas trincheras, dejan entrever la relevancia de quién o cómo se legitima un autor acorde a su tiempo.

Otro aspecto que podemos apreciar como una constante en los diálogos internos y asincrónicos que se dan en el monográfico publicado por la Universidad de Cambridge corresponde a otra “institución”, entrecuillada ya que, puesto que no lo es de manera tácita, pudiéramos considerarla informal: la sociedad. Así lo pone de manifiesto Foster, al estudiar la noción autorial en la tradición literaria cuneiforme, pues observa que muchos de los originales sumerios fueron adaptados acorde a lo esperado por el receptor (p. 22); también Ezell, al analizar el panorama de la cultura manuscrita e impresa de 1500 a 1700, recalca que la escritura y el intercambio literario eran medios comunes para consolidar lazos sociales que trascendían las paredes monásticas (p. 119); o Easley, al explicar los mecanismos que cimentaban al periodismo inglés de finales del XVIII que, al dirigirse a una audiencia masiva, se valía de concursos y premios (p. 151).

A guisa de conclusión, *The Cambridge Handbook of Literary Authorship* es un esmerado compendio que, por un lado, nos recuerda la complejidad que engloba el concepto de autoría, hoy como ayer, pero también arroja luz sobre posibles vías para acercarse al mismo y tratar de descifrarlo y comprenderlo, aprehenderlo sobre la marcha. Con certeza, será de utilidad tanto para estudiantes como para estudiosos de la literatura – y demás inclinados hacia la historia del libro y la lectura – de nuestros tiempos y de años venideros también; empero, quizá su principal valía residirá en las preguntas que atinadamente plantea y los debates que del mismo, vaticinamos, se desprenderán.

CRISTINA URCHUEGUÍA

📖 Paul Eggert, *The Work and the Reader in Literary Studies. Scholarly Editing and Book History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 242, 83,04 €, ISBN 978-1-108-48574-6, DOI: 10-1017/9781108641012

La cita que prelude el libro de Paul Eggert – «Let us now be told no more of the dull duty of an editor.» «Ya no permitamos que nos cuenten más cosas sobre la tediosa labor del editor.» – tomada a su vez del prefacio que el editor Samuel Johnson antepuso en el siglo XVIII a su edición de las obras de Shakespeare, no podría estar mejor elegida para caracterizar el libro objeto de esta reseña y la postura que adopta su autor. Por una parte, el enunciado de la cita conmina a no abundar en diatribas ecdóticas que dificultan el acceso al texto mismo, por otra, es obvio que con

este understatement Johnson y por extensión Eggert nos guñan un ojo dando a entender que la proverbial ausencia de glamour intelectual, el «tedio» que asociamos a la labor del editor, no son más que aparentes.

Lo que sigue son 200 páginas de brillante discurso metaeditorial impregnado de una leve nostalgia y de una elegante auto-ironía. También la contradicción entre el motto y el libro es pura coquetería, puesto que ya el título promete, que el lector hallará alimento intelectual para saciar su apetito sobre todos y cada uno de los parámetros relevantes para la edición: la obra, el lector, la filología, la edición crítica y los estudios del libro, verbrigracia sobre lo «divino y lo humano» en términos editoriales. Eggert tiene en su haber gracias a su prolongada y rica trayectoria editorial recursos de sobra para diseñar esta compilación de capítulos acerca de los más variopintos temas y obras. El libro constituye una retrospectiva panorámica hacia su larga y amplia actividad en los diferentes campos en que ha contribuido como editor, profesor universitario y crítico de la labor editorial o bien con ediciones o bien con reflexión metaeditorial al discurso ecdótico internacional.

Enmarcan este ramillete de capítulos heterogéneos y básicamente independientes, que en ningún caso evidencian voluntad alguna de síntesis o de coherencia por parte de su autor, su introducción en la que Eggert pasa revista a conceptos básicos del trabajo y la crítica editorial y a las experiencias, encuentros y estímulos que han guiado su devenir como editor y las conclusiones en que se cristaliza su credo editorial y su mensaje a la generación de editores actual.

Estos últimos son probablemente los textos más jóvenes de la compilación y amén de parecer haber sido escritos ex profeso para esta colección, son aquellos en los que el autor se permiten adquirir una perspectiva a la vez más personal y más abstracta hacia el tema, mientras los capítulos centrales dan la impresión de ser el resultado de incursiones críticas concretas y anteriores que el autor ha sabido engarzar en el conjunto con acertadas referencias al marco conceptual del libro.

La función del marco consiste en dotar a la colección de un «vector» de pensamiento ecdótico propio consistente en una crítica al distanciamiento del concepto de obra que ha prevalecido en la práctica editorial desde los años 70. La reconciliación con el concepto de obra como categoría tanto editorial como crítica tiene lugar de forma indirecta y no restaurativa, haciendo uso principalmente de dos conceptos complementario, la «agency» como fuerza generativa no circunscrita al autor en sentido enfático y el lector y la lectura a los que Eggert integra en el proceso generativo en tanto momento imprescindible del mismo. La

figura del lector y el acto de la lectura respectivamente se convierten en sujeto y función preponderantes a la hora de crear vínculos hermenéuticos entre actividades ecdóticas que sobre todo en el mundo anglosajón tienen lugar de forma fragmentada con consecuencias desintegradoras: bibliography, book history y literary studies es decir lo que vendría en llamarse ecdótica, historia del libro y crítica literaria.

El lector deja de ser únicamente el «consumidor» de la edición para convertirse en creador de la misma, una recontextualización que debería, y este es el núcleo de la argumentación, reflejarse de modo concreto y tangible en la conceptualización y el diseño del proceso editorial: «Readers must therefore be built into the work-concept; they lend the work power.» – «Los lectores deben ser incorporados en el concepto de obra; ellos le confieren a la obra su poder.»

Los capítulos centrales están dedicados a obras, autores o problemas que han vertebrado el quehacer de Eggert durante su larga trayectoria académica articulados alrededor de diferentes binomios: algunos formados por un corpus literario y un problema de método o de técnica editorial, así combina la vasta trayectoria editorial de *Hamlet* con la problemática de la edición digital (cap. 3), la historia de Ned Kelly con la problemática de las adaptaciones literarias (cap. 9), o la relación entre historia del libro y crítica literaria tomando las obra de Joseph Konrad y D.H. Lawrence como ejemplo (cap. 8).

Otros en cambio exploran nuevos paradigmas y problemas relacionados con la edición sin ser propiamente ediciones como pueda ser la relación de la edición crítica con los lectores (cap. 4) o la edición digital como combinación de inquietudes archivísticas y ecdóticas (cap. 5).

El capítulo segundo se resiste a participar del reparto de tareas arriba descrito. En cierto modo este capítulo puede considerarse el más ambicioso y a la vez el nexa teórico con su celebrado libro *Securing the Past* (2009) en el que Eggert recurría a tipos de objetos y artefactos diferentes al material de un editor literario pero pertenecientes igualmente al patrimonio cultural, como son edificios, obras de arte o música. Comparando literatura con estos otros objetos culturales Eggert reivindicaba la relevancia del concepto de obra como eje hermenéutico y enfatizaba la relación complementaria del autor, sus «ayudantes» u obstáculos en la transmisión y el receptor en la cadena de su creación. Con este planteamiento contrapone los usos y costumbre de la crítica literaria con planteamientos que necesariamente han de ser diferentes debido a la propia naturaleza de los objetos. La dependencia de edificios y obras de arte de su soporte material por una parte, y la performatividad de la práctica y



recepción musical obligan a pensar su restauración o su uso de forma totalmente distinta a textos literarios e inspiran al autor a reflexionar radicalmente sobre la materialidad del texto y el carácter performativo de su recepción.

Sin que las ideas o las propuestas del libro sean particularmente nuevas, el libro resume una vida dedicada a la edición condensándola en propuestas dirigidas tanto a editores como a lectores: no olvidéis que los textos que tratáis tienen algo que trasciende las letras que lo componen, son, queramos o no llamarlo así, «obras de arte», que nos imponen una especial carga de responsabilidad. Eggert nos ofrece un libro que esconde debajo de su succulenta superficie textual este aviso a navegantes.

