





# Ecdotica

2  
(2005)

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna  
Dipartimento di Italianistica

Centro para la Edición  
de los Clásicos Españoles

 Carocci editore

*Comitato direttivo*

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

*Comitato scientifico*

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

*Responsabile di Redazione*

Loredana Chines

*Redazione*

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

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,  
Dipartimento di Italianistica,  
Via Zamboni 32, 40126 Bologna

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles  
[cece@cece.edu.es](mailto:cece@cece.edu.es)  
[www.cece.edu.es](http://www.cece.edu.es)

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna  
e con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna



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

# INDICE

## Saggi

LUCIANO FORMISANO, Gaston Paris e i “nouveaux philologues”	5
FRANCISCO RICO, “Lectio fertilior”: tra la critica testuale e l’ecdotica	23
PASQUALE STOPPELLI, Dentro la LIZ, ovvero l’edizione di mille testi	42
PETER SHILLINGSBURG, Verso una teoria degli atti di scrittura	60
PAUL EGGERT, These post-philological days...	80

## Foro

Le collane di classici	99
HUGUES PRADIER, La “Bibliothèque de la Pléiade”, p. 100 • JOSEPH THOMAS, “Library of America”, p. 106 • GUGLIELMO GORNI, Perché avete chiuso gli “Scrittori d’Italia”?, p. 109 • MARIAROSA BRICCHI, Classici BUR (1949-2004) e altri tascabili, p. 115 • MAURO BERSANI, L’Einaudi e i classici, p. 124 • EZIO RAIMONDI, Le vie del testo, p. 128	

## Testi

«Proprietà della stampa e condizioni della Compagnia»	137
AMEDEO QUONDAM, Gesuiti a Venezia: il sogno di una ricca “libreria” «senza spesa», p. 137 • Informazione d’un modo facile d’arrichir senza spesa d’ogni sorte di libri tutte le librerie della Compagnia (a cura di CAMILLA GIUNTI), p. 145	

## Questioni

MICHELE FEO, Filologia e storia. Augusto Campana e l'edizione delle «*Epistolae Aemilianae*» di Giambattista Morgagni 163

## Rassegne

CESARE SEGRE, L'«après Bédier»: due manuali francesi di critica testuale 171

Roger Chartier, *Inscrivere et effacer. Culture écrite et littérature (XI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)* (LINA BOLZONI), p. 183 • Robert B.C. Huygens, *Ars edendi. A Practical Introduction to Editing Medieval Latin Texts* (PAOLO CHIESA), p. 190 • Roberto Cardini (a cura di), *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista* (MARIA GIOIA TAVONI), p. 193 • Massimo Miglio, *Saggi di stampa. Tipografi e cultura a Roma nel Quattrocento* (PAOLA FARENGA), p. 199 • Brian Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento* (ELISA DI RENZO), p. 207 • Juan Caramuel y Lobkowitz, *Syntagma de arte typographica* (ELEONORA ARRIGONI), p. 213 • Domenico Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale* (LORENZO GERI), p. 217 • *Literary and Linguistic Computing* (PAOLO REMBADI DAMIANI), p. 222 • *Syntagma. Revista del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura* (MARIA GIOIA TAVONI), p. 231

## Cronaca

“Vulgata. Il prestigio storico del *textus receptus* come criterio nel metodo filologico e nella prassi editoriale” (Verona, 30 settembre-2 ottobre 2004) (MICHELANGELO ZACCARELLO), p. 235 • “Gli studi storico-filologici e le nuove tecnologie. Ricerche in corso” (Pavia, 27-28 gennaio 2005) (ISABELLA PEDRINELLI), p. 238 • “Scrittura e Nuovi Media” (Roma, 21-22 ottobre 2004) (BIANCA RUGGERI), p. 245

Presentazione del primo numero 251

# Saggi

## GASTON PARIS E I "NOUVEAUX PHILOLOGUES". RIFLESSIONI SU UN LIBRO RECENTE

LUCIANO FORMISANO

Che la vitalità di una disciplina si misuri anche sulla sua capacità di produrre una riflessione storica e metodologica che ne illumini i fondamenti, può sembrare una constatazione talmente banale da non richiedere particolari illustrazioni, soprattutto in un'epoca in cui i 'saperi' sembrano di non poter fare a meno di un quadro epistemologico di riferimento, di una 'filosofia' che spetterà poi alla ricerca e all'insegnamento accademico di tradurre in prassi quotidiana. Resta il fatto che quello che può sembrare un punto di forza, il segno di una raggiunta autoconsapevolezza, può anche essere visto come il sintomo di una crisi, la misura del solco che si è venuto a creare tra uno specialismo sempre più avvertito e sicuro di sé e la reale capacità di incidere sul 'sistema' della cultura: crisi di un ruolo non solo accademico, ma appunto culturale e sociale, e comunque crisi di valori, tra ripiegamenti nostalgici su un passato mitico, ancorché recente, e incontrollate fughe tra le braccia rassicuranti di una postmodernità che tutto accetta e tutto digerisce.

Nel caso della filologia romanza, l'ampiezza del dibattito che ne ha accompagnato la pur breve storia è certo proporzionale ai compiti e ai settori di indagine che le sono stati affidati all'epoca 'eroica' della fondazione come disciplina accademica, quando le filologie nazionali erano ancora da venire, la vocazione comparatistica non si scontrava con i limiti imposti da una bibliografia sconfinata e l'esercizio del metodo positivo poteva appoggiarsi a un'epistemologia di grande impatto sociale, conferendo al mestiere una dimensione etica e una 'dignità' che oggi gli stessi

LUCIANO FORMISANO (Università di Bologna) ha lavorato in particolare sulla storia della filologia romanza, sulla letteratura romanza medievale e sulla letteratura di viaggio italiana e spagnola dei secoli XV e XVI; recentissima la sua scoperta della più antica traduzione del Corano in una lingua europea moderna e di una traduzione, parimenti ignota, del *Liber Habentometi* di Ibn Tūmart.

addetti ai lavori non sembrano sempre riconoscere. Che la crisi fosse già in atto nel momento fondazionale è, del resto, abbondantemente dimostrato dalla rapida inversione di tendenza che si registra già nei primi decenni del Novecento, quando dinanzi al tracollo dell'ideologia storico-positivista la filologia romanza sembra sopravvivere solo in virtù del suo specialismo, assimilata in questo a una filologia senza aggettivi, ridotta a mera prassi ecdotica, a un'ermeneutica elementare da commento scolastico di testi non più immediatamente comprensibili, ma di cui pure si riconosce l'importanza per la formazione culturale. Una *diminutio* di fatto già operante presso i divulgatori, gli onesti artigiani che nessun vero maestro potrà rifiutarsi di formare, pena la morte della scuola, ma che in qualche modo era già implicita nell'«ascetismo dei fatti concreti»<sup>1</sup> così come veniva professato dai 'padri fondatori', fermo restando che la filologia non è responsabile del filologismo. Dispiace che questa distinzione così elementare non sia sempre chiara ai seguaci della cosiddetta *New Philology* (e, più in generale, del *New Medievalism*)<sup>2</sup>, a cui pure va il merito di aver promosso una riflessione di ampio respiro sulla letteratura medievale a partire dalla stessa nozione di testo, peraltro dimenticando che quella riflessione non sarebbe stata possibile senza le nuove metodologie critiche dello strutturalismo e della semiologia, alle quali la stessa filologia romanza ha largamente contribuito proprio in virtù dei suoi principi ispiratori. Al riguardo, se la citazione di Zumthor appare fin troppo scontata (e non solo per la nozione di *mouvance*), si potranno perlomeno ricordare gli studi di Cesare Segre e di D'Arco Silvio Avalle, due filologi per i quali la prassi e la teoresi nel campo dell'ecdotica romanza sono state tutt'altro che marginali<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Così Mario Mancini introducendo Alberto Limentani, *Alle origini della filologia romanza*, Parma, Pratiche, 1991, p. 15, dove si ricorda come quell'ascetismo potesse anche essere un antidoto contro lo *spleen*, associandosi con «la depressione dell'oggetto del proprio lavoro», con «la volontà di corroborare ogni affermazione con tutte le possibili coordinate bibliografiche», fino a raggiungere «i limiti, addirittura paralizzanti, dello scrupolo in accezione teologica» (le tre citazioni da Gianfranco Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 322 e 371).

<sup>2</sup> Sui quali esiste un'abbondante bibliografia; qui basti il rinvio a Mario Mancini, «Filologia romanza e Postmoderno», in *Le letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, Atti del V Convegno nazionale della Società Italiana di Filologia Romanza (Roma, 23-25 ottobre 1997), a cura di A. Pioletti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, pp. 27-43, particolarmente interessante anche per il punto di vista italiano e per la sede.

<sup>3</sup> Cfr. per tutti Cesare Segre, «Avalle nel turbine della semiologia», in *Per D'Arco Silvio Avalle. Ricordi lettere immagini*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 35-43, contributo che si chiude, significativamente, con l'affermazione che «tra filologia e semiologia non ci può essere contrasto, perché sono la stessa cosa».



La maggiore fedeltà della filologia romanza italiana al programma iniziale, il suo innestarsi su una tradizione di studi storici ed eruditi, mai abbandonata nemmeno durante la lunga dittatura dell'idealismo (si pensi allo stesso Croce), anzi il fecondo apporto di quest'ultimo a una concezione non meramente erudita della letteratura medievale, l'associazione, infine, spesso nella stessa persona, della critica letteraria e militante a un'ecdotica davvero ermeneutica che con la variantistica finisce col penetrare nell'officina degli autori: questi sono alcuni dei fattori che spiegano il rinnovato interesse dei romanisti italiani per gli incunaboli della loro disciplina<sup>4</sup>. Un interesse che spesso si traduce in vera e propria 'simpatia', senza la quale non si spiegherebbe la rinnovata fortuna di Rajna, i cui inediti sono al centro di scoperte, o riscoperte, in alcuni casi clamorose<sup>5</sup>, ma di cui non si esita a ripubblicare anche gli scritti minori, la cui organicità sostanziale viene così sottratta alla dispersione in riviste e in volumi non sempre facilmente accessibili<sup>6</sup>; quel Rajna di cui Segre e Avalle non hanno mancato di apprezzare certe anticipazioni di carattere narratologico, che nel caso delle *Origini dell'epopea francese* ci mostrano fino a che punto l'«indagatore di fonti» fosse anche un folclorista o un etnologo<sup>7</sup>. Si aggiunge, magari, una qualche «presunzione di

<sup>4</sup> La bibliografia, che si è andata incrementando nell'ultimo ventennio, è ormai sterminata, soprattutto quando vi si comprendano anche le edizioni dei carteggi. Alcune opere di riferimento, in ordine cronologico di pubblicazione: D'Arco Silvio Avalle, «La filologia romanza a Firenze» (1986), ora in Id., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 681-703; Ugo Angelo Canello e gli inizi della filologia romanza in Italia, a cura di A. Daniele e L. Renzi, Firenze, Olschki, 1987 (vi si raccolgono gli Atti di un Colloquio padovano del 1984); Guido Lucchini, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Bologna, il Mulino, 1990; Limentani, *Alle origini della filologia romanza*, cit. (raccolta postuma di saggi pubblicati fra il 1985 e il 1987); Pio Rajna e le letterature neolatine, Atti del Convegno internazionale di studi (Sondrio, 24-25 settembre 1983), a cura di R. Abardo, Firenze, Le Lettere, 1993; 'Noi umili manovali della scienza'. *Critica e filologia di Ugo Angelo Canello*, a cura di E. Lippi e G. Peron, Treviso, Biblioteca Comunale, 1994 (Atti di una tavola rotonda del 1988).

<sup>5</sup> Cfr. Pio Rajna, *Due scritti inediti. Le leggende epiche dei Longobardi. Storia del romanzo cavalleresco in Italia*, a cura di P. Gasparini, prem. di L. Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2004, di cui si raccomanda anche la generosa Postfazione (pp. 351-519), opera della stessa curatrice; limitatamente al Rajna dantista, cfr. Pio Rajna, *La materia e la forma della 'Divina Commedia'. I mondi oltraterreni nelle letterature classiche e nelle medievali*, intr., ed. e commento a cura di C. Di Fonzo, prem. di F. Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 1998.

<sup>6</sup> Cfr. Pio Rajna, *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di G. Lucchini, prem. di F. Mazzoni, intr. di C. Segre, 3 tt., Roma, Salerno Editrice, 1998.

<sup>7</sup> Cfr. Cesare Segre, «Pio Rajna: le fonti e l'arte dell'*Orlando Furioso*», in *Pio Rajna e le letterature neolatine*, cit., pp. 159-68; Avalle, *La doppia verità*, cit., pp. 696-702.

primi della classe»<sup>8</sup>, la consapevolezza che il trapianto della disciplina dal suolo tedesco e francese a quello italiano ha prodotto, per la stessa diversità, e il vario intreccio, dei vitigni e dei terreni d'innesto, un vino che è risultato assolutamente nuovo.

Diversa, da questo punto di vista, la situazione della romanistica francese, genitrice di figli illustri dal cognome straniero, ma soprattutto discendente diretta di quel Gaston Paris che già ai primi membri della famiglia allargata doveva apparire come il vero fondatore della disciplina, in ogni caso il primo di cui, con lo sfocarsi dell'immagine sempre più mitica di Diez, si sapesse riconoscere la fisionomia. Una discendenza che è divenuta sempre più gravosa a misura che la rivoluzione ecdotica di Bédier, tradottasi in quieto bédierismo, veniva a incontrarsi con le insofferenze antifilologiche e antistoricistiche che tanta parte hanno avuto nella cultura novecentesca, complice anche una linguistica sempre più orientata in senso generalistico o formalistico. Accade così che nei manifesti della *New Philology* il metodo genealogico e ricostruttivo venga condannato senza appello in quanto veicolo e strumento di una *reductio ad unum* incapace di cogliere la specificità della letteratura medievale: una letteratura che vivrebbe nella variazione<sup>9</sup> e che pertanto risulterebbe incompatibile con l'idea, tutta moderna, e comunque per il Medioevo anacronistica, di un testo unico e di un unico autore. In questo senso, i fondatori della filologia romanza sarebbero responsabili di una visione distorta che avrebbe finito con l'imbalsamare la sostanziale alterità del testo medievale; con le parole di Bernard Cerquiglini,

La thèse de la copie comme dégénérescence présuppose un original sans faute: l'auteur n'a pas droit au lapsus. De même, l'étude de la dégradation langagière implique une origine impeccable: l'auteur n'a pas droit, non plus, à l'incorrection, à l'à-peu-près, voire à la diversité de sa parlure. La philologie, ce faisant, s'adjoit de façon subreptice une théorie littéraire qui est celle du génie. Elle fait tenir ensemble une théorie autoritaire du sujet (maître du sens comme du signifiant qui l'exprime), l'idée de l'origine et la notion de stabilité textuelle, en magnifiant un auteur transcendant<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Così Cesare Segre nella «Premessa» alla Tavola rotonda su «Filologia romanza e comparatistica» da lui organizzata e diretta con l'occasione del V Convegno nazionale della Società Italiana di Filologia Romanza, per la quale cfr. *Le letterature romanze del Medioevo*, cit., pp. 311-40 (la citazione a p. 314).

<sup>9</sup> La nozione di *variance* teorizzata, sulla scorta della *mouvance* di Zumthor, da Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

<sup>10</sup> Ivi, p. 90.

Che è un'osservazione giusta se rivolta alla pretesa di poter fondare una 'critica delle forme' su base stemmatica, come appunto faceva Gaston Paris nella sua edizione del *Saint Alexis*, teorizzando una prassi che nessuno oggi si sognerebbe più di seguire, a meno di rendersi responsabile di un'applicazione erronea del metodo. Quanto al resto, va da sé che affermazioni di questo tipo rivelano una profonda ignoranza dei correttivi che proprio la lezione di Bédier ha introdotto all'interno del lachmannismo romanzo, come dimostrano del pari il 'neolachmannismo' di Contini e la fondazione di una filologia del libro manoscritto, che nei suoi esiti migliori è altra cosa dalla diplomatistica e dalla codicologia<sup>11</sup>. In ogni caso, resta da vedere se i 'pionieri' della filologia romanza sono davvero responsabili di aver imbalsamato l'alterità medievale.

Orbene, l'immagine, particolarmente cara alla *New Philology*, di un Gaston Paris «positiviste pur et dur qui aurait enterré les textes médiévaux sous un savoir philologique normatif et qui, de par ses idées "nationales" (pour ne pas dire "nationalistes")», aurait corrompu la discipline de la philologie romane dès son établissement même» trova una clamorosa smentita nella tesi dottorale di Ursula Bähler su Gaston Paris e la filologia romanza<sup>12</sup>: ricostruzione biografica di vaste proporzioni che è anche il ritratto di un'epoca, di una temperie morale, intellettuale e politica senza la quale non si capirebbero né lo sforzo immane né i limiti oggettivi che hanno accompagnato la nascita della filologia romanza come disciplina professionale e il suo progressivo accreditamento all'interno di un sistema culturale e accademico che essa stessa ha in larga parte contribuito a fondare. Di fatto, come già notava Bédier, ripercorrere per intero l'opera di Gaston Paris significa attraversare «l'histoire de toutes nos disciplines pendant quarante années»: gli anni cruciali della fondazione e della divulgazione del nuovo metodo storico-comparativo, quando l'imperativo categorico dell'accertamento documentario, opponendosi al superficiale, aristocratico diletterantismo della retorica *ancien régime*, introduceva negli studi un principio di democrazia, anche a prezzo di «pacificare uomini d'ingegno e poveri diavoli»<sup>13</sup>, la filologia e la critica

<sup>11</sup> Oltre ad essere solo parzialmente assimilabile a quella del libro a stampa, come ribadisce, tra gli altri, Francisco Rico, *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, pp. 19 ss.

<sup>12</sup> Ursula Bähler, *Gaston Paris et la philologie romane. Avec une réimpression de la 'Bibliographie des travaux de Gaston Paris' publiée par Joseph Bédier et Mario Roques (1904)*, Genève, Droz («Publications romanes et françaises», CCXXXIV), 2004. Di qui anche la citazione precedente (p. 14), i successivi rinvii essendo inseriti, ove possibile, direttamente a testo.

<sup>13</sup> Cesare De Lollis, «Piccolo mondo antico» (1920), ora in *Scrittori di Francia*, a cura

dei maestri con quelle dei divulgatori. Significa anche fare i conti con la mitizzazione precoce di quella storia, frutto di bilanci talora tendenziosi, e con i pregiudizi che ne sono scaturiti e che, ripetuti di bocca in bocca, sono divenuti parte integrante dei nostri manuali; significa, infine, render conto delle aspirazioni, delle amicizie e delle rivalità professionali di quanti a quella storia hanno partecipato attivamente, e attraversare così quarant'anni di vita civile e politica, in un'Europa divisa da nazionalismi che si traducono anche in battaglie combattute sui campi della cultura. Fondamentale, da questo punto di vista, la riapertura del fascicolo relativo agli anni della formazione, che da solo, a rileggerne serenamente la documentazione oggi disponibile, basta a dimostrare che non c'è mai stato un 'viaggio iniziatico' presso Diez, così come non c'è mai stato un viaggio analogo di Diez presso Goethe (pp. 38-64); a dimostrare, insomma, che l'idea di una *translatio studii* dalla Germania di Goethe e di Diez alla Francia di Gaston Paris – «version mythique, qui construit l'histoire de la philologie romane à l'aide de trois héros et de deux pays» (p. 64) – è il frutto di un'operazione complessa che lo stesso Paris avrebbe messo in atto sin dal 1862, introducendo la sua traduzione dell'*Einführung in die Grammatik der Romanischen Sprachen* di Diez, e che avrebbe finito con l'incidere profondamente sulla storiografia della disciplina, portando al misconoscimento del ruolo svolto dai precursori e dai fiancheggiatori, ivi compreso un compagno di strada quale Paul Meyer. Ma non meno preziosa è la dimostrazione di quanto nel maestro francese la dimensione puramente filologica conviva con un'apertura intellettuale, con un 'pensiero' che, se non si può definire 'filosofico' in senso tecnico e non si traduce mai in sistema, non per questo si riduce a una semplice riflessione sul mestiere, implicando piuttosto una visione feconda della scienza, del suo ruolo sociale e politico come dei suoi limiti: l'«idée républicaine de la science comme garante d'une morale de la vérité partagée par tous» (p. 246). Più precisamente, l'idea di un'agostiniana «Cité des Sciences», alla cui partecipazione sono chiamati «les citoyens de toutes les patries terrestres» (p. 245) e in cui la condivisione della conoscenza è anche apertura al prossimo; la consapevolezza che a una società dominata dal relativismo non resta che la pratica coraggiosa dei valori della scienza, dell'amore e della giustizia (p. 236), e che la stessa «doctrine d'activité, de dévouement et de travail» con cui Paris fustigava l'aspetto più spleenico e saturnino della sua complessa personalità, può essere anche un rimedio

di G. Contini e V. Santoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, pp. 495-500: 496 (la citazione in Limentani, *Alle origini della filologia romanza*, cit., p. 16).

efficace contro il male del secolo (p. 239). Sicché, davvero, «Tout ce que [Gaston Paris] dit et fait au nom de la philologie, il le dit et le fait aussi au nom de sa conception de la science et de la vie» (p. 246): solidale anche in questo con il più pragmatico Paul Meyer, come dimostra la posizione assunta pubblicamente durante l'*affaire Dreyfus*. La filologia, dunque, come «quête de valeurs» (p. 243), magari anche in virtù di una regressione nei confronti dello stesso metodo storico-comparativo, come quando nella teoria, poi rifiutata da Bédier, delle origini indoeuropee di alcuni racconti 'popolari' del Medioevo francese la «quête presque obsessionnelle des origines» (p. 242) si accontenta di scoprire e di illustrare alcune verità di carattere generale, «des questions que l'humanité, du moins dans sa partie indo-européenne, s'est posées de toute éternité, se pose encore et se posera toujours» (*ibid.*).

Ma un aspetto non meno importante del libro è l'aver chiarito i termini delle posizioni via via assunte da Paris nei confronti della Germania e della cultura tedesca, sottolineando (p. 390) che l'accreditamento di una *translatio studii* da Bonn a Parigi non esclude il carattere essenzialmente *transnazionale*, e quindi anche morale, di quella operazione, così come transnazionale era la posizione che i sostenitori di Dreyfus dichiaravano di voler difendere nonostante le accuse di antipatriottismo. La germanofilia di Gaston Paris consisterebbe, pertanto, nel riconoscimento della parte avuta dalla Germania nell'elaborazione del metodo positivo, e quindi nella fondazione della filologia romanza; magari anche nel riconoscimento dell'inclinazione naturale dei tedeschi per un certo tipo di studi, laddove la scuola francese sarebbe ancora dominata dal belletterismo di stampo classicista. E tuttavia, il riconoscimento di quell'inclinazione (all'epoca poco meno di un *topos*)<sup>14</sup> si accompagna alla consapevolezza che «La philologie peut [...] être au service d'une prise de conscience nationale, et c'est aussi pour cette raison qu'il est important, dans la logique des chercheurs de l'époque, que chaque philologie moderne ait son centre névralgique dans la nation dont elle s'occupe» (p. 395). La filologia romanza, dunque, come presa di coscienza di sé – il *gnôthi seautón* (o meglio, e più democraticamente, il «connais-toi toi-même») rivolto alla nazione francese nel prospetto introduttivo al

<sup>14</sup> Ma, più realisticamente, Canello osservava: «Noialtri italiani dobbiamo tener a mente che il Diez è grande non per aver inventato, ma per aver applicato un nuovo metodo all'investigazione delle romanze, col quale e' poté spiegarne l'intimo organamento; che a noi non fa difetto né ingegno né pazienza, né altro, ma il metodo, soltanto il metodo» (per la citazione, dalla 'prelezione' *Del metodo di studio delle lingue romanze* [1873], cfr. Limentani, *Alle origini della filologia romanza*, cit., p. 50).

primo numero di *Romania* –, ma anche come integrazione del sentimento nazionale in una unità superiore: che è una forma straordinariamente moderna di europeismo, forse l'unica possibile dopo la fondazione romantica del concetto di nazione e quando non si voglia ricadere in quell'universalismo di stampo illuministico-rivoluzionario contro il quale Paris, repubblicano moderato, aveva diretto esplicitamente i suoi strali (p. 437; considerazioni illuminanti al riguardo anche a pp. 407 ss.). In questo senso, a differenza di quanto accade per Paul Meyer, e checché se ne dica nella bibliografia corrente, la guerra franco-prussiana «ne marque pas de rupture dans la pensée de Gaston Paris en ce qui concerne la 'problématique nationale' liée à la philologie romane en tant que discipline scientifique» (p. 406). Come dimostra anche la lezione dell'8 dicembre 1870 su *La 'Chanson de Roland' et la nationalité française*, pronunciata dalla cattedra del Collège de France in una Parigi assediata, ma in cui la fede nel valore assoluto e disinteressato della scienza fa da argine alla piena delle emozioni:

Je ne crois pas, en général, que le patriotisme ait rien à démêler avec la science. Les chaires de l'enseignement supérieur ne sont pas des tribunes; c'est les détourner de leur véritable destination que de les faire servir à la défense ou à l'attaque de quoi que ce soit en dehors de leur but spirituel (p. 397).

Di qui anche l'idea che le diverse nazioni concorrano, in emulazione fra di loro, alla formazione della civiltà europea:

L'opposition des nations les unes aux autres, qui complète la conscience nationale intime de chacune d'elles [...], ne doit donner aux peuples divers que la jouissance de leur variété dans une unité plus haute: cette unité plus haute se compose de ce que chaque peuple a de meilleur; elle forme ce qu'on appelle la civilisation, et plus particulièrement la civilisation européenne, patrie agrandie où nous ne désespérons pas, même dans les cruels moments que nous traversons, de voir se donner la main toutes les nations qui y participent (p. 413).

Dichiarazioni di principio oggi di estrema attualità, anche se poi parzialmente smentite quando, nell'articolo espressamente scritto per il primo numero di *Romania*, si tratterà di precisare l'unità non solo linguistica, ma morale e culturale della Romània in quanto si opponga all'Europa germanica e slava; allo stesso modo che nel programma di intenti premesso a quel numero la dichiarazione di imparzialità scientifica non esclude la convinzione che «le centre des études romanes» debba essere in Francia piuttosto che in Germania (p. 702).

Naturalmente, la storia è assai meno lineare e più terra terra delle posizioni di principio. La posizione talora ambivalente di Paris nei confronti della cultura tedesca è anche il frutto di rivalità professionali che non cessano di apparirci tanto più accese quanto più sono volutamente raggelate sotto la coltre di una scrittura impersonale, di 'grado zero', apparentemente tutta asservita alla causa della verità. E alla luce di queste rivalità rileggerei anche la perorazione finale della lettera con cui, il 20 febbraio 1873, Paris chiede il finanziamento di una missione di Morel-Fatio a Bruxelles con lo scopo di consultarvi la versione in prosa del *Fierabras* attribuita a David Aubert: «Il serait désirable que cette question, intéressante à plusieurs points de vue [le rapport entre la version en prose et les versions en laisses de *Fierabras*], fût élucidée par l'École des hautes études avant qu'un savant allemand mette la main sur le manuscrit qui contient le mot de l'énigme» (p. 403).

Non vi è dubbio che la 'retorica della persuasione' volta ad ottenere finanziamenti pubblici per le proprie ricerche può imporre anche affermazioni di questo tipo, tanto più in un'epoca in cui «le motif de la 'concurrence scientifique'» può non andare disgiunto da quello dell'«identité (historique) de la France» (*ibid.*). In questo senso, che nella lettera si contenga un'analogia richiesta per una missione da affidare a Edmund Stengel, «à cette époque [...] l'un des nombreux étudiants allemands à l'EPHE», potrebbe sembrare un fattore di riequilibrio, sufficiente per metterci in guardia «contre des interprétations trop schématiques et trop simples dans le domaine délicat des rapports complexes entre la philologie (romane) et les questions d'ordre national» (*ibid.*). Temo, tuttavia, che le cose non stiano esattamente in questi termini. Il fatto è l'A. ha accuratamente evitato di prendere in considerazione la parte avuta da Paris nella fondazione dell'ecdotica romanza; se non fosse stato così, sono certo che l'associazione della *Chanson de Fierabras* con un non meglio precisato «savant allemand» sarebbe stata sufficiente a farle richiamare la questione della primazia di quella fondazione; la quale, infatti, cronologia alla mano, dovrebbe essere attribuita non all'edizione parissiana della *Vie de saint Alexis* (1872) ma allo studio di Gustav Gröber *Die handschriftlichen Gestaltungen der Chanson de geste 'Fierabras' und ihre Vorstufen* (1869)<sup>15</sup>. Ora, quella che ai nostri occhi è una questione irrile-

<sup>15</sup> Fermo restando che la cronologia relativa non è poi così chiara, nel senso che l'edizione del *Saint Alexis*, la cui stampa fu a lungo ritardata dalle circostanze belliche, «era il risultato delle ricerche compiute nel primo semestre del 1869 presso l'École pratique des Hautes Études» (Giovanni Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2000, p. 413, n. 185).

vante, e comunque mal posta – l'applicazione del metodo genealogico alla ricostruzione di un testo romanzo fatta dal professore di Lipsia essendo più un lavoro di paleontologia letteraria che di *restitutio textus* in senso stretto –, non era probabilmente tale per il romanista francese, come già dimostra la pronta recensione che di quello studio ebbe a fare nella *Revue critique*<sup>16</sup>. Ci sarebbe anzi da chiedersi se la mancata menzione di Lachmann nell'edizione del *Saint Alexis* non sia dovuta anche al riconoscimento che quell'edizione nulla doveva a un metodo a cui Gröber finiva col richiamarsi col suo tentativo di ricostruzione di una *Urgestalt* al di là di quanto documentato dalla tradizione manoscritta e a partire da una *collatio* che, prendendo in esame solo le macro-strutture narrative, di fatto veniva a privilegiare la versione occitanica, considerata alla stregua di un *codex* non solo *vetustissimus*, ma anche *optimus*<sup>17</sup>. Un metodo che, appunto, mirando a restituire l'originario nucleo testuale della canzone, si traduceva in un vero e proprio «meccanismo di composizione/scomposizione»<sup>18</sup> e che pertanto doveva apparire direttamente mutuato dal Lachmann studioso ed editore del *Nibelungenlied*, tanto più che, passando dalla teoria (la *Liedertheorie* di F.A. Wolf) alla prassi editoriale, anche Lachmann aveva finito con l'attenersi a un manoscritto di base giudicato eccellente. Ora, come è noto, e come sottolinea lo stesso Cerquiglini nella sua critica dei “dinosauri”<sup>19</sup>, sull'edizione

<sup>16</sup> Cfr. *Revue critique d'histoire et de littérature*, IV, 2 (1869), pp. 121-6. Sulla 'questione' cfr. Luciano Formisano, «Alle origini del lachmannismo romanzo. Gustav Gröber e la redazione occitanica del *Fierabras*», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, IX, 1 (1979), pp. 247-302; Id., «A propos du *Fierabras* occitan», in *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*, 2 tt., Aix-en-Provence, Publications du CUER MA-Université de Provence (*Senefiance*, 20-21), 1987, t. II, pp. 1239-45; e cfr. anche Claude Buridant, «Vers une édition du *Fierabras* occitan», in *Le rayonnement de 'Fierabras' dans la littérature européenne*. Actes du Colloque International des 6 et 7 décembre 2002, textes rassemblés par M. Le Person, CEDIC-Université Jean Moulin Lyon 3, 2003, pp. 65-84. Ricordo che l'edizione, pur meritoria, della Vulgata francese a cura di A. Kroeber e G. Servois (1860) ha finalmente trovato un sostituto in '*Fierabras*'. *Chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle*, éditée par M. Le Person, Paris, Honoré Champion Éditeur («Les classiques français du Moyen Âge», 142), 2003.

<sup>17</sup> Il che spiega perché la teoria di Gröber possa apparire ancora seducente a Robert Lafont, «Les origines occitanes de la chanson de geste: Le cas de *F(i)erabras*», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XLI, 4 (1998), pp. 365-73, ora in *La source sur le chemin. Aux origines occitanes de l'Europe littéraire*, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, 2002, pp. 433-47.

<sup>18</sup> Cfr. Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, cit., p. 271.

<sup>19</sup> Cfr. Cerquiglini, *Éloge de la variante*, cit., pp. 79-81; Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, cit., p. 410.



di Lachmann Paris ebbe a esprimersi negativamente, recensendo, nel primo numero della *Revue critique* (1866), la nuova edizione di Bartsch, anche se questo non impedirà che si formi l'idea di un «nesso Lachmann-(Gröber)-Paris»<sup>20</sup> di fatto insussistente. Aggiungerò che la redazione occitanica del *Fierabras* aveva attirato l'attenzione dello stesso Lachmann, che ebbe a trascriverne il testo, girandone poi copia a Immanuel Bekker per un'edizione che doveva essere la prima in assoluto di una canzone di gesta<sup>21</sup>.

Ma c'è forse di più. Nella richiesta di finanziamento per la missione di Morel-Fatio, «avant qu'un savant allemand mette la main sur le manuscrit qui contient le mot de l'énigme» è un modo di esprimersi che ricorda le parole con cui Paul Meyer faceva strazio (peraltro a ragione) di un giovane professore tedesco, sufficientemente incauto e presuntuoso da ritenersi capace di emulare l'edizione magistrale del *Saint Alexis*:

Mais les meilleures choses du monde ont leurs inconvénients. Ici l'inconvénient est que certains éditeurs, séduits par l'exemple d'autrui, peuvent se laisser aller à entreprendre, eux aussi, la restauration des textes, alors que la capacité de leur esprit se hausserait tout au plus à savoir copier proprement un manuscrit. Ce funeste entraînement de l'exemple produit déjà son effet, et nous avons vu naguères un jeune professeur allemand, connu d'ailleurs par d'estimables travaux, porter sans façon une main inexpérimentée sur le texte d'une courte chanson de geste [...]. C'est dans la *Romania* (t. II), je regrette de le dire, que cet accident s'est produit. L'imprudent éditeur, s'étant persuadé par des motifs fort insuffisants, que le poème avait dû être originairement composé en picard, s'est mis à traiter en conséquence la leçon unique que nous en possédons, qui est anglo-normande<sup>22</sup>.

Siamo nel 1874, e questa volta il «giovane professore tedesco» è sicuramente Gustav Gröber, qui preso di mira, non senza una certa 'perfidia', per l'edizione della *Destruction de Rome* da lui pubblicata, certo non senza l'avallo di entrambi i condirettori<sup>23</sup>, nel t. II (1873) di *Romania*: edizione di un testo che a un'analisi superficiale pareva confermare quanto sostenuto nello studio wolfiano-lachmanniano sulle *Handschriftlichen*

<sup>20</sup> Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, cit., p. 424.

<sup>21</sup> La trascrizione di Lachmann, segnalatami dal compianto André de Mandach e di cui possiedo il microfilm, è tuttora conservata presso la Deutsche Staatsbibliothek di Berlino, sede del ms. contenente la versione occitanica (segnatura: Cod. Gall. Oct. 41).

<sup>22</sup> Cfr. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, XXIV (1874), p. 651; ma la recensione era già apparsa nelle *Transactions of the Philological Society*, 1873-74, pp. 432 ss.

<sup>23</sup> Le precisazioni tra parentesi quadre che intercalano le note dell'introduzione sono del resto siglate da Paris.

*Gestaltungen* e che oltretutto il giovane romanista di Lipsia aveva avuto la fortuna sfacciata di scoprire, quasi facendosi beffe della severa recensione parissiana<sup>24</sup>. A questo punto, sarà un caso se per Paris la bravura di Bédier si misura anche sull'articolo antigröberiano da lui dedicato al *Fierabras* (p. 304)?<sup>25</sup> Sarà davvero casuale se la lettera del 20 febbraio 1873 caldeggia anche una missione di Edmund Stengel, l'allievo tedesco che nel 1881 avrebbe prodotto un'edizione (poco importa se modesta) del *Cantare di Fierabbraccia e Ulivieri*<sup>26</sup>, soprattutto quando si tenga presente che sul *Fierabras* Paris avrebbe tenuto delle lezioni negli anni 1872-73 e 1874-75 e sarebbe in seguito tornato, progettandone una «restauration critique»<sup>27</sup>.

Un altro punto fondamentale della ricostruzione proposta dall'A. interessa la natura del positivismo di Paris, solitamente ridotto a una dottrina rigida e astratta, in cui l'accertamento dei fatti si traduce nella ricerca di leggi universali, mentre è vero il contrario, e cioè che per il filologo francese il positivismo è soprattutto un metodo di indagine da applicare a ricerche storiche concrete; se si vuole, anche una 'filosofia', ma solo nel senso che la ricerca della verità positivamente accertata, l'abnegazione alla scienza, con l'inevitabile riduzione dell'individuali-

<sup>24</sup> Sulla questione cfr. '*La Destruction de Rome*'. *Version de Hanovre*, édition critique par L. Formisano, avec une présentation de G. Contini, Firenze, Sansoni, 1981 (*editio minor*: *La Destruction de Rome*, edited by L. Formisano, London, The Anglo-Norman Text Society, 1990 [«Plain Texts Series», 8]). Altra ed.: J.H. Speich, '*La Destruction de Rome*' (*d'après le ms. de Hanovre IV, 578*), Berne, Peter Lang, 1988.

<sup>25</sup> Cfr. Joseph Bédier, «La composition de la chanson de *Fierabras*», *Romania*, XVII (1888), pp. 22-51, dove si rielabora una lettura dello stesso autore per la *Conférence des langues romanes* dell'École Pratique, alla quale avrebbe partecipato anche Alfred Jeanroy con una memoria sull'episodio di apertura della redazione provenzale, la versione in prosa contenuta nelle *Chroniques et conquêtes de Charlemagne* di David Aubert e il rifacimento italiano del *Cantare di Fierabbraccia*; e cfr. anche la nota di Paris, *ivi*, p. 22: «J'ai moi-même depuis très longtemps en portefeuille un mémoire sur le rapport entre le texte provençal et son original français, dans lequel j'ai aussi traité de la *Destruction de Rome*, des rédactions en prose et d'autres questions relatives à cet intéressant sujet».

<sup>26</sup> '*El Cantare di Fierabbraccia et Ulivieri*', *italienische Bearbeitung des Chanson de Geste 'Fierabras'*, herausgegeben von E. Stengel, Marburg («Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie», II), 1881, con una premessa di C. Buhlmann che, tuttavia, già nel titolo («Die Gestaltungen der *Chanson de Geste Fierabras* im Italienischen») si rifà al lavoro di Gröber, definito una «epochemachenden Schrift».

<sup>27</sup> Cfr. Léon Gautier, *Les Épopées françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, 4 voll., Paris, Palmé, vol. III, 1880<sup>2</sup>, p. 387; della «restauration critique» progettata da Paris danno notizia il saggio di Joseph Bédier qui citato nella n. 25 e l'edizione Stengel del *Cantare* (cfr. la n. precedente), p. ix, n. 1, con la quale si ricava anche un *terminus ante quem*.

simo che ne risulta, comporta un insegnamento morale (p. 256). Così, il metodo storico-comparativo, proprio delle 'scienze non esatte', quali la linguistica, la zoologia, l'astronomia, ecc., è tenuto rigorosamente distinto dal metodo sperimentale che contraddistingue le 'scienze esatte', e questa distinzione fra i due tipi di indagine, superando quella canonica fra 'scienze storico-morali' (oggi diremmo 'umane') e 'scienze naturali', ci dice chiaramente quanto quel positivismo fosse in realtà imbevuto di storicismo; ci fa capire che il paragone tra 'scienze storiche' e 'scienze naturali' è possibile solo all'interno di un discorso metaforico, di una «stratégie de valorisation en même temps que de persuasion» (p. 261). Si aggiunge la considerazione che lo 'storicismo positivista' di Paris non sarebbe poi così lontano da quello 'idealista', implicando una altrettanto chiara distinzione fra gli «assembleurs de faits», gli onesti e laboriosi mestieranti di cui non si può fare a meno e che con il loro umile lavoro quotidiano compiono un'opera utile, e gli «historiens de génie» (p. 272)<sup>28</sup>; tra il filologo 'positivista' e il filologo 'artista', quest'ultimo dotato di capacità critiche e divinatorie in cui i fatti si trasformano già in idee, in cui può essere finanche annullato il processo che porta dall'accumulazione e dall'ordinamento dei dati alla loro interpretazione, e in cui i dati che verranno scoperti solo in seguito possono già esistere allo stato di 'divinazione' (pp. 306-7). Ciò che ci conduce anche alla questione cruciale, che attraversa per intero la storia della filologia, non solo romanza, della possibile relazione tra un approccio storico-filologico e un approccio estetico, questione che alle origini della disciplina è complicata dalla necessità di fare accettare la lingua e la letteratura medievali tra i soggetti degni di studio. Orbene, la posizione assunta al riguardo da Gaston Paris è perfettamente coerente con la visione storicistica in base alla quale ogni giudizio di valore non può che essere relativo al contesto storico di riferimento, contesto che il metodo positivo deve preoccuparsi di ricostruire preliminarmente; coerente, anche, con il principio «national-centraliste» delle filologie moderne (p. 383), che pone l'accento «sur l'impact historique, et plus spécifiquement national, des études littéraires médiévales» (p. 356). Si spiegherebbe così anche l'affermazione di principio secondo la quale «l'étude d'une langue et d'une littérature nationales est dévolue de droit aux savants de cette nation» (p. 380), dove, a mio avviso, più che il timore della concorrenza delle altre nazioni (in primo luogo della Germania) nel campo della filologia francese, si dovrà cogliere quel senso di *pietas* nei con-

<sup>28</sup> Come nota l'A. (p. 309), «La professionalisation en philologie, tout comme en histoire, passe ainsi par la création d'un prolétariat capable de faire le travail de base».

fronti della propria cultura senza il quale la filologia si ridurrebbe a mero tecnicismo. Come dice Contini, parlando di Santorre Debenedetti (e di se stesso): «per chi non voglia prodursi in un tecnicismo *bon à tout faire*, per chi abbia la *pietas* d'una tradizione linguistica e il senso vivo d'una presenza culturale, la filologia romanza sopravviverà seriamente solo nelle filologie nazionali: se almeno essa voglia essere un attrezzo quotidiano, un ingrediente indispensabile agli usufruttuari della cultura, che non sono specialisti di medio evo»<sup>29</sup>.

Che poi la scuola francese sia stata la prima ad abbandonare il quadro comparatistico implicito nella stessa nozione di filologia romanza, e questo già nel momento della sua fondazione, è un fatto che si spiegherebbe non tanto alla luce di una posizione francocentrica, che, peraltro, nel caso di Paris resterebbe da dimostrare, quanto col ruolo-guida effettivamente esercitato dalla cultura francese nell'ambito delle letterature europee medievali (come anche dalla Francia in genere nel consesso delle nazioni europee almeno a partire dal XVIII secolo), cui si sarà poi aggiunto l'effetto trainante del nuovo *curriculum studiorum*. In ogni caso, se una posizione francocentrica vi è stata, questa ha finito con l'incidere anzitutto sul progressivo declino degli studi dedicati al *Midi*, di cui reca testimonianza la magra eredità lasciata dai vari Paul Meyer, Alfred Jeanroy, Antoine Thomas, per non parlare di studiosi quali Fauriel e Raynouard, che già di per sé restano esclusi dalla «version mythologique» della fondazione di cui abbiamo già detto; un declino a cui, tuttavia, fa da contrappeso la rivalutazione della periferia attuata in quella formidabile impresa che è l'*Atlas linguistique de la France* di Jules Gilliéron, la cui cattedra di dialettologia presso la IV Sezione dell'École pratique des Hautes Études è appunto opera di Gaston Paris.

Lo stesso atteggiamento di Paris nei confronti della letteratura francese del Medioevo non ha niente di positivisticamente neutrale. Al contrario, la predilezione per il genere della canzone di gesta e per la materia di Tristano, unita alla scarsa simpatia per l'opera di Chrétien de Troyes e per la letteratura cortese in generale, non escluderebbe

une sorte d'esthétique spécifiquement médiévale, esthétique «barbare» qui, tout en rappelant certaines descriptions romantiques – mais, en même temps, la

<sup>29</sup> Gianfranco Contini, «Memoria di Santorre Debenedetti» (1949), ora in *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 337-48: 343-4; analogo giudizio nel 'medaglione' dedicato ad Angelo Monteverdi (ivi, pp. 369-86: 381): «Nei suoi frutti più organici si è constatato che la filologia neolatina di Monteverdi, come accade nei migliori romanisti di lingua romanza, è stata soprattutto filologia nazionale».

«barbarie» était fréquemment invoquée, au temps du philologue même, contre l'état languissant de la société fin de siècle –, n'est pourtant jamais glorifiée mais simplement présentée au lecteur moderne comme possible expérience réjouissante ou tout au moins intéressante, parce que dépayssante (p. 659).

In questo senso, il pregiudizio romantico che valorizza la 'tradizione' a scapito dell' 'invenzione' non ci condurrebbe molto lontano dalla rivendicazione programmatica dell'alterità medievale quale si legge nei manifesti del *New Medievalism*, rivelando quel tanto di neo-romanticismo che si annida dietro certe professioni di fede nel Postmoderno. Come sottolinea l'A. (pp. 634-5):

Tout se passe en effet comme si tant les chansons de geste, dans l'espace culturel français, que les récits celtiques (ou présumés tels), à l'intérieur d'un espace culturel étranger, représentaient le domaine du *tout autre*, le domaine de ce qui est radicalement différent par rapport à la position *même*, c'est-à-dire par rapport aux attentes et aux valeurs du sujet de repérage qu'est le philologue de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que les romans courtois, eux, marqueraient simplement la position de l'*autre* par rapport à ce *même*. Cette représentation topologique se voit doublée de jugements de valeur. Il est apparemment plus facile, pour Gaston Paris, de juger positivement les textes médiévaux qui, pour lui, accusent une différence radicale par rapport au canon esthétique de sa propre époque que les textes qu'il perçoit comme étant proches de ce canon.

Ciò che, in ultima istanza, equivale a riconoscere la straordinaria modernità dei romanzi di Chrétien così come veniva espressamente dichiarata, in polemica con lo stesso Paris, da Wendelin Foerster, che per il romanzo precorre l' 'individualismo' introdotto da Bédier nello studio della canzone di gesta, fermo restando che i due studiosi finirebbero per scambiarsi le rispettive posizioni, visto che «Foerster s'oppose vivement à une genèse courte des poèmes épiques, tandis que Bédier admet, contre Foerster et en accord avec Gaston Paris, une genèse lente pour les romans arthuriens de Chrétien! Nous nous trouvons donc en présence d'un cas de figure singulièrement croisé, seul Gaston Paris admettant une genèse lente pour les deux genres» (p. 601)<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Figura a chiasmo che l'A. non ha difficoltà a spiegare riconoscendo che la «question cruciale derrière les deux positions en place, la traditionaliste et l'individualiste, est bien celle du pouvoir créateur qu'on est prêt à accorder aux poètes du moyen âge en général» (pp. 601-2); mi pare, tuttavia, che questa spiegazione non ne escluda una più banale, secondo la quale il chiasmo tra le due posizioni dipenderebbe dai rispettivi oggetti di studio: i romanzi di Chrétien per Foerster, quelli di Tristano (l'intera saga di Tristano) per Bédier.

È, del resto, altrettanto vero che la teoria di una ‘genesi lunga’ della canzone di gesta non comporta di necessità l’adesione alla tesi romantica di una poesia collettiva e anonima: «Ce n’est en effet ni Milá y Fontanals, comme l’affirme Menéndez Pidal, ni Rajna, comme le suggère Wilmotte, ni encore Wechssler, comme semble l’admettre Egidio Gorra, mais bien Gaston Paris qui paraît avoir introduit la “thèse aristocratique” dans la discussion sur les origines de l’épopée française» (p. 492).

Appartenendo alla classe superiore, l’epopea sarebbe dunque concepita «comme une forme de manifestation artistique» (p. 493), la cui diversità rispetto al romanzo cortese consisterebbe in una maggiore prossimità agli strati sociali inferiori, con i quali, nell’opposizione generale tra *litterati* e *illitterati*, tra chierici e laici, la stessa classe aristocratica farebbe corpo. Resta il fatto che l’opposizione, di stampo romantico, tra *Volks-* e *Kunstpoesie* viene superata grazie a una più attenta considerazione del fattore socioculturale, per la quale anche la *Volkspoesie* è vista come «le résultat d’un acte de création individuel» (p. 497). Cade in questo modo un altro pregiudizio caro ai *new philologists*, dietro il quale non è peraltro difficile scorgere la tendenziosa *reductio ad unum* delle teorie sulle origini epiche operata da Bédier.

Se *New Philology* e *New Medievalism* rappresentano per l’A. un idolo polemico, l’urgenza, anche morale, di ristabilire la verità, di farci capire che «Les vrais ‘nouveaux philologues’ [...] étaient bien les savants de la génération de Gaston Paris» (p. 15), si mantiene entro i limiti concessi a una indagine storica in cui l’attualizzazione agisce come lievito ed elemento catalizzatore di una documentazione ricchissima, sempre di prima mano, in taluni casi persino sovrabbondante, al pari di certo esibito apparato epistemologico, nella quale non sarebbe forse malizioso cogliere l’influenza (benefica) del ritrattato sul ritrattista. Ad ogni buon conto, grazie a Ursula Bähler il primo, e più difficile, capitolo della storia della filologia romanza può dirsi ormai scritto<sup>31</sup>. Resta l’augurio che con i capitoli a venire (non solo monografie, ma pubblicazioni di carteggi) la visione francocentrica qui imposta non solo dall’oggetto specifico, ma dalla statura scientifica e intellettuale di Gaston Paris, possa ampliarsi in un affresco che renda conto della dimensione subito europea della nuova disciplina.

<sup>31</sup> Lo precede quello che potrebbe considerarsi il ‘secondo capitolo’, la monografia di Alain Corbellari, *Joseph Bédier. Écrivain et philologue*, Genève, Droz («Publications romanes et françaises», CCXX), 1997. Con lo stesso Corbellari, Patrizia Gasparini e Charles Ridoux, Ursula Bähler partecipa al «Groupe de recherche sur l’histoire de la philologie romane» promosso da Michel Zink.

Il caso dell'Italia è, al riguardo, significativo. Nella Penisola, dove Ernesto Monaci (n. 1844) fonda, già nel 1872, la *Rivista di Filologia Romanza* (di cui, con Luigi Manzoni, è condirettore Edmund Stengel, libero docente a Basilea), il valtellinese Pio Rajna (n. 1847), con D'Ovidio allievo di D'Ancona a Pisa, gode della stima e dell'amicizia di Gaston Paris di cui è incondizionato ammiratore, pur con la consapevolezza che il nuovo programma filologico non sarebbe potuto essere lo stesso in ogni nazione:

Lavoreremo dove ci sia da ricavar maggior frutto per i bisogni nostri, ossia coltiveremo le parti che offrano, o un'importanza scientifica in genere, o un'importanza peculiarmente italiana. Ché, a mio vedere, c'è qui un punto di vista comune e universale; ma ce n'è altresì uno variabile colle singole nazioni. Volere che un insegnamento di Letterature romanze sia il medesimo in Francia, in Italia, in Spagna, indi anche fuori del mondo neolatino, sarebbe una vera absurdità<sup>32</sup>.

In questo anche Rajna ritiene, come Gaston Paris, che la filologia romanza debba tradursi in una «disciplina 'nazionale', in grado di sottrarre l'oggetto di studio (la letteratura italiana) a ingerenze esterne»<sup>33</sup>, fermo restando che, per il modo con cui si è venuta formando, la letteratura italiana non potrebbe essere intesa «senza guardare di là dai nostri confini»<sup>34</sup>. Dal canto suo, il trevigiano Canello (n. 1848), collega di Rajna a Milano, si forma in un ambiente culturalmente austriacante e studia per un anno (1869-70) in Germania, divenendo l'unico allievo italiano di Diez. Se, come Paris, Rajna è quasi esclusivamente francesista e medievista (anche quando studia il *Furioso*)<sup>35</sup>, l'attività di Canello non sembra conoscere confini, spaziando dal provenzale, alla storia della lingua e della letteratura italiana, alla letteratura tedesca (che insegna a Milano insieme alla filologia germanica), alla critica militante<sup>36</sup>. Al Rajna indagatore de *Le fonti dell'Orlando Furioso* Canello rimproverava, in una sua recensione, «una certa eccessiva cautela, una certa paura delle idee, co-

<sup>32</sup> Pio Rajna, «Le letterature neolatine nelle nostre università», *Nuova Antologia*, XLII (1878), pp. 270-90: 280 (la citazione in Rajna, *Due scritti inediti*, cit., pp. 18-9).

<sup>33</sup> Così Patrizia Gasparini in Rajna, *Due scritti inediti*, cit., p. 19.

<sup>34</sup> Ivi, p. 20.

<sup>35</sup> Cfr. ivi, p. 19, n. 10. Sul quantitativamente modesto, ancorché solido, contributo di Rajna agli studi provenzali, cfr. Maurizio Perugi, «Pio Rajna e la filologia provenzale», in *Pio Rajna e le letterature neolatine*, cit., pp. 47-58.

<sup>36</sup> Studi d'insieme sulla figura e l'opera di Canello sono qui citati alla n. 4.

mune a parecchi tra i migliori nostri critici della scuola storica»<sup>37</sup>, anticipando così (e per di più nel primo volume della *Zeitschrift* di Gröber!) la «crociana ‘schermaglia’, presto divenuta ‘polemica’ intorno *La ricerca delle fonti*»<sup>38</sup>; ciò che, nel caso specifico, esprime anzitutto l’esigenza di una conciliazione fra metodo storico e critica estetica. Un’esigenza particolarmente avvertita nell’ambiente culturale napoletano, dove la ‘seconda scuola’ di Francesco De Sanctis (del De Sanctis comparatista e lettore di Zola) produce un medievista e critico militante quale Francesco Torraca (n. 1853)<sup>39</sup>, il solo che all’epoca sia in grado di contendere a Croce l’eredità del maestro. In questo gli subentrerà poi Cesare De Lollis (n. 1863), già allievo di D’Ovidio a Napoli e di Monaci a Roma (e per un anno anche di Gaston Paris e Paul Meyer): condirettore, e poi direttore, di *La Cultura*, fondatore, in Italia, della critica stilistica, ma anche grande comparatista, capace di viaggiare con pari disinvoltura tra lingue e letterature medievali e moderne, non senza concedersi la sublime ‘stravaganza’ di essere editore di Cristoforo Colombo.

Ma questo, per l’appunto, è un altro ‘capitolo’, cui altri si potrebbero aggiungere, magari attingendo all’area iberica: temi di monografie che un giorno qualcuno si incaricherà di incrociare in una storia davvero ‘europea’ della filologia romanza. Giacché, come osservava Canello nel 1874<sup>40</sup>: «Chi avrà ingegno, più dottrina: chi verrà poi e troverà compiuto tutto il lavoro preparatorio, gusterà la voluttà sublime delle più ardue scoperte. – Onesto, e’ ricorderà sempre noi umili manovali della scienza, per la collaborazione de’ quali egli sarà arrivato tant’oltre...».

<sup>37</sup> La citazione in Limentani, *Alle origini della filologia romanza*, cit., p. 48.

<sup>38</sup> Pio Rajna, *Le fonti dell’Orlando Furioso*. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d’inediti, a cura e con presentazione di F. Mazzoni, p. vii. Sulla reazione di Rajna a questa recensione, che peraltro verrà ribadita per il grande pubblico sulle pagine del *Corriere della Sera*, cfr. Rossana Melis, «Le lettere di U.A. Canello a P. Rajna», in *Ugo Angelo Canello e gli inizi della filologia romanza in Italia*, cit., pp. 155-87: 158-62.

<sup>39</sup> Cfr., anche per la bibliografia pregressa, Luciano Formisano, «Il tempo della critica: Torraca, Verga e l’*Entrée d’Espagne*», *Critica del testo*, I, 1 (1998), pp. 527-46.

<sup>40</sup> Cfr. *Noi umili manovali della scienza*, cit., p. 59.



## “LECTIO FERTILIOR”: TRA LA CRITICA TESTUALE E L’ECDOTICA

FRANCISCO RICO

La critica testuale cerca la verità attraverso l’errore. Bentley parlava dell’«animus suspicax»; G.T. Tanselle tratteggia con affetto i crociati della causa come «that small band of historically minded readers for whom every word and every punctuation mark are suspect». Non potrebbe essere altrimenti: per definizione, solo dove il testo presenta problemi si può riconoscere una deturpazione e cercare di ripararla; dove non li presenta, dovremo sempre dubitare se una lezione ‘buona’ è anche autentica, e non soltanto la distrazione accidentale di un copista o la felice trovata di un compositore. (Se Iginò non affermasse di aver visto gli autografi del medesimo poeta, giammai avremmo sospettato una trivializzazione in un verso dell’*Eneide*, XII, 120: «velati lino». Però è da considerarsi Iginò quale il vangelo oppure un saputello incapricciato di «limo»? Credo ancor meno che Virgilio prima scriva «clarissimi mundi numina» e poi preferisca «...lumina» o che vacilli tra «pinus» e «tinus» nelle *Georgiche*, I, 6-7, e IV, 141.) È chiaro, d’altra parte, che accorgersi della difficoltà non significa risolverla adeguatamente: neppure in questo caso la ‘buona’ lezione è necessariamente autentica. Così siamo punto e a capo.

La forza e il fascino del metodo lachmanniano derivano dalla logica implacabile associata a una gerarchizzazione dei testimoni in virtù degli errori comuni. Però la sua forza risiede unicamente nella teoria, mentre nella pratica si riduce fino quasi a scomparire per le lettere romanzesche. In volgare, o in tutti i casi in cui il copista di un originale ha le stesse competenze linguistiche e letterarie dell’autore, specialmente perché trascrive per suo proprio piacere, l’eventualità di scoprire errori comuni che permettano di ordinare in maniera efficace la tradizione te-

FRANCISCO RICO (Universidad Autónoma de Barcelona) ha pubblicato recentemente la versione corretta e accresciuta della sua edizione critica del *Quijote* (2004) e il libro *El texto del ‘Quijote’* (2005).

stuale è caso eccezionale. Questa singolarità o quella anomalia presentano a volte un notevole grado di affidabilità; però l'errore semantico, molto più abituale e che l'editore sospetta ad ogni passo, è generalmente impossibile da verificare. Di fatto, la maggioranza, e anzi direi la stragrande maggioranza, degli stemmi con i quali ci ritroviamo in filologia romanza si basano principalmente su errori che l'editore non ha dimostrato e neppure potrà dimostrare di esser tali. Il più comune degli errori è il falso errore comune. La certezza astratta dell'impostazione lachmanniana favorisce e avalla la falsità delle applicazioni concrete: prima spinge a forzare i dati, a trovare errori ad ogni costo, per soddisfare le esigenze teoriche; poi, con un'illusione *too human*, serve da alibi per averli forzati, e proteggendosi dietro alla bontà del "metodo", legittima la cattiva edizione. Necessariamente cattiva, perché un falso errore comune si moltiplica a dismisura, scambia i padri con i figli, i secondogeniti con i primogeniti, e si converte in una macchina implacabile per fabbricare testi spuri.

Con Lachmann o senza di lui (o, preferibilmente, con lui a titolo ausiliare, all'interno di un'ecdotica integrale), la critica testuale gira intorno all'errore, e, se non lo scova, diventa a sua volta «un lungo error in cieco laberinto». Mai, quindi, ci dispiaceremo abbastanza della miracolosa sommarietà con la quale abitualmente si predicano come errori (e in particolare come *Leitfehler*) lezioni nel migliore dei casi soggette a dubbio. Che l'alternativa all'ordinaria laconicità sia per regola l'impossibilità di risolvere il contenzioso con prove evidenti, senza impegnarsi nel groviglio dei giudizi soggettivi, ci dice solo che la ragion d'essere della critica testuale risiede meno nei risultati che nello sforzo per raggiungerli, meno nel bottino che nella battaglia. Niente paura: la consapevolezza che sia così, l'attenzione alle precarietà nelle quali si appoggia il nostro mestiere di artigiano, danneggia meno i testi che la finzione di una certezza chimerica.

Lungo questa prospettiva, le obiezioni di un ammirato amico, Fernando Huarte, a una delle tante decisioni rischiose che dovetti prendere nella mia edizione del *Quijote* mi incoraggiano a tornare sul *locus* in questione, contemplandolo meno in quanto tema con entità propria (sebbene ce l'abbia) che come uno dei tanti esempi degli ostacoli che in generale impediscono una sicurezza accettabile quando si prova a tacciare di errore una lezione. Ad analizzarlo con più calma di quella che solitamente si dedica ai punti cruciali di molti stemmi, risulta istruttivo e preoccupante verificare, innanzi tutto, quanto eterogenei e addirittura inconciliabili siano i criteri effettivamente utilizzati, non tanto per sce-

gliere tra le due varianti in questione, ma addirittura per avallare una stessa variante; e, a seguito, confermare che tali criteri mai rispondono – né possono rispondere – all'obiettività tanto sbandierata dalla critica testuale, anzi si fondano su preconcetti letterari o di indole simile, neppure nascosti dietro l'*usus scribendi*, che normalmente costituisce la maschera 'scientifica' del pressapochismo.

Le nostre non sono propriamente lezioni 'adiafore', dal momento che sono lontane dall'essere indifferenti, e che questa parolaccia si è specializzata in un'altra direzione; però illustrano bene le perplessità che attendono ogni editore, di qualunque testo, che non si accontenti del semplice automatismo del 'testimone di miglior qualità', sia per seguirlo devotamente, sia per togliersi di dosso le varianti apparentemente equipollenti per ragioni genealogiche o non genealogiche. Nella corrente teoria della critica testuale (come negli *Opera omnia* di Monsieur de La Palice) non c'è soluzione per una adiaforia senza soluzione, però nella pratica è ineludibile porvi qualche rimedio. L'edizione critica lo trova nel carattere forzosamente 'aperto', che di fatto le è proprio. Il testo critico, vale a dire, senza apparato, a volte lo trova con sufficiente garanzia d'imparzialità nella natura e nelle potenzialità delle varianti in conflitto. Ad ogni modo, la tipologia e la pragmatica dei generi ecdotici – a chi si dirigono, come si configurano, in che modo si utilizzano realmente – possono arrivare a determinare la stessa sostanza testuale della lezione adottata, sino all'estremo d'imporre opzioni diverse a seconda della sede.

Nelle pagine che seguono, in prima istanza (§ 1) presenterò i testimoni ed esaminerò la materialità testuale del menzionato *locus* chisciottesco; di seguito (§ 2), esporrò le posizioni letterarie, storiche o ideologiche che hanno determinato le varianti scelte dai diversi editori; e infine (§ 3) cercherò di inquadrare il problema specifico all'interno di una concezione più ampia, nella teoria e nella pratica, dell'edizione dei grandi libri, una concezione pienamente ecdotica che, insieme all'autore e ai testi, faccia spazio a quel grande dimenticato che è di solito il lettore. Al margine dell'unità che ho voluto dare alla mia esposizione, credo che ciascuna delle sue tre sezioni si possa leggere con relativa indipendenza.

## I

Siamo nel capitolo XXXII della Prima parte del *Quijote*. L'oste Palomeque si appresta a compiacere il laureato Pero Pérez, il curato, mostrandogli i «dos o tres» libri di cavalleria che conserva come un tesoro:

Y entrando en su aposento, sacó dél una maletilla vieja, cerrada con una cadennilla, y, abriéndola, halló en ella tres libros grandes y unos papeles de muy buena letra, escritos de mano. El primer libro que abrió vio que era *Don Cirongilio de Tracia*, y el otro, de *Felixmarte de Hircania*, y el otro, la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes*. Así como el cura leyó los dos títulos primeros, volvió el rostro al barbero y dijo:

— Falta nos hacen aquí ahora el ama de mi amigo y su sobrina.

— No hacen – respondió el barbero –, que también sé yo llevarlos al corral o a la chimenea, que en verdad que hay muy buen fuego en ella.

— Luego ¿quiere vuestra merced quemar más libros? – dijo el ventero.

— No más – dijo el cura – que estos dos, el de Don Cirongilio y el de Felixmarte.

— Pues ¿por ventura – dijo el ventero – mis libros son herejes o flemáticos, que los quiere quemar?

(Entrò allora nella propria stanza e ne uscì con una valigetta vecchia, chiusa con una catenina. Apertala, vi trovò tre libri grandi e alcune carte scritte a mano, con assai buona grafia. Il primo libro che aprì vide che era il *Don Cirongilio di Tracia*, il secondo un *Felixmarte di Ircania* e il terzo la *Storia del Gran Capitano Gonzalo Fernández de Córdoba, con la vita di Diego García de Paredes*. Non appena ebbe letto i primi due titoli, il curato si rivolse al barbiere e disse:

— Ora ci vorrebbero la governante del mio amico e sua nipote!

— Non ci vogliono proprio! – rispose il barbiere – Sono capace anch'io di portarli in cortile o dritti al camino, dove, a dire il vero, c'è un gran bel fuoco.

— Vostra mercede vuole bruciare ancora più libri? – domandò il locandiere.

— Non più di questi due qui – rispose il curato –: il Don Cirongilio e il Felixmarte.

— Per caso i miei libri sono eretici o flemmatici – disse il locandiere –, che li volete bruciare?)

Così nel mio testo critico, nel cui apparato, per altro, si indica che tale è anche la lezione delle tre edizioni di Francisco de Robles (Madrid 1604 [però già con l'anno successivo sul frontespizio], 1605<sup>2</sup>, 1608<sup>3</sup>) e delle due moderne (R. Schevill e R.M. Flores) usate per controllare la mia, mentre Bruxelles 1607 riporta «Luego ¿quiere vuestra merced quemar *mis* libros?» («Vostra mercede vuole bruciare *i miei* libri?»). In accordo con il criterio di consegnare normalmente soltanto la più antica documentazione di ogni variante, l'apparato implica che le mattiniere edizioni di Lisbona e Valencia concordano con le madrilene, e non puntualizza che con Bruxelles coincidono la maggior parte di quelle uscite nei secoli XVII e XVIII (e ancora fino ai giorni nostri).

Certo, il fortissimo predominio delle edizioni che riportano *mis libros*

non ci deve ingannare. La lezione di Bruxelles 1607 è reiterata nelle ristampe del 1611 e 1617 nello stesso luogo; Madrid 1637-1636, che la introduce per conto proprio in un testo preso da 1605<sup>2</sup>, è il punto d’inizio di tutta la tradizione posteriore, direttamente o attraverso Bruxelles 1662. In realtà, dunque, sono due i testi che riportano *mis libros*, variante senza possibile ritorno, contro le otto con *más*: Madrid 1605<sup>2</sup> e 1608<sup>3</sup>, le due edizioni portoghesi, le due valenziane e quelle di Milano e Barcellona che da essa dipendono. Certamente, oltre alla *princeps*, solo 1605<sup>2</sup>, composta a partire da fogli di un esemplare rivisto dall’autore, e 1608<sup>3</sup>, stampata nell’ambiente in cui si muoveva Cervantes, possiedono una relativa autorità propria. Però il *quid* non sta in ciò, ovviamente, bensì nella tenacia con la quale i correttori e i compositori più prossimi al romanziere accettano senza batter ciglio la lezione che i moderni editori che si basano su 1604 e 1605<sup>2</sup>, dalla Real Academia Española (1780) a Rodríguez Marín (1947), emendano con *mis libros* con tale sicurezza che il dato non viene neppure consegnato.

A dire il vero, l’unica eccezione precoce a questa regola, Bruxelles 1607, è tanto preziosa per le sue sagaci congetture (in certe occasioni, stupisce addirittura vederla tornare a 1604, in opposizione a 1605<sup>2</sup>, che invece le serve da originale) quanto temibile per le sue *lectiones faciliores*. Non sapremmo in che categoria classificare adesso la modifica che ci concerne. Nel capitolo XXV, dove 1604 e 1605<sup>2</sup> danno «¡Oh tú, escudero mío, agradable compañero en *más* prósperos y adversos sucesos...!» («Oh, tu, mio scudiero, gradito compagno in *più* prosperi e avversi casi...!»), Bruxelles (con 1608<sup>3</sup> e una importante ed intrigante edizione falsamente datata 1668) stampa «*mis* prósperos...» («i *miei*...»). È una scelta sicura. Però altre volte, e per non allontanarci da nessuno dei luoghi che un *más* “più” o *mas* “però” rende paralleli al nostro, corrompe il testo con invenzioni gratuite, per convertire bizzosamente «que viendo...» in «mas viendo...», «y no sé si vino...» in «mas no sé...» o «con los *más* hijos» in «con los demás hijos».

Essendo consapevoli degli alti e bassi di Bruxelles, un suo emendamento richiede un’accurata valutazione, e solo una cieca idolatria per la *princeps* può portare a disinteressarvisi. D’altra parte, pochi saranno immuni allo stesso impulso che mosse l’ottimo e pessimo correttore di 1607: davanti a *más libros*, *mis libros* è più tentatore (non dico *facilior*: lo sarebbe se le probabilità di un refuso fossero inferiori), perché il sostantivo possiede nella lingua una frequenza incomparabilmente maggiore con il possessivo che con l’avverbio e l’associazione ci trascina con forza. (Presumo che non saranno rari gli esemplari del *Quijote* nei quali

un'annotazione manoscritta corregga *más* con *mis*, come è stato fatto in quello che possiedo di Londra-Salisbury 1781, con il testo di Juan Bowle.) Questo trascinare è però talmente palese che di per sé ci invita a resistervi: uno si sente a tal punto incoraggiato a correggere il testo, che intuisce che ci dovevano essere buone ragioni perché lo facessero solo Bruxelles 1607 e Madrid 1637-1636.

La *critique verbale* non risolve la perplessità. La *princeps* (fol. 179<sup>v</sup>, Z3<sup>v</sup>) dispone il passaggio nel seguente modo:

ay muy buen fuego en ella. Luego quiere vuestra merced, quemar mas libros, dixo el ventero? No mas, dixo el cura, q estos dos el de Don Cirongilio, y el de Felixmarte. Pues por ventura, dixo el ventero, mis libros son herejes, o flemáticos, que los

Se nella calligrafia di Cervantes *más* e *mis* non incorrono quasi nel pericolo di confusione, non c'è da pensare fosse così in quella dell'amanuense che preparò l'originale. Quel *más* potrebbe anche derivare da un *mis* contagiato dal *-mar* che lo precede, ...però pare confermato dal *No más* della stessa riga, ...o può darsi che lo anticipi. A sua volta, la correlazione di *quemar más libros* e *No más que...* ha il suo analogo in *quemar mis libros* e *mis libros son herejes...* Ad ogni modo, un *más* per un *mis* sarebbe in questo caso un *lapsus calami* talmente banale, che neanche vendendolo nella brutta copia autografa ci azzarderemmo a giurare che lo stesso Cervantes non vi fosse incorso; e se l'autografo fosse una bella copia, un *mis* del manoscritto contro un *más* dell'edizione ci ravviverebbe l'«animus suspicax». Con quale carta rimaniamo in mano? Vediamo quali invece sono state giocate da un paio di secoli a questa parte.

## 2

Come in tante altre cose, fu Clemencín (1833) il primo a lasciar testimonianza a stampa del fatto che a *mis libros* della vulgata corrispondeva *más libros* nelle prime edizioni, ed anche il primo ad approvare esplicitamente l'emendamento (che lui credeva di Londra 1738), perché *más libros* «in bocca all'oste supporrebbe che questi avesse già ricevuto anteriormente notizia dello scrutinio e dell'incendio dei libri di don Chisciotte, che è ciò a cui poteva alludere». Dal momento che l'equilibrato razionalismo di Clemencín pretendeva dal narratore un riferimento specifico alle fonti di informazione di Palomeque, ed egli non riusciva a trovare tale riferimento da nessuna parte, *más libros* risultava eliminato

in quanto “repugnante” alla logica. Effettivamente, per accettare il passaggio come si trova nella *princeps* e non allontanarsi dalle aspettative abituali nel lettore di romanzi del taglio del *Don Quijote*, è quasi inevitabile in principio imputare a Cervantes una negligenza nella coesione della narrazione, per aver attribuito all’oste un dato di cui non si dichiara la provenienza.

Precisamente il fatto che una negligenza di questo genere sia ciò che ci si aspetta da Cervantes può essere tuttavia la premessa in virtù della quale altri editori diano per valida la lezione di 1605. Se *más libros* implica un’allusione ai libri di Alonso Quijano, ci troviamo di fronte ad una efficace convergenza di azioni e piani temporali, e le parole di Palomeque assumono un divertente tono di esasperazione: «Ecco che adesso torna alla carica il nostro bibliopiromane!». Certo è che la ricchezza che da questo deriva va di pari passo con una incongruenza nell’ingranaggio narrativo, però simili disattenzioni e inavvertenze sono talmente frequenti e note nel *Quijote*, che una in più calza a pennello con l’*usus errandi* cervantino e con la fisionomia di un affabulatore tanto geniale quanto poco incline a intrecciare accuratamente tutti i fili della narrazione.

Non è necessario andar molto lontano per scoprire quelli che rimangono sciolti. L’oste «sacó [...] una maletilla vieja, [...] y, abriéndola, halló en ella tres libros grandes», recita il testo. Però davvero si tratta dell’oste? Perché «el primer libro que abrió vio que era *Don Cirongilio...*», nonostante il fatto che nella pagina precedente si scriva e poi si ribadisca che «él no sabía leer» («egli non sapeva leggere»). In una delle sue sagaci intuizioni risolte subito in correzioni strampalate, Hartzenbusch (1863) stampò «abriéndola *el cura*». L’obiezione seria ci appare all’istante: se Cervantes avesse avuto in mente quel soggetto tacito per *halló, abrió e vió*, difficilmente lo avrebbe formulato espressamente nell’orazione immediata, «Así como el cura...». Dobbiamo piuttosto ammettere (e, naturalmente, non solo per la ragione suddetta) che il soggetto di tali azioni continua ad essere l’oste. Ma allora, visto che il laureato ha letto solo «los dos títulos primeros», perché si affretta a tranquillizzare Palomeque dicendogli che vuole bruciare «no más [...] que estos dos»? A partire da cosa deduce che il terzo è innocente? L’autore e il lettore sì che lo sanno, il curato no, e, tuttavia, Cervantes gli fa condividere un dato che questi ignora.

Un contesto con simili movimenti a zig-zag senza dubbio rafforza la plausibilità di *más libros* come lezione genuina, giudicata quale l’ennesima distrazione del romanziere, e certo corrobora un aspetto dell’imma-

gine di Cervantes in quanto «ingenio lego» (secondo la coniazione del *Viaje al Parnaso*, che utilizzo qui meramente come comoda cifra di una realtà parecchio più complessa): lo scrittore dotato di intuizione, perspicacia e intelligenza eccezionali, e proprio per questo motivo incurante dei dettagli del *limae labor*. Tuttavia, nel 1925 Américo Castro contrappose al Cervantes *lego* i due volti di un Cervantes laico (si tolleri anche la nuova etichetta, in grazia della brevità), che per decenni godette di un enorme favore perché descriveva un eccezionale protagonista spagnolo della ‘modernità’ europea così come il Novecento la postulava per il Cinquecento: un volto d’intellettuale critico, reticente di fronte alla religione e ai convenzionalismi, e un altro di artista estremamente riflessivo, vigile fino al più piccolo dettaglio sia della forma che del contenuto.

Non mi interessa adesso la conferma, ovvia, dell’immagine dell’«ingenio lego» in funzione della lezione *más libros*, bensì proprio la contraria: la conferma della lezione in funzione dell’immagine. Non citerò altri editori, perché non tutti si sono pronunciati su questo tema, e perché la questione in determinati casi va legata ad esperienze e posizioni personali che sarebbe improprio anche solo sfiorare (perfino l’abusato “problema di Spagna”, e la guerra civile e l’esilio, hanno a che fare con tutto ciò). Però spero che non si neghi l’idoneità del testimone, se io stesso riconosco che il mio accondiscendere in più di un aspetto alla vecchia caratterizzazione di un Cervantes *lego* e (in forma complementare, nolente o volente) il mio rifiuto in altri aspetti dell’immagine del Cervantes laico ebbero un ruolo rilevante al momento di scegliere *más libros* per l’edizione critica. È chiaro che non si può mai sapere in quale punto dell’eterno circolo vizioso di ogni ermeneutica la somma delle osservazioni particolari si converte in giudizio globale che finisce per orientare le osservazioni posteriori. È chiaro che la mia parziale approvazione dell’idea dell’«ingenio lego», in special modo per quanto riguarda il disinteresse rispetto alla consequenzialità logica degli elementi accessori alla narrazione, non si basa unicamente sui proverbiali scivoloni narrativi del *Quijote*, ma anche su altri abbondanti indizi di diverso tenore. Ma il fatto è che la mia soluzione a un dilemma strettamente testuale non poteva fare a meno di essere instradata da opinabili considerazioni non sorte propriamente dalla sostanza stessa del testo.

Tuttavia, anche la fede nel Cervantes laico è servita per attizzare il *más libros* della *princeps* come brace del rogo acceso nel capitolo VI, «Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo» («Dell’arguto e grande scrutinio che il curato e il barbiere fecero nella biblioteca del nostro ingegnoso gentiluo-



mo»). Per quanto nel 1925 (al contrario che anni dopo) don Américo si muoveva con notevole cautela nel localizzare nel *Quijote* «ataques a la Inquisición», la libertà di spirito che sottolineava in Cervantes (spesso giustamente) implicava il presentarlo come refrattario all’esistenza e ai modi del Sant’Uffizio. È sicuro che il fuoco del capitolo sesto, anticipato da un riferimento a quei «descomulgados libros [...] que bien merecen ser quemados como si fuesen de herejes» («libri scomunicati [...] ben degni di essere consumati dalle fiamme, come se fossero stati scritti da eretici!», I, 5) e ribadito da un altro al «brazo seglar del ama» («braccio secolare della governante», I, 6), scimmietta ironicamente gli usi inquisitoriali, e in particolare imita le *expurgationes* di biblioteche e gli incendi in cui tante volte sfociavano. Riguardo al valore ultimo di tutto ciò esistono pareri discordanti. Ma se in *más libros* s’intende che l’oste è al corrente del «grande scrutinio», e se nella sua inquietudine si intuisce una simpatia dell’autore verso le vittime del Tribunale, allora non è impossibile intravedere far capolino l’ombra lunga del Cervantes laico. Così, concretamente, tra i motivi che Sevilla e Rey (1993) adducono per mantenere *más libros* figura la convinzione che Palomeque «è al corrente della pazzia e dei fatti di don Chisciotte» e che in quel passaggio «c’è odor d’Inquisizione», tanto che secondo loro «il *más* potrebbe esser usato polisemicamente, alludendo a quella realtà».

Continuiamo con la presupposizione che l’avverbio di *más libros*, sebbene ora non per distrazione, bensì per preciso calcolo, associ l’ipotetica pira dell’osteria con quella del cortile di Alonso Quijano. Come Clemencín (o Fitzmaurice-Kelly [1898]: «L’oste non sapeva...»), neanche Schevill (1928) ammetteva che tale vincolo si potesse stabilire se non esisteva menzione del fatto che il locandiere era al corrente «dell’incendio dei libri dal curato stesso»; ma, a differenza di Clemencín, il benemerito studioso americano pensava che la notizia potesse facilmente essergli giunta perché «el cura le contó [alla locandiera] en breves razones la locura de don Quijote» («il curato le raccontò con brevi ragionamenti della follia di don Chisciotte»; I, 27); e, pertanto, in opposizione a Clemencín, eliminava *mis libros* come «emendamento [...] non [...] necessario».

Nonostante tutte queste opinioni, ci domandiamo: è inevitabile dedurre che fu grazie ad alcune spiegazioni del curato nel capitolo XXVII che l’oste scoprì il triste destino della biblioteca dell’*hidalgo*? E solo se così avvenne si può pensare che *más libros* prolunghi la fiammata del capitolo VI? *A priori*, no. Il punto del testo in cui ci viene detto che Palomeque è a conoscenza di ciò che lì si riferisce, può essere benissimo la frase stessa di cui ci stiamo occupando: «Luego ¿quiere vuestra merced que-

mar más libros?». Non era necessario che venissimo avvertiti puntualmente di quando e come s'informò l'oste: quel *más* implica di per sé che è informato, e siamo liberi di immaginare (o meno) le circostanze.

Sono sul tavolo, come si vede, concezioni differenti del realismo romanzesco. Per la concezione classica (cioè, ottocentesca) di Clemencín, Fitzmaurice-Kelly e Schevill, il vuoto da riempire risulta eccessivo: Cervantes doveva precisare da dove proviene la conoscenza dell'oste perché un'ellissi così forte non rientra nei parametri del genere, così come proprio il *Quijote* li evoca segnalando, per esempio, che «algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y solo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mesmo jumento, sin haber parecido» («alcuni hanno visto difetto e dolo nella memoria dell'autore, poiché egli dimentica di rivelare l'identità del ladro del bigio di Sancio: in quel passo, infatti, non si dice e, da quanto scritto, s'inferisce solo che glielo rubarono, sebbene di lì a poco lo vediamo a cavallo sopra il medesimo giumento, senza che quest'ultimo sia mai riapparso»; II, 3). Secondo Vicente Gaos (1987), svezza-to con Proust e Faulkner, perfino il silenzio sul furto dell'asino è, in cambio, una «deliberata omissione»: più che ogni altro discorso, la letteratura si appoggia su spazi bianchi che postulano la complicità del lettore, e Cervantes non procede con «un criterio rettilineo, secondo il quale ciascuna cosa dev'essere narrata nel momento in cui accade, e non quando è opportuno», bensì mischia tempi, luoghi e azioni con destrezza da prestigiatore.

