





# Ecdotica

3  
(2006)

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,  
Mario Mancini, Armando Petrucci,  
Bodo Plachta, Amedeo Quondam,  
Ezio Raimondi, Antonio Sorella,  
Pasquale Stoppelli, Alfredo Stussi,  
Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

*Responsabile di Redazione*

Loredana Chines

*Redazione*

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

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,  
Dipartimento di Italianistica,  
Via Zamboni 32, 40126 Bologna  
ecdoticadipital@unibo.it

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

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



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

CCE  
CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS  
CLÁSICOS ESPAÑOLES



FONDAZIONE  
CASSA DI RISPARMIO  
IN BOLOGNA

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

# INDICE

## Saggi

- NEIL HARRIS, Profilo di un incunabolo: le «Epistolae in cardinalatu editae» di Enea Silvio Piccolomini (Roma 1475) 7
- FEDERICO DELLA CORTE, “Usus scribendi”, “ratio typographica” e altri preliminari a un’edizione di Aretino 34
- CRISTINA URCHUEGUÍA, Tra poetica e fisica. Nota preliminare a Martens e Reuß 51
- GUNTER MARTENS, Sul compito critico dei filologi editoriali. Tesi per un concetto allargato della critica testuale 60
- ROLAND REUSS, Vicende del manoscritto, vicende della stampa. Appunti sulla “genesì del testo” 75
- DAVID C. GREETHAM, Philology Redux? 103

## Foro

- L'autore in tipografia 129
- NEIL HARRIS, Come riconoscere un “cancellans” e viver felici, p. 130 • SONIA GARZA MERINO, El “original” de imprenta. El diseño del libro impreso antiguo según su autor, p. 153 • PAOLA ITALIA, Le “penultime volontà dell'autore”. Considerazioni sulle edizioni d'autore del Novecento, p. 174

## Testi

- JEREMY LAWRENCE, Stoppard, Housman and the mission of textual criticism 187

## Questioni

FRANCESCO BAUSI, Mito e realtà dell'edizione critica. In margine al Petrarca del Centenario

207

## Rassegne

Lotte Hellinga, *Impresores, editores, correctores y cajistas: Siglo XV* (JULIÁN MARTÍN ABAD), p. 221 • Jean-François Gilmont, *Le livre réformé au XVI<sup>e</sup> siècle* (ENRICO FENZI), p. 228 • Clive Griffin, *Journeymen-Printers, Heresy, and the Inquisition in Sixteenth-Century Spain* (EDOARDO BARBIERI), p. 232 • Francisco M. Gimeno Blay, *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos* (MADDALENA SIGNORINI), p. 237 • Carlo Maria Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane* (STEFANO CREMONINI), p. 239 • Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro* (ROGER CHARTIER), p. 244 • Joseph A. Dane, *The Myth of Print Culture* (MARÍA JOSÉ VEGA), p. 250 • Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni (a cura di), *I dintorni del testo* (ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI), p. 261 • Willard McCarty, *Humanities Computing* (NICHOLAS HAYWARD), p. 271 • «Il progetto *MSEditor*: Desmond Schmidt, “Graphical Editor for Manuscripts”» (FRANCESCA TOMASI), p. 273 • Edward W. Said, *Humanism and Democratic Criticism* (ANDRÉS SORIA OLMEDO), p. 282

## Cronaca

L'Institut für Textkritik [Istituto per la critica testuale] – una cooperativa di editori indipendenti (PETER STAENGLER), p. 291 • Le Edizioni Sylvestre Bonnard (REDAZIONE DI ECDOTICA), p. 295

# Saggi

## PROFILO DI UN INCUNABOLO: LE «EPISTOLAE IN CARDINALATU EDITAE» DI ENEA SILVIO PICCOLOMINI (ROMA 1475)<sup>1</sup>

NEIL HARRIS

It is a commonplace among bibliographers that any two copies of a given printed book may differ typographically, and therefore textually. One might almost, even, define bibliographers as being that set of people who know this is the case and why (Paul Needham)<sup>2</sup>.

Nella citazione posta in apertura, tratta da un articolo apparso quest'estate a firma del maggiore incunabolista americano, un bibliografo vie-

NEIL HARRIS è docente di Bibliografia e biblioteconomia presso l'Università degli Studi di Udine. È noto soprattutto come studioso del libro italiano del Quattro e Cinquecento, sia per la *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»* (1988-1991), sia per i lavori più recenti sull'editoria veneziana, con riferimento particolare alla creazione tipografica della *Hypnerotomachia Poliphili* aldina del 1499. In tempi recenti ha pubblicato una serie di riflessioni sul rapporto fra la catalogazione del libro antico nelle biblioteche italiane e la ricerca bibliografica e/o filologica in senso lato.