#### ANDREA SEVERI

📖 *Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria*, a cura di G. Montinaro, Firenze, Olschki («Piccola biblioteca umanistica», I) 2019, pp. 110, € 14,00, ISBN 9788822266354

Nel novero elevatissimo di iniziative che il cinquecentesimo anniversario della morte di Aldo Manuzio (2015) ha portato con sé, va incluso anche il numero inaugurale della collana di studi “Piccola biblioteca umanistica”, promossa dalla Fondazione Biblioteca di via Senato ed edita per i tipi di Leo S. Olschki. Era inevitabile che questo primo numero fosse dedicato al padre della moderna editoria, dal momento che, come spiega nella sua introduzione il direttore della collana, Gianluca Montinaro, la biblioteca milanese di via Senato possiede ben 215 edizioni aldine, e tra queste vanta anche una copia di uno dei libri (aldini) più belli e amati di sempre, vale a dire la mitica *Hypnerotomachia Poliphili*. La venerazione per questo incunabolo rasenta il feticismo e l'edizione, da sola, è stata in grado di irretire a lungo «lo studio della ben più articolata stagione del libro italiano illustrato del Rinascimento» (Petrella, p. 17). Se il capolavoro umanistico aldino del 1499 è indubbiamente il libro che, senza bisogno di essere letto, risulta l'oggetto più suggestivo, conturbante, «irregolare, torbido e allucinato» (Giuseppe Billanovich) che sia mai stato stampato, lo deve soprattutto al suo formato, ai suoi caratteri e a quelle 147 silografie ‘magiche’ che non solo dialogano, ma diventano parte costitutiva del testo, intarsiato con un latino-italiano «bizzarro e confuso nelle invenzioni, arduo nel lessico, intricato nella sintassi» (Giovanni Pozzi) partorito dalla mente di Francesco



Colonna. La capacità di penetrazione di questo magnifico prodotto editoriale, sogno di ogni bibliofilo, prima nel bagaglio culturale di una persona di media cultura e poi nell'immaginario collettivo è stata sancita, o confermata, dal *Topolino* del 2016, ove si leggono le gesta di *Pape-rus Picuzio* (i.e. Aldo Manuzio), intento a stampare una «*Anatomachia Paperophili* "o qualcosa di simile"». Ci rende edotti di questo omaggio a Manuzio del più noto dei *graphic novel* della Disney Massimo Gatta, che nel suo contributo di chiusura del volume («L'altro Aldo Manuzio. La figura e l'opera dalla narrativa al fumetto») ci guida in una «passeggiata nei boschi narrativi» (U. Eco) in compagnia dello stampatore e della sua fama 'anche' letteraria: dal suo contributo apprendiamo che l'anniversario manuziano ha indotto diversi narratori a mettere al centro delle proprie trame il geniale umanista-stampatore di Bassiano: dal *graphic novel* di Andrea Aprile e Gaspard Njock (*Aldo Manuzio*, Latina, Tunuè, 2015) al romanzo *Lo stampatore di Venezia* di Javier Azpeitia (Milano, Guanda, 2018), incentrato sulla vita intima di Aldo, con l'ingombrante figura del suocero Andrea Torresani e l'intelligente ma discreta e sacrificata figlia Maria, poi moglie di Aldo; ancora, da *Il sogno di Aldo Manuzio* di Angelo Dolce (Zermeghedo, Edizioni Saecula, 2015), in cui è Aldo, passeggiando per le calli della città lagunare, a narrare la propria vita a Francesco Colonna, fino al fresco di stampa *Polvere d'agosto* di Hans Tuzzi (Torino, Bollati Boringhieri, 2019), in cui il protagonista Melis, ignaro dell'importante copia aldina della *Commedia* collazionata nel Cinquecento da Luca Martini con un autorevole codice trecentesco, scambia l'indicazione «Aldina Martini» per il nome di una ragazza...

Del resto la portata dell'intrapresa aldina, legata alla sua capacità di tenere unita una raffinata erudizione e delle capacità pratiche e operative, colpì sin da subito la sfera immaginativa di chi ebbe la fortuna di frequentare Aldo, qualora non di esserne vero e proprio amico o corrispondente; basti pensare a Thomas More e alla sua isola di Utopia, come ricorda in apertura di volume Montinaro (p. 1), i cui abitanti possiedono e leggono solo le opere degli autori greci, «nei caratteri minuscoli di Aldo», e «dei grammatici hanno soltanto il Lascaris», vale a dire la proto-stampa Aldina del 1495, la cui celebre lettera di dedica («Lo stato e la condizione dei tempi attuali e le grandi guerre che ora infestano tutta l'Italia...») è oggi leggibile, assieme alle altre prefatorie aldine ad edizioni greche, nella versione italiana fornita da Claudio Bevegni (*Lettere prefatorie a edizioni greche*, Milano, Adelphi, 2017). I cultori di Erasmo rimasero forse stupiti nel vedere il sogno aldino confinato entro le spiagge dell'isola d'Utopia: quando nell'*Elogio della follia* Erasmo scherza sulla

pazzia dei *Grammatici* (cap. XLIX), egli ricorda, è vero, «il mio amico Aldo Manuzio», che di grammatiche ne aveva pubblicate ben cinque; tuttavia nell'elogio 'serio', vale a dire l'adagio II, 1, 1 "Festina lente", l'umanista di Rotterdam, come è noto, elogia l'amico Aldo proprio per il carattere sconfinato e illimitato della sua intrapresa: «Anche se la sua biblioteca è chiusa dalle anguste pareti della casa, Aldo ha intenzione di costruire una biblioteca la quale non abbia altro confine che il mondo stesso». Era il sogno nutrito fino al 1492 anche da Lorenzo de' Medici, che sul letto di morte si lamentava con Pico della Mirandola e Poliziano proprio perché non avrebbe visto la fine di quella biblioteca 'universale' che stava patrocinando con tanto entusiasmo. Ma a differenziare le biblioteche che Lorenzo prima e Aldo poi ebbero in mente vi fu l'*ars artificialiter scribendi*, di cui il secondo fu interprete sommo, stravolgendo il mondo editoriale, proiettandolo verso il futuro e rendendo «l'oggetto libro quello che è sostanzialmente rimasto sino a ora» (Montinaro, p. 6).

Se noi oggi prendiamo un libro in mano e ci fermiamo a riflettere su tutti quegli elementi paratestuali che ci aiutano a leggere il testo ivi contenuto con comodità e a fruirne agilmente, questi ci riconducono tutti, fatalmente, ad una invenzione aldina: l'indice, i segni diacritici (quel «bosco dei titoli» contro il quale inveiva il veneziano Antonio da Canal, a ricordarci che ogni novità trova sempre, inizialmente, i suoi detrattori...), la numerazione delle pagine (che Aldo inaugura con l'edizione della *Cornu copiae* di Niccolò Perotti, nel luglio del 1499). Per non parlare, ovviamente, del "segno" aldino che rimane «una pietra miliare nella storia secolare della tipografia» (Petrella, a p. 19), e che oggi entra nella nostra quotidianità soprattutto quando dobbiamo redigere un testo: parlo ovviamente del corsivo. Tutti sappiamo ormai che il corsivo non fu un'invenzione di Aldo, bensì di un incisore di grandi capacità ed esperienza – dalle mani "dedalee", come Aldo stesso testimonia nei versi latini scritti in sua lode – cioè Francesco Griffo, un bolognese che dagli anni ottanta aveva lavorato per i tipografi padovani e qui probabilmente era entrato in contatto con i manoscritti del calligrafo Bartolomeo Savito, amico dei Bembo; sta di fatto che senza Aldo questa scrittura corrente «sensualissima» (ancora Petrella, p. 19) non avrebbe trovato applicazione su larga scala. Ciò avviene a partire, in via sperimentale, dalle *Epistole* di Santa Caterina da Siena (1500), e quindi il corsivo viene promosso a carattere di testo nel celebre – per questo motivo – Virgilio del 1501 (proprio per sottolineare il carattere rivoluzionario di questa edizione il *graphic novel* sopra citato di Aprile e Njock si conclude con Aldo che recita i primi versi delle *Bucoliche* virgiliane).

Altrettanto si può dire dell'altra grande 'applicazione' di Aldo, di cui spesso, erroneamente, gli è stata attribuita l'invenzione (si veda per esempio la voce di 'Aldo Manuzio' su Wikipedia), vale a dire il formato dell'*enchiridion*, il libro tascabile in ottavo o in sedicesimo: il formato, infatti, era già in uso per i manoscritti devozionali (libri d'ore) e i volumi grammaticali, ma l'idea geniale di Aldo fu quella di mutuare questo formato per i classici, trattando dunque Virgilio, Cicerone, Petrarca e Dante alla stregua di libri di preghiere; in questo modo egli moltiplicò i luoghi deputati alla lettura, prima esclusivo appannaggio della sacertà dello studiolo, provvisto di leggio dove posare i pesanti volumi in-folio. Ci fu chi inizialmente storse il naso di fronte a questa «rivoluzione estetica e culturale» (p. 21), ma è innegabile che senza questa innovazione editoriale Machiavelli non avrebbe potuto 'disacerbare' la propria sofferenza di confinato passeggiando e al contempo sfogliando volumi di poesia nella campagna di San Casciano, come racconta nella celeberrima lettera al Vettori del 10 dicembre 1513 («Partitomi dal bosco, io me ne vo a una fonte; e di qui in un mio uccellare. Ho un libro sotto, o Dante o Petrarca, o uno di questi poeti minori come Tibullo, Ovidio e simili»).