Queste contrapposte nozioni si dibattono oggi soprattutto sul terreno della teoria letteraria, tra l'ontologia della finzione e la poetica dei 'mondi possibili'. Per noi, si concretizzano semplicemente in questioni storiche e di stile; per esempio: una retrospezione fondata sulla base di un modesto avverbio, *más*, è possibile nei modi di narrare di Cervantes e nei modi di leggere dei contemporanei di Cervantes? Qualunque sia la risposta, è ovvio che le idee sulle caratteristiche e la potenzialità dei romanzi condizionano la lezione di ciascun editore, e che nel passaggio da un secolo all'altro quelle idee cambiano man mano che i romanzi perdono specificità e guadagnano in densità ellittica. Senza nessun riferimento espresso, Clemencín non poteva vedere in *más* un'allusione al «grande scrutinio» e propendeva per *mis* (con l'approvazione di Fernando Huarte: «Nel testo non appare che il curato e il barbiere abbiano parlato di libri alla locandiera quando sono andati a chiederle le cose per il travestimento»). Schevill aveva, ancora, bisogno di un riferimento, pe-

rò gliene bastava uno indiretto, e, una volta trovato, non vacillava nell’editare *más*. Coerentemente con la sua convinzione che «la tecnica del romanzo inaugurata da Cervantes comiciò ad esser compresa ed usata creativamente» solo molto più avanti, e fermo nel radicale rifiuto «ad ammettere errori dovuti a distrazione e mancanza di memoria di Cervantes, che ne possedeva una molto buona ed era un artista molto attento», tra altri fattori (come la presunzione del fatto che nel *Quijote* non è rara «la satira e la burla del Santo Tribunale»), Gaos conserva il *más* di 1605.

Vale inoltre la pena notare che, poi, con l’intenzione di (se non m’inganno) rinvigorire la concatenazione del *más libros* con gli incendi di Alonso Quijano, lo stesso Gaos sottolinea che il barbiere ha appena finito di dire: «*también sé yo llevarlos al corral o a la chimenea, que en verdad que hay muy buen fuego en ella*» («Sono capace anch’io di portarli in cortile o dritti al camino, dove, a dire il vero, c’è un gran bel fuoco»). Certo, in tali parole e nell’intervento immediatamente precedente del curato si direbbe che ci sono tutti i dati perché l’oste reagisca così come fa: in un determinato momento, l’*ama* e la *sobrina* di un *amigo* del chierico hanno gettato dei ‘libri’ (a che altro oggetto potrebbe lì far riferimento *llevallos?*) al *fuego* di un *corral* o di una *chimenea*, e, in *falta* di padrona e cugina, ***también*** il barbiere adesso può fare altrettanto. Tutto questo non è sufficiente perché Palomeque tema per *Don Cirongilio e Felixmarte?*

Però, seguendo questo filo, davvero dobbiamo retrocedere in concreto al «grande scrutinio» di trenta capitoli prima? Non necessariamente, sebbene senza il *flash-back* perdiamo in parte la convergenza di azioni e il tono di esasperazione sopra menzionati. Ciò che ha appena ascoltato, e, d’altro canto, più o meno cosciente che i libri sospetti, «*justos*» o «*pecadores*» (I, 7), con frequenza si sommettevano al giudizio del parroco e finivano tra le fiamme, per l’oste è più che sufficiente per rendersi conto che il curato e il barbiere si sono già anneriti le mani con la biblioteca di un *amigo*: spetta al lettore, non a lui, identificarlo con don Chisciotte.

Fernando Huarte esorta a escludere *más* in beneficio di *mis*, perché crede che l’eventualità che l’oste pensi ai falò di libri che le autorità ecclesiastiche facevano nei paesi è «supporre molto senza riscontro nel testo». Ignoro se il mio erudito amico stia mediando nei dibattiti che la (supposta) teoria della letteratura, a sdegno della pratica, ha moltiplicato per delucidare se un romanzo possa trattare di cose assenti nello stesso romanzo o se l’universo della finzione è completo ed esaustivo. Però

indicherò che le edizioni del *Quijote*, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, mostrano abbondanti tracce di alcuni pregiudizi perfettamente equiparabili a quelli basati su qualsiasi risposta al problema dei *Fictional Worlds*: pregiudizi, o si chiamino pure giudizi previi, di dottrina ed esperienze letterarie, di visione storica e di prospettiva biografica, di simpatie ideologiche, che si sono forgiati principalmente al margine del testo e malgrado ciò determinano dove risieda l'errore e dove la ve-

<sup>1</sup> Fra tali pregiudizi mi limiterò a menzionare in nota (perché di diverso genere) quello che probabilmente è stato il più influente nel secolo scorso, e che, nonostante le coincidenze apparenti, non sarebbe esatto confondere con la nozione tradizionale del "bon manuscrit" o del "testo di base", dandogli una relativa patente di razionalità che non possiede: il dogma della *princeps* infallibile. Perché, per sorprendente che appaia, tra i cervantisti non solo si generalizzò la credenza che una edizione del *Quijote* doveva disprezzare l'esistenza di tutte le altre e seguire unicamente ed esclusivamente le edizioni a stampa di 1604 e 1615, ma anche che limitarsi a quelle in forma rigorosa e poco meno che incondizionata fosse l'unica garanzia di risolvere i (rari) dubbi che si potessero manifestare. Se non tollerabili, posture affini a questa possono essere a volte, nella disperazione, non più censurabili di qualsiasi altro totale abbandonarsi ad un *codex optimus*, sempre e quando rispondano ad uno studio serio dei materiali. Ma è chiaro che non si possono accettare se rispondono, come nel nostro caso, alla mancanza di studio (e persino all'ostinazione di non intraprenderlo) e alla negazione non già della critica congetturale, bensì della mera critica, per ignoranza dei rudimenti della filologia. In una rassegna delle opinioni preconcette che hanno man mano lasciato sentire il loro peso sul testo del *Quijote*, sarebbe pusillanime omettere, ma neppure varrebbe la pena di menzionarlo fuori nota, un altro tipo di corruttela tanto puerile quanto tuttavia stranamente forte: il rancore di un editore contro l'altro. La storia comincia, nel 1781, con lo stesso Bowle, il primo a restituire il nostro passaggio alla lezione della *princeps*. Siccome Bowle non era proprio una volpe in questioni testuali, ma piuttosto andava pazzo per le *lectiones faciliores*, sospetto che nella sua decisione non venne influenzato unicamente dall'adesione alle edizioni di 1605<sup>2</sup> e 1608, bensì anche dall'odio mortale verso Pedro Pineda, il pittoresco correttore londinese del *Quijote* di 1731, «a business for which he appears to have been every way unqualified», che nonostante ciò Bowle aveva costantemente davanti agli occhi. Non si tratta di un'intuizione senza fondamento. Nell'esemplare di Madrid 1750 che usò per preparare il suo stupendo lavoro, insieme alla lezione originale registra solo la variante di Londra, annotandola inequivocabilmente come «erronea» e spiegando: «allude l'oste all'incendio dei [libri] da parte del curato»; però nelle «Varias lecciones» della sua edizione non si degna di accogliere quella lezione che senza dubbio giudicava essere un'innovazione di Pineda. Al «nec nominetur in vobis» aderiva anche il suo compaesano Fitzmaurice-Kelly, l'ostinato difensore della *princeps* contro Hartzzenbusch; ma dal momento che quest'ultimo aveva ceduto qui alla seduzione di *mis libros*, il disinvoltato *don* cantabrigense, nonostante emendasse qui nello stesso modo e nonostante nell'apparato critico non si stancasse di denunciare *opportune et importune* le «arbitrarie alterazioni» del suo antecessore, tace adesso in malafede che le due edizioni di Hartzzenbusch riportano questa stessa lezione.

rità... nel testo fissato da ogni editore (incluso, evidentemente, il sottoscritto)<sup>1</sup>.

## 3

Facciamo un passo in avanti chiedendoci come debba procedere l'editore che si trovi ad un bivio simile a quello del *Quijote* tra *más e mis libros*. Ammesso che abbia soppesato tutti gli argomenti e sia arrivato alla ferma convinzione che il *locus* è in teoria irrisolvibile, quali saranno le conseguenze *pratiche*, ineludibili, di tale incertezza?

Una riflessione minima sulla tipologia e la pragmatica dei generi ecdotici ci insegna che in ultima istanza il conflitto non sorge in una edizione critica. L'edizione critica è per definizione l'insieme indissociabile di un testo e di un apparato, il confronto continuo tra l'uno e l'altro, e prende forma solo in funzione dell'unico utente di fatto capace di confrontarli. Nessuna illusione maggiore che concepirla come 'definitiva': è l'edizione provvisoria per eccellenza, perché deve contenere tutte le alternative possibili per i passi spinosi, e con quelle l'invito a cambiare quella adottata dall'editore. Un apparato può documentare la filiazione dei testimoni o le peripezie accidentali di un libro, ma la sua suprema ragione d'essere è quella di lasciare aperto il dialogo tra le varianti. (Nel caso che non ce ne fossero o non se ne sospettino, o se si dispone di una fonte al di sopra di ogni sospetto, dell'apparato non c'è nessun bisogno.) La lezione stampata nel corpo della pagina è solo la scommessa più forte dell'editore, ma di fatto non vanifica l'apparato, le altre lezioni dell'apparato, per il solo destinatario possibile: l'esperto con uguale o maggior conoscenza. L'edizione critica all'antica e gradita maniera tipografica è semplicemente la versione modesta di una edizione sinottica o ipertestuale. Un'edizione critica del *Quijote*, quindi, non può che offrire sia *más libros* che *mis libros*, mettendo in evidenza, questo sì, l'ipotesi preferita dall'editore.

Non ci dobbiamo lasciare ingannare dal nome: quando si tratta di classici di limpida intenzione artistica e di valore permanente, l'edizione critica non è un'edizione, bensì uno studio; non un testo, bensì un metatesto. L'edizione critica (se concepita alla maniera tradizionale) aspira a riscattare o a ricostruire quanto meno la sostanza del contenuto e la formulazione verbale desiderate dall'autore, però tradisce profondamente l'autore cambiandogli di registro il testo, trasformandolo, da oggetto di piacevole percezione, in materiale di consultazione e ricerca. Questa metamorfosi è fondante e inevitabile: l'edizione critica non

può compiere la volontà dell'autore che l'opera sia letta come si legge normalmente la letteratura, con l'apparenza e all'interno della cornice proprie della letteratura – non della filologia, né della storia della lingua o della codicologia –, perché necessariamente, presentandola in oscillazione tra il testo e l'apparato e marcandola con elementi estranei alla comune esperienza letteraria, la colloca in un ambito diverso, artificiale. L'edizione critica non è, dunque, l'obiettivo in sé stessa, bensì la condizione imprescindibile e il tramite più idoneo per la pubblicazione di un testo critico, cioè, *grosso modo* il testo stesso dell'edizione critica ma esente di ogni bagaglio erudito (come il “clear text” della tradizione angloamericana), in modo da rispondere adesso sì all'intenzione dell'autore anche in relazione al modo in cui egli pretendeva e si aspettava di essere letto. Però nel testo critico, dal momento che si perde lo scudo protettore dell'apparato, con le sue diverse opzioni e l'istigazione a scegliere tra queste, si è tenuti a prendere posizione in favore di una sola lezione; e se, come nel nostro esempio, il dilemma sembra irrisolvibile e le alternative implicano differenze di peso, quella sola lezione s'ingigantisce preoccupantemente nel corpo della pagina.

Non manca chi nega la liceità di pubblicare un testo critico da solo. Per decenni, sino all'irruzione della *editorial theory*, l'unica scuola filologica istituzionalizzata su basi talmente solide da possedere un sinedrio che sancisse il comportamento ecdoticamente corretto, il “Committee for Scholarly Editions” della Modern Language Association of America, ha richiesto come minimo che il “clear text” venga accompagnato da un “textual essay”, e che, se non riporta «an appropriate textual apparatus», questo si trovi «otherwise available at the time of publication», non tanto «in the special-collections department of a particular library», bensì «in a standard edition to be found in many academic and sizable public libraries». Debitamente dissimulata (supponiamo nel verso del frontespizio o in fondo al volume), una nota che rinvii all'apparato di un'altra edizione, critica, non può alterare di molto le cose. Però anche senza “textual apparatus”, un “textual essay” come Dio comanda è sufficiente per trasformare significativamente la condizione letteraria, lo statuto stesso dell'opera, sottoponendola al microscopio e allo scalpello di un tipo di osservazione estraneo alla sua natura. È così nella pratica per la stragrande maggioranza dei lettori, e lo è ancor di più nella pura teoria.

Tuttavia, se non si decide a tagliar corto e a condannare senza remissione il testo critico autonomo, condannando inoltre l'opera ad essere unicamente un'agrodolce prelibatezza per filologi, l'editore dovrà seguire una delle due direzioni del vicolo. Non gli serve consolarsi, come l'a-

stuto Hermann Fränkel, dicendosi che se le lezioni sono equipollenti «non ha alcuna importanza se nel testo ci sia questa o quella espressione», perché le nostre non lo sono, né nel caso concreto del *Quijote* che abbiamo considerato né nella proiezione di questo caso concreto ad un piano generico. La critica testuale non gli offre prove definitive; l’indeterminazione congenita all’edizione critica si scopre essere adesso solo un palliativo, non un rimedio... Che cosa farà, allora, nel testo critico?

La ricetta di *routine* per l’adiaforia stemmatica – affidarsi alla “tradizione più autorevole”, al “testimone meglio qualificato”, ecc. ecc. – diventa forte quando si deve scegliere tra un’unica fonte accreditata (come *más libros*) e una congettura (come *mis libros*), pur contemporanea e molto autorevole, ma si può considerare inadeguata in entrambi i casi: sarebbe praticamente un miracolo che in tutte le congiunture di equivalenza – si noti bene: *equivalenza* – la scelta giusta ricadesse sempre dalla stessa parte (perfino il gioco dei dadi ci offrirebbe un criterio più rigoroso!). La critica letteraria vuole dare per scontato che la lezione preferibile dal punto di vista estetico lo sia anche da quello ecdotico. Senza dubbio, se risultasse evidente un vantaggio artistico, in accordo con le abitudini dello scrittore e senza prova di obbedire ad un tentativo di emulazione da parte del trascrittore (come così di frequente succede nelle opere burlesche), disporremmo già di ottimi motivi per decidere, e il tentennamento non si produrrebbe. Nel nostro esempio del *Quijote* abbiamo constatato quanto difficile sia trovare una base stabile per un ragionamento condotto lungo tali percorsi: i credi più diametralmente opposti hanno benedetto o scomunicato le stesse varianti. Comunque, mettendoci a scegliere tra lezioni in principio ugualmente valide (e ugualmente soggettive) da un punto di vista letterario, la maggioranza dei critici, affezionati o meno alle ambiguità della *ambiguity* o ai vagabondaggi della *différ(r)ance*, sono convinto che si pronuncerebbero per quella che richiede una maggiore implicazione del lettore.

Tornando al nostro *specimen* cervantino, non dovremmo speculare troppo. Sembra sensata la considerazione che *más libros*, in qualunque modo s’intenda, spinge a intrecciare un maggior numero di fili tra il preciso momento in cui l’oste pronuncia la frase ed altri episodi e motivi conduttori del romanzo. È, di conseguenza, un fattore agglutinante, un elemento di sutura di valore strutturale, la cui opportuna valutazione richiede al lettore un’attenzione più sveglia e perspicace che *mis libros*. Se tale interpretazione fosse meno opinabile, se non desse per scontato tanti pregiudizi estetici, avremmo già, come ho indicato, un orientamento sufficiente per fissare il testo critico. Però non è così, o, per il nostro

obiettivo, è meglio che non la consideriamo tale. Perché se ho segnalato queste impostazioni proprie della critica letteraria non era con lo scopo di impugnarle in difesa di *más libros*, ma per proporre che la soluzione per il problema ecdotico che si presenta potrebbe ben risiedere nell'intervento del lettore attraverso un processo analogo a quell'intrecciare i fili appena descritto: un processo analogo, ma stavolta di indole propriamente testuale.

In effetti, dato un conflitto di lezioni non risolvibile dal punto di vista dello spirito (*usus scribendi* ed altri) né da quello della materia (circostanze della trasmissione, copia, ecc.), e data la parità degli argomenti in favore di una o dell'altra soluzione, il carattere delle varianti può a volte consigliare che il testo critico tenda verso quella in teoria di per sé più adatta a suggerire al lettore la complessità ecdotica del passaggio, la più adatta per palesargli l'opzione scartata e, di conseguenza, spingerlo a farsi carico del problema e cercare una soluzione propria.

Dicevo sopra che l'emendamento di Bruxelles 1607 e Madrid, 1637-36, «Luego ¿quiere vuestra merced quemar *mis* libros?», era un cammino senza ritorno: una volta introdotto, nessuno poteva trovare pecche in una frase così naturale ed opportuna. In cambio, *más libros* si presta a sollevare interrogativi, perché il lettore conta sul fatto che il dialogo si riferisca alla situazione immediata, spingendola in avanti, invece di forzare un ritorno all'indietro, sino al momento in cui si bruciarono certi libri al cui destino se ne andrebbero ad unire adesso altri, *más*. L'improvvisa riapparizione di un passato conduce forse a vagliare prima, inconscientemente, la possibilità di adattare il testo al presente che ci si aspettava, e quindi viene subito in mente un sintagma tanto frequente e adeguato al contesto come *mis libros*. In lettori più riflessivi e minuziosi, può darsi che il primo passo sia piuttosto quello di domandarsi quale valore concedere qui all'avverbio, di quali altri libri suppone l'oste che si stia parlando, come funziona l'allusione nello sviluppo della trama... Tuttavia sia durante sia alla fine di tali considerazioni è difficile che non si presenterà la tentazione di leggere *mis* invece di *más*. Da qualunque punto si parta e a qualunque conclusione si arrivi, la variante *más* tende a provocare e in genere provoca un'analisi del passaggio che quasi inevitabilmente ci presenta come alternativa potenziale la lezione *mis*. L'editore che non giunga a persuadersi pienamente che deve prevalere una delle due varianti, farà bene a parteggiare per *más*, dal momento che *más* è l'unica che può produrre un esame in linea con ciò che ho appena ricostruito, coinvolgendo il lettore e concedendogli l'ultima parola. Un po'



per scherzo e un po’ sul serio, potremmo addirittura parlare di una *lectio fertilior*.

Ça va sans dire, l’applicazione di questa direttrice per la costituzione del testo critico deve circoscriversi a quei luoghi irriducibili con altre strategie e dipende basicamente dalla conformazione delle varianti in lotta, una delle quali deve lasciare intravedere l’altra (o le altre) con sufficiente nitidezza. È altrettanto chiaro che in mano ad un editore incompetente questo criterio (come qualunque altro...) si può convertire in un colabrodo di refusi e deformazioni. Però queste ovvie restrizioni non significano né che tale principio si possa applicare unicamente in poche occasioni né che sia di scarso rendimento. Di fatto, per non allontanarci dal *Quijote*, i casi suscettibili di essere sciolti per tale via non solo sono almeno un paio di dozzine, ma anzi riguardano alcune delle lezioni più interessanti e controverse di tutto il romanzo. Ne sono esempi, difatti, il «sola y señera» indicato da Pellicer e riproposto da Schevill, contro il «sola y señoira» originario (I, 11); il «disoluble nudo» di 1604 e 1605<sup>2</sup>, contro il «indisoluble nudo» delle edizioni posteriori (I, 27); o le «tocadas honradas» della *princeps* contro le «tocas honradas» dell’emendamento frequente (I, 46). Come di fronte a questi esempi memorabili, certi editori si sentiranno di avere il fegato per scartare con decisione una delle varianti, e allora non ci sarà nulla da controbattere, perché niente è superiore a un *iudicium* solidamente costruito e a una ferma convinzione soggettiva. Però, quando si presenti il caso, l’approccio critico che propongo può prestare utili servigi a chi non veda come uscire dall’imbarazzo di lezioni con la stessa robustezza e in opposizione tra loro.

D’altra parte, il principio della cosiddetta *lectio fertilior* non è applicabile unicamente a luoghi minuti come quelli appena ricordati, ma anche agli aspetti macroscopici di un’opera. Della Prima parte del *Quijote* esistono tre edizioni riviste da Cervantes, ciascuna delle quali costituisce a rigore una redazione distinta, dal momento che le aggiunte e i ritocchi alterano la trama argomentale e l’articolazione dei suoi elementi. In un testo critico, in funzione del lettore del *Quijote* per eccellenza, il buon lettore di romanzi (e scartate, dunque, le teorie sociologiche e genetiche del testo multiplo, concretizzato o meno per la via ipertestuale), quale delle tre versioni si deve pubblicare in modo da formare un’unità con la Seconda parte del 1615? Visto che le tre risposte possibili sono tutte legittime ma incompatibili tra loro, uno dei dati che è necessario valutare per prendere una decisione è la produttività della soluzione prescelta, la misura in cui stimola l’implicazione del lettore. Sebbene questione di mi-

nor portata che la concorrenza di versioni (non ne tratterò adesso), l'adiaforia è, certamente, una malattia grave della critica testuale: grave, ma non necessariamente mortale; e denunciare le sue cause non implica mettergli la toppa del "bon manuscrit": rimettersi ad un'unica fonte spesso non è altro che un sotterfugio per non esaminare con lo zelo necessario (e un ottimo programma di concordanze) le peculiarità, o i 'diastemi' (Cesare Segre *invenit*), dei testimoni discrepanti. La regola d'oro, credo, risiede nel non misurare tutti i problemi con lo stesso metro e nel prendere invece in considerazione tutti gli elementi del fatto ecdotico.

Il destinatario non è meno rilevante degli altri. A dire il vero, egli decide come deve configurarsi ciascuna edizione, e, così, giunge a condizionare la variante o la versione scelta. Ho segnalato prima la provvisorietà inerente all'edizione critica, nella misura in cui suppone un utente in continuo andare e venire tra testo e apparato, e in grado di decidere per conto suo. Con questo panorama, l'editore non può che essere consapevole del fatto che qualunque sua proposta nel testo, per rischiosa che risulti, dovrà essere vagliata dall'esperto nel setaccio dell'apparato, e sarà, pertanto, facilmente revocabile senza danni. Davanti alla sana esortazione al rischio che tali dati comportano, il testo critico, in cambio, con la sua lezione unica e identica sia per dotti che per inesperti, richiama comprensibilmente alla prudenza. Non solo è legittimo bensì buono e giusto, dunque, che lo stesso editore scelga una lezione in un caso ed una distinta in un altro. Però, se il testo critico, per conciliare le intenzioni dell'autore di un tempo e le convenienze del recettore contemporaneo, si presenta con una determinata apparenza, le caratteristiche dell'edizione critica sono indivisibili dalle tecniche materiali usate per elaborarla. Senza le costrizioni tipografiche che fissarono quella fisionomia che ci è familiare, con gli strumenti dei nuovi tempi, l'edizione critica si fa per esempio ancora meno 'definitiva' e più 'aperta'. Oggi, in effetti, sarebbe assurdo (e probabilmente immorale) giocare gli sforzi personali ed economici (con frequenza pubblici) che una edizione critica comporta sull'unica carta della pubblicazione a stampa e delle eventuali ristampe: si vuole mantenere l'impegno vivo e fecondo associando l'impresso ad una pagina *www* (o eredi) in perpetuo processo di aggiornamento e in continuo dialogo con altri studiosi.

La strategia che ho suggerito per alcune varianti che si scontrano può sembrare lontanissima da queste considerazioni. Tuttavia, nella mia intenzione, risponde esattamente alla stessa esigenza: situare sempre le questioni di critica testuale nella prospettiva di una ecdotica integrale,

non chiusa negli stretti parametri dei manuali nella tradizione (mal chiamata) lachmanniana, ma all’erta su tutti quei fattori che configurano la pubblicazione di un’opera, collocando il destinatario in una posizione privilegiata. Un conflitto di lezioni analogo a quello che abbiamo esaminato nel *Quijote* non si risolve usualmente né sulla base di uno stemma, né esclusivamente mediante una *critique verbale*, bensì a partire da atteggiamenti previi all’incognita testuale. Neppure si deve affrontarlo in astratto, ma piuttosto in accordo con i restanti vettori, teorici e pragmatici, che si coniugano in una edizione impeccabile<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> I riferimenti bibliografici relativi alle edizioni alle quali abbiamo qui fatto allusione senza specificazioni si troveranno in Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, che rivede e aggiorna la mia anteriore edizione del 1998 (Barcelona, Editorial Crítica: Biblioteca clásica, 50; esiste una versione ipertestuale in <<http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/>>; tutte le correzioni al testo e all’apparato critico introdotte nelle ristampe si possono consultare in una delle pagine di <<http://cece.edu.es/>>). Per l’identificazione dei luoghi del *Quijote* commentati, rinvio alla relativa base dati in CD-ROM di ciascuna edizione. L’editio minor del *Quijote* che ho preparato per la regione Castilla-La Mancha e la Real Academia Española (2004), corredata adesso dalla versione italiana di Angelo Valastro Canale, è in corso di pubblicazione nella collana “Classici della letteratura europea moderna” della UTET; da qui provengono le traduzioni dei brani del *Quijote*. Ulteriori osservazioni e materiali complementari, nella «Historia del texto» della mia edizione e nel mio libro *El texto del ‘Quijote’. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad de Valladolid y Barcelona, Destino, 2005. Aggiungo solo che l’esemplare di Madrid 1750 usato da J. Bowle appartiene attualmente alla Hispanic Society of America; ringrazio J. O’Neill per la gentilezza di averlo consultato per me. Indico di seguito, in ordine alfabetico per autore, la fonte delle citazioni: Richard Bentley, in E.J. Kenney, *The Classical Text. Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 113; Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española, 1925, p. 306; Committee for Scholarly Editions (anteriamente “Center for Edition of American Authors”) della Modern Language Association of America, *Guidelines for Scholarly Editions*, prospetto con data del 1° di gennaio del 1992, e “Introductory Statement” apparso in *PMLA*, XCII (1977), pp. 583-97; Hermann Fränkel, *Testo critico e critica del testo*, trad. di L. Canfora, Firenze, Le Monnier, 1983, p. 40, n. 1; Fernando Huarte Morton, «‘Quemar mis libros’», *Analecta Malacitana*, XXII, 1 (1999), pp. 179-81; Thomas G. Tanselle, *A Rationale of Textual Criticism*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1989, p. 15. Una prima versione del presente saggio, «Lecturas en conflicto: de ecdótica y crítica textual», è apparso negli *Studia in honorem Germán Orduna*, edd. Leonardo Funes y José Luis Moure, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 543-56; per il testo italiano mi sono servito dell’aiuto prezioso di Eleonora Arrigoni.

# DENTRO LA "LIZ", OVVERO L'EDIZIONE DI MILLE TESTI

PASQUALE STOPPELLI

La storia che sto per raccontare ha inizio in un pomeriggio della primavera del 1985 in un'aula del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Roma "La Sapienza", dove ricoprovo da professore associato l'insegnamento di Filologia italiana. Dopo una prima parte di corso dedicata al metodo, per addestrare gli studenti sulle tecniche di edizione avevo scelto quell'anno il testo della *Mandragola*. Qualche anno prima era stata pubblicata nella "Biblioteca Universale Rizzoli" una buona edizione della commedia, a cui uno dei due suoi curatori aveva fatto seguire nel 1983 un saggio di critica testuale. C'erano dunque materiali freschi su cui esercitarsi.

Il lavoro in aula doveva ripercorrere, per come era possibile in poco più di venti ore, tutto il processo che dalla collazione dei due testimoni significativi della commedia portava alla costituzione del testo. Quei documenti presentavano delle varianti che non era agevole ricomporre in un unico testo, ma neppure erano a tal punto divergenti da imporre una scelta netta di uno sull'altro. Capitava spesso dinanzi all'incertezza della soluzione di invocare l'*usus scribendi* dell'autore: ma come accertarlo rispetto a un corpus testuale vicino alle tremila pagine? Cominciavano in quegli anni a diffondersi i personal computer; si avevano invece notizie vaghe sugli scanner, macchine che dicevano essere delle fotocopiatrici in grado di "leggere" il testo e restituirlo digitato. Dinanzi all'impossibilità di valutare la maggiore pertinenza delle lezioni concorrenti rispetto alle abitudini di scrittura di Machiavelli a un certo punto mi arresi, dichiarando agli studenti che probabilmente della questione testuale della

PASQUALE STOPPELLI (Università di Roma "La Sapienza") ha lavorato su testi letterari di area quattro-cinquecentesca e su filologia attributiva, filologia dei testi a stampa, lessicografia e applicazioni informatiche ai testi letterari. Sua recente pubblicazione, *La 'Mandragola': storia e filologia* (2005).

*Mandragola* si sarebbe potuti venire a capo solo quando si avesse avuto a disposizione l'intera opera dell'autore in formato elettronico.

Alla fine della lezione uno di loro mi si avvicinò, dicendomi che suo padre, un ingegnere con la passione per le nuove tecnologie, disponeva di un computer e di uno scanner e che se avessi voluto avremmo potuto fare delle prove di acquisizione del testo. Cominciammo e la cosa con mia sorpresa riuscì più facile di quanto immaginassi. Naturalmente il corso era finito ancora prima che potessimo disporre del primo file di testi machiavelliani, ma l'esperimento fu comunque positivo ed effettivamente qualcuno dei dubbi sul testo della *Mandragola* per quella via già allora poté essere sciolto. Quello studente si chiamava Lorenzo Bartoli e insegna oggi lingua e letteratura italiana all'Università Autonoma di Madrid. In seguito avrei saputo che il suo nonno materno era stato Umberto Bosco, l'illustre studioso che con Contini aveva mostrato più sensibilità di chiunque altro in ambito italianistico nel riconoscere l'importanza delle concordanze nel lavoro critico, e aveva lui stesso promosso la redazione, allora con metodi manuali, delle concordanze dei *Canti* di Leopardi e addirittura del *Decameron* di Boccaccio. Dato che la realizzazione dei file machiavelliani può essere considerata la posa della prima pietra della LIZ, quella significativa ascendenza familiare, sebbene allora a me sconosciuta, sarebbe stata di ottimo auspicio.

Se il caso non ci avesse messo la mano, non posso tuttavia oggi dire se l'iniziativa sarebbe finita lì o avrebbe comunque avuto un seguito. La circostanza fortunata fu un convegno di aggiornamento del CIDI per insegnanti di lingue straniere, organizzato a Cagliari nel maggio del 1988. Tra gli argomenti dell'incontro era l'uso in classe del dizionario. La mia presenza in quel convegno era stata richiesta dalla Garzanti, casa editrice per la quale avevo curato il rifacimento del *Dizionario della lingua italiana*, pubblicato nel 1987. All'incontro di Cagliari era anche presente Lorenzo Enriques, amministratore delegato della Zanichelli, che era lì per lo Zingarelli e gli altri dizionari della casa editrice bolognese. Enriques e io rappresentavamo in quell'occasione interessi concorrenti, ma nacque tra noi una simpatia personale che sarebbe stata determinante per la messa in cantiere e poi la realizzazione della LIZ. Ma il fatto determinante, seppure fortuito, fu che tra i relatori del convegno fosse anche Eugenio Picchi, allora ricercatore dell'Istituto di Linguistica computazionale del CNR di Pisa, che mostrò in una delle sedute il prototipo del DBT (*Data Base Testuale*, come lui l'aveva battezzato), un software ancora sperimentale da lui sviluppato in linguaggio Pascal, in grado però già di produrre concordanze con una velocità di esecuzione che per i tempi faceva impres-

sione. Ricordo che lo standard dei processori di quelli che allora si chiamavano IBM compatibili era il 286, che il sistema operativo era il DOS, che Windows ancora non si conosceva, che i lettori di CD-ROM erano rari e che i masterizzatori erano apparecchi del costo di molti milioni di lire, di cui si sapeva l'esistenza in poche software house.

Il primo progetto di quella che si sarebbe chiamata LIZ (acronimo di *Letteratura Italiana Zanichelli*, ma anche gradevole ipocoristico femminile di Elizabeth) fu pronto entro il 1989 e con esso la relativa contrattualizzazione. L'obiettivo minimo era quello di concordare elettronicamente, attraverso appunto DBT, almeno cento testi letterari italiani. La riuscita dell'impresa non era sicura, anche se l'esperienza della trasposizione digitale dei testi di Machiavelli costituiva comunque un precedente incoraggiante. Il budget messo a disposizione dalla Zanichelli era consistente per quello che era allora l'ammontare dei finanziamenti pubblici della ricerca in ambito umanistico, ma era comunque ristretto rispetto al lavoro necessario alla preparazione di una mole così imponente di testi. A questo proposito è il caso di anticipare che non solo la prima release, ma tutte le successive sono state realizzate con finanziamenti della casa editrice; strumenti o laboratori universitari non sono stati mai impegnati. Quello che è intervenuto col mondo accademico e istituzionale è stato fin dagli inizi uno scambio alla pari di testi. Mi piace ricordare a questo proposito la contemporanea attività pionieristica di Amedeo Quondam come direttore dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara nel promuovere la digitalizzazione di testi della tradizione petrarchista. Molti testi preparati per la LIZ furono messi a disposizione dell'Istituto ferrarese, e così reciprocamente testi realizzati a Ferrara finirono nella LIZ.

Oggi le biblioteche digitali sono argomento di attualità. Nell'ambito della cosiddetta informatica umanistica esiste una corrente d'opinione che sostiene che il testo elettronico debba riprodurre la fonte a stampa secondo modalità che ne ripetono finanche i particolari più insignificanti. E siccome a questa impostazione la LIZ sia per impossibilità oggettiva sia per scelta non ottempera, spunta di tanto in tanto qualcuno ad atteggiare la bocca a una smorfia di disgusto. Ma a parte l'assurdo di pretendere che ciò che è stato fatto ieri corrisponda a caratteristiche che si vogliono imprescindibili oggi, la LIZ non ha mai aspirato a essere una biblioteca digitale. E non si capisce perché mai dovrebbe esserlo, visto che quasi tutti i testi in essa registrati sono in tutte le biblioteche pubbliche, anche comunali e di quartiere. La LIZ altro non è che un sistema di con-

cordanze elettroniche intratestuali e intertestuali. Ma siccome l'equivoco continua, a evitare che in futuro si travisi ancora la realtà, spero che aprire la porta del suo retrobottega possa servire non solo a chiarire molte cose che dall'esterno appaiono forse inspiegabili, ma anche a partecipare un patrimonio non proprio trascurabile di esperienza, tanto più utilmente oggi che l'acquisizione digitale di testi letterari interessa, oltre che le università, le istituzioni culturali nazionali.

Cominciamo dal protocollo seguito nella preparazione dei testi, rimasto sostanzialmente identico dalla prima release del 1993 fino alla quarta del 2001. Il primo atto è costituito dal passaggio del testo allo scanner. Si era alla fine degli anni Ottanta. Gli scanner e i software di riconoscimento dei caratteri lavoravano con standard di precisione lontani da quelli attuali. Questo comportava che il testo acquisito presentasse una percentuale piuttosto alta di errori. Per la qualità del risultato era allora decisivo (oggi molto meno) il tipo di carta dell'edizione scansionata: quella patinata aveva una resa migliore di quella ruvida o spugnosa; analogamente, la composizione digitale era di gran lunga preferibile a quella in linotype o addirittura in caratteri mobili. I libri stampati prima del 1960 di conseguenza non consentivano in genere un'acquisizione sufficientemente corretta. Questo ha fatto sì che nella scelta del testo da scansionare non sia stato sempre possibile utilizzare l'edizione di riferimento negli studi, ma si è dovuti talora ripiegare su un'altra edizione che si atteneva a quel testo avendo però una migliore resa alla scansione. Perciò dunque nella bibliografia della LIZ si incontra qualche volta il rinvio a volumi di collane divulgative di classici come i "Grandi Libri Garzanti", la "Biblioteca Universale Rizzoli" o gli "Oscar Mondadori" e non direttamente al testo critico originale. In particolare i volumi più vecchi della collana degli "Scrittori d'Italia" di Laterza, depositari delle edizioni critiche di molte opere, avevano una resa pessima allo scanner. Naturalmente il testo nel passaggio dalle pagine dell'edizione critica a quelle della successiva economica poteva avere subito rimaneggiamenti circa gli accidentali del testo (tipi di accento, di virgolette, paragrafatura ecc.), che rimanevano pertanto tali anche nel testo LIZ. Per non dire degli errori, pressoché ineliminabili in ogni passaggio di copia, presenti nelle edizioni divulgative e che era difficile intercettare a meno che non fossero evidenti. Né, come sa chi conosce l'abbicci del lavoro editoriale, era possibile dare in correzione un testo scansionato su una fonte su quello di un'altra fonte. Ma c'era un ulteriore problema. Un libro passato allo scanner ne esce fisicamente malconcio. Non si poteva certo chiedere in prestito a una biblioteca un'edizione di pregio o di valore stori-

co e poi restituirla squinternata. Opere di questo genere neanche vanno in prestito. In questo caso o il libro si acquistava se era in commercio o, se non era in commercio, si ripiegava su un'altra soluzione. Questa è la ragione per cui, per citare un caso fra gli altri, le poesie di Carducci si leggono nella LIZ secondo il testo di una apparentemente poco autorevole edizione dei "Classici popolari Bietti", l'unica allora disponibile che stampasse l'intero corpus poetico secondo il testo dell'edizione canonica zanichelliana, della quale invece non si riusciva a disporre.

Già da queste prime note emerge un criterio di pragmaticità adottato nella costituzione del corpus testuale della LIZ. Avere la possibilità di concordare tutte le più importanti opere degli autori più significativi della letteratura italiana sarebbe stato un vantaggio talmente grande per gli studi che, di fronte al fare solo rispettando con assoluto rigore i crismi dell'operare filologico o al non fare, si è preferito comunque fare come meglio si poteva. L'utilità dimostrata negli studi dalla LIZ in questi anni credo abbia confortato la scelta fatta.

Ritornando al protocollo di preparazione dei testi, il file che risultava dall'acquisizione era quanto mai disordinato: spazi superflui, lettere improprie in corrispondenza di macchie della carta, numerazione dei versi o dei paragrafi da eliminare, numeretti di richiamo alle note a piè di pagina da cancellare, e poi soprattutto errori testuali, più o meno abbondanti a seconda della tipologia della fonte di acquisizione. Siamo agli inizi degli anni Novanta: i processori 286 erano intanto stati sostituiti dai 386, che avrebbero a loro volta lasciato il posto ai 486, ma il software di riconoscimento dei caratteri non aveva ancora fatto sostanziali passi avanti. Il testo in questa forma non poteva andare in correzione: era necessario un preliminare trattamento che conferisse a esso per lo meno l'aspetto di una bozza. Il testo, uscito dallo scanner in formato ASCII, veniva aperto con un editor che avevo conosciuto alla Garzanti, allora molto usato nelle tipografie e nelle redazioni dei giornali. Il suo nome era XYWrite e aveva un ingombro di appena 300 kb: non aveva alcuna amichevolezza, ma garantiva prestazioni straordinarie. Soprattutto consentiva a chi non aveva alcuna competenza di programmazione di creare con facilità delle macro, che avevano il vantaggio di poter essere raggruppate in grappoli e lanciate con un unico comando. In poco tempo mettemmo insieme un sistema di correzione consistente in un insieme di parecchie centinaia di macro, ciascuna delle quali eseguiva in automatico delle operazioni di ricerca e sostituzione. Per effetto di questo trattamento il testo da una condizione informe acquisiva un assetto che lo rendeva trattabile manualmente. Soprattutto venivano corretti per



questa via rapidamente gli errori ricorrenti dell'acquisizione ottica. L'abbandono necessario anni più tardi di XYWrite per WinWord non sarebbe avvenuto senza un po' di rammarico.

A questo punto il testo, dopo un rapido scorrimento a video per controllarne l'integrità (facilmente durante la scansione potevano saltare delle pagine o delle pagine potevano essere acquisite due volte), l'eliminazione con altre macro degli accapo di stampa se si trattava di prosa, ma la loro conservazione in caso di poesia o dei capoversi dei paragrafi in prosa, era pronto per essere stampato e dato in correzione manuale come una normale bozza.

La preparazione dei testi di LIZ3 e LIZ4 sarebbe avvenuta in una struttura adeguata, la Lexis, una società di editoria elettronica che avevo intanto contribuito a fondare con alcuni miei collaboratori proprio per realizzare questo lavoro. La prima e la seconda LIZ erano state invece letteralmente fatte in casa, con una rumorosa stampante ad aghi e carta a modulo continuo. La correzione delle bozze per la LIZ3 e 4 fu fatta da correttori di professione. I testi confluiti nella prima e seconda LIZ erano stati invece affidati per la correzione per lo più a giovani laureati, desiderosi di cominciare a guadagnare qualcosa dopo la conclusione degli studi. Alcuni di loro sono oggi accademici brillanti o comunque studiosi noti, ma certo (buon per loro!) non potevano garantire quel tipo di precisione che è propria del correttore di bozze professionale. Non che i testi alla fine del procedimento fossero ancora particolarmente scorretti, ma certo qualche errore restava. Anche perché la quantità dei materiali da processare era comunque elevata. Molti errori sfuggiti alla correzione manuale venivano intercettati successivamente attraverso un controllo alfabetico di tutte le forme del testo fatto attraverso lo stesso DBT. Se la forma scorretta dava luogo a una parola inesistente, era molto probabile che venisse intercettata; se invece corrispondeva a una parola esistente, l'errore sfuggiva a questo controllo. Con l'editore avevamo concordato un limite di tolleranza di un errore sostanziale ogni 10.000 battute. In questa media siamo abbondantemente restati anche se alcuni testi sono del tutto privi di errori e altri possono eccedere seppure di poco la percentuale orientativamente stabilita. C'è da aggiungere che lavorando con finanziamenti privati il raggiungimento dell'obiettivo non poteva essere procrastinato *sine die*, come avviene non raramente quando la fonte di finanziamento è pubblica. I due anni preventivati diventarono quattro, ma la prima LIZ nel 1993 sarebbe uscita.

La fase più delicata della preparazione del testo era tuttavia la successiva, quella della sua codifica. Oggi sulla codifica del testo letterario si

possono leggere addirittura delle monografie. Esiste una associazione internazionale (la TEI, *Text Encoding Initiative*) che ha fissato, credo, oltre 400 tipi di codifica, che dovrebbero coprire qualsiasi aspetto della testualità letteraria. L'esigenza che è dietro l'iniziativa è quella di creare uno standard del testo elettronico, e dunque delle biblioteche digitali, indipendente sia dalla lingua del testo sia dai formati sia dal tipo di data base che dovrà acquisirlo. Sulla materia sono nate intanto competenze specifiche e con esse anche speranze di avviare per questa via carriere accademiche. Nei primi anni Novanta si era alla preistoria di questi problemi. Oggi capita ancora di trovare chi col senno di poi svaluta i testi della LIZ perché sarebbero rispondenti a un formato proprietario (quello appunto del DBT), dunque non standard. Un nuovo richiamo alle date è superfluo, ma è soprattutto discutibile l'assunto che è dietro questa riserva e che fa della codifica la questione cruciale del testo elettronico, quasi che l'elemento decisivo di un archivio digitale non fosse, oltre ovviamente alla correttezza testuale, il software che lo interroga. È il motore di ricerca l'anima di una base di dati testuale: la sua efficienza si valuta nella capacità di estrarre dai testi la maggior quantità e la miglior qualità di informazione partendo da una codifica la più leggera possibile. Nel recupero di informazione da archivi testuali la ricerca in questo settore si indirizza oggi verso l'intelligenza artificiale, non verso motori di ricerca a basso rendimento, dunque in grado di essere efficaci solo su dati strutturatissimi. Il tipo di codifica è questione meramente strumentale, addirittura secondaria. Codificare un testo in profondità è dispendioso e dunque insostenibile in relazione a una grande quantità di testi. Ma un archivio testuale che non consista di una grande quantità di testi non ha valore.

Con questo ritorno al DBT. Il prototipo mostrato a Cagliari era intanto cresciuto. Alle funzioni di base si erano aggiunte numerose altre modalità di ricerca, alcune (come la ricerca sequenziale) molto sofisticate. Si restava in ambiente DOS anche se le prime versioni di Windows cominciavano a diffondersi. Nella prima versione ufficiale del software si emulava tuttavia l'ambiente Windows. I dati venivano restituiti in finestre che potevano restare attive sullo schermo in gran numero. I testi per essere macinati in DBT necessitavano di informazioni sussidiarie semplicissime: il titolo dell'unità testuale, la marca distintiva di prosa o verso, l'indicazione di inizio paragrafo per la prosa e un'annotazione aggiuntiva per la poesia in ottava rima (dove i versi andavano conteggiati appunto per ottave e non singolarmente). Il sistema avrebbe consentito tante altre possibilità di classificazione: per esempio, il tipo di lingua (ita-

liano, latino ecc.), i nomi propri ecc. Scegliemmo soltanto di distinguere il tondo dal corsivo. Le parole latine o in altre lingue sarebbero state interrogate insieme a quelle italiane, senza alcuna distinzione. Questa scelta essenziale rendeva possibili le operazioni di codifica con procedure semplificate, dunque sufficientemente rapide. DBT restituiva automaticamente nelle concordanze il numero del verso o dell'ottava e il numero di paragrafo, computato a ogni capoverso, per la prosa. La semplificazione della codifica non era soltanto opportuna per velocizzare la preparazione dei testi: avrebbe reso più facile la consultazione, aspetto non trascurabile considerata la destinazione della banca dati a un'utenza che non poteva certo dirsi naturalmente votata alla tecnologia. Il numero del verso, dell'ottava o del paragrafo era comunque un'indicazione di secondo livello; il primo livello, quello superiore, era dato dal titolo dell'unità testuale, cioè una sequenza da apporre manualmente all'inizio di ognuna di esse. Lo schema strutturale a due livelli doveva essere applicato a tutti i testi. Era l'elemento di omogeneità formale che connotava imprescindibilmente l'intera banca dati. Questo ha comportato talvolta, soprattutto nei testi in poesia della prima LIZ, il sacrificio di materiali paratestuali, come dediche, date ecc., che non appartenevano alla "poesia" e dunque non pertinenti a finire tra le parole concordate. Naturalmente per alcuni testi questa classificazione a due livelli era di per sé pertinente (per esempio, il *Canzoniere* di Petrarca: numero del componimento e numero del verso; per i poemi in ottave: numero del canto e numero dell'ottava); per altri era necessario forzare con degli accorgimenti le gerarchie originarie (il *Decameron*, strutturato su tre livelli – giornata, novella, paragrafo – veniva ricondotto a due livelli ripetendo a ogni riferimento il numero della giornata prima di quello della novella; i quattro livelli della *Scienza nuova* di Vico venivano anch'essi ridotti a due); per altri ancora la scansione dell'opera in unità testuali e in paragrafi poteva comportare la manomissione dell'architettura originaria del testo, e con questo dar luogo a piccoli arbitri filologici. Questa manomissione riguardava soprattutto quelle opere di secondo Ottocento che esorbitavano dai generi canonici o non rispettavano le tradizionali partizioni in capitoli.

In qualche caso è stato necessario forzare l'edizione di riferimento anche in relazione alla paragrafatura. I capitoli della *Nuova cronica* di Giovanni Villani nell'edizione Porta presentano, per esempio, un testo continuo, senza alcuna scansione in paragrafi, che si estende in molti capitoli per dieci-quindici pagine. In queste condizioni il reperimento del luogo sarebbe stato oltremodo complicato. Per facilitare il riscontro con

l'edizione di riferimento ci siamo permessi noi di scandire in paragrafi i capitoli più lunghi. L'operazione non si può definire ortodossa, ma le esigenze di praticità erano in questo caso prevalenti. Certo sarebbe stato molto più semplice se avessimo potuto indicare sempre la pagina dell'edizione, ma la cosa avrebbe finito per interessare il copyright. Lo abbiamo fatto per lo *Zibaldone* di Leopardi, ma solo perché le pagine citate non sono quelle dell'edizione critica ma del manoscritto originale. L'impossibilità per ragioni legali di rimandare nei contesti alla pagina del libro da cui il testo era assunto o ad altri elementi dell'edizione costituisce sicuramente un impaccio nell'eventuale riscontro del dato elettronico sull'edizione cartacea. Soprattutto per quei testi in prosa che nelle edizioni di riferimento hanno una paragrafatura ormai unanimemente accettata negli studi. Nella LIZ infatti, come si è già detto, i paragrafi vengono computati automaticamente a ogni capoverso; nelle edizioni cartacee i paragrafi si conteggiano in genere per unità sintattiche o di contenuto, indipendentemente dal capoverso. Qualche studioso ha giustamente lamentato, soprattutto in relazione al *Decameron*, la mancata rispondenza del numero dei paragrafi della LIZ a quello dell'edizione originaria. Una paragrafatura manuale che ripetesse la numerazione delle edizioni sarebbe stata impossibile da realizzare, ma per un testo dell'importanza del *Decameron* un'eccezione si sarebbe potuta fare se questo non avesse comportato un problema di diritti.

Di fatto la costituzione delle biblioteche digitali è costretta a fare i conti pesantemente con la legislazione sul diritto d'autore, non solo nel senso ovvio dell'impossibilità di riprodurre i testi di autori non di pubblico dominio, ma anche per quel che riguarda l'assetto della pagina di stampa, anch'essa tutelata, e oggi in maniera più chiara che nel passato pure per il testo dell'edizione critica. Negli anni Novanta la tutela del testo critico viveva in un limbo d'incertezza. In ogni caso, a evitare possibili contestazioni, abbiamo quasi sempre modificato gli accidentali del testo, così da creare la maggiore omogeneità possibile tra tutti i testi che confluivano nell'archivio. Di fatto il corpus della LIZ è esso stesso un megatesto nato dall'unione di tanti testi, la cui omogeneità è funzionale al reperimento dell'informazione indipendentemente dalla varietà delle forme materiali in cui elementi identici fossero in origine rappresentati. Abbiamo perciò cercato, fin dove è stato umanamente possibile, di rendere in maniera unitaria parole che erano scritte in testi affini e talora anche nello stesso testo in forma diversa, per esempio ora con accento grave, ora con acuto o circonflesso; abbiamo eliminato la dieresi nei versi, che costituiva un'informazione metrica ma che era di forte disturbo nella

generazione delle concordanze, e altre cose di questo genere. In questa maniera i testi della LIZ sono diventati riconoscibili oltre che, ovviamente, per i pochi refusi residui (comunque non più numerosi di quelli di qualsiasi pubblicazione cartacea), per questa sorta di riverniciatura degli accidentali. Proprio per aver modificato taluni aspetti accidentali dei testi rispetto alle edizioni di riferimento, quattro giovani leoni dell'allora nascente informatica umanistica mi accusarono sul web, in un comunicato a quattro mani che aveva il tenore di una *fatwa*, di esser venuto meno all'etica filologica. Non avevano alcuna idea dei problemi che comportava, proprio sul piano filologico, l'allestimento di un corpus testuale digitale omogeneo di enormi dimensioni.

Nella primavera del 1993, come già detto, finalmente la LIZ usciva. La prima reazione sia degli addetti ai lavori sia dei patiti dell'informatica fu molto favorevole. Poter disporre di un corpus di 362 opere di 109 autori in un unico dischetto era allora un fatto straordinario. I mezzi di comunicazione furono attenti a registrare la novità. La presentazione ufficiale dell'opera avvenne presso l'Accademia dei Lincei. Quell'evento fu preceduto da un episodio che vale la pena di raccontare. La bravissima responsabile dell'ufficio stampa della Zanichelli aveva diffuso, come avviene di solito in questi casi, un comunicato stampa che conteneva una descrizione dell'opera e alcune pagine che ne illustravano con esempi le principali funzioni di ricerca. Tra le stampate dimostrative era una concordanza della sequenza *pargoletta mano*, sintagma che risultava essere stato usato da Tasso prima che nella celeberrima *Pianto antico* di Carducci. In un lancio d'agenzia il dato fu stravolto nel senso che Carducci avrebbe rubato *Pianto antico* al Tasso e fu attribuita a me curatore della LIZ la sensazionale scoperta. I tre principali quotidiani italiani ("Corriere della Sera", "la Repubblica" e "La Stampa") abboccarono e il giorno successivo diedero con rilievo la notizia nella pagina della cultura. Il "Corriere" l'accompagnò addirittura con un'intervista a Cesare Segre, il quale naturalmente ricondusse la cosa a quello che effettivamente era: un normale rapporto intertestuale, peraltro segnalato finanche nelle antologie per la scuola media. Fui costretto a smentire per non mettere il mio nome su una tale sciocchezza.

L'esistenza di 362 testi letterari in formato digitale elettrizzava in ogni modo quanti di formazione umanistica provavano una forte attrazione per le nuove tecnologie e soprattutto per il mondo di Internet, che allora si avviava a esplodere. Dalle liste di discussione, che cominciavano allora a essere frequentate, veniva insistente la richiesta alla Zanichelli di

mettere liberamente in rete i file dei testi, che erano comunque fuori copyright, e sui quali perciò a opinione dei primi naviganti la casa editrice non aveva il diritto di rivendicare alcun privilegio. La Zanichelli e noi curatori eravamo contrari non perché quelle opere non fossero di pubblico dominio, ma solo per proteggere il nostro lavoro dalla concorrenza sleale. Questo diniego diede origine a una forte corrente di antipatia nel web nei confronti della LIZ, che avrebbe avuto il suo culmine in un episodio non si sa se più comico o grottesco, che più avanti racconterò. I detrattori più attivi erano un gruppo di docenti di lingua e letteratura italiana disseminati in università europee e nordamericane, spalleggiati in Italia più o meno copertamente da altri studiosi che, abbacinati dalle nuove tecnologie, erano persuasi che per effetto dell'informatica presto sarebbe tutto cambiato negli studi letterari e forse non erano entusiasti che una novità che comunque riguardava l'informatica non uscisse dai loro circoli. In un primo momento le critiche riguardarono il prezzo di vendita del disco giudicato troppo alto, poi si concentrarono sulla messa in evidenza di qualche bug immancabilmente presente nel programma, quindi sul fatto che fosse un sistema chiuso, cioè non incrementabile dall'utente. In realtà costoro non capivano o fingevano di non capire che la LIZ era solo uno strumento per generare concordanze, non una biblioteca digitale né un giocattolo elettronico, dunque da questo punto di vista uno strumento che, malgrado la novità tecnologica, era assolutamente tradizionale, e dunque di scarsa utilità per chi non aveva alcun interesse agli studi linguistici e filologici, ed era invece attratto irresistibilmente dalla novità allora ritenuta rivoluzionaria degli ipertesti, o discettava sulle specificità semiologiche del testo digitale, oppure faceva previsioni sulle sorti magnifiche e radicalmente innovative della filologia informatica.

La pretesa di disporre liberamente dei testi elettronici si concretizzò comunque in un atto di forza. In un sito non registrato della Università dello Utah di Salt Lake City fu messo in rete senza alcuna autorizzazione l'intero corpus testuale della LIZ, estratto violando le protezioni del disco. L'autore dell'impresa chiese a una sua amica in Italia di divulgare la notizia nelle liste di discussione. Costei, con fare da Biancaneve, scrisse a tutti che navigando in Internet si era imbattuta per caso in un sito interessantissimo, di cui dava l'indirizzo, che conteneva i testi di tutti i maggiori classici italiani. Il corpus era perfettamente riconoscibile e bastò una e-mail di protesta dell'amministratore delegato della Zanichelli al webmaster dell'università americana per ottenerne la chiusura. Ma intanto i buoi erano usciti dalla stalla. Quei testi sarebbero rispuntati qua

e là nel tempo in innumerevoli altri siti, anche se non nella forma ingenua con cui era stato fatto la prima volta.

Ma l'episodio più singolare, come ho anticipato tra il comico e il grottesco, di quest'assalto alla diligenza si sarebbe verificato qualche tempo più tardi. Avrebbe avuto come protagonisti un docente di un'università austriaca, che chiameremo A, e un suo collega di un'università statunitense, che chiameremo B. Inutile dirlo: tutt'e due italiani. A e B avrebbero partecipato entrambi di lì a poco allo stesso convegno. A avrebbe presentato una relazione con dei dati statistici di provenienza LIZ; B glieli avrebbe contestati, mettendone in evidenza l'inesattezza; A, sconfessato pubblicamente, si riprometteva di citare in giudizio la Zanichelli chiedendo di essere risarcito per il danno subito dalla sua immagine di studioso. C'era però un particolare non trascurabile: A era in possesso di una copia illegale della LIZ e per aver diritto al risarcimento doveva per lo meno esibire una copia legale. E poiché B possedeva invece una copia regolarmente acquistata, A chiedeva di passargliela. L'intrigo era più adatto a una Spectre pasticciona che non a quella che una volta si sarebbe detta un po' pomposamente la repubblica delle lettere. Ma come si scopri? La mail con i dettagli del piano spedita da A a B raggiunse per un'operazione maldestra tutti gli iscritti di una lista di discussione, con effetto immaginabile. Mai come in questo caso il diavolo aveva insegnato a fare le pentole ma non i coperchi. A e B da allora in poi non si sarebbero più occupati della LIZ, e forse per loro non è stato un male.

Quando nella primavera del 1995 fu pubblicata la seconda release, i testi da 362 salirono a 500. Tranne qualche aggiunta di scarso rilievo, la novità sostanziale era data dalla presenza della quasi totalità delle opere di Pirandello e D'Annunzio. Pirandello era morto nel 1936, D'Annunzio nel 1938. La legge sul diritto d'autore allora vigente rendeva di pubblico dominio le opere degli autori a 50 anni della loro morte. Nel caso italiano agli anni canonici erano da aggiungersene sei per la seconda guerra mondiale. Il copyright sulle opere di Pirandello era già scaduto due anni prima. Il 31 dicembre 1994 sarebbe scaduto quello di D'Annunzio. Ma il primo luglio del 1995 sarebbe andata in vigore la legislazione europea sul diritto d'autore che portava a 70 anni dalla morte degli autori la tutela delle loro opere. Questo significava che a quella data Pirandello e D'Annunzio sarebbero entrati nuovamente in copyright. Esisteva insomma un corridoio di soli sei mesi per pubblicare le opere di D'Annunzio, fino ad allora di proprietà della sola Mondadori. In questo corridoio si sarebbero infilate molte case editrici italiane e con esse la LIZ, che aggiun-

geva a D'Annunzio Pirandello. Le opere pubblicate quando l'autore era di pubblico dominio potevano essere continuate a pubblicare quando lo stesso fosse ritornato sotto tutela. Con l'aggiunta di Pirandello e D'Annunzio, il corpus testuale della LIZ acquisiva due autori fondamentali per la prosa e la poesia novecentesche, ma l'estensione a 70 anni del copyright avrebbe pregiudicato pesantemente la possibilità di allargare in seguito ad altri autori novecenteschi la banca dati testuale nelle uscite successive. Il DBT, per quanto perfezionato e arricchito di altre funzioni, funzionava ancora in DOS, anche se intanto andava sempre più affermandosi Windows come sistema operativo dei personal computer.

In LIZ3, pubblicata sul finire del 1997, i testi passarono da 500 a 770. Gli incrementi riguardarono tutti i secoli. La preparazione dei testi e l'allestimento del disco erano stati curati dalla Lexis, dunque con standard di lavorazione meno fai-da-te di quelli precedenti. A questo proposito devo ricordare l'apporto di alcuni giovani collaboratori senza i quali sarebbe stato difficile ottenere risultati importanti in così poco tempo: Francesca Ferrario e Angelo Pagliardini per la parte filologica, Florestano Pastore per quella informatica. Picchi aveva intanto lavorato per trasferire in Windows il DBT. Nuove modalità di codifica consentivano di curare più di quanto non fosse avvenuto nelle prime due edizioni l'aspetto del testo, dunque la funzione biblioteca: conservazione di elementi paratestuali, maggiore eleganza di presentazione, possibilità di trasferimento automatico dei materiali della ricerca in WinWord. La nuova LIZ assumeva insomma un volto nuovo, anche se continuava a conservare l'impostazione di fondo delle precedenti, derogando proprio in ragione delle sue origini in DOS a taluni standard che intanto con l'uso di Windows andavano affermandosi. Quanto ai testi era praticamente impossibile rimettere mano, per ragioni di costo e di tempo, ai file più vecchi, in modo da renderli omogenei alla modalità dei nuovi. Tutt'al più si potevano correggere i refusi via via individuati. Per questo aspetto il caso più rappresentativo è quello di Goldoni, di cui la prima LIZ registrava solo 14 commedie. Il testo era stato tratto dai volumi degli "Struzzi" Einaudi, curati da Marzia Pieri, le cui pagine erano risultate allora le uniche leggibili allo scanner. Quando nella LIZ3 decidemmo di inserire l'intero corpus delle commedie e delle tragicommedie dell'autore veneziano (ben 133 testi) fu necessario far riferimento all'edizione mondadoriana di *Tutte le opere di Goldoni* a cura di Giuseppe Ortolani, che per il miglioramento della tecnologia del software di riconoscimento dei caratteri era divenuta intanto leggibile allo scanner. Ci si pose il problema se acquisire nuovamente le 14 commedie già inserite dalla fonte prece-



dente o mescolare le due fonti. In considerazione dell'onere economico decidemmo di conservare comunque i vecchi file, costruendo così a Goldoni un vestito a due colori. Si verificavano dunque condizioni analoghe a quelle che nelle tipografie rinascimentali impedivano, dato il costo della carta, di distruggere i fogli già tirati, malgrado la presenza in essi di errori poi corretti. Qualcosa di simile avveniva per i nostri file. È vero che in pochissimi casi avremmo sostituito il testo già inserito con un altro divenuto in seguito di riferimento negli studi, ma questa è stata l'eccezione non la regola.

Quando nel 1998 il settimanale "L'Espresso" avrebbe ottenuto dalla Zanichelli la licenza di pubblicare a puntate LIZ3 insieme alla rivista, smembrandola in sei cd che ne distribuivano per secoli i materiali testuali, raggiungendo una media di ottantamila copie vendute a disco, quello sarebbe stato il primo grande successo in Italia di distribuzione di prodotti informatici in accoppiata a un periodico. La LIZ fu portata a conoscenza del grande pubblico, ma fu fruita soprattutto come biblioteca digitale, quindi con uno stravolgimento parziale delle sue funzioni originarie che erano quelle di uno strumento di studio e di ricerca. Cambiato l'editore, nei dischi de "L'Espresso" non poterono più essere inclusi Pirandello e D'Annunzio. Alcuni acquirenti, considerato l'orientamento del settimanale, attribuirono l'assenza di D'Annunzio a censura ideologica.

La quarta release della LIZ, venuta alla luce nel 2001, è di fatto una prosecuzione di LIZ3, con l'aggiunta di 330 testi che ne portano al numero canonico di mille l'ammontare complessivo. La novità funzionale più rilevante è la lemmatizzazione del corpus. Con questo diventò possibile interrogare i testi per lemmi oltre che per forme. Ovviamente erano state lemmatizzate le forme, non i singoli contesti, operazione che sarebbe stata impossibile. Un lemmatizzatore dell'italiano contemporaneo sviluppato dallo stesso Picchi per l'Istituto di Linguistica computazionale aveva attribuito a ogni forma del corpus uno o più lemmi (in caso di omografia). Per le forme antiche o particolari i cui lemmi non erano riconosciuti in automatico, l'assegnazione fu fatta manualmente. I risultati della ricerca per lemma contengono necessariamente del rumore e come in ogni operazione che comporta un intervento manuale possono essere stati commessi degli errori, ma l'opportunità offerta da questa funzione su un corpus di circa 300 milioni di caratteri è davvero straordinaria. E devo rammaricarmi che non tutti gli utenti della LIZ, un po' per la pigrizia di esplorare modalità nuove non presenti nelle preceden-

ti release, un po' per l'insufficiente amichevolezza del sistema e la non sempre sua trasparenza terminologica, si siano accorti di questa potenzialità.

Mi avvio alla conclusione, ma non prima di qualche osservazione aggiuntiva su due aspetti non secondari finora soltanto sfiorati: la costituzione del corpus e la presenza di refusi. Comincio dal primo, ricordando che negli studi di teoria della letteratura la questione del canone è stata oggetto in questi ultimi anni di un interesse precipuo. Nel nostro caso non vale tuttavia la pena di scomodare la bibliografia sull'argomento. Il criterio con cui autori e opere sono entrati nella LIZ ha risposto fondamentalmente a una logica empirica: starei per dire di buon senso se questa espressione non avesse appunto poco senso. Anzitutto gli autori maggiori (Dante, Petrarca, Boccaccio ecc.) con il corpus il più possibile largo delle loro opere; quindi gli autori minori con le loro opere più significative; infine i minimi con l'opera più importante. Comunque, più facile a dire che a fare. Questo criterio ha dovuto infatti confrontarsi con le situazioni più diverse: come già anticipato, l'esistenza o meno di edizioni moderne affidabili, la loro disponibilità pratica, la loro leggibilità allo scanner ecc. Per non dire che di testi letterariamente e storicamente importanti mancavano addirittura edizioni moderne. Così, per esempio, per il *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesaurò, o per i sonetti del Burchiello o i *Canti di Ossian* di Melchiorre Cesarotti. Di questi due ultimi testi si è allestita un'edizione provvisoria *ad hoc* sulla base delle edizioni sette e ottocentesche. La mole del *Cannocchiale* non ha invece reso possibile qualcosa di analogo. Ritornando ai criteri di costituzione del corpus, fin dalla prima LIZ ci si era preoccupati di non restare ancorati a un concetto rigido di letteratura. Costruendo una banca dati testuale dell'italiano dal Duecento ai primi decenni del Novecento, era necessario aprire, seppure limitatamente, anche a scritture non catalogabili come strettamente letterarie (la poesia, la novella, il romanzo ecc.). Testi religiosi, storiografici, pratici, trattatistica, relazioni di viaggio ecc. hanno trovato tutti rappresentanza; per non dire della serie completa delle riviste "Il Caffè" e "Il Conciliatore". È evidente che quanto più ci si allontanava dal cuore di quelle due-trecento opere la cui significatività nel quadro della nostra storiografia letteraria è da tutti riconosciuta, si navigava sempre più in acque incerte, nelle quali ogni scelta diventava in qualche modo arbitraria, e di conseguenza la presenza di un testo invece di un altro poteva dipendere da ragioni esterne, qualche volta persino dalla disponibilità o meno del volume nella propria biblioteca.

Chiunque potrebbe lamentare delle assenze o ritenere al contrario superflue delle presenze: oggi che mi avrebbe fatto comodo disporre, mi rammarico io stesso di non aver inserito nella LIZ le *Osservazioni sulla morale cattolica* del Manzoni, che avrebbero forse meritato più di altri testi di essere registrate.

Infine i refusi. L'errore di stampa è stato l'incubo di tutte le fasi di lavorazione, la nostra vera e propria ossessione quotidiana. Chi ha seguito fin qui questa nota spero si sia reso conto della difficoltà di costruire un sistema di queste dimensioni garantendo un assetto filologicamente accettabile. Esercitare una vigilanza sulla correttezza del testo di un corpus così ampio, quando bastava sfiorare un tasto sbagliato per vanificare questo assunto, ha comportato una fatica enorme. Ovvio che la perfezione non sarebbe stata in alcun modo raggiungibile. Tutt'al più si poteva aspirare a restare entro i confini di una sufficiente correttezza filologica. In questo, dalla prima all'ultima release, è stata per noi di grande aiuto la collaborazione di quegli utenti, peraltro abbastanza numerosi, che annotavano nel corso del loro lavoro gli errori testuali incontrati e li comunicavano via via a noi privatamente. Così, nel passaggio da un'uscita all'altra, abbiamo avuto la possibilità di eliminare molti errori fastidiosi. Ricordo ancora *il fiero astigiano* (l'Alfieri) vissuto per un certo tempo nella LIZ come *fiero artigiano*. Su un *Melisenda* divenuto *Melissanda* in una poesia di Carducci viene invece scrivendo da un po' di tempo in qua con invidiabile tenacia Tito Orlandi<sup>1</sup>, coptologo convertito all'informatica, il quale però come tutti i convertiti professa ahimè con estremo la nuova religione. Ma un buon contributo nella stessa direzione lo aveva già dato un giovane linguista<sup>2</sup>, pubblicando un elenco di errori riscontrati nei testi della LIZ. Una sua riflessione conclusiva esprime con evidenza icastica il presupposto teorico a fondamento del suo studio: «L'infallibilità della LIZ [...] è tale nell'individuazione delle forme a condizione che sia corretto il testo immesso». Mi rammarico soltanto che

<sup>1</sup> Tito Orlandi, «Jaufré Rudel, ovvero Le disgrazie di un navigatore», *La Cultura*, XLII (2004), pp. 495-505. Dello stesso autore e con argomenti ripetuti, «I testi della letteratura italiana e la loro digitalizzazione: un problema aperto», in corso di stampa in *La cultura italiana. Ricerca, Didattica, Comunicazione. Percorsi formativi per l'insegnamento dell'italiano* (Atti del Convegno Paris, 16-18 ottobre 2003), a cura di L. Begioni, C. Cazalé Bérard, G. Gerlini, CIRMI - Université la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2004; scritto quest'ultimo a cui l'autore ha dato ampia diffusione già in *preprint*. Ma non posso garantire la completezza dell'informazione bibliografica: altri articoli di Orlandi su *Melissanda* potrebbero essere in corso di stampa in altre sedi.

<sup>2</sup> Stefano Telve, «Alcune correzioni alla LIZ4», *Studi linguistici italiani*, XXVIII (2002), pp. 97-110.

agli errori da lui segnalati non abbia avuto la possibilità di aggiungere un mio elenco, e così rendere un servizio più completo a quegli studiosi incapaci di distinguere tra un refuso e una lezione corretta.

Al tirare delle somme credo di poter dire che quella che appariva un'impresa temeraria ha dato luogo a uno strumento che, malgrado tutto e al pari di dizionari storici, grammatiche storiche, repertori bibliografici ecc., è entrato ormai stabilmente nell'attrezzatura d'obbligo degli studi di lingua e letteratura italiana. La LIZ, come risulta dalla bibliografia degli studi, è oggi usata proficuamente in tutte le università del mondo in cui si studia l'italiano. Si può dire che non ci sia edizione o commento di testo, saggio filologico che non ne dichiari o comunque dimostri l'impiego. Ho scritto in altra occasione che per ottenere risultati significativi l'interrogazione deve muovere da una precisa strategia di ricerca, prendere l'avvio da ipotesi già presenti nella mente di chi interroga. Il mezzo elettronico non servirà soltanto a confermarle o a smentirle, potrà indurre nel corso del procedimento interattivo a esplorare altre vie, a mettersi su percorsi ai quali non si era pensato. Questo il valore euristico del mezzo, che per dare il meglio di sé richiede un interlocutore che unisca sapere e creatività a capacità di formalizzazione. Con qualche avvertenza soprattutto per i meno esperti, che potrebbero essere propensi ad attribuire allo strumento tecnologico più valore di quanto in effetti non ne abbia. I dati reperiti infatti non sono i risultati della ricerca: per diventare significativi essi devono essere inseriti in un quadro argomentativo che tenga conto di ragioni sempre complesse di ordine storico, linguistico, filologico. Inoltre la possibilità di accedere in pochi istanti a un'informazione altrimenti difficilmente attingibile può far nascere la sensazione del dominio del testo. Ma il testo si domina solo attraverso la lettura, non ci sono scorciatoie possibili. Il testo frammentato, parcellizzato, così come appare nelle concordanze, può in certi casi dare addirittura un'impressione fuorviante. I risultati della ricerca vanno dunque sempre riportati al testo nella sua integrità. Si potrebbe ancora fare un invito alla prudenza nello stabilire relazioni intertestuali o ricordare che i risultati delle ricerche che riguardano la poesia hanno maggiore significatività e rappresentatività di quelli della prosa. Ma mi fermo qui.

Chiudo con una domanda: potrà in futuro la LIZ crescere nel numero dei testi e migliorare la sua amichevolezza d'uso? Ci sarà insomma una LIZ5? Dipende da vari fattori, tra i quali la ripresa del settore produttivo dell'editoria elettronica dopo il crollo seguito all'ubriacatura iniziale. Il matrimonio tra filologia e informatica si consuma fertilmente solo nel-

la costituzione di basi di dati testuali, ma i pochi investimenti pubblici in questo campo continuano ad andare in altre direzioni. Ritornando alla LIZ non posso fare altro che notare con un po' di preoccupazione che, se non si fa qualcosa, prima o poi il suo cd diventerà obsoleto e dunque non più utilizzabile. È nel trasferimento in rete l'unica garanzia di sopravvivenza. Ma chi vorrà o potrà assumersene l'onere?

# VERSO UNA TEORIA DEGLI ATTI DI SCRITTURA<sup>1</sup>

PETER SHILLINGSBURG

## *1. La teoria degli atti linguistici rende necessaria una teoria degli atti di scrittura?*

La teoria degli atti linguistici descrive le dinamiche degli atti della comunicazione orale. La teoria degli atti di scrittura esamina le dinamiche delle opere scritte, le quali, in senso stretto, non possono essere considerate tutte forme di comunicazione, sebbene tutte *comunicano* qualcosa<sup>2</sup>. La teoria degli atti di scrittura fonde insieme idee attinte dalla scienza cognitiva, dalla linguistica, da discussioni sulla controversia mente/cervello, da teorie letterarie di vario genere e dal dibattito sulla rappresentazione dei testi in formato digitale. Il mio obiettivo è di descrivere gli at-

PETER SHILLINGSBURG (De Montfort University, Regno Unito) ha curato l'edizione delle opere di W.M. Thackeray per la University of Michigan Press; è l'autore di *Scholarly Editing in the Computer Age*, di *Resisting Texts* e di *Pegasus in Harness*.

<sup>1</sup> Il testo qui pubblicato riprende con alcune modifiche un capitolo del volume di Peter Shillingsburg, *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*, in corso di pubblicazione presso Cambridge University Press. La traduzione è stata discussa a lungo con l'autore che mi ha aiutato a chiarire molti punti dubbi. Solo in pochi punti ho deciso di lasciare in inglese alcune espressioni. Per esempio *scholar* e i suoi derivati (*scholarship*, *scholarly*), che ho tradotto per lo più come "scienza", "scientifico" (es. *scholarly editions* = "edizioni scientifiche"; ma *scholarly editor*, non poteva essere reso con l'ambiguo "editore scientifico"). Problematica la traduzione di *script*: a seconda dei contesti reso come "scrittura", "scritto", "traccia (o forma) scritta", ma anche "testo". *Editor* e *editing* invece sono stati quasi sempre tradotti come "editore" e "editare", in ciò seguendo una prassi consolidata nel campo della filologia dei testi a stampa (cfr. Pasquale Stoppelli [a cura di], *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, il Mulino, 1987). [N.d.T.: Domenico Fiormonte].

<sup>2</sup> Una mia prima versione di *Script Acts* è apparsa in «Text as Matter, Concept and Action», *Studies in Bibliography*, 44 (1991), pp. 31-82 e ulteriormente sviluppata in Peter Shillingsburg, *Resisting Texts: Authority and Submission in Constructions of Meaning*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.

ti di scrittura per un pubblico di critici del testo e *scholarly editors* con lo scopo di migliorare la loro (e la mia) conoscenza delle competenze coinvolte, nonché migliorare l'allestimento di edizioni che vengano incontro alle esigenze di un pubblico diversificato. La forza propulsiva della mia riflessione è divenuta in questi anni la rappresentazione e pubblicazione elettronica del testo, sebbene alla base vi siano sempre la critica del testo e la bibliografia. Sono ricorso ad altri campi come un dilettante che sconfinava in territori altrui per rubare idee utili e importanti per la propria disciplina. Il mio campo è la letteratura inglese e americana e questo saggio è frutto di esperienze in questi settori. Tali esperienze non è detto possano essere applicate facilmente ad altre lingue. In particolare, i miei esempi dipendono interamente dal funzionamento della lingua inglese.

Il punto centrale di tutte queste riflessioni è la domanda: come è possibile rappresentare edizioni scientifiche su supporto digitale secondo modalità che permettano di sfruttare appieno questo nuovo e così diverso medium e al tempo stesso rimanere fedeli alle caratteristiche del testo a stampa? In che misura le edizioni elettroniche sono fedeli rappresentazioni dei testi a stampa e in che modo invece esse sono trasformazioni, appropriazioni o deformazioni dei testi che intendono rappresentare?

Per rispondere a queste domande mi sembra necessario, innanzitutto, conoscere tutte le sfumature di funzionamento dei testi del mondo a stampa. E a questo scopo è necessaria una teoria degli atti di scrittura. Non si tratta di un compito semplice. In primo luogo perché all'interno delle discipline umanistiche non esiste consenso su che cosa sia un testo e su come si debba leggerlo. La differenza di vedute non è necessariamente un problema: è innanzitutto un fatto. Ma occorre ricordarlo, perché alcuni metodi di lettura ne precludono altri e sono con essi incompatibili. Alcuni metodi richiedono competenze linguistiche o dati extratestuali, altri no. Un determinato approccio può aiutare i lettori a trovare gli indizi di come il significato alla superficie di un testo nasconda un sotto-testo che lo contraddice; un altro può fornire un aiuto a lettori soddisfatti di esplorare le implicazioni del testo di superficie. Un altro metodo può sottolineare che il testo è rilevante rispetto alle nostre attuali condizioni e ai relativi interessi socio-politici; un altro ancora concentrarsi su identiche funzioni del testo, ma all'interno del proprio tempo. Una teoria degli atti di scrittura dovrebbe spiegare come metodi in conflitto fra loro costituiscano le opere letterarie, distinguendo la qualità delle azioni e il tipo di materiali che formano ciascuno metodo.

Una seconda ragione per la quale sembra necessaria una teoria degli

atti di scrittura è che il campo delle scienze del testo in lingua inglese, che fra le altre cose si occupa di produrre edizioni scientifiche di opere letterarie, è sempre stato un po' in agitazione riguardo ai propri metodi e ai propri obiettivi. In particolare negli ultimi quarant'anni gli studiosi del testo si sono divisi in molti campi avversi, ciascuno rivendicando la superiorità del proprio metodo editoriale o della propria idea di opera. Alcuni metodi si afferrano tenacemente al dato incontrovertibile che le opere esistono sotto forma di documenti materiali e che l'edizione e la lettura di un testo debbano essere guidate innanzitutto da tale dato. Altri approcci preferiscono sottolineare le condizioni sociali della produzione del testo e, pur riconoscendo la fondamentale importanza dei documenti, affermano che l'obiettivo della critica del testo è un'attività sociale e non un oggetto fisico. Altri, consci del fatto di essere innanzitutto interessati ad autori come Shakespeare, Cervantes o William Faulkner, non possono eludere la sensazione che ogni documento esistente e ogni atto sociale intrapreso per produrlo costituiscano una potenziale interferenza nel lavoro di un autore la cui opera è passata attraverso processi di produzione potenzialmente degenerativi. Per costoro, dunque, l'obiettivo dell'edizione è "ciò che l'autore voleva" – spesso opposto a "ciò che l'autore ha prodotto". È chiaro che queste idee e obiettivi sono in contrapposizione, indipendentemente da quanto essi possano averci attratto in un questo o quel dato momento. Una teoria degli atti di scrittura dovrebbe portare un po' di ordine in questo dibattito e permettere a chi si interessa di letteratura di capire le ragioni di tanto clamore. Un po' d'ordine negli argomenti dovrebbe aiutarci a capire se si tratta di tempeste in un bicchier d'acqua o se le decisioni che gli editori prendono su come allestire un'edizione hanno significative conseguenze interpretative sulle quotidiane esperienze di lettura.

La terza ragione che rende auspicabile una teoria degli atti di scrittura è che sebbene la teoria degli atti linguistici sia molto utile per capire come funziona la comunicazione fra parlanti, e nonostante la sua notevole utilità nell'interpretazione dei testi letterari, nella mia esperienza essa non riesce a distinguere sufficientemente fra dimensione scritta e parlata della lingua. La teoria degli atti linguistici, tuttavia, ha costituito un primo importante passo per lo sviluppo di una teoria degli atti di scrittura, giacché essa non si concentra, come gli studi sulla sintassi e molta parte degli studi di linguistica, sul linguaggio come facoltà. Ovvero non studia le frasi come esempi generici di come può funzionare il linguaggio. Al contrario, la teoria degli atti linguistici prende in esame la lingua comune, legata ai suoi emittenti, ai suoi destinatari, ai luoghi e alle oc-



casioni in cui viene prodotta, ai suoi scopi. Uno scambio orale effettuato nella realtà viene chiamato “enunciato”. Le parole o frasi di uno scambio o enunciato possono essere ripetute, ma, sebbene le parole in una ripetizione o riesecuzione possano essere le stesse, l’enunciato diventa un nuovo enunciato. Per prima cosa lo scopo della ripetizione sarebbe quello di ripetere. Ma questo non era lo scopo del primo enunciato. Se riduciamo l’enunciato alla sua forma più semplice, potremmo dire che esso consiste di parole o frasi pronunciate da qualcuno in un dato contesto e con un certo scopo. Negli atti linguistici questa specificità – tanto cruciale e innovativa rispetto agli studi di sintassi o anche di semantica nel descrivere gli scambi linguistici nella dimensione orale – spiega anche il suo insuccesso nel comprendere gli atti di scrittura e lettura nella dimensione scritta.

Poiché la teoria degli atti linguistici è stata così utile per comprendere come le persone parlano, come comunicano, come comprendono – e a volte si fraintendono – è stata applicata liberamente agli enunciati scritti. È facile incontrare linguisti e critici letterari che pensano che la scrittura sia una forma di trascrizione del parlato. Ma, come è facile dimostrare, la letteratura non è una variante scritta della lingua parlata e molto di ciò che è valido per la teoria degli atti linguistici si rivela inadeguato se applicato ai testi scritti.