È ormai riconosciuto unanimemente che Aldo ebbe doti imprenditoriali molto spiccate, che si manifestarono prima nella creazione, come ricorda Piero Scapecchi («Aldo Manuzio e la cultura del suo tempo»), della società editoriale destinata a imperitura gloria, e poi a difendere i prodotti innovativi frutto di quella «societas» dal fenomeno subito molto diffuso – soprattutto oltralpe, e segnatamente a Lione – delle contraffazioni. Per quanto riguarda il primo aspetto, è ben noto che, mancando dei capitali di partenza, egli si appoggiò su quelli degli altri due membri della «societas impressionis librorum», Andrea Torresani e il patrizio Pier Francesco Barbarigo, avocando però a sé la direzione artistica dell'impresa. Per quanto riguarda invece il secondo aspetto, bisogna ricordare che sin dai primissimi anni del Cinquecento egli dovette lottare col Senato di Venezia per farsi riconoscere le peculiarità innovative dei suoi prodotti, fino a ottenere che un privilegio del 23 marzo 1501 – data davvero importante per la storia della tipografia – proteggesse, per quello che allora si poteva fare, non il testo criticamente fissato (per cui dovremmo arrivare sino ai nostri giorni), bensì il formato portatile e il carattere. Il marchio di fabbrica dei prodotti manuziani fu la celeberrima marca «Festina lente», associata all'immagine del delfino che si attorciglia attorno ad un'ancora, apparsa per la prima volta nella stampa dei *Poetae christiani veteres* (giugno 1502) e riproposta orgogliosamente, prima che in tutte le successive stampe, alla fine del *Monitum*

in *Lugdunenses typographos* (16 marzo 1503), in cui Aldo denuncia in maniera risentita gli errori degli stampatori-contraffattori lionesi. Nel suo breve ma puntuale intervento Antonio Castronuovo fa una storia del «delfinario di Aldo», analizzando la metamorfosi in cinque tappe di questa impresa, la più nota della tipografia italiana.

Ma come furono considerati Aldo e suo figlio Paolo dai contemporanei? Ugo Rozzo, nel suo contributo «Aldo e Paolo Manuzio nell'elogio di Lodovico Domenichi», ripercorre i brani salienti di un'opera purtroppo oggi molto poco letta, quella del piacentino Ludovico Domenichi (1515-1564) – che nacque proprio l'anno in cui Aldo Manuzio morì – e in particolare del *Discorso della stampa* (1562). Domenichi non è un sostenitore incondizionato della stampa; anzi, nel suo dialogo emergono parecchie riserve per un'arte che non ha arricchito gli autori dei testi, i letterati, ma spesso solo ««ciabattini di stampe... che stampano ogni baia». Per questo sono ancora più significative le altissime lodi che in quest'opera si innalzano, per bocca di Francesco Coccio, uno dei tre interlocutori, tanto verso Aldo Manuzio, esaltato anche, tra gli altri meriti, come talent scout e organizzatore di cultura («Quando egli cominciò a imprimere libri, oltre il bellissimo carattere simile agli scritti a mano, che egli ritrovò, o almeno prima s'argomentò di porre in uso, non aveva sì gran numero, né di così valenti huomini, che in un medesimo esercizio concorressero seco»), quanto verso il figlio Paolo, che, come molti figli di padri tanto grandi, ha subito ingiustamente negli anni «l'inatteso oblio della storia»,<sup>1</sup> ma che nel giudizio del Domenichi aveva superato il padre in «giudicio e dottrina», mantenendo inalterate – impresa non facile – la quantità e qualità dell'impresa tipografica (con 170 volumi stampati tra 1540 e 1562).

Completa il volume uno studio del curatore, Gianluca Montinaro, sulla monumentale edizione aldina degli *Scriptores astronomici veteres*, uscita lo stesso anno del *Poliphilo* (1499), e che con la più illustre edizione condivide il dedicatario, Guidubaldo da Montefeltro, oltre ad alcuni legni delle xilografie, dietro le quali sta probabilmente un comune artigiano.

In circa un ventennio Aldo stampò qualcosa come 146 (secondo SBN: Sistema Bibliotecario Nazionale Italiano) o 157 volumi (Massimo Danzi), ma soprattutto riuscì ad ottenere per il libro stampato la definitiva patente di rispettabilità. La stampa non si era solo ormai elevata al rango

<sup>1</sup> T. Sterza, «Paolo Manuzio editore a Venezia (1533-1561)», *Acme*, 61, 2 (2008), pp. 123-167: 123.

del manoscritto, ma grazie all'operato indefesso dell'umanista di Basiano l'aveva piano piano soppiantata anche nei canoni estetici delle classi aristocratiche.

FABIO JERMINI

📖 *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di U. Motta e G. Vagni, Bologna, I libri di Emil, 2017, 312 pp, 28 €, ISBN 978-88-6680-211-2.

Si pubblicano in questo volume gli atti del convegno che ha riunito all'Università di Friburgo nel giugno del 2016 studiosi di diversa età e provenienza al fine di confrontarsi e verificare – questo il preciso intento degli organizzatori – l'integrazione dei diversi metodi e strumenti e il loro concorso nella definizione di un quadro unitario relativo alla poesia primo-rinascimentale: la «stagione più feconda e sperimentale del petrarchismo lirico italiano», racchiusa tra gli estremi cronologici 'dionisottiani' 1494-1530: tra la discesa di Carlo VIII in Italia e l'incoronazione imperiale di Carlo V d'Asburgo a Bologna; tra la morte di Boiardo, Poliziano e Pico della Mirandola e la «pubblica conferma e l'esemplificazione» del «rigoroso petrarchismo» nella stampa delle rime di Bembo e Sannazaro.

Nell'*Introduzione* (pp. 7-24), i curatori ripercorrono le tappe fondamentali dell'ultimo quarto di secolo di studi sulla poesia primo-rinascimentale: dai libri di Albonico (*Il ruginoso stile*, 1990), Fedi (*La memoria della poesia*, 1990) e Quondam (*Il naso di Laura*, 1991) al primo fascicolo di *Italique*, rivista fondata da Gorni (1998); dal volume ricciardiano dei *Poeti italiani del Cinquecento* (2001) ai recenti studi che rinnovano l'immagine di Bembo (gli *Scritti sul Bembo* [Vela 2002], le *Indagini sulle rime di Pietro Bembo* [Zanato 2002], l'edizione critica delle *Stanze* [Gnocchi 2003] e delle *Rime* [Donnini 2008]), fino allo straordinario strumento di conoscenza del petrarchismo quattrocentesco costituito dall'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (coordinato da Zanato e Comboni, 2017).

Il denso volume concatena interventi di analisi lessicale e metrico-sintattica, di ecdotica e di critica storiografica. Ai primi due approcci metodologici appartengono i contributi di Tiziano Zanato, Amelia Juri e Giovanna Zoccarato, che indagano, da punti di vista diversi, il rap-

porto con il modello dei *Fragmenta*: Zanato (pp. 25-71) verifica la lessicalizzazione di Petrarca (la «riduzione della complessa esperienza petrarchesca a tasselli linguistici, a lacerti di immagini, a spunti situazionali variamente combinabili») in Giusto de' Conti e Matteo Maria Boiardo. Dall'esame tanto delle maggiori frequenze (di sostantivi, aggettivi e verbi) attestate nei tre macrotesti, quanto di quelle minime o nulle – che li differenziano in maniera più sostanziale –, emerge un dato fondamentale, grazie al quale Zanato può, in ultima istanza, smentire che la lessicalizzazione significhi l'adesione *in toto* al modello dei *Fragmenta*. Si manifesta infatti secondo due modalità simmetriche: la dilatazione delle occorrenze dei termini più consueti – i termini-simbolo della lirica amorosa –, a evidenziare un uso tendenzialmente manieristico, e l'immissione di una consistente percentuale di vocaboli nuovi. Juri (pp. 173-196) confronta le scelte metrico-stilistiche dei due autori 'fondatori' del petrarchismo cinquecentesco, Sannazaro e Bembo, evidenziando i fenomeni ritmici più significativi, pertinenti sia la configurazione dell'endecasillabo, sia la curva ritmica del sonetto (come la promozione del gruppo giambico, la tendenziale espunzione del ritmo dattilico, il consolidamento degli endecasillabi di 6a-7a o la preferenza, accordata da Sannazaro, al modulo a base anapestica). Il confronto di tali scelte offre risultati molto indicativi: l'inclinazione a mantenere la linea intonativa del verso unita o bipartita in modo netto e la ricerca di fluidità di Sannazaro; la grande varietà della tessitura ritmica e l'uso sapiente dell'inarcatura di Bembo, il quale, per converso, persegue mobilità organizzativa e ambiguità intonativa. Zoccarato (pp. 275-199) – che, come Juri, si rifà ai fondamentali studi di Marco Praloran e Arnaldo Soldani (*Metrica e tecnica del verso* [Praloran 2001]; *Teoria e modelli di scansione* [Praloran-Soldani 2003]; *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento* [Soldani 2009]) – analizza la configurazione sintattica dei sonetti monoperiodali presenti nei tre libri degli *Amori* di Bernardo Tasso (1531-1537 – una minima e più che legittima infrazione al limite cronologico del volume); una particolare forma di organizzazione testuale, la cui frequenza è notevolmente incrementata rispetto al modello petrarchesco (dall'1,26% dei *Fragmenta* all'8,46% degli *Amori*) e la cui presenza aumenta costantemente nel complesso delle tre raccolte (5,93% nel Libro I, 9,88% nel Libro II e 12,50% nel Libro III). Dall'analisi sintattica risulta che la maggior parte dei sonetti monoperiodali è costruita con prolessi della subordinata e solo in minor numero con organizzazioni sintattiche alternative (connessione interstrofiche e forme più elaborate di *mise en texte*), non diversamente da alcuni poeti precedenti: sono portati come esempio

sonetti continui di Giusto de' Conti, dell'anonimo del *Canzoniere Costabili*, di Boiardo, di Augurello e due disperse petrarchesche – la XCIX e la CX [ed. Solerti], che tra l'altro ora si leggono con sostanziali miglioramenti in Loporatti, «I sonetti attribuiti a Petrarca del codice Riccardiano 1103», *Studi di filologia italiana*, LXXIV (2017), pp. 121-123 e 192-194 – il primo con l'attribuzione favorevole al nome di Petrarca e il secondo attribuito a Iacopo del Pecora.

Incrociano filologia, analisi tematica e contestualizzazione i contributi di Andrea Comboni, Giacomo Vagni, Nicoletta Marcelli e Rosangela Fanara: Comboni (pp. 101-123) affronta due questioni attributive relative ad altrettante raccolte a cavallo tra '400 e '500. La prima, destinata a rimanere aperta, è quella relativa al canzoniere (di 200 sonetti) testimoniato dal ms. 585 della Beinecke Rare Book and Manuscript Library della Yale University. Comboni ne offre una descrizione, che riprende in parte – elaborandone i dati – la scheda dedicata a «Iacomo Ariani (?)» nell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (pp. 69-76): copista, *incipit* e *explicit*, sequenze, strutture intermedie, tempo della storia, «io» poetico e «tu», donna amata, testi di pentimento religioso, forme metriche. La seconda questione, «fortunatamente risolta», riguarda la raccolta di egloghe, testimoniata dal ms. α.M.9.3 (It. 1367) della Biblioteca Estense di Modena, attribuita a Lidio Catto. Vagni (pp. 125-150) offre alcune anticipazioni dell'edizione critica e commentata delle *Rime* di Giuliano de' Medici (come il testo critico del sonetto *Se fussi el passo mio così veloce*, seguito da un'analisi attenta all'impalcatura retorica, metrica e lessicale) e suggerisce l'esistenza nel cod. Palatino 210 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – che reca specialmente poesie dei primi anni dell'esilio – di «un primo nucleo ordinato e in sé concluso», «una sorta di silloge assemblata con qualche cura». Vagni richiama inoltre al vaglio le didascalie introduttive, le quali potrebbero contribuire a sfatare il «mito storiografico di Giuliano quale elegante gentiluomo dedito soltanto a lettere e arti», mettendo in evidenza una forma di intreccio tra scrittura lirica e implicazioni politico-strategiche. Parimenti, Marcelli (pp. 249-273) presenta i primi risultati di un lavoro relativo all'edizione delle *Egloghe* di Luigi Alamanni, che permetterà l'analisi delle componenti «storico-politiche alla luce delle vicende biografiche dell'autore» e di quelle più specificamente letterarie, come la propensione all'«*ars combinatoria* giocata finemente sul triplice versante greco, latino e volgare». Marcelli studia le caratteristiche della tradizione e la cronologia compositiva, nel tentativo di ricostruirne, per quanto possibile, le fasi; confronta le due redazioni delle *Egloghe* (la



prima testimoniata dal ms. Magliabechiano VII 1089, la seconda dalle *Opere toscane*, stampate a Lione nel 1532) e rileva il capillare *labor limae* stilistico e linguistico a cui Alamanni sottopose l'opera, con i «numerosissimi interventi volti a conferire maggior musicalità ed eleganza e congruenza al senso». Fanara (pp. 151-172) propone invece alcune considerazioni sul sistema e sulle dinamiche di costruzione della raccolta *Sonetti et canzoni* di Iacopo Sannazaro, segnalando tracce di una diacronia del macrotesto. Analizza il cod. Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma (ascrivibile agli ultimi anni del '400), evidenziando che la successione dei componimenti ivi testimoniata pare mostrare *in nuce* quella approdata alla *princeps* (stampata nel 1530), con le medesime *positiones* alfa e omega e con simili indizi di dinamiche diacroniche «di stretta osservanza petrarchesca». Fanara ritiene essere operante nel Sessoriano la stessa volontà macrotestuale della *princeps*, nella quale rileva le tracce della «predisposizione di un assetto studiato e onnicomprensivo, frutto di calibrate inserzioni entro un'armatura già in parte esperita negli anni '90»: una precisa strategia cronologica volta inoltre a retrodatare, a ridosso delle *Prose* bembesche, l'esercizio lirico volgare con l'immissione di agganci al biennio 1494-95.

Di taglio più storico-critico gli interventi di Simone Albonico e Giovanni Ferroni: Albonico (pp. 73-100) attira l'attenzione su un «tabù critico» che espone «i nostri limiti e la nostra cattiva postura», ossia quello relativo alla componente (auto)biografica delle *Rime* bembiane, e propone di partire da «*ciò che dicono*» i testi – solitamente considerati soltanto per la *species* paradigmatica della forma o per i meri rapporti intertestuali. Infatti «i veri e propri *canzonieri* sono molto spesso uno spazio nel quale l'autore proietta la propria figura e si rappresenta» e anche nelle rime di Bembo, «senza mescolare arbitrariamente o ingenuamente letteratura e vita, autore storico e figura del poeta», è facile riconoscere uno schema biografico e un soggetto poetico molto vicino a quello storico. Albonico offre infine alcune analisi di testi («che mi auguro possano risultare autoesplicative») che prestano attenzione alla lettera, all'argomentazione e alla catena logica e tematica. Ferroni (pp. 197-247) si concentra invece sulla ricostruzione storico-critica della figura di Marcantonio Flaminio, proponendo un attraversamento puntuale della sua prima stagione poetica e della sua formazione umana e intellettuale. Ragionare sugli interessi, le relazioni e le opere fra il 1515 e il 1529 significa «provare a decostruire quella storia di conversione – recuperando il momento in cui vennero a formarsi atteggiamenti letterari e culturali». Un programma di lavoro del quale



Ferroni tratteggia qui alcune parti: dalla riflessione sul *Carminum libellus* (1515), che offre l'immagine forte di un poeta umanista, disinvolto e spregiudicato, a quella sullo «sguardo retrospettivo e autobiografico dei *Carmina quinque illustrium poetarum* (1548), grazie al quale il Flaminio maturo ci riconduce alla sua giovinezza, al tempo della sua formazione e dei suoi più illustri mentori».

Il volume mette bene in luce problemi e peculiarità della poesia primorinascimentale e offre un'apprezzabile visione d'insieme, nonostante manchino alcuni tasselli, inizialmente programmati: l'approfondimento di Italo Pantani sulla Roma di Alessandro VI (che fu presentato in forma orale in occasione del convegno) e i sondaggi di Gabriele Baldassari sulle rime dell'Ariosto e di Carlo Vecce sui *Naufragi d'autore nei libri di rime di primo Cinquecento*. Naturalmente non è il compito di un singolo convegno quello di esaurire tutte le possibilità di ricerca. Importante è offrire, come offrono questi Atti, risultati interessanti e spunti stimolanti, che potranno essere raccolti da chi troverà in essi un'ottima base di partenza.

FELIPE VALENCIA

📖 Albert Lloret, Miguel Martínez (eds.), *Poesía y materialidad* (núm. monográfico de *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 23/2, 2018, pp. 7-233), ISSN 1084-1490.