Quarta ragione, una teoria degli atti di scrittura sembra necessaria poiché cognitivisti e neurologi – scienziati che studiano come funziona il cervello – hanno prodotto alcune interessanti e utili nuove idee su come significati mentali, scopi o pensieri vengono tradotti nel linguaggio sia scritto sia parlato.

Ultima e più importante ragione, una teoria degli atti di scrittura deve dimostrare che cosa si può sapere, e capire che cosa non si può sapere, su come gli esseri umani costruiscono significati all’interno, attraverso e a partire da testi scritti (produzione, trasmissione e lettura del testo). Per fare ciò una teoria degli atti di scrittura deve occuparsi non solo degli atti necessari alla creazione o produzione di forme scritte, ma tenere conto di ogni atto prodotto in relazione a testi scritti e a stampa, incluso ciascun atto di riproduzione e lettura. Deve cercare di tracciare una mappa esaustiva degli atti generati dalle forme scritte: loro genesi, trasmissione e ricezione. Considero ciascun atto relativo alla scrittura come un evento inserito in un *continuum* cronologico e geografico, probabilmente non sempre intelligibile, di reali o possibili atti di scrittura. Comprendere come le forme scritte e stampate interagiscano con i loro autori, editori e lettori (e traduttori?) ci aiuterà a capire quali trasfor-

mazioni, appropriazioni o deformazioni accompagnino la rappresentazione elettronica dei testi a stampa.

Quando si pensa a un tema vasto e complesso come quello del funzionamento della lingua scritta nei testi letterari, ci si accorge che la lista delle aree da esaminare è assai lunga. Uno schizzo introduttorio delle questioni fondamentali della teoria degli atti di scrittura dovrà toccare molto superficialmente la maggioranza dei punti che collegano questa teoria a altri campi, come lo strutturalismo, il post-strutturalismo, il decostruzionismo e la teoria della ricezione: tutte teorie i cui legami e le cui differenze con la teoria degli atti di scrittura sono rilevanti. Occorre inoltre accennare ai legami fra la teoria degli atti di scrittura e la linguistica, in particolare la pragmatica, e più specificatamente una versione anticonvenzionale della pragmatica chiamata Sememica Molecolare (*Molecular Sememics*, SM) che è molto importante per la teoria degli atti di scrittura e che descrive un sistema per la generazione di significato, formazione della frase e risposta del lettore che in generale rigetta le regole della grammatica come spiegazione base delle dinamiche d'uso della lingua<sup>3</sup>.

Nel ricco linguaggio dei testi letterari normalmente attribuiamo importanza alle parole, allo stile, alla grammatica e alle “cose sulla pagina”. La SM sostiene che questa ricchezza deriva da una struttura molecolare che dipende in misura profonda non da ciò che è sulla pagina, ma dai discorsi che sono accessibili solo agli utenti standard di una lingua. In conclusione, la teoria degli atti di scrittura ha attinto generosamente da tutti i campi che ho menzionato<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Il termine “molecola sememica” è preso in prestito da Price Caldwell, che lo ha inventato come metafora per l'intero complesso di elementi correlati che contribuiscono alla costruzione del significato in ciascun punto in cui viene generato il testo; cfr. Price Caldwell «Molecular Sememics: A Progress Report», *Meisei Review*, 4 (1989), pp. 65-86 e, dello stesso autore, «Whorf, Orwell, and Mentalese», *Meisei Review*, 19 (2004), pp. 91-106. La generazione del testo è considerata un evento che si sviluppa all'interno di una struttura molecolare del significato. Tale struttura si evolve via via che una parola viene aggiunta alla frase, di modo che le strutture grammaticali, storiche e gli altri contesti agiscono insieme in maniera complessa nello scrittore durante l'atto compositivo. Considerare ciascun punto in una frase come un nodo di una molecola sememica ci aiuta a comprendere come il “non detto”, in ciascuno di tali snodi, consista in un numero relativamente basso di alternative rilevanti governate dalla molecola e non da tutte le parole appartenenti a qualche “parte del discorso”, come un sostantivo o un aggettivo. Simili – non necessariamente identiche – e complesse combinazioni di elementi agiscono nel lettore nell'atto interpretativo.

<sup>4</sup> Sviluppo in modo più completo queste idee nel mio *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*, cit.

## 2. Produrre ed estrarre significati testuali

È importante sottolineare che la teoria degli atti di scrittura non si occupa di come comprendere correttamente i testi, ma cerca invece di descrivere come si costruiscono, vengono articolati, compresi o fraintesi i significati. Per far risaltare questo punto avevo pensato al titolo «Come fraintendere i testi scritti». I processi di comprensione e fraintendimento di un testo sono essenzialmente uguali – il che forse spiega perché quando non capiamo un testo ci sembra di averlo capito. Nel momento in cui un testo ci lascia confusi, possiamo ancora capirlo oppure no. Ma quando la nebbia si dirada, e si accende la lampadina, pensiamo: “Ci sono, ho capito”, ma quel “ci sono” potrebbe rimandare tanto a una comprensione quanto a un fraintendimento del testo. La teoria degli atti di scrittura si occupa di come ciò accade.

Per questo articolo avevo anche pensato al titolo «Perché la gente pensa di essere in grado di finire le tue frasi?», giacché è diffusa la sensazione che quando una persona inizia a parlare o a scrivere si mettono in moto una serie di attese e anticipazioni basate su caratteristiche convenzionali e implicite nel discorso, cosicché lettori e interlocutori spesso si sentono in grado di predire ciò che viene dopo. Quando queste predizioni sono corrette ci sentiamo fieri del nostro intuito. Ma quando sbagliamo possiamo provare la gioia della sorpresa o la delusione di trovarci di fronte a qualcuno che non sa di che cosa sta parlando.

La teoria degli atti di scrittura inizia con la domanda: se la lingua parlata – conversazione e interazioni faccia a faccia, dall’ordinare la cena da un menu all’organizzazione del turismo spaziale – è legata al tempo, allo spazio, all’emittente e al destinatario in modalità che ne circoscrivono il significato, perché e in che modo è diversa la scrittura? La teoria degli atti di scrittura come abbiamo visto deriva da una analogia con la teoria degli atti linguistici, un campo di studi che ha avuto inizio con l’analisi della comunicazione nella dimensione orale – non solo come si parla, ma anche come si ascolta e, probabilmente, si comprende<sup>5</sup>. I teorici

<sup>5</sup> Una breve ma utile introduzione è Barry Smith, «Towards a History of Speech Act Theory», in A. Burkhardt (ed.), *Speech Acts, Meanings and Intentions. Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle*, Berlin-New York, De Gruyter, 1990, pp. 29-61. Versione online: <http://ontology.buffalo.edu/smith//articles/speechact.html> (ultimo accesso 28 ottobre 2005). Ma si vedano anche John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon, 1962 (trad. it. *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 2000<sup>3</sup>) e i lavori di Quentin Skinner, «Conventions and the Understanding of Speech Acts», *Philosophical Quarterly*, 20 (1970), pp. 118-38; Paul Hernadi, «Literary Theory», in *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, edited by J. Gibaldi,

degli atti linguistici naturalmente si sono interessati alla comunicazione scritta e hanno discusso sulle conseguenze del considerare la lingua parlata come oggetto principale e la lingua scritta come una forma derivata o secondaria (invece che il contrario, metterli sullo stesso piano o considerare entrambi come atti e sistemi separati). È assolutamente cruciale distinguere le attività del parlare/ascoltare da quelle dello scrivere/leggere poiché, sebbene intuitivamente ci appaiano come due forme di uno stesso tipo di azione, abilità o comportamento, vi sono fra esse più differenze che somiglianze.

Il tempo, forse, è il più ovvio elemento di discriminazione fra scritto e parlato: parlare e ascoltare sono atti simultanei. L'atto dello scrivere, dalle prime iscrizioni ormai perdute a oggi, ha garantito una relativa stabilità a testi che "parlano" in tempi e luoghi in cui l'autore non è presente. Se gli atti linguistici consistessero interamente di parole pronunciate, l'assenza del parlante/scrivente da qualsiasi evento di ascolto/lettura non farebbe differenza. Tuttavia l'esperienza di scrittura/lettura sembra differire profondamente da quella di parlare/ascoltare, secondo modalità i cui dettagli esporrò più avanti. Lo scrivere è solo la prima parte di ciascuna operazione collegata a un atto di scrittura; lettura e comprensione sono un partner uguale ma non esattamente omologo. E ancora non abbiamo detto nulla sui processi di produzione – il lavoro sul testo di compositori, editori, grafici, stampatori e rilegatori. Tutti questi atti non sono né evidenti né banali.

Un altro ovvio elemento che differenzia lo scritto dal parlato è la totale assenza di tono e intonazione, espressioni facciali o gesti (tranne che esplicitamente indicati), ritmi, accenti o indicazioni musicali – come *piano* o *forte*, *adagio* o *andante*<sup>6</sup>. Un sorprendente parallelo dell'assenza di questi aspetti del parlato nella scrittura ci viene offerto nella descrizione di malati di una forma di afasia in cui tutti questi aspetti extra-verbali sono presenti, ma non vengono più ricondotti dal paziente alle parole corrispondenti. Il neurologo Oliver Sacks descrive la difficoltà di riconoscere perdite lessicali nei malati di questa forma di afasia poiché essi sembrano capaci di capire cosa gli viene detto, proprio come se mantenessero una comprensione delle parole. Sacks così descrive il fenomeno:

Sicché per dimostrare la loro afasia, il neurologo doveva di proposito e con un bel po' di sforzo parlare e comportarsi in modo innaturale, eliminare tutti gli

New York, Modern Language Association, 1981, pp. 98-115 e John R. Searle, *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

<sup>6</sup> In italiano nel testo [N.d.T.].

elementi rivelatori extra-verbali: il tono della voce, l'intonazione, le sottolineature o le inflessioni evocative, e inoltre gli ausili visivi: le espressioni del viso, i gesti, tutto il proprio repertorio personale e la propria postura, che sono in gran parte inconsci. Doveva eliminare tutto questo (il che poteva anche significare l'occultamento totale della propria persona e la completa spersonalizzazione della propria voce, fino al punto di usare un sintetizzatore di voce computerizzato), per ridurre il linguaggio a pure parole, un linguaggio completamente spogliato di ciò che Frege chiamava "coloritura del suono", timbro (*Klangfarbe*) o "evocazione". Con pazienti affetti da deficit più sottile era solo usando questo linguaggio meccanico, fortemente artificiale (abbastanza simile a quello dei computer di *Star Trek*) che si poteva essere davvero sicuri della loro afasia<sup>7</sup>.

Parafrasando Sacks si potrebbe dire «un linguaggio meccanico, fortemente artificiale ... qualcosa come *la parola scritta*» – che naturalmente non potrebbe essere usata perché l'afasia si manifesta come una perdita della comprensione della *parola parlata*. Ma il mantenimento e probabilmente l'accresciuta sensibilità ai tratti extra-verbali della conversazione, osserva Sacks, significano che «a un afasico non si può mentire. Egli non può afferrare le nostre parole e quindi non può esserne ingannato; ma l'*espressione* che accompagna le parole, quell'espressività totale, spontanea, involontaria che non può essere mai simulata o contraffatta, come possono esserlo facilmente le parole [...] tutto questo egli lo afferra con precisione infallibile»<sup>8</sup>.

Ciò che è particolarmente sorprendente nel fenomeno descritto da Sacks è che nello stesso reparto degli afasici più colpiti – coloro che hanno perso la capacità di riconoscere le parole ma mantengono la sensibilità all'espressione – vi era una donna che soffriva di agnosia tonale, ovvero una persona in cui lessico, sintassi e semantica sono intatte ma che ha perso ogni sensibilità ai tratti extra-verbali e, di conseguenza, è incapace di percepire rabbia, gioia, tristezza o ogni altra emozione o sensazione disgiunte dalle parole. La paziente ascoltava le parole come se venissero lette da una pagina scritta, senza intonazione o emozione o comprensione, pronunciando solo le parole indicate dall'ortografia e le pause indicate dalla punteggiatura. L'occasione descritta da Sacks è quella della visione collettiva da parte del reparto degli afasici del discorso presidenziale (*President's Speech*). Negli afasici che non capivano le parole il

<sup>7</sup> Oliver Sacks, «Il discorso del Presidente», in *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Milano, Adelphi, 1986, p. 115 («The President's Speech»), in *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, London, Picador, 1985).

<sup>8</sup> Ivi, p. 117.

discorso produceva grandi risate – perché tutti si rendevano conto che stava mentendo – e nella donna con agnosia totale, che padroneggiava il lessico ma non era sensibile all'espressione, generava confusione perché ciò che il presidente diceva mancava di coerenza logica; ma fra infermiere e dottori, che possedevano entrambe le capacità, l'effetto prodotto era quello voluto: un discorso coerente e magari perfino convincente. Nel contesto del reparto di afasia Sacks tuttavia concludeva: «Noi normali, indubbiamente aiutati dal nostro desiderio di essere menati per il naso, fummo veramente menati per il naso (*populus vult decipi, ergo decipiatur*). E così astuta era stata la combinazione di un uso ingannevole delle parole con un tono ingannatore che solo i cerebrolesi ne rimasero indenni, e sfuggirono all'inganno»<sup>9</sup>.

Questa analogia ha il valore di identificare che cosa manca nella parola scritta. Le parole scritte ci si presentano come molecole inerti su una pagina o immagini luminose su uno schermo. Eppure i lettori con più esperienza sono in grado, in modo competente e trasparente, di riempire gli spazi lasciati aperti dalla scrittura con le parti di parlato mancanti – al punto che per la maggioranza di noi aggiungere elementi non verbali ai testi durante la lettura è un fenomeno inconscio. Se ciò è vero, allora vale la pena esaminare come funzionano gli atti di scrittura *nella lettura* e come gli scrittori compensano l'insufficienza del testo (se paragonato con le ricche sfumature del parlato) rendendo espliciti gli elementi mancanti, oppure falliscono in tale intento giacché, in qualche modo, quegli elementi rivelatori sono dati per scontati.

La teoria degli atti di scrittura si fonda su alcuni assunti riguardanti la lettura e la scrittura. Il primo assunto riguarda il concetto di opera scritta e abbraccia quattro idee fra loro connesse: primo, un'opera letteraria, in virtù della variazione testuale e delle sue diverse incarnazioni, è solo parzialmente rappresentata in ciascuna delle sue manifestazioni fisiche (testi/libri); secondo, qualsiasi lettura di qualsiasi opera rappresenta solo un contatto parziale con essa, giacché ogni lettura che venga fatta non solo da lettori distinti, ma anche da uno stesso lettore in momenti diversi, implica differenze nelle competenze di lettura, attenzione o identificazione di punti salienti; terzo, che in qualsiasi punto di un'opera, anche molto estesa, i lettori sono in grado di assimilare o gestire più di una versione per volta dell'opera stessa; quarto, l'atto di riconoscere i limiti di ciascuna rappresentazione dell'opera e il tentativo di gestirne la pluralità delle versioni possono cambiare e migliorare il modo

<sup>9</sup> Ivi, p. 120.

in cui comprendiamo i testi scritti. Paradossalmente, il principale effetto di questa concezione multipla dell'opera letteraria è di acuire la consapevolezza che ciascun testo riflette specifici atti di scrittura del passato. Poiché l'unico modo per interagire con uno "specifico atto di scrittura del passato" è confrontarlo con un testo "nel presente", ogni tentativo di leggere un atto di scrittura diventa esso stesso un nuovo atto di scrittura.

Il secondo concetto fondamentale per la teoria degli atti di scrittura è che la lettura di qualsiasi opera, soprattutto opere più lunghe di qualche riga, non è mai un evento che si completa nel momento, ma assomiglia piuttosto a una discesa notturna lungo un fiume in canoa con una torcia elettrica. Il centro del nostro interesse sarà sempre il punto illuminato dalla luce e il nostro obiettivo consisterà nel leggere – o navigare – con occhio attento, cercando di collegare ciò che in quel momento è sotto il nostro sguardo parziale con i ricordi di ciò che abbiamo appena visto e con le nostre previsioni e ipotesi su ciò che verrà dopo. Al contrario della vita, che si vive solo una volta, i testi possono essere letti più volte, e se puntiamo il fascio di luce nello stesso punto della prima lettura possiamo notare nuovi particolari, ma sempre con in mente il ricordo parziale di ciò che viene dopo. Il succo di questa analogia è che la teoria degli atti di scrittura non si occupa di comprendere i libri nella loro interezza, ma piuttosto i processi, spaziali e temporali, che volta per volta investono specifici atti di scrittura e lettura di parole, frasi, periodi, paragrafi o scene. Ovviamente in tale contesto è inclusa la percezione dell'opera nel suo insieme, una percezione delle opere simili, un senso della storia e del presente ecc. Ma concentrarsi su specifici atti è già un punto abbastanza complesso da cui cominciare.

Tanto per ipersemplicizzare: i lettori prendono in mano una copia di un libro – *Anna Karenina*, *The Marble Faun* o *A Time to Kill* – e la leggono come se rappresentasse in modo completo o almeno adeguato l'opera, spesso senza fare caso alla traduzione, né tantomeno alla confezione editoriale o a versioni con differenze testuali. La teoria degli atti di scrittura sottolinea l'idea che ciascuna copia di un'opera è il risultato locale di tre diverse tipologie di azioni di scrittura, una incastrata nell'altra: composizione [*authoring*], produzione e lettura. Ciascuna copia del testo è sia traccia [*spur*] (risultato di azioni passate) sia impulso [*spoor*] (incitamento a nuove azioni). I testi scritti sono le prove del processo compositivo e produttivo, dimostrano che uno o più atti di scrittura sono avvenuti e permettono ai lettori di esaminare e interpretare quelle tracce, inserendole in un quadro conoscitivo coerente o almeno soddi-

sfacente<sup>10</sup>. Questo concetto è di per sé in grado di cambiare il modo in cui ognuno di noi legge un libro. Creando consapevolezza della specificità dell'atto di lettura, in un tale luogo e momento, attraverso una determinata versione dell'opera che in altri luoghi può essere rappresentata da altre copie (varianti) che testimoniano la moltitudine di altri atti di scrittura, ciascuno simile, ma anche unicamente diverso. La teoria degli atti di scrittura, rappresentando i materiali che costituiscono l'opera letteraria come serie di fatti storici collegati, ciascuno dei quali registrato in manoscritti, bozze, libri, correzioni, ristampe e traduzioni, fornisce una cornice teorica per lo studio di opere letterarie in cui sono rilevanti la genesi, la produzione e la ricezione dell'opera.

### 3. *Convenzioni: detto/non detto; intenzione/comprendimento*

Le convenzioni testuali che rendono possibile la comunicazione a un pubblico che non è presente al momento dell'enunciazione non sono semplici. Le persone alfabetizzate hanno impiegato parti consistenti della propria infanzia e adolescenza per acquisire le competenze di lettura e scrittura, e da adulti continuano a imparare nuovi aspetti della lingua e delle sue forme scritte. I valori, le esperienze e le singole capacità verbali variano molto fra gli individui. E attraverso il tempo lo stesso accade per i valori, le esperienze e le capacità di fasce intere di popolazione. I quadri di riferimento svaniscono e cambiano; i testi, pur rimanendo fedeli a sé stessi, assumono nuove vesti e supportano nuove interpretazioni via via che l'ambiente che circonda i lettori cambia. E anche all'interno di una specifica lingua come l'inglese o l'italiano tali convenzioni non sono permanenti, né universali, né infallibili. I segni e i sistemi di segni si sviluppano nei loro usi e dunque nei loro significati. Per esempio, una giovane donna che nell'Inghilterra del XIX secolo volesse spiegare al proprio papà che un giovanotto è stato per "making love to her", nel ventesimo secolo, per esprimere il medesimo concetto, avrebbe dovuto dire (ammesso che le venga mai in mente di accennare alla cosa) che egli le

<sup>10</sup> È forse impossibile utilizzare la parola "traccia" [*trace*] senza invocare Jacques Derrida e il modo in cui egli utilizza tale parola in senso diverso: gli indizi involontari di tendenze o predisposizioni [*bias*] sopresse o soggiacenti. L'idea di traccia/impulso [*spur/spoor*] implica che la scrittura stessa, in quanto documento, equivalga in definitiva a nient'altro che impronte indicanti il passaggio di un essere senziente e che da queste tracce lasciate dietro di sé possa essere dedotto e ricavato il senso [*significance*] di quel passaggio. Dunque "traccia" in senso derridiano sarebbe una sottile componente dello *spur*.



ha dichiarato il suo desiderio di “court her”. In aggiunta ai guasti del tempo, bisogna notare anche che i testi riprodotti – le nuove edizioni – sono sempre differenti dagli originali dal punto di vista lessicale, visuale e materiale, e che tali differenze hanno intrinseci effetti sul significato e la comprensione.

Tali ovvie osservazioni sui testi scritti hanno conseguenze interpretative che, ripetutamente documentate nell’analisi letteraria, dimostrano al di là d’ogni disputa che i testi scritti funzionano secondo modalità irriproducibili nel parlato.

*4. La generazione del significato:  
lo scritto, il non scritto e ciò che viene compreso*

Esposte le principali premesse o presupposti riguardanti i testi letterari sui quali è possibile costruire una teoria degli atti di scrittura, è possibile ora mostrare come tale teoria spieghi la generazione e la comprensione dei testi letterari.

La semplice nozione che i testi sono il risultato della “produzione di significato” degli autori e che vengono usati dai lettori come “materiali di generazione del significato” non è ovviamente l’unica maniera di guardare ai testi. Il significato dell’autore e quello del lettore possono avere poco o nulla a che vedere uno con l’altro. Ma è un punto da cui partire: produzione e comprensione del significato. Una delle affermazioni più importanti della teoria degli atti di scrittura è che i significati dei testi vengono generati a partire dalle differenze poste fra ciò che un testo dice e ciò che di rilevante e alternativo non dice. Questa proposizione può essere illustrata in inglese (altre lingue avranno bisogno di esempi differenti) per esempio dalla parola *out* che deriva il suo significato in vari contesti da una varietà di differenti e rilevanti alternative. In breve, non trae il suo significato dal fatto di essere la parola *out*, ma dal non essere una certa parola pre-designata. Consultare il dizionario alla voce *out* non ci sarà d’aiuto per determinare il significato dell’enunciato “He is out”. Ci servirà al massimo per identificare il convenzionale ventaglio dei significati che quella parola normalmente veicola. Se ci chiedessero di indicare il significato di *out* nella frase “He is out”, selezionando la principale frase alternativa che in questo caso determina il significato specifico, potremmo rispondere che “He is out” vuol dire ciò che vuol dire perché il parlante non ha detto “He is in” o più semplicemente “He is NOT out”. Ma ciò equivarrebbe a una ipotesi o a prendere posizione per un determinato significato. È importante notare che il si-

gnificato reale è indicato dal contesto e dallo scopo dell'enunciato, che possono essere conosciuti solo da chi ha accesso a quel contesto.

La maggioranza delle persone che appartengono al nostro mondo "produttore di senso" cerca in modo congeniale di anticipare il significato di un parlante o d'uno scrivente appena possibile e ha la tendenza, in assenza di segnali o indizi specifici, a scegliere il significato più familiare o comune. In particolare coloro che parlano lentamente sono abituati a persone che finiscono le loro frasi – spesso con grande precisione, ma altrettanto spesso in modo inadeguato. Piuttosto che tirare a indovinare, potremmo affermare che "dipende da chi parla, dove parla, dalle circostanze in cui viene proferita la cosa e dalla persona a cui si parla". Quando nel baseball l'arbitro dice "He is out", noi sappiamo che "out" significa ciò che significa perché l'arbitro non ha detto "He is safe"; egli non direbbe mai "He is in". Il testo "He is out", svincolato del tutto da ogni contesto, è privo di significato; non è più parte di un evento comunicativo e non ha un senso né determinato né determinabile. Lo stesso dicasi per la maggioranza, se non per tutti, i testi scritti.

Un testo svincolato può voler dire qualsiasi cosa, ma prima che sia "compreso" è necessario inserirlo in un contesto funzionale e finzionale che ne determini il significato in quella circostanza. Gli atti di scrittura hanno poco da dire sui testi svincolati, i quali possono essere molestati e torturati a piacimento; il mio oggetto sono i testi vincolati: testi legati alle loro fonti e ai loro contesti – ai relativi atti di iscrizione ed e-iscrizione [*enscripting*] – ma considerati nel loro farsi nel tempo, attraverso ripetizioni che, come la pubblicazione e la ripubblicazione, sono legati o ri-legati a nuove fonti e nuovi contesti. Devo ammettere che gli esempi che ho dato sin qui postulano un testo parlato e non scritto. La stessa lingua parlata, al contrario della sua trascrizione, è molto difficile da svincolare dal suo contesto spazio-temporale. Il testo scritto è facile da svincolare. E nella fretta di trovare un senso a un testo spesso dimentichiamo come costruiamo facilmente e rapidamente le nozioni di spazio e tempo che determinano i significati che crediamo essere impliciti nel testo, ma che in realtà siamo noi stessi a produrre durante la lettura.

Un corollario all'idea che i testi significano ciò che significano in virtù della dialettica che si instaura con le principali alternative "non dette" è che i lettori non possono far altro che ricorrere a queste alternative non scritte, valutandone l'adeguatezza e selezionando quelle appropriate. Vale a dire, i lettori devono basarsi sulla loro conoscenza storica, sulla loro esperienza, sulle loro osservazioni di circostanze o immaginazioni, per fornire e selezionare l'appropriato contro-testo generatore di significa-

to. Si noti che la categoria di testi svincolati e fuori contesto non si applica anche a poesie o barzellette, sebbene spesso i critici che invocano “la morte dell’autore” presumano che ciò dimostri che una poesia è virtualmente senza autore. Affinché una poesia funzioni – e ciò vale anche per le barzellette – occorre presumere un contesto funzionale, in modo che sia possibile creare aspettative e dunque rendere possibile la loro violazione. Quanti di noi hanno letto una poesia o ascoltato una barzelletta senza avere indizi e perciò non l’hanno capita. E quanti di noi hanno riso a crepapelle per una barzelletta per la quale avevamo immaginato un involontario, o peggio, inapplicabile contesto funzionale, perdendo così il vero punto della storia?

Per esempio, quando un amico australiano mi ha spiegato che durante una visita a Canberra aveva un *flat* nel quartiere di Cambell e andava a piedi al lavoro all’ADFA (*Australian Defence Force Academy*), essendo io americano mi sono immaginato che se qualcuno avesse bucatto (*to have a flat*) una gomma a Cambell non sarebbe stato un problema andare a piedi all’ADFA. Ma poi ho scoperto che il mio amico andava a piedi perché a Cambell aveva un appartamento (*flat*). I testi scritti si prestano spesso a questo tipo di interpretazioni arbitrarie, come quando il lamento di Giulietta «Romeo, wherefore art thou» viene scambiato per una richiesta di informazioni<sup>11</sup>, o quando l’apostrofe di Keats «Oh Attic shape» («Oh forma Attica») viene interpretato come un riferimento al fatto che spesso i vecchi vasi sono conservati in soffitta (*attic*).

Da questi due esempi discendono due considerazioni: la prima è che le principali alternative implicite che il lettore offre a se stesso possono essere diverse da quelle immaginate dallo scrittore; secondo, che un “frintendimento di successo”, almeno inizialmente, è percepito esattamente come una comprensione. Ne consegue che a volte il frintendimento può persistere – e di fatto non venire mai a galla. Strettamente collegato a questo è il fatto che la potenziale divaricazione fra ciò che lo scrittore ha pensato come principali alternative al testo e ciò che viene ipotizzato dal lettore non darà mai la certezza a quest’ultimo che quanto egli abbia ipotizzato come alternativa sia qualcosa di storicamente significativo. Se questo è il caso, è improbabile che il significato del lettore e dello scrittore coincidano. Se la scelta è storicamente significativa,

<sup>11</sup> «Oh Romeo, perché sei tu Romeo?», atto II, scena 2. L’autore si riferisce al fatto che l’invocazione di Giulietta rivolta alla luna e alle stelle letteralmente suona come una richiesta diretta, come se ella non ignorasse che Romeo è nel giardino poco distante da lei. In un famosa satira degli anni Cinquanta del comico americano Andy Griffith, l’attore che interpreta Romeo risponde a Giulietta: «Sono qui cara!» [*N.d.T.*].

allora scrittore e lettore possono coincidere, ma il lettore non sarà sicuro che ciò è accaduto. Questa divaricazione potenziale ha ispirato molte strategie ermeneutiche dove i “significati intenzionali” sono stati messi da parte e considerati scarsamente importanti o irrilevanti, forse perché sembravano irraggiungibili. Certo non ha molto senso la pretesa di dimostrare che si è davvero riusciti a determinare il significato intenzionale dell’autore. Il fatto è che non soltanto le divaricazioni fra il significato attribuito dallo scrittore e quello attribuito dal lettore esistono; è che, anche quando non esistono, il lettore non può sapere con certezza che il significato da lui proposto coincida veramente con quello dello scrittore.

Dunque perché insistere nel considerare i “significati intenzionali” un obiettivo desiderabile della lettura? Forse il desiderio di raggiungere questa coincidenza è fuori posto. Tuttavia, in situazioni linguistiche “espositive”, le persone che firmano un contratto o un trattato assumono che apponendo una firma su un documento esse attestano reciprocamente di aderire sia a un significato convenuto e coincidente sia a un insieme stabile di parole scritte. Si opporrebbero se un qualsiasi membro dell’accordo proponesse che il significato del documento venga determinato dai lettori in un secondo momento, oppure che il significato possa cambiare attraverso il tempo. Sono convinto che nei testi letterari la possibilità di determinare il significato non è irrilevante, sebbene l’abilità nell’uso del linguaggio, sia da parte dello scrittore che del lettore, possa essere maggiore che nei testi espositivi. Una poesia può essere una provocazione o semplicemente un pretesto per suoni, *nonsense* o per esperienze surrealiste del linguaggio prive di specifici valori intenzionali. Dunque un testo letterario “concepito” (*meant*) come una provocazione con conseguenze aperte è di fatto “una provocazione aperta all’interpretazione” e non un testo “concepito con un significato chiuso”. Il riconoscimento da parte del lettore di quell’intenzione avrà un effetto sulla ricezione del testo tanto quanto l’incapacità a riconoscerla.

Per tentare di far corrispondere significato dello scrittore e del lettore nelle opere letterarie possiamo prendere un esempio più immediato. La parola chiave qui è “tentativo”. L’esempio non prova che è possibile raggiungere una coincidenza di significato, ma dimostra che cercare di far coincidere le condizioni di significato di scrittore e lettore produce risultati significativamente differenti che non provarlo a fare affatto. Questa differenza non si aggiunge semplicemente al mucchio delle possibili interpretazioni del testo, ma occupa un posto speciale nella storia della lettura e della scrittura. Così come è necessaria la disciplina di un meto-

do per cercare di capire come funzioni in sé la comprensione, così è richiesta disciplina per distinguere i probabili significati intenzionali del testo da quelli che non erano o non potevano essere ritenuti tali. Lo sforzo sarà inutile solo se non avremo tenuto in debito conto le complessità e le ambiguità degli atti di scrittura. L'obiettivo di questo esercizio è di dimostrare che tipo di informazione vada aggiunta a una piattaforma digitale di contenuti (*electronic knowledge site*) in modo che i lettori siano in grado di individuare e utilizzare le informazioni per ricostruire "il non detto" del testo, che è stato però d'aiuto allo scrittore e ai lettori originali per capire che cosa volesse significare il testo.

L'esempio da me scelto è tratto da *La fiera delle vanità* di William M. Thackeray (1847-48), in particolare dal brano che conclude la descrizione del luogo della battaglia di Waterloo. Le ultime due frasi della prima edizione recitano:

No more firing was heard at Brussels – the pursuit rolled miles away. The darkness came down on the field and city, and Amelia was praying for George, who was lying on his face, dead, with a bullet in his heart<sup>12</sup>.

In questa frase succedono abbastanza cose (la città e i campi; la morte di George; Amelia che prega, la battaglia e la guerra che declinano sullo sfondo), al punto che molti lettori potrebbero trascurare di domandarsi il senso di quel «The darkness came down». I significati più ovvi sono quelli di "non più giorno", "è giunta la sera", "non c'è più la luce del sole". Alcuni lettori però potrebbero dire che, oltre all'avanzare della notte, l'oscurità stende un'ombra simbolica o metaforica su Amelia nello stesso modo in cui la guerra ha steso un'ombra sull'Europa. Ma questo significato cosmico potrebbe non essere altro che il prodotto della fertile immaginazione del lettore. Che cos'è un significato intenzionale? Secondo alcune strategie ermeneutiche questo non ha importanza. Se la frase fosse cominciata senza l'articolo (*darkness* anziché *the darkness*), un lettore potrebbe sentirsi un po' più autorizzato a pensare che il significato cosmico non sia solo un prodotto dell'intuizione del lettore, bensì il riconoscimento di un pensiero radicato nel testo. In effetti, i lettori dell'edizione rivista del 1853 hanno potuto leggere la frase senza l'articolo iniziale («Darkness came down»). Nonostante la maiuscola possa essere un caso, dato che la parola si trova all'inizio della frase, sappiamo ora

<sup>12</sup> Cfr. l'ultimo paragrafo del capitolo 22 di William M. Thackeray, *Vanity Fair*, London, Bradbury and Evans, 1847 (ed. a cura di Peter Shillingsburg, New York, Garland, 1989).

qualcosa di più a proposito delle due versioni, con e senza articolo. Sappiamo che un agente del testo, un emittente o scrittore o originatore del testo – forse lo stesso Thackeray – ha cambiato la frase. Non si può allora più sostenere che “Darkness came down” sia un incidente stilistico, sappiamo ora che si è trattato di un atto deliberato, quello di omettere l’articolo. Così il lettore non si sente più tanto creativo nel constatare che non solo l’oscurità è scesa sulla terra portando la sera ma anche che i giorni bui di Amelia vanno al di là della vicenda personale e riguardano i tempi bui dell’Europa. Piuttosto il lettore avverte di aver condotto a buon fine il riconoscimento delle intenzioni dell’autore. Si costruisce allora un significato del testo, come anche un significato del cambiamento del testo.

Insomma, in questo esempio è più ermeneuticamente fruttuoso chiedersi “che cosa significa il passaggio da *The darkness* a *Darkness* piuttosto che chiedersi cosa significhi isolatamente ognuno dei due testi. Più in particolare, sembra utile capire che «Darkness came down» significa ciò che significa perché è diversa da «The darkness came down». La storia in questo caso ha conservato traccia di un’alternativa che era davvero rilevante per l’autore. Sotto questo aspetto diventa poco sensato chiedersi invece quale sia la variante “corretta”, quasi che preferissimo leggere quella corretta e ignorare l’altra. Anche se venissimo a sapere che Thackeray considerava un errore la prima versione («The darkness»), rimane il fatto che l’interpretazione del testo modificato (corretto) esce rafforzata dal confronto con la variante scartata. Tralasciando la questione del cambiamento, non c’è motivo per considerare una delle due varianti un errore.

Il brano tratto da *La fiera delle vanità* è illuminante rispetto ai vari modi in cui un testo significa quel che significa anche grazie a quel che *non* dice. Ma ora, anziché concentrarsi sul significato di un testo attraverso il contrasto tra due versioni che lo modifica in modo sostanziale – come anche nel caso prima citato dell’arbitro che dice “he is safe” anziché “he is out” – i seguenti esempi mostrano delle differenze retoriche, il fatto cioè che il contenuto è il medesimo ma produce effetti retorici radicalmente differenti. Due mesi prima di scrivere la frase su Amelia «praying for George, who has lying on his face, dead, with a bullet in his heart», Thackeray aveva ricevuto dalla madre una protesta contro l’egoismo del personaggio di Amelia. L’autore risponde allo spirito evangelico che muove sua madre spiegando che era sua intenzione creare «a set of people living without God in the world greedy pompous mean perfectly self-satisfied for the most part and at ease about their superior

virtue. Dobbin & poor Briggs are the only two people with real humility as yet. Amelia's is to come, when her scoundrel of a husband is well dead with a ball in his odious bowels...»<sup>13</sup>. Adesso sappiamo quel che i lettori originari del romanzo non sapevano, e cioè che la frase effettivamente pubblicata («lying on his face, dead, with a bullet in his heart»), significa quel che significa in parte per il fatto che non dice «well dead with a ball in his odious bowels». La causa di morte è la stessa (una pallottola) come identico è l'effetto (George morto), ma i toni piani e neutrali del testo pubblicato risaltano più fortemente quando veniamo a sapere del personaggio di George e di come ci sentiamo nei confronti di un uomo e marito cui si attagliano frasi quali «well dead» e «ball in his odious bowels». Lo scrittore dunque ha provato emozioni forti a proposito di George e della sua morte, come ci indica la lettera scritta alla madre – o perlomeno sappiamo che è questo che voleva che la madre pensasse. L'autore tuttavia ha rifiutato di cedere a quei sentimenti nel libro, permettendo così al lettore o alla lettrice di costruire i propri sentimenti.

Ma c'è di più. Molti mesi dopo aver portato a termine il romanzo, Thackeray ricevette una lettera da una certa Miss Smith che lo invitava a cena; declinò l'invito con la scusa che in quel giorno non aveva mai cenato fuori «because it is the Hannawussary of the death of my dear friend Captain George Osborne of the ...th regiment». Al margine aveva disegnato dei soldati in marcia, Napoleone a cavallo («Bony runnin away like anythink») e un soldato steso a faccia in giù con la didascalia «Capturing Hosbin, ded a bullick through his Art». La comicità dei disegni e dell'accento *cockney* dava un'alternativa farsesca che il romanzo non aveva – volutamente – utilizzato e che, per contrasto, ci permette di cogliere ulteriormente l'effetto retorico deliberato del testo effettivamente pubblicato: né rigidamente indignato né trivialmente faceto.

Un altro assunto fondamentale per la teoria degli atti di scrittura è che i testi scritti o gli atti di scrittura creano parte del loro significato attraverso le forme, sia strutturali che fisiche, che assumono. Forme nel senso di generi sono state considerate, dai formalisti come dagli strutturalisti, di importanza pari a quella delle parole e delle frasi. È facile dimostrare che lo stesso testo impiegato in una lettera d'amore può diventa-

<sup>13</sup> «Un tipo di personaggi che vivono nel mondo senza Dio avidi, tronfi, gretti, assolutamente pieni di sé e convinti della loro superiore moralità. Dobbin & il povero Briggs al momento sono i soli due autenticamente umili. L'umiltà di Amelia apparirà quando quel furfante di suo marito giace ben morto con una pallottola nelle sue odiose budella». Lettera del 2 luglio 1847, in William M. Thackeray, *Letters*, edited by Gordon N. Ray, Cambridge, Harvard University Press, 1945, II, p. 309.

re qualcosa di completamente diverso se usato come appunto sulla porta del frigo, in una bacheca o in una poesia. Non è questa la sede per rileggere le questioni del formalismo, ma voglio far notare quanto siano importanti nella produzione del senso e che, nel contesto di questo studio, si può dire derivino i loro “significati” dal “non essere” un’alternativa selezionata rispetto al genere o alla struttura tradizionali.

In modo analogo la forma fisica di un’opera determina importanti aspetti del suo significato e dei suoi effetti. Talora definito “codice bibliografico”, questo aspetto degli atti di scrittura è spesso fuori dal controllo dello scrittore/autore e può veicolare sfumature di significato che erano rimaste incomprese. L’importanza del “linguaggio del corpo” di un testo è stata dimostrata a più riprese, in particolare dagli studi di Donald F. McKenzie e di Jerome J. McGann. Un esempio efficace è quello proposto da McGann a proposito del *Don Giovanni* di Byron<sup>14</sup>. Originariamente pubblicato da John Murray in una costosa ed elegante edizione, il rispettabile editore londinese rifiutò tuttavia di apporre in copertina il proprio logo. Il libro pubblicato in tale forma ha avuto per effetto, tra i pochi benestanti che poterono acquistarlo, di intimare una sorta di rispetto per un oggetto d’arte – comico, satirico e acuminato, ma nel complesso un contributo significativo alla poesia britannica. Quasi subito furono disponibili alcune edizioni pirata, piccole, affrettate e poco costose, che ebbero come effetto, tra i numerosi lettori che poterono permettersene, di titillare la sensazione di un frutto proibito, di una lettura leggermente salace, osé, quasi fosse poesia *underground*. Il testo delle due distinte edizioni era praticamente lo stesso, per quanto l’alto numero di refusi nelle edizioni pirata possa aver aumentato l’impressione di una certa arbitrarietà dell’edizione. Ma i segnali bibliografici dell’edizione Murray erano molto diversi da quelli delle edizioni pirata. In entrambi i casi i lettori sembrano aver tratto parte della loro comprensione del poema dal fatto di averlo trovato in una forma e *non* in un’altra. E se torniamo a considerare quel fenomeno, capiamo quel poema anche per il fatto che abbiamo presente le due diverse forme fisiche in cui si è concretizzato al momento della sua prima pubblicazione<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Jerome J. McGann, «The Gutenberg Variations», *TEXT*, 14 (2002), pp. 1-13.

<sup>15</sup> McGann nota come le discrepanti reazioni furono riportate da un recensore contemporaneo di entrambe le edizioni in *The Quarterly Review*; si veda Hugh J. Luke, «The Publishing of Byron’s *Don Juan*», *PMLA*, 80 (June 1965), pp. 199-209.



*5. Conoscenza, incertezza e ignoranza*

Sebbene nessuno di tali indizi di “non detto” o di differenze possano giustificare la pretesa di poter decidere quali interpretazioni riflettano i significati intenzionali, esse restringono comunque la gamma delle interpretazioni considerate come storiche e intenzionali rispetto a quelle innovative o arbitrarie. Appare così che tutte le interpretazioni, storiche o innovative che siano, vengono generate da precisi contrasti tra testi dati e specifici “non detti” – e questo accade anche quando il “non detto” viene creato di sana pianta a prescindere dalle condizioni storiche del momento dell’iscrizione o dalla sopravvivenza di tracce extra testuali che rimandino alle intenzioni o ai desideri dell’autore. Le letture del brano di *Vanity Fair* illustra, d’altra parte, l’utilità di leggere i testi a confronto con le alternative storiche effettivamente risultanti da testi stampati o da documenti non elaborati, come bozze o lettere.

# THESE POST-PHILOLOGICAL DAYS...

PAUL EGGERT

When I agreed in 2000 to review D.C. Greetham's book *Theories of the Text* for the journal of the Society for Textual Scholarship, *TEXT*, I knew I was in for a ride. Oxford University Press had published it the previous year. It is a massive tome that, I anticipated, would be the distillation of a couple of decades of close reading and high-flying critique. In this, I was not disappointed. The reviewing crystallised for me as a fact that we had reached a decisive turning point in the discipline. Like others, I had had inklings of this change for some years. Now I found the confidence to state it. The review-article, in the form that it appeared in *TEXT* in 2003 (vol. 13) follows. The Postscript, written late in 2005, is a reflection on what has happened since.

## I

This book is surely the last word in the editorial-theory movement of the 1980s and 1990s. In its own way, it is a triumph. David Greetham has both painstakingly and brilliantly combed through most of the modernist and postmodernist theoretical positions for their possible relevance to textual criticism, editing theory and scholarly editing. Greetham is tolerant of what he finds, and is prepared to entertain the at-first unlikely parallel in an effort to prove, in a more philosophically wide-ranging way than has ever been done before, that no editorial operation or prac-

PAUL EGGERT (University of New South Wales, Canberra) è direttore dell'Australian Scholarly Editions Centre, curatore di *Editing in Australia* (1990), *Lawrence and Comedy* (1996), *The Editorial Gaze* (1998) e di alcuni volumi delle opere di D.H. Lawrence per la Cambridge University Press. Nella sua prima versione, l'articolo qui pubblicato ha vinto il Boydston Award assegnato dalla US Association for Documentary Editing per il 2005. Proponiamo qui una versione riveduta e arricchita da un *post scriptum* dell'autore.

tice is philosophically innocent, that the most natural-seeming editorial conclusion will have been naturalised in advance by its ideological, social or historical contexts. If this is the textual condition, then all textual practices need to be looked at through the lens of all other textual theories. It behoves editors (who claim to specialise in certain kinds of operation with text) to do so. This is what Greetham's book is about and what it comprehensively does.

The skilful intellectual gymnastics that lead to his conclusion, and the sometimes highly parenthetical syntax that embody it, leave the reader breathless at first: this is a text-critic's Wayne's World where crazy things happen, but then gradually impose their own kind of sense. The various theoretical positions are wheeled on-stage, rapidly disassembled and inspected, and then diagnosed to see if they can help resuscitate the ailing body of philology by understanding it anew. In one sense, the book is a lazy person's guide to the various inflections of post-structuralist theory, and their relevance to editing<sup>1</sup>; but the lazy person had better get ready to do some work. There is a close, hand-to-hand tussle with ideas going on throughout. One goes round-for-round with Greetham as he pokes and prods the particular theory; one identifies with the fighter-inquirer now, with his opponent next; one is relieved when it is all over, glad one has gone there, but left feeling that *this* job need never be done again.

Greetham does not, I found, in all of this, push his conclusions too hard. He is content to exercise his curiosity, pursue the analysis (which he does with enviable agility, time and again), all the while indulging a *penchant* for irony, paradox and the fine distinction; and then to withdraw – for, after all, the *next* theory might just do the trick. And so the ailing body is turned over, and inspected anew from the other side. There is a constant danger in all of this of clog, of intellectual claustrophobia; but then, in each of the early chapters, a sense of release and shaped ordering materialises as polarised positions attract into their orbits all the ideas that have been rehearsed or appropriated. There is a danger of unfairness in this procedure (some writers will find themselves with strange bedfellows), but the approach has its rewards and satisfactions for the reader.

Many readers have doubtless felt called to start this work, but few (I suspect) have chosen to finish it. If so, this is understandable. The text is so frequently suspended in quotation that at times it feels as if it has a

<sup>1</sup> *Hint*: a good way in (and a possible route for a graduate course) would be to read chapters 2, 5 and 9. And a second hint (to the publisher) would be to get this title into paperback as soon as possible, as it deserves to be more widely accessible.

cast of thousands – whose credits erupt from the text in the hectic pimpling of MLA-style parenthetical citations. The author's tireless encyclopaedism makes the book both a chore and a liberation to read: I took my copy around the world twice, scarcely opening it. It is not bedtime reading: I should have known better. I have dropped it many times, finally in a backpack containing a good bottle of Hunter Valley semillon (I was taking both to a discussion group), which fell to the ground. The bottle smashed, and now my copy is an enriched bibliographic object – of whose manufacture Oxford can be proud. Well-made hardbacks, I have rediscovered, are durable<sup>2</sup>.

But my understanding of it has also been enriched, in another sense, by the delay. It is clear to me now that the project that this work embodies (of which I had heard and read portions over the last dozen years or so), ought to be seen as an expression of the 1990s from which we can learn but must move on. I doubt that its author would disagree with either of these sentiments. *How* to move on, is the question. Here he is less helpful.

The rest of this review-essay critically examines some of Greetham's arguments with a view to offering the beginnings of an answer. It is undergirded by my belief that the moment of editorial theory (as we learned to call it in the 1980s) is over. I am not certain that we *are* securely in «post-philological days» (p. 441), even though literary theorists tell their students this with great confidence. Indeed, I suspect that the ailing body has been needlessly medicalised and the death certificate prematurely signed. Greetham's reading of the entrails conjures up a fate for editing and textual criticism, as yet unknown, but taking place within the context of an already achieved post-structuralist victory of 'literature' (taken in its widest, hermeneutic sense) over positivist 'science' – only that many editors have not recognised the victory yet<sup>3</sup>. My haruspicy, as we shall see, points in another direction; it offers a different reading of the vital signs: but of course, in doing so, it rests upon Greetham's formidable mastery of modernist and postmodernist theory, now so compactly and usefully available.

<sup>2</sup> Oxford (and the author) can also be proud of the fact that, in so densely argued a work, there are relatively few typos; but a small outbreak occurs in chapter 9, for some unknown reason.

<sup>3</sup> Greetham quotes Clifford Geertz's famous statement of this in «Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture» (1973): «Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance that he has himself spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of a law but an interpretive one in search of meaning» (qtd p. 419).

*Theories of the Text* is a large book in every sense. Its chapters cut up the intellectual territory of text into sizeable and important dioceses: «Ontology: Being in the Text», «The History of the Text», «The Forms of the Text: Formalism, Modernism and Beyond», «Intention in the Text», «The Phenomenology and Reading of the Text», «The Psychoanalysis of Texts», «Structure and Sign in the Text: Structuralism and Semiotics», «The Deconstruction of the Text», «Society and Culture in the Text» and «Gender in the Text». Each diocese has its resident bishops, and to nearly every one Greetham does due obeisance, succinctly explaining their doctrines, before showing himself to be an independent and often heretical thinker.

«The History of the Text» is a *tour de force* of synthesis and analysis that surveys a nearly bewildering array of positions on the relations of texts and history taken by literary theorists, *histoire du livre* practitioners, editorial theorists, stylometricians and palaeographers. The survey gradually takes shape, however, and an argument emerges that marshals the various positions into one of two camps. The argument is ingenious and far-sighted; and it finds parallels where one would least expect them: for example, between Michel Foucault's idea of disruptions in discourse and Jerome J. McGann's idea that new, bibliographic embodiments of unchanged texts can represent new works for their successive readerships. And he shows that both McGann and Roger Chartier (who often writes against Foucault or to correct Foucault) are more Foucauldian in their thinking than perhaps either would care to admit. Greetham looks then for scholars of an opposite ilk who can be secured for the other corner (Paul Kristeller and James Hankins are so cast). Anyone maintaining a foot in both camps finds one being gently lifted. All this is done in good, inquiring intellectual spirit; it retrieves a clarity out of the desperate over-production of literary-theoretical books and articles of recent years; but it is tendentious and will have a confrontational quality for some readers.

It works, as a proceeding, because of the abstract level that Greetham's (valiant) reading in post-structuralism has allowed him to strike and in terms of which the polarisation makes intellectual sense. Relevance to the practical and workaday empirical level is not always obvious, and often in this volume the two are not serving to correct or qualify one another. This question of levels is my principal stumbling block in accepting the potentially profound implications of Greetham's central argument that editing must be reimagined in terms of those theoretical movements of the last twenty years especially, with the implication (one assumes) that editing be

methodologically reshaped in the light of the new understanding. Greetham himself does not pursue this implication: his book is a very extended commentary on the underexamined relations of editorial and literary theory, not a latter-day rationale of copy-text.

## II

Greetham summarises the dilemma for philology thus:

The crisis for philology occurred when the tripartite foundations of its brand of historicism were challenged. The first pillar of the foundation was language, and a language arranged on diachronic terms, unlike Saussure's synchronic system. The second pillar was the critical medium, the concept of 'otherness', or the historical gap rejected by formalism in general and New Criticism in particular and then emptied of its power by the post-structuralist dictum that all writing (*écriture*) is 'always already written' and thus only a weaving of intertextual associations. This rejection denied any place for the individual, historical, authorial consciousness. And the third pillar was editorial method – the eclectic *divinatio* of the Lachmann programme, whereby the editor 'divines' the truth of a reading by a self-identification with the author across history, a method and belief called into question by the relativism, fragmentalism, and revisionism of much recent textual practice as well as by the concentration on the social rather than personal negotiation of text (pp. 78-9).

There are many implications to be drawn from this excellent summary, and Greetham does not fail us. He portrays Lachmannian stemmatics as operating in an unscrutinised diachronic, cause-and-effect mode, organised conceptually around the singularity of the work, the linearity of text, and the purity or corruption of readings. Greetham links this account to Sir Walter Greg's hope that analytical bibliography could rule out the study of meaning and concentrate instead (positivistically) on ink and paper, on the bibliographic object. If, on the other hand, the postmodern view of history is correct, then this 'scientific'-philological mode is deluded since there can be no event unchanged by the manner of looking at it, and no archival fact that is not narrativised by the historian in the act of citing it. As historians we are always locked in (Foucauldian) discourse: our subject matter is never securely objective and apart from ourselves. The dilemma therefore for those scholars editing texts from the past is that the pursuit is never innocent: editing is not an act of mediation, as we had perhaps believed, but one of transgression, of speaking for the dead.

The untenable pretence of objectivity is exposed, Greetham points

out, whenever an editor modernises old spellings and supplies punctuation: modernisation is ephemeral, as it ties the text to the period of the editor's contemporary audience. Equally, whenever editors – needing to justify a particular emendation – appeal to the 'facts' of history, they are deluding themselves. Their complicity is all the more obvious in annotation, which is clearly aimed at a present-day readership: the historical otherness of the text is not respected when it is spoken *for*. Editions, Greetham states, are «what the speech act theorists would call a parasitic, non-felicitous utterance, because it is never the thing itself» (p. 90). At best, editors are ventriloquists.

Here we begin to see the limitations of the polarising field-day Greetham is having: he arranges positions always insightfully at the level of abstraction he strikes; but, in so doing, he skirts other questions that editors would dearly like answered. Assuming that Greetham is right that these *are* post-philological days and that the above series of arguments fall nicely into place, what defensible methodology could (or should) editors adopt in their practice? If the assumed alterity-gap between editor and work is ultimately a mirage, then what is one to conclude? Don't edit? Leave readers to sort out as best they can the confusing typography, orthography and blunders of printed seventeenth-century playscripts? Let them struggle with late nineteenth-century allusions to contemporary events that are long forgotten and with slang that has fallen into disuse? Indeed, don't even produce facsimile editions since they, as bibliographic objects, could at best be misleading simulacra of counterparts from a lost past.

So Greetham is content, for instance, to pursue the dichotomy between the work being treated as a product of a «great, individual author as motivating consciousness» as against its being seen as a «cultural artefact» (p. 118), and thus (after Roland Barthes) to entertain Margreta de Grazia's distinction of the «author-produced "work" as against socially produced "text"» (p. 119). Yet he acknowledges that the New Historicists still gather around the carcasses of the great authors whose ideas they have supposedly translated into social circulation, and he has some damaging things to say about McGann's understanding of *his* (related) project too.

At first, though, McGann's approach to textuality seems to exempt him from any idealising appeal of the Bowers-Tanselle kind. For McGann «the ontology of the text [...] resides only in the materiality of its documentation and social manifestation [...] the "physical" is not "alien" to a message but its "only condition"»; and literary works, according to

McGann, «can be “known” only in the material» (p. 381). This is a response to the Marxist view whereby the material base and contradictions in its workings (which are objectively knowable) explain the existence of consciousness, to which there is no objective access. The paradox of Marx’s view, however, is that the so-called base (books, archival documents etc.) has been produced by the workings of consciousness – «by these very “authors” that are supposedly beyond such objective recall» (p. 381). The new historicist Louis Montrose’s well-known dictum acknowledged the problem: «the historicity of texts, and the textuality of histories» are inextricable (qtd p. 381). McGann’s argument seems to resolve the paradox by its concentration on the physical base. «But this pure phenomenology» of McGann’s, Greetham comments, «is difficult to keep pure» – as McGann’s concept of «bibliographic codes» implicitly admits. Once introduce semiotics (as a study of codes and signs, whether Saussurean or Peircean, whether synchronic or diachronic), once admit that «materiality does have [...] meaning, [then] if it is interpretable [...] it is interpretable by *someone*» (p. 382). If that someone is a historical addressee, then the alterity gap is reintroduced, one that is no larger than if one were dealing with an intending author. And so we revert to a legitimation, if not exactly a defence, of intentionalist editing.

The introduction of the historical someone was the basis of my objection, in an essay in *The Editorial Gaze*, to Jacques Derrida’s rejection of J.L. Austin’s speech-act theory<sup>4</sup>. Austin gave priority to spoken communication, where the intending speaker was necessarily present and therefore part of its controlling contexts. Shifting the centre of the discussion to written messages, Derrida pointed out that for the message to be iterable, it has to be able, as he says, «to function in the radical absence of every empirically determined addressee in general» and even if the author is absent or dead<sup>5</sup>. This is a structuralist point: the linguistic system (once one accepts it as a reality) works systematically. So Derrida rejects Austin’s claim that there can be determinable contexts of (written) communication since intention cannot be «totally present and actually transparent for itself and others»<sup>6</sup>: and of course, as editors who labour

<sup>4</sup> Paul Eggert, «Social Discourse or Authorial Agency?: Bridging the Divide between Editing and Theory», in *The Editorial Gaze*, eds. Paul Eggert and Margaret Sankey, New York, Garland, 1998, pp. 97–116.

<sup>5</sup> Jacques Derrida, «Signature Event Context», qtd in Eggert, «Social Discourse», p. 109.

<sup>6</sup> Qtd in Eggert, «Social Discourse», p. 110.



over this problem know to their cost, especially not when the author is long dead.

Greetham's division of the kingdom of textuality (structuralist, historical, phenomenological etc.) helps one to clarify things here. The latter two bishoprics get shouldered aside in Derrida's argument. That is the problem. He has given us the limiting case; but its opposite (knowing the intention perfectly, in history or phenomenologically) is the counsel of perfection. So Derrida's argument has no application in editorial practice. Elsewhere Derrida (in his concept of *historia*) wonders «whether, when one is concerned with history [...] a strict structuralism is possible, and, especially, whether [...] such a study can avoid all etiological questions». He is commenting here on Foucault's mode of history-writing; he asks whether the «legitimate renunciation of a certain style of causality perhaps does not give one the right to renounce all etiological demands»<sup>7</sup>.

The demands that the bibliographic study of documents opens up prevent one from accepting explanation at the level of Foucauldian discourse (for it can never be fine-grained enough to yield the needed answer) *or* from accepting a purely structuralist explanation. Whenever a study of the workings of textuality neglects the existence of the carrying documents a partial and therefore misleading explanation is the inevitable result. The continuing role of bibliography is to ask the curious (even if unwelcome) questions that the physical embodiments of text beg: Who made them? Who changed them? Why? Under what conditions? Even if history-writing is shifted from examining the workings of individuals to those of discourse, we still need to be able to shed light on the repressions and blindnesses that this methodological move (like all methodological moves) will have enforced. All of Greetham's bishoprics have their textual mission; all have their benighted heathens to convert; but so too, in the other direction, does bibliography.

Leading up to the summary quoted above, Greetham considers the ways in which that most positivistic of pursuits, palaeography, can be seen as «irremediably textualised»: «the physical stasis of the document [can be] perceived as a “sigil” of the history that it helps to make» and thus subject to the common fate of philology (p. 77). Well, yes, it *can* be so seen; but acquiescing in this conversion assumes that nothing slips from sight in so doing; and taking the document as «always already written» vaporises the alterity that (from a philological point of view) may

<sup>7</sup> Jacques Derrida, «Cogito and the History of Madness», qtd in Eggert, «Social Discourse», pp. 115-6.

be perceivable in it. Conflating an abstract principle of textuality with empirical procedures and focussed questions may shed light on their underlying assumptions (and in a sense Greetham's whole book is about this); but it is a methodological mismatch. Put more generally, my point here is that authorship is not *only* a discourse.

### III

Chapter 5 on phenomenology is a fine one; it follows a chapter on intention. The two go together nicely. What gradually emerges (again with an achieved clarity) is a polarity in editorial theory between appeal to Husserl's intentional object on the one hand (E.D. Hirsch, and thus Tanselle and all other author-intentionalists) and to Heidegger's hermeneutics on the other (McGann and other historicists). Can we rightly assume a «permanent ontology» for the work existing beyond its varying manifestations (Husserl)? Or was Heidegger right in claiming that the «productive appropriation» of the past is not literally possible because «the most elementary conditions» are lacking: leaving us only to reconstruct it fictively, hermeneutically (qtd p. 208)? If the latter, then the editor is reduced to an archivist: «the provisioner for the phenomenological voyage of perception to be undertaken by the many and sundry travellers in text» (p. 244).

Is the former position defensible? Greetham argues that eclectic editors' appeal to the categories of transcriptional error or inconsistency as a justification for emending the text is not phenomenologically different from the aesthetic editor's returning the flawed text to the ideal condition in which (according to the editor's taste) it should have been (e.g. Bentley's Milton): both appeal to an ideal ontological state. The hermeneutic approach on the other hand gestures towards historic forms of the texts and their audiences. For Greetham, editing always gravitates between appeals to one form of phenomenology or the other: he refers to «[his] insistence on *both* transcendental [i.e. Husserlian-Kantian] and hermeneutic [Heideggerian] components in textual criticism [...] Phenomenology is [...] an eminently *useful* device for me, since it can either refer back to intention or forward to reception, or emphasize their natural complicities» (p. 213). But, if this is a sufficient explanation, then any reading is as good as any other, and editorial appeals to a standard (to justify the preference of one over another) are exposed as merely rhetorical. For example, eclectic editors typically look through the supposed deficiencies of the manuscript witnesses to divine an au-

thorial intention (and thus generate or amplify their sense of the author). But they then use that understanding as a supposedly external authority to adjudicate between competing readings of the witnesses. As Foucault remarks, «to adopt the voice of power is to speak beyond oneself, to ascribe one's powers elsewhere» (qtd p. 211): so, for Gary Taylor, editing is a rhetorical form of ventriloquism.

Greatham's polarising overview here is operating from a highly positioned level of generality (phenomenology). There is clarity here, but also (again) a potential mismatch since this is not the level on which editors are carrying out their operations with text. Although eclectic editors will be subscribing, probably without realising it, to a Husserlian phenomenology<sup>8</sup>, many will see themselves as working within one of Stanley Fish's gradually mutating interpretive communities. For them, the alleged circularity involved in adjudging emendations, mentioned above, is defensible as an attempt to bridge the gap between idea and performance. This is a more practical question – and the evidence messier – than the self-presence of the ideal object (the work) to the subject (the editor or reader)<sup>9</sup>.

Pressing this objection a little further, I fail to see why editorial practice cannot be other-*directed* without taking on the heavy, Husserlian baggage, and why it cannot be self-consciously aware that its operations are necessarily contextualised by the present. If that is our best access to a lost past; if editing is inevitably a belated, non-transcending activity; if critical editions must unavoidably (for now) be seen as a grandly ambitious, intricately organised act of postmodern quotation; if there is no stoutly defensible philosophical grounding for editing available but instead only more or less persuasive practices, then that is the case and we must get used to it – especially if now (as I suspect) the moment of editorial theory is over. This is a better dispensation than doing nothing at all. Many readers will be grateful for such editing, given that, as Greatham observes, «the originary moment of composition still holds its lure» (p. 238). Authorship, as a psychic unity and a singular voice, may be discredited; but authorial agency will in many cases still repay being distinguished from the 'cacophony' of voices that McGann's approach licenses editors to leave unresolved: what Foucault calls anonymous discourse (p. 197). New editorial practices emerged in the general loosen-

<sup>8</sup> This is one clarifying point of Greatham's overview, and one that I also have discussed in «The Work Unravelling», *TEXT*, 11 (1998), pp. 41-60 [pp. 45-6].

<sup>9</sup> For the lack of strict parallel between Husserl's intentional object and the quarry of the eclectic editor, see *ivi*, p. 46, n. 14.

ing-up and fresh air that the 1980s and 90s response to post-structuralist thinking brought to editorial debates. This has been a good thing. What we need now, I believe, are the practical responses: the reports from the editorial trenches, including the results of «versioning becom[ing] the dominant textual ideology» (p. 216). To look at things this way is to imagine an editorial future as being lived out somewhere between the icy poles of the phenomenological hemisphere that Greetham maps. Theory is far too important to be left to the theorists: the practitioners should have their say too.

#### IV

That loosening-up in the 1980s and 90s was needed. As Greetham points out in chapter 9, «Society and Culture in the Text», eclectic editing had become, in Louis Althusser's sense of *ideology*, «a cognitive system of representation, whereby the subject [...] freely internalized an appropriate "picture" of the phenomenological and cultural world»: it was an «internalized ideology», a product of editors' and readers' socialisation which saw it as more or less scientific and therefore outside history (p. 369). Editors working in universities who still resist this conclusion need only look around them. Although the study today of physics and chemistry is in a sadly depleted state, the 1960s were their glory days. The prestige rubbed off, and analytical bibliography flourished; its fate today parallels that of the hard sciences.

As a disciplined pursuit, bibliography needed an object of inquiry: the intentional object was the almost inevitable quarry. As Greetham points out, neither James Thorpe nor Philip Gaskell called for «a change in the *ideology* of Greg-Bowers intentionalism, only [for] a practical modification in how this intentionalism may best be [made] manifest» (p. 403). Equally, the newer, social textual-criticism of McGann and D.F. McKenzie, and the calls for versionist editing, reflected a social shift and will in due course be exposed as ideological, even though they seem natural to many people at the moment. Variance of every kind became the new orthodoxy in the 1990s; there was a scramble to be proven to be – socially, ethnically, sexually – on the margins; and in this situation, «clear-text pages [began to] smack of old-fashioned privilege and authority» (p. 374). It is a surely a (slightly belated) sign of the times that the *New Yorker* of 13 May 2002 was prepared to run (i.e. felt there was an audience for) a long article on variant readings in editions of *Hamlet*, drawing attention to the problems of eclectic editing and pondering the cultural

significance of the new, three-text Arden *Hamlet*<sup>10</sup>. Nobody is left holding the intentionalist banner, it seems, except G. Thomas Tanselle; and, in his compendious, five-yearly surveys of textual criticism and editorial theory in *Studies in Bibliography*, even he must attempt, as Greetham observes, «to de-historicize and de-socialize his own approach by an ever-expansive “accommodation” [of McGann, McKenzie etc.] » (p. 402).

The relationship between physical document and mentalised meanings will, I believe, remain at the centre of bibliographical pursuit. If there is to be, as Greetham prophesies, «a resurgent hermeneutic bibliography» (p. 422), it will not be one whose interest in the material condition of text has been reduced to the gestural or rhetorical. It will be one that retains this focus and that nurtures its capacity to ask the niggling question, to undeceive (say) the postmodern consensus. So McKenzie's attempt to broaden the boundaries of bibliography by challenging us to think of, not just maps as texts, but also (in Aboriginal cultures) the Australian land itself, is something that Greetham welcomes and that he can readily accommodate: «the intervention of textualization on any phenomenon, natural or otherwise, presupposes a social matrix in which that intervention has cultural meaning [...] all texts are socially constructed» (p. 418).

I wanted to believe McKenzie's account of the land in his otherwise inspiring work, even though I felt uneasy when I first read it<sup>11</sup>. Now I realise why he was wrong. One of the enduring laments of post-white-settlement Australian literature is that the land is not readable, except as a site of alienation and existential suffering. It is not a *document* to its inhabitants of European extraction: they lack the key. Neither McKenzie nor I has any idea of how to see that land as documentary: the jump to see it as *text* is therefore (for us) an illegitimate pretence. Both McKenzie (and Greetham after him) run physical document and text together here. This points to a general problem: all too often one finds the passive voice of post-structuralist explanation («[...] are socially constructed») deserting the active voice of bibliography: the question of agency that the latter so minutely asks – the whodunnit question.

There is, I believe, a lesson here, one I have tried to expand on elsewhere in these pages by adapting Theodor Adorno's concept of the negative dialectic. The dimensions of text and document can be seen to con-

<sup>10</sup> Ron Rosenbaum, «Shakespeare in Rewrite», pp. 68-77.

<sup>11</sup> *Bibliography and the Sociology of Texts*, London, British Library, 1986.

stitute one another negatively: that is to say, they require one another to exist (physical matter is not a document if it is not potentially readable; mentalised text requires a document of some kind – whether printed, a virtual screen-visualisation or only sound waves in an act of vocalisation – to come into existence); but they do not lead to a higher-level synthesis in Hegel's sense (the dialectic is negative). The concept of the work emerges here as a regulative idea, not a robust ontological category. It puts a boundary around – it helps us to make sense of – the endless encounter of text and document<sup>12</sup>.

If such is the basis of the textual condition, then the editor (like every other reader) can never get outside of it: but equally the editor will have a participatory role in the life of the work. The editor is a reader with a trained eye, a lot of patience and a willingness to put in long hours. This, I believe, is the basis of the editor's authority to speak (as we normally say) *for* the work, about which Greetham feels anxious, given that editing functions nowadays within splintered, multicultural societies rather than in monocultural nation-states. The problem rises to the surface, as he points out, particularly in the framing of explanatory notes, which presupposes an audience with a shared knowledge. I suspect that such notes have always been hit-and-miss: but, if the editor thinks of herself as an expert 'participator' rather than 'scientist', she may well be more sensitive than I was in the 1980s (when writing notes for a novel in the Cambridge D.H. Lawrence series) to the fact that what made the difference between profit and loss for the Press, and success or disaster for the series, were the good sales in Japan. In any case, if she is a participant, she will be speaking, as it were, *in* the work (since it is only a regulative idea), rather than *for* it. Importantly also, there will be a historical otherness to negotiate; and the gulf there is just as wide and epistemologically treach-

<sup>12</sup> See further Eggert, «The Work Unravelling», pp. 54-8: «Seen as a regulative idea [the 'work'] retains its function as a pragmatic agreement for organising our remembered experiences of reading documents that are closely related bibliographically and for delimiting the range of documents being investigated for their relevance to an editing project. Seen in action the 'work' unravels, in every moment of its being, into a relationship between its documentary and textual dimensions. If it can, then, no longer be imagined as a historical object (as in Tanselle's 'intended text'), then the idealist position that seeks to secure its self-identity must be abandoned. The dynamic principle I have proposed is offered as an alternative that answers to the richly various lives of the work – the multiplicities of its forms and encodings amidst the swirl of distending contextualities – to which editorial commentators have been drawing attention in recent years» (p. 58). Greetham in fact has relatively little to say about the Frankfurt School, from which Adorno comes.

erous as any ethnic, racial or religious divide in the present. One cannot as an editor bridge them all; one does one's best. The result is practical, not ideal; useful and usable, not perfect.

The editor's main work is textual; it leaves a documentary testament. Editions (as documents) represent the work by extending its life. They make possible further textual encounters: there can be no definitive closure to a negative dialectic. Thus, I suggest, did the new respect, that came out of a resurgent editorial theory, for the variant and historical forms of a work and for the processes of revision rather than their product, begin to enter the anglophone editorial tradition in the 1980s and 90s. The renewed engagement between the contrasting Anglo-American and German camps in the 1990s can also be seen in this light.

v

Greetham's chapters on psychoanalysis and structuralism are interesting but did not yield (for me at least) as much as some others towards justifying the book's «fundamental rationale» of «critically testing the cognitive “usefulness” of new vocabularies» (p. 275). Still, there are some insights to savour or to confront. The Freudian slip or the subconscious intention (as opposed to the final intention) may be the closest we can get to the source of creativity that the eclectic edition, under a Romantic dispensation at least, professes to retrieve. Yet slips of all kinds tend to be emended by editors whether by appeal to the *langue* of the historical period or to the *parole* of the text itself. The latter's (synchronic) system of internal relations is akin to the structuralist principle upon which the Hans Zeller and Siegfried Scheibe conceptualised the postwar German historical-critical edition. Versions, in contrast, occupy the vertical axis of diachronic change. But since, in semiotics, signs have no direct relation to the object, editions must therefore be second-order signings, condemned only to *represent* the work rather than present it. Greetham's conclusion is a nice one, but it fails to engage with the longstanding distinction between allographic and autographic works, and it is really only another appeal to one of those levels of basic generality (even if in a 'new' vocabulary) that passes editorial practice by with scarcely a glancing blow.

Lawrence Rainey's view is cited that «a particular strength of historical textual criticism [...] [lies] in conceiving of texts as utterance, as event» (qtd p. 292). But to develop that, I believe, would require a deeper interest in the material dimension of text than Greetham is willing to entertain. He can and does deal with document as a sophisticated, tex-

tualised conceit; but post-structuralist explanation is not tolerant of document (taken as part of that negative dialectic, described above) because it so immediately begs diachronic and agented explanations.

The chapter on deconstruction is a *jeu d'esprit*. It is a Derridean *Supplément*: notes upon notes upon notes that are themselves a variorum-style gloss on an (absent) chapter that Oxford would not allow Greetham to reprint. The chapter that we have is supposed to enact a challenge to the (phal)logocentric supremacy of text over footnote, to the bar between text and gloss: to enact a rejection of the editorial square bracket no less. Heady stuff! Because I read it more or less linearly, I found it to be, rather, a chapter of clever bits and pieces; some were intriguing nevertheless.

The deconstructive method usually involves putting pressure on an author's metaphors, or calling down medieval tropes in order to challenge the consciously intended meaning, or (more grandly considered) to upset Enlightenment categories. So it is here. For instance, Greetham describes annotation as having to «pretend to have no genre [...] its rhetoric [...] must be determinedly anti-rhetorical»<sup>13</sup>. Thus annotation is a form of what Ralph Hanna calls «“guilty knowledge”, a “repression” of the fact that, taken together, these dismembered pieces of apparatus are *critical* interventions, and their dismemberment is a sign of the “fear” that the annotator will in fact become an interpreter, impose his being, in a double attack, on the reader and on the text» (ivi, pp. 346-7). This kind of portrait presupposes a strictly scientific understanding of the critical edition. But if negative dialectic be entertained as an apt description of the textual condition, the guilt loses all of its fizz: *of course*, the annotator (who is necessarily a traveller inside the continuing journey of the work over time through people's hands and minds) is an interpreter. What else *could* he be?

This book is, then, the survey we had to have, one that is very much of its period and of its author. Brilliant, restless, endlessly curious, it is the last word for the editorial theory of the 1990s. The book reflects the until-recently prevailing spirit of inclusiveness and acceptance, of commentary rather than intervention: so one looks for practical direction in vain. This is a problem, particularly if one is looking ahead to a possible future for bibliography. The 'problem' is caused by an

<sup>13</sup> Page 346, in n. 1c to n. 1 to the *Supplément* to the absent essay «The Deconstruction of the Text: [Textual] Criticism and Deconstruction».



acceptance – a typical acceptance in these allegedly «post-philological days» – of the theoretical move that sees *document* vaporised by a textual conceit.

Document-diachronics-agency has been the under-emphasised trio in the post-structuralist period. Maybe philology, old-fashioned and out of favour, still has, up its sleeve, a few practical reminders for us yet.

*Postscript (2005): Signs of the times, signs of the future*

‘Editorial theory’ was a term I was only just beginning to hear used unblushingly in the late 1980s. It was making excited leaps and bounds at STS and other conferences; there was a sense of liberation in the air. New forms of interest in the ‘lives’ of texts (another new term for editors to come to grips with) had been and were being legitimated by the writings of Jerome McGann, Donald F. McKenzie, Peter Shillingsburg and others. Editors were contemplating the effects this insight might have on editorial methodology, which for long-lived Complete Works projects usually harked back a decade or two to some original formulation. In Australia, however, the effect was immediate, since new projects were only just then getting underway<sup>14</sup>.

Editorial theory was emerging as a theoretical form of thinking about texts, its abstraction redeemed by its empirical connection to documents executed (i.e. agented) in a particular time and place. Of all the editorial thinkers, David Greetham put most distending pressure on this link, and his exhilarated thinking pays the price I have named. At the other extreme, Randall McLeod debunked editing while nevertheless bringing, in oh-so-beguiling a way, a most acutely focussed form of bibliographical scrutiny to bear. Editors were now facing up to the apprehension, or spectre, that the limitations of the book form itself inevitably led to a mis-recording, or at best a partial recording, of the works they were editing. So they flocked to hear of the new possibilities of the electronic medium. Its practical realisation has proved, since then, to be a long, hard and very expensive proposition in an environment where technical standards change rapidly but where authenticated texts must not change at all, while being simultaneously open to ongoing interpretation. Nevertheless, at the time in the early 1990s, there was excitement in the air.

<sup>14</sup> The Colonial Texts Series (published 1988–2004: compare the general editorial foreword in the first as against the one in the subsequent titles from 1990) and the Academy Editions of Australian Literature (1996-): see [www.unsw.adfa.edu.au/ASEC](http://www.unsw.adfa.edu.au/ASEC).

I was hoping for two results. First, that the new editorial theory would recruit the attention of mainstream postgraduate students in English departments in the anglophone world. It didn't, except for a minority. And second, now that the 'work' had been unfolded into its contexts of production and reception by editorial theorists, that the study of versions might prove fatally attractive. It didn't, once again except to a minority.

Students stood in need of theoretical frameworks for their dissertations and theses. The intellectual pyrotechnics of Deconstruction, the political-cultural tectonics of feminism (even though, by then, both were on their last legs), the suave allure of 1980s New Historicism, especially as it morphed into the new and politically charged postcolonialism, left little room for a form of theorising texts that had its origin in reaction to discredited assumptions about the scientific nature of bibliography. Editorial theory was interested in the lives of texts and their documentary embodiments, but this seemed beside the point for competing theoretical movements in which empirical contingencies of text were noticed only to be immediately swallowed up in analyses of socially-circulating discourse and counter-discourse.

And yet, as I argued in an essay written in 1997 and published two years later in the *Yearbook of English Studies*:

Paradigm shifts in scientific practice are rare, but thinking in the humanities is marked by the emergence of new perspectives and vocabularies which reconfigure the existing landscape of thought, introducing topographies which first alienate and then annex, by redefinition, parts of the old one until the entire territory be covered, and swamps and backwaters that were overlooked under the old dispensation are brought into connection with the new mainstream. A previously untapped power of explanation is enjoyed; intellectual muscles are flexed. But it all happens with too great a rush: as the older concepts are rejected much that had been accounted for is pushed aside. Enduring habits of thought, pockets of resistance, which the latest intellectual movement has overlooked sooner or later return, in a self-reinvented form, to disturb the new, always multi-faceted, potentially conflict-ridden, never-quite-achieved consensus. Bibliography has recently become one of these *revenants* haunting the shifting sands of that field defined by the literary and cultural theory that has gradually saturated the thinking encouraged in postgraduate education in the anglophone world over the last twenty years. Theory in its various forms has come to seem to many students simply the established and accredited way of producing knowledge rather than as the force that liberated its teachers from an earlier, restrictive form of literary criticism<sup>15</sup>.

What must now be changed, in view of what has happened since 1997, is the name one would give to the *revenant*: not so much bibliography (broadly considered) as book history. *Its* coming of age represents a significant shift in interest during the last ten years, at least in the anglophone world, and, in many ways, a return to emphasis on the empirical. There is a very active professional association for book history and print culture; and centres in universities, and postgraduates' choice of coursework and thesis topics, are beginning to follow suit. How far will this go?; and how fully will it alter the existing landscape?<sup>16</sup>

In the 1960s it made sense to consider what was then a nascent book history as an offshoot of another, more central concern, as for instance in the statement of aims of the Bibliographical Society of Australia and New Zealand (BSANZ), established in 1969: «the new Society has as its province all the studies that form part of or are related to physical bibliography: the history of printing, publishing, bookselling, typefounding, papermaking, bookbinding; palaeography and codicology; [and] textual bibliography»<sup>17</sup>. Now the BSANZ is changing the title of its quarterly *Bulletin* to *Script and Print*, and STS is changing *TEXT* to *Textual Cultures*: both changes are, among other things, signs of the times.

A marriage of bibliographically inspired editorial theory with book history would surely be one made in heaven. Book historians are now going through a phase of self-conscious inspection of their existing methodologies, so one asks: will such a marriage eventuate? Bibliography is a powerful technology for analysing the production of text-carrying physical objects; and its organising conceptions are adaptable to the electronic domain<sup>18</sup>. Its traditional underwriting of the conception of the 'work', as well as its capacity to re-member the document-diachronics-agency trio, could be the fertilising source of a newly invigorated cul-

<sup>15</sup> «Where Are We Now with Authorship and the Work?», *Yearbook of English Studies*, special issue «Text as Evidence», 29 (1999), pp. 88-102 [p. 88].

<sup>16</sup> The first annual volume of *Book History* of the Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP), itself established in 1991, appeared in 1998; volume 8 appeared in 2005. SHARP's large annual conferences in Europe or North America have been complemented since 2001 by a series of 'Regional' conferences, mainly addressing imperial and colonial aspects of the book trade, publishing and reading, held so far in Grahamstown, Sydney, Wellington and Kolkata, and with more planned for Cape Town, Tokyo and Brisbane.

<sup>17</sup> *Bibliographical Society of Australia and New Zealand Bulletin*, 1.1 (March 1970), p. 11. (The statement is untitled and unsigned.)

<sup>18</sup> See Matthew Kirschenbaum, «Editing the Interface: Textual Studies and First Generation Electronic Objects», *TEXT*, 14 (2002), pp. 15-51.

tural analysis. The goal would be to conceptualise ways of studying the writing, production and reception of texts that could, at will, focus either intently on the lives of individual works or more broadly on quantitative and other book-historical indicators of wider cultural change.

So, is this coda really a ‘*Postscript*’? Can there ever be something *after* script? Hardly. Book historians and editors gaze into the past for their evidence, but they aim at informing or changing thinking in the present and future. In the same spirit, my haruspicy settles nothing, but it tries to read the signs, or some of them. The literary theory movement that grew up after 1968 and became very influential in the anglophone world, somewhat belatedly, by the early 1980s has had its day: and so, along with it, has the new editorial theory of the 1980s and 1990s. But new opportunities are with us now.

# Foro

## LE COLLANE DI CLASSICI

HUGUES PRADIER, JOSEPH THOMAS, GUGLIELMO GORNI,  
MARIAROSA BRICCHI, MAURO BERSANI, EZIO RAIMONDI

Le teorie del testo e della *scholarly edition*, che nei vent'anni passati hanno nutrito le avanguardie del pensiero ecdotico, hanno più volte messo in luce l'importanza che dalla loro prospettiva rivestono i fattori non strettamente testuali, dai caratteri tipografici fino alle immagini di copertina, e sorprende che abbiano prestato una così scarsa attenzione al concetto di 'collana', che invece è stato affrontato con profitto da parte della sociologia e della storia del libro. Tuttavia, poche nozioni sollevano questioni tanto suggestive, se collocate opportunamente nel quadro di quelle teorie.