En la «Introducción» (pp. 7-19) a *Poesía y materialidad*, número monográfico de *Calíope*, la revista de la Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, Albert Lloret y Miguel Martínez proponen una exploración del papel constitutivo de la materialidad en los textos poéticos en español de los siglos XVI y XVII para así comprender qué significaban según sus distintos contextos, cómo circulaban y cómo se usaban, devolviéndolos a «las determinaciones y contingencias de su existencia material» (p. 7). Su intervención crítica participa de tres giros que se han dado en el estudio de la poesía áurea en los últimos años. El primero es el que ellos mismos llaman el «giro material» (p. 10). De él reseñan tres obras escritas en la academia norteamericana: *Textual Agencies: Writing Culture and Social Networks in Fifteenth-Century Spain* (University of Toronto Press, 2013) de Ana María Gómez-Bravo; *Printing Ausiàs March: Material Culture and Renaissance Poetics* (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013) del propio Lloret; y *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe* (University of Toronto

Press, 2014) de Mary E. Barnard. Las tres arrojan luz sobre los condicionantes materiales de la poesía renacentista hispánica en los siglos xv y xvi: la aparición de una clase de letrados, las prácticas de lectura y escritura generadas por la imprenta, la gama de transformaciones que efectuaban en los textos los agentes involucrados en el proceso de su impresión, y la atención de la poesía misma por los objetos materiales cuyo redescubrimiento o producción, estudio y consumo constituyeron uno de los proyectos señeros del humanismo.

Dos de estos tres estudiosos son también medievalistas, lo cual no resulta una mera coincidencia. Como señalan Lloret y Martínez, «el medievalismo, seguramente por el peso de la codicología y de los estudios manuscritos, ha prestado históricamente más atención a la dimensión material de la creación lírica» (pp. 8-9). Pero a la nómina de monografías que han desbrozado una senda necesaria en los estudios de la poesía áurea debemos añadir por lo menos dos más escritas en España y que se enfocan más bien en el aprovechamiento de las posibilidades del impreso por parte de los poetas. Se trata de *Poesía y edición en el Siglo de Oro* (Calambur, 2009) de Ignacio García Aguilar y *La rúbrica del poeta: La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora* (Ediciones Universidad de Valladolid, 2009) de Pedro Ruiz Pérez, quienes no por casualidad contribuyen sendos artículos a *Poesía y materialidad*.

Estos dos libros participan también del otro giro al que aluden los editores de *Poesía y materialidad*: hacia una crítica al prejuicio lírico que ha imperado en los estudios de poesía áurea. Ya en los años 90 Elias L. Rivers y Begoña López Bueno advirtieron que el concepto moderno de lírica no era el mismo que manejaban lectores y autores en el Siglo de Oro; más aún, muchos en aquella época no reconocerían como líricas todas las formas que nosotros no dudamos en considerar como tales. Según concluyeron por sendas distintas Virginia Jackson y Ángel Luis Luján Atienza en el decenio del 2000, el prejuicio lírico comporta una serie de supuestos y hábitos hermenéuticos que pueden deformar severamente la lectura de los textos poéticos. Desde la aparición de *Teorías de la lírica* (Fondo de Cultura Económica, 1998) de Gustavo Guerrero, una renovada atención a las ideas sobre la lírica en la Italia y España de los siglos xvi y xvii ha llevado a interpretaciones más juiciosas de varios poetas, además de a un mayor interés por los asedios más recientes al género en el terreno de la teoría literaria. De ahí que Lloret y Martínez manejen una obra como *Theory of the Lyric* (Harvard University Press, 2015) de Jonathan Culler. Los editores también citan *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading* (Princeton University Press, 2005), en el que

la mencionada Jackson llama a no prestarle tanta atención al «pathos del sujeto», uno de los supuestos centrales en el concepto imperante de lírica, heredado del Romanticismo, sino más bien a recuperar el «pathos de la transmisión» (p. 11).

Cabe señalar que, en nuestro campo, el cambio de actitud hacia la lírica debe mucho a otro de los giros más saludables en el estudio de la poesía áurea en las dos últimas décadas: el giro épico. Las muchas monografías y colectáneas que han aparecido en los últimos veinte años sobre la épica hispánica de los siglos XVI y XVII, amén de ediciones de los poemas épicos de Lope, entre otros, han derrumbado la creencia de que la única poesía válida del Siglo de Oro es la lírica, mientras que la épica o no tenía mucha importancia o no era poesía sino más bien historiografía. Y es que el giro épico deriva del reconocimiento de una realidad material: la mayoría de impresos de poesía en España a partir del último tercio del siglo XVI consistieron en épica. El propio Martínez ha realizado una importante contribución al giro épico. De ahí que decepcione un poco que ninguno de los artículos recogidos en este número monográfico esté dedicado a un *corpus* de poesía épica.

No obstante, *Poesía y materialidad* consigue con creces su objetivo de inyectar en el análisis de la poesía áurea la debida atención a los condicionantes materiales de la concepción, la producción, la circulación y el consumo. Los autores de los artículos se toman en serio el marco propuesto por los editores y lo abordan desde diversas metodologías, sensibilidades críticas y niveles de experiencia. Escriben desde Canadá, Colombia, España, Estados Unidos y México sobre textos en castellano y algunos en portugués en España, el Nuevo Reino de Granada, Portugal, la Nueva España e incluso Dinamarca y Francia, que van desde los albores del siglo XVI hasta las postrimerías del XVII. Esta notable amplitud impide que dos artículos traten de la misma cosa.

Los estudios están organizados según el orden cronológico de sus fuentes primarias. El monográfico por tanto arranca con un artículo de Ana María Gómez-Bravo titulado «Material Poetry and the Compiler's Textual Self: Compilation and Textual Agency in Hernando del Castillo and Garcia de Resende» (pp. 21-43), el cual aborda la forja de lo que la autora denomina una *supra-autoría* en el *Cancionero general* (1511) y el *Cancioneiro geral* (1516). La *supra-autoría* consiste en una serie de estrategias discursivas por parte de los compiladores mediante las cuales se presentan como los principales agentes textuales en sus respectivos cancioneros. Tanto Resende como Castillo proyectan una imagen de sí mismos como expertos conocedores de poesía, hábiles escritores, com-

piladores exhaustivos, y poseedores de un tremendo grado de acceso a los textos originales y de control sobre los que han seleccionado (p. 23). Seguimos en la tradición cancioneril con el artículo de Magdalena Altamirano, «El *Cancionero de romances* (Amberes: Martín Nucio, 1550) de la Hispanic Society of America: Confluencia de prácticas impresas y manuscritas» (pp. 45-67), esta vez mediante un recorrido minucioso por un ejemplar de una obra decisiva. Está guardado en Nueva York y perteneció a un francés, Gautier o «Guttierre», quien hacia 1556 consignó en márgenes y guardas una serie de citas latinas y de poemas en castellano y francés. Estas adiciones revelan la tendencia innata de los cancioneros renacentistas al «crecimiento orgánico» y la percepción que había de ellos en el Siglo de Oro «como obras abiertas, susceptibles de enriquecerse con la composición escuchada aquí o leída allá» (p. 47). La descripción y análisis de la superposición de dos cancioneros, uno impreso y otro manuscrito, permite a Altamirano reflexionar sobre los condicionantes materiales que dieron forma a uno y otro, y sobre confluencias de lecturas tan variadas como los libros de caballerías, la poesía pastoril y la lírica de tipo patrimonial.

Los siguientes dos trabajos nos conducen a la ladera italianista en el último cuarto del siglo xvi. En «Fashioning Fame: Fernando de Herrera's *Anotaciones* as a Space of Knowledge» (pp. 69-92), el historiador Guy Lazure analiza el empeño de Herrera por poner a Sevilla en el centro de la república de las letras hispánicas, configurar en torno a sí un «espacio de conocimiento» y establecer su propia autoridad como eminente poeta y émulo de Garcilaso mediante sus *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, impresas por Alonso de la Barrera en 1580. A su vez, las *Anotaciones* le sirven a Lazure para entender cómo operaban las comunidades eruditas en el Siglo de Oro y cómo construían sus identidades. Frente a la categoría de academia, que ha sido abusada por parte de la historiografía cultural, Lazure plantea la de *espacio de conocimiento*: sitios textuales o sociales donde convergían productores y consumidores de conocimiento y en los cuales forjaban sus identidades individuales y de grupo y generaban discursos (p. 72). Además de esta útil categoría y otras precisiones sobre la historia cultural del siglo xvi, Lazure ofrece un análisis de las respuestas que provocaron las *Anotaciones* por parte de Francisco Sánchez de las Brozas en 1580 y del llamado «Prete Jacopín», autor de las *Observaciones* (h. 1582) contra Herrera. Ignacio García Aguilar remata el díptico dedicado a la tradición italianista del siglo xvi con «Tres versiones de Petrarca: Modelos poéticos y modelos editoriales en el Siglo de Oro español» (pp. 93-118), en el que describe y analiza las tres traducciones del

*Canzonere* de Petrarca al castellano hechas en el Siglo de Oro. Se trata de la traducción de la parte *in vita* por el portugués Salomón Usque Hebreo, impresa en Ferrara en 1567; la traducción completa por parte del también portugués Enrique Garcés, venido del Perú e impresa en Madrid en 1591; y la traducción comentada, que en 1595 se quedó a escasos pasos de la imprenta y cuyo manuscrito nos ha llegado mutilado, de Francisco Trenado de Ayllón como complemento de su *Arte muy curiosa* (1596) para el aprendizaje del italiano. García Aguilar aprovecha el examen de cada uno de estos libros para reflexionar sobre las diversas estrategias de construcción de la imagen del autor y el significado de la poesía vernácula de Petrarca en España a finales del siglo xvi.