Che la collana, definita dai contenuti e/o da determinate formule grafiche e editoriali, tenda a costituire un contesto determinante, nessuno lo pone in dubbio. E si potrebbero moltiplicare gli esempi di come un medesimo testo (poniamo *Robinson Crusoe*) possa cambiare di senso in maniera radicale, a seconda che compaia in una collana o in un'altra (come cambiò il *Robinson* quando cominciò ad essere pubblicato come opera di Defoe e non del protagonista stesso), se non occorresse l'obiezione che, se fosse possibile riprodurre 'esattamente il medesimo testo' con due vesti distinte, non sarebbe già più, per principio, 'esattamente il medesimo testo'. Contesto, dunque, certamente, contesto descrittivo e prescrittivo, senz'altro capace di imporre una lettura. Ma la collana è essa stessa un testo? Ai tempi del *New Criticism*, dello strutturalismo o della semiotica, il testo si caratterizzava precisamente in funzione della sua unità e organicità interne; oggi si preferisce insistere sulla sua fluidità, sulla sua plasticità e sulle sue dimensioni sociali. In ultima istanza, comunque, ciascuna collana pretende di essere in qualche modo unitaria, di costituire un sistema, dentro il quale, inevitabilmente, i diversi volumi sono collegati fra di loro, rimandano gli uni agli altri, sono complementari. Ma in tali circostanze l'etichetta oggi predominante è 'ipertesto'.

Contesto, testo, ipertesto... Si potrebbe continuare giocando col voca-

bolo: pre-testo, paratesto, peritesto... Si potrebbe anche proporre una 'teoria della collana' da molte altre prospettive. Un grande scrittore e editore italiano discorreva recentemente su "l'editoria come genere letterario". Con non minore ragione la collana può essere qualificata come tale. Però dove stanno i confini tra una collana e una casa editrice? Che cosa erano in origine i Penguin Books? Esiste la collana 'trasversale', in cui vengono a convergere libri nati indipendentemente da progetti distinti? La collana è una forma di biblioteca? È possibile leggere un'opera senza collocarla in una collana ideale? Eccetera, eccetera.

Nel convocare il Foro del 2005 abbiamo convenuto che la collana offrisse comunque un punto di vista privilegiato per osservare la confluenza di fattori che configurano la realtà storica dei testi, dei libri, e, per il momento, abbiamo preferito puntare sull'aspetto del tema più prossimo alla nostra dedizione maggioritaria agli studi letterari e all'edizione degli autori classici. In particolare (ma non solo) nell'età della stampa, a cominciare da Aldo Manuzio, il paradigma stesso di 'collana' è stato strettamente unito al progetto di un canone classico e si è concretizzato soprattutto in forma di prodotto editoriale. Come si coniugano ai giorni nostri il progetto e il prodotto è il tema centrale che abbiamo voluto collaudare sull'esperienza dei nostri invitati, tutti coinvolti personalmente in importanti collane italiane e straniere. Abbiamo intervistato anche Ezio Raimondi, che con la sua autorevolezza e le sue vaste prospettive ci ha offerto una riflessione finale sulle questioni trattate nel Foro.

HUGUES PRADIER

## LA "BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE"

La "Bibliothèque de la Pléiade" est créée en 1931 par Jacques Schiffrin dans le cadre des Éditions de la Pléiade, la maison que cet ami d'André Gide a fondée quelques années plus tôt. La collection s'appelle alors "Bibliothèque reliée de la Pléiade"; pour l'essentiel, les volumes ont l'apparence qui est la leur aujourd'hui: reliure de cuir souple, papier fin, composition en "Garamond du Roi". Ils comportent déjà un appareil critique, mais celui-ci est peu développé. Très vite, la "Bibliothèque reliée" connaît le succès. En 1933, Jacques Schiffrin vend sa maison d'édition à Gaston Gallimard. Toujours dirigée par Schiffrin (jusqu'en 1940), la "Pléiade" paraît désormais à l'enseigne de la NRF, dont elle deviendra, se-

lon les termes du petit-fils de Gaston, Antoine Gallimard, «la collection phare».

Les archives Gallimard conservent des documents publicitaires diffusés dans les années 1930. Au bas des affichettes, un slogan: *Tous les classiques sur un rayon*. Sur les côtés, ces arguments: «Contenu de plusieurs volumes en un seul, reliure en pleine peau, papier bible. Textes intégraux, notes, variantes, bibliographies, impression de luxe». On ne saurait mieux définir ce que sont ces volumes dans l'esprit de leurs promoteurs: de beaux objets, des livres commodes, des éditions documentées. La réunion en un seul volume de qualités – le luxe, la facilité de consultation, le sérieux – qu'il n'est pas si fréquent de voir associées.

Premier écrivain publié en 1931: Baudelaire. Ce choix est significatif. L'auteur des *Fleurs du Mal* n'est pas encore considéré, par l'Université, par les académies, comme le poète majeur que chacun voit désormais en lui. Un manuel d'histoire littéraire de l'époque le qualifie de «poète du ruisseau». Mais Schiffrin, Gide et leurs amis se soucient peu des manuels, ils se méfient des universités, et ne sont candidats à aucune académie – sinon à celle, informelle et intime, du goût. Comme le dira Malraux bien plus tard (dans son essai posthume, *L'Homme précaire et la Littérature*), la «Pléiade» «substitue aux connaissances un sentiment où le rôle principal est joué par l'admiration». Baudelaire passe donc avant Homère, avant Hugo, avant Racine – en d'autres termes, avant les «auteurs du programme». Pourtant, c'est un universitaire qui est chargé de relever et d'établir les variantes du «poète du ruisseau». Mais le paradoxe n'est qu'apparent. Réalisés le plus souvent par des spécialistes, les volumes de la «Pléiade» ne leur sont pas destinés en priorité. Ils s'adressent à un public large, exigeant mais non «professionnel». Soixante-quinze ans plus tard, ce public existe toujours, et c'est toujours à lui que pense la Pléiade lorsqu'elle conçoit ses éditions.

La «Pléiade» des origines publie des corpus limités; la pagination moyenne des volumes est très inférieure à ce qu'elle est devenue. On reproduit de préférence des éditions parues du vivant de l'auteur, au détriment (sauf exception) des posthumes, qui exigeraient que l'on ait recours systématiquement aux manuscrits. Dans le même esprit, la littérature étrangère est représentée par des traductions canoniques. Si Edgar Allan Poe est publié aussitôt après Baudelaire, c'est précisément dans la traduction du dit Baudelaire. Quand vient le tour de Cervantes, on retient la vieille version de César Oudin et de François de Rosset, quitte à la retoucher légèrement. Et lorsqu'on s'attaque à Shakespeare, les traductions choisies sont celles, déjà connues, de François-Victor

Hugo, Gide, Maeterlinck, Supervielle ou Jouve. Il serait abusif de parler de “belles infidèles” : toutes ces traductions ne sont pas belles, et toutes ne sont pas infidèles. Mais elles ne sont pas des “travaux de spécialistes” : elles appartiennent au monde de la littérature, et la qualité d’écrivain (ou de fils d’écrivain...) de leurs auteurs constitue en quelque sorte une caution.

La collection va évoluer, mais dans la fidélité au projet d’origine. On aurait tort, en effet, d’expliquer cette évolution par la volonté de toucher une nouvelle catégorie de lecteurs, ou de faire des volumes de la “Pléiade” des éditions de pure érudition, voire d’érudition à *usage interne* (“les professeurs parlent aux professeurs”). D’une part, la mutation est progressive : pas de rupture. D’autre part, elle est essentiellement due au souhait de faire entrer dans la collection des auteurs dont les œuvres posent parfois d’épineux problèmes d’annotation et, surtout, d’établissement des textes.

Des œuvres, par exemple, qui n’en sont pas, ou qui, alors qu’elles avaient un statut d’archives, sont peu à peu devenues œuvres en raison du regard porté sur elles au fil des siècles. C’est ainsi que les lettres de Mme de Sévigné – que Mme de Simiane, sa petite-fille, ne laissait publier qu’au compte-gouttes et après les avoir censurées (car la dévote Pauline de Simiane ne lisait qu’en rougissant les missives de sa trop libre grand-mère) –, c’est ainsi, donc, que ces lettres font leur apparition au catalogue de la collection à partir de 1953. Ces trois volumes ont exigé un travail de recherche qui n’aurait certainement pas été entrepris par la “Pléiade” vingt ans plus tôt, et ils constituent un progrès par rapport aux éditions antérieures.

C’est également le cas pour les trois tomes d’un roman auquel, cette fois, personne ne songe à dénier la qualité d’œuvre, mais qui fut en partie publiée après la mort de son auteur : quand, en 1954, *À la recherche du temps perdu* entre dans la “Pléiade”, les éditeurs ne se contentent pas de reproduire les textes parus du vivant de Proust (jusqu’à *Sodome et Gomorrhe* inclus) et ceux qui furent établis entre 1922 et 1927 par Robert Proust aidé de différents collaborateurs de la NRF. Bien que les manuscrits de la *Recherche* soient encore en main privée, ils y accèdent, les consultent et les utilisent pour établir, au plus près de ce qu’ils croient percevoir des intentions de l’auteur, l’édition des sections posthumes du roman (*La Prisonnière, Albertine disparue, Le temps retrouvé*).



De telles recherches ne connaissent jamais de fin. Aussi la “Pléiade” n’hésite-t-elle pas à procurer, quand la nécessité s’en fait sentir, de nouvelles éditions d’œuvres qui figurent déjà au catalogue. À partir de 1972, une édition en trois volumes de la *Correspondance* de Mme de Sévigné remplace celle des *Lettres* parue dans les années 1950. Cette édition nouvelle, un chef-d’œuvre critique, révèle quantité d’inédits et propose, pour les lettres déjà connues, un texte plus sûr, car fondé, aussi souvent que possible, sur des autographes.

De 1987 à 1989 paraît une nouvelle édition de la *Recherche*, en quatre volumes régis par des règles rigoureuses d’établissement de texte, règles qui conduisent parfois l’équipe des éditeurs à renoncer à des “améliorations” bien intentionnées, mais au fond peu justifiables. Cette nouvelle édition affiche clairement son ambition “génétique”; elle propose, en annexe de chaque tome, plusieurs centaines de pages d’“Esquisses” tirées des brouillons de Proust. L’annotation prend également du volume; elle ne cherche pas à expliquer le texte – la Pléiade n’a pas vocation à offrir dans ses notes un “commentaire” –, mais elle apporte les informations qui semblent, *hic et nunc*, nécessaires à son intelligence, et qui sont garantes de la “présence” de l’œuvre, de sa résistance au passage du temps.

À travers cette évolution, c’est une nouvelle conception de l’œuvre littéraire qui se fait jour. Les éditions publiées dans la “Pléiade” au cours des années 1930-1940 ambitionnaient avant tout, malgré leurs relevés de variantes, de mettre en valeur l’œuvre achevée, organisée et publiée par son auteur: un monument inattaquable. Pour l’apprécier dans sa singularité, nul besoin, pensait-on, d’en connaître les coulisses, de séjourner longtemps dans l’atelier de l’écrivain, de le regarder travailler. L’œuvre, selon cette conception, est une surface, lisse et brillante. Elle n’a pas d’épaisseur. Avec les éditions en partie génétiques qui sont publiées à partir des années 1950, avec surtout l’étude et la publication partielle de manuscrits de travail, cette épaisseur apparaît. L’œuvre n’est plus une surface, elle a des strates. Certes – il importe de le dire et de le répéter –, elle n’est pas égale à la somme de ses états successifs. Elle existe en soi. Elle a son autonomie. Mais l’accès, soigneusement balisé, aux documents dont elle naît et à partir desquels elle se constitue peut, mieux que de simples variantes, contribuer à sa compréhension et – point capital dans la perspective qui est celle de la collection – au plaisir que l’on prend à sa lecture.

Parallèlement, la place faite à la littérature étrangère s’accroît. De nouveaux domaines sont explorés: Inde, Chine, Japon, monde arabe, littéra-

ture biblique, canonique ou apocryphe... La poésie européenne fait l'objet de plusieurs anthologies bilingues. Et, peu à peu, de nouvelles traductions des grands classiques sont commandées, qui vont remplacer celles, anciennes, voire historiques, que la collection avait choisies dans un premier temps.

Ces traductions sont généralement commandées à des universitaires, à ceux du moins qui s'entendent à concilier précision, fidélité et élégance. De cette nouvelle politique de traduction témoignent, parmi bien d'autres, les deux volumes d'*Œuvres romanesques complètes* de Cervantes ou la nouvelle édition (bilingue) des *Œuvres complètes* de Shakespeare. Quant à Faulkner, les versions françaises publiées chez Gallimard à partir des années 1930 ne passent dans la "Pléiade" qu'après avoir été soumises à une révision extrêmement approfondie.

C'est que, en soixante-dix ans, la langue française s'est donnée de nouveaux moyens d'expression – grâce notamment aux coups de boutoir que les grands écrivains contemporains ont portés au français des écoles pour se forger une langue qui leur soit propre. La traduction littéraire ne peut l'ignorer. Traduire, pourtant, n'est pas abolir la distance qui nous sépare des auteurs du passé. Traduire pour la "Pléiade", ce n'est certes pas rajeunir ou moderniser. Mais à l'évidence, chaque époque s'approprie les grandes œuvres à sa manière. Une collection active depuis trois quarts de siècle doit s'interroger sur ce point, et en tirer les conséquences. C'est ce que fait la "Pléiade", qui publie chaque année onze volumes dont plusieurs proposent des traductions nouvelles, et qui prépare en permanence une centaine de projets, parmi lesquels de nombreux grands chantiers de traductions.

Un mot, peut-être, sur les critères qui président au choix de ces projets.

On compare souvent la "Pléiade" au Panthéon qui s'élève à Paris et au fronton duquel se lit cette déclaration: «Aux grands hommes la Patrie reconnaissante». Or le Panthéon parisien est un cimetière – le plus sélectif des cimetières, mais un cimetière tout de même. Il peut être flatteur, mais il n'est pas forcément agréable, d'être comparé à un tel monument. Quoi qu'il en soit, dans l'esprit de ses responsables, la "Pléiade" n'est pas un cimetière.

Elle s'intéresse aux écrivains vivants. Vivants non pas au regard de l'état-civil, mais dans la mesure où leur œuvre, quel que soit son âge et à quelque domaine linguistique qu'elle appartienne, nous demeure *présente*. La meilleure définition de cette *présence* des œuvres, déjà évoquée, c'est Malraux qui nous la donne, le Malraux de *L'Homme précaire*, qui

rejoint d'ailleurs sur ce point celui du *Musée imaginaire*. Est présente une œuvre – une statue, une peinture, un livre, une sonate – qui continue de nous faire entendre sa voix des années ou des siècles après qu'elle a été conçue. Une œuvre, en somme, qui a le pouvoir «d'échapper au temps à travers la forme» et qui, sans cesser de nous parler de son époque, appartient aussi à la nôtre. «*La Princesse de Clèves*, *Adolphe*, Balzac, Stendhal, Dostoevskij, Joyce, Gide sont simultanément présents pour nous dans le temps sans durée où les rejoignent Corneille, Shakespeare, Virgile ou Eschyle. *Madame Bovary* échappe au temps chronologique de la même façon qu'appartient au Musée imaginaire la présence simultanée des bisons de Lascaux et des pharaons».

Le «temps sans durée» du monde de la littérature (opposé au temps chronologique qui serait celui des manuels d'histoire littéraire) n'est pourtant pas un temps immobile: «Les vers de Racine que nous savons par cœur ne sont pas ceux qu'eût choisis Boileau». Sous l'effet du regard changeant que l'on porte sur elles, les œuvres changent, elles aussi, et c'est précisément leur capacité de métamorphose qui assure la continuité de leur présence. Si notre Racine n'est pas celui de Boileau, du moins un Racine est-il présent pour nous. Le jour où cela ne sera plus vrai, où Racine ne sera plus pour nous qu'un témoin du Grand Siècle, il n'appartiendra plus à la littérature, mais à l'histoire de la littérature (où il rejoindra son ami Boileau): dès lors, son maintien au catalogue de la "Pléiade" deviendra problématique.

On le voit, le critère de la présence demeure soumis à appréciation. Il ne saurait se confondre avec les courbes de ventes. Mais il explique que la "Pléiade" ne publie jamais un auteur *par devoir* (devoir de mémoire ou de reconnaissance, comme au Panthéon), qu'aucune édition ne naisse s'il n'existe pas de *désir* (désir de lire et de donner à lire), et que l'*admiration* qui motivait les choix des fondateurs conserve, malgré l'évolution permanente de la collection, un poids considérable dans les décisions qui sont prises année après année.

Certes, l'admiration est un concept flou, et le désir un sentiment éminemment personnel. Mais il n'est sans doute pas mauvais que, dans une société prompte à se retrancher derrière les avis des "consultants" de toute espèce, la subjectivité trouve encore à s'exercer et que le catalogue de la "Pléiade" ne dépende pas des analyses de marchés, mais du goût, bon ou mauvais, de quelques-uns, des éditeurs, c'est-à-dire avant tout des lecteurs, pour qui la littérature reste une question de plaisir, et qui sont prêts à mettre tout le sérieux et le savoir du monde au service

de ce plaisir, dans l'espoir de le faire partager à quelques dizaines de milliers d'autres lecteurs.

JOSEPH THOMAS

"LIBRARY OF AMERICA" \*

La *Library of America* è la collana editoriale dei *Literary Classics of the United States*, progetto editoriale non-profit con sede a New York e inizialmente finanziato, nel 1979, dal Fondo Nazionale per le Discipline Umanistiche (*National Endowment for the Humanities*, NEH) e dalla Fondazione Ford. L'obiettivo del progetto è realizzare edizioni della letteratura americana significativa affidabili dal punto di vista del testo e disponibili in una collana uniforme di volumi di qualità, non solo per pubblicarli ma per tenerli costantemente in commercio. I primi volumi hanno visto la luce nel 1982; fino al 2002 la *Library* ha venduto 5 milioni di copie di più di 130 volumi che tracciano l'orizzonte della produzione degli Stati Uniti dal secolo XVII: poesia, narrativa, scienze, filosofia, racconti di schiavi, sermoni, saggi, storiografia, giornalismo di guerra, e ancor di più.

La *Library of America* rappresenta una pietra miliare nella storia dell'editoria americana, degli studi letterari, e del sostegno pubblico alle discipline umanistiche. Ha offerto una soluzione agli studenti di letteratura: la disponibilità e la qualità di edizioni della letteratura. La disponibilità delle edizioni è in gran parte un problema economico; i libri non possono essere tenuti in stampa a meno che non abbiano un solido mercato, cosa che spesso non accade per autori e opere del passato non particolarmente importanti. Edmund Wilson, forse il più importante critico letterario americano della metà del secolo, nel 1961 disse che era una vergogna che gli Stati Uniti, a differenza di molti paesi, non potessero vantare niente di simile a una collana nazionale e che «i nostri scrittori più letti e studiati» non sono «disponibili in versione integrale e in una forma decente». Migliorare la qualità delle edizioni, d'altra parte, comporta tanto una sfida economica che filologica. Non è raro che differenti edizioni di una singola opera possano variare in modo notevole, per correzione dell'autore, per una revisione editoriale invadente, o per

\* Per gentile concessione della *Literary Encyclopedia*, che qui ringraziamo, pubblichiamo in versione italiana (trad. di Federico Della Corte) il testo di Joseph Thomas (Caldwell College) sulla *Library of America*. Rispetto alla prima edizione (25 ottobre 2002), consultabile all'indirizzo <<http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1250>>, il testo che qui presentiamo è arricchito da alcune integrazioni dell'autore.

refusi introdotti nel corso di stampa o pubblicazione. Arrivare a un testo attendibile richiede di solito grandissime ricerche, tempo, perizia, e costi – sforzo che un editore commerciale non sottoscriverà, specie per libri destinati a una scarsa vendita. Eppure la reperibilità dei testi è il punto di partenza dello studio della letteratura per studenti, insegnanti, critici e lettori comuni allo stesso modo.

La *Library of America* è in effetti nata dal matrimonio recalcitrante dei due più importanti tentativi di porre rimedio a questi problemi. Da una parte, la *Modern Language Association* (MLA), la più ampia organizzazione professionale di studiosi di letteratura, aveva da tempo riconosciuto il problema dell'inattendibilità dei testi americani e cercato senza successo di occuparsene, specialmente attraverso il suo Comitato per le Edizioni Definitive (*Committee on Definitive Editions*) nei tardi anni Quaranta. Mentre gli storici americani avevano convinto il Presidente Truman nel 1950 a resuscitare la Commissione Nazionale per le Pubblicazioni Storiche (*National Historical Publication Commission*), rivolgendo quindi una simile attenzione alla edizione e conservazione di documenti storici, dal 1960 i soli scrittori americani disponibili in edizioni affidabili erano Emily Dickinson e Sidney Lanier. Nel 1963 fu infine creato, all'interno dell'MLA, un Centro per le Edizioni di Autori Americani (*Center for Editions of American Authors*, CEAA) sotto la guida di Willard Thorp, Edwin Cady e William Gibson. La raccolta fondi fu all'inizio un fallimento, ma la Fondazione Nazionale per le Discipline Umanistiche nel 1965 stanziò due milioni di dollari per il CEAA, come progetto-pilota della Fondazione, uno sforzo, secondo il presidente del NEH, «per recuperare [...] l'essenza scritta della nostra cultura nazionale». Lavorando con le case editrici universitarie la CEAA sostenne su larga scala progetti di edizioni filologiche dei maggiori autori dell'Ottocento, come Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Stephen Crane, Walt Whitman e Ralph Waldo Emerson.

L'altra, l'iniziativa editoriale in competizione, venne fomentata dal critico Edmund Wilson. Nel 1958 coinvolse Jason Epstein, della casa editrice commerciale Random House, in un piano di pubblicazione della letteratura americana in una collana ispirata alla *Bibliothèque de la Pléiade* francese, che include testi di molte e importanti opere letterarie in un unico, compatto volume. Epstein accostò ripetutamente le fondazioni con un simile piano, che differiva da quello della CEAA nel proposito di ristampare testi esistenti in formato tascabile, piuttosto che rifare l'edizione delle opere per produrre testi “definitivi” accompagnati da ampie note e appendici dell'editore. I progetti di edizioni critiche presero degli

anni e produssero ampi, ponderosi volumi destinati alle biblioteche piuttosto che al lettore comune, anche se le case editrici universitarie intendevano poi ristampare i nuovi testi in formati di più facile lettura. Wilson e Epstein volevano rendere disponibili al più presto volumi compatti per tutti ispirati alla “Pléiade”.

Il gruppo di Wilson era orgoglioso di essere fatto di «uomini di lettere» piuttosto che di «puri accademici»; Wilson considerava la MLA composta in gran parte di intellettuali burocrati con poco vero interesse per la letteratura, impantanati in quisquiglie. Di Fredson Bowers, il filologo cui spetta il maggior merito dello sviluppo della teoria e delle tecniche editoriali negli anni Sessanta, Wilson sottolineava che «non ha nessun interesse per la letteratura, ma tiene una specie di scuola per studiosi. [...] Ci gelava il sangue dicendo continuamente “Lascialo ai tecnici”. Li ammaestra a sciordinare edizioni e controllare varianti». I filologi, d'altra parte, vedevano in Wilson un *amateur* di talento che capiva solo che i testi non erano disponibili, non che ciò impone una competenza orientata da modelli professionali per fornirne di affidabili. La NEH alla fine si è schierata con i filologi, respingendo di fatto il progetto Wilson/Epstein a favore della CEAA e delle case editrici universitarie. In uno dei più istruttivi (e coloriti) episodi degli studi americani, questi conflitti esplosero con accanimento sulla stampa, rotocalchi compresi, soprattutto a causa delle accuse della NEH di aver stornato alla MLA e alle case editrici universitarie il denaro promesso a Wilson.

Questi due modi di accostarsi ai problemi della conservazione della letteratura americana del passato ebbero una possibilità di ricomporsi dopo che Dean McGeorge Bundy, precedente decano di Harvard e consigliere dei presidenti John Kennedy e Lyndon Johnson, divenne presidente della Fondazione Ford. La fondazione aveva ricevuto negli anni un numero di proposte appoggiate sia da Wilson sia dalla CEAA e ne aveva anche sollecitate da altri. Bundy aveva un particolare interesse per questi tentativi di conservare l'eredità letteraria americana, e nel 1977 il suo responsabile per le arti, Roger Kennedy, caldeggiò un progetto di compromesso. Kennedy invitò Jason Epstein a stendere una nuova proposta (Wilson era morto nel 1972), che derivò dalla collaborazione con i professori di letteratura Richard Poirier e Daniel Aaron, sotto la guida del filologo G. Thomas Tanselle. Un insolito gruppo di studiosi veniva consultato per creare un progetto realizzabile sul tipo della *Pléiade*, che sarebbe ricorso solo a testi affidabili, specie quelli prodotti sotto gli auspici della MLA, ma li avrebbe pubblicati in volumi tascabili, facili da usare, senza un apparato editoriale complicato; e ciascun volume sarebbe stato continuamente in stampa.

Per via dell'ostilità mantenuta in sospeso dal primo conflitto tra Edmund Wilson e la MLA, e in parte per via dell'impatto potenziale delle sovvenzioni statali sul mercato editoriale, il sostegno della NEH al progetto fu osteggiato da alcuni partigiani della MLA, dalle case editrici universitarie, e dagli editori commerciali. *Publisher Weekly* annunciò il progetto nel 1979 come la più significativa ma «controversa collana» di libri. Il ricordo della dura lotta Wilson-MLA ancora induce tanto i sostenitori che i detrattori a vedere la Library of America come una vittoria postuma di Wilson sulla MLA. Ma di fatto il progetto è ugualmente debitore all'ideale *Pléiade* di Wilson, al supporto della competenza erudita della MLA, e al sostegno del governo e della fondazione al diritto di accedere alla cultura umanistica.

La *Library of America* è stata salutata con quasi unanime approvazione per essersi occupata della disponibilità e affidabilità della maggiore letteratura americana, e per farlo con volumi di bella grafica. Mentre inizialmente la collana era criticata per una mancanza di varietà fra i suoi autori, ha dato prova di flessibilità e totale apertura nel catalogo successivo, sia pure talvolta limitato dai diritti di pubblicazione. Fra gli studenti, gli insegnanti, e lettori in genere i suoi volumi sono diventati una fonte comune autorevole per i testi della letteratura americana degna di nota.

GUGLIELMO GORNI

### PERCHÉ AVETE CHIUSO GLI "SCRITTORI D'ITALIA"?

Per onorare il mio impegno, mi devo occupare di due storiche collane di classici, purtroppo ora non più attive, "Scrittori d'Italia" di Laterza e la "La letteratura italiana. Storia e testi" di Ricciardi. Integrale la prima; antologica, ma con larga presenza, soprattutto garantita integralmente ai testi dei maggiori, sempre più con gli anni, la seconda, che ha anche un commento a piè pagina, più importante dopo il 1960, l'anno dei *Poeti del Duecento* di Contini. Alla serie della Ricciardi ho collaborato anch'io, col primo tomo dei *Poeti del Cinquecento*, uscito nel 2001 dopo circa vent'anni di attesa (*Poeti del Cinquecento*, I. *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, "La letteratura italiana. Storia e testi", volume 23, tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. XI-1212: nella serie, i tomi previsti sono tre, di cui il terzo riservato ai soli poeti neolatini, un gruppo che neanche figurava nel progetto iniziale). Diciamo la verità: il primo tomo è uscito, ma io mi ero stufato nell'attesa, e speravo che i *Poeti del Cinquecento* non vedessero più la luce, me vi-

vo: scherzavo, con gusto un po' macabro, con gli amici, affermando che il Gorni, andandosene, aveva lasciato inediti parte dei *Lirici del Cinquecento*, come a suo tempo Nicola Zingarelli, il cui imponente commento al Petrarca volgare uscì postumo. E invece no, talché schianze e magagne di una concezione e di un commento non più rivisti da quando furono consegnati all'editore vent'anni prima, né più sottoposti a verifica, prodotti quand'ero in parte altr'uom da quel ch'io sono, vennero messe in piena luce, acciicante e impietosa dopo lunga penombra. Massimo Danzi, più giovane di me e subentrato più di recente nell'impresa, sistemò la sua parte (inferiore per quantità, è da dire, a quella degli altri due co-autori: due le sezioni da lui curate, la IV e la V, contro le sette mie, e le otto di Silvia Longhi); in vista dell'inopinata stampa, la Longhi aveva aggiornato indefessamente la sua porzione, allegando perfino un'«Aggiunta bibliografica alle sezioni X-XVII», le sue, alle pp. 1159-76 del volume in questione: sia reso onore al merito. Io invece non ne volli più sapere, neppure di correggere le bozze, tanta era la ripugnanza verso questo prodotto dimenticato, che apparteneva a un tempo per me rivolto e che tornava a esistere dopo tanti anni. In genere, i recensori capirono le mie ripugnanze, ma non del tutto, sicché ebbi la mia parte di reprimende, alla luce del lavoro probò degli altri. Ma io ero come al riparo da contestazioni, ritirato a ogni effetto da un'impresa che a suo tempo aveva alietato la mia giovinezza, ma che ora mi appariva come un cavallo di ritorno sconosciuto ed insensato. Io avevo scritto quelle pagine? Ne ero come sbigottito. Sono coeve alla stampa e mie anche le pagine d'«Introduzione» in numeri romani, XI-XXVIII, scritte in occasione dell'edizione del 2001, che mi pareva, non senza ragione, una stampa postuma: le pagine romane furono una sorta di spazio riservato, in cui presi mie leggiadre vendette sulla malasorte di questo accidentato tomo a più mani. Nel frattempo avevo maturato altri interessi, puntando soprattutto su Dante. Di questi fatti ho discorso anche nell'«Esame di coscienza di un filologo alla luce delle Rime di Leon Battista Alberti», che è la mia Prolusione all'insegnamento della Filologia italiana presso la Facoltà di Scienze umanistiche di Roma I - «La Sapienza» il 27 febbraio 2003, che ripropongo qui nella sua parte essenziale<sup>1</sup>.

Filologia *oggi* – scrivevo – importa che si sappia (il che poi non è così ovvio) che cosa fosse la filologia *ieri*. Per dar corpo a questa opposizione, non potrei discorrerne in maniera generica o astratta: devo parlare di cose che so, e special-

<sup>1</sup> Considerata la materia, sarà pubblicata in *Albertiana*, VIII (2005), sotto il titolo «Esame di coscienza di un filologo alla luce delle Rime di Leon Battista Alberti».



mente di cose mie viste in un arco di lunga durata. Mi giovo dunque del vantaggio dell'età, che mi permette di confrontare due edizioni da me fornite delle *Rime* dell'Alberti a distanza di quasi trent'anni: la prima nel 1975, presso l'editore Ricciardi, l'altra nel 2002, presso Les Belles Lettres di Parigi, in un'edizione bilingue (la traduzione francese, eseguita d'intesa con me, si deve al mio allievo *docteur des lettres* Marco Sabbatini)<sup>2</sup>.

Son passati molti anni dalla prima stampa, e la collezione [ricciardiana] in cui essa era uscita, "Documenti di filologia", creata da Mattioli apposta per Contini, non c'è più, come pure i personaggi che l'animarono: Mattioli scomparso fin dal luglio del 1973, Contini nel gennaio del 1990. Era una bella collana, tutta di allievi o vicini del Maestro, molto varia nelle proposte. Un'idea di filologia a tutto campo, fatta a immagine del suo direttore e morta con lui. L'ultimo lemma, il 25, uscito nel 1992, quando Contini non c'era più, sono le *Concordanze della Lingua poetica italiana delle Origini* (CLPIO): opera meravigliosa, ma in quella forma estranea – mi pare – alle concezioni editoriali di Contini: un'opera monumentale che conclude la serie in modo eterodosso per formato, metodo e risultati editoriali.

Da qui una prima constatazione. Non è mai esistita una collana canonica della filologia italiana: che so? una Teubner dei nostri testi volgari. La serie crociana degli "Scrittori d'Italia", la sola nostra impresa che possa paragonarsi alla Teubner e che ancora fa testo per certi autori filologicamente ardui (basti dire Guittone, per restare ai volumi usciti quando Croce era vivo), espungeva la filologia testuale dal proprio orizzonte. Che la filologia si esercitasse pure a produrre testi: stesse però nelle quinte, confinata in un'essenziale «Nota al testo», senza aduggiare il lettore col suo contenzioso perenne. Questo, all'incirca, il parere di Croce. Ora, la casa editrice Ricciardi era nata crociana e a Napoli: e non è un caso che la collana "Letteratura italiana: Storia e testi" fosse inaugurata dall'antologia di Croce, *Filosofia: Poesia: Storia*, «pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore», settantacinquesimo e ultimo volume previsto a coronamento della serie, primo a essere pubblicato nel marzo 1951. Morto Croce, si diede nella Ricciardi, cioè in Mattioli, una conversione alla filologia: dall'influenza di Croce si passò a quella, ben altrimenti efficace sulla politica editoriale della casa, di Contini. Contini, che si raccomandava soprattutto come curatore (ancora *in fieri*) dei due capitali tomi dei *Poeti del Duecento*, usciti nell'ottobre del 1960.

Dove pubblicare oggi un'edizione critica? Se ne trova qua e là, alla rinfusa. Vediamo Dante, ad esempio, che ha a disposizione la serie, inaugurata nel 1932 dalla *Vita nuova* di Barbi, dell'Edizione Nazionale promossa dalla Società Dan-

<sup>2</sup> Leon Battista Alberti, *Rime / Poèmes suivis de la Protesta / Protestation*, Édition critique, introduction et notes par G. Gorni, traduction de l'italien par M. Sabbatini, in Id., *Opera omnia / Œuvres complètes*, publiés sous le patronage de la Société Internationale Leon Battista Alberti et de l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici par F. Furlan, P. Laurens, A.-Ph. Segonds, série italienne: VI, 10, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. LXXVI-246.

tesca Italiana: è in questa sede che Giorgio Petrocchi, che fonda il testo del poema sull'“antica vulgata”, stampò i suoi quattro tomi. Antonio Lanza ha pubblicato due edizioni della sua *Commedia* «secondo i più antichi manoscritti fiorentini» ad Anzio, presso De Rubeis, nel settembre 1995 e nel novembre 1996; e Federico Sanguineti la sua edizione critica a Firenze nel 2001, presso le Edizioni del Galluzzo. Il settore della filologia dantesca (sia detto per inciso) risulta tra i più innovativi della disciplina: è una specialità delle lettere patrie, in un mondo – quello degli studi danteschi – che oggi parla soprattutto inglese. Conservare questa specialità e questo sapere, conservare in concreto insegnamenti e cattedre di filologia dantesca configura dunque una difesa del patrimonio, cioè di un settore di eccellenza della nostra scienza, come comunemente si ammette.

E Cavalcanti? La prima edizione critica moderna, a cura di Guido Favati, inaugurò nel 1957 la serie dei “Documenti di filologia”. Ma Contini, solo tre anni dopo, innovava il testo cavalcantiano nei *Poeti del Duecento* e non cessò di apportare cambiamenti nelle ristampe che ne diede a Verona nel 1966, presso le Editiones Officinæ Bodoni, e nel 1968 ad Alpignano, presso Tallone. Mario Marti stampò la sua antologia, filologicamente sorvegliata, di *Poeti del Dolce stil nuovo* nel 1969 presso Le Monnier, nella collana “I grandi classici della letteratura italiana” diretta da Branca e condiretta da Pasquazi, che oltre a questo conta pochi lemmi. Le *Rime* di Guido con quelle di Iacopo Cavalcanti uscirono presso Einaudi, a cura di Domenico De Robertis, nel 1986, a far rinascere la “Nuova raccolta di classici italiani annotati” fondata da Debenedetti. Infine una nuova edizione critica di Guido, con commento e concordanze a cura di Letterio Cassata, è uscita ad Anzio, presso De Rubeis, nel 1993, seguita da un' *editio minor* nel 1998 (Roma, Donzelli). Come si vede, si dà una grande dispersione di sedi, congenita alla nostra tradizione.

Sempre restando alle collezioni di filologia testuale, è da dire che ancora vivono le due serie della Commissione per i testi di lingua – fondata dal purista Francesco Zambrini, ripresa da Carducci, diretta poi da Spongano e ora da Pasquini – ossia la “Collezione di opere inedite o rare” e la “Scelta di curiosità letterarie inedite o rare”; che ha meritato prestigio la collana “Medioevo e Umanesimo” di Antenore; ci sono poi le serie pubblicate dall'Accademia della Crusca, “Autori classici e documenti di lingua” e poi “Scrittori italiani e testi antichi”; i “Testi e strumenti di Filologia italiana” della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori; la citata “Nuova raccolta di classici italiani annotati” di Einaudi; la serie della Fondazione Pietro Bembo di Ugo Guanda editore, eccetera. Sofferamoci sulla dittologia “testi e strumenti”: tutti gli editori o quasi auspicano che nella loro collezione filologica si stampino strumenti, ma poi, di fatto, da noi non si producono che edizioni di testi. Leggiamo la presentazione (firmata dall'Editore, ma certo dovuta alla penna di Contini) dei “Documenti di filologia”, particolarmente inattuale rispetto all'orizzonte d'attesa odierno: «Questo volume fa parte di una nuova serie, legata da unità di intenti, ma non vincolata a periodicità di pubblicazione né a piani tematici rigidamente preordi-

nati. Essa costituirà una raccolta strumentale in servizio della filologia italiana, e conterrà essenzialmente: testi in edizione critica, glossari e altri studi di storia della lingua, monografie di storia letteraria. [...] Questa nuova serie comprenderà dunque in primo luogo edizioni critiche di testi accolti, integralmente o antologicamente, nei Classici italiani. È prevedibile che essi si troveranno ad appartenere di preferenza, non certo inevitabilmente, al periodo delle origini. [...] In genere i testi pubblicati saranno testi italiani, volgari o latini; ma potranno esserne inseriti altri, di aree o di lingue diverse, allorché, toccando i momenti più europei o addirittura ecumenici della cultura, che sono altresì i più vitali, quegli scritti rivestano importanza diretta o indiretta per la cultura italiana, o la presentazione ne risulti comunque metodologicamente esemplare. Il limite sarà semmai di altro ordine, nel senso di escludere, e ciò valga per l'intera serie, la mera curiosità erudita».

L'ultima frase è una trasparente opposizione alle due serie della Commissione per i testi di lingua, e specialmente alla "Scelta". Ma quando mai si sono visti «glossari e altri studi di storia della lingua» e «monografie di storia letteraria» nei "Documenti di filologia" ricciardiani, oltre la tesi di Isella sulla lingua di Dossi ed eventualmente la *Bibliografia antica dei Trovatori* della Vincenti? Inoltre, col senno di poi, appare evidente che il programma sviluppato è piuttosto di filologia romanza che italiana, latina o volgare che sia. E, nell'ambito italiano, pochi sono i testi antichi. Ci sono sì Cavalcanti, Matteo dei Libri e Nicolò de' Rossi, ma anche (più avanti nel tempo) Leon Battista Alberti, Giorgio Vasari, Giuliano de' Ricci, Pietro Giannone, Giuseppe Parini, il Manzoni postillatore della Crusca, Carlo Porta, Cesare Cantù. Testi in *oil* (Richard de Fornival, l'*Eneas*, la *Chanson de Roland*, il *Canzoniere* di Gontier de Soignies), occitanici (Peire Vidal, *L'empèri dou Soulèu*, Arnaut Daniel, le *Macaronee provenzali*), mediolatini (*Sponsus*) e castigliani (il *Libro de Buen Amor*). Il catalogo è questo. Oggi, direi, quell'ecclettismo e quella polivalenza sono finiti, prevale la specializzazione: e, ad ogni buon conto, quella formula editoriale larga e mista sarebbe improponibile. Nessun editore la farebbe sua. L'unità della filologia moderna non esiste più, è un fatto. Inoltre, la perdurante assenza di strumenti rispetto alla produzione, che continua, di edizioni critiche configura, a mio parere, un limite. Incipitari, repertori metrici, monografie tecniche hanno ancora molto cammino da compiere [...].

Queste speculazioni, fatte tempo fa, non potrebbero dirsi caduche. A questo punto, vorrei chiedere io agli editori perché non ci sono più, da noi, collane di classici italiani, che rivendichino a sé questo nome. Non dubito che gli editori sapranno rispondermi, ma vorrei qui registrare l'alienazione, lo sconcerto di chi non trova più antiche e care serie di libri. Lo spiraglio apertosi all'improvviso (non certo – come si dice – per la mia bella faccia, ma perché – mi si fece sapere – la Ricciardi 'vendeva' ancora: un nuovo libro della serie promuoveva i vecchi) si è chiuso, pur-

troppo. Mauro Bersani ricorderà che quando la Ricciardi era di proprietà dell'Einaudi, chi vi parla, sotto la vigilanza di Cesare Segre, mise in piedi un' *équipe* disposta a subentrare a noi della vecchia guardia nel confezionare il secondo tomo dei *Poeti del Cinquecento*, ereditando un progetto monco, in parte realizzato e in parte no. Quel gruppo era il meglio che potessero fornire gli studi d'italianistica. E per il terzo tomo di poeti neolatini, Bausi sarebbe subentrato a Parenti, che non c'è più. Il passaggio della Ricciardi all'Istituto dell'Enciclopedia Italiana ha dissolto quell'antico progetto, a cui avevo dato opera. Ho chiesto lumi a Carlo Ossola, ma per ora non ho risposte.

Ma Einaudi aveva chiuso perfino la NUE, che non era una collana di classici (anche se ospitò classici di passaggio), ma era forse la più inconfondibile e bella collana di libri del dopoguerra. Non dubito che le ragioni della chiusura fossero legittime, condivisibili anzi: resta il fatto che la mia è la reazione di chi non trova più quello che cercava. Mi chiedo se la qualità e l'intrinseca eccellenza del marchio non valga anche lei, se non abbia anch'essa un prezzo e un peso sul mercato. Ma non credo che si diano soltanto esigenze di mercato. Certo, il mercato è quello che è, non si può dilatare all'infinito, e forse per vendere Comisso bisogna affiancargli Hölderlin, non solo Palazzeschi. Viva l'Europa e la contemporaneità, dunque, ma c'è anche da mettere in conto – credo – una caduta d'interesse per la cultura in lingua di sì in quanto tale.

Perché avete chiuso gli "Scrittori d'Italia"? Io avevo comprato tutti gli ultimi volumi, ora ne ho una sessantina. Senza dire dei recuperi antiquari (in antiquariato le quotazioni di un classico Laterza risultano altissime). Chiunque di noi pagherebbe una fortuna per possedere il volume di Egidi su Guittone, di cui Laterza non ha mai fatto una ristampa, che fu riservata perfino alle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola, ma non a Guittone. Comunque sia, i *reprints* della "Biblioteca degli Scrittori d'Italia degli editori Laterza" sembravano rinnovare, a un certo punto, i fasti della vecchia Carducciana di Sansoni, dato che Manlio Pastore Stocchi firmò una nuova presentazione dei due volumi dello Straparola, curati a suo tempo da Giuseppe Rua. La morte del direttore editoriale, Gianfranco Folena (14 febbraio 1992), che esercitò con piena autonomia il suo ufficio dopo il tacito impero di Croce fin dalla fondazione, ha dato il colpo di grazia alla collana. Ma per i "Classici Mondadori", spariti anch'essi, Dante Isella non dovette giungere a tanto, ebbe il benservito dall'editore dopo aver dato alle patrie lettere, per non dir altro, un tutto Boccaccio, a cura di Branca e dei suoi. È ben vero che Mattioli era un mecenate, che poteva ignorare perdite anche ingenti e programmate nel set-

tore dei libri. Quel tempo è rivolto, oggi la redditività di una collana è una legge cogente: ma mi chiedo se l'essersi liberati di certi 'marchi' storici sia stata davvero un'operazione utile. Dolorosa sì, ma anche utile?

Ecco, io mi fermerei qui, evitando di dare una lettura elegiaca dei fatti, ma i fatti sono questi, e la nostra condizione è quella di orfani. Non mi si venga a parlare di (disaffezione alla) lettura, come si fa nell'*entourage* del ministro Moratti: ma se non ci sono neppure i libri, da leggere! Va bene Dante a Roma con le tre cantiche (se ne è dato cura chi vi parla), sempre ristampate per ragioni scolastiche. Ma che cosa si trova per gli altri? Quest'anno, alla "Sapienza" di Roma, facevo un corso di filologia italiana sul *Fiore*, e pensavo che – fosse o non fosse di Dante – i miei studenti non avrebbero avuto problemi a trovare i libri di testo. Non dico le edizioni di Contini (la Ricciardi commentata, anche in variante economica *brochée*, e l'edizione critica di Mondadori, entrambe del 1984), ma almeno la stampa degli "Oscar Classici", dove era uscita nel settembre 1996 l'edizione, volutamente essoterica, di Luca Carlo Rossi, che s'intitola proprio Dante, *Il Fiore [e] Detto d'Amore*, tagliando la testa al toro con le prudenze di Contini ("attribuibili a"). Esaurita e non in ristampa, abbiamo dovuto farne turpi, ma provvidenziali fotocopie. Se questo accade a Dante, che è Dante, che succede a un nostro classico 'medio'?

MARIAROSA BRICCHI

### CLASSICI "BUR" (1949-2004) E ALTRI TASCABILI

La BUR nasce all'inizio del 1949, con i volumetti grigi dall'aria povera che molti lettori ancora ricordano con affetto. Tra loro, Giorgio Manganelli:

Sono volgarucci, non presuntuosi, si lasciano distruggere e subito rinascono, ho amato la prima BUR come si può amare un libro assai prima delle pattuizioni con la morte. Quei libri umili, grigi, un poco degradati, erano la grappa quotidiana di un giovane alcoolizzato.

Copertine essenziali, dunque, di calcolato minimalismo («una veste vecchia perché non invecchiasse, e sporca perché non si sporcasse», fu spiegato in seguito), rivestono capolavori della letteratura universale, venduti a un prezzo molto basso, stabilito secondo un sistema modulare (50 lire ogni 100 pagine). Padri fondatori, Luigi Rusca, industriale milanese e studioso di letterature classiche, già ideatore di altre collane, tra cui la "Medusa" Mondadori; e Paolo Lecaldano, napoletano, anche lui con esperienze mondadoriane. Il primo titolo, *I promessi sposi*, reca la data

del gennaio 1949, ma fu di fatto distribuito, insieme a una ventina di altri volumi, in maggio (tra i titoli del primo gruppo, anche *Teresa Raquin* di Zola, e *Il fantasma di Canterville* di Oscar Wilde).

Il modello più vicino era quello della Reclam tedesca, nata a Lipsia negli anni Venti dell'Ottocento, ma decollata sul mercato dei tascabili nel 1867 con la collana "Universal-Bibliothek", che pubblicava, e pubblica tuttora, in formato molto piccolo e a prezzi contenuti, classici tedeschi (il primo volume fu il *Faust* di Goethe) ed europei, classici antichi, opere di filosofia, ma anche raccolte di leggi e libretti d'opera, in buone traduzioni integrali, con apparati di servizio.

I volumetti BUR si presentano con caratteristiche editoriali costanti. La traduzione viene commissionata appositamente, ed è sempre integrale (un elemento di novità, questo, rispetto alla lunga, e ancora vicina, tradizione di edizioni popolari tagliate). Le introduzioni sono brevi, più esplicative che interpretative, e il corredo di note o appendici è sempre rivolto allo spianamento piuttosto che all'approfondimento. In sintesi, traduzioni e cure predisposte per una collezione popolare, nel senso che l'aggettivo aveva nella tradizione editoriale di fine Ottocento, cioè rivolta, con preciso intento di formazione, a lettori non specialisti. Una lettera che Lecaldano indirizza, nel 1958, a un curatore è esemplare delle scelte editoriali della collana: il direttore invita il collaboratore ad annotare «parsimoniosamente il testo, cioè mirando a che il lettore capisca tutto, ma non aggiungendo notizie o ampliando l'espressione». I curatori non sono nomi noti, né scrittori affermati, né accademici, ma invece giovani traduttori e insegnanti di scuola secondaria, reclutati con un occhio alla necessità di contenere i costi. Anche se, tra di loro, figurano studiosi destinati a futura affermazione (per esempio, Mario Scadola per le traduzioni dal latino; Ettore Janni per le curatele di testi italiani, dal *Principe* alla poesia ottocentesca; Oreste Del Buono, autore di importanti traduzioni dal francese; Gabriele Baldini, che a partire dal 1952 avvia l'impresa poderosa dello Shakespeare in BUR).

Dopo un anno, la BUR ha 42 autori in catalogo; la prima tiratura standard è di 10.000 copie e si toccano, tra il 1950 e il '51, picchi di prime tirature di 20.000 copie. Insomma, una scommessa riuscita. Al punto che, come si tramanda, Angelo Rizzoli, convinto inizialmente all'impresa in nome della sua qualità culturale, avrebbe esclamato: «Altro che cultura! Con questi libri si guadagna un sacco di soldi».

Un primo elemento di sintesi da evidenziare è il fatto che la BUR non è stata innovativa nella scelta dei titoli. Ancora Manganelli, nel *Discorso dell'ombra e dello stemma*, celebrati i modesti meriti della facciata, defi-

nisce i contenuti della collana attraverso un'equazione tra il nome, «biblioteca universale», e il concetto di “tutto”: «Erano una “biblioteca universale”, cioè tutto poteva uscire, tutto ci si poteva trovare, tutto poteva arrivare». Il “tutto”, l'ideale completezza a cui una collezione di tascabili, per sua natura, tende, si precisa, all'esame delle uscite, in un sistema coerente di scelte ed esclusioni. La collana ha pubblicato, nel corso di una ventina d'anni, 800 titoli per circa 400 autori. Ferma restando la necessità di limitarsi ad autori fuori diritti, ecco qualche numero: 128 titoli di letteratura italiana (di cui 31 di poesia); 80 titoli di letteratura greca e latina; 220 titoli di letteratura francese (3 di poesia), 145 titoli di letteratura inglese, e via a decrescere con spagnoli, russi, tedeschi. Prevale largamente la letteratura (nell'intero catalogo figurano solo 23 volumi di saggistica, soprattutto biografie, ed è minima la presenza di testi filosofici). Ben rappresentato è invece il teatro (26 titoli solo di teatro italiano, poi teatro latino e greco, e operazioni su singoli grandi autori, come Shakespeare, Goldoni, Lope de Vega). Dunque, un'impostazione fortemente letteraria, consona con l'immagine di cultura più diffusa in Italia, accolta nella forma meno problematica.

Tra gli autori italiani, la scelta rimanda a una matrice romantico-idealista: alta attenzione per il Rinascimento, il Settecento, la tradizione risorgimentale (compaiono in catalogo diversi romanzi storici, da *Ettore Fieramosca* di Massimo D'Azeglio a *Margherita Pusterla* di Cesare Cantù, ma anche *Le mie prigioni* di Silvio Pellico e *Dei doveri dell'uomo* di Giuseppe Mazzini). Minima, per contro, la rappresentanza del Seicento e del Barocco. Tra le opere straniere, la preferenza va, largamente, al romanzo, soprattutto ottocentesco.

Che la rinuncia all'editoria di ricerca sia stata non un risultato ma un intento appare d'altro lato evidente dal *Programma della collezione* pubblicato in apertura dei cataloghi di collana, sistematicamente aggiornati fino al 1968:

La B.U.R. vuole essere, quindi, una vera biblioteca universale. Essa, cioè, non mira alla pubblicazione di “scoperte” letterarie, opere minori o disperse di grandi autori, od opere dimenticate di autori che godettero celebrità passeggera: essa intende, invece, offrire a tutti, anche ai meno abbienti, l'opportunità di possedere, accanto ai testi principali delle letterature di tutti i tempi, scelti libri di amena lettura nonché opere di cultura che uniscano a quelli scientifici anche notevoli pregi letterari.

«Offrire a tutti, anche ai meno abbienti»: a una selezione di opere volutamente popolare, non problematica e lontana da qualunque sperim-

mentalismo, corrisponde una scelta del mercato che è, invece, innovativa. La BUR si rivolge infatti a un pubblico più giovane e meno agiato di quello dei lettori tradizionali, una fascia di acquirenti che si ipotizza interessata ai libri, ma con disponibilità economiche limitate. È un pubblico potenzialmente molto vasto: indagini Doxa dell'epoca informano che, nel 1947, il 41% degli intervistati non ha mai letto un libro; e che il mercato del libro nel 1949 si aggira sui 6-7 miliardi annui, quello del cinema sui 50 miliardi, quello del tabacco sui 250. Alla base del progetto BUR si colloca dunque un'istanza di allargamento del bacino dei lettori, un tentativo di colmare il dislivello tra le tradizionali "due culture", quella alta e quella popolare, proponendo un prodotto divulgativo nella destinazione (il *Programma della collezione* insiste su un prezzo «fra i più bassi dell'intero mercato italiano») e culturalmente corretto nell'impostazione (nello stesso *Programma* si evidenziano l'attendibilità delle edizioni, il rigore delle traduzioni, la chiarezza didascalica degli apparati). La BUR non è, invece, innovativa nelle strategie di marketing, di fatto quasi inesistenti (non c'è informazione promozionale). E non lo è nelle scelte relative alla distribuzione, che si limita alla libreria come unico canale.

Negli anni in cui nasce la BUR si sviluppano altre iniziative analoghe, con le quali è interessante stabilire un confronto. Nello stesso 1949 nasce l'Universale Economica della Cooperativa del Libro Popolare (COLIP), voluta da Palmiro Togliatti e legata al PCI. Sotto l'insegna di un canguro che porta libri nel marsupio, la nuova linea presenta tre collane, con opere di letteratura, storia, filosofia e scienze. Tutti i volumi tra le 100 e le 200 pagine, al prezzo fisso di 100 lire. Anche questa è una biblioteca universale, che si pubblicizza con lo slogan «Ogni settimana un libro. Una biblioteca in ogni casa». Al di là del comune progetto di allargamento del pubblico dei lettori, le differenze tra le due imprese sono significative. La BUR nasce all'interno di una casa editrice affermata, soprattutto nel settore dei periodici; l'"Universale Economica" si sviluppa in un clima di militanza politica, come conseguenza di un progetto sociale a raggio più ampio. Per quanto riguarda il catalogo, i libri del Canguro sono segnati da una forte presenza della saggistica, di solito prefati da giovani intellettuali legati al partito (lo stesso Togliatti cura il *Trattato sulla tolleranza* di Voltaire). Infine, mentre la BUR utilizza solo il canale libreria, l'"Universale Economica" si rivolge ai militanti della sinistra, spesso raggiunti con canali distributivi autonomi, anche alternativi al tradizionale mercato del libro. L'esperienza del Canguro è tuttavia destinata a vita assai più breve di quella, ormai ultracinquantennale, della BUR: la casa editri-



ce chiude a metà degli anni Cinquanta, e il catalogo, di circa 200 titoli, viene rilevato dalla Feltrinelli. Intanto, nel corso degli anni Cinquanta le collane economiche si moltiplicano: nascono, tra le altre, la “Piccola Biblioteca Longanesi”, poi i “Delfini Bompiani”, l’“Universale Sansoni”, l’“Universale scientifica” Boringhieri.

Con gli anni Sessanta le vendite della BUR si abbassano. La collana sembra obsoleta, non solo nella veste grafica povera, ma anche nelle curatele, divulgative ma non specialistiche, corrette ma non scientifiche, informative piuttosto che problematiche, quindi incapaci di rispondere a esigenze di confronto diretto col libro che si vanno sempre più diffondendo tra i lettori, specialmente tra i giovani.

Sul fronte editoriale si affaccia una novità importante: nascono, nel 1965, gli “Oscar” Mondadori, che portano nel panorama italiano innovazioni significative. Questa volta il modello è la Penguin, avviata in Inghilterra nel 1936 grazie all’intuizione di un editore, Allen Lane, che decide di pubblicare narrativa contemporanea di qualità a prezzi molto bassi (sei pence, il costo di un pacchetto di sigarette), e di venderla non solo nelle librerie, ma anche nelle tabaccherie, nei supermercati, nei chioschi delle stazioni (nel 1937 compare, nella stazione londinese di Charing Cross, un distributore automatico di libri Penguin). Si parte con tre linee, contraddistinte da colori diversi: arancio per la narrativa, blu per le biografie, verde per i thriller; tra i primi autori pubblicati ci sono Hemingway e Agatha Christie. La serie Penguin Shakespeare inizia a uscire già dal 1937, ma i Penguin “Classics” sono varati soltanto dieci anni più tardi, nel 1946, dopo che il catalogo aveva già accolto saggistica di attualità e libri per bambini. Insomma, un percorso molto diverso rispetto a quello delle edizioni economiche italiane, fino ad allora limitate ai classici fuori diritti e distribuite su canali di vendita tradizionali. La Penguin, al contrario, sfida l’editoria di novità sul suo stesso terreno, forte di un prezzo senza concorrenti. A proposito dell’ingresso dirompente della novità Penguin nel panorama editoriale inglese, è significativa una testimonianza di George Orwell: «I libri Penguin danno moltissimo per sei pence, così tanto che se gli altri editori avessero un po’ di buon senso stringerebbero un’alleanza contro di loro, per eliminarli».

Raccogliendo, in Italia, la lezione della Penguin, gli “Oscar” Mondadori si concentrano sul genere letterario di più largo consenso popolare, il romanzo (con prevalenza di autori stranieri contemporanei, ma con presenze significative di opere italiane, anche dell’Ottocento). E, soprattutto, creano una macchina distributiva e promozionale di inedita efficienza, fondata sulla presenza capillare dei volumi in edicola, e su im-

portanti campagne pubblicitarie. In questo modo, non solo vengono accostati testi classici e contemporanei, secondo una logica ormai lontana da quella della vecchia BUR, ma si realizzano due ordini di conseguenze, così sintetizzate da Gian Carlo Ferretti, «il classico lanciato come una novità, e la promozione a classico del contemporaneo a livello di mercato». Se, come è ovvio, la scelta dei titoli, di cui sono responsabili Vittorio Sereni e Alberto Mondadori, è un forte elemento identificativo, il testo di presentazione della collana insiste, significativamente, sul pubblico di riferimento:

Gli *Oscar* sono i libri 1965 per gli italiani che lavorano: per gli operai, per i tecnici, per gli impiegati, per i funzionari, per i dirigenti, per i professionisti, per gli studenti, per la famiglia, per tutti i membri attivi e informati della società. [...] Con gli *Oscar*, una casa editrice tradizionalmente all'avanguardia ha ideato e creato il libro settimanale di altissimo livello per un pubblico in movimento.

Intanto, la BUR interrompe di fatto le sue uscite nel 1968, anche se la chiusura ufficiale della collana è del 1972. Ma, a quel punto, è già avviato un percorso di riflessione per il rilancio. Nel 1970 muore Angelo Rizzoli, nel 1972 entra in Rizzoli Mario Spagnol, che viene incaricato del progetto. E nel 1974, guidata da Evaldo Violo, nasce la nuova BUR. Il primo titolo è le *Confessioni* di Agostino, escono a ruota il *Candido* di Voltaire curato da Italo Calvino, gli *Scritti letterari* di Leonardo, le *Lettere a Lucilio* di Seneca con introduzione di Luca Canali, Čechov con note di regia di Giorgio Strehler. I classici si presentano con testi originali a fronte e curatele accademiche o di livello culturale alto. Ma, accanto a loro, si crea anche una sezione di libri più popolari: i successi del catalogo Rizzoli, venduti in edicola a prezzi ridotti (il fenomeno edicola si chiude negli anni Ottanta, con l'avvento di collane seriali come gli "Harmony"). Si pubblicano anche novità direttamente in tascabile. Per esempio, tra quelle che continuano a vivere, i dizionari: best seller da subito *Il dizionario dei sinonimi e dei contrari*, del 1986, ancora oggi disponibile. La linea, con gli anni, si è andata specializzando: tra le uscite recenti si contano un *Dizionario dell'Islam* e un *Dizionario della musica rock*. Infine, negli anni Ottanta, nascono le collane "Superbur", di narrativa e saggi più popolari.

La grafica dei nuovi classici, firmata da John Alcorn, subisce negli anni vari adattamenti, mantenendo però, fino al rinnovamento del 2004, i suoi caratteri di base: sfondo grigio (il colore rappresenta ormai un elemento di forte caratterizzazione), sul quale si apre una finestra con un'immagine pittorica.

Il catalogo dei classici si incrementa rapidamente, ed emerge con crescente chiarezza il profilo di un pubblico di riferimento, che risulta composto, oltre che dai generici lettori colti, da docenti e studenti universitari. Rispondendo in modo sempre più articolato alle esigenze di quel pubblico, la BUR diventata in pochi anni il massimo catalogo in Italia di autori greci e latini (oltre 300 titoli) e quello di indiscussa, massima qualità. Accanto ai greci e latini, si esplorano altri fronti, talvolta con risultati pionieristici: è disponibile per esempio nella BUR, fin dagli anni Ottanta, il *Corano* nella traduzione di Alessandro Bausani, e seguono a ruota altri testi della tradizione islamica, a partire dal *Trattato decisivo* di Averroè, uscito nel 1994.

Il rinnovamento più recente della BUR, e forse il più radicale, è del 2004, sotto la guida di Lorenzo Fazio. La situazione di partenza è storia recente: una collana affermata e gloriosa ma anche, nella percezione di una parte significativa del pubblico, polverosa. Polverosa nell'immagine (l'idea della polvere risulta da una evidente associazione col colore grigio) e forse anche nell'impostazione editoriale, sempre concentrata su una prevalenza di classici greci e latini, l'accesso ai quali richiede una strumentazione culturale alta, ormai in possesso di una fetta di lettori sempre più esigua.

Alla luce di queste considerazioni, il lavoro si è organizzato secondo tre direzioni di intervento. La più visibile, naturalmente, coinvolge l'assetto grafico: per la prima volta dopo oltre cinque decenni i classici abbandonano il fondo grigio, e si aprono a un ventaglio di colori. Anche le immagini di copertina esplorano nuove possibilità, dalla fotografia all'illustrazione d'autore. La nuova grafica si appoggia su una razionalizzazione delle collane, che prevede la dislocazione dei classici in serie, a ciascuna delle quali corrisponde una peculiarità di facciata: i "Classici greci e latini" (con immagini di copertina che spaziano dall'antichità alla pittura rinascimentale); i "Classici" (dal Medioevo al Settecento, con illustrazioni attinte ora dalla tradizione pittorica, ora a quella del disegno); i "Classici moderni" (soprattutto romanzi, con copertine che presentano la narrativa sette e ottocentesca attraverso immagini fotografiche spesso contemporanee, nel tentativo di creare un dialogo inatteso tra illustrazione e testo); la BUR "Poesia" (che imposta le copertine sull'impatto visivo della parola scritta, anche con la riproduzione di carte autografe); la BUR "Teatro" (illustrata da grafica, foto di scena, fotogrammi cinematografici); i "Classici del pensiero" (con copertine dedicate ai ritratti degli autori, ora in immagini d'epoca, ora affidate a illustratori di oggi). Alle collane dei classici si affiancano, con impostazioni grafiche

completamente rinnovate e suddivisioni interne reimpostate secondo criteri di razionalizzazione paralleli a quelli dei classici, le collane di narrativa e di saggistica.

Una direzione di intervento inevitabilmente meno immediata nella realizzazione, ma avviata in parallelo con il rinnovamento della facciata, è quella orientata sui contenuti, secondo un progetto che prevede da un lato la valorizzazione del patrimonio tradizionale, dall'altro il suo ampliamento in direzioni nuove. Per quanto riguarda il primo filone, un esempio significativo è il piano di riedizione di Shakespeare, le cui opere sono presenti in BUR fin dagli anni Cinquanta con traduzioni e curatele di Gabriele Baldini. Ebbene, mentre le traduzioni di Baldini si sono affermate nei decenni come un modello e ne viene, oggi più che mai, riconosciuto il ruolo di un riferimento, i testi introduttivi, rispondenti ai criteri di parca informazione della prima stagione della collana, risultano ormai datati. La decisione è stata dunque quella di proporre, a partire dal 2006, nuove, importanti curatele, mantenendo invece la traduzione di Baldini, che sarà contestualizzata e valorizzata da un saggio che ne analizza il significato storico nel contesto delle versioni europee di Shakespeare.

Mosso e vario è poi il panorama dei progetti in nuove direzioni. Un primo intento è quello di incrementare l'offerta e la qualità di presentazione dei classici moderni, la sezione, in passato, alimentata con continuità minore rispetto ai greci e latini. Ma si lavora anche per costruire un catalogo che, dopo decenni di primato incontrastato della tradizione letteraria, si apra a un'idea di classico più variegata e multiforme, lasciando spazio a testi fondanti della storia della scienza (tra le uscite del 2006 è prevista una raccolta di scritti di Isaac Newton); della storia dell'arte (il filone sarà rappresentato dalle lettere di Vincent Van Gogh agli amici pittori); del pensiero non soltanto filosofico in senso stretto ma, per citare un'uscita vicina, giuridico, con un'edizione ampiamente introdotta e commentata della Costituzione italiana.

Un altro orientamento della programmazione editoriale è quello di affiancare alle edizioni di qualità di singoli testi delle letterature universali libri che accostino, in forma antologica, testi diversi, che creino un dialogo tra autori e filoni, che propongano linee di lettura inedite, individuino linee, fili rossi, percorsi tematici o storici. Una rivisitazione, insomma, del concetto di antologia, liberata però da finalità didascaliche e giustificata invece da un'idea, che si vuole forte e originale, in qualche modo "firmata". Un esempio? La raccolta, di prossima uscita, di raccon-

ti americani ideata da Gianni Celati, che riunisce testi che, nell'arco di due secoli, diversamente declinano l'idea della solitudine.

La terza direzione su cui, a partire dal 2004, il lavoro BUR si concentra è quella della comunicazione, con le librerie e col pubblico. Il lancio delle nuove copertine, nella primavera-estate 2004, ha coinciso con una importante campagna di presentazione, che ha previsto pubblicità sia sulla stampa che presso i punti vendita. L'idea di fondo è stata quella di insistere sulla disponibilità, la vicinanza, l'accessibilità della BUR, con lo slogan-guida «BUR: un mondo che ti assomiglia».

È stato inoltre creato un sito internet BUR, per il quale si è studiata una struttura che, oltre a presentare le novità e il catalogo, lasci spazio a scritti di intervento, riflessione sui libri e sui temi di attualità, non solo editoriale. E all'inizio del 2005 è stato realizzato un nuovo catalogo (il precedente datava al 2003), pensato per rispondere a due esigenze fondamentali: da un lato lasciare spazio alla nuova impostazione grafica, con la riproduzione a colori di molte copertine; dall'altro riflettere la razionalizzazione interna non solo delle collane dei classici, ma anche, e soprattutto, dei diversi filoni in cui si articola la produzione BUR. Per rispondere a questa seconda esigenza, il catalogo si articola in quattro fascicoli distinti: classici; narrativa; saggistica e indici, raccolti in un cofanetto.

Un eventuale, futuro percorso di sintesi di storia della BUR dovrà forse partire dal rilevamento di una caratteristica storica che, dopo oltre cinque decenni, è possibile isolare con chiarezza: la capacità della collana di rinnovarsi, pur mantenendo non solo un marchio, ma anche un'identità riconoscibili. In questo itinerario si possono isolare elementi costanti ed altri variabili, secondo un pendolarismo tipico, del resto, delle vicende editoriali, italiane e non. Tra le costanti vanno segnalati gli elementi distintivi stessi della BUR: il formato tascabile; il prezzo basso; la distribuzione limitata al canale libreria (salvo esperimenti discontinui). Elementi variabili sono stati invece: l'alternò peso di specifiche strategie di marketing (un peso che, in termini generali, è cresciuto con gli anni); l'equilibrio variabile, entro il marchio BUR, tra classici (l'unico genere con cui la collana fu avviata), ricadute in edizione tascabile di titoli provenienti dal marchio Rizzoli (uno dei fondamenti della seconda stagione BUR), e novità pubblicate direttamente in tascabile (sulle quali molto si punta nel periodo più recente); la forma grafica, nei suoi periodici riassetamenti; la strutturazione interna delle collane; il valore e l'impostazione delle curatele secondo una linea di evoluzione che, fino a oggi, si è spostata dalla divulgazione verso la spe-

cializzazione, e ha naturalmente conosciuto l'alternanza di orientamenti e progetti che si è fin qui cercato di sintetizzare. Nella declinazione e diversa combinazione di questi fattori, si giocano la qualità e il successo commerciale di una linea<sup>1</sup>.

MAURO BERSANI

## L'EINAUDI E I CLASSICI

L'Einaudi è nata nel 1933 e la sua prima guida, quello che oggi si chiamerebbe direttore editoriale, è stato Leone Ginzburg. Un intellettuale di forte impegno politico, che vedeva nell'attività culturale ed editoriale una missione tesa a completare in senso democratico il ciclo dei risorgimenti europei. La sua cultura era fortemente eurocentrica e attenta a tutto ciò che l'Ottocento aveva prodotto in termini di progresso del pensiero e della società. Dopo i primi anni di volumi esclusivamente saggistici, Ginzburg avvia nel 1938 la collana dei "Narratori stranieri tradotti", primo impatto della casa editrice con la letteratura. Goethe, Hoffmann, Dickens e poi soprattutto i "suoi" russi: Tolstoj, Dostoevskij, Gončarov. Le grandi radici della tradizione letteraria europea dell'Ottocento. Per trovare in questa collana un'opera del Novecento bisogna aspettare il dopoguerra e l'Einaudi del dopo-Ginzburg: sarà, nel 1946, il primo volume della *Recherche* tradotto dalla moglie Natalia.

L'anno dopo i "Narratori stranieri tradotti", nel 1939, Leone avvia un'altra collana, i "Classici Italiani Annotati", e ne affida la direzione a Santorre Debenedetti, grande maestro della scuola storica e condirettore del *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. A Debenedetti Ginzburg è strettamente legato: frequenta con regolarità lo studio del grande filo-

<sup>1</sup> Sulla storia della BUR: A. Cadioli, *La Biblioteca Universale Rizzoli nella cultura del dopoguerra*, in *BUR 1949-1999 Catalogo storico*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. III-XXIII; E. Violo, *La nuova BUR*, Milano, Rizzoli, pp. XXV-XLIV. Il catalogo più recente è: *BUR '05. Biblioteca Universale Rizzoli*, Milano, Rizzoli, 2005. Il sito internet BUR è: [www.bur.rcslibri.it](http://www.bur.rcslibri.it). Sull'editoria tascabile in Italia: G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004; G.C. Ferretti, *Dai Narratori italiani agli Oscar ai Meridiani*, in Id., *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, Il Saggiatore, 1999; G. Ragone, *Tascabile e nuovi lettori*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Firenze, Giunti, 1997. Cenni sulla storia della Reclam e della Penguin sono reperibili nei siti delle case editrici: [www.reclam.de](http://www.reclam.de), alla rubrica *Der Verlag*; e [www.penguin.co.uk](http://www.penguin.co.uk), alla rubrica *About Penguin: company history*. Le citazioni manganeliane provengono da G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Milano, Rizzoli, 1982.

logo e vi svolge compiti di allievo-aiutante. Peraltro è anche in ottimi rapporti, politici e culturali, con Croce, tanto che pubblica negli “Scrittori d’Italia” la sua edizione leopardiana. Ginzburg costituisce una specie di ponte fra le due scuole, quella storica e quella estetica, che così difficoltosamente dialogavano fra loro.

Le collane di classici italiani sono nate nell’Ottocento per la necessità di fornire l’ossatura culturale alla nascente identità nazionale. Dalla “Società dei Classici Italiani”, promossa in epoca napoleonica da Francesco Melzi d’Eril e diretta da Giulio Ferrario, alla “Biblioteca scelta” del Silvestri, che si avvaleva di Pietro Giordani, al “Pantheon degli Italiani”, faticosamente portato avanti fra i debiti da Niccolò Bettoni, queste prime collane di classici svolgevano in termini politico-editoriali l’idea fosciana di nazione basata sui “grandi spirti” che avevano fatto la storia della cultura italiana. In un contesto di Risorgimento ancora più esplicito era nata nel 1843 la “Biblioteca Nazionale” di Le Monnier, cui è seguita a cose politicamente fatte, ma con spirito non dissimile, la “Biblioteca Italiana” della Sansoni diretta da Carducci. Gli “Scrittori d’Italia” Laterza di Croce cambieranno parecchie carte in tavola, e il carduccianissimo Renato Serra se ne accorgerà fin dal progetto annunciato nel 1910, contestandolo aspramente, ma la sostanza politica non è scalfita nel significato dalla perdita di centralità della Toscana e della poesia attuata da Croce. Anche gli “Scrittori d’Italia”, così come i “Classici Mondadori” nati in pieno fascismo, sono strumenti di rafforzamento dell’identità nazionale sull’unico piano, quello letterario, in cui lo stato italiano, ancora giovane rispetto alle altre nazioni europee, poteva vantare una tradizione unitaria.

La collana einaudiana di Ginzburg e Debenedetti nasce e si inserisce in questa storia, con qualcosa di diverso che prelude a una collana più tecnico-filologica, come sarà la Ricciardi post-1960, cioè dopo l’uscita dei *Poeti del Duecento*. Questo qualcosa è ciò che la fa vivere ancora oggi mentre tutte le altre collane citate sono scomparse. E il fatto che, dopo tanti anni di direzione Contini, oggi la collana sia diretta da Cesare Segre fa pensare a una sorta di stretta fedeltà, o di ciclo, che la preserva da alcuni accidenti dovuti ai mutamenti storico-culturali. Potremmo anche parlare di trasmissione endogamica dato che Segre, nipote di Debenedetti, fu a sua volta allievo-aiutante del primo direttore in anni successivi a quelli di Leone.

Tutta diversa è la situazione che riguarda la nascita dei “Millenni”. Dopo la tragica morte di Ginzburg, la direzione editoriale è nelle mani di Pavese. Quanto Ginzburg era mosso da forti ideali politici, tanto Pa-

vese era profondamente apolitico; quanto il primo aveva nella storia, e nelle lingue d'Europa i suoi riferimenti, tanto il secondo, come sappiamo, era affascinato dall'America e dall'inglese; quanto il primo era fondamentalmente un uomo dell'Ottocento, per cultura e ideali, tanto il secondo era novecentesco fino al midollo per sensibilità, aspirazioni e contraddizioni. Pavese fonda i "Millenni" nel 1947 e sceglie i primi tre titoli: *I quarantanove racconti* di Hemingway, *l'Antologia di Spoon River* di Lee Masters, *Le tragedie* di Sofocle. Cioè l'America contemporanea a braccetto con i miti greci, e più pavesiano di così il progetto non potrebbe essere. Classici italiani pochissimi (solo Boccaccio e Ariosto escono vivente Pavese), *Le mille e una notte*, *Huckleberry Finn*, *l'Iliade*, *Foglie d'erba* di Whitman, antichi e moderni affiancati. La continuità con la precedente tradizione editoriale dei classici è spezzata perché il compito storico dell'editoria dei classici è mutato. L'Italia è uscita dalla fase risorgimentale o neorisorgimentale e con i classici, antichi e moderni, deve prepararsi una coscienza internazionale (non solo europea) e contemporanea. Anche Pavese, come sappiamo, se ne va tragicamente, e anche nel tipo di tragedia è opposto a Leone Ginzburg in maniera emblematica: non lo ha portato via un eroismo legato alle battaglie collettive delle generazioni precedenti, ma un disagio molto individuale e molto novecentesco.

Nel 1962, quando nasce la NUE, il direttore dell'orchestra einaudiana è Giulio Bollati, che riprende, anche per interessi culturali personali, le predilezioni ottocentesche di Ginzburg, ma in un quadro che non ha più niente di eroico e progressivo. I *Canti* di Leopardi (omaggio a Leone?) nell'edizione Gallo-Garboli e *l'Autobiografia* di Darwin sono i primi titoli, esempi di una modernità inquieta da rileggere per capire il presente. E poi i *Nuovi poeti sovietici* di Ripellino, per proseguire l'abbinamento pavesiano di antichi e moderni, che sembra ormai una via senza ritorno. Una direzione, quella di Bollati, che contempera dunque le linee divergenti dei due padri fondatori.

E Calvino? Apparentemente è il più postmoderno di tutti. Afferma e scrive che «i classici sono nostri contemporanei», sembra schierarsi per una visione orizzontale della cultura, per una letteratura fatta da fratelli più che da padri. Però, quando dirige una collana tutta sua, le "Centopagine" (1971), ne fa una collana solo di classici (quasi tutti dell'Ottocento), anche se leggibili senza filtri storici.

Veniamo infine a tempi più recenti. Negli ultimi vent'anni si sono susseguite conduzioni diverse dei classici Einaudi: visioni eccentriche con punte di suggestioni irrazionalistiche con Paolo Fossati, filologia italia-



na e romanza con Paolo Di Stefano, il Novecento “difficile” con Carlo Bonadies, sempre con crescenti difficoltà a trovare un pubblico adeguato al mantenimento delle varie collane. È nata la “Pléiade”, inizialmente in collaborazione con Gallimard e poi autonoma, dedicata ai grandi autori canonici della tradizione europea a partire dai greci, i latini e Agostino, mentre i “Millenni” hanno svolto e svolgono il lavoro più laterale dell’extra-canone e degli altri canoni: classici dimenticati della nostra genealogia e testi di altre geografie culturali. Questa “missione” dei “Millenni” sembra oggi più in linea con i tempi, sia per una concezione neo-warburghiana o antropologica dell’antico, sia per la progressiva perdita di centralità della cultura occidentale e un ormai necessario ampliamento, in direzione globale, delle prospettive culturali (si veda, a livello saggistico, l’impostazione dei cinque volumi dedicati a *Il romanzo* diretti da Franco Moretti), sia infine per la saturazione del mercato sul piano del canone tradizionale. Tra i “Millenni” attualmente in cantiere ci saranno gli *Elogia* del Giovio, l’*Iconologia* del Ripa e l’*Antichità romana* di Dionigi di Alicarnasso sul versante delle riscoperte all’interno della nostra linea genealogica diretta, e *I viaggi* di Ibn Battuta, il *Muwatta* di Malik ibn Anas, la ritraduzione dal giapponese del *Genji Monogatari*, un’antologia di testi taoisti cinesi e un’altra di antichi testi indiani sull’amore per quanto riguarda la linea esotica delle altre culture.

Nell’attuale momento storico-culturale, e quindi anche nelle attuali condizioni di mercato, è comunque difficile far funzionare qualsiasi collana di classici. Il problema è che non è solo finita la stagione storica delle collane di classici italiani, e poi anche quella del canone occidentale. Oggi sembra entrato in crisi il concetto stesso di classico. Il senso del passato, una volta coltivato ed estetizzato, è sempre meno percepito anche come radice di identità. In uno scenario dominato dal presente, e dalla “presentizzazione” del mondo, l’orizzonte temporale più “antico” che oggi molti riescono a pensare è il Novecento. Non è dunque un caso che l’unica collana di classici di successo negli ultimi anni sia quella dei “Meridiani”, che ha imboccato con grande forza la strada del Novecento, pubblicando anche autori viventi e bestseller come Camilleri o Rigoni. Oggi anche l’Ottocento vale un greco o un latino come percezione di estraneità nel pubblico: tutto ciò che precede la contemporaneità si confonde in una nebbia da cui il lettore preferisce stare alla larga. Chi nell’editoria persevera a pensare che si diventa adulti solo combattendo i padri e poi riappacificandosi con loro, cosa che sfortunatamente rende necessario conoscerli, sa di andare controcorrente. E di lottare giorno

per giorno per la sopravvivenza. Ma sa anche di svolgere un compito che è forse il più bello che si possa fare oggi in una casa editrice.

EZIO RAIMONDI

## LE VIE DEL TESTO

È stato osservato più volte che oggi l'edizione filologica, con il suo tecnicismo specialistico, finisce per allontanare il lettore comune, mentre già Contini notava come certe vecchie edizioni, anche nella loro provvisorietà, tendessero invece un invito a leggere. Occorre certo riconoscere che il lavoro filologico è diventato sempre più raffinato e analitico: se al tempo di Barbi, ad esempio, il problema della grafia aveva una risoluzione semplice, oggi il dato grafico può diventare preminente, col rischio che la crescita di sottigliezza della filologia divenga un motivo in più per distogliere il lettore dal suo prodotto. Il filologo dovrebbe invece assumere proprio la prospettiva del lettore comune per portare il proprio lavoro al massimo grado di semplificazione, anche sacrificando ciò che può apparirgli di straordinario interesse o di singolare e squisito piacere. Il problema diviene allora stabilire che cosa il lettore vuole sapere, tenendo conto che spesso occorre fornirgli, attraverso l'esperienza stessa del testo, altri dati primari: mentre infatti il filologo parte da conoscenze già date, il lettore ne è di solito sprovvisto, sicché il primo deve farsi mediatore e porsi il problema del destinatario della mediazione.

Che cosa dunque si aspetta un lettore comune da un documento letterario? E sulla base di questa aspettativa e di questo orizzonte, che cosa dobbiamo offrirgli, come dobbiamo condurlo a un'esperienza integrale del testo? Non vi è dubbio che l'edizione abbia bisogno di un commento: ma, di nuovo, qual è il commento giusto per un lettore comune? Si potrebbe cominciare col dire che un commento deve avere la chiarezza, l'essenzialità, e fornire, dove è possibile, l'illustrazione di tutto ciò che è nel testo, facendo in modo che da quell'illustrazione si ricavi un giudizio, e dunque una valutazione. Si tratta in primo luogo di sottolineare sempre la singolarità del testo, il modo con cui ha assunto e trasformato elementi precedenti facendoli diventare qualche cosa di assolutamente nuovo. Ma la novità dovrebbe a propria volta illustrare la verità possibile comunicata dal testo e il suo interesse per il lettore contemporaneo. Quindi il commento deve essere, per così dire, temporalizzato rispetto al lettore a cui si rivolge e al testo che viene dal passato. E qui si apre la discussione sulle modalità, e in particolare su che cosa si debba

comunicare al lettore della funzione letteraria: per un verso occorre portare il lettore ad acuire la propria sensibilità, a cogliere ciò che è specifico della cosa letteraria; contemporaneamente, mentre si rivendica questa specificità, aggiunta o integrata, occorre anche far sentire come essa può entrare nell'universo di vita e di esperienza del lettore stesso.

Dal dibattito è emersa la competizione del libro in rapporto alle altre forme di comunicazione, al multimediale e ai nuovi centri di diffusione di testi, con la conclusione implicita che la multimedialità permette analisi diverse, molto più ampie, analitiche e oggettive di quanto non potesse accadere in altri casi. Resta tuttavia da chiedersi se si tratta di trasformare il libro in un oggetto corrispondente alle nuove forme della multimedialità, o non piuttosto di conservare la funzione e la forma-libro, riconducendo ad essa i risultati che provengono dalle nuove disposizioni analitiche. Per ora, partendo dall'ipotesi che si vive in una realtà mista dove coesistono vecchie e nuove forme, occorrerebbe optare per la seconda strada. Ma naturalmente entrano in gioco anche i dati dell'esperienza diretta, e addirittura la dimensione generazionale del parlante: per chi come me ha alle spalle un lungo percorso, risulta difficile pensare a un tipo di lettura che non si leghi ancora al libro, magari integrato con altre forme comunicative; la storia ci ha del resto insegnato che la nascita di nuovi mezzi non ha cancellato quelli precedenti, e dunque in una realtà complessa i modelli possono essere molti. Anzi, la storia del libro e la filologia dei testi a stampa hanno mostrato che il libro è una creatura singolare e irriducibile, confermando l'individualità del fatto letterario che coincide sempre con la specificità di una storia, specie se il libro viene annotato, chiosato e postillato. Il *formato* stesso del libro, del resto, è già una *forma* di comunicazione. Proprio la filologia del libro porta dunque in evidenza il fatto che esso è un soggetto che testimonia se stesso, oltre che il testo, e non semplicemente un contenitore di varianti. Sappiamo perfettamente che il formato, il carattere e tutti gli aspetti materiali rappresentano l'elemento ottico interno all'operazione stessa della lettura, perciò non possiamo fare la storia di un testo e di un libro senza tenerne conto. Dare posto alla tradizione, e tanto più alla tradizione di un testo attraverso i suoi testimoni, non è soltanto un allargamento di prospettiva, ma è una nuova dimensione storica che si aggiunge ai dati già noti. Di conseguenza una sociologia della letteratura deve essere necessariamente una sociologia del libro che studia la diffusione, i caratteri, i formati attraverso i quali un libro è stato trasmesso. D'altro canto, proprio il formato definiva nel tempo le funzioni e i generi: penso ad esempio al piccolo formato di un romanzo, o di una raccolta poetica, del Sei-

cento, il più adatto ad accompagnare un lettore non tecnico. E in questa nuova dimensione alcune grandi analisi storiche ci vengono proprio da studiosi del libro come Febvre e Martin, in un testo, *L'apparition du livre*, che anticipa un poco i problemi della filologia dei testi a stampa e mette in evidenza questo nuovo capitolo che si apre davanti ai nostri occhi.

È chiaro, d'altra parte, che dobbiamo cominciare a pensare in una forma più avvertita di quanto non si sia fatto in passato al rapporto tra acustico e visivo, tra immagine e parola. Ricordo certe battute di uno scienziato, che era anche un grande uomo di cultura e un grande scrittore del Novecento, il russo Florenskij, morto poi in un campo di concentramento, allorché, occupandosi del problema dello spazio e del tempo nell'arte, osservava che ad ogni parola che ascoltiamo corrisponde in noi la produzione di un'immagine, così come ad ogni pagina che vediamo corrisponde una specie di dialogo interiore. Vi è dunque un'immagine interiore che nel lettore si aggiunge all'effetto della parola ascoltata o letta, così come vi è una parola implicita nell'immagine che vediamo. Questo può forse spiegare ancor meglio quale possa essere l'effetto della lettura nel momento in cui, mentre presto la voce al testo, lo guardo e il suo formato prende un significato diverso, o almeno una sfumatura diversa, secondo che sia collocato in un modo o in un altro. Così appunto avveniva nella grande edizione, curata dallo stesso Tesauro, del *Cannocchiale aristotelico* del 1670, dove il gioco dei caratteri della pagina è una specie di costruzione pittorica che fa tutt'uno con l'effetto del testo: tant'è vero che se vado a rileggere un'edizione antecedente che non ha quell'ampiezza né quello splendore il testo mi sembra disordinato, mentre nella stampa del 1670, con la sua partizione di caratteri, ho l'idea di un ordine, di un metodo che è poi quello che lo scrittore rivendicava nelle sue analisi.

Sarebbe interessante fare un'analisi delle trasformazioni che hanno subito le collane. Ricordo la prima BUR, quasi conventuale, con le copertine grigie, i caratteri fitti, estremamente modesti, che rendevano la lettura non sempre agevole, mentre agevole era il prezzo rispetto a un'operazione di grande respiro, proprio perché vi si presentavano per la prima volta testi in traduzione italiana. Poi, via via, sono nate nuove esigenze, ragioni che possiamo chiamare dell'eleganza grafica e del riconoscimento positivo da parte del lettore. Si è stabilito il principio che la collana, una volta aperto un atto di fiducia con il lettore, gli propone e gli raccomanda nuove letture. Occorrerebbe analizzare più a fondo quella che potremmo chiamare l'"estetica editoriale", che ha sicuramente due facce: da una parte la presentazione esterna, la sensazione principale che si ha nella vetrina o nell'esposizione del libraio, e dall'altra i caratteri interni

con l'ipotesi finale di una stretta correlazione tra l'eleganza visibile del testo nella sua dimensione esterna e una chiarezza d'ordine interno nei vari servizi che l'edizione può prestare. Anche l'edizione non specialistica oggi non rinuncia a un commento, sia pure essenziale, puntando su un certo tipo di lettore, oppure giocando su altre ragioni, su altri interessi, su altre possibili sperimentazioni. Renata Colorni osservava che nell'esperienza dei "Meridiani" si è accertato che la cronologia diventa una parte essenziale del testo, dove si può presentare una storia limpida, definita, scandita, introducendo nello stesso tempo documenti, lettere ed altro, al punto che alla fine essa diventa una sorta di narrazione, di romanzo di fatti e di cose vere, più importante della stessa introduzione: quasi che, nel dare la storia dell'evoluzione dello scrittore, si possano immettere ragioni interpretative direttamente legate alla fattualità che è dietro i testi, più di quanto non si possa dare nell'introduzione. Ma anche l'introduzione, a guardar bene, è un genere governato da ragioni molto precise: e ancora una volta occorre chiedersi che cosa essa debba dire di essenziale perché il lettore ne possa trarre giovamento, tenendo conto che questi può cominciare a leggere il testo saltando l'introduzione e confrontarsi con essa in un secondo tempo, per arrivare a una specie di seconda lettura, la prima impregiudicata e a contatto diretto, la seconda invece mediata da conoscenze più precise; oppure può compiere il percorso contrario, nel quale l'introduzione è veramente l'operazione iniziale di apertura, che, dopo aver fornito un certo numero di dati, deve offrire al lettore le indicazioni con le quali si muoverà dentro il testo, ormai consapevole di ciò che l'esperto gli ha comunicato nell'introduzione.

L'esperienza degli editori assume così un significato singolare, perché ci porta verso quella che potremmo chiamare una sociologia applicata del libro nel mondo del mercato e nella ricerca del pubblico, ma può contribuire anche a definire dei generi, come nel caso della cronologia e dell'introduzione. E si possono poi accludere una serie di dati riguardo per esempio alla circolazione del libro e alla sua fortuna. Talvolta la fortuna di un testo passa anche attraverso cattive traduzioni: i russi hanno sempre osservato che nelle versioni europee lo stile di Dostoevskij risulta scomposto rispetto a quello di Tolstoj, quando invece nell'originale lo scrittore è molto più avvertito e attento di quanto le nostre traduzioni non lascino intendere. Viceversa le traduzioni presentano un Tolstoj per così dire "classicizzato", mentre si tratta di uno scrittore in molti casi pieno di asprezza, in cui l'effetto che poi gli strutturalisti hanno definito di "straniamento" ha uno dei primi esempi straordinari. In ogni caso sembra valere il principio che il testo straniero ha una corsa tanto più signi-

ficativa quanto più vi è una traduzione che in qualche modo tenta di fare fronte a questa sfida, a questa tensione, a questa reinvenzione in un'altra lingua. La civiltà letteraria diventa anche civiltà di mercato e, una volta tanto, l'economia passa anche attraverso l'estetica e il gusto. Certo, una civiltà come quella del mondo globalizzato ha bisogno di grandi traduzioni e per questo le singole lingue nazionali, anziché diventare più uniformi, debbono rafforzare la propria identità proprio rendendo familiari altri universi linguistici, invenzioni letterarie e mondi poetici. Quando parlava dell'avvenire di una lingua, in questo caso l'italiano, il nostro Calvino diceva che ci si muove sempre tra due poli: una lingua di comunicazione che sia facilmente traducibile, e una lingua espressiva nella quale si conserva la propria tradizione letteraria, il proprio genio linguistico, la propria vocazione formale. Lo scrittore non scrive per essere tradotto ma per essere letto, quindi tende a forzare la lingua di comunicazione. Così una civiltà della traduzione letteraria, anziché ingrigire le varie lingue nazionali, deve renderle ancora più vive nel momento in cui partecipano a un dialogo plurilinguistico. Anche i processi di ibridazione che vanno imponendosi non cancellano le dominanti specifiche provenienti dalla lunga storia delle singole lingue, codificata dal mondo dei parlanti e di coloro che hanno trasformato il parlato in scrittura come qualcosa che dura e non si esaurisce nel tempo.

Qualcuno ha parlato giustamente di etica della traduzione: è probabilmente il principio della sfida, ossia di stare alla gara, perché ciò che è proprio di una lingua diventi in qualche modo anche patrimonio dell'altra, la sforzi, la dilati, la faccia diventare più mossa. E quindi l'etica della scrittura in questo caso fa tutt'uno col problema di un'estetica, di un gusto che si deve animare. Una cattiva traduzione rende un testo irriconoscibile, mentre una buona traduzione gli dà un massimo di vivezza e di ragione, proprio come avviene nel caso di un'interpretazione musicale. Se infatti ascoltiamo una sinfonia nella resa di Toscanini, di von Karajan, di Muti, di Abbado, possiamo ricavarne una serie di confronti ad alta forza interpretativa tra i significati diversi che coesistono, accertato che esistono tante interpretazioni che pure hanno a che vedere con un'identità profonda che è lo spartito originario. Così sarebbe probabilmente un esercizio istruttivo quello di mettere a confronto diverse traduzioni per sentire sempre meglio lo specifico del testo tradotto e, nello stesso tempo, la forza, la qualità, l'etica realizzata nella traduzione; potrebbe essere un elemento educativo di notevole effetto, proprio per percepire la potenzialità plurima del testo, che pure è unico. E però nel confronto con una traduzione è possibile capire più a fondo la lingua del testo originario.

Un fenomeno cresciuto di recente è poi quello delle letture pubbliche di poesia e, in qualche caso, di prosa. Il fatto che abbiano tanta risonanza dovrebbe farci pensare a come anche nella nostra scuola tutto questo potrebbe dare frutti inattesi. Intanto non c'è dubbio che l'esperienza di lettura, mediata qualche volta anche dalla suggestione di un grande lettore (con tutte le implicazioni della spettacolarizzazione e del mercato), dovrebbe farci sentire di più quello che gli scrittori hanno sempre saputo: quando Eliot – ripetuto anche da altri – parlava di «immaginazione acustica» alludeva a qualche cosa che diventa senso nel momento in cui è parola che viene pronunciata. Chi partecipa a una lettura pubblica per un verso ubbidisce al fascino di un lettore o di un attore, ma dall'altro vuole sentire la parola del testo animarsi in una voce viva che diventa per un momento anche la sua, sperimentando concretamente quei processi di interferenza tra parola e immagine di cui discorreva Florenski: nel momento in cui la parola viene pronunciata essa si realizza in una immagine interiore e quindi si completa mentre i due linguaggi si uniscono insieme, così come alla visione di un'immagine corrisponde una specie di parola nascosta che ha quasi una dimensione narrativa. Ascoltare, sotto questo profilo, diventa un'operazione straordinariamente viva e l'ascolto del testo letterario assume un carattere profondamente diverso dall'ascolto del testo teatrale. Anche la scuola dovrebbe tornare a diventare uno strumento di conoscenza, nella prospettiva di una lettura intesa in questa accezione antropologica molto ampia e “postumanistica”. Chi legge un testo ad alta voce conosce di sé qualche cosa che altrimenti ignora, si accorge d'improvviso di possedere uno strumento che mette a disposizione di un testo e si ravviva proprio attraverso ciò che dà lo stesso testo. Ma per leggere ci vuole tempo: Nietzsche, col senso critico e problematico della disciplina, diceva che il filologo è un buon lettore che legge lentamente. Leggere in classe non significa fare storia letteraria, anzi è vero l'opposto: la storia letteraria deve diventare un momento della lettura, rendere più valido il leggere nella sua temporalizzazione necessaria, nelle sue diverse destinazioni e nei suoi diversi contesti, facendo sentire la ricchezza del *logos* che si è avvicinato nel tempo. Ma, nello stesso tempo, questa operazione dovrebbe portare a un esercizio permanente di interpretazione: ascoltare vuol dire sempre dare senso, interpretare, e quindi educarsi, anche di là della letteratura e di quello che è il problema d'ordine più propriamente comunicativo, al rapporto della socialità. Occorrerebbe quindi praticare di nuovo la lettura come atto di esperienza e di conoscenza. Un romanziere di alta qualità come Fuentes osservava che rispetto ai sistemi formativi correnti, di cui pure abbiamo bisogno nella

nostra vita burocratica sempre più complessa, la letteratura fornisce un linguaggio nel quale l'informazione diventa esperienza e l'esperienza diventa conoscenza. Mentre solitamente l'informazione è un dato che assumiamo ma che non diventa esperienza, *mores* per dirlo con la vecchia lingua di Erasmo, cioè consuetudine o, se vogliamo usare un altro termine, *habitus*, elemento del nostro comportamento, caratteristico in qualche modo della nostra personalità nella sua dimensione culturale acquisita. Il rapporto tra parola ed esperienza è uno dei punti principali sui quali la scuola dovrebbe insistere – se di nuovo si pone in primo piano il problema della disposizione mentale – per far sì che le nozioni abbiano un massimo di effetto e diventino fondatrici della nostra personalità e del nostro comportamento, non solo d'ordine intellettuale. Si è talvolta lamentato il fatto che nella nostra scuola il discorso storico prendesse il posto dell'esperienza. L'operazione storica dovrebbe invece limitarsi a ordinare i testi nel tempo, fornendo un'introduzione, o, per usare la vecchia parola medievale, un *accessus*. Resta però, naturalmente, il problema di come con i nuovi mezzi tecnici, con le nuove possibilità percettive, si trasforma da una parte lo sguardo e dall'altra anche il nostro ascolto. Come diceva Calvino è cresciuto il «brusio del quotidiano»: però, se la nostra scuola deve ancora formare quello che chiamiamo lo «spirito critico», cioè una razionalità che guarda le cose e in qualche modo determina un possibile orientamento, l'esercizio della parola dovrebbe avere ancora una parte importante come operazione attraverso la quale giungere a questo effetto di conoscenza e di possibilità esperienziale.

Ascoltando gli interventi che si sono succeduti e mettendoli a confronto, nasceva poi una domanda alla quale probabilmente non è stata data risposta: il termine «classici» è assunto come un dato e non come un fatto problematico. È vero che la nozione di classico viene dal mondo antico ed è stata poi applicata anche al mondo moderno; e mentre quello antico è un mondo chiuso, di classici a un canone dato con interne variabili, per il mondo moderno il canone è un insieme ancora aperto; e tuttavia altro è se il classico è dato come un dogma indiscusso, altro invece se il classico deve affermare se stesso come classico. Allora ci si può chiedere: il commento di un classico parte dal fatto che questo è già riconosciuto come tale dal lettore, o deve spiegare via via perché quel testo si deve considerare un classico? È una dimensione problematica. Anche Settis nel suo recente *Futuro del classico* si interrogava su questioni di questo genere. A me veniva da pensare a una battuta bellissima di Marc Bloch, che si può applicare anche alla letteratura: il grande storico, nel suo libro sopra la *Strana disfatta* francese ammoniva che il passato



lontano – in questo caso i classici antichi, potremmo dire noi – ispira il sentimento e il senso della differenza tra gli uomini e affina la sensibilità per la poesia e i destini umani. È questo probabilmente che si dovrebbe ricavare dal commento, con la coscienza, di cui parlava anche Calvino, che il classico è ciò che non si può ignorare perché è un passato forte quanto il presente, talvolta addirittura più vivo; e il presente ha bisogno di quella luce, di quell'impulso, di quel riscatto, di quel trasalimento. Si tratta sempre di vedere come si determinano nella storia certe trasformazioni e certi effetti. La "Pléiade", per un certo periodo, ha significato per uno scrittore francese la consacrazione. Céline era certo di non entrarci, poi viceversa vi è entrato, e questo mostra che si sono modificate certe ragioni. Certamente la "Pléiade" ha cercato di tenere insieme la destinazione squisitamente francese e l'orizzonte più ampio di un canone per così dire universale, muovendo a poco a poco verso quell'ideale che Goethe aveva chiamato della *Weltliteratur*. La storia delle diverse collezioni dei testi classici diventerebbe alla fine storia letteraria *tout court*. E varrebbe la pena di fare un'analisi più completa, rispetto al campionario che si è fatto qui: per i testi italiani si dovrebbe partire dalle collane di Laterza e della UTET, la prima commentata, per arrivare ai classici Ricciardi, con il loro originario programma che voleva diventare una specie di grande canone ampliato – includendo anche gli scienziati – della nostra cultura e della nostra letteratura, senza peraltro criteri univoci per il commento: i collaboratori avevano infatti lavorato con una certa idea della collana come proiezione ideale non ancora realizzata. Si tratterebbe dunque di ricostruire una storia di questo genere e stabilire che cosa è stato acquisito da questa o da quella collezione, dal momento che ogni collana aveva le proprie ragioni di novità che si illustravano attraverso certi libri. Per parte sua, quando esaminava il catalogo Laterza degli "Scrittori d'Italia", Serra si rendeva conto che era finita la stagione dei canoni chiusi, si ampliavano gli universi, il reale prevaleva sul problema della parola: egli poneva così un problema sociologico che può valere ancora in parte per noi, così come valgono le sue considerazioni su come leggere i greci e su ciò che è perduto e noi non possiamo più riprodurre se non con una tensione, per cui al limite, come ha detto qualcuno, l'antico è l'assenza. E bisognerebbe anche tornare alle collane dell'Ottocento, dove si metteva alla prova il progetto di costruzione di una letteratura nazionale: non dimentichiamo che la *Crestomazia* del Leopardi faceva già parte della collana bandita dall'editore Stella. Ne verrebbe una storia della realtà italiana che va di là dalla letteratura, coinvolgendo il mondo industriale, quanto più la stampa diventa una faccia della produzio-

ne del libro come processo a tutti gli effetti economico. Soltanto uno studio integrato di conoscenze e di competenze, come oggi diventa necessario quando si tratta di fenomeni prospettici che chiedono approcci differenziati, produrrebbe risultati concreti.

Un ulteriore problema da discutere sarebbe infine lo stile del commento. Quando ho intrapreso operazioni di questa natura mi sono chiesto per prima cosa come si possa essere analitici nell'essenzialità, perché il commento che deve dare delle direzioni sul testo non può essere una selva nella quale il lettore si perde. Altrimenti si determina una contraddizione: mentre il lettore vuole intendere come si sviluppano le vie del testo, qual è l'itinerario da percorrere e quali sono le ragioni a cui prestare attenzione, il commento lo proietta in un universo complicato a cui mancano in qualche caso le chiavi. Si tratta dunque di stabilire un rapporto preciso tra esaustività ed essenzialità, e soprattutto di far sì che il lettore comune non si perda nel commento non avendo più il coraggio di tornare nel testo. Nel commento ai *Promessi sposi*, partii dalla premessa che Manzoni si traduceva di continuo dal milanese all'italiano, come dimostravano altri suoi scritti e dichiarazioni. E quando Manzoni fa parlare i suoi personaggi, non può che farli parlare in milanese: se ad esempio dice *robiœula* e il dizionario del Cherubini gli dice "raveggioli", io debbo tornare all'originario milanese per spiegare qual era il formaggio vero a cui il testo guardava. A questo punto il problema interpretativo diventava molto semplice: per chiarire la parola italiana dovevo avvicinarle quella milanese che era all'origine, perché conservava il rapporto col reale che la prima non era in grado di restituire: quindi era un'operazione interpretativa di un linguaggio bivocale dove occorreva recuperare la voce originaria per intendere la bivocalità conseguente. In alcuni casi poi Manzoni inventava guardando il dizionario. Quando ad esempio Don Abbondio si accorge dei due fidanzati che gli vogliono estorcere il matrimonio lancia un «grido sgangherato». La familiarità con la lingua manzoniana mi suggeriva che se le parole sono ricche di consonanti è l'ombra del milanese che esercita una specie di fascinazione: sul Cherubini si trova infatti che grido in milanese è *sgar* e subito oltre si legge *sgaratà* che vuol dire "sgangherato". E dunque il «grido sgangherato» era il ricavato di una formula *sgar sgaratà* ancora più intensa nel linguaggio di partenza. Non è dunque un fatto d'ordine erudito, ma un'operazione ermeneutica complessiva, che naturalmente nel commento deve essere ridotta all'essenziale. L'analisi formale diviene così un'analisi tematica dei fenomeni di senso, dei contenuti semantici che diventano unici nel momento in cui assumono quella forma, quelle cadenze e quel ritmo.

# Testi

## «PROPRIETÀ DELLA STAMPA E CONDIZIONI DELLA COMPAGNIA»

AMEDEO QUONDAM

GESUITI A VENEZIA: IL SOGNO DI UNA RICCA  
“LIBRARIA” «SENZA SPESA»

Deve essere di sicuro finita in un nulla di fatto la proposta avanzata dalla Congregazione provinciale di Venezia della Compagnia di Gesù («fatta in Bologna nel principio di maggio l'anno 1619»: l'espulsione dei gesuiti da Venezia, a seguito della crisi dell'Interdetto del 1606, è destinata a perdurare) direttamente al suo «preposito generale» (dal 15 novembre 1615 è Muzio Vitelleschi: 1563-1645), e prontamente stampata a Bologna dagli eredi di Giovanni Rossi in quello stesso anno, con tutti gli *imprimatur* necessari: come *Informazione d'un modo facile d'arrichir senza spesa d'ogni sorte di libri tutte le librerie della Compagnia* (un opuscolo in 4° di 12 carte). Se solo avesse avuto qualche seguito positivo, avrebbe infatti cambiato il destino del libro tipografico, e forse non solo di quello a uso delle scuole: sarebbe stata la “scoperta del secolo”, e probabilmente saremmo ancora tutti, in qualche misura, debitori della sua rivoluzionaria audacia imprenditoriale, anche perché il «modo facile», proposto in quella sede, di «arrichir senza spesa d'ogni sorte di libri tutte le librerie», se mai avesse funzionato (un altro uovo di Colombo), avrebbe potuto rendere più ricche tante altre biblioteche, non solo quelle della Compagnia.

È dunque davvero ben singolare, già per queste ragioni esterne, il testo che qui è pubblicato (recuperato dalla curiosità di Francisco Rico), ma lo diventa ancora di più non appena si inizia a leggerlo: coinvolge e subito seduce, perché nel suo ritmo serrato, a tratti concitato, sempre lucidissimo e sicurissimo nell'argomentare le sue ragioni e confutare ogni obiezione, proietta il sogno gesuitico (per come è detto: nell'oltranza della sua intelligenza in barocco) della biblioteca infinita a costo zero, o quasi. Nei suoi ingegnosi furori, l'*Informazione* finisce per mettere in ombra la sua stessa *ratio*, che pure di libri intende parlare, e quindi per renderne irrilevante la strategia, che si dichiara finalizzata «ad maiorem librorum copiam et gloriam». A forza di proporre calcoli e conti, di

proiettare costi e ricavi, in un turbinio di cifre, l'*Informazione* diventa soltanto un «modo facile d'arricchir senza spesa»: così troncata nel suo tanto più lungo titolo, potrebbe essere ridotta (e liquidata) come una delle sfolgoranti ed effimere «catene di sant'Antonio» ogni tanto inventate (cioè: ritrovate) da qualche luciferino ingegno.

Ma non intendo in alcun modo considerarla in questi riduttivi, e del tutto incongrui, termini. In primo luogo perché le pagine dell'*Informazione* sono sì percorse e connotate dal ritmo della follia, ma di una follia ingegnosa che produce utopie della ragione, non mostri. È infatti un delirio iperrazionalistico (e iperrealistico) che sogna di popolare un nuovo (da poco ritrovato) luogo immaginario del desiderio: la biblioteca. E già questo sarebbe motivo sufficiente per leggere con il massimo riguardo quanto e come lavori la forma argomentativa dell'*Informazione*, nel suo fornire ulteriori, appassionanti, riscontri all'analisi dell'economia della moderna Biblioteca occidentale, e delle sue metamorfiche dinamiche: da quando accoglie voracemente (e prevalentemente, anzi quasi esclusivamente) libri a stampa (i nuovi oggetti del desiderio) si configura infatti come lo spazio costitutivo e proprio di una follia possibile, se non necessaria. Perché l'infinita copia dei libri «d'ogni sorte» in tante biblioteche, private e pubbliche, confonde, inebria, stordisce: causa smarrimento, euforie, depressioni. Da Richard de Bury a Petrarca, da Gesner a Doni, fino a Borges: labirintica, babelica, stultifera Biblioteca.

Sono veneziani i gesuiti che propongono al generale Vitelleschi l'*Informazione d'un modo facile d'arricchir senza spesa d'ogni sorte di libri tutte le librerie della Compagnia*: anzi, è la stessa Congregazione provinciale di Venezia a farla propria, con atto formale. Non poteva essere diversamente: ancora nel 1619, la capitale italiana, se non più europea, del libro tipografico è Venezia, e da un secolo e mezzo l'*ars artificialiter scribendi* fa parte del paesaggio naturale, oltre che culturale, della Laguna, con le sue officine, con i suoi strumenti produttivi, con le sue maestranze. Solo a Venezia, insomma, poteva maturare il sogno di una biblioteca arricchita d'ogni tipo di libro senza spesa: o meglio, solo da gesuiti ex-residenti a Venezia, e non certo da tipografi o mercanti del libro attivi sul mercato veneziano, poco inclini al fantasticare dell'utopia e soprattutto poco avvezzi ai singolari computi della sua visionaria follia.

Gesuiti a Venezia: tra i libri. I loro e degli altri.

Il testo dell'*Informazione* si apre rielaborando un antico e famoso luogo comune sulla funzione primaria della biblioteca nelle comunità ecclesiastiche («*claustrum sine armario, quasi castrum sine armamentario*»):

«Un ricco mobile di libri è tanto necessario in tutti i nostri Collegi, che possiamo chiamarlo meritamente il nostro secondo pane, l'astinenza del quale è un vizioso digiuno». Dopo questa citazione d'obbligo, che fissa il punto di partenza (nella sua necessità biologica) di tutta l'ampia successiva argomentazione, scatta immediata l'invenzione della parola d'ordine strategica, con una straordinaria sensibilità comunicativa, prima ancora che argomentativa, nella sua asciutta semplicità: «Questo possiamo farcelo da noi». Perché il libro è l'equivalente del pane: da sempre nelle metafore alimentari che accompagnano il discorso occidentale sugli *studia* (in quanto banchetto, convivio, alimento, cibo, eccetera). E infine l'indicazione delle pertinenze propriamente economiche della proposta, cioè il «modo facile d'arrichir»: «ne' nostri propri campi ascoso abbiamo questo tesoro».

La sequenza argomentativa è coerente: i libri sono il pane; possiamo farcelo da soli; perché ne abbiamo gli ingredienti e gli strumenti in casa. Uscendo di metafora, per portare alla luce questo tesoro non serve altra fatica che questa: «l'industria sola di stamparci in casa i libri de' nostri Autori, col compartirceli, e dividerceli per tutti i nostri Collegi in tanta quantità, che non solo ne restino fornite tutte le nostre librerie, ma arricchite ancora d'ogn'altra sorte di libri, ne' quali si faccia cambio con i librari secolari».

Tutta l'*Informazione* sarà la rigorosa, euforica, puntigliosa dimostrazione ingegnosa di «come ciò sia fattibile»: di come, cioè, sia possibile produrre libri in proprio, distribuirli e scambiarli con altri libri di altri editori e librai (*secolari*, ovviamente). Una dimostrazione perseguita in tre modi, che sono poi le tre parti, in successione, in cui il testo è scandito: «Primo, con dichiarar i fondamenti e le ragioni, sopra de' quali è fondato questo nuovo modo. Secondo, con dimostrar la facilità d'introdur e praticar questo negozio nella Compagnia, senza niun'ombra o sospetto di traffico mercantile. Terzo, col rispondere a tutte le opposizioni che si possono far in contrario».

Senza entrare nel merito delle argomentazioni di ciascuna di queste tre parti, mi limito soltanto a mettere in evidenza che tutte funzionano allo stesso modo: con rigorosa consequenzialità logica, per lo più razionalisticamente astratta; a esempio, la terza parte, che da sola occupa metà testo, raccoglie una dozzina di *opposizioni*, ciascuna delle quali è confutata con grappoli più o meno articolati di risposte.

Ma non intendo seguire le logiche dimostrative di questo «modo facile d'arrichir senza spesa», bensì cogliervi alcuni dati che interessano l'economia del libro tipografico e il sistema del collegio gesuitico: che è proprio quanto l'*Informazione* cerca di connettere funzionalmente, per

reciproco beneficio economico, quando espone le «tre proprietà della stampa» e le «due condizioni della Compagnia», segnalandole come «tutte molto singolari» rispetto alle «ragioni e fondamenti della presente invenzione». Che è tale (cioè, una *inventio*) proprio perché sa ragionare sui propri fondamenti logici (e retorici) prima ancora che economici o di mercato.

Ma al di là dei suoi profondi assetti argomentativi (mi verrebbe di dire, semplificando: propriamente gesuitici), l'invenzione di questo sogno di un'economia domestica del libro scolastico è dichiaratamente resa possibile dalla persuasione che la produzione tipografica è governata da tre specifiche sue *proprietà*. Ed è qui che l'*Informazione* dichiara tutto il suo originario radicamento veneziano.

La prima proprietà della stampa è infatti indicata con sicurezza nel *guadagno*: particolarissimo rispetto a ogni altra attività produttiva e mercantile, perché nel campo dell'editoria il «guadagno suo di natura sua è dei maggiori che siano, per la moltitudine grande de' libri, che con pochissima spesa e in brevissimo tempo si possono stampare». Sembra la stessa euforia degli umanisti sconvolti, centocinquanta anni prima, dagli straordinari risultati dei prototipografi: con l'immediato fantasticare dell'*Informazione* su questi guadagni che si moltiplicano a dismisura per sola magia di astratti computi («Per che tutta la spesa maggiore e 'l capital intiero d'un giorno, come si dirà, stampandosi un solo foglio, al più è di 9 scudi; e i fogli, che in quel giorno si stampano, al più vil prezzo vagliono scudi 34. Onde il guadagno, detratta la spesa, resta di 25 scudi. E stampandosi due fogli, 18 scudi ne guadagnano 50. E stampandosene tre, con 27 se ne guadagnano 75»; eccetera). Proiezioni virtuali, che non vogliono fare i conti (quelli veri) con il guadagno reale (tra i costi e i ricavi, le perdite, le dilazioni, i crediti inesigibili, i debiti cogenti, eccetera), che si ha solo quando il libro trova il suo acquirente: «purché sia subita l'espedizione e l'esito de' libri».

La sicurezza (anzi, l'oltranza) di questo argomentare economico non consegue solo dal fatto che per il tipo di libri di cui l'*Informazione* parla la vendita è pressoché sicura, ma anche per le intrinseche tre «proprietà della stampa», che sono generali, come risulta dalla descrizione della seconda: e cioè, che invertendo l'ordine dei fattori – «o il vendere un numero ordinario de' libri, non potendone far esito di più, a prezzo caro, o il venderne un numero straordinario maggiore (purché se ne faccia l'esito medesimo) a prezzo vile» –, per lo stampatore-editore il risultato non cambia. Un sillogismo, o quasi; un'astrazione commerciale, di sicuro: «Determinisi dunque un determinato numero di copie che pruden-

temente può stampare un stampatore, cioè quante spera di venderne anche col beneficio del tempo, ed a queste si determini quel più alto prezzo al quale pretende di giungere: ché un altro guadagnerà il medesimo, e ancora più, vendendo a prezzo vile, se si dà il caso, che faccia a proporzione esito di numero maggiore». Un sillogismo proiettivo: di guadagni secondari dopo il guadagno primario, sul mercato dell'usato e degli scambi.

Il fattore che scatena questa ridda di calcoli è però fondatissimo e serissimo: nel 1619 il sistema educativo dei collegi dei gesuiti è radicato e diffuso. L'*Informazione* ragiona infatti sulle «due condizioni» costitutive e proprie della Compagnia: la prima «è il gran numero de' libri ch'ella stampa», non solo per i suoi tantissimi allievi, ma anche sulla base della disponibilità di un catalogo di autori in esclusiva (ovviamente, senza aspettativa di diritti); la seconda è la rete stessa dei collegi, tutti funzionanti allo stesso modo (programmi e orari: secondo la stessa *ratio studiorum*) e tutti gerarchicamente dipendenti dagli organi di governo della Compagnia (le province e Roma: tra loro «in perpetuo commercio e dipendenza»), e quindi tutti e ovunque vincolati ad adottare gli stessi libri di testo.

La lucidissima consapevolezza di queste due condizioni peculiari e distintive comporta la descrizione di «cinque gran conseguenze per questo effetto della stampa» dei libri da parte della Compagnia nel suo farsi editore in proprio. La prima è la più vistosa, e comporterebbe un'autentica rivoluzione produttiva e commerciale: «stampando in casa, avrà tutto quello intiero guadagno, proprio di sua natura della stampa, dichiarato nella prima proprietà. Perché sempre sarà certo, subito, intiero e grande l'esito de' libri che stamperà, dovendo sola provvedere a tutti i Collegi di tutte le Province ed a tutti i librari secolari d'Europa, anzi del mondo: intelligenza e commercio che 'l maggior non ebbe mai, né mai è per aver alcun altro».

Le altre conseguenze derivano coerentemente da questa prima: quando, ad esempio, prospettano una sorta di “prezzo politico” dei libri prodotti da questo atipico editore che non persegue l'utile (né può farlo: per le ragioni statutarie che poi l'*Informazione* minutamente discuterà a fondo nella *Risposta ad alcune opposizioni*, per dimostrare come e quanto la sua proposta sia compatibile con i principi della Compagnia stessa, anche se necessariamente la «risposta sarà un poco diffusa, perché questa è l'opposizione principale, anzi la sola difficile»): «col beneficio d'un sì gran numero di copie, potrà, senza pregiudicar ad un intiero, ragionevole guadagno, far esito a prezzo vile, come s'è detto nella seconda pro-

prietà». E quindi: «la Compagnia averà quel duplicato guadagno che s'è detto nella terza proprietà», per il commercio indotto «tanto nel cambio quanto nella vendita che faranno co' librari».

L'*Informazione* si dimostra consapevole dell'impatto che la sua proposta produttiva e distributiva avrebbe nel collaudato sistema editoriale contemporaneo e lo prospetta come uno straordinario fattore dinamico: «l commercio e la corrispondenza della nostra stampa con tutti i librari del mondo, da che dipende tutto, si può dir, l'utile di questa invenzione, d'impossibile quasi che pare, sarà non solo facile, ma senza un minimo pensiero della nostra stampa, riducendosi tutto questo negozio al trattar che farà ciascun Collegio coi propri librari del loco, senza che neanco v'abbia da trattar la stampa con l'istessi collegi» (perché la produzione è centralizzata a Roma). Ma il rapporto con i «librai secolari» (i *publici bibliopolae* evocati nella *Ratio studiorum*) richiederà successive e tanto più approfondite riflessioni: perché, ovviamente, è il punto critico di tutto il progetto, anche perché la proposta dell'*Informazione* potrebbe, se resa operativa e vincente, destabilizzare il mercato del libro.

Ma l'*Informazione* è pienamente consapevole di avere dalla sua parte un fattore strutturale decisivo: il funzionale e organico rapporto tra il centro e la periferia dell'ordine gesuitico in formidabile espansione nei primi anni del Seicento, cioè il sistema stesso della Compagnia. E infatti la quinta «gran conseguenza» prodotta dalle «condizioni della Compagnia» è minutamente descritta: in quanto «modo di praticar questo negozio». Un modo tanto «facile e sicuro quanto è facile e sicuro il trattar e l'intendersi di Roma con tutte le nostre Province»; un modo subito delineato con rapida sicurezza: un «padre solo» (a Roma) avrà questo incarico e scriverà una lettera circolare a ogni procuratore provinciale con l'elenco delle disponibilità librerie; ciascun procuratore avviserà i rettori dei collegi della sua provincia di questa disponibilità e li inviterà alla trattativa con i librai locali per determinare il numero delle copie necessarie a coprire le esigenze di quella provincia, sia quelle per i collegi, sia quelle per le librerie secolari. Il padre deputato, in Roma, alla stampa potrà così fare la *somma* delle prenotazioni e quindi definire la tiratura complessiva di ciascun libro, sulla base di quanto richiesto «ad istanza di ciascuna Provincia».

«Ad istanza»: se la locuzione è antica quanto il libro tipografico, nelle modalità con cui è qui evocata non riesce in alcun modo a proporsi come risolutiva dei problemi che da sempre connotano il difficile mercato editoriale. Anzi, il suo riuso evidenzia quanto di astrattamente economico è nella proposta dell'*Informazione*: perché da centocinquanta



anni colui che vede il proprio nome pubblicato in frontespizio (o nel colofone) in quanto titolare dell'istanza che ha portato quel libro a essere stampato, è colui che si assume (*in toto* o in buona parte) le spese di stampa; cioè, propriamente è l'editore o il socio di maggioranza di un contratto editoriale, effimero o duraturo che sia.

Se il sistema della Compagnia prospetta come «tanto facile e sicuro» il «modo di praticar questo negozio», ne proietta la fattibilità in una dimensione altresì del tutto astratta. E non solo perché le periferie non saranno mai gli editori dei libri che prenotano, ma soprattutto perché il bilancio di un'azienda editoriale (né allora né ora) può conseguire da questa troppo semplice valutazione: «La stampa darà i libri alle Province a ragione di due quattrini al foglio, cioè al duplicato della carta e non a più. Ed i Collegi daranno la metà dei loro libri a' librari al doppio, che sarà prezzo anco vile. Questa metà caverà tutto 'l prezzo da pagar la stampa, onde l'altra metà resterà loro gratis, parte della quale teniranno, e parte cambieranno in altri libri coi medesimi librari a ragion comunemente de' fogli, così accordandosi in generale con loro».

Tutt'altro che «facile e sicuro» sarà, insomma, fare i conti veri, nelle pratiche ordinarie dei rapporti produttivi e commerciali, nel difficilissimo mercato di un bene di consumo geneticamente atipico come è da sempre il libro tipografico, per perseguire l'obiettivo secondo cui «ciascun Collegio tratti e s'intenda con i librari del loco in negozio loro privato». E infatti a questo problema l'*Informazione* deve dedicare molte e articolate riflessioni, anche prospettando soluzioni diverse ma integrate: «In uno de' tre modi si potranno stampar in Roma i nostri autori: primo, avendo la stampa propria; secondo, pagando la spesa allo stampatore e pigliando i libri in noi; terzo, comprando a prezzo vile i libri dallo stampatore che stampi a tutte sue spese». Con l'allegazione di esempi che vorrebbero misurarsi con la *prattica*, ma non abbandonano mai il registro di quella economia utopica, o immaginaria, che è l'*imprinting* seducente di tutta l'*Informazione*.

Una lettura tutt'altro che superflua, insomma, se concorre a prospettare dettagli ulteriori, per quanto minimi, delle dinamiche che connotano, nei primi anni del Seicento, la riforma cattolica attraverso il suo ordine religioso più rappresentativo.

È la Congregazione provinciale di Venezia, ancorché esule, a firmare questo documento, a dichiararsi, cioè, formalmente titolare di quell'euforia che ne è il tratto distintivo e proprio: e se poi sugli azzardi finanziari e imprenditoriali ha prevalso l'archetipica virtù gesuitica della pru-

denza, di questa euforia, in questo 1619, dobbiamo pur sempre tenere conto. Perché sa progettare in grande, anche se poi sono solo sogni barocchi di complicate biblioteche virtuali. Perché nell'oltranza dei suoi astratti furori argomentativi, nella radicale lucidità della sua irrelata intelligenza, nel suo stesso proporsi come testo arcigesuitico, dimostra tutto l'orgoglio di una Compagnia in espansione, alla controffensiva, all'attacco.

Perché ribadisce la presunzione del suo primato culturale. Quando l'*Informazione* ricapitola le ragioni che rendono la sua proposta strategicamente utile «a tutta la Compagnia» (e ne elenca sei, prima di passare a dare argomentata «risposta ad alcune opposizioni»), non fa più (ed è di per sé significativo) riferimento ai soli dati economici imprenditoriali commerciali, bensì evoca benefici effetti soprattutto culturali. Ad esempio, connota la proposta come «gratissima alli nostri stessi Autori» (per la fama che ne potranno conseguire: «perché subito saranno pubblicati e letti i loro libri per tutto 'l mondo») e come strumento di utilissime pubbliche relazioni («gioverà per gratificare molti amici»). Ma non solo, proietta la Compagnia di Gesù come parametro di riferimento di tutta la *res publica litteraria*: «sarà utile questa stampa a tutti quelli che bramano di leggere i nostri libri, che sono tutti i studiosi del mondo, perché dove ora non li possono aver se non lontani e cari, gli averanno allora per tutto e a buona condizione, poiché costeranno sì poco a' venditori».

Che poi tutto questo sia veicolato attraverso l'utopia di biblioteche arricchite senza spesa «d'ogni sorte di libri» conferma quanto strutturale sia l'opzione della Compagnia a favore dell'impegno nel mondo della formazione: libri strumenti per la scuola, libri classici. Da stampare distribuire vendere; da leggere studiare imparare. Con appropriato ordine degli studi, con metodo.

Per un attimo, a Bologna nel 1619, la centralità del libro nei processi educativi ha assunto le proporzioni di un sogno barocco: grandioso, effimero.

INFORMAZIONE D'UN MODO FACILE D'ARRICCHIR  
SENZA SPESA D'OGNI SORTE DI LIBRI TUTTE  
LE LIBRARIE DELLA COMPAGNIA, PROPOSTO  
AL MOLTO REVERENDO P.N. MUZIO VITELLESCHI  
PREPOSITO GENERALE DALLA CONGREGAZIONE  
PROVINCIALE DI VENEZIA, FATTA IN BOLOGNA  
NEL PRINCIPIO DI MAGGIO L'ANNO 1619\*

Un ricco mobile di libri è tanto necessario in tutti i nostri Collegii, che possiamo chiamarlo meritamente il nostro secondo pane, l'astinenza del quale è un vizioso digiuno. Questo possiamo farcelo da noi: ne' nostri proprii campi ascoso abbiamo questo tesoro, né per cavarlo altra fatica ci vuole, che l'industria sola di stamparci in casa i libri de' nostri autori, col compartirceli e dividerceli per tutti i nostri Collegii in tanta quantità, che non solo ne restino fornite tutte le nostre librerie, ma arricchite ancora d'ogn'altra sorte di libri, ne' quali si faccia cambio con i librari secolari nella maniera che appresso si dirà.

Come ciò sia fattibile, si dimostra: primo, con dichiarar i fondamenti e le ragioni, sopra de' quali è fondato questo nuovo modo; secondo, con dimostrar la facilità d'introdur e praticar questo negozio nella Compagnia, senza niun'ombra o sospetto di traffico mercantile; terzo, col rispondere a tutte le opposizioni che si possono far in contrario.

*Ragioni e fondamenti della presente invenzione*

È fondata quest'invenzione in tre proprietà della stampa e in due condizioni della Compagnia, tutte molto singolari per questo proposito.

\* INFORMAZIONE | D'UN MODO | FACILE | D'ARRICCHIR SENZA SPESA | D'ogni sorte di libri tutte le librerie della | Compagnia, | *Proposto al Molto Rever. P.N. Mutio Vitelleschi | Preposito Generale* | Dalla Congregazione Provinciale di Venetia, fatta in | Bologna nel principio di Maggio l'anno 1619. Colophon: IN BOLOGNA: Per Gli Heredi di Gio: Rossi, 1619. *Con licenza de' Superiori*. Reg.: A<sup>6</sup>; [12] c. Ci risulta che ci siano esemplari dell'*Informazione* nella Biblioteca Nacional di Madrid, che conserva la copia da cui abbiamo ricavato la trascrizione, nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna e nella Biblioteca Estense di Modena. I criteri di trascrizione adottati corrispondono a quelli seguiti da Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano per l'edizione delle *Poesie varie* di Pietro Aretino (Roma, Salerno Editrice, 1992) [a cura di CAMILLA GIUNTI].

La prima proprietà della stampa è che il guadagno suo di natura sua è dei maggiori che siano, per la moltitudine grande de' libri che con pochissima spesa e in brevissimo tempo si possono stampare. Perché tutta la spesa maggiore e 'l capital intiero d'un giorno, come si dirà, stampandosi un solo foglio, al più è di 9 scudi; e i fogli che in quel giorno si stampano, al più vil prezzo vagliono scudi 34. Onde il guadagno, detratta la spesa, resta di 25 scudi. E stampandosi due fogli, 18 scudi ne guadagnano 50. E stampandosene tre, con 27 se ne guadagnano 75. E per quanti di si replicherà l'impiego del medesimo capitale, ch'è a dire per quanto tempo correrà la stampa a ragione de' giorni, in tante altre volte moltiplicherà l'istesso guadagno, purché sia subita l'espedizione e l'esito de' libri.

La seconda proprietà della stampa è che torna tutto ad uno allo stampatore: o il vendere un numero ordinario de' libri, non potendone far esito di più, a prezzo caro, o il venderne un numero straordinario maggiore (purché se ne faccia l'esito medesimo) a prezzo vile. Per essemplio, tanto è vendere 34 libri a giulii 10 l'uno, come 180 a 4 giulii solamente, perché quelli si vendono 34 scudi e, detratta la spesa di 9, resta il guadagno di 25, e questi si vendono 72 scudi e, detratta la spesa di 47, resta l'istesso guadagno di 25. La causa, perché la copia maggior de' libri supplisce al mancamento del prezzo, e quello che v'ha di più di spesa, tutto lo paga il compratore. Determinisi dunque un determinato numero di copie che prudentemente può stampare un stampatore, cioè quante spera di venderne anco col beneficio del tempo, e a queste si determini quel più alto prezzo al quale pretende di giungere: ché un altro guadagnerà il medesimo, e ancora più, vendendo a prezzo vile, se si dà il caso che faccia a proporzione esito di numero maggiore.

La terza proprietà nasce dalla predetta, che due volte si può cavare dall'istesso libro l'intiero guadagno. La prima, quando si vende nel modo detto a prezzo vile. La seconda, quando chi lo comprò a prezzo vile lo rivende a prezzo ragionevole. Anzi, che, per la moltitudine delle copie comprate a prezzo vile, il secondo guadagno avvanzerà d'assai il primo, se tutte si vendano a prezzo giusto e ordinario.

La prima delle due condizioni della Compagnia, che fanno a questo proposito, è il gran numero de' libri ch'ella stampa. La seconda, quella comunicazione che hanno fra sé tutti i Collegii della stessa Provincia, e quella subordinazione e intelligenza che passa fra Roma e tutte le Provincie con perpetuo commercio e dipendenza.

Da queste due condizioni seguono cinque gran conseguenze per questo effetto della stampa.

La prima. Che la Compagnia, stampando in casa, averà tutto quello in-

tiero guadagno proprio di sua natura della stampa, dichiarato nella prima proprietà. Perché sempre sarà certo, subito, intiero e grande l'esito de' libri che stamperà, dovendo sola provvedere a tutti i Collegii di tutte le Provincie e a tutti i librari secolari d'Europa, anzi del mondo: intelligenza e commercio che 'l maggior non ebbe mai, né mai è per aver alcun altro.

La seconda. Che col beneficio d'un sì gran numero di copie potrà, senza pregiudicar ad un intiero, ragionevole guadagno, far esito a prezzo vile, come s'è detto nella seconda proprietà. Da che dipende tutto l'utile che si pretende delle nostre librerie, le quali dalla stampa hanno d'aver i libri a simil condizione.

La terza. Che la Compagnia averà quel duplicato guadagno che s'è detto nella terza proprietà. Il primo toccherà alla stampa nella sua vendita a prezzo vile. Il secondo toccherà a' Collegii, tanto nel cambio quanto nella vendita che faranno co' librari, perché il cambio sarà equivalente ad una vendita ragionevole, perché con quello si farà acquisto d'un mobile de' libri di prezzo, non vile, ma giusto e ragionevole, e la vendita, se ben sarà a prezzo vile, non sarà però così vile come quello della stampa; il quale accrescimento sarà tale, che basterà per far che restino gratis a' Collegii la metà de' libri presi dalla stampa, che sono tutti quelli che hanno d'arrichir le librerie. E quanto avvanzerà per giongere al prezzo ragionevole, tutto sarà utile de' librari, col quale verranno alla parte del guadagno di questa invenzione, partendosi fra sé i Collegii e i librari quel secondo guadagno de' libri, in modo però diverso: i Collegii come s'è detto, e i librari con la loro usata vendita mercantile, nella quale i Collegii non ne averanno né parte, né nome.

La quarta. Che 'l commercio e la corrispondenza della nostra stampa con tutti i librari del mondo, da che dipende tutto, si può dir, l'utile di questa invenzione, d'impossibile quasi che pare, sarà non solo facile, ma senza un minimo pensiero della nostra stampa, riducendosi tutto questo negozio al trattar che farà ciascun Collegio coi proprii librari del loco, senza che neanche v'abbia da trattar la stampa con l'istessi Collegii.

### *Modo di praticar questo negozio nella Compagnia*

La quinta e ultima conseguenza, che nasce da queste due condizioni della Compagnia, è 'l modo facile e sicuro di girar tutto questo negozio e maneggiarlo in pratica; tanto facile e sicuro, quanto è facile e sicuro il trattar e l'intendersi di Roma con tutte le nostre Provincie, e quanto è facile e sicuro che ciascun Collegio tratti e s'intenda con i librari del loco in negozio loro privato, all'una e l'altra parte utilissimo nel modo seguente.

Un padre solo, deputato in Roma a questa cura, guiderà tutto questo carico con facilità grande, con scrivere, o per sé, o per mezzo de' Padri assistenti, una lettera sola per Provincia, tutte del medesimo tenore, alli Procuratori Provinciali, dando loro parte de' libri che di mano in mano si averanno da stampare. E ciascun Procuratore avisarà tutti i Rettori della propria Provincia, i quali, facendo trattar coi librari de' proprii lochi, manderanno al Procuratore della Provincia il numero delle copie che dimanderanno tanto per sé, quanto per i librari. E tutto questo numero avuto da' Collegii, raccolto in una somma, si manderà a Roma, acciò il padre deputato sappia quante copie averà da far stampar ad istanza di ciascuna Provincia. La stampa darà i libri alle Provincie a ragione di due quattrini al foglio, cioè al duplicato della carta e non a più. E i Collegii daranno la metà dei loro libri a' librari al doppio, che sarà prezzo anco vile. Questa metà caverà tutto 'l prezzo da pagar la stampa, onde l'altra metà resterà loro gratis, parte della quale teniranno, e parte cambieranno in altri libri coi medesimi librari a ragion comunemente de' fogli, così accordandosi in generale con loro. E questo altro non è che un fare che per opera de' Collegii faccia la stampa esito de' suoi libri, richiesti da' librari e ad essi inviati per mezzo de' Collegii, cedendo a' Collegii la metà dell'utile e del guadagno, lasciando loro gratis il resto della metà de' libri. Oppure (ch'è il medesimo) è un dire, se i librari del loco dimandano *verbi gratia* venti copie, altre venti ne chiegga per sé il Collegio di quel loco. E pigli il carico quel Collegio con le sue venti di far venir insieme anco le venti de' librari, e ne riceva dalla stampa in premio d'aver le sue venti gratis, col solo carico di mandar alla stampa per mezzo del Procuratore della Provincia il prezzo riscosso delle venti de' librari.

Ciascun Procuratore di Provincia leverà a sue spese dalla stampa i libri stampati a suo conto, compartendo il prezzo della condotta sopra il numero delle copie. E ciascun Collegio leverà i suoi nel medesimo modo dal Procuratore della propria Provincia. Ed è cosa facile che, incamminato il negozio, segua con tutte le Provincie una volta per sempre l'accordo generale circa il numero delle copie, riducendosi lo scrivere a' soli casi particolari.

In uno de' tre modi si potranno stampar in Roma i nostri autori: primo, avendo la stampa propria; secondo, pagando la spesa allo stampatore e pigliando i libri in noi; terzo, comprando a prezzo vile i libri dallo stampatore che stampi a tutte sue spese.

Il primo modo sarà quello di ragione che si pratticherà, per essere il più utile e per altre ragioni che si diranno nell'ultima opposizione. Nel secondo, però, supponeremo per ora che sia per andar la stampa, per es-

serè in quello più facile il computo, che per essemplio della pratica si addurrà. Del terzo si tratterà nell'ultima opposizione.

Nel primo modo, oltre la spesa delli arnesi, mobili, e di tutto il materiale della stampa, si averanno da pagare a salario gli operarii necessari: e 'l più caro prezzo sarebbe dar 200 scudi all'anno ad uno soprastante, altri 100 per uno alli compositori de' caratteri, e 70 per uno alle opere manoali del torchio.

Ogni foglio ricerca due compositori e due torchi, l'uno per l'una e l'altro per l'altra facciata, e ogni torchio vuole due uomini. V'è poi anco la spesa d'un correttore, a che si suppone che suppliranno i nostri.

Nel secondo modo la spesa è di pagar la composizione de' caratteri, le opere del torchio e la carta. La composizione un scudo al foglio, le opere tre giulii l'una al giorno, e la carta mezzo giulio al quinterno alla più cara spesa.

Nel terzo modo già da Roma scrivono che v'è stampatore che prega noi e s'offerisce di stampar a sue spese e darci i libri al duplicato della carta, cioè a due quattrini al foglio, che sono 4 giulii il cento. E lo può fare, perché al computo, che diremo appresso, guadagnarebbe lo stampatore al giorno, detratta largamente la sua spesa, 4 scudi e 6 giulii stampando un sol foglio, e 'l doppio stampandone due, e così a proporzione.

Poniamo per essemplio in pratica l'utile di questa stampa, seguendo (per essere più facile in esso il computo) il secondo modo. Nel quale tutta la spesa d'un giorno a moneta romana (dove lo scudo è di 10 giulii e 'l giulio di 10 baiocchi, e 'l baiocco di 5 quattrini) sarà di 9 scudi alla più larga stima, cioè un scudo la composizione de' caratteri d'un foglio; un scudo e 2 giulii le quattro opere dei due torchi a tre giulii l'una; alla qual spesa sono tenuti li due torchi di stampar al giorno 3.400 fogli, che costano, a mezzo giulio il quintero, 6 scudi e 8 giulii. E 'l prezzo più vile de' fogli stampati d'ogni libro dozenale è d'un baiocco al foglio. Dunque li 3.400 valeranno scudi 34 e sono equivalenti a 34 copie di libri di 100 fogli l'uno. Questi 34 libri si diano a' Collegii a due quattrini il foglio, cioè a quattro giulii l'uno. E i Collegii ne diano la metà, cioè 17, a' librari a 4 quattrini, che si caveranno scudi 13 e giulii 6 da pagarli tutti; onde li 17 dell'altra metà restaranno gratis a' Collegii, de' quali parte ne cambieranno in altri libri. Questi 34 libri ad un baiocco al foglio costano 34 scudi: detratti li 9 della spesa, resta il guadagno di 25 compartito in questo modo, che in contanti ne toccano alla stampa 4 scudi e 6 giulii, a' Collegii in libri, stimati al detto prezzo, scudi 17, e a' librari, vendendoli al detto prezzo di 10 giulii l'uno, detratta tutta la loro spesa, in contanti tre scu-

di e 4 giulii, guadagnando 2 giulii per libro. Lascio l'aumento e l'utile de' libri avuti in cambio. Questo è 'l guadagno d'un giorno solo.

Per maggior chiarezza, poniamo l'utile d'un anno intiero con la distribuzione nel medesimo modo de' libri che si stampino in un anno. E se bene non si può accertare in tutto, e per tutto questo computo, perchè in pratica varie saranno le dimande de' libri dalle Provincie secondo la varietà de' Collegii e librari di ciascuna, nondimeno con l'apportar la più certa e la minor distribuzione che possa farsi, e in quella vedendosi chiaro l'intento effetto d'arricchirsi le librerie, si toccherà con mano che la proposta invenzione è fondata in pratica riuscibile. Suppongasi che le Provincie nostre siano venti sole, e ciascuna di soli dieci Collegii, e i librari secolari siano un solo per luogo, dove sono i nostri Collegii. Suppongasi anco la stampa delle minori, che stampi solo un foglio al giorno.

Stampisi dunque un libro di cento fogli (ch'è un giusto volume) ad un foglio al giorno: si averà il detto libro dalla stampa in cento dì, in numero di 3.400 copie a ragion di 34 al giorno. E se si pagheranno gli operarii a ragion di copie, con un poco di maggior diligenza daranno il detto libro in tre mesi. Onde in un anno ne stamperanno quattro simili. Delle 3.400 copie d'un trimestre se ne diano due sole per le librerie di ciascun Collegio, e al libraro sette over otto in cambio, e altrettante in vendita al prezzo detto, che saranno divise le 3.400 tutte. Tutti questi libri, a 4 giulii l'uno, si averanno da pagar alla nostra stampa con sborso di 1.360 scudi; la metà venduta a' librari a 8 giulii importa la detta somma da mandar a Roma per intiero pagamento. E resteranno le due per Collegio, che in tutte sono 400, e le sette over otto cambiate, che in tutto sono 1.300. Onde d'ogni libro ch'esca in tre mesi dalla nostra stampa averanno tutti i Collegii gratis 8 in 9 libri di varie sorti di 100 fogli l'uno, che vuol dire 34 l'anno, correndo sempre la stampa. Tutte le copie d'un trimestre, cioè d'un libro stampato in tre mesi, ad un baiocco al foglio costano 3.400 scudi: la spesa della stampa nel modo detto di sopra importa 900 scudi, la qual detratta, resta il guadagno di scudi 2.500 compartito in questo modo, che la stampa in contanti ne ha 460 e i librari pur in contanti 340, e i Collegii in tanti libri tutti gratis scudi 1.700. E tutte le copie d'un anno saranno 13.600, che ad un baiocco vagliono altrettanti scudi: la spesa tutta importa scudi 3.600, restano di mero guadagno scudi 10.000, de' quali, detratte tutte le spese, alla stampa in contanti toccano 1.840. A librari pur in contanti 1.360 e a' Collegii in libri 6.800. Questo è l'utile d'un anno, stampandosi un sol foglio. E stampandosene due, l'utile sarà di 20.000 scudi, e stampandosene tre di 30.000, compartiti alla



detta proporzione. E crescerà quest'utile a proporzione dell'accrescimento de' libri richiesti. E chi non vede che non si contenteranno i Collegii di due sole copie per libro? Né basteranno solo 15 copie per città da darsi a' librari, la metà in cambio e la metà in vendita. Molte città sole leveranno più libri delli assignati per una Provincia intiera. E in molto maggior numero sono i Collegii e i librari, onde poco men del doppio sarà il numero, anzi maggior, perché più di 30 ne vorranno i librari, e non men di quattro i Collegii.

E quando usciranno dalle stampe communi libri, che faccino per noi, si convenirà di cambio in grosso numero, non con minor utile loro che nostro; perché con una sola spesa d'un libro averanno il capital di due, non costando il nostro se non la moltiplicazione delle copie del loro, che ad essi non costano se non la carta, e l'opera manuale del torchio; e tornerà non meno in credito nostro per la moltiplicazione dell'edizioni, se in soddisfazione loro si permetterà che stampino il primo foglio del nostro con le loro proprie insegne, dediazioni e privilegi, assicurandoli appresso che né si daranno in quel loco copie del nostro libro ad altri librari, né si distribuirà il loro, se non per le nostre librerie. Il che si farà al prezzo de' nostri.

Questa nostra stampa sarà: primo, utile nel modo detto a tutta la Compagnia. E sebbene le Indie non potranno essere commodamente partecipi di queste annue distribuzioni, averanno però di quando in quando grossi aiuti de' libri (essendone più bisognose quelle Provincie che quelle d'Europa), che con pochissima spesa da Nostro Padre e da' Padri Assistenti saranno loro procurati.

Secondo, sarà per molte ragioni gratissima alli nostri stessi autori. Primo, perché, senza loro pensiero di trovar chi faccia la spesa della stampa, si stamperanno i loro libri nella miglior e più bella stampa che sia. E se vorranno assistere alla stampa, averà il modo la stampa stessa di far ogni spesa, e de' viatici, e de' varii ornamenti. Secondo, perché subito saranno pubblicati e letti i loro libri per tutto 'l mondo. Terzo, perché saran sicuri che in breve si moltiplicheranno le edizioni, perché alla fine ogni gran numero, compartito in tante parti, sarà piccolo in ciascuna d'esse e presto si spedirà. Né dovendosi di ragione più ristampar nella prima stampa (se non vi si facesse tale aggiunta che 'l meritasse), saranno ristampati da varii in varii lochi. Quarto, perché si goderanno d'essere, per mezzo dei loro libri, così segnalati benefattori di tutta la Compagnia e di ciascun particolar Collegio. Quinto, meriteranno d'ottenere da Nostro Padre, bisognando, l'applicazione di qualche centinaia di scudi dell'avanzo della stampa o a Collegii, o a lochi, o a persone particolari.

Terzo, gioverà per gratificare molti amici, dando loro i libri al prezzo commune de' librari.

Quarto, tornerà in grand'utile de' librari secolari. Primo, perché, come s'è detto, vengono ammessi (quasi al pari della nostra stampa) a gran parte dell'utile in questo nostro nono modo. Secondo, tutti averanno alle loro botteghe condotti i nostri libri con tanto vantaggio, i quali molti con spesa grande fanno venire lontani, e pochi ne possono avere, e con poca varietà, sebben tutti li bramano e d'ogni sorte ne vorrebbero. Terzo, quanti libri di questa nostra stampa doveranno venire in mano de' forestieri, tutto sarà per mezzo de' librari secolari, i quali soli gli averanno da vendere, e a nome loro, non nostro, e con l'intiero acquisto di tutto l'utile, senza averne noi mai alcuna minima parte in simile traffico mercantile. E *tantum abest* che questa nostra stampa sia per essere di danno (come a prima vista molti giudicheranno) alli altri stampatori, che anzi sarà loro di grandissimo beneficio, perché servirà loro di saggio e prova per sciegliere i nostri libri di spaccio e di vendita e ristamparli. Perché né la stampa nostra porterà in fronte privilegio alcuno che ciò proibisca, né più d'una volta stamperà il medesimo libro; e le prime copie, divise in tante parti, saranno ad ogni modo di poco numero in ogni loco, e conseguentemente di subita spedizione quelle che meriteranno d'essere ristampate.

Quinto, sarà utile questa stampa a tutti quelli che bramano di leggere i nostri libri, che sono tutti i studiosi del mondo, perché, dove ora non li possono aver se non lontani e cari, gli averanno allora per tutto e a buona condizione, poichè costeranno sì poco a' venditori.

Sesto, potrà forse aggiungersi quest'altro utile d'applicarsi un'annua entrata dell'avanzo della stampa per le contribuzioni e tasse della Compagnia, con beneficio d'alleggerimento di spesa a tutta la Religione. E l' simile potrebbe farsi in tutte le Provincie, perché saranno più i libri che pigliaranno i librari a prezzo che a cambio, con avanzo in conseguenza de' contanti che potrebbero servir per le spese comuni della stessa Provincia. Ad ogni modo l'avanzo della stampa è un utile della Compagnia in qual si voglia impiego.

### *Risposta ad alcune opposizioni*

Prima nel Decreto 102 della prima Congregazione generale fu proposto: *An libros in Societate imprimi, et venundari sit tolerandum, aut etiam laudandum propter commune bonum, quod inde sequitur, an potius sit prohibendum, ne mercaturam exercere videamur. Statutum est nihil esse in al-*

*terutram partem decidendum, sed arbitrio Præpositi Generalis relinquendum. Visa tamen res est consideratione digna, ne quid fiat, in quo lædatur Paupertas, vel Institutum Societatis.*

E nel Decreto 78 dell'ultima, ch'è la 7: *Typographiæ sumptus pro edendis nostrorum libris suppeditare, exempla que; damno, lucroque nostro dividenda accipere; quæ res, licet absolute negotiatio Clericis interdicta non sit, Nostris tamen videtur omnino interdicenda, nec nisi gravissimas ob causas a Patre Nostro permittenda.*

La risposta sarà un poco diffusa, perché questa è l'opposizione principale, anzi sola difficile.

Rispondo primo, che solo si proibisce *Typographiæ sumptus dare etc. et exempla damno, lucroque nostro dividenda accipere.* Ciò non è nel nostro caso, perché i librari secolari *exempla dividenda accipient damno, lucroque proprio non nostro.* E come offerendosi già librari di darci al duplicato della carta i libri, il pigliarli a quel prezzo non sarebbe contro questo Decreto, perché l'utile che di qua si riportarebbe non sarebbe guadagno cavato dalle borse altrui. Così introducendo la stessa Compagnia la stampa, per far a sé questo medesimo utile, per la medesima ragione non contravverrà al medesimo Decreto. E noi stamperemo in casa i nostri libri per uso nostro, compartendoceli per i Collegii. Né è cosa da dannarsi, se i Collegii ne faran cambio di parte in altri libri. Né men da proibirsi il venderne anco parte a' librari nel modo detto a prezzo vile, senza venir a parte con loro di guadagno alcuno, a fin solo di mantener la stampa e far ch'ella dia gratis i libri alle nostre librerie. E come è lecito ricevere dallo stampatore, a cui si dia dalla Compagnia un libro da stampare, o libri o danari in pagamento, così non è men lecito ricevere da' librari, per le copie del medesimo libro già stampato, e denari e libri. Perché alla fine quel primo pagamento cade sopra le copie stesse che dovrà stampare. Tanto è dunque venderlo dopo che sarà stampato, come prima che si stampi. Ché, se questo è riprensibile, molto più sarà tale qual si voglia lecita vendita de' proprii beni, anzi ogni ancorché onestissimo guadagno. E chi riprende l'utile di quest'industria, convien che lodi solo l'utile de' doni puri e delle mere elemosine. E pur San Paolo si gloria più di vivere della propria industria che delle altrui mercedi. E tanti Santi, come San Gerolamo, anco consiglia Rustico Monaco *c. nunquam de consecr. dist. 5,* preferivano al mendicar il proprio guadagno. E 'l nostro istesso Istituto proibisce a' Collegii il ricevere elemosine. Dunque s'è non solo lecito, ma lodevole con la propria industria provvedersi delle cose necessarie, quest'una provisione sarà tale, essendo a noi tanto necessari i libri, il bene de' quali fra tutti i beni temporali è il più lodevole.

le, perché è il più disinteressato, e che nel modo nostro s'acquista con bene e utilità comune e universale di tutti.

Rispondo secondo, che due furono i motivi che mossero a decretar quelle due Congregazioni. Il primo, *Ne læderetur Paupertas*. Il secondo, *Ne læderetur Institutum Societatis*. È probabile che la settima Congregazione avesse anco un terzo motivo, cioè l'esperienza de' travagli e danni patiti ne' libri del P. Natale e del P. Villalpando; libri di titoli così speciosi, quanto alla devozione ed erudizione, e conseguentemente di tanta speranza di grand'utile. Primo, possono pregiudicar alla povertà le varie pretensioni de' particolari interessi, *suppeditando Typographiæ sumptus*, per averne il guadagno della vendita, come dice la settima. Or qui si chiude affatto la via a tutte queste pretensioni e disegni, né può qui alcun pretendere interesse o guadagno privato. Secondo, possono pregiudicar all'Instituto (ch'è di giovar a' prossimi) le ombre e i sospetti di voler cavar utile dalle loro borse. *Ne mercaturam exercere videamur*, dice la prima. Or qui non è simil sospetto per le ragioni addotte nella prima risposta, levandosi noi dal partecipar l'interesse de' librari, e l'util nostro restringendosi tutto in libri con industria tanto utile a tutti, e se anco a noi, non d'altro che da' nostri proprii beni. Terzo, questo modo non è soggetto ai danni e travagli di quei libri, perché nei nostri non si ha da mendicar, come in quelli, la vendita, anco con indignità, mercantile. E se quelli stessi si ristampassero nel nostro modo, non ne seguirebbe né danno, né travaglio. Né importa che siano pieni di figure di prezzo, perché anco nella stampa delle figure in rame è vera quella proprietà detta, che senza pregiudizio si può avvilire il prezzo nella quantità.

Rispondo terzo, che questo modo è favorevole, non contrario al Decreto, perché non solo compitamente rimedia a tutti li predetti inconvenienti, ma leva anco di più quell'appendice odiosa della dispensa *ob causas gravissimas*, la qual dispensa non levarebbe, ma tollerarebbe quel mal nome di traffico mercantile. Ché qui non sarà mai necessaria dispensa, e in quelle cause gravissime (che non sono se non necessità in casi e bisogni particolari) il rimedio è sicuro, e senza sospetto alcuno, con concedere parte dell'avanzo della stampa.

Rispondo quarto, che questo modo non è compreso in quel Decreto, anzi con parole espresse viene eccettuato. Non si fanno Decreti contro a' casi necessari, perché non ha legge la necessità: *ob gravissimas causas* si sospende l'interdetto del Decreto. Queste cause gravissime, come s'è detto, non possono essere se non bisogni gravi particolari. Or qual più necessario bisogno che l'universale delle nostre librerie? È certo che in caso di dispensa mai s'apporrà sì grave causa, che possa compararsi a

questa, e in ogni Comunità sempre prevale il ben commune ad ogni particolare e privato. Dunque, se 'l Decreto non comprende *causas gravissimas*, non s'estenderà neanco a questo.

Concludasi dunque che, se fosse stato proposto questo modo, che intatta conserva la povertà nostra e l'integrità dell' Instituto e non è sottoposto a calunnie, travagli e danni, si sarebbe deciso ne' termini della prima Congregazione, *Libros in Societate imprimi non solum tolerandum, sed etiam laudandum propter commune bonum, quod inde sequitur*, in così singular maniera, e in particolare, e in generale, e per noi, e per tutti.

Seconda opposizione. La speculativa è molto diversa dalla pratica. Rispondo che qui tutta la certezza della pratica dipende dalla certezza dell'esito de' libri. E qual maggior certezza che l'esser prima venduti che stampati? Se non s'averanno da stampar, se non quanti saranno prima ricercati. Dirai, che sicurtà abbiamo noi che tutti i librari del mondo debbano ricercar i nostri libri? Che abbino tutti a conspirar per noi in questo così grand'utile? Rispondo che non nel nostro, ma nel loro utile conspireranno; e la certezza è quella medesima ch'è in tutti i mercanti dell'arte, che allora si forniscono, quando lo possono far con ottima lor condizione e vantaggio. E che maggior vantaggio che aver a prezzo vile merce di prezzo? Che ravivar col solo cambio e rinovar capital morto, longo tempo tenuto in bottega? Ché grave non sarà a' Collegii il pigliarlo, dovendo averlo gratis. Dirai di più, che nella pratica spesso nascono molte difficoltà, e maggiori di quel che ci rappresentino nella speculativa. Ed è probabile che ciò sia per succedere in questa pratica per le tante dipendenze, e lontane, e difficili, e per le tante supposizioni, non del tutto evidenti. Rispondo che questo non è negozio tanto difficile che non si possano prevedere tutte le sue difficoltà. Questa è un'arte trita e facile, e praticata per tutto, e, per le molte ragioni addotte, più facile sarà in noi, perché nelle stampe communi le corrispondenze sono difficili e incerte, e le spedizioni tarde e dubie. E quando occorreranno difficoltà non pensate e non previste, si supereranno come si potrà, come fanno gli altri. Né si pretende provar che tutta la fatica debba ridursi in numerar il guadagno o in dispor a' suoi luoghi i libri in libreria. *Qui observat ventum non seminat et qui considerat nubes nunquam metet.*

Dirai finalmente che non si può negare che tutte le invenzioni strane e di non più veduta esperienza, oltre le ragioni convincenti nella speculativa, suppongono ancora (come per loro compimento) la prova dell'esperienza e della pratica, senza la quale resta sempre sospeso il prudente giudizio, né mai si presta prima intero e compito l'assenso, perché da quella, come s'è detto, in buona parte dipende. Come, per essemplio, nel-

l'invenzione di voler con poca fatica, senza remi e senza vele, con ruote girate con argani, far andar velocemente una nave; e in quella di voler per aria volar con ale posticcie, attaccate con arte alla persona; e in tante varie fabbriche che si vanno inventando ogni giorno per il moto perpetuo; e in altre così fatte invenzioni, fra le quali con ragione par che si possa numerar la presente, per la novità che propone, molto strana e mirabile, d'arricchir per niente non una, ma tutte le librerie de' nostri Collegii, che, senza un'entrata di molte migliaia di scudi all'anno, non è fattibile. Aggiungendosi appresso che ciò non solo sarà senza danno d'altri e senza spesa di niuno, ma di più con altrettanto beneficio e utile commune di tutti. Dunque non deve parer strano non solo che, per quante ragioni s'apportino e per quanti speculativi discorsi si faccino, s'abbia da riportar il giudizio e la prova di queste ragioni e discorsi alla sola esperienza, ma anco che prudentemente non si debba assolutamente approvare o ammettere, neanco alla prova, quanto si propone. Perché l'esperienza o la prova nel caso presente non è fattibile senza che affatto si ponga in uso e in pratica tutto questo negozio, del quale prima non si può averne niuna cognizione o esperienza della pratica. Onde, a caso provandosi e non riuscendo, sarebbe il danno e 'l travaglio eccessivo.

Rispondo che non si tratta qui di niuna invenzione strana e di non più veduta esperienza, ma solo di piantar nella Compagnia una stampa simile affatto, anzi del tutto la medesima con le communi già usate e praticate in tutte le parti del mondo. Onde va tutto a terra l'opposto discorso, il qual sarebbe solo a proposito se l'invenzione della stampa fosse ora nuova e non provata. E se l'utile è grande, e maggior dell'ordinario quello che si propone della nostra stampa, non è per nova aggiunta invenzione, ma perché è proprio e naturale alla stampa, proporzionato alla maggior spedizione de' libri, la quale spedizione grande, se sia per esser certa nella Compagnia, basti quel che s'è detto in varii luoghi a questo proposito. Solo qui è di nuovo inventato il modo di praticar la stampa nella Compagnia senza mal nome di vendita di libri, senza offensione alcuna di negoziazione e senza lesione dell'Instituto e professione nostra, come nello stesso principio fu proposto, e nell'opposizione di sopra a bastanza provato. E la prova di quanto s'è aggiunto di novo non dipende da futura pratica, ma dalle ragioni addotte, che convincono a così credere; il che basta per poter venir alla pratica della nostra stampa nel modo commune e ordinario, senza niun'ombra di mal nome, senza sospetto alcuno di proprio interesse; per il quale, acciò del tutto si levasse, tutto s'è fatto il presente discorso per quello che ha di nuovo, ché il resto altro in sé non contiene che una informazione commune e universale del negozio della stampa, necessario a sapersi per chi ha da giudicar di questo fatto.

Terza opposizione. Le condotte lontane accresceranno il prezzo a' libri contro la supposizione d'averli al solo duplicato della carta. Rispondo che queste passano tutte adosso de' compratori, e come non arricchiscono i librari, così non appartengono al prezzo naturale de' libri, sopra il quale sta tutto l'utile de' librari, e il quale solo pretende quest'invenzione d'acquistarsi e farselo proprio, sebbene in modo che neanche lo levi a' librari, per quella duplicata vendita dell'istesso libro, dichiarata nella terza proprietà della stampa. Pure potrebbero anco i Collegii senza loro danno adossarsi questa spesa, con applicar a questa condotta qualche numero di copie fatte venir e vendute a' librari a questo effetto, facendone anco venir per dar a' varii amici al medesimo prezzo che a' librari. Con che saran tre beni in un medesimo tempo: l'uno, che gioveranno la stampa con la spedizione maggiore; l'altro, che gratificheranno molti amici; e 'l terzo, che con quella agevolezza assicureranno meglio il commercio co' librari che non avendo da pagar la condotta, né leveranno più.

Quarta opposizione. Sogliono i nostri autori aver dalle stampe comuni qualche numero di copie in ricognizione. Rispondo che di ragione le averanno anco dalla nostra.

Quinta. Non sempre saranno aperti i passi alle Provincie lontane, né ogni libro sarà per ogni Provincia. Rispondo che per il fine preteso basterà le vicine, che sole leveranno tutto 'l numero addotto per esempio. Né ogni libro d'ogni idioma sarà per questa stampa, la quale, dovendo ristampar anco i vecchi, bisognerà che sia molto pesata, e vada con gran scielta.

Sesta. Un aumento di tanti libri all'anno per ogni libreria, che passeranno 100 grossi volumi stampandosi tre fogli al dì, sarà in pochi anni a molti Collegii, per non dir a tutti, superfluo e inutile. Rispondo che, arricchite le librerie, s'averà l'intento che si pretende. Segua dunque la stampa fino a questo intiero effetto. Altro dunque l'opposizion non conclude, se non che più presto di quel che si crede s'arricchiranno con quest'invenzione le nostre librerie. Aggiungo che ogni aumento sarà sempre volontario e a beneplacito de' Collegii. Di più, che sempre i librari piglieranno più volentieri i libri a prezzo che a cambio, e si saprà sempre che fare di simile avanzo. Oltre che non in altro dovrebbero esser differenti le librerie di tutti i nostri Collegii, se non nel numero delle copie dei medesimi autori ne' Collegii maggiori, ne' quali oltre le librerie s'hanno a fornir più camere.

Settima. Senza un gran capitale non si potrà dar principio a questa opera. Rispondo che 'l solo avanzo della stampa basterà per pagar ogn'interesse, per estinguere ogni debito, per farsi proprio in breve ogni gran capitale.

Ottava. Le Province di Spagna, e forse quelle anco di Francia, malamente vorranno che altrove si stampino i loro libri. Rispondo che malamente potranno proibirlo, perché non importerà alla nostra stampa che altrove prima siano stati stampati i libri. Anzi, che si averanno da ristampar tutti i migliori finora usciti in luce, poiché né tutti i Collegii, né tutti i librari, né tutte le città ne sono a bastanza forniti. E questa nostra stampa per le prerogative sue sarà ambita da tutti. E mostrerà forse l'esperienza che sarà molto bene introdur questa stampa in più d'un luogo della Compagnia, per ovviar, più che alla spesa, alle incommodità delle condotte, ristampandosi in ogni luogo il medesimo libro. Ché l'utile delle librerie sarà il medesimo e con maggior facilità, e l'emolumento della stampa in più d'un loco.

Nona. Dovendo passar questo negozio per mano de' Procuratori e de' Rettori, è sottoposto a due pericoli: l'uno è che potrebbero alcuni non approvar questa sorte di maneggio e d'impaccio, onde non si cureran di promuoverlo e di mantener il commercio co' librari; l'altro è che potrebbero altri non curar simile interesse de' libri, onde impiegheranno l'utile delle librerie nelle spese ordinarie de' Collegii, vendendo, non cambiando, quanti libri averanno dalla stampa. Rispondo: nel primo caso doverà il Procuratore della Provincia egli stesso immediatamente negoziare co' librari di simili lochi a beneficio non di quei Collegii, ma comune della Provincia. Nel secondo toccherà il rimedio al Padre Provinciale, che ne sarà senza dubbio ben presto avvisato, quando il maggior ben di qualche particolar Collegio altro non ricerchi.

Decima. Malamente si potranno impedir le dicerie nelle Città, vedendosi per mezzo nostro così spesso esporsi in vendita li nostri libri fuori dell'usato. Rispondo che come il farne venir per noi non sarà mal nome, così neanco se, ricercati da' librari, con quell'occasione ne faremo venir anco per loro, purché noi non abbiamo altra parte nel loro guadagno e vendita, che di qualche cambio de' libri delle loro botteghe.