Pasamos al siglo xvii con «Flores de adulterada elocuencia: Poesía, predicación y materialidad en el Barroco» (pp. 119-41), donde Juan Vitulli defiende que las ideas en torno a la materialidad del púlpito desarrolladas en *Avisos para predicadores* (1596) de fray Agustín Salucio y el *Orador católico* (1658) de Andrés Ferrer de Valdecebro se parecen mucho y hasta confunden con «las ideas rectoras que debaten sobre la licitud, características y efectividad del lenguaje poético en la predicación» (p. 125). La exploración de la materialidad que condiciona y posibilita la prédica sagrada abre en el siglo xvii un intrigante capítulo en las discusiones de teoría poética, según demuestra Vitulli. La atención a la configuración y afirmación de nuevos espacios discursivos continúa con «Dicciones inacabadas: Los manuscritos de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*» (pp. 143-63) de María Piedad Quevedo Alvarado. La autora compara los dos testimonios manuscritos de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, un prosimetro que inserta en la historia alegórica de una montería por las inmediaciones de Santafé de Bogotá una variedad notable de registros discursivos, sobre todo poesía, y que fue compuesto hacia 1650 en el Nuevo Reino de Granada por Pedro de Solís y Valenzuela y sus dos hermanos. La comparación de los dos manuscritos revela los posibles significados del texto que surgen en cada uno, la manera en que el texto mismo aprovecha el medio manuscrito y reflexiona sobre él, y la poética novomundial que la obra propone y que es indisociable de las determinaciones de su soporte material.

Los dos siguientes artículos arrojan luz sobre la relación entre poesía y política según las distintas posibilidades de construcción de significado que permitían el formato impreso por un lado y el manuscrito por el otro. En «Rebolledo, un poeta ante la imprenta» (pp. 165-87), Pedro Ruiz Pérez desentraña las claves del «programa sistemático de construcción de una obra literaria, de su fijación y de su proyección» (p. 172) en

los tres tomos de *Obras poéticas* que Bernardino de Rebolledo, durante muchos años embajador de la Monarquía Hispánica ante Dinamarca, imprimió en Amberes en 1660-61: los *Ocios*, la *Selva militar y política* y las *Rimas sacras*. El uso que hizo Rebolledo de la materia paratextual propia del impreso y su elección de obras para divulgar por ese medio ha de situarse dentro de su labor como militar y diplomático en el norte de Europa, su condición de poeta noble y por tanto no profesional, y su búsqueda del mecenazgo de grandes príncipes. En «Porno blando, crítica dura: los *Cadernos de curiosidades* de Catarina de Bragança» (pp. 189-215), José Miguel Martínez Torrejón ofrece un recorrido por el códice 589 de la Biblioteca Nacional de Portugal, facticio pero de una misma mano y que contiene una miscelánea prosimétrica con motivo de las bodas entre el rey Carlos II de Inglaterra y la infanta portuguesa Catalina de Braganza en 1662. Según la propuesta de Martínez Torrejón, los dispares contenidos del códice giran en torno a dos núcleos: el epitalámico por la boda que sellaba una importante alianza, y que incluye versos eróticos en castellano, poemas provenientes de justas, cartas de casuística amorosa y hasta instrucciones para adornar arcos triunfales; y el político que aglutina sátiras en verso, poemas fúnebres, cartas y documentos judiciales. El acercamiento al códice portugués ofrece una ventana apasionante a la imbricación de la poesía en otras prácticas discursivas y sociales del siglo xvii.

*Poesía y materialidad* concluye con un artículo que recrea las prisas y oportunismos, contingencias y accidentes de las que dependía el acceso que los lectores españoles a algunas obras de sor Juana. En «Un impresor seducido por sor Juana: Los textos de las sueltas novohispanas publicados por José Llopis en *Poemas* (1692)» (pp. 217-33), David Galicia Lechuga y Jorge Gutiérrez Reyna esclarecen los motivos y la manera en que los villancicos a la Concepción, la Navidad y san José, más el auto sacramental *El divino Narciso*, que se imprimieron en sueltas en México y Puebla en 1689-90, dieron a templar en la reedición pirata de los *Poemas* (1691) de sor Juana Inés de la Cruz que el impresor José Llopis sacó en Barcelona en 1692.

La concisión y pertinencia de los parámetros planteados por Lloret y Martínez, la buena calidad de los artículos y el amplio alcance de textos abordados y metodologías empleadas hacen de *Poesía y materialidad* una aportación valiosa a los estudios de la poesía áurea. La colectánea merece ser leída íntegra. Depara así una especie de historia de la poesía hispánica de lo siglos xvi y xvii. En tanto que historia literaria, resulta un tanto irreverente: incompleta, a saltos, con nombres tenidos por imprescindible.

bles apenas mencionados. Pero también presenta dos ventajas. Primero, pone en el centro a los lectores de la época, a los hombres y las mujeres de los siglos XVI y XVII que amaban el verso en castellano; que lo leían o escuchaban, y procedían entonces a enriquecerlo, apropiárselo y transformarlo en maneras que nos revelan mucho sobre la mentalidad de la época y, más aún, sobre el significado de los textos mismos. Y segundo, la historia dibujada en *Poesía y materialidad* nos abre un paraje en el que se atenúa un poco la imagen de la poesía áurea como un progreso lineal – el octosilábico medieval, 1543, el petrarquismo, los cinco o seis poetas hipercanónicos, el Barroco que todo lo explica – y que en su lugar vislumbremos un panorama más confuso, más sujeto a las limitaciones de la materia, pero por eso también más movido y sorprendente.

## MARIUS RUSU

📖 Lodovica Braidà, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2019 («Quadrante Laterza», 217), pp. XIX+200, € 22,00, ISBN 978-88-581-3618-8.

L'incertezza di attribuire la paternità di un'opera è una scintilla capace di incendiare la mente del lettore, portandolo su un terreno dove anonimato e significato si intersecano. Se i motivi di questa scelta (spesso concertata con l'editore) possono a un primo sguardo apparire nebulosi, è sufficiente seguire le tracce per trovarsi faccia a faccia con una pratica che a tutti gli effetti fa parte dell'armamentario autoriale (J. Mullan, *Anonymity. A Secret History of English Literature*, Princeton, University Press, 2007, pp. 6-7). Il tema della maschera, che può nascondere sia l'autore sia l'autenticità dell'opera, è già stato recentemente affrontato in un volume che abbiamo avuto modo di recensire su queste pagine nel n.14 (*Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze e C. Viola, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017).

Il contributo di Lodovica Braidà qui in esame scava un solco tematico inedito, allineando l'orizzonte di ricerca italiano a quelli anglo-francesi, dove il "silenzio dell'autore" è oggetto di scandaglio da più di una dozzina di anni. Come esplicitato alla fine dell'introduzione, il volume è frutto di un lavoro d'indagine e ricerca portato avanti dall'autrice fin dal 2010, attraverso articoli e una puntigliosa ricerca sulla censura e sulla questione del diritto d'autore nel Settecento.



*L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento* racchiude l'ampiezza della sua trattazione in cinque capitoli: I. Le ambiguità della «funzione autore»; II. L'anonimato nei libri di viaggio; III. Giuseppe Parini: tra anonimato e ritorno dell'autorialità; IV. Carlo Goldoni e la costruzione dell'autorialità; V. Romanzi: libri da leggere e da dimenticare. Condivisibile la scelta di questa ripartizione, che vincola i capitoli tematici a quelli monografici, offrendo così al lettore un ancoraggio sicuro nel magma dell'anonimato: Parini e Goldoni sono quegli esempi eccellenti di autori che a un dato momento, per i motivi più disparati, hanno scelto di eclissare la loro figura autoriale. Il Settecento illuminista è lo sfondo scelto dall'autrice, epoca storica testimone di una progressiva maturità dell'autore. Il mercato editoriale e librario è finalmente pronto ad assorbire la produzione dei Lumi, anche di coloro che erano condannati a rimanere dietro le quinte (paradigmatico il *Le Senne* in R. Darnton, *L'intellettuale clandestino. Il mondo dei libri nella Francia dell'Illuminismo*, Milano, Garzanti, 1990, cap. III). Parafrasando Pietro Verri, il pubblico brama oltremodo letture che rispondano ai criteri dell'originalità e della chiarezza, e qualunque autore consapevole si cimenti nella prova della scrittura è sicuro di ottenere, a un dato momento, una forma di riconoscimento (pp. 5-6).