Undecima. Nel numero de' Collegii delle Province tutti sono passati a un modo, e pur in molte ne sono molti poveri e piccoli, e in lochi dove non sono librari di facende. Questi al sicuro non potranno concorrere alla spedizione de' libri della stampa. Rispondo che suppliranno gli altri Collegii, e se nel computo sono passati tutti uguali, sono anco numerati soli dieci librari per Provincia, i quali essendo in molte città più di quattro o sei, saran quelle sole città equivalenti a quattro e sei Collegii; l'una è delli avanzi che restaranno in man del Procuratore della Provincia saranno anco beneficati de' libri i Collegii piccoli.

Duodecima opposizione. S'è detto che la seconda proprietà della



stampa è di poter vendere molte copie a prezzo vile con l'intiero guadagno. E la terza, che col medesimo intiero guadagno più volte si può vendere il medesimo libro. E pur nell'esempio addotto della pratica ciò non si verifica, perché sempre s'è mostrato che l'intiero guadagno del numero delle copie stampate in un trimestre o in un anno non è toccato tutto alla stampa, né altrettanto a' Collegii e librari, ma lo stesso si è compartito parte alla stampa in contanti, parte a' librari pur in contanti, e parte in libri alli Collegii; il qual triplicato guadagno, unito tutto insieme, non eccede un solo intiero guadagno di quelle copie. Dunque l'utile in tante parti diviso non può toccar alla Compagnia in quella quantità che s'è detto ch'ella caverà, conforme alla prima proprietà della stampa, ché sarebbe eccessivo. Dunque quelle tre proprietà addotte in speculativa non si verificano, né si provano nella pratica.

Rispondo che quando si dice che vendendosi a prezzo vile si ha l'intiero guadagno, non si dice che la stampa abbia l'intiero guadagno di quelle copie, come se tutte le vendesse a prezzo caro, ma come s'è dichiarato nella dichiarazione della medesima proprietà. Onde la stampa niente perde a perder quel prezzo intiero, il qual si comparte con le altre vendite, che non solo due, ma molte possono essere. Per esempio, se un libro a prezzo ordinario vale 10 giulii, e la stampa lo venda per 4 giulii, e chi l'ha per 4 lo rivenda per 6, e chi l'ha per 6 lo rivenda per 8, e chi l'ha per 8 lo rivenda per 10, ch'è 'l prezzo suo ordinario e ultimo, in tutte le quattro vendite sarà il guadagno uguale affatto. E questo è dire che col medesimo guadagno si può più volte vendere, cioè fino all'ultima inclusive, nella quale si venda al suo prezzo commune e ordinario. *Verbi gratia*, 100 libri di 10 giulii l'uno a prezzo ordinario, se alla stampa costano 2 giulii l'uno di spesa, vendendoli 4 guadagna in tutto 20 scudi nella sua prima vendita. Nella seconda vendita, se chi li compra per 4 li vende 6, guadagna parimente 20 scudi; così nella terza vendendoli a 8 e nella quarta vendendoli a 10. Onde tutto il prezzo proprio di 100 libri, detratta la spesa della stampa di 20 scudi, è di 80 scudi in quattro parti ugualmente divisi, 20 per una nelle quattro vendite. E se le vendite saranno tre sole, che la seconda, che compra a 4, venda per 8, questa averà due parti del guadagno, cioè scudi 40. Le prime vendite dunque possono essere a prezzo vile per due cause: la prima, conforme a quel che s'è detto nella dichiarazione della proprietà, perché la moltitudine delle copie avvilisca il prezzo, e così sia procurata la stampa, e pagata con la promessa della medesima spedizione. La seconda per elezione, che, vendendosi gran numero di copie, voglian li venditori contentarsi d'un ordinario guadagno, per beneficar altri senz'altro suo danno che di perdita di maggior

guadagno. E questa seconda causa è quella per la quale la stampa nostra vende a' Collegii a vile, per utile delle loro librerie; e i Collegii vendono pur a' librari per beneficar e loro e quanti da loro compreranno per la miglior condizion che averanno di ragione. Onde la pratica non è contra queste tre proprietà.

Decimaterza opposizione contro l'aver la stampa propria. Primo, è contro il Decreto della settima stampar a spese proprie. Secondo, quest'utile della stampa *habet speciem mercaturæ*. Terzo, non fa per noi un simile fastidio, e della stampa, e delle spese, potendo fuggir col terzo modo proposto e l'uno e l'altro. Quarto, l'intento d'arricchir le librerie ugualmente s'ottien col terzo modo, senz'altro pericolo e di mal nome, e di fastidio, e di danno.

Rispondo al primo e secondo che a bastanza s'è mostrato che non è questo modo contro il Decreto; e quanto all'ombra del mercantare, v'è maggior apparenza nel terzo modo, comprando a prezzo vile da forastieri, per rivender altrove, pur a forastieri, a prezzo maggiore. Al terzo, non è fatica o travaglio dove è larga remunerazione, oltre che la fatica di mantener la stampa tutta sarà sopra gli operarii salariati; e come si sia, è necessaria, come si vedrà. Al quarto, col terzo modo non si avrebbe l'intento, perché, dovendo questo negozio essere appoggiato ad un Padre Deputato, come potrebbe questo sostenerlo senza niun maneggio e niuna autorità? Semplice e nudo agente d'un stampator secolare in riscuotere tutti i suoi crediti dalla Religione? Come potrebbe superar molte difficoltà che occorreranno e che ricercano spesa, se non è spinto dall'interesse della stampa e se non ha il modo? Onde, per forza, in breve tutto il negozio sarebbe a terra. Dunque è necessario il primo modo, perché è necessario l'utile della stampa, per far che sia la più ricca, la più bella, e la miglior d'ogn'altra; per mantener il Padre Deputato e 'l compagno, i correttori e altri; per gratificar nel modo detto i nostri auttori in molte maniere; per sgravar la Religione di qualche aggravio e giovarla in qualche altro beneficio con l'avanzo della stampa; per rimediar ai danni che occorreranno, a' quali lo stampatore non vorrà (come neanche sarà il dovere) star sotto; i quali potrà facilmente non curare la stampa, ricompensata altrove, senza di che sarebbero senza rimedio quei danni che pur non potranno qualche volta non occorrere; per servir la Religione in tante altre cose proprie nostre; e se non è mal nome, né cosa riprensibile, che un sarto secolare pagato in casa nostra ci vesta, e ci calzi un calzolaio, che indecenza può essere che in casa nostra ci stampino i nostri libri operarii salariati? Dirai, perché si può far fuori. Dunque un emolumento di tante migliaia di scudi all'anno, senza proposito e senza ragio-

ne, s'ha da perdere, essendo per altro necessario per altre tante cose dette, tutte concernenti per mantener e conservar questo così gran beneficio universale e commune e alla Religione e a tutto 'l mondo?

Aggiungerò che si potrebbe, per prova della riuscita di tutto questo proposto negozio, usar per qualche tempo questo terzo modo (perché non è vero quel che nell'ultima parte della seconda opposizione s'è detto, che non si può provare), facendo però che 'l Padre Deputato, che averà dallo stampatore i fogli a due quattrini, li dia a' Collegii per mezzo baiocco, perché quel poco avanzo farà che non sarà nudo agente senza maneggio e modo; perché l'avanzo sarà all'anno di migliaia di scudi, i quali in pochi anni faranno un capital sufficiente da farsi la stampa propria, necessaria per le ragioni addotte. E in questo mentre, senza far noi la spesa, si farà a spese d'altri la prova della riuscita di questa proposta invenzione.

In questo terzo modo la Compagnia averà per sé solamente la metà del giusto prezzo de tutti i suoi libri, perché in esso quattro saranno le vendite del medesimo libro: la prima della stampa al Padre Deputato; la seconda del padre a' Collegii; la terza de' Collegii a' librari; la quarta de' librari. La seconda e la terza saranno le nostre, le quali, o uguali o disuguali che fra sé siano, non importa, perché, quanto minor sarà la seconda, tanto maggior sarà l'aumento della terza.

Nel primo modo la Compagnia delle quattro parti ne averà le tre, perché, se ben saranno in quello tre sole le vendite, la seconda però de' Collegii a' librari sarà equivalente a due, come s'è detto nella penultima opposizione, che perciò averà due parti unite in una, alla quale aggiunta la prima della nostra stampa a' Collegii, vengono ad esser tre, restando la quarta a' librari, cioè quella ch'è mercantile e a noi interdotta dal Decreto.

*Laus Deo, Deiparæque Virgini.*



# Questioni

## FILOGIA E STORIA. AUGUSTO CAMPANA E L'EDIZIONE DELLE «EPISTOLAE AEMILIANAE» DI GIAMBATTISTA MORGAGNI

MICHELE FEO

Il volume I di *Ecdotica* rende omaggio ad Augusto Campana, maestro non dimenticato, con la ristampa di due suoi scritti, i numeri 3101 e 3102 della bibliografia da me compilata<sup>1</sup>. Il curatore, Antonio Sorella, li presenta con l'interessante ed entusiastica premessa: *Augusto Campana e gli incunaboli della tipofilologia in Italia*. Ambedue gli scritti sono relativi all'edizione delle *Epistolae Aemilianae* di Giambattista Morgagni, il padre settecentesco della moderna anatomia umana. Poiché quasi nessuno sembra aver visto quell'edizione, ne do qui il titolo come risulta dal frontespizio:

JO. BAPTISTAE MORGAGNI / NOBILIS FOROLIVIENSIS / EPISTOLAE AEMILIANAE / QUATUORDECIM / HISTORICO-CRITICAE / DE ANTIQUITATIBUS ET GEOGRAPHIA / NON MODICAE PARTIS PROVINCIAE AEMILIAE / NUOVA EDIZIONE / CON INTRODUZIONE DI PAOLO AMADUCCI / FORLÌ / A CURA DEL COMUNE / MCMXXXI - IX E. F.

Chi fosse curioso di avere tra le mani un esemplare, potrà trovarlo nella Biblioteca Cantimori incorporata in quella della Scuola Normale Superiore di Pisa, nella biblioteca che fu di Campana ora presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini<sup>2</sup>, nella biblioteca del Warburg Institute

<sup>1</sup> «L'opera di Augusto Campana», in *Testimonianze per un Maestro* (Roma, 15-16 dicembre 1995), a cura di R. Avesani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, pp. 145-234. È in allestimento una versione aggiornata del lavoro, provvista di discussioni storico-critiche per ogni numero. Gli articoli sono ristampati in *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 219-34, con titolo «Nota bibliografica alle *Epistolae Aemiliane* di Giambattista Morgagni» (su di esso vd. *infra*, alla n. 7); e l'altro, «Una edizione poco nota degli *Opuscula miscellanea* del Morgagni», alle pp. 235-8 come estratto da un inesistente *Numero unico in onore di G.B. Morgagni*, che nella bibliografia ho chiarito essere effettivamente *Le onoranze a G.B. Morgagni* (Forlì, 24 maggio 1931-IX), Siena, Tip. S. Bernardino, 1931.

<sup>2</sup> Sui suoi fati vd. *La biblioteca di uno studioso romagnolo. Annotazioni e divagazioni su alcuni libri di Augusto Campana. Guida breve alla mostra allestita dalla Fondazione Cas-*

a Londra, in quella privata dei Pecci a Verucchio<sup>3</sup>, e almeno in tutte le biblioteche pubbliche romagnole. Leggere il frontespizio può essere di qualche utilità per cogliere furbizie e diradare sospetti. Giacché è vero che il nome di Augusto Campana in quella bodoniana ma ipocrita pagina non è fatto, a maggior gloria dell'ingiustizia, ma è anche vero che non è detto che l'edizione sia dell'Amaducci, come pure si sospetta da sempre che si sia voluto dire, essendo che le venustà tipografiche delle capitali non tollerano segni di punteggiatura e dunque il genitivo «di Paolo Amaducci» può dipendere solo da «introduzione» e non coinvolgere furtivamente anche «nuova edizione». Paolo Amaducci fu amico sincero di Campana, o così a me risulta: era stato dei pochi a fargli visita in carcere a Forlì nel 1928, portandogli una *Commedia* che restò fra le memorie più care di tutta l'esistenza, e sarebbe stato fra i collaboratori del 'serto' nuziale nel 1932<sup>4</sup>. Forse tutto l'arcano delle cose non dette sta in quel maledetto «IX E. F.».

Parallelamente fu pubblicata a cura dell'Amaducci la traduzione italiana di Ignazio Bernardini (1803-1876): G.B. Morgagni, *Le Epistole Emiliane*, volgarizzate per la prima volta da I. Bernardini, Forlì, a cura del Comune, 1931. Ma questa qui non interessa.

L'edizione delle *Epistolae* ricevette alcune recensioni e segnalazioni. A me sono note quella anonima «Le epistole emiliane del Morgagni pubblicate dal Comune di Forlì», nel *Corriere padano*, VII, n° 131 (4 giu. 1931), p. 4; quella di Angelo Scarpellini, «Morgagni "ozioso"», *Avvenire d'Italia*, XXXVI, n° 240 (16 ott. 1931), p. 3; di Albano Sorbelli, A. Serrazanetti, *Archiginnasio*, XXVII (1932), p. 127; e di Giuseppe De Luca, «G.B. Morgagni archeologo e latinista», *L'Osservatore Romano*, LXXV, n° 173 (26 lug. 1935), p. 2. Ora è interessante vedere come reagirono quei recensori. L'anonimo ritiene che l'edizione sia dell'Amaducci e che egli si sia servito della collaborazione di Campana e del di lui amico Alberto Buda. Lo Scarpellini, poco meno ignaro di concetti filologici, opinava: «particolarmente laboriosa è dovuta essere l'edizione del testo [...], criticamente vegliato, controllato nelle citazioni, corredato di una bella introduzione e di una nota bibliografica irta di dati. La prima è opera di

*sa di Risparmio di Rimini nella Galleria di Palazzo Buonadrata* (Rimini, autunno 1999-primavera 2000), a cura di E. Pruccoli e C. Giovannini, Rimini, Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini-Ramberti Arti Grafiche, 1999.

<sup>3</sup> Per queste due vd. le mie «Curiosità campaniane», in *Testimonianze per un Maestro*, cit., pp. 125-6.

<sup>4</sup> Su ciò vd. «L'antifascismo e l'arresto di Augusto Campana», in *Augusto Campana e la Romagna*, a cura di A. Cristiani e M. Ricci, Bologna, Pàtron, 2002, pp. 9-91, p. 34.

un veterano della cultura romagnola: Paolo Amaducci; l'altra è di uno studioso che, per l'età, è una recluta, ma per le prove fatte è un legionario *spectatae virtutis*. Insomma l'edizione non appartiene a nessuno e a tutti e due, ma di uno è la bella introduzione, dell'altro l'irta nota bibliografica. Un po' più avvertito è il rapido annunzio di Sorbelli: «L'edizione è stata criticamente condotta da Paolo Amaducci (il quale ha anche scritto una importante introduzione) e da Augusto Campana, ed è pure arricchito [sic] di una *Nota bibliografica* del Campana, di grande interesse». Il maestro bolognese di Campana e relatore alla sua tesi di laurea attribuisce la «Nota» a Campana, e l'edizione ad Amaducci e Campana insieme. Ma la recensione più importante fu quella scritta quattro anni dopo da un uomo che sarebbe stato uno dei sodali più stretti di Campana, don Giuseppe De Luca<sup>5</sup>: «Abbiamo davanti il bel libro, presentato da Paolo Amaducci, in un saggio introduttivo...»; «Il Campana ha condotto l'edizione con quella acuta esattezza, con quell'affettuosa penetrazione che già conosciamo in altri studi, particolarmente umanistici». Dunque per De Luca il saggio è bensì di Amaducci, ma l'edizione di Campana. Si doveva sapere molto di più di quanto dicesse il famigerato frontespizio. Talché la vigorosa e risentita valutazione di quella prova filologica che nello scritto commemorativo dell'amico fece Carlo Dionisotti<sup>6</sup> e il suo sdegno per l'occultamento del nome non colgono del tutto nel segno:

Nel 1928 Campana aveva già recepito e fatto sua la lezione di Michele Barbi, come risulta dalla sua commemorazione di Massera, ma ancora non aveva dato prova di sé in un lavoro filologico. La prova, non di principiante ma di maestro, apparve nel 1931 a Forlì [...]. Stranamente, o per meglio dire scandalosamente, il nome di Campana non apparve sul frontespizio del volume. Ma l'autore dell'introduzione, Paolo Amaducci, che di Campana era amico, non poté esimersi dal riconoscere la collaborazione avuta da lui e da Alberto Buda «nella revisione critica del testo». In realtà la «Nota bibliografica» aggiunta al testo (pp. 239-52) era firmata dal solo Campana, e solo da lui poteva essere scritta, non soltanto per la completezza e rarità delle fonti, alcune delle quali da lui possedute, ma anche e in ispecie per la sagacia del lavoro propriamente filologico sulla composizione e finale revisione del testo. [...] Questa ampia nota di Campana sulle *Epistolae Aemilianae* del Morgagni, occultata per la sdegnosa modestia di

<sup>5</sup> Sulla rilevanza di quell'intervento di De Luca rinvio alle citate «Curiosità campaniane», pp. 122-3.

<sup>6</sup> [Carlo Dionisotti], «In memoria di Augusto Campana», *Italia medioevale e umanistica*, XXXVI (1993 [ma 1996]), pp. 13-4; rist. Carlo Dionisotti, «Augusto Campana», nei suoi *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, p. 544.

lui e per altri non buoni motivi, dovrà essere inclusa in una augurabile storia della moderna filologia italiana.

Per Dionisotti Campana fu sagace nell'indagine sulla «composizione e finale revisione del testo», cioè sempre nella «Nota bibliografica»<sup>7</sup>. E «collaboratore bibliografico» egli resta ancora per Vasina<sup>8</sup> e per Sorella (p. 213). Ma già l'Amaducci<sup>9</sup>, chi lo sapeva leggere bene, diceva la verità: «nella revisione critica del testo prestò opera assidua quanto mai efficace» sono parole che solo per un preconcetto, del resto comprensibile nel contesto, si possono interpretare come 'contribuì o collaborò alla revisione del testo', ma che di fatto significano: Campana curò criticamente il testo e lo fece con efficacia.

E che dice Campana stesso? Basta leggerlo per saperlo. A p. 245: «nostra edizione»; a p. 250: «sebbene non ci sia stato possibile valerci dell'autografo che a stampa inoltrata...»; e «Nel dar conto di questi ritocchi [cioè nelle due note di p. 252] avremo occasione di dare informazioni non inutili ai lettori delle Emiliane»; a p. 251: «Non credemmo di dover mettere le mani nella punteggiatura»; a pp. 251-2: «confidiamo che ci sarà perdonato se qualche errore si sia intruso anche nelle 238 pagine di questa stampa, di una parte dei quali [...] dividiamo la responsabilità con la vecchia, mentre di altri la colpa è tutta nostra» (questi errori sono tutti segnalati e corretti nelle nn. 1 e 2 di p. 252); a p. 252, n. 1: «Per le condizioni meno felici, illustrate più sopra, in cui si trovano spesso i passi citati, non ho tenuto conto di qualche variante che si riferisce ad essi»<sup>10</sup>. Il plurale è ovviamente *maiestatis* o *modestiae*, e non indica condivisione con altri. L'occhiuta polizia di Bocchini non poteva – e del resto non voleva – impedire a Campana, ad Amaducci e ad altri di inserire dati incontrovertibili e irriducibili in interstizi e angoli poco illuminati della

<sup>7</sup> Il titolo «Nota bibliografica alle *Epistolae Aemilianae* di Giambattista Morgagni» è quello dell'estratto (San Marino, Della Balda, 1931)! Nel libro il lavoro non ha titolo; «Nota bibliografica» è il titolo corrente sia nelle pagine di destra che di sinistra: altro espediente che consente di non fare il nome dell'autore. Come «Nota bibliografica» la cita il suo autore nell'articolo «Una edizione poco nota», p. 112 (= p. 3 dell'estr.).

<sup>8</sup> Augusto Vasina, «Topografia come storia», in *A.C. e la Romagna*, cit., pp. 125-36.

<sup>9</sup> «G.B. Morgagni e le *Epistolae Aemilianae*», nell'edizione, p. XXVII.

<sup>10</sup> Quando, poco dopo l'uscita dell'edizione, Campana si trovò a citarla, oscurò anche lui il nome del vero curatore, ma tolse le parole «nuova edizione», per evitare l'equivoco della possibile attribuzione all'Amaducci, e scrisse così: «J.B. MORGAGNI, *Epistolae Aemilianae quatuordecim*, con introduzione di PAOLO AMADUCCI, Forlì, 1931» («Una edizione poco nota», p. 112 = p. 3 dell'estr.). Chi ha conosciuto Campana sa della sua meticolosità e puntigliosità anche nei minimi particolari.



realtà. È ora, in conclusione, che l'edizione Forlì 1931 delle *Epistolae Aemilianae* del Morgagni sia restituita a pieno titolo e integralmente ad Augusto Campana con un frontespizio immaginario che suoni:

JO. BAPTISTAE MORGAGNI / NOBILIS FOROLIVIENSIS / EPISTOLAE AEMILIANAE / QUATUORDECIM / HISTORICO-CRITICAE / DE ANTIQUITATIBUS ET GEOGRAPHIA / NON MODICAE PARTIS PROVINCIAE AEMILIAE / NUOVA EDIZIONE / <A CURA DI AUGUSTO CAMPANA> / CON INTRODUZIONE DI PAOLO AMADUCCI.

Sorella ha ripubblicato i due scritti di Campana, perché li ritiene venerandi «incunaboli della tipofilologia in Italia». Egli spiega che con il termine 'tipofilologia' intende «quella disciplina degli studi filologici che viene definita variamente filologia dei testi a stampa, bibliografia testuale, materiale, ecc.».

La storia dell'edizione campaniana delle *Epistolae Aemilianae* incorpora una disavventura. Quando Campana si mise al lavoro sui testimoni delle *Epistolae Aemiliane*, per una disattenzione ignorò l'esistenza degli autografi, che erano conservati in casa, nientemeno che nella biblioteca di Forlì, erano stati descritti da Giuseppe Mazzatinti nel vol. III degli *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* fin dal 1891 ed erano stati già utilizzati nel 1926 da Enrico Bottini Massa per un saggio di edizione. A uno stadio avanzato del lavoro, Campana s'accorse degli autografi; la notizia dovette circolare e arrivò – deformata – alla stampa locale in occasione di una curiosa polemica giornalistica provocata da uno scherzo di Alfredo Panzini. Un personaggio, da me non identificato, che si firmò «Un morgagnano», che si professò amico e che quasi certamente era un funzionario della biblioteca di Forlì, chiarì garbatamente sul *Corriere padano* del 2 aprile 1931 che Campana non aveva scoperto alcunché. Campana stesso confermò subito, il 5 aprile, sullo stesso giornale, annunciando l'uscita dell'edizione per maggio. Nella «Nota bibliografica», poi, descrisse e precisò il valore dei singoli autografi forlivesi, informò di altri posseduti da Carlo Piancastelli, e difese la sua scelta di attenersi alla forma del testo testimoniata dalla stampa remondiniana del 1763, «rispecchiante più che l'autografo stesso la volontà ultima dell'autore»; una notazione appena sfiorata da malinconia precisa: «sebbene non ci sia stato possibile valerci dell'autografo che a stampa inoltrata, ciò ha potuto bensì escludere qualche vantaggio, ma non poteva apportare all'edizione danno sensibile» (pp. 249-50). Della stampa del 1763, delle sue vicende e varianti, degli estratti, dell'ortografia, delle citazioni

e degli errori Campana ci dice tutto, con una accuratezza che giustamente a Sorella fa apparire il lavoro come un modello.

Campana può dunque diventare un padre della tipofilologia. Davanti a questa offerta Nino forse si sarebbe acceso, forse avrebbe sorriso, forse si sarebbe chiuso in uno dei suoi lunghi silenzi riflessivi. Io non posso liberarmi della convinzione che la data e non concessa tipofilologia campaniana sia il risultato non cercato del percorso iniziale casualmente imboccato. Ove gli autografi fossero apparsi in principio, avrebbero avuto nell'edizione un ruolo più decisivo, se persino nella fase finale di correzione delle bozze sono serviti a eliminare errori della stampa (p. 252, n. 1). Ma basta, per allestire un'edizione critica, avere appurato con tutta chiarezza quale sia l'ultima volontà dell'autore e stamparla? O è l'autografo, per i secoli passati e per quelli vicini, l'ancora di salvezza – quando fortunatamente esiste – cui affidare la saldezza della ricostruzione di tutta la tradizione? E davvero le stampe e le loro vicende hanno diritto a un trattamento metodologicamente particolare da parte del filologo? Non sono esse testimoni della tradizione da valutare e utilizzare con principi e strumenti che si applicano a qualsivoglia altro testimone?

Campana riuscì a ricostruire in tempo i rapporti fra gli autografi e le stampe. Ma non poté utilizzare tutte le acquisizioni. Forse l'edizione che il Comune di Forlì si attendeva doveva offrire niente di più che il testo definitivo, e le raffinatezze di Campana erano già andate oltre le richieste. Forse nella mente stessa di Campana non aveva preso forma l'idea di un'edizione critica che rispecchiasse l'elaborazione e la dinamica del testo. La filologia stava prendendo coscienza di questa nuova frontiera con la scoperta, avvenuta prima in Germania con Georg Voigt e Konrad Burdach e poi indipendentemente in Italia con Vittorio Rossi, delle varianti d'autore e della dinamica delle lettere del Petrarca. Se Burdach usò i termini funzionali, ma generici, *unredigiert* e *redigiert*, Rossi fissò definitivamente la stratificazione cronologica e redazionale coi simboli  $\gamma$ ,  $\beta$  e  $\alpha$ . A tutti apparve chiaro da allora che per l'editore non c'è un testo privilegiato; che è suo compito di storico e di filologo ricostruire e offrire tutta la vita del testo. Ora, se è vero che il testo delle *Epistolae* del Morgagni dato da Campana è quello su cui si è quietata la volontà dell'autore, è anche vero che gli autografi nelle minute e nelle copie in pulito recano correzioni ed aggiunte, di cui l'apparato critico in qualche modo dovrebbe render conto. Quando, circa sessant'anni dopo questi fatti lontani, Campana diventò presidente della Commissione per l'edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, le innovazioni apportate dalla filologia petrarchesca erano diventate patrimonio universale degli studi.

Campana era intanto convissuto con amici come Billanovich e Martellotti. Richiesto di ristampare i due scritti del 1931 avrebbe, credo, opposto non rifiuti, ma rinvii: per controllare questo e quello, per precisare, per ripensare.

La tipofilologia si presenta già come una disciplina. Disciplina è parola solenne e gravida di impegni. Forse prelude a nuovi spezzettamenti curricolari nelle aule e nei concorsi universitari. È una eventualità non augurabile. Maestri diversi del tormentato Novecento che abbiamo alle spalle, come Timpanaro, La Penna, Garin e – non sembri strano – il frammentario Campana, hanno sognato l'unità del sapere. In ogni ricerca di Campana brilla il lampo di un collegamento fra settori diversi del sapere. La filologia è stata orgoglio e superbia dell'umanesimo storico, è stata 'resistenza' dei nostri padri recenti ai pericoli opposti di irrazionalismi e pedantismi. Quella filologia non gradiva aggettivi o prefissi. Guardava come metodo della ragione a tutta la storia umana, e dalla sua isola più o meno infelice perché pessimistica cercava di gettare ponti verso altre isole di sapere scientifico, che tutte insieme facevano arcipelago e non continente<sup>11</sup>.

La filologia si è finora definita nei suoi termini generali come metodo (tendenzialmente scientifico); nelle sue articolazioni si è coniugata con l'oggetto della ricerca e si è incarnata in numerose discipline storiche. La tipofilologia, cioè la filologia testuale del testimone tipografico, sembra volersi adergere senza fondati motivi contro o in competizione con una tradizione empirica e con una epistemologia comunemente accettate, sposandosi non più con l'oggetto, ma con lo strumento, e aprendo il varco a un possibilismo opportunistico non frenato dalla logica. Avremo non più studi particolari di servizio sulla rigatura dei codici in *littera textualis*, sulla legatura medicea, sulle *pecie* universitarie, sul sistema di glosatura ecc., ma filologie e discipline accademiche per ognuno di questi orticelli? E pensare che Campana diffidava persino dell'autonomia della codicologia e paradossalmente sosteneva che non esistesse nemmeno.

<sup>11</sup> L'immagine del sapere per isole è rubata a un bel libro di un altro mio maestro pisano: Antonio La Penna, *Aforismi e autoschediasmi. Riflessioni sparse su cultura e politica degli ultimi cinquant'anni (1958-2004)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, p. 291.



# Rassegne

CESARE SEGRE

## L'“APRÈS BÉDIER”: DUE MANUALI FRANCESI DI CRITICA TESTUALE

📖 Yvan G. Lepage, *Guide de l'édition de textes en ancien français*, Paris, Champion, 2001, pp. 168

📖 Pascale Bourgain, Françoise Vielliard, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux*, fascicule III: *Textes littéraires*, Paris, École Nationale des Chartes, 2002, pp. 254

I due volumi che esaminiamo, usciti a poca distanza, non sono interessanti solo come ottimi manuali per l'insegnamento delle pratiche per l'edizione dei testi a studenti di filologia moderna; ma anche perché sintomatici di un nuovo posizionamento degli studiosi di lingua francese nei riguardi delle teorie ecdotiche. È noto infatti che in questo campo si è riscontrata per molto tempo una frattura fra gli specialisti di area francese e la maggioranza degli altri: i primi prevalentemente bédieriani (cioè fautori di edizioni basate su un *codex optimus*, il leggendario “bon manuscrit”), gli altri, in varia misura, lachmanniani<sup>1</sup> (cioè impegnati a edizioni che tengano conto dell'apporto di tutta la tradizione del testo da pubblicare, utilizzando la logica degli “errori comuni”). Il contrasto s'e-

<sup>1</sup> Uso il termine per comodità. Da qualche tempo la paternità di Karl Lachmann rispetto al metodo che gli si intitola è stata messa in discussione, se non negata: vedi soprattutto S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Firenze, Le Monnier, 1963; poi Padova, Liviana, 1981 e 1985 (trad. tedesca di D. Irmer, Hamburg, Buske, 1971); G. Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000. Su questo, vedi da ultimo L. Castaldi, P. Chiesa e G. Gorni, *Teoria e storia del lachmannismo*, nel n. 1 (2004) di questa rivista, pp. 55-81.

ra già fatto meno aspro, dato che i bédieriani hanno sempre più esplicitamente riconosciuto l'importanza della tradizione e l'utilità dell'apporto della *varia lectio*, e che i lachmanniani hanno riflettuto a fondo sulle obiezioni di Joseph Bédier. Ora comunque i due manuali di cui parlo rendono per così dire ufficiale l'avvenuto superamento della contrapposizione<sup>2</sup>.

La mia opinione è sempre stata questa: la contrapposizione era una forzatura polemica<sup>3</sup>. Sul fronte lachmanniano<sup>4</sup> infatti si è tenuto subito conto col massimo rigore dell'insegnamento di Bédier: tanto che il più vivace ritratto scientifico di Bédier è quello del lachmanniano Gianfranco Contini<sup>5</sup>. È dunque acquisito, tra i lachmanniani, che non si deve "ricostruire" la veste linguistica dei testi, ed è meglio, ma solo per questa, rifarsi a un manoscritto scelto in base a criteri precisi, come facevano già da tempo i provenzalisti tedeschi. Non si devono fare ricostruzioni ipotetiche dei testi, con esiti che rassomigliano alle ricostruzioni architettoniche di Viollet-le-Duc; al contrario, si devono soltanto correggere, con l'aiuto della *varia lectio* e dei criteri stemmatici, gli errori; purché siano errori incontestabili e, se possibile, geneticamente motivabili. Gli stemmi non devono essere un puro esercizio di logica, ma rappresentano piuttosto la schematizzazione di una storia del testo che, se ben approfondita, è anche una spiegazione delle fasi di diffusione. Lo aveva già insegnato il lachmanniano Giorgio Pasquali<sup>6</sup>. L'individuazione degli errori di tradizione dev'essere severa: se codici della tradizione non conten-

<sup>2</sup> Si legga, a proposito del metodo lachmanniano, quanto scrivono Bourgain e Vieillard: «Il s'agit là d'un merveilleux outil de logique, très rigoureux, extrêmement satisfaisant pour l'esprit, dans des conditions généalogiques normales. On ne peut échapper à ces principes, qui découlent du fait même de la reproduction par copie. Les éléments essentiels de cette méthode restent en place jusqu'à nos jours, avec les différentes étapes de la recension des témoins, de l'examen de la tradition et de l'établissement du texte» (p. 16).

<sup>3</sup> Mi permetto di rinviare all'insieme di interventi sulla critica testuale raccolti in C. Segre, *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998 (capitoli 1-7 e 11).

<sup>4</sup> Gianfranco Contini, che in Italia è stato il maggior promotore del metodo lachmanniano applicato a testi romanzi (introdotto in verità, con lavori eccellenti, da Pio Rajna e Michele Barbi all'inizio del Novecento), ha creato nella seconda metà del secolo scorso una scuola che annovera la maggioranza degli editori italiani di testi romanzi, da Avalle a Giorgio Chiarini, da Domenico De Robertis a Franca Ageno, da Braccini a Formisano. Questa scuola si definisce neolachmanniana.

<sup>5</sup> G. Contini, «Ricordo di Joseph Bédier» [1939], in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di "Un anno di letteratura"*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 358-71.

<sup>6</sup> G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1934, e ristampe sino al 1988.

gono sicuri errori comuni, lo stemma deve segnalare la parziale indimostrabilità dei loro ascendenti<sup>7</sup>. Insomma, alle principali contestazioni avanzate da Bédier si è data risposta adeguata. Quanto alla questione degli alberi bifidi (perché la maggioranza degli stemmi è a due rami? non sarà un'istintiva difesa del filologo contro il meccanismo del due contro uno?), si nota che da un lato l'ampliamento delle ricerche ha mostrato che la prevalenza degli stemmi bifidi è meno netta di quanto dicesse Bédier, dall'altro si sono individuate le ragioni che portano gli stemmi ad avere molto spesso solo due rami<sup>8</sup>.

Passando all'ambito dei bédieriani, va subito detto (ma mi pare che pochi o nessuno l'abbia rilevato) che Bédier lavora sempre in un quadro lachmanniano, nonostante l'impressione contraria suscitata dalla sua inesauribile foga polemica e dal suo gusto per il paradosso. Proprio il suo articolo-manifesto antilachmanniano ce ne dà una prova significativa<sup>9</sup>. Dopo aver criticato duramente i principi dell'ecdotica lachmanniana, Bédier discute la recente proposta di dom Quentin per tracciare gli stemmi dei codici con criteri "oggettivi", sulla base di tutte le corrispondenze di lezione tra due o più manoscritti di un dato testo. L'obiezione principale rivolta da Bédier a dom Quentin è di aver rinunciato a «tracer les lignes de faite du schéma, celles qui doivent relier les manuscrits réels à l'archétype», di non essersi preoccupato di «peser les variantes» per costituire i sottogruppi, di non aver applicato il criterio della «faute commune» per risalire ai gruppi<sup>10</sup>. Sembra il riassunto di un trattato di ecdotica lachmanniana!

Ma si prenda anche l'edizione della *Chanson de Roland*, considerata l'edizione bédieriana per eccellenza. Uscita nel 1921 (Parigi, Piazza), fu seguita nel 1927 dal magnifico volume di *Commentaires* (sempre presso Piazza). Siamo proprio negli anni del lavoro sul *Lai de l'ombre*. Alle pp. 84-7, Bédier illustra lo stemma che giustifica l'edizione di Theodor Müller (Göttingen, Dieterich'sche Verlags-Buchhandlung, 1863), edizione lachmanniana, proseguendo poi con l'analisi degli altri stemmi propo-

<sup>7</sup> Su questo punto insiste per esempio A. Varvaro, «Critica dei testi classica e romanzo. Problemi comuni ed esperienze diverse» [1970], in Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 567-612.

<sup>8</sup> Vedi A. Castellani, *Bédier avait-il raison? La méthode de Lachmann dans les éditions de textes du Moyen Age*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1957; S. Timpanaro, *La genesi del metodo*, cit., Appendice C: «Stemmi bipartiti e perturbazioni della tradizione manoscritta».

<sup>9</sup> J. Bédier, «La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre*: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes», *Romania*, LIV (1928), pp. 161-96 e 321-56.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 329, 331 e 338.

sti in seguito<sup>11</sup>. Alla fine della rassegna (p. 92) Bédier afferma: «J'essaierai en ce qui suit de montrer que, dès 1863, Th. Müller avait vu la vérité». E l'approvazione allo stemma di Müller è ripetuta più volte. Per es. (ed è sbalorditivo per chi un anno dopo avrebbe tuonato contro gli stemmi a due rami): «on ne doit donc pas s'étonner, ni s'inquiéter, si l'on aboutit, dans le cas de la *Chanson de Roland*, à un classement à deux branches. En faveur de celui-ci, j'au pu invoquer, j'invoquerai encore, comme on a vu et comme on verra, nombre de faits» (p. 134). È vero che lo stemma a due rami, con il manoscritto di Oxford a rappresentare un ramo solo, aveva per Bédier «une vertu libératrice» (p. 135): quella di poter difendere la lezione di Oxford «même aux passages où les autres textes offrent une leçon très spécieuse» (*ibid.*). Ma Bédier svicola abilmente tra l'accettare lo stemma a due rami, perché gli permette di seguire il “bon manuscrit”, cioè O, e l'affermare, come fa nell'articolo sul *Lai de l'ombre*, che gli stemmi a due rami sono sospetti, anche perché risultato della difesa della propria autonomia da parte dei filologi. Ecco l'enunciazione-chiave di Bédier: «à lui seul, le témoignage d'O[xford] a autant de valeur que celui de tous les autres textes» (p. 86). Felice della raggiunta libertà, Bédier pare non accorgersi che la sua enunciazione è logicamente e grammaticalmente reversibile: «le témoignage de tous les autres textes a autant de valeur que le témoignage d'Oxford»<sup>12</sup>, e rientra nell'ortodossia lachmanniana. Insomma, come Marx non era marxista, si può dire che Bédier non era bédieriano.

Ma quando parlo dell'ammorbidente di posizione dei bédieriani, alludo soprattutto al fatto che i più consapevoli di loro (da A. Henri a J. Rychner, da F. Lecoy a Ph. Ménard) hanno visto la necessità di dominare l'assieme della tradizione di un testo, e di tenerne conto quando è necessario. Hanno soprattutto avvertito che il bédierismo estremo è un invito alla pigrizia: è troppo facile, e pochissimo costruttivo, ricopiare un manoscritto, prendendo per buone tutte le sue lezioni, e definire il risultato “édition critique”. Le edizioni preparate da questi illustri colleghi possono, punto per punto, essere discusse (come ogni edizione); però sono sorrette da una serie di approfondimenti che vanno al di là di una puntigliosa discussione di principi.

L'avvicinamento fra lachmanniani e bédieriani non va però inteso come una soluzione di compromesso, ma come un avanzamento nella con-

<sup>11</sup> Bédier ricorda pure la nuova edizione, ampliata e migliorata, del 1878 (stesso editore); non è chiaro da quale delle due citi.

<sup>12</sup> Questo in linea di logica; perché poi è evidente che Oxford è in complesso molto più attendibile degli altri testimoni.



sapevolezza dei problemi e della molteplicità di soluzioni possibili. Il fatto di cui ci si rende conto progressivamente è che il dibattito riguarda solo in parte lo *stemma codicum*. Ho già detto che lo stemma è soltanto una schematizzazione, pur utilissima (il ragionamento stemmatico funziona anche per gli stemmi a due rami, quando un codice o un gruppo appartenente a un ramo si accorda con il ramo concorrente). Va aggiunto che per molti testi è impossibile proporre uno stemma convincente. Per la *Commedia* di Dante, ad esempio, l'opera intensissima di contaminazione anche mentale è stata favorita dal successo immediato dell'opera e dalla diffusione dei manoscritti. E l'analisi delle varianti va impiantata caso per caso. Altre volte, come si riscontra per il *Lai de l'ombre*, si ha l'impressione che i copisti del testo siano stati molto avveduti e competenti; non fanno grossolani errori e sono capaci di correggere quelli dei loro modelli; se intervengono, lo fanno puntualmente e con discrezione. L'errore vistoso e significativo non si dà. Il filologo è costretto in questo caso a considerare errori lezioni a ben vedere accettabili, e così gli stemmi proposti sono più d'uno, e sostanzialmente attendibili, insomma indecidibili (come notò Bédier, autore lui stesso di edizioni di quell'opera).

All'estremo opposto, incontriamo testi per i quali il rimaneggiamento è persino più frequente che la trascrizione letterale. In questi casi ogni manoscritto è da considerare in pratica come un testo autonomo, anche se si possono individuare innovazioni od omissioni comuni a più testi, tali da lasciar intravedere una linea di filiazione. È il caso dei *fabliaux*, o dei "cantari" tre e quattrocenteschi italiani<sup>13</sup>. C'è poi da dire che nella trascrizione di testi prosastici, specie se narrativi, i copisti si sentivano autorizzati a notevoli libertà: potevano parafrasare, sviluppare, abbreviare. Questo può non compromettere l'individuazione dello stemma, ma certo rende impossibile una qualunque ricostruzione (penso come esempio alla *Mort Artu*).

Il caso più tipico di continua elaborazione dei testi (senza peraltro ricorrere all'ipotesi dell'oralità) è offerto dalle *chansons de geste*. Caso eccellente quello della *Chanson de Roland*, dove la lezione abbastanza unitaria di O, di V<sub>4</sub> (parte assonanzata) e del modello della *Karlamagnussa-*

<sup>13</sup> Vd. per esempio J. Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux*, Neuchâtel, Faculté des Lettres et Genève, Droz, 1960, 2 voll.; D. De Robertis, «Problemi di metodo nell'edizione dei cantari» [1960], in Id., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 91-109; G. Fontana, «Le problème des remaniements dans les textes épiques et dans les "cantari" italiens du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècles», in *X<sup>e</sup> Congrès de la Société Rencesvals. Au carrefour des routes d'Europe: La chanson de geste*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 513-30; *Cantare di Madonna Eléna*, a cura di G. Fontana, Firenze, Accademia della Crusca, 1992.

ga è completamente rielaborata dai codici rimati, che costituiscono una vera redazione concorrente<sup>14</sup>. Ciò non impedisce nemmeno in questo caso la delineazione di uno stemma, e infatti anche Bédier accetta quello di Müller, ma rende inevitabile (per motivi dunque diversi da quelli addotti da Bédier) di accettare come base per l'edizione il codice di O, sgravato soltanto dai suoi errori più evidenti. Donde un caso abbastanza anomalo di edizione lachmanniana.

Si profila insomma l'opportunità di abbozzare una tipologia delle edizioni critiche: perché ogni testo è un problema a sé, ogni soluzione è necessariamente diversa dalle altre. Quello che importa soprattutto è l'impegno dell'editore ad analizzare e confrontare, quando il numero dei testimoni non lo rende impossibile, tutta la *varia lectio*, e a cercare di storicizzarla, ciò che significa reperirne gli elementi di razionalità. Per questo possono solo portare confusione i concetti di *mouvance* o *variance*, presentati in modo seducente da grandi studiosi, privi però di esperienza editoriale<sup>15</sup>. Questi concetti presentano la *varia lectio* di qualunque testo come il prodotto di un'irresistibile entropia, invece di esaminare le modalità dell'azione di copiatura, diversa a seconda dei testi e dei tipi di testi, e di descriverne la progressiva proliferazione<sup>16</sup>.

C'è un punto su cui s'è discusso anche troppo: quello che riguarda le lezioni accolte nel testo critico da altri manoscritti. Si è parlato, con orrore, di contaminazioni. Ma chi ricostruisce un testo non va a prendere a casaccio nei vari manoscritti le lezioni più favorevoli; individua invece la soluzione semanticamente più funzionale, e perciò probabilmente archetipica, in quel contesto, e usa la lezione accolta come uno schema semantico e formale, adattato se occorre alla lingua del testo-base. Nessuno vieta, tutt'altro, di segnalare nell'edizione critica ogni intervento, con parentesi tonde o quadre, con corsivi ecc. Del resto, molti lachmanniani ormai tendono a intervenire sempre meno sul testo base. Io ricorro frequentemente al concetto di "correzione mentale": sono correzioni che mi paiono sicure o molto probabili, che però non presentano tutti i parametri secondo me necessari per essere accolte nel testo. E, come ripeto da decenni, è meglio lavorare sull'apparato che sul testo. Nell'apparato

<sup>14</sup> Ne *La tradizione della Chanson de Roland*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, ho messo in evidenza la conservazione di lasse assonanzate, derivanti dal testo base, nei codici rimati, e il valore della loro testimonianza.

<sup>15</sup> P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65-82; B. Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

<sup>16</sup> Per le critiche alla *mouvance* e alla *variance*, Bourgain e Vieillard offrono una buona bibliografia di base a p. 233; altri rinvii in Lepage, p. 45, n. 3.

(che non sarà più un semplice elenco delle lezioni rifiutate<sup>17</sup>) si possono proporre anche varianti alternative, e si può valutare il grado di probabilità di un intervento mentale. L'apparato presenterà dunque, oltre alle prove che giustificano le correzioni attuate, anche proposte per una ricostruzione più audace, da mantenere soltanto sul piano dell'ipotesi.

Ma tornando ai tipi di testi, devo dire che per i testi su cui ho lavorato più a fondo (non mi riferisco alla *Chanson de Roland*, di cui ho appena parlato) ho incontrato di solito la possibilità di tracciare stemmi precisi e articolati: così per i poeti toscani prestilnovisti, curati per i *Poeti del Duecento* di Contini (Milano-Napoli, Ricciardi, 1960); così per il *Bestiaire d'Amours* di Richard de Fournival (Milano-Napoli, Ricciardi, 1957), dove si può persino risalire al di sopra dell'archetipo, nello spazio tra l'archetipo della tradizione vulgata e quello di una versione d'autore in versi, che ha lasciato tracce anche nella vulgata; così per il *Libro de' Vizi e delle Virtudi* di Bono Giamboni (Torino, Einaudi, 1968). Vi sono conferme sperimentali straordinarie: infatti per gli ultimi due testi ho poi scoperto, o sono stati segnalati, nuovi testimoni, ed essi confermano definitivamente correzioni precedentemente attuate, e trovano subito il loro posto preciso nello stemma: una prova incontestabile della sua solidità<sup>18</sup>.

Venendo ai volumi di cui do notizia, dirò che entrambi sono efficaci e ricchissimi di insegnamenti: validissimi insomma per lo scopo che si prefiggono. Può essere interessante osservare come gli autori abbiano variamente trattato un tema ben preciso, e con una buona tradizione alle spalle. Più lineare il volume di Lepage, più generoso sul piano didattico quello di Bourgain e Vieliard, che nei sette *Documents commentés* discute, su brani opportunamente scelti, la ricostruzione critica di testi latini, provenzali e antico-francesi. Non ho naturalmente alcuna contestazione grave da presentare; solo qualche minima osservazione, che mi è gradito esporre agli autori come segno del mio interesse.

<sup>17</sup> Le *Notes philologiques* di cui parla Lepage a p. 126 dovrebbero dunque essere inserite entro l'apparato.

<sup>18</sup> Per il *Bestiaire d'Amours*, vedi G.B. Speroni, «Due nuovi testimoni del *Bestiaires d'Amours* di Richard de Fournival», *Medioevo Romanzo*, VII (1980), pp. 342-69; A. Vitale-Brovarone, «Un testimone sconosciuto ed uno recuperato del *Bestiaire d'Amours*», ivi, pp. 370-401; per il *Libro de' Vizi e delle Virtudi*, vedi C. Segre, «Un nuovo manoscritto del *Libro de' Vizi e delle Virtudi* di Bono Giamboni», *Medioevo Romanzo*, V (1978), pp. 417-28; Id., «Il manoscritto V del *Libro de' Vizi e delle Virtudi* di Bono Giamboni», *Medioevo Romanzo*, XI (1987), pp. 381-8; Id., «*Libro de' Vizi e delle Virtudi*? Novità per i codici del gruppo β», in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Studio Editoriale Programma, 1993, vol. I, pp. 307-14.

Il volume di Lepage dà maggiori stimoli alla discussione, perché parte da una breve storia della critica testuale applicata a testi romanzi, in particolare francesi (pp. 15-57; Bourgain e Vielliard danno cenni molto sommari alle pp. 10-29). In complesso, segnalo soltanto due lacune: nessun cenno alla filologia umanistica, che ha offerto anticipazioni metodologiche sorprendenti (vedi la p. 13 di Bourgain e Vielliard); quasi nessuna attenzione alla filologia dei testi classici, che ha anticipato di decenni quella dei testi romanzi e che le è servita di modello. È in questo ambito che i tedeschi dell'Otto e del primo Novecento hanno individuato quasi tutta la fenomenologia e definito i procedimenti. Ricordare K. Lachmann, come fa Lepage a p. 29, è troppo poco. E non si può tacere del manuale di *Textkritik* (1927) di Paul Maas, tradotto anche in italiano, che è una sintesi preziosa, e ancor oggi un modello.

Ma veniamo a osservazioni più minute. A p. 8, n. 2, Lepage cita le principali collane di testi francesi, senza distinguere tra quelle che offrono edizioni critiche e quelle che danno soltanto i testi. Non cita invece i «Documenti di filologia» diretti da Contini e Alfredo Schiaffini, che sono espressione del neolachmannismo italiano, e tra i testi ne contengono anche di francesi e provenzali (ma pure di spagnoli e italiani, conformemente alla concezione italiana della Filologia romanza), come la *Chanson de Roland*, il *Bestiaire d'Amours*, il canzoniere di Gontier de Soignes, le poesie di Arnaut Daniel ecc.

A p. 34, Lepage, sulla base di uno stemma fittizio a due rami, mostra le conclusioni che se ne possono trarre quanto alla scelta delle lezioni. È vero che, con uno stemma del genere, se i subarchetipi  $\alpha$  e  $\beta$  sono d'accordo su una lezione, questa è da attribuire all'archetipo, mentre se sono in disaccordo sta all'editore scegliere. Ma Lepage non dice che (qualora siano escluse le contaminazioni) se almeno un rappresentante di  $\alpha$  si accorda per una lezione con  $\beta$ , quella lezione è da ritenere autentica; e se almeno un rappresentante di  $\beta$  si accorda per una lezione con  $\alpha$ , anche in quel caso la lezione è da ritenere autentica. Quando invece, nel medesimo stemma, si aggiungesse un terzo ramo rappresentato da E, dice Lepage, «l'embarras de l'éditeur n'apparaîtrait alors que dans le cas où les trois branches différaient», e siamo d'accordo, ma prosegue: «ou que deux d'entre elles s'opposeraient à la troisième». Qui ci dev'essere un errore di stampa o un altro incidente, perché è chiaro che se due rami si accordano contro un terzo, sono i due ad aver ragione, senza alcun «embarras de l'éditeur».

Sempre nelle stesse pagine (34-5), Lepage espone i criteri di ricostruzione del testo del *Roland* di Edmund Stengel (1900) rifacendosi alle giu-

stissime contestazioni di Bédier. Poi elenca una serie di editori di testi (Foerster, Wailly, Långfors, Brandin, Gaston Raynaud, Hoepffner, Wal-lensköld, Longnon, Langlois) che sarebbero criticabili per analoghi motivi. Qui credo che Lepage confonda il trattamento delle varianti di forma e quello delle varianti di sostanza. È infatti evidente che le sue critiche si riferiscono al trattamento del colorito linguistico dei testi, non alla loro ricostruzione. E si sa che, specie nella prima metà del Novecento, per il colorito linguistico c'era la consuetudine d'intervenire liberamente sui testi, in base al miraggio del "colorito originario" che veniva individuato con criteri molto astratti e linguisticamente (oggi) inaccettabili. Questi interventi erano una consuetudine: venivano fatti anche su testi a tradizione unica, e comunque a prescindere dalle metodologie. Ma gli studiosi che Lepage cita (conosco bene in particolare i lavori di Foerster, Långfors, Brandin, Hoepffner, Langlois), per quanto riguarda le varianti di sostanza, sono giudiziosi e spesso felici. Si può discutere l'uno o l'altro su singoli interventi, ma nessuno di questi studiosi incorre negli eccessi dello Stengel.

A p. 44, Lepage dice che nel Medioevo, quando un'opera nasce, «les copistes la transforment imperceptiblement, y introduisant des fautes et des leçons de leur cru, le respect du texte étant, comme on sait, un concept totalement inconnu au Moyen Age». Io credo che questa affermazione, valida in generale, vada sfumata secondo il tipo di testi e la cultura dei copisti, che qualche volta sono molto precisi: vi ho già accennato. E noto che per i testi classici, trascritti nel Medioevo da copisti che, come tutti, non conoscevano quasi più il greco, e male il latino, sono più facili gli errori di copia che i rimaneggiamenti. Per questo la filologia classica si muove con molto maggiore sicurezza di quella medievale. Le critiche di Lepage (p. 46) all'edizione del Jaufre Rudel di Pickens possono essere utilmente integrate con i rinvii di Bourgain e Vielliard, pp. 239-40. Si leggono con grande piacere le ampie riflessioni di Lepage sull'uso degli ordinatori per l'edizione critica dei testi (pp. 52-5), e la decisa conclusione: «Choisir, la machine, même la plus intelligente, n'a pas la faculté de le faire, car elle ne dispose pas du libre arbitre. Cette responsabilité incombera toujours au philologue». Ed è sintomatico che Bourgain e Vielliard siano dello stesso parere (p. 22).

Lepage (come anche Bourgain e Vielliard) riconosce i meriti della scuola italiana nel campo dell'ecdotica dei testi romanzeschi (p. 45). Però non pare avere conoscenza delle teorizzazioni in merito di Gianfranco Contini, tanto che quel maestro è assente dalla Bibliografia (in Bourgain e Vielliard è appena citato, p. 231). Purtroppo i lavori di Contini sono ge-

neralmente mal conosciuti fuori d'Italia, a causa del suo linguaggio quasi criptico e del modo anticonformista di illustrare le argomentazioni. Ma quando si farà una vera storia della nostra disciplina, il suo *Breviario di ecdotica* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, con ristampe presso Einaudi, Torino) vi terrà un posto centrale.

Venendo al manuale Bourgain e Vielliard, dirò che esso porta i segni di un ammirevole esercizio didattico (il manuale appare in una pubblicazione dell'École Nationale des Chartes, entro una serie di «Conseils pour l'édition des textes médiévaux»), sia per il modo di esporre, sia per l'abbondanza di bibliografia, sempre ragionata, cioè accompagnata da brevi commenti. Farò anche qui brevi osservazioni.

A p. 60, Bourgain e Vielliard descrivono la costituzione di un testo sulla base della *varia lectio*, e definiscono il risultato un «texte artificiel». Certo, si tratta di un testo che non esiste materialmente, ma, se il lavoro filologico fosse impeccabile (non lo sarà mai, sia chiaro), si tratterebbe, secondo gli entusiasti fondatori del metodo, di un testo vero, anzi dell'unico testo vero. Più modestamente, e più opportunamente, Contini parlava di una «ipotesi di lavoro», la migliore ipotesi che il filologo abbia saputo produrre. Insomma, preferirei «texte hypothétique».

Nella discussione sul testo del *De tribus diebus* di Ugo da San Vittore (pp. 123-31), Bourgain e Vielliard introducono a un certo punto, non vedo bene con che vantaggio, il concetto di “orientation” dello stemma, che risale, credo, a dom Quentin (p. 127), con relativo stemma non orientato. Il resto del ragionamento avviene in termini lachmanniani, e forse sarebbe stato opportuno giustificare questa “deviazione” nelle pagine a carattere normativo (*orientation* è comunque citato nel lessico terminologico, p. 213). Molto utile il *Petit lexique des termes utilisés en critique textuelle* (pp. 209-14), dove si alternano, secondo l'uso francese contemporaneo, parole francesi come *apographe* e *archétype*, e latine, come *descriptus* (*codex*) e *deteriores*. Per comodità, e per rispetto a una storia secolare, forse sarebbe stato utile segnalare sempre, quando esistano, i termini latini.

Alcune definizioni non soddisfano. *Diasystème du scribe* non coincide esattamente con le «pratiques de graphie, d'accentuation, de coupure des mots et de ponctuation propres à un copiste» (p. 211); il concetto (tratto dalla linguistica) si riferisce al compromesso fra due sistemi linguistici, quello del testo e quello di un dato copista: perciò ogni trascrizione viene a costituire un nuovo diasistema. La storia della tradizione è dunque la storia dei diasistemi che i successivi copisti di un testo hanno realizzato. *Erreurs conjonctives* sono sì «fautes communes à plusieurs ma-

nuscripts, qui caractérisent une lignée» (p. 211), ma più esattamente sono errori di tal natura da non potersi esser prodotti indipendentemente nei manoscritti che li contengono. E le *erreurs séparatives* sono sì «fautes propres qui opposent un manuscrit à son ancêtre immédiat, ou une lignée à celles qui lui sont collatérales» (ivi), ma più esattamente sono errori di tal natura da non poter essere stati eliminati per congettura dal copista del codice che ne è esente. Dopo *descriptus* (*codex*) sarebbe stato utile precisare che la natura di *descriptus* rende un codice inutile per la ricostruzione del testo (di qui la *eliminatio codicum descriptorum*, fase canonica della *recensio*, che nel lessico non è elencata).

Che la *Bibliographie* sia molto informata e precisa è naturale, anche data la presenza della signora Vielliard. Ci sarebbe da ridire (ma è un fenomeno generale, che si potrà discutere altrove) sul fatto che lo sforzo di aggiornamento spesso mette in ombra i maestri del passato: credo che in una bibliografia si dovrebbero citare i lavori migliori e decisivi, non solo i più aggiornati. Comunque le indicazioni fornite sono preziose, e bisogna esserne grati alle autrici. Noto soltanto, per curiosità, che mentre le parti I e II ospitano autori di tutto il mondo e in molte lingue, la parte III, quando tratta la storia della disciplina, tende a creare comparti per la Francia, la Germania, gli Stati Uniti, il Belgio, la Spagna, l'Italia, ciò che è sacrosanto quando si tratti soltanto di censire i lavori compiuti nei rispettivi paesi, ma non quando si parla di studi che appartengono al nostro comune impegno di filologi e di romanisti, che è per definizione cosmopolita. Per esempio gli studi sulle origini tedesche della filologia romanza, o i lavori di Contini, Avalle, Tyssens ecc., non riguardano soltanto la Germania, l'Italia e il Belgio.

Tanto Lepage quanto Bourgain e Vielliard danno poca o nessuna importanza alla numerazione dei paragrafi dei testi in prosa (per esempio Lepage, p. 123). A me pare cosa importantissima, perché solo così sono possibili rinvii validi per ogni edizione. Tra tanti, confesserò di non averne tenuto conto io per il *Bestiaire d'Amours*, che perciò va citato per pagina, ma i numeri cambiano per le edizioni derivate dalla mia (Bianciotto, Zambon ecc.), come non ne tiene conto Francisco Rico, nelle recenti, splendide edizioni del *Don Quijote*, dove si può solo rinviare alla parte, al capitolo e alla carta della princeps, ma non si può indicare il punto preciso del capitolo, ciò che una opportuna paragrafatura renderebbe facilissimo<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> È una scelta programmatica che non condivido, ma che Rico argomenta, per esempio in *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 176-8.

Termino augurandomi che i due manuali nutrano e rafforzino un buon numero di giovani studiosi, così che la critica testuale, e la filologia romanza che su essa in parte si basa, continuino a essere stimoli e mezzi di una ricerca da ritenere inesauribile.



LINA BOLZONI

☞ Roger Chartier, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris (Hautes Études), Gallimard-Seuil, 2005, pp. 210

Ho fatto come Auerbach, ci dice Roger Chartier nella introduzione al suo ultimo libro: ho seguito il filo delle mie letture per individuarvi di volta in volta i casi di «mise en abyme du texte dans le texte, de l'écrit dans l'écriture», così da mostrare come le pratiche dei copisti e l'organizzazione del lavoro nelle stamperie «donnent aux oeuvres non seulement leur corps, mai aussi une part de leur âme». Il rifarsi a un modello nobile come Auerbach risulta giustificato dall'importanza della posta in gioco: la riaffermazione da un lato, e lo sviluppo dall'altro, di un orientamento metodologico che ha costantemente ispirato il lavoro di Chartier, e cioè l'attenzione alle forme materiali del libro e della scrittura, alla loro storia, alle biblioteche, alle diverse pratiche di lettura.

L'ottica adottata risulta immediatamente di grande interesse per chi si occupa di letteratura, poiché qui le questioni cui Chartier ha dedicato una quantità ormai imponente di studi vengono fatte interagire con diversi testi letterari, e quel che garantisce l'unità del libro è appunto la questione della «mise en littérature» di quei problemi che Chartier ha affrontato nelle sue ricerche precedenti.

C'è poi un altro filo rosso che percorre i capitoli, soprattutto nella prima parte del libro, ed è quello enunciato dal titolo: «inscrire et effacer», e cioè l'attenzione rivolta a quel gioco complesso fra memoria e oblio, fra conservazione e distruzione, che viene innestato dalla scrittura e dilatato dalla stampa. Se da un lato infatti la scrittura è vista come lo strumento primario che conserva la memoria, dall'altro essa produce un effetto di eccesso, di pericolosa sovrabbondanza, che va quindi contenuto perché non debordi, perché il 'rumore' prodotto non diventi eccessivo.

I primi due capitoli sono appunto dedicati a inseguire, fra l'XI e il XVII secolo, le tracce di quegli oggetti, di quegli strumenti che vennero creati per venire incontro, nello stesso tempo, al bisogno di scrivere e di cancellare: tavolette, libri, che riproducevano nella loro struttura il bisogno della memoria e insieme la sua fragilità, la sua vulnerabilità. Si comincia con Baudri de Bourgeuil, abate benedettino e poeta dell'XI secolo, che celebra i piaceri quasi fisici di 'consumare' i libri insieme con gli amici e che ci dà una descrizione attenta delle tavolette di cera sulle quali, usando uno stilo, si incideva il testo che poi un copista avrebbe ricopiato sulla pergamena. Si poteva poi cancellare il testo dalla tavoletta, co-

si da averla a disposizione per i bisogni successivi, magari per confidarle pensieri ed emozioni che non erano destinati a durare troppo a lungo.

Secondo Chartier era del tutto simile la struttura materiale di quel «librillo de memoria» che Don Chisciotte e Sancho Panza trovano appena entrati nella Sierra Morena. E da qui l'autore prende le mosse per una affascinante ricostruzione dei diversi modelli di memoria e di scrittura che caratterizzano da un lato Don Chisciotte e Cardenio, l'innamorato infelice che è il proprietario e l'autore del *librillo*, Sancho Panza dall'altro, fino alle varie interpretazioni che si possono rintracciare attraverso le traduzioni del romanzo.

Il gioco di rinvii tra testo letterario e materialità dello strumento della scrittura si ripresenta e si amplia nell'analisi di quella «table of memory» che Amleto tira fuori dalla tasca per obbedire all'ingiunzione dello spirito: «Remember me!». Amleto la prende alla lettera: cancellerà tutto il resto, egli dice, dal «book and volume of my brain» (dove il modello del libro viene usato per rappresentare la memoria) e si appresta a scrivere quel che solo deve ricordare. Ma su cosa lo scrive? Chartier nota che si tratta di un oggetto piccolo, tale che lo si può tenere in tasca e ci si può scrivere stando in piedi. Doveva trattarsi, egli conclude, appunto di qualcosa di simile al *librillo* trovato da Don Chisciotte. Solo che in questo caso l'ipotesi viene rafforzata dal fatto che in effetti sappiamo che un oggetto di questo genere esisteva nell'Inghilterra elisabettiana e ne abbiamo degli esemplari: si tratta delle *Writing Tables with a Calendar for XXIII years* che furono prodotte in gran numero, almeno fra il 1577 e il 1628 (date degli esemplari conservati), da Frank Adams e Robert Triplet. Questo è solo un esempio di quella vera e propria fascinazione degli oggetti che caratterizza questo libro, per cui vengono evocati carte da gioco, figurine di cera, ventagli, ricami, e così via. Seguendo l'invito dell'autore a vedere di volta in volta quale tipo di lettura viene suggerita e testimoniata dalla forma materiale di un'opera – dal libro fino alla disseminazione di oggetti che esso può produrre – possiamo dire che lo studio di Chartier arricchisce la nostra lettura di classici come il *Don Chisciotte* e *Amleto*, nel senso che ci dà nuovi strumenti per *vedere* il testo, per tradurlo in modo più concreto nel teatro della nostra mente.

E sempre a proposito del *Don Chisciotte*, Chartier si ferma a lungo sul celebre episodio, contenuto nella seconda parte, per cui l'eroe visita una stamperia a Barcellona e vi trova, tra i libri che stanno per essere pubblicati, l'apocrifo della seconda parte del *Don Chisciotte*. L'analisi si muove anche qui su due piani, che interagiscono fra di loro. Abbiamo infatti una puntuale messa in luce degli effetti che ciò provoca nel testo, di co-

me Cervantes utilizzi gli effetti straniati creati da questo gioco di specchi fra libri e realtà che naturalmente avrebbe affascinato Borges: il fatto che Don Chisciotte sia lettore del libro che racconta le sue avventure, egli ha scritto, ci inquieta forse perché ci fa venire il dubbio che «si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser fictitious». D'altro lato Chartier valorizza l'interesse che Don Chisciotte mostra per la stamperia: Cervantes ha in mente un luogo reale, che con ogni probabilità è da identificare, come ha suggerito Francisco Rico, con la stamperia di Cormellas, descritta in base alla conoscenza di quella di Juan de la Cuesta a Madrid, dove il *Don Chisciotte* era stato stampato. Per dimostrare come Cervantes sia qui testimone attento delle procedure, dei diversi attori coinvolti nel processo della stampa, Chartier cita alcuni trattati pubblicati nel Seicento dedicati all'«arte de la imprenta». Essi rivelano, egli nota, una forte consapevolezza dell'importanza di tutte quelle procedure che si collocano «entre le génie de l'auteur et la capacité du lecteur». Il carattere liberale dell'arte della stampa è ad esempio teorizzato nel 1675 da Melchior de Cabrera per difendere le esenzioni e immunità fiscali degli stampatori; egli riusa un antico topos per sostenere che un libro è come un uomo, al quale Dio ha dato, oltre all'anima, un corpo; anzi, egli dice, fra i libri scritti da Dio solo l'uomo è un libro stampato, perché Dio ne ha fatto molte copie, conformi al modello e insieme molteplici.

Oltre a riflettere le procedure della stamperia e a farne motivo di invenzione, fino a innestare un gioco vorticoso fra realtà e finzione, la letteratura secentesca può anche dar forma alla diffidenza verso la proliferazione dei testi stampati, specie quando essi si rivelano incontrollabili e potenti. È il caso analizzato nel capitolo dedicato alla commedia *The Staple of News*, pubblicata da Ben Jonson nel 1631. Qui il ritorno all'ordine comporterà la distruzione di un luogo in cui si raccolgono le notizie, si trascrivono, si ordinano per soggetti e, se c'è bisogno, si inventano, di un luogo che rappresenta le due realtà, compresenti nel Seicento, del vecchio sistema della diffusione manoscritta delle notizie, inviate a un pubblico di sottoscrittori, e della nuova realtà delle gazzette, dei giornali, delle notizie stampate. Jonson, nota Chartier, è polemico contro il fatto che la stampa abbia usurpato il ruolo, lo spazio del teatro e nello stesso tempo è preoccupato del rischio che la credibilità che la notizia stampata ha presso il pubblico metta in crisi i vecchi sistemi di controllo, basati sul segreto, e sul rapporto privilegiato fra il re e i letterati, i cortigiani suoi consiglieri. C'è un particolare, nella commedia di Jonson riletta da Chartier, che contribuisce ad aumentare nel lettore di oggi il senso un po' in-

quietante di lontananza e insieme di familiarità: quando il capo dell'impresa, Cymbal, spiega come sono divisi i profitti, dice che la settima parte della metà va a due impiegati, due «clerics» che, nota Chartier, rappresentano un fenomeno sociale della Inghilterra contemporanea, e cioè i «gradués sans emploi dont le nombre a été multiplié dans la décennie 1620 du fait de l'afflux des étudiants à Oxford et Cambridge, alors même que se rétrécissait le marché des positions dans l'Église, l'administration ou la justice que leur diplôme leur permettait d'espérer auparavant». Evidentemente non tutto è poi così diverso, nel tempo dei *The Staple of News* e in quello della rivoluzione informatica.

Nel capitolo V, *Livres parlants et manuscrits clandestins. Les voyages de Dyrcona*, troviamo, intrecciati, due motivi base del libro: l'interesse per i diversi oggetti in cui la scrittura può trovare forma, e il rapporto fra scrivere e cancellare, o tra scrivere e riscrivere. Il capitolo si occupa infatti delle opere di Cyrano de Bergerac, sia dei diversi modi della loro diffusione (manoscritti clandestini o no, che circolano prima e dopo la pubblicazione, e opere a stampa in cui il testo è sottoposto a una consistente revisione), sia di quella profonda «tissure livresque» che, come ha scritto Jacques Prévot, caratterizza i testi. Abbiamo qui un esempio di quella fascinazione degli oggetti cui accennavamo all'inizio: molto belle sono infatti le pagine dedicate ai libri parlanti che, secondo Cyrano, sono usati sulla Luna. Sono libri costruiti in modo da ridare voce al testo, e le forme possono essere le più diverse: piccoli contenitori, non più grandi di un gheriglio di noce, o una specie di orecchini, come quelli che il demone di Socrate regala al viaggiatore lunare. C'è qui, nota Chartier, una specie di anticipazione del trionfo dei libri di piccolo formato che caratterizza l'editoria francese del secondo Seicento, mentre nell'invenzione di una lingua lunare musicale, senza sillabe né parole, possiamo leggere una delle forme della ricerca di una lingua perfetta, che è tema all'ordine del giorno fra Sei e Settecento, e insieme l'insoddisfazione per un sistema di punteggiatura inadeguato, incapace di riprodurre la ricchezza delle sfumature.

Ci sono metafore e similitudini di lunga durata che sono state usate per indicare la scrittura fin dalla Grecia arcaica e che poi acquistano forme e significati nuovi nei diversi contesti storici e sociali. È il caso del motivo antico delle *voces paginarum*, che viene riformulato da Cyrano nei libri parlanti usati sulla Luna, ed è il caso del motivo del rapporto fra testo e tessitura, che è al centro del capitolo dedicato a Goldoni, alla commedia *Una delle ultime sere di Carnevale*, rappresentata a Venezia il 23 febbraio 1762. Come spiegherà nei suoi *Mémoires*, il commediografo che

sta per partire per Parigi si congeda dal suo pubblico mettendo in scena una storia che ha un significato allegorico: il protagonista Anzoletto, il disegnatore di tessuti che sta per partire per Mosca, rappresenta l'autore, mentre i tessitori, coloro che realizzano il tessuto e il disegno, rappresentano gli attori, coloro che danno vita al testo, che lo rappresentano al pubblico. Nel modo in cui Goldoni dà consistenza teatrale alla sua allegoria, Chartier individua la presenza dei conflitti che caratterizzavano la sua situazione economica e sociale, di autore di teatro che vive il conflitto fra il desiderio di onore e il bisogno di profitto, fra la ricerca di una libertà di scrittura e la necessità di avere protettori e un guadagno assicurato.

Nello stesso tempo Chartier mette a fuoco, come dicevamo, la metafora del testo come tessuto così da ridarle consistenza, così da ricollegarla a pratiche sociali e alla produzione di libri. «Dans les sociétés anciennes, – egli scrive – les parentés entre les écrits et les tissus ne sont pas seulement métaphoriques. Elles sont aussi manifestées par la proximité toute matérielle entre les productions de l'écriture et les objets de la couture et de la broderie». Così accade ad esempio in *The Winter's Tale* di Shakespeare, dove c'è un intreccio fra i disparati oggetti che il venditore ambulante offre: le ballate d'amore, tutto ciò che serve per il ricamo, i nastri, i pizzi, tutto ciò che si può regalare a una giovane per conquistarla. Una contiguità analogica, osserva Chartier, è testimoniata dai cofanetti ricoperti di stoffa ricamata che erano posseduti dalle giovani di famiglia ricca nell'età elisabettiana, in cui i gioielli e i profumi erano collocati accanto agli strumenti necessari alla scrittura. Seguendo questa linea, Chartier sottolinea la dimensione femminile del rapporto fra testo, tessitura, ricamo, che aveva trovato tragica espressione nel mito di Filomela. L'autore prende di qui le mosse per fermarsi sui manuali cinquecenteschi che insegnavano i diversi punti di ricamo, sui repertori di immagini che si potevano realizzare, sui *samplers* in cui le giovani inglesi del Seicento ricamavano le lettere dell'alfabeto, le cifre, una preghiera, e a volte un breve testo. «La proximité entre texte e tissu peut [...] être comprise comme l'un des recours qui ont autorisé les femmes à desserrer les contraintes traditionnelles et à entrer en écriture», conclude, forse in maniera troppo ottimistica, l'autore, prima di indicare nella *Mirandolina* goldoniana un esempio di donna indipendente, che sa usare sia l'ago che la penna.

Diderot, la sua ammirazione per i romanzi di Richardson, la posizione che assume sul problema del diritto d'autore, sono al centro della parte finale del libro. Nell'*Éloge de Richardson*, un testo pubblicato nel 1762,

a breve distanza dalla morte dell'autore, Chartier individua in primo luogo una testimonianza preziosa di un modo di leggere il romanzo, degli effetti prodotti sulle lettrici, ma anche sui lettori sensibili: si ha un forte coinvolgimento emotivo, che si esprime anche fisicamente, nei moti del corpo; cadono le barriere tra mondo del libro e mondo dei lettori, nel senso che si parla dei personaggi come se fossero reali, e insieme si santifica per così dire l'autore, se ne fa un personaggio ideale, che si desidererebbe avere come amico e consigliere. Perché questo effetto si realizzi, il romanzo deve evitare due rischi: quello di un lettore irridente, sarcastico, che ride là dove dovrebbe farsi travolgere dalle lacrime, e un lettore impaziente, che giudica il testo eccessivamente lungo.

Chartier sottolinea il nesso fra le nuove condizioni storiche di produzione del romanzo e la qualità letteraria delle opere di Richardson, in particolare le tecniche che egli mette in atto proprio per creare gli effetti di lettura che Diderot testimonia. Così ad esempio Richardson crea con le parole dei 'quadri' entro cui il lettore/spettatore si sente inserito, proprio come nella pittura contemporanea, 'quadri' destinati all'immaginazione, alla rielaborazione morale e sentimentale; si nasconde come autore, presentandosi come il puro tramite di lettere, di documenti ritrovati, ma proprio cancellandosi come autore costruisce la propria autorità morale, pone le basi della propria consacrazione come maestro e amico ideale. Richardson, nota Chartier, fa inoltre i conti da vicino con i nuovi caratteri del mercato dei libri, dei romanzi in primo luogo. Se da un lato condanna le versioni abbreviate, le antologie dei suoi romanzi che circolavano, d'altro lato confeziona lui stesso dei testi in cui si offre il sunto delle lezioni morali che dai suoi romanzi si possono trarre, come la *Collection of the Moral and Instructive Sentiments, Maxims, Cautions, and Reflections, Contained in the Histories of Pamela, Clarissa and Sir Charles Grandisson*, pubblicata nel 1755. I romanzi vengono così tradotti dal loro stesso autore in qualcosa di simile alle raccolte cinquecentesche di *loci communes*, in cui le massime, ordinate alfabeticamente, sono isolate dal contesto narrativo e pronte al riuso. È solo il primo passo, come ci mostra Chartier, di una vera e propria disseminazione del romanzo, che si avrà attraverso versioni teatrali, un gioco di carte inciso sul cuoio, episodi riprodotti in pitture e sui ventagli, oppure affidati a figurine di cera. Il romanzo, in altri termini, prolifera e si traduce in forme diverse, per pubblici diversi. Chartier sottolinea giustamente la specificità settecentesca dei fenomeni che analizza, ma per chi, come chi scrive, ha una lunga familiarità con il Cinquecento, viene naturale di pensare a fenomeni analoghi più antichi, come ad esempio al fatto che l'Or-

*lando Furioso* viene tradotto in un gioco di carte (ne ho segnalato anni fa gli esemplari superstiti, conservati alla Newberry Library di Chicago) e dà origine, nel Seicento, a quel gioco di corte che si chiamava il 'labirinto dell'Ariosto', in cui una specie di gioco dell'oca si intrecciava con momenti teatrali. O ancora il fatto che, come nota Chartier, Richardson incorpora nelle successive edizioni di *Pamela* le lettere di commento dei lettori che lui stesso aveva sollecitato, fa venire in mente il raffinato gioco intellettuale che Thomas More mette in atto con *Utopia*, quando nell'edizione del 1518 include le lettere che alcuni dei suoi amici, come Peter Gilles, Budé, o Erasmo, gli avevano scritto per discutere appunto dell'isola che il testo, pubblicato nel 1516, aveva descritto. Una riprova del fatto che il libro di Chartier è quanto mai sollecitante, e invita a riflettere sul gioco fra lunga durata e differenze che la nuova realtà della stampa contribuisce a produrre.

Per tornare all'elogio che Diderot consacra a Richardson, Chartier lo valorizza non in chiave di estetica (condivide anzi il giudizio di Jean Sgard sul carattere arcaico delle argomentazioni usate) ma piuttosto per la capacità di cogliere una novità radicale che si è prodotta e che investe il rapporto con il lettore, legandosi ad esempio alla campagna pubblicitaria che precede la pubblicazione del romanzo e alla sua capacità di entrare nel mondo familiare, quotidiano del lettore. È questa novità che Diderot riconosce e traduce in un ribaltamento della tradizione che condannava il romanzo proprio per la sua capacità di produrre nel lettore una identificazione con i personaggi e con le loro storie. Chartier cita a questo proposito le osservazioni di Starobinski: «La preuve de la beauté, de la bonté, de la vérité du roman ne doit donc pas être donnée par une critique (fût-elle élogieuse) du roman lui-même, mais par l'affirmation que l'énergie dont il est la source peut être intégralement reversée sur la vie réelle». Scelte formali e politica editoriale, nelle sue diverse forme e diffrazioni, ci mostra Chartier, convergono nel caso di Richardson per produrre nel lettore un forte effetto di coinvolgimento, di adesione morale e affettiva. Il che naturalmente non significa che non si verificchino «le possible dévoiement de la lecture, l'appropriation sauvage et déréglée du texte».

L'*Epilogo* del libro mette a confronto le due diverse posizioni che Diderot e Condorcet esprimono sul problema del diritto d'autore. Nel 1763 Diderot scrive un memoriale che ha a che fare, nelle sue intenzioni, con la libertà di stampa e che, nelle intenzioni dei committenti, dovrebbe servire a garantire ai librai un privilegio perpetuo sulle opere da loro stampate. Diderot cerca di collegare la difesa di tale privilegio con il ri-

conoscimento di una adeguata ricompensa all'autore che cede la propria opera. Nel 1776 Condorcet scrive, anche a sostegno della politica di Turgot, un pamphlet in cui sostiene l'abolizione di ogni privilegio, dato che, secondo lui, il progresso dei Lumi richiede la libera circolazione e la condivisione universale delle verità. Diderot e Condorcet esprimono così due opinioni del tutto contrapposte sul diritto d'autore, dato che per il primo un'opera è espressione del genio individuale mentre per il secondo è veicolo di verità universali. Dietro questa contrapposizione, nota giustamente Chartier, c'è anche il rapporto molto diverso che i due hanno con il mondo dell'editoria: «Entre l'écrivain qui vivait de sa plume et le marquis qui jouissait de ses rentes, il est, en effet, peu de traits communs». Al di là delle diverse soluzioni legislative che la questione trova, quel che interessa a Chartier è sottolineare un punto, il fatto cioè che il lungo dibattito sul *copyright*, che vede schierate le ragioni degli autori e quelle degli stampatori, finisce col mettere al centro la questione di cosa sia l'oggetto della proprietà, e quindi dei privilegi, che gli uni e gli altri rivendicano; proprio così si viene delineando e rafforzando l'idea che, rispetto alla dimensione materiale del libro, privilegia quella invisibile e intangibile dell'opera. Il libro di Chartier finisce così rintracciando le origini storiche, per certi aspetti paradossali, di quel processo di «abstraction textuelle» di cui gli studi qui raccolti contestano i limiti.

#### PAOLO CHIESA

📖 R(ober) B(urchart) C(onstantijn) Huygens, *Ars edendi. A Practical Introduction to Editing Medieval Latin Texts*, Turnhout, Brepols, 2000 (Brepols Essays in European Culture, 2); *Introduction pratique à l'édition des textes latins du moyen âge*, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 84 (traduzione francese a cura dell'autore stesso)

Il volumetto (84 pagine, di cui soltanto 69 di testo effettivo, nella versione francese, cui faremo qui riferimento) presenta un insieme di «recommandations pratiques, parfois peu orthodoxes» rivolte a coloro che «désireraient éditer des textes latins du moyen âge, mais qui manquent d'expérience». Di esperienza ne ha invece molta Huygens, studioso olandese che è stato fra i più illustri e prolifici editori critici di testi mediolatini dell'ultimo mezzo secolo; fra i suoi lavori vanno ricordati almeno i *Gesta Dei per Francos* e il *De pigneribus* di Gilberto di Nogent, la monumentale *Historia rerum in partibus transmarinis gestis* di Guglielmo di Tiro, i *Monumenta Vizeliacensia*, il *Rescriptum contra Lanfrannum* di Be-



rengario di Tours, cui si aggiungono moltissime edizioni di opere di minor respiro, le meno recenti delle quali, risalenti agli anni fra il 1954 e il 1972, l'autore ha recentemente aggiornato e collettivamente rieditato (*Serta mediaevalia. Textus varii saeculorum X-XIII*, Turnhout, Brepols, 2000 [Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 171]).

Lo scopo è dichiaratamente didattico, e didattico è anche il titolo, che richiama le *artes* medievali; dell'*ars* il volumetto riprende la struttura – una successione di istruzioni e di precetti, per lo più in forma di massima o di sentenza – e il tono, semplice e chiaro. L'esposizione è amichevole e discorsiva, ricca di aneddoti, e gli esempi scelti sono sempre lampanti e spesso così clamorosi da fissarsi bene nella mente del lettore. I riferimenti alla teoria sono brevi e rari, al punto da poter apparire sbrigativi e financo superficiali, nell'economia generale comunque trascurabili; tutto si basa su indicazioni e suggerimenti pratici, talvolta concreti fino alla materialità. L'andamento del discorso è poco sistematico, nonostante sia possibile raggruppare gli argomenti lungo un linea che corrisponde approssimativamente alla successione delle operazioni svolte da un editore critico nel corso del suo lavoro. Si trattano fra l'altro le precognizioni necessarie a chi voglia pubblicare testi mediolatini (una buona conoscenza della Bibbia e della liturgia, la capacità di ritrovare le fonti patristiche e classiche, la consapevolezza del sostrato linguistico dello scrittore studiato); i metodi da seguire per la critica di attribuzione e per la determinazione di una presunta autografia (a proposito di quest'ultima si legge la sacrosanta affermazione che «se prononcer sur cete question est en dernière analyse une décision que doit prendre un philologue et non pas un paléographe, attendu qu'elle doit être basée sur l'évidence interne»); le avvertenze per un corretto censimento dei testimoni e per l'uso dei cataloghi dei manoscritti; la scelta fra diverse tipologie editoriali (lachmanniana, bédieriana, diplomatica); le questioni relative al layout editoriale (ortografia, interpunzione, sillabazione); la compilazione di note, apparati, indici; la stesura dell'introduzione. La sezione più lunga è quella dedicata agli 'errori' veri e presunti, nella quale la preoccupazione maggiore è quella di mettere in guardia, attraverso la presentazione di una ricca casistica, dai possibili ipercorrettismi dell'editore di fronte a lezioni che – superficialmente giudicabili 'sbagliate' – vanno tuttavia mantenute come autoriali. L'insistenza circa l'esatta definizione di cosa sia 'errore' è sintomatica della posizione teorica di Huygens (evidente, anche se non insistita): egli dichiara la sua fiducia in un uso intelligente e non integralista della metodologia lachmanniana – la sola in grado di produrre quella cui è qui riservato il nome di 'edition

critique' –, una fiducia anche stavolta non tanto aprioristica, quanto fondata sui buoni frutti ricavabili da una tale strategia di lavoro. Interessante è l'esperienza seminariale che Huygens dichiara di aver condotto sulla *Chronica* di Sigeberto di Gembloux, da lui ricostruita tre volte sulla base dei manoscritti più recenti, seguendo rispettivamente il metodo lachmanniano, il metodo quentiniano e il metodo bédieriano; poiché dell'opera esiste l'autografo – volutamente ignorato durante questa ricostruzione –, a cose fatte si è potuto constatare che la prima strada aveva permesso di produrre un testo assai più conforme all'originale.

Fra le avvertenze e le istruzioni, non mancano quelle più strettamente psicologiche. Si chieda l'editore in erba – dice Huygens – se il testo che egli ha deciso di pubblicare meriti davvero un'edizione (o una riedizione), e non sia invece trascurabile; non si faccia prendere dall'entusiasmo di una presunta scoperta, e sappia determinare con la necessaria pazienza se lo scritto che a lui pare inedito lo sia veramente; non cominci troppo presto a pubblicare testi, come se si trattasse di una facile operazione tecnica, senza prima essersi creato le necessarie competenze storiche e culturali; non abbia la presunzione di procedere a più edizioni contemporaneamente, con l'effetto di non riuscire più ad 'ascoltare' l'un testo senza l'interferenza dell'altro; abbia il coraggio delle scelte testuali, perché chi non l'ha – come già diceva Maas – «devrait s'abstenir d'éditer ou se borner à publier ce qu'il pense être un autographe»; non trascuri i dettagli, dalla rigorosa esattezza di tutte le informazioni fornite all'accurata correzione delle bozze, per evitare che il lettore, scoprendo errori in questioni marginali, diventi scettico anche sulla sostanza centrale.

Questi *warnings* di carattere psicologico, assai più che tecnico, fanno intuire che l'opuscolo, accanto alla dichiarata finalità didattica, ha anche una forte componente autobiografica: un editore di lunga navigazione riflette sulla sua esperienza e, talvolta, su come quest'esperienza ha vissuto. Quasi tutti gli esempi illustrativi e i casi che vengono discussi sono tratti da edizioni preparate dallo stesso Huygens (e questo contribuisce molto alla chiarezza e all'efficacia dell'esposizione); e si incontrano spesso giudizi critici su posizioni e opinioni di altri studiosi, diverse da quelle sostenute dall'autore, circa le opere oggetto di menzione. Ma più significative in proposito sono l'orgogliosa dichiarazione iniziale – nel tono precettistico che è tipico del volumetto – che «éditer des textes est un art. Et comme c'est le cas pour tous les arts, vous devez avoir quelque talent, sinon ce que vous entreprendrez sera un échec», e ancor di più l'epigrafe finale, in cui l'autore, esortando il giovane allievo che immagina suo lettore ad abbracciare, se non è stato scoraggiato dalla lunghezza e dalla difficoltà prospettate, «cette merveilleuse carrière d'éditeur de tex-

tes latins du moyen âge», offre un appassionato giudizio su cosa ha rappresentato per lui la propria attività. La stessa delimitazione di campo – l'*ars* è espressamente dedicata all'edizione di testi latini del Medioevo, e non pretende di dare istruzioni esportabili ad altri ambiti linguistici e temporali – ritaglia all'autore un mestiere ben determinato, e rivela la sua consapevolezza di possedere competenze specifiche, insieme raffinate ed esclusive come quelle di un artista; e non si sfugge alla sensazione che Huygens, riferendo una tecnica, stia trasmettendo in realtà i suoi segreti di bottega. Ecco perché, se il volumetto va certo raccomandato a un editore alle prime armi, che potrà trarre giovamento dall'ascoltare le istruzioni di un maestro veterano, chi lo godrà di più saranno forse gli editori di testi mediolatini di ormai collaudata esperienza, che leggendo riconosceranno problemi da loro stessi già affrontati e risolti, e si troveranno a dialogare con l'autore, non senza talvolta dissentire da lui, su un terreno che è loro familiare. Sempre che non li irriti il tono un po' oracolare dell'esposizione, la voluta noncuranza delle questioni di carattere teorico, l'organizzazione poco sistematica della materia, la inesorabile e continua autocitazione.

MARIA GIOIA TAVONI

📖 *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, a cura di Roberto Cardini, con la collaborazione di Lucia Bertolini e Mariangela Regoliosi, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 552, 32 ill. a col. e 241 in b/n

La biblioteca di un umanista è un universo in movimento, non semplice da esplorare: quando poi colui che ne è venuto definendo entità e confini è Leon Battista Alberti (1404-1472), appare chiaro come essa vada congiunta ad una personalità culturale ardua da svelare, spesso fraintesa, ove non addirittura ignorata. La mostra che si è assunta il compito di tradurre in percorso espositivo i risultati di ricerche scientifiche, condotte da Roberto Cardini e dalla sua *équipe* su più fronti e da molti anni, non poteva che essere ospitata nel suggestivo contesto della Biblioteca privata dei Medici, progettata da Michelangelo perché fosse aperta *publicae utilitati*, come accadde solo nel 1571, ovvero la Medicea Laurenziana di Firenze. In essa confluirono molti codici della più antica raccolta libraria medicea, la *Medicea publica*, costituitasi per volontà di Cosimo il Vecchio a partire dalla famosa libreria di Niccolò Niccoli, aperta nel convento domenicano di San Marco fra le prime biblioteche pubbliche dell'Umanesimo.

Il concetto stesso di *bibliotheca*, che gli umanisti riferivano tanto al-

l'insieme fisico dei volumi e di oggetti raccolti in serie scelte, quanto alla mappa delle realtà autoriali e letterarie materializzate nei libri, mappa che a partire da Gabriel Naudé andrà sotto il nome di *bibliographia*, si traduce con esemplarità nella struttura del catalogo fiorentino. Esso presenta infatti *in primis* l'insieme dei codici e dei documenti sicuramente appartenuti all'Alberti, che li custodiva nel suo studiolo: sono le carte e le lettere personali, pochissime autografe; i libri contenenti le opere, da lui scritte o fatte scrivere, o copiate direttamente su esemplari appartenenti al suo scrittoio; i libri da lui posseduti, sinora riconosciuti in numero di cinque (un Euclide, con annotazione e disegni autografi; il *De legibus* di Cicerone, con l'oroscopo che ha consentito a Cardini di fissare la data di nascita esatta dell'umanista; due codici marziani con altre opere dell'Arpinate, puntualmente postillate; il *De quadratura et triangulatura circuli* di Raimondo Lullo), quasi tutti recanti la nota di possesso. Alla biblioteca privata e 'materiale' segue la 'biblioteca reale' dell'Alberti, ossia l'insieme delle «opere degli autori che costituiscono il suo alimento intellettuale e con i quali egli entrò in un rapporto dialogico, di adesione, emulazione, ripresa, opposizione» (p. 18): da simile premessa consegue la giustificazione metodologica dell'intero catalogo, che intende esibire concretamente ciò che Cardini ha dimostrato per le *Intercentales*, mirabile esempio dell'«uso-riuso» albertiano degli *autores* (p. 91n), presenti in forma di tessere ricomposte nel mosaico dell'opera di Alberti. Tutto il materiale così individuato è disposto nel catalogo in tre distinte sezioni: *I documenti familiari* (pp. 253-76), *Il laboratorio della scrittura* (pp. 277-388), *I libri posseduti e letti* (pp. 389-510).

Prima di entrare nei contenuti delle rigorose schede in cui è articolata ciascuna sezione, il lettore è accolto da ben diciotto saggi, tutti, a eccezione di uno, originali, anch'essi disposti secondo un meditato progetto critico. Dall'intervento di Cardini, dedicato all'«ideologia albertiana del libro», intervento che fa da ègida all'intera mostra, apprendiamo come Alberti, che ha dedicato molti passi delle proprie opere al tema, guardasse al libro e alle biblioteche. Libri che non si limitano al canone allora dominante, quello di Tommaso Parentucelli, ma sono «praesertim ex docta illa vetustate collecti», come ricorda Alberti nel *De re aedificatoria*; libri nei quali si traduce «la percezione vivissima della irriducibile contraddittorietà e ambiguità della vita e dell'uomo», oggetti depositari di una memoria rassicurante, capace di attraversare il tempo, ma dal tempo stesso condannati. Al libro Alberti non risparmia neppure, con l'umorismo che gli è stato riconosciuto da Cardini, l'irriverente destino di finire nello stomaco di un sorcio – immortalato nell'apologo XIX –

che, alle suppliche del «*liber, in quo omnis ars libraria esset perscripta*», e al disperato tentativo di salvare le sue pagine dal perfido roditore, non sa che irridere. Pianto e sorriso si mescolano, alle radici di un sentimento moderno col quale altri metteranno a nudo miti e coscienze dell'uomo. Biblioteche come teatro degli scritti, fondali dinanzi ai quali agiscono i personaggi della fantasia letteraria; biblioteche private e pubbliche; biblioteche come edifici da progettare e realizzare a decoro e utilità pubblici; biblioteche come templi elevati a Pallade e a Pronea, costruiti con filosofia, scienze naturali e morale a mo' di pareti, colonne e tetto. Dalla rassegna non poteva mancare un personaggio, Libripeta, dietro il quale alcuni hanno individuato il Niccoli, ma che secondo Cardini «è un *tipo*: è il concentrato vivissimo della degenerazione degli *studia humanitatis*, o per dir meglio di alcune tendenze reali della rivoluzione umanistica» (p. 33). Ne esce un quadro inaspettato dell'Umanesimo, consapevole dei propri pericoli, polemico e armato di sferzante ironia nei confronti dell'improprio uso della cultura e del libro, in cui essa si materializza, diffidente verso l'isolamento degli intellettuali e la distinzione di saperi alti e bassi, liberali e meccanici. Alberti è uomo di studio, ma anche di azione; al contrario di Petrarca o di Richard de Bury si fa interprete di una concezione rivoluzionaria del libro e dell'*humanitas*, raffigurata nell'intercenale *Picture* come donna che ha il suo punto di forza nelle mani. Mani che afferrano libri, ma anche penne, strumenti musicali e scientifici, gemme, emblemi. Intendendo che i libri, per citare il noto passo del vescovo di Durham, non si limitano ad essere gli unici «*felicitatis speculative immediatissima instrumenta*», apice della vita contemplativa, ma rappresentano soltanto uno dei possibili mezzi consegnati all'uomo per raggiungere il bene.

I primi saggi si compongono di approfondite investigazioni sulla documentazione albertiana oggi sopravvissuta (autografi e documenti inerenti la biografia dell'umanista), sulla teoria e sulla prassi scrittoria albertiane, su inedite e per certi versi spiazzanti modalità compositive della *Mosca* Riccardiana, sulla rassegna dei copisti e dei possessori di codici con opere dell'Alberti e, infine, sui ritratti e sull'autoritratto del grande fiorentino.

Il contributo di Paola Benigni fa il punto sulla sparuta documentazione (solo 13 pezzi, tutti esposti in mostra) sinora recuperata circa le vicende biografiche dell'Alberti, su cui recentissimi affondi archivistici hanno consegnato importanti novità. Molto resta ancora da fare, se i suggerimenti della studiosa non ingannano, proseguendo l'indagine nel *côté* bolognese, dove l'Alberti intrattenne rapporti che si prolungarono

ben oltre gli anni della formazione giovanile presso lo Studio, o in altri centri significativi quali Padova e, soprattutto, Roma.

Dal paratesto che contorna la *Mosca* apprendiamo che Alberti scrisse l'operetta con rapidità e in forma socializzata, dettandola agli amici che allietavano le giornate di una sua non grave malattia; scrittura che comporta una necessaria revisione, dunque, su cui l'acribia filologica non comune di Donatella Coppini ha modo di esercitarsi al fine di individuare il testo critico. Il caso della *Mosca* è presentato in mostra dal codice Riccardiano 767 (scheda 20), idiografo con correzioni di mano dell'Alberti, le quali paiono non «migliorative», ma piuttosto «rabberciative» (p. 52), gettando l'editore nel problema di individuare non l'ultima, ma semmai la migliore volontà dell'autore.

Nel proseguire il percorso nel laboratorio di produzione dell'Alberti, sfogliando le puntualissime registrazioni elaborate da Lucia Bertolini, veniamo a conoscenza dei copisti e dei possessori di manoscritti contenenti testi albertiani. Nei due elenchi, distinti in base alla differente funzione delle persone o delle istituzioni citate e corredati di bibliografia aggiornata, è reso disponibile agli specialisti, in forma strutturata, il tesoro accumulato in anni di ricerche, di recente confluite nel primo volume del monumentale *Censimento dei manoscritti albertiani*, conservati a Firenze (Firenze, Polistampa, 2004). Scorrendo i nomi, si rivelano aspetti eloquenti sia sulla confezione dei manoscritti che tramandano le opere dell'umanista, sia sulla circolazione delle stesse, sin dalla cerchia dei parenti e degli amici intimi, per giungere a personaggi di notevole spessore, membri di illustri famiglie e di potentati, non solo fiorentini (basti ricordare gli Estensi, gli Strozzi, i Montefeltro e Mattia Corvino, re d'Ungheria).

Quanto fossero utili la biblioteca e i libri per Alberti è argomento del bel saggio di Mariangela Regoliosi, la quale analizza il pensiero dell'umanista sul tema dell'amicizia nel rapporto fra teoria e prassi, così come essa si incarna nei libri e nella vita sociale. Il primo a porsi l'interrogativo, inserito nella tradizione del relativo *topos*, è lo stesso Alberti: fino a che punto i principi ideali racchiusi nelle pagine degli *auctores* trovano concrete applicazioni nella realtà che l'intellettuale fronteggia quotidianamente? L'amicizia idealizzata del Lelio ciceroniano sembra incompatibile con le necessità di dissimulazione, di consorteria, di alleanza spesso interessata in cui i rapporti tra persone sono spesso mescolati. La riflessione albertiana sull'amicizia, di sconcertante modernità, va colta per quanto traluce dalla sua parola, che si nutre di quegli stessi *auctores* che apparentemente allontana da sé, in realtà ricuperandone i *verba* e, dun-

que, i concetti. Alberti, che non accetta la mera riproposizione dei detti degli antichi, rilegge Cicerone del *Laelius*, Ovidio dell'*Ars amatoria*, Plauto e Teofrasto, ma soprattutto il *Commentariolum petitionis* di Quinto Cicerone, fratello dell'Arpinate. Parte così dalle sue fonti, che sono anche i suoi libri, e da essi muove a conclusioni limpide: mette così in pratica quegli stessi principi delle *humanae litterae* che «parlano sempre al mondo degli uomini, anzi sono il filtro di qualunque forma di conoscenza e di espressione» (p. 99).

Il catalogo prosegue con numerosi altri contributi, alcuni capaci di innovare dalle fondamenta il pensiero critico sull'Alberti, proprio a partire dalla minuziosa decostruzione dei suoi testi e dal conseguente, non fortuito, esame degli scaffali, se non proprio reali almeno ideali, di cui è costituita la biblioteca dell'Alberti. Troviamo rassicuranti conferme nel catalogo degli autori greci e latini (Omero, Esiodo, Esopo, Erodoto, Ippocrate, Platone, Aristotele, Teofrasto, Plutarco, Senofonte, Diodoro Siculo, Isocrate, Luciano e Diogene Laerzio; Plauto, Terenzio, Lucrezio, Cicerone, Ovidio, Catullo, Orazio, Cesare, Sallustio, Virgilio, Livio, Seneca, Quintiliano, Cornelio Nepote, Valerio Massimo, Vitruvio, Varrone, Columella, Plinio il Vecchio, Apuleio, Marziale, Persio, Giovenale, Manilio, Celso e molti altri), rispettivamente messi a fuoco dalle citate Bertolini e Regoliosi in due appositi interventi, a fianco di inedite scoperte. Come avviene per la sorprendente presenza dell'elegia latina – soprattutto Propertio – posta opportunamente in luce da Cardini, mai prima d'ora riconosciuta come debito contratto dall'Alberti, autentico rifondatore dell'elegia volgare in prosa dopo la *Madonna Fiammetta* di Giovanni Boccaccio. Di grande interesse anche la presenza di Gellio, sul quale la Regoliosi suggerisce necessari e più approfonditi scandagli. Giusto rilievo è stato altresì riservato alle opere di astrologia, di giurisprudenza, di antiquaria, oggetto delle investigazioni di Cardini, di Giovanni Rossi e di Sandro de Maria. Né sfuggono a questa prima proposta di ricostruzione della biblioteca albertiana gli autori della letteratura mediolatina, i Padri della Chiesa, e, da ultimo, i contemporanei, tra i quali Dante, Petrarca, Boccaccio, Leonardo Bruni.

Soffermare l'attenzione sui saggi – comunque sacrificati dalla natura intrinseca alla recensione che non consente di presentarli, seppur *brevisiter*, tutti, vista la loro quantità – non esime dallo spendere energie sul corredo di schede, che del catalogo sono il cuore pulsante. Sono infatti le 125 schede – molti meno, per limiti organizzativi, i pezzi esibiti nelle raffinate bacheche laurenziane – in cui è articolato il volume a lasciare traccia concreta, offrendo l'applicazione della metodologia critica dello

smontaggio, individuata da Cardini e coerentemente attribuita alle opere albertiane, per individuare i lacerti delle sue letture e dei suoi libri. Tralasciando le prime sezioni (I. *Documenti familiari*; II. *Il laboratorio della scrittura*, pp. 251-385, schede 1-58), di impostazione più tradizionale, è nella III che si esplica pienamente l'assunto critico alla base del progetto scientifico della mostra. Dalle opere dell'Alberti o sull'Alberti è dato ricavare, in forma secondaria (dalle edizioni e dalla più autorevole bibliografia critica sinora pubblicate, correttamente elencate alle pp. 390-93) e in forma primaria (dalla competenza e dalla sensibilità del filologo), i *fontes* sottesi alla pagina dell'umanista, che se ne appropriò come di tessere, non inerti, ma anzi pronte ad essere immediatamente riusate. Le schede offrono dunque, autore per autore, secondo la suggestiva e convincente materializzazione editoriale nei codici laurenziani, la reperimentazione di tutti i passi, raggruppati per opera, che Alberti riprese, con puntuale rimando al luogo preciso in cui tale attestazione è provata. Ciascuna scheda, o, ancor meglio, ciascun gruppo di schede, funge quindi da rassegna scientificamente sorvegliata dell'intertestualità albertiana, sottoponendo al consultatore una impressionante mole di dati critici, alcuni dei quali già approfonditi nei saggi introduttivi. Completano la scheda una veloce descrizione del manoscritto, un sintetico commento e l'impeccabile, aggiornatissima, bibliografia. Maggior spazio dedicano invece le schede delle prime due sezioni all'esame codicologico e paleografico dei prodotti dello studiolo di Alberti, riservando al commento l'ampio raggio d'azione che fa di ciascun intervento catalografico un sintetico, ma esauriente, *essai*.

Che il volume su *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista* non sia il mero catalogo dell'omonima mostra è più che una certezza, come abbiamo riferito a proposito del rapporto tra numero di schede e numero di pezzi esposti. Non fosse perché il termine 'catalogo' ricorre a fronte del frontespizio, a individuare la collana che lo ospita (si tratta di "Cataloghi e Mostre" del Centro di Studi sul Classicismo di Arezzo), saremmo quasi tentati di negare al volume questa qualificazione di genere editoriale, se non ripensassimo al significato bibliografico del termine, che in passato – e, solo sporadicamente, oggi – individuava uno tra i più elevati momenti di acquisizione di conoscenza. Così è dunque il catalogo albertiano, che rimarrà per molti anni punto imprescindibile di passaggio, se non di partenza, per ogni ricerca sull'umanista fiorentino. Ottima pertanto la scelta di dotarlo di apparati indicali articolati, complessi e affidabili, come è ormai abituato a rinvenire il consultatore degli strumenti catalografici approntati in occasione delle mostre ideate e rea-



lizzate da Cardini. Per l'occasione l'*équipe* redazionale dei numerosi, alcuni giovanissimi, studiosi che gravitano intorno al menzionato Centro aretino e alla Scuola di Dottorato di Ricerca in Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento di Firenze, ha allestito ben sei indici: dei manoscritti e documenti d'archivio; dei copisti; dei possessori; delle opere albertiane; delle tavole; dei nomi e dei luoghi. Che simile iniziativa cada infine nel sesto centenario della nascita di Leon Battista Alberti, non è certo un caso. Il Comitato Nazionale per le celebrazioni del VI centenario della nascita, la Direzione Generale per i Beni Librari, la Biblioteca Medicea Laurenziana, insieme con il Centro di Studi e la Regione Toscana, hanno consentito che i contributi di tutti i finanziatori (fra i quali anche sponsorizzazioni private che sempre più giocano un ruolo strategico nella organizzazione di eventi culturali), partecipi e assidui sostenitori del progetto, giungessero finalmente a pubblicare importanti risultati di ricerche avviate da Cardini, nella duplice veste di Direttore del Centro Studi e di Presidente dell'Edizione Nazionale delle opere dell'Alberti, molti anni or sono, ben prima dei festeggiamenti centenari. Al visitatore della mostra, nella quale sono stati esposti codici, carte e documenti, ma anche strumenti tecnici, scientifici (globi, ad esempio) e musicali, e al consultatore del catalogo la biblioteca dell'Alberti appare dunque nella sua affascinante, contraddittoria complessità, come luogo di conclusione e di sintesi ma, al contempo – così le intenzioni di chi li ha entrambi impostati –, aperto a futuri, nuovi sviluppi.

PAOLA FARENAGA

☞ Massimo Miglio, *Saggi di stampa. Tipografi e cultura a Roma nel Quattrocento*, a cura di Anna Modigliani, Roma, Roma nel Rinascimento, 2002 (RR inedita, saggi 29), pp. 242, 36 tavv.

In questo volume Massimo Miglio ha raccolto saggi scritti in un arco di tempo che va dalla fine degli anni Settanta al 1999, in una raccolta non occasionale ma che riflette un preciso percorso scientifico che ha inizio con la pubblicazione, per i tipi di un editore sensibile e raffinato, Alberto Vigevani, oggi scomparso, delle prefazioni di Giovanni Andrea Bussi alle edizioni romane di Sweynheym e Pannartz (Milano, Il Polifilo, 1978), edizione curata da Miglio e preceduta da una Introduzione che qui viene riproposta (*Le prefazioni di Giovanni Andrea Bussi alle edizioni di Sweynheym e Pannartz prototipografi romani*). Questo saggio costituisce il punto di partenza di una ricerca tesa a studiare l'attività tipografica in

stretta relazione con il contesto culturale in cui essa si colloca, esulando quindi dai margini ristretti della storia della stampa e finendo per disegnare, in filigrana, un rapido ma significativo profilo della cultura romana di fine Quattrocento. Non a caso il saggio sulle edizioni curate dal Bussi si apre con una *Premessa* dedicata alla cultura romana della seconda metà del XV secolo (significativamente introdotta dall'interrogativo «Cultura romana o cultura a Roma?», domanda non peregrina come ben sa chi conosce la realtà romana di età rinascimentale), seguita da una biografia del Bussi di cui vengono sottolineati, fra difficoltà politiche e miserie individuali, come snodi decisivi il discepolato presso Vittorino da Feltre ed il fecondo rapporto con Niccolò Cusano che «aveva [...] predestinato il Bussi alla collaborazione con i tipografi tedeschi». Dalla successiva analisi del catalogo di Sweynheym e Pannartz negli anni della loro collaborazione col Bussi risaltano le difficoltà incontrate dall'editore ed il continuo conflitto fra l'aspirazione a realizzare un catalogo 'completo' e le disponibilità economiche dell'impresa (ma il capitolo dei finanziamenti resta ancora senza risposte), come pure il frequente soccorso di amici, in particolare il Gaza, ma anche la scarsa collaborazione di chi, come Pomponio Leto, disponendo di un tassello fondamentale della tradizione (è il caso del Virgilio Mediceo), glielo concesse «per un tempo tanto breve» che poté «a mala pena sfogliarlo» (p. 59).

Analizzare l'attività di Bussi come curatore delle edizioni di Sweynheym e Pannartz significa anche prenderne in considerazione lo spessore filologico: l'autore mette in risalto anche i limiti gravi dell'approccio dell'Aleriese ai testi (fra tutti l'ammodernamento della lingua latina «si nimis obsoleta, ad usum nostrum sermonem redigerem», p. 53), ma non tali quali gli vennero attribuiti allora da Perotti e da Sabbadini e Billanovich in tempi più recenti.

Ampio spazio nel saggio è dato alle polemiche che coinvolsero il Bussi a seguito della sua attività editoriale: quella col Perotti e quella forse ancor più pericolosa col Trapezunzio. Senza entrare nel merito degli argomenti cui i contendenti fecero ricorso, per i quali si rinvia al saggio in esame, mi sembra opportuno sottolineare come la ricostruzione di Migliò consenta di intravedere, al di là delle questioni di merito, anche le complesse dinamiche curiali che segnarono la cultura romana negli ultimi anni del pontificato di Paolo II delineando schieramenti e diverse, se non opposte, concezioni del mezzo: Perotti, attaccando il lavoro del Bussi, propone a modello di rigore filologico le edizioni del Campano e di stile all'antica le sue prefazioni; ed ecco allora Bussi evocare l'aiuto avuto dall'Ammannati per l'edizione delle *Epistulae* di Cicerone. Nello

scontro violento con Andrea Trapezunzio, che gli rivolge la pesante accusa di eresia, Bussi risponde con l'edizione dell'*In calumniatorem Platonis* del Bessarione che fornisce una sorta di legittimazione a scelte editoriali influenzate dal neoplatonismo. Inoltre, mentre Bussi è pervicacemente determinato a realizzare un progetto che metta a disposizione dei lettori una 'biblioteca' quanto possibile ampia dei classici e degli autori cristiani, Pomponio Leto ed i suoi *sodales* si impegnano, attraverso la tipografia del Lauer, nella diffusione di opere di autori antichi selezionati con criteri molto lontani da quelli adottati dal Bussi (la scelta di Pomponio è più raffinatamente umanistica non solo nella selezione dei testi ma anche nella veste editoriale: libri di dimensioni contenute, accuratamente corretti, e la firma del curatore a garantirne la qualità «pomponius correxit...»). Conflitti e dinamiche destinati ad acuirsi e a complicarsi con il pontificato di Sisto IV e la scoperta della dimensione 'politica' del nuovo mezzo.

Ma per tornare alla 'qualità' filologica dei testi, Miglio sottolinea nel Bussi la coscienza delle difficoltà dell'impresa come anche la necessità di non leggere le sue edizioni come edizioni critiche, al fine di «non fraintendere la sua opera e per non aspettarsi dalle edizioni romane quello che non era nelle intenzioni» (p. 53) precisando, invece, che per cogliere appieno lo spessore dell'opera del Bussi è indispensabile «affrontare un lavoro puntuale di analisi delle tradizioni manoscritte utilizzate e degli interventi effettuati» (p. 53).

Portando avanti la ricerca sulla linea inaugurata nell'Introduzione alle prefazioni del Bussi, a codici preparati per la stampa e utilizzati in tipografia sono dedicati due saggi: quello scritto con Carla Frova, *Dal manoscritto Sublacense XLII all'“editio princeps” del “De civitate Dei” di sant'Agostino*, e quello dedicato alla prima edizione dell'*Italia illustrata* di Flavio Biondo. Nel primo caso l'analisi autoptica del manoscritto utilizzato a Subiaco (Sublacense XLII) consente di ricostruire il processo lento e articolato attraverso il quale si viene sviluppando la stampa in tempi lunghi, scanditi dai ritmi della vita conventuale, ma consente anche di verificare l'intensa opera di revisione filologica (dovuta probabilmente a due correttori) che la ha preceduta e la fedeltà dell'edizione ai risultati di questa revisione (una cura della fedeltà al modello che si tradurrà anche nella correzione a mano, dopo la stampa, di alcuni errori). La collazione del manoscritto con uno dei superstiti testimoni della stampa costituisce conferma della dipendenza di quest'ultima dal Sublacense, ma soprattutto suggerisce agli autori alcune considerazioni in merito alla qualità del testo: «[il testo base] riporta spesso le lezioni migliori, ma è in più

punti viziato da scorrettezze che pregiudicano la comprensibilità del testo. Gli interventi che sono stati operati dal o dai correttori hanno un duplice carattere. Da un lato cercano di rendere più convincente il testo nei luoghi corrotti, ma non sempre ripristinando la lezione migliore, perché spesso si adottano *lectiones faciliores* o comunque estranee alla tradizione ritenuta più autorevole. Dall'altro introducono precisazioni, ampliamenti o semplificazioni che talora potrebbero essere ricondotti a glosse entrate nel testo» (p. 93). L'analisi del manoscritto sublacense consente anche la ricostruzione dei tempi e dei modi del lavoro tipografico ed a tal fine la testimonianza da esso fornita viene confrontata con quella offerta da manoscritti utilizzati per la stampa di edizioni romane di Sweynheym e Pannartz: sono gli antigrafì delle edizioni dello Strabone e del Bessarione pubblicati nel 1469 e del Plinio del 1470, dai quali si ricava una similitudine nel *modus operandi* seppure calata in ritmi di stampa più intensi, ben diversi da quelli dilatati della stamperia benedettina.

Nel caso dell'edizione dell'opera di Biondo, *Incunaboli come fonte: il manoscritto utilizzato in tipografia della "Roma instaurata" del Biondo* (H\*3242), l'autore, partendo da una indicazione presente nella dedica di Gaspare Biondo a Domenico Dominici dell'edizione della *Roma instaurata* (Roma, De Lignamine, 5. XII. 1474) identifica, non senza difficoltà, il codice utilizzato per la stampa con il manoscritto Ottoboniano latino 1279 della Biblioteca Apostolica Vaticana scritto da *Petrus Honestus*. In questo caso l'analisi del manoscritto è rivelatrice di una storia complessa: corretto e integrato dallo stesso Flavio Biondo, il codice è stato accuratamente preparato dal figlio Gaspare per la stampa, ed il compositore fu rispettoso del manoscritto non solo riproducendone con fedeltà il testo e seguendo con scrupolo le indicazioni del curatore, ma anche facendo in modo di ridurre al minimo le tracce del suo lavoro sulle pagine del codice. Non altrettanto si può dire dei tipografi che, oltre a provocare la perdita di almeno un bifoglio, lasciarono sui fogli dell'Ottoboniano pesanti macchie di inchiostro e tracce di pagine fresche di stampa, su cui distrattamente poggiarono i fogli del manoscritto. In questo caso l'aspirazione del curatore, che è anche figlio ed erede dell'autore, di proporre un'edizione del testo non solo corretta ma rispettosa nella scansione della pagina dell'impostazione originaria, riproducendone anche i *notabilia* topografici, si scontra con le ancora limitate possibilità tecniche del mezzo, e l'anonimo stampatore non è in grado di riprodurre quelle postille che pure Gaspare aveva accuratamente preparato e che sostituisce con *indices* premessi ad ogni libro che li riproducono *ad verbum*. E mi chiedo se tutto quel nero lasciato sui fogli del codice non sia

indizio di uno sforzo indirizzato appunto a sperimentare una soluzione tecnica soddisfacente.

Se nel caso di Biondo – ma questo vale anche per l'edizione di Gellio curata da Bussi – la tecnica non ha ancora sviluppato competenze che consentano una resa del testo adeguata al modello manoscritto, in un altro caso sono le disponibilità economiche a costituire un ostacolo per le scelte tipografiche. È questo il caso delle edizioni illustrate, rare, se non rarissime, nei primi anni di attività delle tipografie romane, nonostante questa si fosse inaugurata con la sorprendente edizione illustrata delle *Meditationes* del Torquemada. Una latitanza, questa delle edizioni illustrate, che si interrompe clamorosamente con la stampa della *Cosmographia* di Tolomeo preparata da Sweynheym nel corso di tre anni di lavoro e realizzata, dopo la morte di lui, da Buckinck. A questa straordinaria impresa che vide sommarsi competenze tecniche e impegno filologico al più alto livello – a preparare il testo fu infatti Domizio Calderini, ma anch'egli non fece in tempo a vederlo stampato – è dedicato il saggio *Sempiterno ingenii artificiique monumento*.

Oltre che per la sua eccezionale qualità, questa edizione è notevole perché segna una svolta nella storia dell'editoria romana e denuncia la raggiunta consapevolezza dei tipografi di potersi misurare alla pari col modello del libro manoscritto e di disporre finalmente di una capacità tecnica all'altezza delle loro ambizioni. Solo così si spiega un impegno durato anni e interrotto solo dalla morte del primo tipografo e dello stesso curatore. In questa ultima tappa della biografia di Conrad Sweynheym si disegna perfettamente la parabola della prima editoria romana: una editoria fatta da tipografi di grande intraprendenza, interessati a sperimentare, pur nel rispetto del modello del libro manoscritto, le possibilità del mezzo. Con lo stesso spirito di avventura che lo aveva spinto fuori dalla Germania verso l'Italia e poi da Subiaco verso l'Urbe, ora, dopo la separazione da Pannartz, che invece continuò a "galleggiare" sul mercato riproponendo i vecchi titoli stampati dalla disciolta società, Sweynheym si lanciò nell'impresa che doveva costituire il *monumentum* della sua esperienza. E di edizione monumentale si tratta: 124 carte in folio e 27 mappe xilografiche, un'edizione che inaugura una importante seppur brevissima stagione dell'editoria romana: il Tolomeo è del 1478, due anni più tardi vengono pubblicate dal De Lignamine le edizioni, riccamente illustrate, delle *Discordantiae* del Barbieri e dell'*Herbarium* dello pseudo-Apuleio, a testimoniare che anche a Roma era possibile editare libri in cui l'apparato iconografico era indispensabile complemento del testo. Tre anni di lavoro, dunque, per il tipografo che si assicurò la

collaborazione di «mathematici», che lo aiutarono a risolvere i problemi legati alla stampa delle lastre di rame, e del giovane talento più brillante dello *Studium*, Domizio Calderini, che «collazionò codici greci; modificò il testo della traduzione di Jacopo di Angelo da Scarperia, quando errato; corresse i valori delle longitudini e delle latitudini; emendò i nomi geografici e li collocò al giusto posto» (p. 153). A Sweynheym subentrò Buckink, della cui attività questa è l'unica testimonianza, che «perfezionò macchine di straordinaria precisione per la composizione dell'opera» (p. 152). C'è, nella dedica a Sisto IV che dà notizia del percorso dell'edizione, la serena consapevolezza di una raggiunta autonomia del mezzo, la sicurezza di chi sa che ormai il libro a stampa può competere con il manoscritto, simile ma ormai altro.

In una così poderosa impresa restano ignoti due nomi: quello del disegnatore delle lastre, ma, come scrive Miglio, «è un nome che potrà essere suggerito», e quello del o dei finanziatori, perché a me sembra impossibile credere che dietro un'edizione così impegnativa non ci fosse anche una complessa struttura societaria che garantisse i capitali necessari alla realizzazione, ma anche in questo caso, purtroppo, la mancanza di documentazione per questo settore dell'economia romana è il grave *handicap* col quale ci si deve continuamente confrontare nello studio della stampa a Roma.

Se dietro al libro stampato ci sono i risultati di molteplici competenze, a dare ad esso un 'senso' contribuisce in modo decisivo l'intervento dell'acquirente, cosicché nel ricostruire la storia di uno di essi dovremo tener conto anche delle sue vicende posteditoriali. È quanto fa Miglio nel saggio *Di un incunabolo conservato e di altri sparsi per il mondo*, in cui studia il frammento superstite di una folta raccolta di orazioni tutte recitate, e stampate, a Roma, raccolte da Virgilio Bovio per inviarle a Bologna al fratello Giacomo. Lo spunto per la ricerca viene dall'incunabolo *Réserve M 415* della Bibliothèque Nationale di Parigi, che conserva le prime carte di quella che fu una raccolta di 63 testi per 347 carte e dalla cui dispersione, oltre al primo pezzo, si sono salvati l'indice e la lettera di accompagnamento. E la lettera dichiara esplicitamente le ragioni della raccolta: «la storia contemporanea è scritta in quei fascicoli legati insieme» (p. 159). L'elenco delle orazioni riunite in volume da Virgilio Bovio viene analizzato da Miglio che conclude sottolineando come in esse si rifletta una peculiare caratteristica della realtà romana che diede luogo ad un fenomeno che favorì «la diffusione di temi culturali, mitografie politiche, biografie individuali».

Al rapporto fra attività tipografica e cultura romana è dedicato il sag-

gio *La diffusione della cultura umanistica negli incunaboli: Roma*. Miglio parte dalla constatazione della «incapacità di trovare una esatta valutazione della cultura romana tardomedievale» e del contributo che lo studio delle singole edizioni ma anche dei singoli libri può dare al fine di «esplicitare l'individualità della cultura della società romana di età rinascimentale», una società in cui al fenomeno caratterizzante del «ritorno all'antico» si affianca quello, altrettanto rilevante, del «recupero e riuso di tradizioni culturali medioevali». Partendo da questi presupposti Miglio ricostruisce il definirsi della cultura romana fra i diversi poli della società: la curia, lo Studio, la *sodalitas* pomponiana, la Biblioteca pontificia. Resta assente o pallidamente presente la dimensione municipale; sembrano estranee ad una attenzione per il nuovo mezzo di produzione del libro le personalità più rappresentative della società municipale: è vero che l'attività di Sweynheym e Pannartz e poi del solo Pannartz si svolge «in domo» dei fratelli Massimo, ma è anche vero che l'indicazione sembra avere valore esclusivamente topico, mentre manca nei *colophones* dei due prototipografi il ricorso a quelle formule che indicano una partecipazione economica all'impresa. Allo stesso modo, solo raramente personalità della società romana appaiono come destinatari della dedica di edizioni e quasi esclusivamente in virtù degli uffici ricoperti, mentre la figura sicuramente più rappresentativa della cultura municipale, Marcantonio Altieri, dopo un episodico interessamento al nuovo mezzo con l'edizione del commento di Pomponio al X libro di Columella (edizione attribuita dagli incunabolisti ad un tipografo padovano e datata fra 1475 e 1480, HSTC ic00763000, ma la questione andrebbe forse riconsiderata), appare disinteressarsene, anzi, come sottolineato dallo stesso Miglio nella *Premessa* al volume collettivo *Editore ed edizioni a Roma nel Rinascimento* (Roma 2005): «Il libro prodotto a Roma può non essere un libro romano [...] Anche in questo non diversamente da quanto accade in una città sempre più cosmopolita, dove i romani cominciano a essere una minoranza. Non è forse un caso che, nei primi decenni del Cinquecento, Marco Antonio Altieri, l'espressione più alta dell'ideologia municipale romana, rifiuti la stampa per le sue opere».

Ho lasciato intenzionalmente per ultimo il saggio che apre la raccolta (*Il nero sulla carta bianca: ovvero l'anello di Angelica*, parafrasi di un noto passo della *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tommaso Garzoni) poiché esso sintetizza efficacemente i temi che via via si vanno svolgendo nel libro. Esso venne pubblicato originariamente nel catalogo della Mostra «Gutenberg e Roma. Le origini della stampa nella città dei papi (1467-1477)», una mostra ed un catalogo (Napoli

1997) che hanno sicuramente segnato una tappa importante nella ricerca intorno alla stampa romana del Quattrocento offrendo contemporaneamente l'occasione per una riflessione su quanto fino allora indagato e proponendo nuovi spunti di ricerca. In questo saggio Miglio ripercorre rapidamente i dati ormai acquisiti intorno alla storia dell'editoria romana e individua possibili percorsi di ricerca quale quello relativo all'uso politico della stampa: «Un esempio politico, ma con proiezioni molteplici, è la costante utilizzazione nel Quattrocento, da parte del papato, nonostante la denuncia di falsità pubblicata da Lorenzo Valla, della Donazione di Costantino [...] coincidente con la proposta di una monarchia pontificia, teorizzata, ad esempio, da Rodrigo Sanchez de Arévalo, tra i primi degli autori contemporanei ad utilizzare la stampa per la pubblicazione di sue opere» (p. 19); come anche sottolinea l'urgenza di procedere ad un censimento dei codici utilizzati per la stampa, e soprattutto segnala l'importante funzione di volano insieme culturale ed economico esercitata dall'attività delle tipografie nella realtà romana, per concludere, con Garzoni, sulla funzione positiva, e rivoluzionaria, della stampa che rompe gli incantesimi ed ha «risvegliato i spiriti dell'uomo, ch'erano addormentati veramente nel sonno dell'ignoranza».

Completano il volume tre rapide schede dedicate alla segnalazione di incunaboli parigini e vaticani e ad un profilo biografico del vescovo Pietro Garcia, autore della risposta all'*Apologia* di Pico e per breve tempo bibliotecario della Vaticana.

Per finire una considerazione a margine: in apertura del saggio *Le prefazioni di Giovanni Andrea Bussi* Miglio scrive: «le nostre conoscenze particolari sulla cultura romana [...] sono per il Quattrocento ancora troppo episodiche e frammentarie per delineare una sintesi appena sufficientemente valida» (p. 26). L'osservazione, sicuramente fondata alla data in cui fu scritto il saggio (1978), oggi appare parzialmente superata anche grazie agli studi condotti dallo stesso Miglio, o da lui promossi, ed il libro costituisce un auspicio ed uno stimolo a proseguire la ricerca, perché, nonostante tutto, ancora molto resta da fare: quest'anno vedrà la messa in rete dell'IERS (*Indice delle edizioni romane a stampa, 1467-1500*, Città del Vaticano 1982) aggiornato attraverso la collazione con l'IISTC ma soprattutto attraverso la verifica diretta degli esemplari conservati (per il momento prevalentemente nelle biblioteche romane e presso la Biblioteca Apostolica Vaticana), al fine di rendere conto degli interventi redazionali e degli apparati paratestuali, oltre che di particolari scelte di impostazione del libro quali l'impaginazione e la presenza di illustrazioni. Tutto ciò porterà ad un indubbio arricchimento delle nostre cono-



scenze intorno alla stampa incunabola romana e soprattutto consentirà di sviluppare la ricerca su alcuni aspetti essenziali di essa: fra tutti ricordo il censimento delle prefazioni, indispensabile strumento non solo per valutare la natura ed il senso delle collaborazioni editoriali ma ineludibile snodo delle relazioni fra le diverse dimensioni della società romana, come già anticipava lo studio di Miglio sulle prefazioni del Bussi.

ELISA DI RENZO

📖 Brian Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 270

Nel 2004 è uscita per le edizioni Sylvestre Bonnard la traduzione italiana di quella che è forse l'opera di maggior impegno dell'autore Brian Richardson: *Printing, writers and readers in Renaissance Italy*, pubblicata la prima volta in lingua inglese nel 1999 dalla Cambridge University Press. Inserita dall'editore italiano all'interno della collana *Il sapere del libro*, dove sono accolti saggi che si occupano della storia di quest'ultimo con particolare interesse al fitto intreccio che la lega alla più generale storia sociale e culturale, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento* si presenta come sintesi dello stato dell'arte degli studi di storia del libro nel periodo che va dall'invenzione delle tecniche di stampa a metà del Quattrocento fino a coprire tutto il secolo successivo, integrando fra loro gli studi precedenti, di cui vengono analizzati dati e risultati. È un libro, quindi, che si colloca nel filone delle opere riassuntive e sintetiche di ampio respiro, che vanno da *The Venetian printing press*, di Horatio F. Brown (1891), a *L'apparition du livre*, di Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (1958), testi che l'autore si propone di approfondire ed aggiornare.

Brian Richardson nasce come italianista e si specializza nella produzione culturale rinascimentale, con particolare attenzione alla questione della lingua, che rappresenta un po' il filo conduttore nel profilo scientifico delle sue pubblicazioni, dall'edizione del *Principe* (1979), a quella delle *Regole grammaticali della volgar lingua* di Giovan Francesco Fortunio (2001), al suo impegno come *general editor* di *Modern Language Review*. È nell'unione di questi interessi che si inserisce il filone di studi sulla stampa italiana e sulle sue origini, caratterizzato quindi da un approccio eminentemente letterario, sociale e più latamente culturale.

L'articolazione del libro, meticolosamente strutturata anche grazie ai numerosi rimandi interni al testo, è esplicitata fin dalla prefazione: «la prima parte descrive la produzione e la circolazione dei libri. Il primo ca-

pitolo riassume le tecniche di stampa; il secondo delinea il più ampio contesto in cui essa operò [...]. La seconda parte è dedicata agli scrittori: ai mutamenti che la stampa provocò nel processo di pubblicazione (capitolo terzo), e alle relazioni tra scrittori e mondo della stampa (capitolo quarto). La terza parte è centrata sul pubblico dei lettori o di coloro che desiderano leggere. [...] il quinto capitolo considera quali fossero la disponibilità e accessibilità dei libri stampati e gli effetti della relativa abbondanza di libri sulle biblioteche pubbliche e private. L'ultimo capitolo tratta dell'evoluzione delle forme e dei contenuti dei testi a stampa offerti ai lettori» (p. 7). Si tratta quindi di un progetto ambizioso, che mira a ricostruire e a rappresentare di fronte ai nostri occhi tutti i personaggi, i ruoli e le vicende di questo particolare aspetto della storia.

Secondo la medesima prefazione «lo scopo di questo libro è di offrire un'introduzione sia a questo rivoluzionario mezzo di diffusione della parola scritta [la stampa a caratteri mobili] sia al suo impatto sugli scrittori e sui lettori», ma non è ben chiaro chi sia il destinatario di tale operazione, per la disomogeneità di trattamento delle diverse questioni che animano il saggio. Probabilmente l'autore pensava allo studente universitario, cui offre con questo testo un diverso e forse nuovo punto di vista sulla realtà già ben conosciuta del Rinascimento italiano. Per un lettore di questo tipo troppi sono però i tecnicismi non chiariti che si rincorrono lungo le pagine del libro, troppe sono le conoscenze specifiche che si danno per acquisite, troppo poche le immagini che accompagnano le spiegazioni tecniche, soprattutto quelle che sono alla base del primo capitolo del libro (ad esempio laddove vengono spiegati struttura e funzionamento della matrice, a p. 22, o del compositoio, a p. 23 – dove il testo rimanda ad una immagine affatto esplicativa – o del torchio, a p. 32; in quest'ultimo caso contribuisce a rendere parzialmente oscuro il testo la sostituzione, nella sequenza delle figure che illustrano il libro, della foto di un torchio settecentesco, presente nell'edizione inglese, con la *Visione di Sant'Agostino* del Carpaccio, inserita invece in quella italiana). Se il destinatario era al contrario il lettore specialista, il bibliografo, troppe sono le parole che vengono spese per spiegare concetti ben noti ed oramai acquisiti. Contrasta con l'impressione di ridondanza che accompagna alcune spiegazioni quella che in più momenti si avverte come mancanza di approfondimento su questioni ancora poco conosciute, come i libri tabellari e i tentativi di stampa che hanno preceduto e affiancato l'invenzione di Gutenberg, liquidati con poche parole (p. 14) prima di affrontare la spiegazione della tecnica sviluppata dall'orafo tedesco.

Laddove si parla della carta e della sua importanza per la fortuna del

libro a stampa (p. 19), così come dove vengono analizzate le caratteristiche che accomunano i rari casi di utilizzo della pergamena (p. 24), viene fatto riferimento unicamente all'economicità della prima, che ne rende possibili ampie forniture ad un costo relativamente basso rispetto alla seconda e che quindi ben si adatta alla replicazione del testo in numerose copie, che è il principale obiettivo delle nuove tecniche, ma non si parla delle caratteristiche fisiche di tale materiale, dell'omogeneità che caratterizza la sua igroscopicità, che – sfruttata attraverso la consueta precedente imbibizione – rende possibile una ricezione uniforme dell'inchiostro di stampa ed una distribuzione corretta sul supporto della forza sprigionata dal torchio. Non si potrebbe dire lo stesso per la pergamena, che mai dimentica la sua origine animale e reagisce quindi in modo diseguale ed imprevedibile all'umidità e la cui superficie liscia e compatta mal si combina con l'inchiostro grasso utilizzato fin dagli albori della stampa.

Da rilevare inoltre come la forma concisa scelta per descrivere la manifattura della carta porti ad alcune imprecisioni, fuorvianti per il lettore alle prime armi. Nella tradizione occidentale il foglio di carta viene infatti creato nella forma – o, meglio, modulo, secondo il lessico in uso a Fabriano – ma poi pressato tra feltri e messo ad asciugare in ambienti areati steso su fili e non all'interno della forma stessa, come si legge a p. 19, anche perché questo implicherebbe una moltiplicazione dei moduli, improbabile ed antieconomica. In questo caso però è l'edizione italiana che, mal comprendendo l'inglese *drained* e traducendolo con l'italiano “messi ad asciugare”, trasforma un'espressione poco chiara in un vero e proprio errore. Laddove si parla dell'origine dei filoni (p. 27), non viene fatto poi alcun riferimento alla presenza dei colonnelli – inseriti nei moduli in corrispondenza non di “più ampi fili di ottone” (*broader brass wires*), ma delle catenelle – che permettono al modulo stesso di distribuire il peso dell'acqua quando viene fatto emergere dal tino. Si tratta di bastoni a sezione triangolare in legno (ma nei paesi nordici qualche volta anche in metallo) che sostengono le vergelle. Strutturalmente parlando non è strettamente necessario far coincidere catenella e colonnello ma, per garantire un buon drenaggio del modulo e per motivi estetici, i due si trovano sempre sovrapposti. Soltanto il tranciafile (*tranchefile*), di tradizione francese, è un filo metallico applicato alla superficie del modulo in prossimità dei lati corti di quest'ultimo.

Passando al processo di stampa, è sempre lo sforzo di riassumere e condensare spiegazioni tecniche all'origine della mancata menzione dei chiodini, o puntine, utilizzati per fissare il foglio da stampare sul timpa-

no per garantire un ottimo registro nella stampa in volta, che altrimenti (p. 34) potrebbe apparire quasi un miracolo, in un'operazione realizzata in gran velocità per risparmiare il massimo di tempo possibile.

Ricche di notizie, esaurienti e di piacevole lettura sono la seconda e la terza parte, dedicate all'analisi dei mutamenti che l'introduzione della stampa stimolò negli autori da un lato, nei lettori dall'altro, in un incessante e complesso gioco di stimoli creati dalla diffusione delle nuove tecniche e di richieste in continua evoluzione da parte del pubblico dei lettori, dello Stato e della società tutta. L'ampio e sapiente uso delle fonti, la continua esemplificazione della realtà attraverso la presentazione di personaggi storici e delle loro vicende, l'analisi dei mutamenti sociali profondi che intervennero negli anni del Rinascimento italiano rendono la lettura di questi capitoli di interesse generale, dello storico del libro come dello storico *tout court*, e rappresentano una efficace sintesi degli studi sull'argomento, un ottimo punto di partenza per reperire ulteriori informazioni e notizie grazie ai continui rinvii alla ricca ed aggiornata bibliografia che chiude il libro. Di grande interesse in modo particolare la continua contestualizzazione nella più ampia storia italiana degli eventi propri della storia del libro, dove la solida conoscenza della bibliografia, dedicata alle tematiche nostrane, consente all'autore la messa a fuoco delle specificità della realtà della penisola e di quelle dei singoli Stati che all'epoca la componevano. A questo proposito però, a nostro giudizio, sembrerebbe che «la divisione degli stati italiani e l'instabilità politica del periodo» (p. 15) abbiano rappresentato non un ostacolo che la forza propulsiva delle nuove tecniche ha dovuto superare, quanto una concausa del grande sviluppo che in Italia conobbe la stampa a caratteri mobili e soprattutto della sua precoce diffusione capillare sul territorio. In un certo senso quindi quest'opera, con la sua grande competenza riguardo alla realtà e alla storia italiana, va a compensare una lacuna presente in *L'apparition du livre*, e già rilevata da Armando Petrucci nella sua introduzione alla traduzione italiana (uscita da Laterza nel 1977 con il titolo *La nascita del libro*): quella della scarsa attenzione alle specificità del libro italiano. Allo stesso tempo, però, nel Richardson l'esposizione appare neutra, priva di una tesi forte che animi la struttura del testo, cosa che succede, invece, nell'opera francese, tesa a indicare nell'invenzione del libro a stampa e nella sua ampia diffusione una manifestazione delle sorti progressive della storia dell'umanità, tesi, questa, che il lettore italiano trova messa in discussione fin dalle pagine introduttive sopra citate di Petrucci. Nella ricostruzione di *L'apparition du livre*, dell'invenzione del libro a stampa si sottolinea la discontinuità non

solo rispetto alle precedenti tecniche di allestimento del libro, ma soprattutto rispetto alle modalità di diffusione del sapere e al pubblico che caratterizzavano il libro manoscritto, secondo una visione sviluppata nel mondo anglosassone da studiosi come Elizabeth L. Eisenstein, con il suo *The printing revolution in early modern Europe* (1983); Richardson oppone a questa discontinuità, a questa rivoluzione, un modello secondo il quale, almeno in Italia, il passaggio dal libro manoscritto a quello a stampa riveste le caratteristiche di un'evoluzione (come sottolinea anche il titolo del secondo capitolo) da modalità raffinate di duplicazione di testi – operate da gruppi di copisti che lavoravano per quello che oggi definiremmo un imprenditore (emblematico il caso di Vespasiano da Bisticci) – alla loro replicazione meccanica (*l'ars artificialiter scribendi*), e si avvicina così alle tesi di studiosi quali Luigi Balsamo e il più volte citato Petrucci.

L'opzione effettuata dall'autore in favore di una buona leggibilità va talvolta a scapito della precisione delle citazioni: è il caso di p. 28, in cui si parla di «un'edizione stampata a Venezia nel 1483» senza darne gli estremi, o dove si riferiscono riflessioni e commenti d'epoca dandone l'autore ma non la fonte (è il caso del redattore Girolamo Ruscelli, citato a p. 31), od offrendo al lettore la sola fonte secondaria, lo studio che ha parlato di una problematica, fornendo così notizie certo molto utili, ma non esaustive della curiosità di chi legge (è il caso della dedica a Sisto IV di Pannartz, citata a p. 44, dove la nota ci indica con precisione dove ritrovarla nella raccolta del Bussi, ma non in quale edizione, o quello dell'illustrazione francese di una libreria, citata a p. 59, dove si indica non il luogo originario in cui è stata stampata, ma solo gli studi che l'hanno riprodotta nel tempo).

Nell'ampiezza di temi trattati esaurientemente lungo le pagine del libro, si rileva inoltre una lacuna importante: le legature non vengono mai indicate come possibile luogo di indagine o fonte di notizie, e questa mancanza appare evidente in modo particolare laddove si parla del processo di verticalizzazione nella conservazione dei volumi sugli scaffali: si tratta di un processo epocale, che muta in modo radicale l'aspetto fisico dei libri e l'apparenza e la percezione delle biblioteche, e che viene affrontato in poche righe, a p. 184, citando le legature solo in relazione ai cambiamenti che la verticalizzazione ha imposto alla titolazione. Troppo velocemente vengono poi affrontate le cause di scomparsa di intere edizioni e di sopravvivenza di altre, tralasciando di indicare nell'uso la principale causa di degrado e perdita di libri, laddove viene affrontato il tema dell'influenza della stampa sull'istruzione, a p. 210, con la compar-

sa sul mercato di un numero considerevole ed in continua crescita di manuali di studio, raramente conservati dai possessori ed ancor più raramente fatti oggetto di campagne d'acquisto da parte di collezionisti e biblioteche di ogni epoca.

Con l'occasione dell'edizione italiana, come sottolineato dall'autore stesso nella prefazione (p. 8), Richardson ha provveduto a «fare alcune correzioni, aggiornamenti ed integrazioni», evidenti soprattutto nelle note, nella bibliografia – già molto ampia nell'edizione inglese, che quindi diventa un vero tesoro per lo studioso e più ancora per lo studente di storia del libro – e nell'aggiunta, al termine delle didascalie che accompagnano le immagini, dell'indicazione della biblioteca che conserva l'esemplare riprodotto.

La traduzione italiana infine, per quanto generalmente accurata e puntuale, presenta delle inesattezze che procurano talvolta grattacapi al lettore. Oltre alla già citata cattiva interpretazione di *drained*, a p. 35 troviamo un inspiegabile imperfetto, che ha sostituito il presente inglese, che trasforma il termine “stato”, proprio del lessico tecnico dei bibliografi, in un termine d'uso rinascimentale; a p. 36 invece l'inglese *cancel* viene tradotto con il francesismo “carticino”, quando nella bibliografia italiana si è oramai imposto il termine *cancellans*, in seguito agli studi di Conor Fahy; la parola “ganci” descrive i fermagli nella didascalia che correda la fig. 1, mentre quegli stessi fermagli nella didascalia alla fig. 14 diventano “fibbie” (l'inglese usa qui il corretto *clasps*); a p. 183 i plutei vengono definiti “sistema di legggi” (ma anche l'inglese non fornisce, come fa usualmente, il corrispettivo italiano di *lectern system*), mentre a p. 201 l'*unbound* inglese diventa “rilegati”, travisando completamente il senso della frase e suggerendo al lettore che in epoca rinascimentale i libri venissero in genere commercializzati o immagazzinati rilegati e che non fosse invece l'acquirente a commissionarne la legatura al momento dell'acquisto. Tali errori fanno ritenere che la traduzione non sia stata rivista dall'autore, come sarebbe invece auspicabile ed opportuno.

Per quanto poi l'autore sottolinei a più riprese, come già rilevato, la continuità esistente fra libro manoscritto e libro a stampa, la scelta dell'editore italiano di mettere in copertina l'immagine di un amanuense appare singolare, ma è solo il portato della tradizione culturale italiana, da secoli impegnata nell'analisi del codice e solo recentemente dedicata a quella che oramai viene comunemente definita bibliografia dei testi a stampa.

ELEONORA ARRIGONI

📖 Juan Caramuel y Lobkowitz, *Syntagma de arte typographica*, ed. Pablo Andrés Escapa, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 244

Quale sia il vantaggio di un testo che tratti delle procedure della stampa manuale, e che sia contemporaneo al suo uso, è evidentemente dettato oggi dall'interesse e dalla necessità di informazioni dirette sugli aspetti che influenzavano le tecniche di produzione del libro antico. Parallelamente, avvicina alla mentalità e alle aspettative degli artefici del libro – quali sono sinteticamente: l'autore, il finanziatore, lo stampatore, i lavoratori di tipografia, e il libraio – e alle loro abitudini. In ambito spagnolo, il riscoperto *Institución y origen del Arte de la Imprenta* di Alonso Víctor de Paredes (ca. 1680) è un manuale espressamente tecnico diretto ai compositori. In cambio, il *Syntagma de arte typographica* (ca. 1661), recentemente edito da Pablo Andrés Escapa, è un trattato di più ampio respiro che fa riflettere sui rapporti che intercorrono tra autore e stampatore-libraio. Il fatto stesso che quest'ultimo venga pubblicato dal salamantino *Instituto de Historia del Libro y de la Lectura*, nella *Serie Minor*, manifesta il valore intrinseco che il breve testo, che si può definire come il primo trattato sull'arte della stampa impresso in Europa, ha per gli studiosi di bibliologia.

Il *Syntagma de arte typographica, et illorum obligationibus, qui aut libros edunt, aut ad editionem concurrunt*, redatto in latino, compare a conclusione della *Theologia praeterintentionalis*, quarto tomo dell'opera *Theologia moralis fundamentalis*.

L'autore, il vescovo e intellettuale spagnolo Juan Caramuel y Lobkowitz (Madrid 1606-Vigevano 1686), è una figura di assoluta rilevanza nel panorama intellettuale del barocco europeo e scientifico dell'enciclopedismo seicentesco. Le opere che pubblicò sono caratterizzate dalla più assoluta multidisciplinarietà: matematica, astronomia, grammatica e ortografia, filosofia, teologia, architettura e musica. Compì i suoi studi presso i gesuiti di Madrid, quindi ad Alcalá de Henares, Salamanca e Parigi; inoltre, grazie a relazioni di amicizia e stima che mantenne con personaggi come Fabio Chigi (eletto papa con il nome di Alessandro VII nel 1655) o l'imperatore Fernando IV, viaggiò in quasi tutta Europa: Paesi Bassi, Portogallo, Renania, Baviera, Boemia, Ungheria ed Italia. Conosceva 24 lingue, tra cui il cinese, l'arabo e le lingue dei nativi americani. Il rapporto con la scrittura è il perno della sua vita e, come sottolinea Pastine, parlando del suo pensiero: «l'uomo è prima di

tutto un essere discorsivo. La sua vocazione fondamentale è la comunicazione...»<sup>1</sup>.

Il *Syntagma*, in formato in-folio, occupa 16 pagine in due fascicoli di otto carte (segnatura Aa-Bb<sup>8</sup> e paginazione 185-200), è stampato a due colonne e diviso in XVII articoli (o capitoli), ciascuno con titolo proprio. La data di redazione, secondo le indicazioni che appaiono nella dedicatoria, deve risalire al 1661, ovvero tre anni prima della pubblicazione, quando Caramuel era vescovo dei territori della diocesi di Campagna e Satriano. La nota che precede il trattato indica che non era questo il luogo pensato originariamente per la sua pubblicazione; infatti il testo viene inserito qui a causa di un inconveniente, quale il mancato ricevimento delle “carte” previste (di fatto, nell’edizione complessiva dei quattro volumi della *Teologia moralis fundamentalis*, il *Syntagma* viene escluso). Probabilmente, invece, era destinato ad essere pubblicato nella sua “Arca Santa”, ovvero la tipografia che stava costituendo nel palazzo episcopale di Sant’Angelo Le Fratte, ma che non era ancora stata ultimata.

Caramuel riconosce negli autori (e contingentemente nella figura del nipote Lorenzo Mayer Caramuel, al quale dedica l’opera) e negli editori i destinatari del suo scritto. Le finalità sono quelle di risolvere questioni formali e morali che possono sorgere durante i processi di pubblicazione, nonché perfezionare alcuni aspetti della tecnica di stampa con riflessioni sui valori etici di chi deve indirizzarla. Si propone quale conoscitore dei processi tecnici sulla base della sua esperienza personale, dal momento che fu autore e stampatore, ma, possiamo aggiungere, anche lettore, osservatore ed acquirente in quasi tutta Europa.

È però necessario sottolineare come la visione che ci offre sia quella di un autore che dispone di capitali e si rivolge alla tipografia, con delle esigenze e un progetto ben determinati, per stipulare un contratto di produzione. La sua posizione è quindi privilegiata e, come risulta da vari

<sup>1</sup> Sul Caramuel si veda: Ramón Ceñal, «Juan Caramuel. Su epistolario con Atanasio Kircher, S. J.», *Revista de filosofía*, 12/44, XII (1953), pp. 101-47; Gelsomino D’Ambrosio, Pino Grimaldi, «Juan Caramuel y Lobkowitz e l’Arca Santa. Un vescovo e la stampa», in *Lo studio grafico. Da Gutenberg al Piano di identità visiva*, Salerno, Edizioni 10/17, 1995, pp. 86-124; *Bibliografia selecta a conclusione di Ideas literarias de Caramuel*, ed. H. Hernández Nieto, Barcelona, PPU, 1992; Dino Pastine, *Juan Caramuel: probabilismo ed enciclopedia*, Firenze, La Nuova Italia, 1975; Valentino Romani, *Il «Syntagma de arte typographica» di Juan Caramuel ed altri testi secenteschi sulla tipografia e l’edizione*, Manziana, Vecchierelli, 1988; Jacob Schmutz, *Bibliographia Caramueliana. Inventare général des oeuvres de Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-82) et bibliographie critique*, <http://www.ulb.ac.be/phil/scholasticon/bibcaramuel.html>; Julián Velarde, *Juan Caramuel, vida y obra*, Oviedo, Pentalfa, 1989.



passaggi del testo, la relazione che instaura con gli stampatori finisce per essere più di contrapposizione che di effettiva collaborazione. I punti di vista sono opposti: il creatore intellettuale è intenzionato a mantenere l'originalità del testo; lo stampatore (la cui figura, in determinati casi, può sovrapporsi a quella del libraio) vede il libro come prodotto commerciale e le sue finalità sono prevalentemente di lucro. Di conseguenza, denaro e tempo erano fattori determinanti, ma Caramuel non si sofferma a considerarne l'importanza, sebbene debba esserne cosciente dal momento che traccia una casistica precisa degli inganni che gli stampatori-librai praticano a scapito, anche economico, dell'autore-finanziatore, e richiama in più occasioni l'intervento dei confessori, considerando tali comportamenti come peccato mortale.

Il duplice punto di vista, tecnico e morale, si riflette nella struttura interna dell'opera, dove la divisione logica e disciplinare è solo in parte esplicitata attraverso il titolo separatorio «Moralia». Come "aspetti morali" si devono intendere tutti quelli che possono richiedere il giudizio della Chiesa (nelle persone dei confessori e censori) o presuppongono l'accordo alla dottrina ecclesiastica. Si riassume in tutto ciò che ha relazione con la legislazione libraria (richiesta di licenze, privilegi e concessioni), con i rapporti commerciali (anche tra paesi diversi) e con la censura.

Nella prima sezione, dopo una trattazione di tipo manualistico della storia della scrittura e dell'invenzione dei caratteri, Caramuel distingue tra la stampa "Discreta" e quella "Continua", cioè la xilografia. Della nuova arte, tuttavia, i caratteri mobili sono gli unici elementi su cui si sofferma, esponendo le tipologie esistenti con riferimento al loro uso nelle diverse opere e inserendo una nota particolare su quali lettere si è soliti fondere insieme. Enumera i materiali scrittorii precedenti alla carta e le loro diverse nomenclature, tratta dell'inchiostro usato per i manoscritti, sottintende completamente, invece, l'uso del torchio. Il suo interesse si dirige piuttosto alla presentazione tipografica, che deve rispecchiare una logica strutturale del testo. In questo senso, la stampa a più colori (che non ha una funzione puramente decorativa ma deve servire, alla stregua del corsivo, per mettere in evidenza elementi importanti), la dimensione dei titoli e le parti accessorie – quali dedicatoria, prologo, indice e citazioni testuali – rispecchiano una ulteriore chiave di lettura al testo ed esigono, quindi, di essere trattati con coerenza e sistematicità. Sono particolarmente interessanti gli esempi di nuovi metodi da lui ideati. Nella sua tipografia di Praga, i caratteri destinati ad essere inchiostrati in rosso venivano fusi più alti degli altri, con lo scopo di non

intralciare il lavoro di composizione e scomposizione delle forme. Per quanto riguarda gli indici, espone nel dettaglio la tecnica usata per gli ultimi due volumi della stessa *Theologia moralis universalis*, che consiste nell'applicare una numerazione progressiva per i paragrafi di tutti i volumi, in modo da facilitare la redazione degli indici e la citazione dei passaggi.

La seconda parte, *Moralia*, si regge sui temi di correzione dell'opera pubblicata e di rispetto dell'originalità creativa dell'autore. La lunga presentazione della situazione legislativa in ambito ecclesiastico e statale, così come la conclusione che legittima totalmente la censura preventiva e a posteriori, lascia già intuire quanto numerose e abituali siano le infrazioni da parte dei produttori e commercianti. La consuetudine internazionale di ristampare libri senza il permesso di chi ne possiede il privilegio (autore o stampatore) è trattata nel dettaglio da Caramuel, che la paragona ad un vero e proprio furto di idee, oltre che pecuniario, a discapito della buona qualità delle edizioni (le edizioni successive alla *princeps* sono usualmente di peggior qualità, ovvero impresse su carta meno pregiata e con caratteri più piccoli).

Le parole del correttore Bonaventura de Rossi («Ego quidam quantum potui invigilavi, et errata notavi; sed Typographus non omnia emendavit, et aliquando notam inverse legens, verba mutavit in pejus, et omnino corripit: ut etiam aliquando corripit periodos inverso verborum ordine») vengono invece scelte per testimoniare l'alto rischio di errori al quale il testo viene sottoposto sia in fase di composizione, sia successivamente alla correzione delle bozze. Nonostante la presenza diretta dell'autore, lo stampatore può corrompere il testo (introducendo varianti "cosce" o meno) anche in fase di impressione. Esempificatore il caso in cui la correzione giunga quando una parte dei fogli è già stata impressa. I primi fogli non vengono eliminati (si deve considerare che il costo della carta incide in maniera predominante sui costi di produzione) e si mettono in commercio esemplari con diversi stati di edizione. La negligenza dello stampatore viene presentata come la causa determinante, ma si dovrebbero considerare alcuni fattori tecnici ai quali i lavoranti non possono sottrarsi: principalmente, lo spazio che determina l'imposizione delle forme, e il formato, che altera l'ordine in cui le forme passano all'impressione rispetto a quello delle pagine dopo la piegatura delle carte. Il lavoro di compositori e battitori si compenetra in un continuo alternarsi di composizione e scomposizione delle forme, per cui risulta impossibile mantenere in attività ambedue le figure se non con un'organizzazione ininterrotta del processo. Questo aspetto è conferma-

to dalla speculazione morale sulla natura intellettuale o meccanica dell'attività dei lavoratori dell'officina, che lo stesso Caramuel espone con precisione. Il fatto che solo tiratori e battitori siano esonerati dal lavoro in giorni festivi e dal digiuno implica che le fasi d'impressione strettamente legate all'uso del torchio debbano essere anticipate o recuperate in altri momenti, con grande svantaggio per la produzione.

Concludendo, la redazione di Caramuel appare colma di spunti di riflessione, soprattutto grazie ai continui aneddoti, riferimenti ad esperienze personali e citazioni aliene. Nonostante ciò, o proprio in virtù di questo, rimangono aperte curiose tematiche. Due di queste sono: lo stretto rapporto che Caramuel aveva con le incisioni calcografiche, alcune delle quali sono suppostamente conservate nell'archivio di Vigevano, e la fusione, che incaricò a sue spese, di caratteri arabi e di altri alfabeti, usati successivamente nelle sue tipografie italiane. Resta, inoltre, da definire se, nelle sue officine, scelse di pubblicare esclusivamente opere proprie. In questo modo, probabilmente, si delineerebbe lo scopo per il quale erano state costituite: erano tipografie personali o luoghi dove applicare le considerazioni esposte nel *Syntagma* stesso?

LORENZO GERI

📖 Domenico Fiormonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 344

Domenico Fiormonte affronta le problematiche filologiche, culturali, epistemologiche, connesse al processo di digitalizzazione della conoscenza, in un libro che si presenta come «introduzione completa e accessibile al fenomeno della testualità digitale», ma che è qualcosa di più.

Il compito manualistico invero è svolto in modo egregio, anche in virtù di una bibliografia amplissima e di una sitografia intelligente; ma il libro rivela a pieno la sua complessità a chi è già addentro alle problematiche trattate. Per chi si interessa di Informatica umanistica, infatti, il volume appare subito come un contributo che si affianca con passione ai lavori della «scuola romana», ovvero Tito Orlandi, Giuseppe Gigliozzi, Raul Mordenti, Fabio Ciotti, amici e colleghi dell'autore. La necessità di riversare nel libro l'esperienza di questi studi e di queste amicizie ha stimolato Fiormonte a tentare di portare a quelle che ritiene le estreme conseguenze questa riflessione ventennale sulla codifica e sul testo elettronico, utilizzando una «metodologia interdisciplinare» (p. 19). In particolare, Fiormonte si serve dell'apporto dei *communication studies* e di

teorie filosofiche contemporanee, vale a dire Foucault e l'epistemologia di Edgar Morin. In questo modo la riflessione si sposta dalla digitalizzazione del testo alla prospettiva di una digitalizzazione della conoscenza, che comporta la messa in discussione di categorie non solo ermeneutiche ma anche antropologiche. I dubbi di Fiormonte non riguardano soltanto le conseguenze della digitalizzazione sulla strutturazione del messaggio e sulle strategie di ricezione del ricevente, ma anche le conseguenze ultime che investono l'emittente. Fiormonte non nasconde di cercare una risposta alle domande scomode poste da Foucault, e nel farlo svela senza falsi pudori un intento "politico", che non pregiudica però la lucidità dell'esposizione, né tanto meno porta a forzature nella catena del ragionamento. La forzatura, se si vuole, è casomai nel considerare inevitabile che la digitalizzazione della conoscenza fagociti tutti i mezzi di comunicazione precedenti, sino a liquefare la distinzione tra emittente e destinatario. A nostro avviso è non solo probabile (per il momento) ma forse persino auspicabile che la digitalizzazione *non* comporti una convergenza al digitale in senso assoluto; che, come recita un rassicurante adagio non privo di buon senso, i *media* nuovi si affianchino ai vecchi. Insomma che in futuro su Internet e sui CD-ROM si trovino testi canonici, rari, contemporanei; edizioni genetiche, diplomatiche ipertestuali; il tutto affiancato però da altrettanti libri. Per quanto riguarda poi la scomparsa dell'autore, riteniamo che ciò sia possibile per quanto riguarda testi *non* narrativi o d'invenzione, specialmente se si tratta di opere di consultazione, si pensi soltanto a Wikipedia ([www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)); ma improbabile per quanto riguarda la *fiction* che, nelle sue forme complesse, richiede per suo statuto una distinzione tra autore e fruitore, pena un rumore destinato ad annientare il messaggio e la comunicazione letteraria.

In ogni modo, se il punto debole di molti saggi dedicati alle conseguenze dell'informatica sulla cultura è quello di esasperare e ingigantire fenomeni significativi ma non determinanti, non riteniamo che il libro di Fiormonte condivida questo difetto.

Il volume si articola in due parti di tre capitoli ciascuna. La prima discute le implicazioni epistemologiche della digitalizzazione del testo, partendo da una ricognizione delle teorie storiografiche sul rapporto tra scrittura e tecnologia; la seconda fa il punto sull'edizione elettronica, dando conto nelle ultime pagine dell'esperienza maturata nel progetto di *Varianti Digitali* ([www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants](http://www.selc.ed.ac.uk/italian/digitalvariants)), un archivio on-line di varianti testuali di autori contemporanei che utilizza «soluzioni filologiche innovative per la piattaforma Web». Il tutto è incorniciato da un'introduzione e una conclusione, che contengono la parte più esplicitamente teorica del libro.

Il primo capitolo propone un'efficace ricognizione delle teorie che individuano nella trasformazione delle tecnologie della produzione del testo – dall'oralità alla scrittura, dalla copia manoscritta alla stampa, e dalla stampa alla informatizzazione – altrettante rivoluzioni culturali. Il passaggio dall'*homo tipograficus* all'*homo informaticus* è per Fiormonte qualcosa di più di una rivoluzione culturale, in quanto il computer non è soltanto «una tecnologia della produzione, ma è una tecnologia della *composizione*» (p. 52). Allo stesso tempo «la malleabilità e interattività del documento elettronico generano un diverso rapporto con il destinatario/fruitori. Ecco perché le ricadute dovrebbero essere più profonde di quelle degli altri media: toccando più da vicino i *processi* (lettura/fruizione e scrittura/costruzione), esse hanno maggiore chance di influire sui processi cognitivi» (p. 53). In sostanza per Fiormonte il passaggio al formato riguarda «il cuore dei processi di trasmissione della conoscenza» (p. 13).

Il secondo capitolo è «una breve storia della scrittura elettronica», ovvero da una parte una ricognizione fra le testimonianze e le riflessioni degli intellettuali italiani sul rapporto fra l'uso dell'elaboratore e le proprie modalità di scrittura, dall'altra un'attenta disamina delle cosiddette teorie dell'ipertesto. Se in questo capitolo Fiormonte sostiene apertamente la tesi che la strutturazione ipertestuale dell'informazione<sup>1</sup> può aiutare «a costruire modi e forme espressive diverse, più adatte o semplicemente più aderenti alla complessità dell'uomo del XXI secolo» (p. 149); più avanti, con onestà intellettuale, mette in guardia dai rischi di tale struttura dell'informazione: «Il lettore o fruitore dell'ipertesto si perde nella strutturazione non sequenziale e assistendo al frantumarsi del patto comunicativo perde il filo temporale [...]. Abbandonare, o magari solo trasformare, la narratività vorrebbe dire sacrificare in parte o del tutto anche gli strumenti attraverso i quali abbiamo costruito la nostra identità» (pp. 147, 149). Il terzo capitolo dapprima prende in esame la scrittura on-line, una nuova tipologia di comunicativa che per essere efficace implica una nuova retorica (la *Web usability*) e un nuovo buon senso (la *netiquette*); quindi allarga lo sguardo a fenomeni di scrittura completamente innovativi, come le *chat* e la *fiction* interattiva. Il capitolo si conclude con una densa riflessione sul tempo digitale: una delle conseguenze della strutturazione non sequenziale dell'informazione è una percezione del testo come eternamente presente. L'ipertesto viene agito, ma non porta avanti una narrazione; rappresenta quindi un pro-

<sup>1</sup> L'autore definisce l'ipertesto «un documento elettronico che supera le convenzioni di linearità del testo a stampa mediante una serie di collegamenti fra una o più unità di informazioni (detti "nodi")» (p. 81).

cesso in continua evoluzione piuttosto che una trasmissione nel tempo di informazioni. A ben vedere il problema del tempo digitale è centrale nel libro. In apertura della seconda parte (cap. 4), infatti, si sostiene senza giri di parole:

Dalla nuova relazione che, grazie e mediante le nuove tecnologie andiamo instaurando col tempo [...] non potrà che scaturire anche qualcosa che definirei [...] una nuova *etica della creazione e della fruizione*, che avrà abbandonato per sempre il mito della stabilità e della *authorship*. (p. 180)

Per Fiormonte, dunque, il testo elettronico, allorché presenta una struttura ipertestuale oppure è fruito on-line, non è più un oggetto estetico stabile con un autore riconosciuto, bensì un processo per sua natura aperto. L'organizzazione ipertestuale dell'informazione comporterebbe la caduta della gerarchica divisione tra lettore e scrittore. Questo implica che la filologia ridiscuta i suoi principi, nati per un lavoro ecdotico rivolto ai testi pensati per i formati tradizionali, guardando alla prospettiva di una testualità elettronica. Questa prospettiva di lavoro, volta ad integrare la filologia con lo scopo di conseguire un suo superamento dialettico, è cosa diversa dalle teorizzazioni della cosiddetta *new philology*. Si tratta di un orizzonte teorico ancora nebuloso che ambisce però a fondare una disciplina concreta che riesca a studiare i fenomeni della mobilità del testo (elettronico e tipografico). Per il momento la prassi ermeneutica prospettata nel libro è basata su una rielaborazione della critica genetica e delle varianti, ed è volta alla visualizzazione interattiva del testo, precedentemente codificato in tutte le sue fasi redazionali. Fiormonte non nasconde che le sue riflessioni si inseriscono in una prassi ermeneutica in via di definizione, ma allo stesso tempo dedica il sesto ed ultimo capitolo alla descrizione di un progetto concreto, *Varianti digitali*. Nella trattazione da una parte emergono interessanti risvolti pedagogici (l'uso del sito per l'insegnamento dell'Italiano come seconda lingua nell'università di Edimburgo durante l'anno accademico 1997-98); allo stesso tempo si trova un'interessante descrizione del lavoro compiuto per realizzare un sito più che valido nella sua parte filologica, in particolare nella bella edizione degli autografi del poeta Vincenzo Magrelli, che unisce, grazie a un uso accorto di una tecnologia di per sé affatto "umanistica" come il programma *Flash*, edizione diplomatica, edizione interpretativa ed edizione genetica<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Sul progetto *Digital Variants*, si veda ora Domenico Fiormonte, Cinzia Pusceddu, «Tempo e genesi del testo. Un esperimento in rete», in Atti del convegno internazionale

Domenico Fiormonte si rivolge agli studenti di Informatica umanistica, ma anche ai critici letterari, ai filologi, agli intellettuali. Si noti che l'autore sceglie di riferirsi sempre in uno stesso tempo a tutte le tipologie di lettori, evitando contorsioni nel ragionamento e ambiguità. A nostro avviso questa scelta rende il libro particolarmente efficace ed importante.