Il primo capitolo, «Le ambiguità della “funzione autore”» (pp. 3-46) è un atto d'accusa agli attuali studi di storia culturale, colpevoli secondo l'autrice di aver troppo a lungo trascurato la figura dell'autore a favore di quella dell'editore-libraio. Quest'ultimo è una sorta di Giano Bifronte, nel quale i ruoli si mescolano e confondono: l'autore deve sottostare spesso ai suoi capricci e accontentarsi di una remunerazione che raramente andava oltre le copie omaggio. Era compito dell'autore, allora, procedere allo smercio e tentare di rientrare delle spese (M.C. Napoli, *Giuseppe Maria Galanti. Letterato ed editore nel secolo dei lumi*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 110-111). Questa tirannia nei confronti dell'autore si potrebbe evitare, a patto di uscire dai confini dell'Italia e veleggiare altrove: sul Tamigi Edward Gibbon riceve cinquemila sterline in cambio della sua *Storia della decadenza dell'impero romano* (p. 73-74); senza scadere nell'anglofilia, questa è la prova che una realtà diversa da quella italiana è possibile e preferibile.

Emerge nelle prime pagine del volume la riflessione dello storico Carlo Denina; nella sua *Bibliopea*, pubblicata a Torino nel 1776, il canonico dimostra un'invidiabile raffinatezza critica quando commenta il mercato editoriale e le strategie che l'autore può adottare per imporsi al pubblico. Lodovica Braida mette in evidenza come lo sguardo di Denina e le sue intuizioni, prima di tutto una privativa concertata con librai e



stampatori, colgano lo spirito mutevole del mercato settecentesco (p. 23). Non bastava un allargamento del pubblico a smantellare le logiche del mecenatismo e la convinzione alfieriana che soltanto l'autore dotato di agio economico fosse "libero" nelle sue idee. L'autrice sostiene, basandosi sulle traduzioni italiane di Lucca e Livorno dell'*Encyclopédie*, che il pensiero illuminista venisse filtrato nella nostra penisola, per adattarlo alla situazione politica: «si tratta di una storia editoriale fatta di mediazioni e compromessi» (p. 33). Alla luce delle affermazioni illuminanti che Ludovica Braida fa intorno a Giuseppe Bencivenni Pelli, censore del Granducato, non possiamo che trovarci d'accordo. I Lumi francesi e quelli italiani non sono intercambiabili; eludere la censura era un'operazione fondante dello spirito illuminista d'Oltralpe. Voltaire e d'Holbach sono avvezzi alle tecniche necessarie per stuzzicare l'immaginario del pubblico, e sanno quando è il momento di celare il proprio nome oppure quando è meglio contraffarlo sotto il mantello di uno pseudonimo (T. Munck, *Conflict and Enlightenment. Print and Political Culture in Europe, 1635-1795*, Cambridge, University Press, 2019, p. 188). Il libro era una delle "piazze" dove esercitare la libera discussione, e l'anonimato una garanzia di ragionare senza maglie costrittive (M. Infelise, *I libri proibiti da Gutenberg all'Encyclopédie*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2013, p. 119).

L'odeporica è al centro del secondo capitolo, "L'anonimato nei libri di viaggio" (pp. 47-74). La letteratura di viaggio diventa tipica di un secolo "itinerante", con un profluvio di diari, memorie, resoconti naturalistici, relazioni geografiche (F. Sabba, *Viaggi tra i libri. Le biblioteche italiane nella letteratura del Grand Tour*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018). L'autrice pone un quesito tutt'altro che secondario: in che misura il passaggio del testo dalla dimensione di manoscritto a quella di libro incide sulla «funzione autore» (p. 51)? Il ricorso all'anonimato può essere dettato dall'esigenza di esprimere liberamente giudizi e opinioni sullo stato politico e sociale delle località visitate: una qualità attribuibile ai narratori che erano anche "filosofi morali". Gli esempi di «viaggiatori senza nome» che Lodovica Braida presenta sono significativi: Francesco Algarotti, Gian Lodovico Bianconi, Norberto Caimo e Luigi Angiolini. I quattro sono uniti da un filo tematico ibrido; la necessità di camuffare quelle che potevano sembrare critiche indirette al sistema di potere ecclesiastico (Bianconi), celare la propria identità e la carica che si ricopriva (il religioso Caimo), una finzione letteraria che voleva la letteratura di viaggio spontanea e di conseguenza veritiera.

Con il terzo capitolo, "Giuseppe Parini: tra anonimato e ritorno dell'autorialità" (pp. 75-117), entriamo a contatto con un modello più arte-

fatto. Pur celando la sua firma, i circoli intellettuali milanesi erano consapevoli da quale penna fossero scaturiti il *Mattino* e il *Mezzogiorno*. Ripercorrendo la storia editoriale della *Sera*, il vagheggiato seguito che Parini avrebbe voluto dare alle stampe nella primavera del 1767, ci ritroviamo in una situazione paradossale: Lodovica Braidà ricostruisce il plagio operato da Giovanni Battista Muttinelli (p. 85), che «brucia» il Parini e lo costringe ad accantonare il suo progetto. Riecheggia nelle pagine la celebre vicenda di Cervantes e del perfido profittatore Avelaneda, la cui identità rimane ancora un mistero. Ma quello che risalta maggiormente è l'analisi puntuale delle edizioni che, in totale spregio della volontà dell'autore, hanno proposto al pubblico il trittico *Mattino-Mezzogiorno-Sera*, dando così vita a una chimera editoriale. L'autrice dimostra totale padronanza della letteratura specialistica che ha indagato il fenomeno, in particolare i lavori di Dante Isella, Edoardo Esposito e Giovanni Biancardi. Se fino a questo punto eravamo stati abituati ad autori che, consapevolmente, occultavano la propria presenza, con Parini siamo di fronte a un caso di «autorialità negata ... un gioco di confusione derivante dall'affiancamento silenzioso (tutto era all'insegna dell'anonimato) di testi scritti da due autori diversi» (p. 91).

Il penultimo capitolo, "Carlo Goldoni e la costruzione dell'autorialità" (pp. 118-159), mette in scena un'inversione di ruoli. In un volume dove i letterati si prodigano per tenere il proprio nome lontano dai riflettori, eccone uno pronto a «urlare al mondo» (p. 120). L'incongruenza è presto spiegata; Lodovica Braidà individua in Goldoni il paradigma di un autore che non è disposto ad arrendersi al ruolo subordinato che il mercato delle lettere gli assegna. Senza entrare nella sterminata arena degli studi goldoniani, con il rischio di travalicare gli obiettivi del volume, l'autrice sottolinea lo spirito indomito di Goldoni attraverso la rigorosa analisi di tre edizioni: Bettinelli 1750, Paperini 1753-1755 e Pasquali 1761-1780. L'esame delle tre edizioni mette in luce un singolare Goldoni nell'orizzonte letterario dell'Antico Regime Tipografico; polemico, combattivo e pronto a rivendicare le sue prerogative pur di affrancarsi dal giogo impostogli dal binomio capocomico-editore.

È convincente la decisione dell'autrice di chiudere il volume con un capitolo dedicato al grande genere letterario in ascesa, "Romanzi: libri da leggere e da dimenticare" (pp. 160-188). Il capitolo si concentra sul ruolo della censura, ecclesiastica e statale, e sui metodi che essa impiegava per contrastare la produzione illuministica e, nello specifico, il genere romanzo (S. Juratic, «Commerce et réseaux du livre clandestin à Paris au XVIII siècle», *La Lettre Clandestine*, n. 6 (1997), p. 230-231). Arche-

tipi degli autori di romanzi settecenteschi vengono scelti Pietro Chiari e Antonio Piazza, entrambi bersaglio del pregiudizio che interessò ai principi questo genere letterario in Italia. Mentre all'estero i romanzi venivano pubblicati anonimi o con false indicazioni di data e luogo, in Italia si fingeva che opere originali fossero spacciate per traduzioni (è il caso di Piazza). Nucleo del capitolo è il ruolo giocato dagli stampatori napoletani, che contraffacevano edizioni e assemblavano sotto il nome di Chiari volumi del tutto estranei alla sua penna. Gli editori veneziani, d'altro canto, in nome del profitto si sobbarcavano l'incarico di giostrare l'evidente successo del romanzo con l'opinione negativa della Chiesa, e pubblicavano prefazioni auto-assolutorie che hanno il sapore del paradosso (p. 182). In questi frangenti percepiamo come la dimensione auto-riflessiva influisca sulla scelta del silenzio dell'autore, spazio nel quale confluiscono soggetto e allegoria (*The Faces of Anonymity. Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, edited by R.J. Griffin, New York, Palgrave-MacMillan, 2003, p. 13).