Il libro nasce per ammissione del suo autore come «tentativo di *decelerazione critica* sulle nuove tecnologie di rappresentazione, produzione e fruizione del testo» (p. 15). Si tratta di un saggio che ha alle spalle un lavoro decennale, e che allo stesso tempo è scritto obbedendo ad una particolare urgenza, in quanto «le tecnologie, passate e presenti, sono sì determinanti, ma sono anche il risultato di diverse forze in gioco: esse rappresentano delle *scelte*, non un destino» (p. 15). L'autore insomma non nasconde che urge fare una scelta, e lancia agli umanisti un appello a sfidare gli informatici sul loro terreno, non sottovalutando il ruolo di «cambio di paradigma epistemologico» (p. 19) costituito dall'uso del computer in tutte le scienze e in particolare nelle scienze umane. Non a caso il libro si conclude con un paragrafo intitolato *Per un nuovo curriculum degli studi umanistici*, nel quale si viene invitati a spogliarsi di pregiudizi filologici, ovvero ad accettare la rinnovata crisi del testo, per ricominciare a studiare:

Dobbiamo ricominciare a studiare, e non possiamo farlo da soli: filosofia, letteratura, informatica, storia, linguistica, sociologia, scienza cognitiva devono unire le loro forze e lavorare su progetti comuni. (p. 247)

Questo studio congiunto permetterebbe agli umanisti «di far sentire la loro voce lì dove le nuove tecnologie tracciano i contorni delle professioni future» (p. 248). Tale appello nel contesto dell'università italiana appare particolarmente utopico, ma si consideri che il fecondo ibridarsi di conoscenze informatiche e umanistiche può avvenire se non al di fuori, per lo meno ai margini delle istituzioni. La passione e la spinta all'utopia detta a Fiormonte un'ultima considerazione fin troppo ottimistica: «Il documento scritto [...] ha impiegato secoli per raggiungere, e poi per creare (e solo in alcuni paesi) un pubblico di massa. La televisione lo ha fatto in una generazione. Internet lo farà in un paio di decenni. L'umanista informatico – manipolatore di segni – non può che rallegrarsene» (p. 249). Tuttavia quest'ottimismo che può apparire eccessivo, è il risultato di una scelta coraggiosa e niente affatto indolore.

Né apocalittico né integrato, l'autore intende *scegliere*, non subire, un nuovo orizzonte epistemologico, e lo fa opponendosi contro ogni determinismo tecnologico ma anche contro ogni scetticismo, che a questo punto dello sviluppo dell'informatica gli appare ingiustificato. Si può e si deve discutere a lungo su questo punto, ma certo l'urgenza che vibra nelle parole di Fiorimonte suggerisce anche al lettore più cauto una riflessione sul futuro della nostra cultura, ed ispira ad un tempo un senso di laboriosa inquietudine.

PAOLO REMBADI DAMIANI

📖 *Literary and Linguistic Computing*, XIX, 1 (2004), pp. 144

Il numero XIX di *Literary and Linguistic Computing* si incentra quasi completamente su uno dei temi nodali della filologia, fatto emergere in modo particolare dall'avvento dell'informatica intesa come nuovo approccio metodologico per lo studio delle scienze umanistiche: la capacità di una edizione critica (*Scholarly Edition*) di rappresentare e riprodurre la tradizione di un testo, in modo che la stessa edizione possa essere riutilizzata da altri studiosi come base di partenza per futuri lavori.

Tralasciando l'ottima introduzione di Edward Vanhoutte alla «Text Encoding Initiative» (il cui modello di codifica è utilizzato da tutti i progetti presentati nella rivista), il primo articolo di Mats Dahlström ha come titolo proprio «How Reproductive is a Scholarly Edition?». L'autore analizza l'edizione critica descrivendola sotto vari aspetti:

- come uno strumento bibliografico che non può mai essere neutro, ma collocato anch'esso in un contesto storico e socio-culturale, cosicché è esso stesso un processo ermeneutico, una interpretazione soggettiva;

- come un'icona che rappresenta il testo a diversi livelli di esaustività, il cui massimo coincide con la critica testuale;

- come un trasferimento di medium soggetto al disturbo della trasmissione dovuto all'individualità del traduttore, al contesto (cultura, *audience*), al medium utilizzato e allo strumento in uso nel processo. Quando si opera un trasferimento di *medium* è imprescindibile lo stato derivativo del documento di partenza, di quello di destinazione, come anche del processo;

- come uno strumento scientifico che crea nuovi documenti simili, ma comunque derivati dal materiale di partenza, e che spesso cade nella *mimetic fallacy* di ritenere possibile trasferire tutti gli aspetti rilevanti di un testo in un altro;



– come uno strumento retorico in cui, nonostante l'editore possa provare a minimizzare la propria presenza, la soggettività è sempre presente e questo fa sì che ogni edizione sia sempre un tentativo di collocare un'opera nel dibattito letterario contemporaneo;

– come uno strumento per riprodurre un testo, che però è pur sempre soggetto all'approccio epistemologico dell'editore, ai suoi metodi e a molti altri fattori. Ne deriva che ogni edizione che si basi su un lavoro precedente, anche un archivio di riproduzioni fotografiche, dipenderà inevitabilmente dalle scelte di chi ha costruito quell'archivio.

Da tutti questi aspetti emerge come un'edizione, cartacea o digitale, sia un *medium* che filtra i documenti e non un naturale prolungamento della vita dell'opera. La sua capacità di riprodurre un'opera è comunque soggetta ad un sistema epistemologico e di interessi attivo nel momento in cui viene costruita.

Esper S. Ore in apertura del suo intervento «Monkey Business – or What is an Edition?» polemizza con i «proposed requirements» (p. 35), che secondo Peter Robinson («What is an Electronic Critical Edition?», *Variants*, 1 (2002), pp. 43-62) sono necessari perché si possa parlare di «critical digital edition», poiché a suo avviso è meglio avere una qualsiasi edizione di un testo, anche se non critica, piuttosto che non avere nessuna edizione. Ore sostiene che lo scarso numero di edizioni di testi medievali nei paesi nordici sia imputabile proprio ai requisiti troppo elevati che ci si aspetta da una edizione per poterla considerare scientifica, e per questo motivo auspica che le edizioni possano essere realizzate da componenti di gruppi di lavoro che procedano per livelli successivi, non necessariamente tesi al risultato finale dell'edizione critica tradizionalmente intesa. Ogni livello successivo potrà giovare dei risultati raggiunti dal livello precedente: ad esempio la digitalizzazione, l'archiviazione, la trascrizione di un corpus testuale possono essere la base di partenza per la realizzazione dell'edizione di quel corpus.

Dal citato articolo di Robinson, secondo Ore, si ricava che realizzare archivi testo/immagine non sia un lavoro da considerarsi intellettualmente e criticamente valido, mentre al contrario, sostiene Ore, questo lavoro può essere una valida base di partenza per successive edizioni, come è accaduto per l'*Henrik Ibsen Writings Project* (HIW), un progetto che ha prodotto un gran numero di trascrizioni fortemente codificate delle edizioni a stampa e dei manoscritti di Henrik Ibsen. L'HIW ha potuto giovare dei facsimile prodotti dal precedente lavoro compiuto dall'Università di Oslo e del progetto di concordanze realizzato dal Norwegian Computing Center for the Humanities. Ore, quando utilizza la parola «editore»

non intende solo l'individualità di uno studioso ma anche «a project group» (p. 36), mettendo così in evidenza come, nella prospettiva informatica, l'edizione di un testo possa essere un insieme di passi successivi che non necessariamente devono essere compiuti tutti dallo stesso editore. A questo riguardo Ore ricorda la concezione espressa in un articolo del 1999 da Edward Vanhoutte («Where is the Editor? Resistance in the creation of a critical digital edition», *Human IT*, 3(1), pp. 197-214), il quale sostiene la possibilità di separare l'*archive* («i.e. the preservation of the literary artifact in its historical form and the historical-critical research» secondo le parole dello stesso Vanhoutte) dal *museum* («the presentation by an editor of the physical appearance and/or the contents of the literary artifact in a documentary, aesthetic, sociological, authorial or bibliographical contextualization»). Ore conclude sostenendo come anche l'*archive* di Vanhoutte debba essere considerato una edizione e come la produzione di archivi digitali testo/immagine aiuterà in futuro la realizzazione di edizioni critiche elettroniche che non debbano ogni volta ripartire da zero.

In «Presentation and Representation Issues in Correspondence Reconstruction and Sorting» Edward Vanhoutte e Ron Van den Braden presentano il lavoro compiuto dal DALF Project all'interno del *Centrum voor Teksteditie en Bronnenstudie* (CTB) in Belgio relativamente alla ricostruzione della corrispondenza e alla ricerca di specifiche lettere all'interno di collezioni di grandi quantità. Come spesso avviene nel campo dell'informatica umanistica, la produzione di progetti concreti mette a nudo la mancanza di una univoca definizione degli oggetti di ricerca che si intendono analizzare. La nuova prospettiva di analisi impone e stimola una nuova riflessione teorica sull'oggetto di ricerca, che per essere proficuamente studiato con metodologie informatiche deve necessariamente essere definito chiaramente e univocamente. Anche in questo caso la necessità di Vanhoutte e Van den Braden di categorizzare e classificare gli elementi di un corpus di corrispondenza si scontra con la mancanza di definizioni univoche per oggetti come "corrispondenza" e "lettera", date per acquisite nella tradizione degli studi di settore. I due autori preannunciano l'uscita di un prossimo articolo in cui cercheranno di chiarire queste ambiguità, e per il momento propongono una griglia di categorie per ricercare elementi di corrispondenza all'interno di un corpus epistolare codificato con gli standard XML-TEI. La griglia prevede la possibilità di ricerche secondo le sei categorie *Chronological*, *Authorial*, *Receptive*, *Spatial*, *Lingual* e *Referential*. Vanhoutte e Van den Braden propongono anche un interessante parallelo tra la corrispondenza cartacea e le mai-

ling list telematiche: a loro avviso attraverso lo studio della genesi di queste ultime si può imparare molto sul modo di formarsi delle prime.

La relazione tra codifica testuale e filologia è il tema centrale dell'intervento «Philology Meets Text Encoding in the New Scholarly Edition of Henrik Ibsen's Writings», scritto assieme da Hilde Bøe, Joe Gunnar Jørgensen e Stine Brenna Taugbøl, i quali espongono la loro esperienza di lavoro all'interno del progetto HIW già descritto. Un requisito imprescindibile nella produzione di progetti di questo tipo, secondo gli autori, è che coloro i quali codificano testi letterari debbano necessariamente possedere una competenza filologica e non soltanto una conoscenza tecnica del linguaggio di codifica. Le stesse linee guida di progetti di codifica di *corpora* testuali devono essere guidate da criteri filologici. Partendo dalle esplicite affermazioni degli autori secondo i quali «interpretation is just as unavoidable in text encoding as it is in scholarly editing in general» (p. 61) sorprende non poco che subito prima si trovi una affermazione contraddittoria in tal senso. A pag. 59 infatti si legge:

When it is difficult to make an indisputable interpretation of a reading in a manuscript we try to give a “photographic” reproduction. In cases where we are forced to make interpretations to be able to transcribe and encode the text, the choice and its premises are described and explained in a note. It is important that the transcriptions are as transparent as possible and also easy to control. The user should be able to see where in the transcriptions interpretations have been made, and on what premises the choices have been made.

Da questo passo sembra quasi che gli autori intendano evitare il più possibile l'interpretazione ma che questa prima o poi si riesca ad insinuare all'interno della trascrizione come un male necessario e che, per questo motivo, debba essere segnalata all'utente per non trarlo in inganno, per far sì che egli sappia di poter contare su un testo “affidabile”. Ma cos'è un testo affidabile? Un testo quanto più possibile obiettivo, cioè privo il più possibile di interpretazione? La codifica di un testo in un linguaggio formale comprensibile dal computer è un atto in cui è intrinseca l'interpretazione: è una lettura di un testo seguita dalla sua riscrittura in un linguaggio diverso. La codifica di un testo medievale è il luogo primario delle scelte, è il luogo in cui l'editore interpreta il testo, cioè il luogo primario del fare filologia. Codificare un testo significa interpretarlo. Ne consegue che il momento della codifica è il cuore del nuovo processo filologico posto in atto con metodologie informatiche<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La codifica di testi letterari attraverso linguaggi formali è oggetto di studio da circa un ventennio da parte della cosiddetta “scuola romana” di Informatica Umanistica (per

Il problema nodale a mio avviso non è tanto nella presenza o meno dell'interpretazione in un testo quanto piuttosto che il testo sia interpretato con competenza. A questo riguardo va ricordato come Cesare Segre, nelle poche pagine della *Prolusione* agli Atti del convegno *I Nuovi orizzonti della Filologia*, svoltosi a Roma nel 1998, abbia utilizzato ben dieci volte la parola *iudicium* (otto volte nelle prime due pagine), per ribadire fortemente come questo debba sempre essere il principio guida nell'utilizzo dell'informatica in filologia. Il filologo, infatti, nel contemporaneo utilizzo di razionalità e *iudicium*, «mentre si vede ridurre l'autorità definitoria e le possibilità di mettere in funzione il meccanismo stemmatico, si accorge che gli è stata invece riconosciuta una responsabilità più delicata: quella di mettere in evidenza le zone incerte del testo e di dibattere sulla loro possibile restituzione» (p. 14). Come già sostenuto da Dahlström nel suo intervento, gli strumenti bibliografici non sono neutri e la loro efficacia dipende in gran parte dal loro utilizzatore. Cercare di estromettere l'interpretazione da una trascrizione è come cercare di annullare il ruolo dell'editore, ruolo che trova il momento di massima espressione proprio nel fare scelte sul testo. Le edizioni cartacee non sono prive di interpretazioni come non lo sono e non potranno esserlo le edizioni elettroniche.

Nelle *Guidelines* del progetto HIW, ad esempio, è previsto che nell'apparato critico trovino posto solo le varianti di carattere sostanziale. Ma solo interpretando il testo si può decidere quale variante sia sostanziale e quale non lo sia. Le affermazioni dei tre autori riguardo alla necessità di circoscrivere e segnalare l'interpretazione trovano poi una smentita nella pagina successiva, in cui si afferma che con il nuovo *medium* elettronico l'editore è tanto importante quanto lo era con il *medium* cartaceo poiché solo ciò che viene correttamente e univocamente definito al momento di essere codificato costituisce la base di lavoro su cui possono essere condotte le successive analisi informatiche sul testo: il computer restituisce solo quello che vi si è precedentemente inserito. Gli autori affermano che riguardo alle correzioni intenzionali sul testo intendono registrare «the genetic intention of the change» (p. 64), ma anche in questo caso si noterà come per comprendere l'origine di una correzione sia necessario interpretare perché il correttore l'abbia fatta. Gli autori concludono dicendo che «decisions made on text encoding and philo-

una introduzione al tema della codifica si vedano i saggi contenuti nel recente *Il manuale TEI Lite. Introduzione alla codifica elettronica dei testi letterari*, a cura di F. Ciotti, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005).

logy influence each other» (p. 70). A mio avviso le due operazioni coincidono.

In «Parallel Views: Multi-level Encoding of Medieval Nordic Primary Sources» Odd Einar Haugen sostiene come tre tipi di trascrizione (*facsimile*, *diplomatic* e *normalized*) possano essere fatti coesistere in una sola codifica multi-livello. In contrasto con quanto sostenuto nell'articolo precedente al suo, Haugen esordisce sostenendo che «primary sources contain much non-distinctive information» (p. 73) e che per questo motivo è necessaria «a considerable amount of interpretation» che rende ogni trascrizione non più un semplice specchio della fonte quanto piuttosto una delle sue possibili interpretazioni: «No transcription, however faithful, can reproduce all the information in the original» (p. 74). Secondo Haugen la *facsimile transcription* è quella che deve riprodurre più fedelmente la fonte, dalle lettere alte miniate alle peculiarità grafiche, dai segni abbreviativi più particolari alla distinzione tra *s* alta carolina e *s* bassa. Questa trascrizione deve quanto più possibile avvicinarsi ad una riproduzione fotografica, anche se è lo stesso Haugen a sostenere che comunque la *facsimile transcription* risulta essere un ibrido, in quanto non registra la totalità dei dettagli paleografici. Viene da domandarsi se un tale tipo di trascrizione abbia ancora senso in una edizione elettronica che possa disporre delle immagini digitali dei testimoni manoscritti o se piuttosto non sia legata ad un ideale di edizione cartacea. Le immagini digitalizzate, peraltro, risultano perfettamente leggibili se a fronte si può trovare quella che per Haugen è il secondo tipo di trascrizione, la *diplomatic transcription*, la quale presenta lo scioglimento delle abbreviazioni e un ristretto numero di variazioni allografiche. Il terzo tipo di trascrizione è la *normalized transcription*, che, secondo Haugen, è già un tipo di edizione piuttosto che una trascrizione, anche se «it is not entirely clear where the border should be drawn between transcribing and editing» (p. 80). Credo che una tale distinzione abbia senso solo se per «edizione» si intenda la sola edizione critica. In caso contrario il confine supposto da Haugen non esiste, in quanto trascrivere a qualsiasi dei tre livelli implica sempre fare delle scelte sul testo per poterlo rendere leggibile ad una utenza, cioè, in altre parole, farne una edizione.

Per rendere in una sola codifica i tre livelli di trascrizione sopra esposti il progetto *MENOTA* (*Medieval Nordic Text Archive*), di cui Haugen fa parte, forza i limiti della *DTD* (*Document Type Definition*) della *TEI* creando dei *tags* ad hoc come <facs>, <dipl> e <norm>. Tale forzatura risulta tuttavia priva di senso poiché, considerando che il primo livello di trascrizione (*facsimile*) sia inutile se si progetta una edizione testo/immagi-

ne, per gli altri due livelli all'interno del *tagset* fornito dalle *Guidelines* della TEI sono già previsti i *tags* <orig> e <reg>, che rendono rispettivamente la forma originaria del testo e la sua forma regolarizzata, cioè quello che intendono esprimere i livelli *diplomatic* e *normalized* del progetto MENOTA.

Merita una osservazione il trattamento delle abbreviazioni messo in atto dal progetto MENOTA. Ciascuna abbreviazione reperita nel testo viene codificata con una entità, cosicché &acute; rappresenta la á e &aa-lig; e &AAlig; rappresentano rispettivamente la legatura tra due a minuscole e due A maiuscole. Questo modo di codifica analitico tende a creare un numero ingestibile di entità rappresentanti abbreviazioni, in quanto, come è noto, ciascun manoscritto presenta una qualche peculiarità da questo punto di vista. A mio parere sarebbe preferibile un tipo di codifica sintetica avente come intento la scomposizione di tutte le abbreviazioni in un numero ristretto di segni che si combinano tra loro, come infatti fa Haugen in un esempio successivo, utilizzando l'entità &bar; per identificare il generico segno abbreviativo che si ottiene tracciando una barra orizzontale al di sopra del testo o delle lettere da abbreviare.

La codifica multi-livello segue la filosofia del linguaggio XML, che permette di ottenere diverse visualizzazioni da uno stesso file codificato. Tuttavia ritengo che la filologia informatica non debba tendere a fornire tutti i tipi di rappresentazione possibili quanto piuttosto debba tarare la granularità della rappresentazione sul tipo di utenza a cui si rivolge. E nel caso di edizioni critiche elettroniche tale utente non può essere sprovvisto di competenze specifiche nel settore.

L'articolo «Computing Medieval Primary Sources from the Vadstena Monastery: Arguments for the Primary Source Text» di Karl G. Johansson presenta un progetto, realizzato all'interno del citato consorzio MENOTA, che consiste nella codifica dei manoscritti del monastero di Vadstena, in Svezia, risalenti ad un periodo compreso tra il XIV e il XVI secolo. L'intervento affonda le proprie radici metodologiche all'interno del filone della New Philology, che ha avuto origine da un numero speciale della rivista *Speculum*, edito nel 1990. Coerente con i principi della New Philology, Johansson afferma: «I argue that all primary sources, i.e. all witnesses [...] are relevant to researchers in different disciplines, and therefore should be made available when we work with electronic tools» (pp. 93-94). L'edizione tradizionale, al contrario, «never gives the full story, something that can be highly frustrating to philologists who realize that printed editions often do not contain all the relevant information» (p. 95). Dalle parole di Johansson sembra di intuire che questi li-

miti possano essere superati grazie all'utilizzo dell'informatica in filologia. Desta quindi sorpresa constatare come l'autore definisca la *collatio* e la *recensio* «a tedious but important work» da cui l'editore può essere svincolato, grazie alla trascrizione elettronica che egli vede come «a craft that forms a part of the training for students of philology» e sulla quale l'editore può svolgere aggiustamenti, correzioni e normalizzazioni per giungere a definire «the original version» (p. 96). L'informatica, nella visione di Johansson, non è altro che una macchina per automatizzare un processo che «would save us all a lot of work», in altre parole uno zuccherino necessario ad addolcire una pillola, il lavoro di edizione, altrimenti troppo amaro da ingoiare. Tuttavia le innovazioni tecnologiche che determinano le rivoluzioni culturali pervadono l'intero processo in cui vengono impiegate, e sembra dunque inappropriato applicare una etichetta informatica a un procedimento ancora tutto radicato nella cultura della stampa. Johansson, contraddicendo i propositi iniziali riguardo alla necessità della completa rappresentazione della tradizione di un testo, sostiene che da caso a caso si deve decidere cosa sia fattibile e quali siano i principali testimoni che debbano essere trascritti. Inoltre Johansson intende trascrizione e codifica come due momenti diversi e successivi (p. 97) mentre al contrario, come ho già sostenuto, la codifica coincide con la trascrizione delle fonti primarie ed è essa stessa il luogo primario delle scelte sul testo, cioè del fare filologia informatica.

Come l'articolo di Johansson, anche quello di Jonas Carlquist, dal titolo «Medieval Manuscript, Hypertext and Reading. Visions of Digital Editions», cita esplicitamente la New Philology tra i propri riferimenti culturali e infatti l'autore rivolge la sua attenzione alla fisicità dei testimoni piuttosto che alla ricostruzione di un testo ideale. Le moderne teorie sull'ipertesto possono, secondo Carlquist, gettare una nuova luce sullo scopo funzionale delle pagine dei manoscritti medievali e sul modo in cui queste erano state concepite. Carlquist afferma che raramente i manoscritti miscelanei erano concepiti per una lettura sequenziale e che le note marginali erano di fatto analoghe ai moderni link ipertestuali, in quanto esse non facevano altro che suggerire alla mente del lettore il collegamento con il brano completo del quale erano fornite solo le parole iniziali. Anche se un testo fosse stato concepito per una lettura sequenziale, il lettore avrebbe avuto spesso l'opportunità di seguire diversi tipi di collegamento ad altri testi. Carlquist sostiene giustamente come le edizioni siano sempre una interpretazione non solo del testo, ma anche del contesto socio-culturale in cui un testimone era stato prodotto e fruito. Tuttavia l'edizione critica si è spesso focalizzata su un testo conside-

randolo individualmente, trascurando l'apparenza linguistica e paratestuale, nonostante anche questi aspetti siano stati composti in un certo modo in maniera intenzionale e debbano quindi essere interpretati per comprendere l'interezza del testo in esame. Per questo motivo la New Philology propone una edizione per ciascun manoscritto che, grazie alla compresenza di immagini a colori e testo trascritto, possa rendere conto di tutti quegli aspetti materiali dei testimoni di un'opera che la filologia tradizionale ha spesso dimenticato.

L'ultimo articolo della rivista ha come titolo «Editorial Theory and Practice in Flanders and the Centre for Scholarly Editing and Document Studies» ed è opera di Bert Van Raemdonck e Edward Vanhoutte. Gli autori tracciano la storia delle teorie editoriali e dei risultati pratici ottenuti negli ultimi sette anni nel territorio comprendente il Belgio ed i Paesi Bassi, partendo da Marcel De Smedt, che introdusse l'editoria critica dei testi moderni come disciplina all'Università di Leuven negli anni Ottanta, fino alla fondazione del *Centrum voor Teksteditie en Bronnenstudie* (CTB) nell'agosto del 2000. La posizione teorica di questo centro di ricerca è data da una triplice combinazione: l'attenzione dei paesi anglosassoni per la presentazione del testo edito, quella degli studi germanici per la storia del testo e quella degli studi francesi per lo sviluppo del processo di scrittura (*critique génétique*). Una tale posizione teorica ha portato alla pragmatica divisione della produzione in due diverse tipologie di edizioni, di cui le prime sono «scholarly reading editions» a stampa e le seconde «electronic scholarly study editions», realizzate per utenze specialistiche e pubblicate da parte di editori scientifici.

Gli articoli presenti nella rivista testimoniano l'interesse e l'intensa attività degli studiosi del Nord Europa nel campo dell'informatica umanistica e nello specifico settore della filologia informatica. Tuttavia, in alcuni articoli emerge ancora una inevitabile confusione di fondo riguardo all'utilizzo dell'informatica per la realizzazione di edizioni critiche che risultino realmente diverse da quelle cartacee. Tale confusione è probabilmente generata dalla radicalità del sistema epistemologico della stampa che tuttora vige negli studi testuali. L'informatica necessita che tutto il processo in cui viene utilizzata, in questo caso il processo filologico, sia concepito e realizzato in una nuova prospettiva. Solo accettando questa pregnanza si potrà realizzare una edizione che possa dirsi totalmente nuova e totalmente elettronica.



MARIA GIOIA TAVONI

📖 *Syntagma. Revista del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura*, 1 (2005), pp. 170 [5]

Scorrendo il primo numero della rivista annuale *Syntagma*, nata all'interno dell'intensa attività dell'Instituto de Historia del Libro y de la Lectura di Salamanca (IHLL), la cui direzione vede congiunti ancora una volta in felice sodalizio lo storico del libro Pedro M. Cátedra e la direttrice della Biblioteca Real di Madrid María Luisa López-Vidriero, si ha l'impressione che veste editoriale, impaginato, illustrazioni e scelta dei testi siano stati fortemente pensati, perché il 'prodotto', al quale i due studiosi hanno dato vita, risulta di impressionante qualità. Ho potuto meglio comprendere la meditata riflessione dei direttori, entrambi assai noti anche in Italia, quando ho avuto fra le mani il numero zero della medesima, con cui essi hanno saggiato il polso della fruizione e maturato pertanto il tempo e il modo di articolare più compiutamente le sezioni così da tessere l'ordito complessivo. Lo scarto fra i due numeri di *Syntagma*, quasi sicuramente ispirata nel titolo al celebre trattatello in latino di Juan Caramuel Lobkowitz che ha avuto una edizione recente anche in lingua spagnola curata da Pablo Andrés Escapa, è di quasi tre anni, un tempo sufficiente per dare compimento a un progetto, già ampiamente sperimentato. Piace che anche nel numero zero compaiano contributi di studiosi italiani e precisamente uno di Luigi Balsamo e l'altro di Maria Cristina Misiti.

Per riferire di un solo particolare della veste grafica del primo numero, mi sembra elemento da non trascurare il fatto che le sezioni siano separate da una coraggiosa pagina rossa su fondo bianco avorio, posta a guardia dei migliori saggi pervenuti alla redazione e delle scansioni proprie di una pubblicazione periodica.

Ma è l'editoriale del n. 1, a firma López-Vidriero, a riferire i propositi della nuova rivista e ad introdurci al suo interno: una delle sue imprescindibili finalità è quella di porsi quale pubblicazione annuale e multilingue, intesa a raccogliere le ultime proposte e tendenze dei ricercatori non solo spagnoli, purché scaturite da quanti abbiano orientato le proprie ricerche soprattutto sopra il libro e la lettura nel mondo ispanico. Lo stesso IHLL, che ha promosso la pubblicazione e che ha al suo attivo due collane, la *maior* e la *minor*, e che vede ai suoi vertici i conduttori di *Syntagma*, annovera nel comitato scientifico, oltre ai più qualificati storici del libro iberici, specialisti di fama di diverse nazionalità, così come appare in calce alla rivista, dopo le opportune norme redazionali. Per in-

dugiare sull'editoriale, va rilevato inoltre il riconoscimento che López-Vidriero tributa a due opere fondamentali per la storia della stampa del suo paese: *La imprenta en Madrid* di Pérez Pastor, edita fra il 1891 e il 1907, considerata il primo fondamentale scandaglio archivistico relazionato alle attività del mondo e dei mestieri del libro, e i *Documentos para la historia de la imprenta y la librería en Barcelona* (1955) annotati da Jordi Rubió da cui hanno avuto inizio le più autorevoli interpretazioni sullo studio del commercio librario catalano, così come l'autrice aveva più compiutamente messo a fuoco sul numero 102 del 2000 di *Bibliofilia*. Ciò che preme ancora osservare è che la rivista si pone quale crocevia di una storia del libro affrontata da differenti angolature e con variegate metodologie; storia e non cronaca – così come si precisa – ispirata non unicamente alla interdisciplinarietà, ma specchio di una multidisciplinarietà che le è propria, tanti sono gli approcci di ricercatori di numerosi campi del sapere e che accampa rigore e capacità di analisi quando è modellata sulle «fuentes históricas, literarias, artísticas o paleográficas».

Seguono all'editoriale tre sezioni di cui la prima, «Monographias», contempla quattro saggi di ottima fattura su alcuni punti dei quali interessa dar conto, per l'argutezza con cui sono trattati i temi, oltre che per la loro novità. Rigorosamente posti in ordine alfabetico secondo i nomi degli autori, essi possono succintamente essere presentati ricostruendo le tematiche che spaziano da storia della scrittura e della lettura, alle implicazioni delle citazioni bibliche di età moderna; dalle sovraccoperte xilografiche per giungere in età recente alla produzione e distribuzione di un grande paese quale il Canada. Seguendo l'ordine non alfabetico ma cronologico dei saggi, si può asserire che essi coprono i settori più persuasivi della poliedrica storia del libro e degli approcci specialistici di diverse discipline: dalla paleografia nella sua più larga accezione allo studio della tipografia per gli apparati del libro; dalla storia della illustrazione a quella anche della geografia di uno sterminato territorio per provare come vi si collocasse il prodotto editoriale, ovvero alla storia dell'editoria.

Il saggio di Armando Petrucci, docente di paleografia che ha applicato la sua disciplina alle manifestazioni più rilevanti nel settore della stampa, della lettura, non trascurando la storia delle biblioteche, in *Digrafismo e bilettrismo nella storia del libro* (pp. 53-68) mette a fuoco un problema di non poco conto. Si chiede infatti l'autore: è sempre stato possibile leggere tutto ciò che veniva scritto? Con un *excursus* storico al quale da tempo Petrucci ci ha abituato, egli analizza la situazione grafica della cultura europea in presenza di una «disordinata multigrafia», la

quale creava difficoltà a volte insormontabili fra copisti e coloro che si accingevano alla lettura anche dopo l'avvento della minuscola carolina. Perché la leggibilità, almeno quella indicata dall'autore come «relativa», dipende dalle capacità di decifrazione di una comunità che a volte si riconosce proprio per comuni abitudini scrittorie e corrispondenti forme di lettura. «In verità – così chiarisce Petrucci – la scrittura e la lettura sono fenomeni e pratiche sociali, esercitati da donne e da uomini in concrete situazioni di vita comune, all'interno delle quali si formano e si sviluppano abitudini, convenzioni, culture in qualche misura omogenee, che finiscono per individuare e contraddistinguere come gruppo, come comunità coloro che le condividono» (p. 61). Le riflessioni, tutte poggianti su una variegata casistica e su di una scelta severa della bibliografia giungono all'età della stampa che canonizzò, come si sa, non una unica scrittura, ma alcune delle più diffuse, a seconda dei centri di produzione e soprattutto delle tipologie testuali.

Sulle modalità di accesso ai contenuti dei testi scritti si pronuncia la penna di Paul Saenger, storico della lettura e noto bibliotecario della Newberry Library di Chicago. Nel suo *The British isles and the origin of the modern mode of biblical citation* (pp. 77-123) Saenger, andando a ritroso nel tempo e nello spazio, ripercorre le fasi salienti del processo che ha portato all'affermazione di comuni stili citazionali del testo biblico, elaborati nella cultura insulare della Gran Bretagna già nel basso Medioevo. Pregio del contributo, che spazia dall'età tardoantica al XIX secolo, dall'Inghilterra alla Francia e in altri paesi europei, rischiando di non risultare sempre perspicuo nel rapporto tra necessarie premesse e conseguenti conclusioni, è l'affermazione della continuità tra manoscritto e libro a stampa e della complessità dei rapporti intrecciati tra le due modalità di presentazione, di allestimento e, quindi, di fruizione, dei due supporti del testo.

Al paratesto iconico, in particolare alle sovraccoperte xilografiche, Anthony Hobson, storico della legatura che ha 'allacciato' il suo nome anche a Bologna, la mia città, dedica il suo breve, ma incisivo contributo *Woodcut wrappers* (pp. 23-37). Dapprima Hobson sintetizza le scoperte del settore in varie realtà, per poi soffermarsi sui rari, ma originali e gradevolissimi esempi di produzione italiana, francese, tedesca e sulle relative iconografie, tutte proposte in appendice in eccezionali riproduzioni. La rassegna è un utilissimo punto di riferimento che pone la xilografia al centro del dibattito sulla qualità espressiva della stessa e anche sulla annosa questione se essa fosse o no colorata.

Da ultimo il saggio di Jacques Michon, storico del libro, *Les deux*

*grands systèmes éditoriaux canadiens: une approche comparée* (pp. 39-51), propone il quadro contemporaneo del suo paese, il Canada, in cui maggiore è l'offerta e largo il consumo del libro. Una realtà, il Canada, molto complessa per il suo bilinguismo, francese e inglese, che ha consentito, già a partire dalla metà del XIX secolo, un'organizzazione di due mercati e di due industrie, concentrati a Montréal e a Toronto. Con la seconda guerra mondiale il libro, soprattutto quello prodotto nel Québec, si aprì al mercato internazionale, in particolare a quello francofono, supplendo ai paesi europei, compresa la Francia, impegnati nel conflitto e pertanto non in grado di soddisfare la domanda di lettura e di informazione proveniente da tutti coloro che erano assetati di buona letteratura. Perché si potesse tornare ai fasti economici di quel periodo fu necessario riprendersi dalla 'invasione' delle multinazionali statunitensi, che ebbero un impatto negativo sulla industria canadese.

Le *Notas* contemplano un solo intervento, quello di Dennis Rhodes (pp. 127-33), lo studioso inglese al quale dobbiamo molti perspicaci interventi di storia della stampa e di bibliologia. Rhodes approfondisce con una breve nota le proprie ricerche, pubblicate in prima battuta nel 1986, sull'edizione del *Diálogo de Mercurio y Carón*, operetta anonima di Alfonso de Valdés, posta all'indice in Italia, Portogallo e Spagna. Del *Diálogo* si conoscono cinque edizioni bibliografate (tutte prive di note tipografiche), mentre solo tre di esse beneficiavano, sino alla presente ricerca, di rarissimi esemplari riscontrati. Lo studioso rintraccia nella madrilena Biblioteca Nacional l'esemplare di una quarta edizione nota, definitivamente attribuita a Venezia e alla bottega di Giovanni Andrea Vassore, detto Guadagnino, tra il 1540 e il 1552.

Chiudono la sezione *Reseñas*, che informa sui testi contemporanei pubblicati in Spagna, panoramica curata con competenza da José Antonio Cordon, e una recensione di María Angeles García Collado; e *Informe* in cui José Luis Canet riassume in forma critica le esperienze sulla digitalizzazione di testi completi in Spagna.

Nonostante la situazione di incertezza economica che non ha evitato in Italia che la scure si sia abbattuta proprio sulle istituzioni culturali, auspichiamo che le nostre biblioteche si allineino alle consorelle straniere e accolgano la rivista *Syntagma* nei loro progetti di acquisizione.

# Cronaca

MICHELANGELO ZACCARELLO

📖 “Vulgata. Il prestigio storico del *textus receptus* come criterio nel metodo filologico e nella prassi editoriale”, Convegno Internazionale di Studi (Verona, 30 settembre-2 ottobre 2004)

L'applicazione della nozione di «prestigio storico» – introdotta da Carlo Ossola in relazione al corpus lirico di Giuseppe Ungaretti – alla teoria e prassi filologica implica la rivisitazione del concetto di vulgata o *textus receptus*. Nelle loro accezioni correnti, tali definizioni vengono spesso associate a metodi obsoleti e semplicistici, e non rendono giustizia alla funzione assunta da determinate testimonianze, di solito – ma non esclusivamente – edizioni a stampa, nella storia della fortuna letteraria e della tradizione di un'opera (un esempio assai istruttivo, illustrato da LINO LEONARDI al termine del convegno veronese, è il credito di cui ha lungamente goduto l'incunabolo fiorentino del 1490 del Laudario di Jacopone da Todì). La questione si sovrappone ad un altro dato che spicca in molte delle più accreditate trattazioni manualistiche: il discrimine, raramente posto in dubbio nella prassi filologica, fra storia della tradizione e costituzione del testo. Ogni eventuale priorità che venga accordata a un testimone in forza del suo ruolo nel successo e nella diffusione di un'opera resta di solito confinata alla storia letteraria, e non sposta i termini della strategia di restauro filologico, tutta orientata al recupero della lezione più direttamente riconducibile all'autore, e dunque identificabile a seconda dei casi con l'archetipo o l'originale.

Del resto, se la prassi filologica si identifica tradizionalmente con la ricostruzione di un profilo testuale legato alla figura dell'autore e alla sua diretta produzione, la definizione del significato letterario di un'opera non può che risultare dalla convergenza fra ricerca storico-biografica e

ricostruzione testuale propriamente detta: sul piano della prassi editoriale, il corrispettivo di questo atteggiamento è la centralità indiscussa della volontà dell'autore nelle sue varie e spesso problematiche manifestazioni. La prassi attributiva, sia pure solo sporadicamente affidata a prove documentarie e al criterio scientifico, è così divenuta parte integrante dell'attività editoriale, sebbene essa vada assai spesso contro alla specificità della tradizione manoscritta, che privilegia criteri di assemblamento trasversali (genere, metro, ambito tematico ecc.) e produce di conseguenza rubriche attributive fuorvianti. Possono così venirsi a creare linee divergenti, quando non conflittuali, fra una tradizione direttamente risalente all'autore, se attestata, e una o più vulgate, frutto di revisioni e rimaneggiamenti anche indebiti, ma depositarie della più cospicua fortuna letteraria del testo: è quanto osserva ITALO PANTANI nel rapporto fra le tre successive vulgate della *Bella mano* e il testo criticamente ricostruibile di Giusto de' Conti. I tre passaggi evidenziati da Pantani (la vulgata primocinquecentesca, la complessa revisione ad opera di Jacopo Corbinelli in vista dell'edizione del 1589 e la risistemazione primonovecentesca perpetrata da Leonardo Vitetti) costituiscono la migliore esemplificazione di quanto può a mio avviso essere definito, rispettivamente: vulgata fondante, ovvero costitutiva dell'identità testuale a prescindere dalla fedeltà ai materiali d'autore, vulgata filtro, effetto di consapevole e organica rielaborazione dei materiali traditi, e vulgata di riferimento, sintesi del percorso testuale operata a posteriori, che si identifica con «il testo dell'edizione corrente di un'opera accettato dalla maggioranza degli editori in ossequio alla tradizione, senza riguardo per la qualità della lezione» (d'A.S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972, p. 72).

Se una *recensio* tradizionale è comunque giustificata – e rivendicata anche dalla *textual bibliography* anglo-americana – sul piano del recupero puntuale della lezione di più plausibile autenticità, la strumentazione filologica che essa sottende può non bastare nel caso che l'opera sia stata diffusa secondo binari divergenti, come nel caso, assai frequente, che l'elaborazione dell'opera, proseguita dopo la principale e decisiva diffusione di quest'ultima, sia stata ultimata in carte che non hanno avuto alcuna circolazione al di fuori dello scrittoio dell'autore. La *facies* strutturale (consistenza e ordinamento) dell'opera, quale viene restituita dalla moderna filologia, può in tal caso risultare vistosamente divergente rispetto a quella recepita da lettori e imitatori successivi, afferenti a fasi spesso più importanti, sul piano storico-culturale, dell'opera stessa in questione (fra i molti esempi, si pensi al *Canzoniere* petrarchesco).

In casi consimili, al consueto processo filologico retrospettivo sarà opportuno affiancare una concorrente visione prospettiva, che tenga conto delle varie fasi di diffusione e ricezione dell'opera e che, fra le varie testimonianze, stabilisca rapporti di priorità in termini che potremmo definire di *impact factor* letterario e culturale in genere.

Se alcune tipologie testuali, come i cantari e i testi di ambito popolare, hanno da tempo rivendicato l'importanza dell'individuo storico all'interno di una tradizione incline al rimaneggiamento e soggetta a contaminazioni di tipo orale o mnemonico, considerazioni analoghe possono farsi per testi più marcatamente letterari cui sia mancata una fase decisiva di sistemazione e controllo d'autore e la cui tradizione presenti di conseguenza vaste oscillazioni sul piano testuale e strutturale (canone, ordinamento, paratesti). Le modalità e le direttrici di ricezione e diffusione acquistano particolare rilievo anche laddove sia in gioco una consapevole mediazione culturale: una fattispecie caratteristica è l'adattamento del testo poetico all'esecuzione musicale, che CARLO CARUSO ha analizzato con particolare riferimento al rapporto fra pause sintattiche, metriche e musicali. Ma un esempio ragguardevole di consapevole transcodificazione è la riscrittura toscana cui Francesco Berni sottopose l'*Orlando Innamorato*, operazione rispondente a una temperie post-bembiana e refrattaria al regionalismo della lingua dell'originale boiardo: quest'ultimo, nonostante il vasto successo editoriale fra Quattro e Cinquecento, viene di fatto espropriato del valore di vulgata, che GIULIA MONTEMEZZO – in una panoramica assai precisa e documentata della tradizione a stampa – assegna al rifacimento bernesco almeno fino al primo Ottocento.

Accordare uno status privilegiato a un testimone a stampa, sulla base di considerazioni storico-tradizionali, può determinare la scelta di fondare l'edizione su quell'unico testimone o, in maniera metodologicamente più solida, di utilizzarlo come testo-base, ovvero collettore delle caratteristiche formali e linguistiche adottate nel testo critico, sulla scorta del criterio individuato e descritto da Walter Wilson Greg nel fondamentale saggio «The Rationale of Copy-Text» (originariamente apparso negli *Studies in Bibliography* nel 1951, può oggi essere letto in traduzione italiana: «Il criterio del testo base», in *La filologia dei testi a stampa*, a cura di P. Stoppelli, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 33-51). Se poi, come nella ben nota edizione aldina del *Cortegiano* (1528) oggetto dell'intervento di AMEDEO QUONDAM, al prestigio e alla diffusione si aggiunge un ruolo paradigmatico in una fase cruciale della questione linguistica, risulta chiara l'importanza dell'analisi dei vari aspetti del testo e dell'attività au-

toriale e redazionale che lo ha prodotto. Gli strumenti per una corretta valutazione di tali aspetti non possono che venire da un adattamento della *textual bibliography* alle peculiari esigenze dei testi del nostro Rinascimento, che presentano varianti di stato molte delle quali motivate da esigenze di adeguamento linguistico: nella definizione di Antonio Sorella, la tipofilologia risponde a tali esigenze facendo convergere competenze linguistiche e bibliologiche.

Le giornate veronesi cui si riferiscono questi atti si sono svolte in un clima alacremente seminariale, grazie alla comune riflessione e all'amichevole confronto di esperienze: il primo ringraziamento spetta pertanto ai relatori e ai collaboratori che hanno animato i lavori. Alla generosa disponibilità di uno di essi, Stefano Carrai, e di Paolo Trovato dobbiamo la pubblicazione di questi atti come numero monografico della rivista *Filologia italiana* (III, 2006)<sup>1</sup>.

#### ISABELLA PEDRINELLI

▣ “Gli studi storico-filologici e le nuove tecnologie. Ricerche in corso”, Dipartimento di Scienze della Letteratura e dell'Arte medievale e moderna - Dipartimento di Scienze Storiche e Geografiche “Carlo M. Cipolla” (Università di Pavia, 27-28 gennaio 2005)

Nei giorni 27 e 28 gennaio 2005 si è svolto presso l'Università degli Studi di Pavia il seminario *Gli studi storico-filologici e le nuove tecnologie. Ricerche in corso*, che si proponeva di stimolare una riflessione critica sull'uso delle nuove tecnologie ancorandola all'esposizione e all'analisi di casi concreti (<http://dobc.unipv.it/diplslamm/seminario2005/>). Sono stati presentati progetti nati in ambito pavese come il *Codice diplomati-*

<sup>1</sup> Segue un elenco degli interventi elaborati per il convegno; sono contrassegnati con (\*) i lavori che non compariranno negli Atti perché già destinati ad altra sede. Gli interventi nella Tavola rotonda sono stati registrati, trascritti e successivamente rivisti dagli autori. AMEDEO QUONDAM, «Sulla tradizione d'autore del *Cortigiano*»; MICHELANGELO ZACCARELLO, «Tradizione d'autore vs. tradizione vulgata»; CARLO CARUSO, «La vulgata nella tradizione dei testi per musica»; NEIL HARRIS, «Non c'è teoria, ma solo pratica: che cosa significa il criterio di Greg?»; ANTONIO SORELLA, «Il prestigio storico della “vulgata” e la tipofilologia: alcuni casi esemplari»; STEFANO CARRAI, «Per il testo del *Corbaccio*: la “vulgata” e la testimonianza del codice Mannelli»; ITALO PANTANI, «Tradizioni vulgate della *Bella mano* e tradizione d'autore»; FABIO FORNER, «Sul dibattito teologico intorno alla “vulgata” nel Cinquecento»; GIULIA MONTEMEZZO, «*L'Orlando Innamorato* nel Settecento: aspetti di una “vulgata”». Tavola rotonda conclusiva: oltre ai relatori, sono intervenuti Antonio Corsaro, Lino Leonardi, Paolo Pellegrini.



co della Lombardia medievale (CDLM, ideato e coordinato da Michele Ansani), le *Antologie della lirica italiana. Raccolte a stampa* (ALI-RASTA, diretto da Simone Albonico), i *Libri cavallereschi in prosa e in versi* (LICAPV, diretto da Antonia Benvenuti), *Scrineum (Saggi e materiali on line di scienze del documento e del libro medievali)*, diretto da Michele Ansani), *I testimoni della Vita Nova di Dante* (coordinato da Simone Albonico); e progetti realizzati da altre università come *Biblioteca italiana* (presidente: Amedeo Quondam; direttore: Gianfranco Crupi) e *L'edizione dei Registri angioini* (a cura di Roberto Delle Donne, Università degli Studi di Napoli Federico II). Le giornate erano strutturate in una prima parte di illustrazione dei vari progetti, ed in una seconda parte, denominata "Officina della ricerca", in cui alcuni membri dei diversi gruppi di ricerca hanno esposto analiticamente le difficoltà tecniche affrontate e le soluzioni adottate. Al centro di ciascuna giornata, infine, ha arricchito il convegno la presentazione di due recenti libri dedicati alle nuove tecnologie e al loro utilizzo in ambito storico e umanistico: il volume di Stefano Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer* (Milano, Bruno Mondadori, 2004), e il volume di Domenico Fiorimonte, *Scrittura e filologia nell'era digitale* (Torino, Bollati Boringhieri, 2003).

Come sottolineato nel saluto introduttivo dal Preside della Facoltà di Lettere, Gianni Francioni, un convegno simile sarebbe stato impensabile fino a pochi anni fa, perché l'applicazione dell'informatica agli studi storici e filologici godeva in Italia di una fortuna ancora troppo limitata. Se però oggi sono numerose le ricerche intraprese, è purtroppo altrettanto vero, come ribadito da Simone Albonico a fine convegno, che è spesso la mancanza di fondi a bloccare lo sviluppo: segno forse di un interesse ancora troppo scarso da parte delle istituzioni, se non di una mancata comprensione del valore e dell'importanza di tali ricerche.

Ad apertura dei lavori, SIMONE ALBONICO ha evidenziato come la necessità di esporre analiticamente singole esperienze ancora in corso d'opera sia nata dalla convinzione che una riflessione metodologica su questo tema non sia redditizia se non muove dalla considerazione di risultati raggiunti nel corso di progetti specifici. Poiché le novità introdotte da questo tipo di ricerche sono sostanziali, non si deve correre il rischio di adattare forzatamente una lunga tradizione di ricerca (quale quella storica e filologica) alle nuove tecnologie. Occorre piuttosto riuscire a inquadrare le innovative possibilità degli strumenti informatici entro un metodo di fondato e provato valore critico. È cruciale quindi insistere sulle componenti storico-umanistiche di tali indagini, poiché la massa delle potenziali informazioni da inserire e formalizzare a livello infor-

matico assume un'ampiezza inedita: va quindi più che mai garantita, oltre all'agilità dello strumento, anche la completezza, l'affidabilità e il rispetto dei dati inseriti.

I diversi progetti presentati sono accomunati da alcune caratteristiche tecniche: standard di codifica (il linguaggio XML come sintassi generale che regola la codifica; lo standard della TEI, *Text Encoding Initiative*, in particolare per la marcatura di testi di natura letteraria, e *Document Type Definition*, o DTD, specificamente elaborate negli altri casi; gli HTML e XHTML secondo le specifiche del W3C per la visualizzazione su web); separazione tra i dati e i processi per la loro presentazione; interfacce leggere e sempre funzionali ai dati che si vogliono presentare, con adozione stabile dei fogli di stile CSS; elaborazione dei dati e loro gestione attraverso database; sistema operativo GNU/Linux e software compatibili e liberi (in particolare PostgreSQL, e PHP come linguaggio di scripting per tutti i progetti pavesi).

Il primo progetto presentato è il *Codice Diplomatico della Lombardia Medievale* (<http://cdlm.unipv.it>), nato a Pavia nel 2000, illustrato al mattino da MICHELE ANSANI, e nel pomeriggio da ADA GROSSI, CRISTIANO ANIMOSI e SIMONE MERLI. Il progetto editoriale alla base del CDLM è tradizionale: realizzare un'edizione critica elettronica di un *corpus* di fonti omogenee (documentazione d'archivio prodotta, conservata e tramandata in ambito lombardo fra l'VIII e il XII secolo), sia edite che inedite, da un lato riproponendo con criteri uniformi anche i più importanti lavori di edizione del passato, e dall'altro riordinando tutto il materiale per renderlo disponibile in un unico ambiente digitale. Le modalità di accesso al sito sono state quindi studiate con l'obiettivo di creare un sistema omogeneo di accesso al *corpus* di documenti, mentre, nell'ambito del lavoro di edizione, la scelta della codifica in XML è parsa naturale data l'esigenza di marcare una serie di informazioni all'interno di testi semi-strutturati e di impedire la rapida obsolescenza dei dati. Anche la scelta degli standard adottati per la visualizzazione web (XHTML, CSS) risponde all'esigenza di facilitare la consultazione e la connessione al sito, ed in generale tutte le scelte operate a livello informatico rispondono alla volontà di rendere CDLM accessibile ad un vasto pubblico, facilmente utilizzabile e citabile. Più difficile si è rivelata invece la scelta della marcatura da adottare: in questo caso non si è ritenuto conveniente accogliere uno standard già esistente (quale TEILite), ma si è preferito mettere a punto uno schema di codifica più aderente alla tipologia dei documenti oggetto della ricerca. La DTD utilizzata ha quindi agito su diversi livelli di in-

formazione, privilegiando anzitutto i metadati relativi alla struttura del documento e quelli fondamentali utili alla ricerca automatizzata.

Il secondo intervento (tenuto da SIMONE ALBONICO) ha illustrato le caratteristiche principali del progetto ALI-RASTA (*Antologie della Lirica Italiana – Raccolte a Stampa*, <http://rasta.unipv.it>), la cui realizzazione è stata illustrata nel pomeriggio da Gianantonio Nuvolone e Cristiano Animosi. Si tratta di un database, studiato per possibili future applicazioni seriali in progetti analoghi o affini, in cui sono state raccolte informazioni relative ai singoli testi poetici inclusi in 19 volumi a stampa editi nel Cinquecento, per oltre 7.000 rime, più di 12.500 occorrenze e 495 autori. La massa delle informazioni raccolte è notevole, e pertanto la schedatura è stata organizzata attorno a due poli di interesse: da un lato il libro, e dall'altro la poesia. Attraverso molteplici informazioni e tabelle intermedie e interrelate (complessivamente 21) si giunge a individuare ogni singolo dettaglio necessario a descrivere in concreto sia il libro (cioè l'esemplare preso in considerazione per ciascuna edizione analizzata) sia la poesia (descritta individualmente e censita nelle sue svariate attestazioni). ALI-RASTA si propone come uno strumento stabile e aperto, ulteriormente ampliabile, che sfruttando al meglio le possibilità offerte dall'informatica risponde a una duplice esigenza: avere sempre davanti sé, nel corso della ricerca, l'oggetto del proprio studio nella sua forma originaria (le edizioni originali sono infatti accessibili tramite il data base in riproduzione fotografica); e poter accedere continuamente e in momenti successivi a una massa sostanziosa di informazioni ordinate e riordinabili in base a esigenze di ricerca anche diverse.

Il tentativo di colmare una lacuna bibliografica è invece all'origine del progetto LICAPV (*Libri Cavallereschi in Prosa e in Versi*, <http://lica.unipv.it>), illustrato nel corso del terzo intervento. ANTONIA BENVENUTI ha sottolineato la necessità di poter disporre, per le ricerche su testi cavallereschi minori, di un repertorio generale che a tutt'oggi manca. Anche in questo caso, come ha poi evidenziato Anna Montanari, l'informatica consente di approntare uno strumento potenzialmente ampliabile all'infinito ma insieme di agile utilizzo, in cui i dati immessi (in schede marcate in XML) sono aggiornabili costantemente e interrogabili rapidamente e secondo modalità differenti (grazie a liste di accesso generate tramite fogli di stile XSL).

A conclusione della mattinata, MAURIZIO SAVOJA e GIAN MARIA VARANINI hanno presentato il citato volume di Stefano Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, discutendo l'impatto che la tecnologia digitale ha (o può avere) sulla ricerca, la selezione, lo studio, l'in-

terpretazione e la critica delle fonti storiche. Delle due possibilità offerte da Internet agli storici, e cioè la produzione di nuove forme di conoscenza storica e l'utilizzo dei computer come potenti strumenti di archiviazione e di rapido recupero delle informazioni, solo la seconda sembra essere stata diffusamente accettata ed è ormai divenuta prassi abituale. I documenti digitalizzati possono tuttavia portare un sovrappiù di informazioni, in quanto sono il risultato di un processo di elaborazione e ricontestualizzazione del documento originario: la qualità del progetto culturale che ha sovrinteso ai processi di trasposizione è quindi elemento cruciale. Lo sviluppo di queste tecnologie porta con sé anche l'interrogativo sulla validità delle tradizionali procedure di esegesi e interpretazione delle fonti: l'utilizzo di questi documenti richiede infatti l'esercizio di una critica severa e rigorosa, ma contemporaneamente anche che la critica modifichi in parte i propri metodi ed in particolare affini la capacità di leggere la fonte non come una testimonianza ingenua del passato, ma come un artificio. Capacità, questa, che mette in grado di capire le potenzialità di manipolazione e mimetizzazione del digitale.

ATTILIO BARTOLI LANGELI ha infine illustrato la rivista elettronica *Scrineum*, sito on line dal 1999 (<http://scrineum.unipv.it>). Oggi *Scrineum* si configura come un sito di diplomazia unico a livello internazionale, il cui scopo principale è quello di costruire un insieme collegato di testi, materiali e strumenti che fornisca un quadro dei metodi, delle pratiche e dei temi di ricerca intorno ai quali si è costituita la disciplina, sperimentando le molteplici soluzioni offerte oggi dalle tecnologie digitali.

La giornata di venerdì 28 è stata aperta da SIMONE ALBONICO, che ha illustrato il caso di *I testimoni della «Vita Nova»* (<http://vitanova.unipv.it>): attraverso questo progetto, sviluppato tra il 1999 e il 2001, si è arrivati ad elaborare una soluzione intermedia tra una trascrizione dei testimoni e un'edizione critica. In questo processo si è tentato inoltre di capire se la codifica XML/TEI che si intendeva utilizzare potesse essere uno strumento in più per la filologia, applicandola a casi estremi e più complessi che consentissero una riflessione sulle modalità concrete con cui vengono svolte questo tipo di ricerche. *Vita Nova* fornisce un'edizione elettronica dei testimoni non *descripti* del prosimetro dantesco, evidenziandone le caratteristiche di lingua e grafia: sono stati utilizzati in tutto 20 manoscritti, di cui 15 trascritti ed editi sul sito. La marcatura è stata applicata a 3 ambiti: la struttura del testo, il testo così come si presenta nei manoscritti, e l'intervento editoriale; a sua volta, la codifica XML è stata studiata in modo da poter produrre diverse visualizzazioni del testo a par-

tire da un'unica base di dati testuali marcati. Come illustrato nel pome-riggio da MARIA FINAZZI, SILVIA ALBESANO e SIMONE MERLI, il sito risulta ricco di funzioni di ricerca (che permettono tra l'altro confronti per paragrafi) e informazioni generali (come una dettagliata descrizione dei principali testimoni), e offre due modalità di visualizzazione del testo, una semidiplomatica e una interpretativa.

Il secondo intervento è stato condotto da FABIO CIOTTI e PAUL WESTON, che hanno illustrato il progetto di *Biblioteca Italiana*. Come sottolineato da Fabio Ciotti, in questo momento è particolarmente vivace la riflessione sulla natura delle biblioteche digitali, che sono diventate quasi un settore disciplinare indipendente: è in questo ambito che in Italia sono nate prima CiBit e poi (nel 2000) Bibit (<http://www.bibliotecaitaliana.it>), che si ripropone di recuperare (arricchendolo) il patrimonio librario già confluito in CiBit, e di codificarlo secondo lo standard TEL. Questo intento rende però necessaria una riflessione su cosa si voglia offrire attraverso una biblioteca digitale e pone il problema del rapporto tra il testo originale e il testo marcato. Si comprende quindi come una biblioteca digitale tenda a trasformarsi in editore dei testi che raccoglie: ed è per questo che gli obiettivi futuri da porsi per Bibit e per il settore in genere sono il miglioramento della qualità testuale complessiva, e perciò anche del livello di codifica del patrimonio librario, l'estensione del patrimonio stesso, e la creazione di strumenti di ricerca più puntuali. Paul Weston ha poi sottolineato come l'elaborazione e la codifica dei metadati risulti punto cruciale in quanto moltiplica le relazioni fra i documenti e rende le ricerche veramente fruttuose, purché, beninteso, le soluzioni di codifica evitino di adottare modelli troppo rigidi che non rispecchiano la ricchezza dei singoli documenti. Il conseguimento dell'interoperatività si basa anzi sull'individuazione di pochi elementi che consentono accessi trasversali, affidabili ed amichevoli: per questo si è venuta creando una griglia di elementi descrittivi standard ed è stata avviata la descrizione delle procedure utili alla conservazione del patrimonio dei dati nel tempo; ma perché il patrimonio dei dati possa essere davvero fruibile e diventare base di ulteriori sviluppi della ricerca, ha sostenuto Weston, è soprattutto necessario creare una struttura operativa comune.

L'ultimo progetto, presentato da ROBERTO DELLE DONNE dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, è l'*Edizione dei Registri angioini* (<http://www.storia.unina.it/angio>), i cui originali, come è noto, andarono definitivamente distrutti durante la seconda guerra mondiale. Già nel 1944 Riccardo Filangeri, allora direttore dell'Archivio di Stato di Napoli, diede inizio alla ricerca e alla edizione di tutte le trascrizioni dei regi-

stri della Cancelleria angioina effettuate prima della loro distruzione: ma questa edizione, ancora in corso, per diversi motivi risulta di difficile consultazione. Negli anni Novanta è quindi iniziato un progetto relativo alla documentazione angioina, progetto che, dall'obiettivo iniziale di costruire per uso interno un *corpus* documentario consultabile di volta in volta sulla base di esigenze diverse, è giunto infine allo scopo di elaborare una vera e propria edizione digitale dei registri, che assicurasse inoltre l'interoperatività con altre banche dati. Nel pomeriggio ALFREDO COSCO ha illustrato il funzionamento di MARA (Marcatore dei Registri Angioini): un framework di lavoro che inserisce il paratesto nei documenti in formato TXT e, dopo la normalizzazione, gli aggiustamenti e le correzioni, li restituisce in XML. Dato questo schema di funzionamento, è stata messa a punto una procedura di lavoro articolata in tre momenti principali: l'acquisizione dei documenti, l'inserimento di correzioni e la regolarizzazione o normalizzazione del testo, e l'inserimento dei tag di marcatura nel documento (prima, in modalità semi-automatica, quelli relativi alla struttura del testo, poi, a cura dei singoli codificatori/editori, quelli di analisi più approfondita).

CLAUDIO VELA e CLELIA MARTIGNONI infine, coordinati da Mario Ricciardi e alla presenza dell'autore, hanno commentato il libro di Domenico Fiormonte *Scrittura e filologia nell'era digitale*. Questa presentazione ha messo in luce i nodi problematici del rapporto fra nuove tecniche digitali e filologia rilevati da Fiormonte, ed ha perciò acceso un notevole dibattito su come e quanto le nuove tecnologie digitali portino di effettivamente nuovo, e quanto incidano sulla filologia e i suoi metodi; su quale ruolo conservino, a confronto col digitale, i tradizionali studi filologici; su quali nuove forme di edizione critica potranno nascere dall'utilizzo del digitale. Se l'atteggiamento prevalente, fino a ieri e spesso ancora oggi, è stato quello di considerare le tecnologie informatiche come uno tra i tanti strumenti utili alla ricerca, da più parti si tende ora a insistere sui mutamenti epistemologici che l'uso delle tecnologie comporta nello svolgimento dell'attività critica e letteraria. Si prospettano dunque nuovi orizzonti per la filologia: se il testo come oggetto dinamico non è da intendersi come una novità né una sorpresa ma semplicemente come un frutto dei nostri tempi, si fa sempre più urgente l'esigenza di riflettere su questi cambiamenti.

BIANCA RUGGERI

📖 “Scrittura e Nuovi Media” (Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Linguistica, 21-22 ottobre 2004). Abstract e materiali del convegno disponibili su: [http://host.uniroma3.it/dipartimenti/linguistica/pgs/convegno\\_ott/scritmed\\_it.htm](http://host.uniroma3.it/dipartimenti/linguistica/pgs/convegno_ott/scritmed_it.htm)

Come si evolve la scrittura nell'era delle nuove tecnologie? Le nuove forme di comunicazione e la fluidità inafferrabile della testualità digitale non ci dicono qualcosa di decisivo intorno al destino della scrittura? Fino a quando il paradigma alfabetico potrà esaurientemente analizzare, riprodurre, rappresentare la complessità del reale?

Queste alcune delle importanti questioni discusse nel recente convegno *Scrittura e nuovi media*, organizzato dal Dipartimento di Linguistica dell'Università di Roma Tre il 21 e 22 ottobre 2004. Alle due giornate sono intervenuti studiosi e studiose di provenienze disciplinari eterogenee, oltre a un folto e partecipe pubblico di insegnanti, studenti, professionisti.

Gli interventi di ispirazione più strettamente linguistica, gravitanti intorno al monitoraggio e all'analisi dell'evoluzione dell'italiano attraverso e all'interno dei nuovi media, si sono esplicitati nella descrizione della lingua nei contesti comunicativi “nuovi” delle interazioni sincrone (chat), degli sms, dei siti Internet, del televideo. FRANCA ORLETTI e GIULIANA FIORENTINO (entrambe di Roma Tre e insieme a Domenico Fiormonte promotrici del convegno) richiamano l'attenzione su tali forme che innovano le modalità della comunicazione, richiedendo alla linguistica stessa un affinamento dei propri strumenti d'analisi. I peculiari fenomeni linguistici e semiotici che si verificano nella comunicazione sincrona in rete devono essere studiati come uno specifico modo di interagire immerso in una pluralità di contesti non paragonabili a quello della comunicazione *face to face*. La scrittura cooperativa nella rete è una forma particolare di socializzazione più spesso di gruppo che individuale, che dà prodotti fortemente orientati sulla dimensione fatica e dialogica, dimensioni interazionali che tradizionalmente costituiscono lo spazio comunicativo dello scambio orale. Sms, chat, blog, analizzati nella peculiarità dei fenomeni linguistici e degli innovativi meccanismi di comunicazione, sono stati anche oggetto di focalizzati e sintetici profili nei poster redatti da studenti e dottorandi, che hanno incorniciato i luoghi del convegno.

Sull'interpretazione del nuovo profilo che negli ultimi anni la scrittura e in genere la comunicazione evidentemente assumono, si sono confrontati antropologi, psicologi, filosofi, sociologi, pedagogisti, professionisti della comunicazione. Una prospettiva rigorosamente multidiscipli-

nare ha consentito una straordinaria circolarità di interrogativi e temi, in cui le suggestioni, l'urgenza storico-intellettuale della questione potessero suggerire la praticabilità di operative ipotesi di ricerca sulla sfaccettata natura delle problematiche affrontate: la ridefinizione della dicotomia scrittura/oralità sul terreno dei media digitali, la funzione politica della scrittura nell'interazione sociale, le nuove forme di scrittura imposte dalle nuove tecnologie, fino alla natura strettamente teorica dell'atto di scrittura, il suo legame con la memoria e la ri-creazione dell'identità del soggetto, le proposte di formazione della competenza della scrittura come pratica tecnico-professionale, come urgenza didattica nella formazione universitaria.

L'antropologo ALESSANDRO DURANTI (University of California), con una suggestiva relazione multimediale sulle potenzialità dell'oralità (*with attitude*) richiama l'attenzione su alcuni particolari contesti in cui la scrittura è sentita come un ostacolo all'espressione. Ad esempio nell'ambito della comunità Samoana niente del sapere tradizionale può essere trasmesso per iscritto, imparare significa vivere nella comunità, sperimentare l'interazione, ascoltare. Allo stesso tempo la tradizione del Jazz esemplarmente rappresenta una modalità che non si serve se non episodicamente della scrittura, e comunque in cui la creazione, l'apprendimento, l'improvvisazione si fondano più sull'ascolto, sull'imitazione, sull'attenzione alla gestualità e al suono nella cooperazione all'interno del gruppo. Ricostruire i modi in cui si sviluppa una comunicazione in prevalenza orale conduce ad osservare la persistenza non tanto di elementi di formularità/ripetitività, piuttosto a riconoscere come la fertilità di tale forma di trasmissione di sapere si verifichi in una pratica aperta e circolare, essenzialmente funzionale alla spontaneità, alla creatività, alla sperimentazione.

Se risollevere il problema dell'oralità sembra legato a particolari e specifici contesti antropologici, il filosofo ROCCO RONCHI (Università de L'Aquila) ricorda però l'antica (occidentale) pratica platonica del dialogo, della conoscenza come esperienza conversativa. Se proprio la stessa etimologia della parola comunicazione (*cum-munus*) riporta ai concetti di condivisione e dono, ecco che la comunicazione può verificarsi essenzialmente solo come processo *vivo* che si sviluppi nella *durata*. Si rivela dunque una forzatura storica identificarla univocamente con la scrittura, in ottemperanza alla teoria standard (Shannon e Weaver) che si serve del paradigma tecnologico della trasmissione del messaggio mobile per definire la comunicazione come trasmissione in *absentia* – e definitivamente desomatizzarla –, demonizzando come ostacolo il rumore (l'altro da sé).



Se non si vuole dunque continuare a incorrere nell'incertezza e nell'incapacità di comprensione e gestione dell'universo dei nuovi media è dunque necessaria una rifondazione teorica del concetto di comunicazione che la rilegga non come prodotto, bensì come processo, atto vivente.

ALBERTO ABRUZZESE (Università di Roma "La Sapienza"), sociologo della comunicazione tra i primi teorici in Italia dei nuovi media, invoca una ridiscussione e un abbandono della tradizionale pratica culturale occidentale fondata sul mito della conservazione, protezione, monumentalizzazione della comunicazione scritta. L'alfabeto, strumento gerarchico attraverso cui il potere si disegna e definisce, subisce l'imponente affiancamento di nuove forme di comunicazione spontanee e indotte dallo sviluppo delle tecnologie. La fluida realtà delle nuove forme di comunicazione, creazione e apprendimento che investono e coinvolgono soprattutto le generazioni più giovani, rendendole così sfuggenti ad un qualsiasi tipo di analisi intellettuale tradizionale chiede urgentemente l'accettazione della deriva della razionalità dialettica occidentale che proprio sulla sequenzialità definitiva della scrittura lineare si impernia. Oggi può essere più utile tentare di comprendere il tramonto di quell'epoca che nel *libro* e nella *città* aveva trovato i suoi simboli, a favore della progettazione di un'altra in cui il già avvenuto sviluppo di sensorialità multiple possa servire alla creazione di nuovi *ambienti* formativi, puntando su quelle potenzialità che i nuovi media hanno di colmare lo scarto tra alfabetizzati e analfabeti, tra abili e disabili. L'attaccamento al paradigma alfabetico non si spiega dinanzi alle contraddizioni sociali e politiche dei sistemi di potere di cui è primo principio informatore. Come in origine la scrittura ha spezzato l'unità del corpo e sostituito quel faccia a faccia che era indispensabile per comunicare, fare l'amore, abitare, vivere, oggi il trionfante rientro dell'oralità nelle modalità di relazione non può non far riflettere sull'esistenza di una nuova dimensione del tempo e dello spazio (globale/locale=scritto/orale) che chiedono urgentemente di essere codificate e ri-comprese, assieme al vacillante statuto dell'individuo-soggetto. Perché questo avvenga è necessario che la scuola e l'università, in qualità di istituzioni che il potere deputa alla formazione, si facciano anch'esse carico della strumentazione necessaria a comprendere questa rivoluzione.

Su questi presupposti dunque dovrebbe basarsi anche la pratica degli educatori – a confermarlo è ROBERTO MARAGLIANO (Università di Roma Tre) – dai quali si deve pretendere un avvicinamento alla prospettiva dei giovani. Questo deve avvenire nel senso della comprensione dell'universo in cui essi sono nati e cresciuti, di un percorso che li ha visti incon-

trare il computer sulla loro strada e avvicinarlo attraverso la pratica del gioco, un universo in cui il testo non ha più le classiche caratteristiche di *univocità, individualità, testualità, fissità*, ma che si sviluppa invece intorno ai concetti di *non finito, condiviso, reticolarità, dialogico*. Significa insegnare innanzitutto la pratica del *linking*, del riordinare e collegare quei contenuti che oggi sono universalmente e facilmente accessibili. Significa filtrare la testualità attraverso la presenza e il contatto. Senza dimenticare come la scrittura comporti sempre a un tempo una definizione e una fondazione di identità, ma essendo coscienti di come la *rimediazione* della scrittura fatta dalle nuove tecnologie metta in crisi il paradigma classico del testo e dunque dell'insegnamento.

E lo studio della letteratura? Senz'altro la conservazione, lo studio, la filologia della testualità letteraria funge da controcanto (contrappeso?) ad una tale direzione di ristrutturazione del pensiero contemporaneo. CORRADO BOLOGNA (Università di Roma Tre), non presente con una relazione ma attivo *discussant*, richiama il Calvino delle *Lezioni Americane*: «ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici». E in fondo, chi potrebbe contraddirlo?

Ma i ritmi del riassetamento del pensiero accademico sono risaputamente lenti e spesso postumi, pure però l'attuale situazione della scrittura chiede di essere codificata e interpretata e evidentemente richiede la generazione di nuovi modelli di lettura. La riluttanza e il ritardo delle facoltà umanistiche nel senso di una presa di coscienza operativa della situazione stavolta rischia di essere particolarmente pericolosa, stante la sempre più traballante presenza della cultura, anche istituzionale, nella società. Comprendere la realtà significa anche affrontare le evoluzioni innescate dalle nuove tecnologie. Intanto una riconsiderazione pragmatica delle forme della scrittura anche 'altre' dalla letteratura, la coscienza critica del suo ruolo, delle sue potenzialità, della sua importanza 'politica' strategica nella società deve ispirare da un lato un'adeguata attenzione ai suoi sviluppi, dall'altro l'affinamento e l'allargamento delle strategie di insegnamento.

DUCCIO DEMETRIO (Università di Milano Bicocca) auspica la diffusione di un particolare tipo di scrittura, quella autobiografica – e di cui già il web offre peculiari varianti cfr. blog, webcam – perché essenziale esercizio cognitivo di registrazione del sé, ripensamento della memoria e di quell'interiorità opalescente così difficile da decodificare. La scrittura autobiografica implica un progetto autoformativo e pedagogico di ristrutturazione del pensiero e della coscienza. Mancando il suo impossibile obiettivo di "copiare" l'identità in quanto comunque proiezione sog-

gettiva e narrativa del sè, un tale tipo di scrittura conserva però intatte le potenzialità progettuali e creative.

La psicologa CLOTILDE PONTECORVO (Università di Roma “La Sapienza”) ricorda come, anche osservando le scritture dei bambini in età prescolare, possiamo rintracciare un bisogno naturale nonché una straordinaria facilità di attivazione dei meccanismi della narrazione e della costruzione del senso attraverso il segno grafico, una scrittura che è spesso trascrizione performante, registrazione in movimento del concetto. E anche là dove la padronanza dell’alfabeto non sia stata sviluppata, va notato come tuttavia se ne senta il bisogno e si operino delle strategie di coadattamento tra esigenza comunicativa e uso del mezzo che danno luogo a risultati altamente espressivi.

In relazione alla denuncia dei più recenti – e inquietanti – dati sull’analfabetismo di ritorno degli studenti universitari, sulla mancata competenza di scrittura di ampie fasce professionali, sui compiti disattesi della formazione, sul ritardo dell’aggiornamento della scuola e dell’istruzione superiore intorno al tema della scrittura si sviluppano le proposte di DARIO CORNO (Università del Piemonte Orientale) e LUISA CARADA (Finsiel). L’uno insiste sulla necessità di sviluppare corsi di formazione di scrittura tecnico-professionale, in cui l’obiettivo sia insegnare anche a studenti di materie non umanistiche a scrivere testi referenziali il più possibile chiari, rigorosi, convincenti e supplire alle riscontrate e documentate deficienze nella capacità di strutturazione delle informazioni nella pagina e nell’uso della segnaletica testuale. L’altra (<http://www.mestierediscrivere.com>) si concentra sul bisogno delle competenze di scrittura da parte delle aziende più attente al fronte della comunicazione, notando come in questi settori l’e-mail, le intranet e lo sviluppo di una comunicazione esterna richiedano sempre più una formazione di tutti i dipendenti nella direzione di una padronanza della scrittura.

EMANUELA PIEMONTESE (Università di Roma “La Sapienza”) ricorda la ventennale attività del gruppo di Tullio De Mauro, un monitoraggio attento delle capacità di scrittura e comunicazione nel mondo della scuola e del lavoro, e l’attivazione di corsi per insegnanti delle scuole elementari e medie, laboratori con alcuni settori del sindacato Cgil, la collaborazione con alcuni settori della pubblica amministrazione italiana, il progetto Dueparole, l’osservatorio Giscel, i corsi di scrittura controllata per gli studenti della “Sapienza”.

Accanto alle competenze di scrittura, i nuovi media impongono la conoscenza dei meccanismi di digitalizzazione, della pluralità di strati profondi e non trasparenti dei linguaggi software. GIULIO LUGHI (Università

di Torino) ricorda come, sotteso al funzionamento dei computer, scorra un tempo ciclico dell'algoritmo di programmazione e come anche attraverso i linguaggi software si esprima una conoscenza e un tempo. I vari livelli di stratificazione dei programmi *scrivono* (i linguaggi xml/html nominano gerarchicamente lessicalizzando), così come *scrivono* le telecamere, i circuiti chiusi, le carte di credito etc. Questo tipo di scrittura è una forma a un tempo di controllo e di biografia: movimenti, gesti, spostamenti vengono continuamente registrati, ogni singolo individuo vanta la sua presenza nei database del *Panopticon* in cui si ritrova a vivere. La narrazione che le macchine fanno e che gli uomini utilizzano, spesso senza coscienza, si fondano su informazioni frammentarie eppure espressive. L'ignoranza e l'indifferenza degli umanisti in questo campo è un grave errore di valutazione e una rinuncia a indagare e interpretare la relazione semantica input/output. I computer ci mappano: è il nostro movimento nello spazio/tempo che scrive il discorso, facendo parole con le cose. Impedire che il PC nasconda sempre di più i suoi meccanismi significa diffondere una conoscenza tecnica del suo funzionamento anche in ambienti diversi da quello tecnico-informatico.

La nostra epoca impone dunque un ripensamento e la necessaria coesistenza delle due faglie confliggenti: ciò significa lavorare per una maggiore diffusione delle competenze della scrittura, quando nel frattempo è in atto una ristrutturazione della comunicazione attraverso altre forme in cui anche la scrittura sembra perdere il suo ruolo privilegiato. Affrontare il presente in funzione di una prospettiva etica di apertura al futuro impone una preparazione e un affinamento degli strumenti e una pluralità di prospettive di indagine. Solo alla metà degli anni Ottanta le *Lezioni americane* chiudono con una domanda, un invito e in fondo una speranza:

[...] chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, di letture, d'informazioni, di letture, di immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili. Ma forse la risposta che mi sta più a cuore dare è un'altra: magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla nostra prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica [...] (Italo Calvino, *Lezioni Americane*, Garzanti, Milano 1988, p. 120).

La speranza che gli uomini non rinuncino ad interrogarsi, esplorare, capire, senza paura di dar voce al diverso, al nuovo, all'estraneo.

## PRESENTAZIONE DEL PRIMO NUMERO

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

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

Il campo dell'ecdotica è immenso. L'autografo reale e l'originale ideale, la produzione materiale delle copie (manoscritte, a stampa o di altra natura), le attese dei diversi destinatari nei diversi momenti e nelle diverse epoche, le modalità dell'industria editoriale, le circostanze in cui si muove l'editore (il filologo e il promotore o imprenditore), sono questi e molti altri i fattori che in ogni tempo condizionano la pubblicazione di un testo. Numerose sono anche le vie per attraversare questi territori.

Si è pensato a volte che le norme di questa o quella scuola di critica testuale avessero validità universale. È vero invece che, ad esempio, problemi che sono essenziali in certe tradizioni letterarie o filologiche, in altre non esistono neppure, che a problemi analoghi vengono date di fatto differenti risposte, e che gli obiettivi che guidano l'edizione di uno stesso testo sono spesso legittimamente in contrasto fra loro.

Di tutta questa varietà di opinioni, criteri e proposte Ecdotica desidera mostrare una panoramica stimolante. Non tralascieremo neppure di dar voce alla *critical theory* che negli ultimi anni sta ridefinendo tutte le nozioni fondamentali del nostro campo di studi, a partire dallo stesso "ontological status of the text". È comprensibile e persino necessario che sia così. I concetti devono essere rinnovati di pari passo con la realtà, e a nessuno può sfuggire l'entità dei mutamenti in corso. La scrittura a mano propriamente detta è in fase terminale, spodestata dal video e dalla stampante del computer: perfino gli appunti volanti si prendono in *note-books* elettronici, le lettere personali si spediscono via Internet e i più semplici messaggi della vita quotidiana ("Vado a cena fuori") si trasmettono tramite gli SMS del cellulare; e così la calligrafia, come espressione e garanzia di individualità, scompare. I testi si completano da soli se vengono attivati strumenti come "Formattazione automatica", generano varianti attraverso l'opzione "Thesaurus" (utilità che si può associare a dei parametri per evitare le ripetizioni) e si correggono meccanicamente tramite l'opzione "Controllo ortografia e grammatica", dando così vita a specie inedite di errore e di refuso. Nel momento in cui più interesse suscita la *génétique*, che aggiorna l'illustre *critica degli scartafacci*, da un lato si favoriscono e moltiplicano le successive stesure di un testo – grazie alle facilitazioni offerte dal computer –, mentre, dall'altro, svaniscono per sempre, ridotte ad una unica versione in bella copia, senza traccia di stadi preliminari, tentativi, pentimenti...

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

numeri, mantenerci su una linea volta principalmente a informare o a suggerire, accontentandoci di aprire alcune finestre e di mostrare alcuni panorami.

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

GIAN MARIO ANSELMi - EMILIO PASQUINI - FRANCISCO RICO

1<sup>a</sup> edizione, aprile 2006  
© copyright 2006 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nell'aprile 2006  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 88-430-3816-8

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

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