Dal punto di vista tipografico, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento* non è affatto all'altezza dei contenuti. L'elegante grafica della collana non riesce a far passare in secondo piano la mediocrità della carta utilizzata per la copertina; il difetto sarebbe accettabile laddove limitato alle pagine interne, poiché oggi le motivazioni di responsabilità ambientale sono sovrane, ma esteso alla copertina intacca l'integrità complessiva dell'opera.

Per concludere, nell'introduzione l'autrice ha specificato come il volume qui in esame non sia una panoramica storica, ma più una sorta di "incursione" intorno a un fenomeno attualmente poco considerato in Italia (p. xiv). La scelta di circoscrivere l'arco temporale al Settecento non è limitante, bensì agevola un processo di scoperta del "silenzio dell'autore". Questo silenzio è il punto d'arrivo di un percorso molteplice, dove le variabili si armonizzano per interagire in modi inediti (E.L. Eisenstein, *Le rivoluzioni del libro*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 12). Il problema dell'attribuzione è tanto più significativo se consideriamo come la produzione anonima passi sotto i radar dei classici repertori a cui facciamo riferimento: Melzi, Passano, Barbier, Quérard o Halkett-Laing. A questi possiamo aggiungere il dizionario firmato da Marino Parenti sui luoghi di stampa falsi, inventati o supposti.

Lodovica Braidà ha voluto attribuire al titolo del suo contributo la caratteristica di "provocatorio"; pensiamo che il termine più pertinente sia "ambizioso", vista la mole di riflessioni e spunti che quest'opera mette in gioco. L'autrice, docente di Storia della stampa e dell'edito-

ria presso l'Università degli Studi di Milano e presidente del centro APICE che si occupa di valorizzare gli archivi di autori e editori italiani, ha il merito di essersi cimentata nell'esplorazione di un territorio vergine, mutuando strumenti metodologici e di indagine da altri orizzonti (come quello anglosassone). Alla luce del valore che questa incursione dimostra, auspichiamo al più presto una *Storia editoriale dell'anonimato in Italia*.

PERE MOLAS RIBALTA

 Albert Corbeto, *Minerva de doctos. La Real Biblioteca y los hombres de letras del Siglo de las Luces al servicio del Estado y del beneficio público*, Mérida, Editora Regional de Extremadura («XXI Premio de Investigación Bibliográfica “Bartolomé José Gallardo”»), 2019, 564 pp., 16 €, ISBN 9788498526073

Albert Corbeto es un autor conocido por sus aportaciones al estudio de la historia de la tipografía y la imprenta en España y América. Véase al respecto *Tipos de imprenta en España* (Campgràfic, 2011) o *Historia de la tipografía. La evolución de la letra desde Gutenberg hasta las fundiciones digitales* (con Marina Garone, Milenio, 2015). No es de extrañar por tanto que este estudio de la Real Biblioteca en el siglo XVIII conceda una especial importancia al estudio de los elementos materiales de la producción del libro. Porque nos hallamos ante un estudio de la Real Biblioteca no como lugar de custodia y consulta de libros (buena parte de ellos procedentes de confiscaciones a personalidades austriacistas como consecuencia de la Guerra de Sucesión), sino sobre todo como centro de difusión de cultura a través de la publicación de libros. De estos libros era importante el contenido, puesto que se trataba de presentar al mundo la riqueza de la cultura española, por medio de la publicación de manuscritos. Pero también interesaba el continente. Unas obras que debían ofrecer una muestra del nivel de la cultura española, y de la acción de sus gobernantes en este ámbito debían ser pulcramente impresas y editadas. De ahí el interés de los directores de la Biblioteca por disponer de una imprenta apropiada, pero también de fabricantes de tipos de imprenta, una habilidad técnica en la que España había sido ampliamente deficitaria y dependiente de la producción exterior. Era uno de los aspectos de la crítica que desde el extranjero se hacía del atraso cultural de España, y contra el cual intentaron reaccionar los dirigentes de la Real Biblioteca.

El mismo título del libro, *Minerva de doctos*, alude al papel de protectora del arte de la imprenta que se atribuía a la diosa.

El libro de Corbeto integra diversos niveles de análisis. El de los políticos, los ministros de la monarquía, más o menos interesados en la difusión de la cultura, aunque sí por el prestigio de España en el extranjero. El de los directores que se sucedieron al frente de la institución, todos los cuales son objeto de un análisis agudo, en especial el largo mandato de Juan de Santander, impulsor de un amplio plan editorial, sin olvidar a sus antecesores y sucesores (entre ellos Gabriel Álvarez de Toledo, Francisco Pérez Bayer, Pedro Luis Blanco). El del personal de la biblioteca, con personajes tan interesantes como los valencianos Gregorio Mayans y Francisco Cerdá y Rico, y en especial el maronita libanés Miguel Casiri, indispensable para la edición de los manuscritos árabes de El Escorial y autor de la *Bibliotheca arabico-hispana*. Los impresores, los libreros y los grabadores y fabricantes de punzones, entre los que destaca el catalán Eudald Pradell, natural de Ripoll, establecido en Madrid hasta su muerte, y Jerónimo Antonio Gil, grabador formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y destinado en misión técnica a la Casa de la Moneda de México. Naturalmente aparecen los grandes impresores madrileños, Ibarra y Sancha. También el papel fabricado en la población catalana de Capellades, junto al río Anoia, recibe debida atención.

Como destaca Corbeto, la Real Biblioteca, que abrió sus puertas al público en 1712, tiene primacía cronológica, aunque escasa, sobre otra gran institución cultural fundada por Felipe V en la primera etapa de su reinado, la Real Academia Española. Durante buena parte del siglo, hasta el reinado de Carlos III, la Biblioteca constituía uno de los campos de acción del confesor real, el cual actuaba en cierto modo como ministro de cultura. Por tanto hay que interesarse por las figuras de los confesores jesuitas del monarca, la mayor parte de ellos extranjeros, Daubenton, Clarke, Fevre, hasta llegar a Rávago, el que tuvo una visión más amplia del papel cultural de la Biblioteca.

La institución es estudiada por Corbeto desde distintos planos. Comenzando por el más elemental, el del espacio físico en el que debía situarse, en un pasadizo anejo al Palacio real, los problemas de seguridad (por ejemplo el peligro de incendio) y la siempre insuficiente dotación económica, para hacer frente tanto al funcionamiento ordinaria como al programa de publicaciones, con frecuencia costosas. El núcleo de la obra corresponde al juego entre el mencionado programa de publicaciones, las influencias de política cultural y la dificultad técnica de conseguir una edición de calidad desde el punto de vista mate-

rial. En general el programa de publicaciones se orientaba hacia la difusión de textos eruditos del siglo xvi, junto con las obras de Historia que probasen la importancia de la cultura hispánica. De ahí el interés dedicado a las ediciones de la *Historia general de España* del Padre Mariana o a la *Bibliotheca Hispana* de Nicolás Antonio, una muestra de la que había sido la realidad de la cultura española y también de la excelencia de su capacidad editorial en el último tercio del siglo xviii. Especial valor se dio a la traducción de obras árabes, y aquí encontramos el indispensable papel de Casiri, y a la edición de la colección de antiguos concilios hispanos, una vieja aspiración del regalismo español en su pugna con la curia pontificia. Se trataba de obras de lenta preparación y coste elevado, en parte por la utilización de caracteres griegos y arábigos.

En el tablero de la política cultural cobró un importante papel la censura y prohibición de obras consideradas enemigas de la Iglesia y del Estado. El tema de libros prohibidos, el papel de la Inquisición y la lucha por impedir la difusión de obras «peligrosas» es conocido en líneas generales para el siglo xviii español. Sobre esta cuestión se hacen en el libro que reseñamos aportaciones importantes. El lector puede apreciar el *crescendo* de la tensión en este ámbito en los últimos años del siglo, al filo del desarrollo o de la Revolución Francesa. Pero este momento había sido precedido por el enfrentamiento entre los «apologistas» de España frente a las críticas extranjeras, el más virulento de los cuales era Juan Pablo Forner y los sectores más avanzados, reunidos en torno al *Censor*. Es especialmente interesante el análisis que hace Corbeto de la compleja figura de Pedro Luis Blanco, inquisidor y director de la Real Biblioteca y posteriormente obispo de León, personaje conservador, pero no reñido por el conocimiento de la cultura contemporánea, muestra también del clientelismo de Godoy, como su sucesor Vargas Laguna (ambos eran extremeños).

La obra de Albert Corbeto se basa en documentación y en una amplia bibliografía. Incluye una significativa relación de obras editadas, impresas o patrocinadas por la Biblioteca y que muestran de manera palmaria la realidad de la política cultural de la Real Biblioteca. Asimismo las dieciséis láminas nos ofrecen una imagen visual de la calidad técnicas de las obras impulsadas por la institución.

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

1ª edizione, **xxxxxx** 2020  
© copyright 2020 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel **xxxxx** 2020  
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISSN 1825-5361

ISBN **978-88-430-9534-6**

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.