<sup>1</sup> Il saggio qui pubblicato riporta la parte dell'analisi bibliografica che si trova in due saggi redatti per accompagnare la ristampa anastatica dell'edizione di Pius II, *Epistolae in cardinalatu editae*, Roma, Johannes Schurener, 1475, che, secondo le sigle convenzionali dell'incunabolistica, si identifica come H 166\*, Pellechet 102, BMC IV 57, IGI 7781, Goff P-710, CIBN P-418, Sheehan P-327, ISTC ip00000710. L'esemplare riprodotto, che è quello della Biblioteca Civica «Attilio Hortis» di Trieste, Picc. II.Aa.78/1 (il n. 36 dell'elenco nostro), viene dato alle stampe con il titolo: Pio II, *Le lettere scritte durante il cardinalato*, a cura di E. Malnati e I. Romanzin, Brescia, Marco Serra Tarantola, 2007. All'interno del volume dei saggi si trova il primo contributo di chi scrive, con il titolo «Le *Epistolae in cardinalatu editae* del 1475: ritratto di una edizione», contenente lo studio bibliologico. È seguito dal contributo, redatto a quattro mani con Ilaria Romanzin, contenente uno studio dettagliato sugli esemplari, che in questa sede è stato ridotto al semplice elenco finale, con il titolo «Le copie delle *Epistolae in cardinalatu editae*: un libro bifronte». Esprimo la mia gratitudine alla Biblioteca Civica, alla Casa Editrice e alla Fondazione Iniziative Culturali della Cassa di Risparmio di Trieste per avermi cortesemente permesso di presentare una parte del lavoro in questa sede.

<sup>2</sup> Paul Needham, «The 1462 Bible of Johann Fust and Johann Schöffer (GW 4204): A Survey of its Variants», *Gutenberg Jahrbuch*, 2006, pp. 19-49: 42.

ne descritto come una persona che sa che gli esemplari di uno stampato antico, quello fatto cioè sul torchio manuale dalla metà del Quattro fino all'Ottocento inoltrato, non sono necessariamente uguali e che, nel caso sia individuata una differenza, è in grado di spiegarne le ragioni. Un libro a stampa proviene da una delle più antiche procedure industriali congegnate dall'uomo, avendo come precedente e come elemento costitutivo la carta, il cui processo manifatturiero risale al Medioevo. Sia nella stampa sia nella fabbricazione della carta, l'utilizzo di una matrice – in entrambe le procedure denominata *forma* – permette l'esecuzione in serie di un numero elevato di oggetti sostanzialmente uguali. Lo studio di tali manufatti solitamente ha come scopo la ricostruzione della forma ormai scomparsa e del suo rapporto con altre forme usate in parallelo<sup>3</sup>.

Nella maggioranza dei casi l'unica fonte d'informazione disponibile è quella rappresentata dai libri stessi e dai segni lasciati da più secoli di smercio, distribuzione, lettura, conservazione, collezionismo, restauro, descrizione bibliografica e catalogazione. Il bibliologo affronta lo studio dei libri dei secoli remoti, perciò, con un bagaglio teorico e pratico fatto di consuetudini investigative che il più delle volte consiste nella disamina e nel confronto del maggior numero possibile di esemplari. La storia della bibliografia materiale durante il Novecento è consistita in gran parte nello sviluppo e nel perfezionamento di tale metodologia; il terzo millennio si apre, invece, all'insegna dell'incertezza per quanto riguarda il futuro di questo ambito di ricerca. Da un lato, un'espressione di sapere ricca in termini umani e povera in termini di mezzi non si adatta facilmente alla rivoluzione elettronica; dall'altro, ha dovuto assistere impotente in questi ultimi anni allo spettacolo di campi tradizionalmente suoi – come, per esempio, la ricerca delle copie appartenenti alla stessa edizione – sottratti ed arati da altre discipline, in particolare dalla crescita vertiginosa dei cataloghi collettivi informatizzati<sup>4</sup>. La bibliografia del libro a stampa ha quindi l'obbligo di adattarsi a una situazione di fatto nuova, mai incontrata in un mezzo millennio di storia onorata, in cui si trova, da un canto, a tenere conto delle metamorfosi profonde in cor-

<sup>3</sup> È utile ricordare la dichiarazione in tal senso fatta quasi un secolo fa da due padri fondatori della bibliografia moderna, Alfred W. Pollard e Walter W. Greg, quando scrivono che «Bibliographers have now as a body adopted the principle of the sheet as the unit of collation. They will have to advance yet further along the same road and adopt the forme» («Some Points in Bibliographical Descriptions», *Transactions of the Bibliographical Society*, 9, 1908, pp. 31-52: 42).

<sup>4</sup> Per una riflessione riguardante la bibliografia sull'orlo di una crisi di identità, si veda di chi scrive: «Chat mort ou tigre endormi?», *Nouvelles du livre ancien*, n. 116 (2005), pp. 1-2.



so nel mondo delle biblioteche e, dall'altro, ad esplorare la cultura digitale, capace di trasmettere informazioni veloci e fornire immagini di alta qualità a un basso livello di costo. Detto ciò, la ricerca bibliografica fatta alla vecchia maniera, costruita sulla pazienza, sugli spostamenti e sulle capacità d'osservazione del singolo studioso in possesso di una conoscenza profonda delle antiche procedure tipografiche ed editoriali, ha sempre la possibilità di giungere a risultati di prim'ordine con una spesa contenuta.

La bibliografia di ambito angloamericano, quella collegata da sempre ai grandi nomi di McKerrow, Greg e Bowers, si è incentrata sul concetto dell'«esemplare ideale», ossia una ricostruzione palinogenetica dell'edizione nello stato originale, come se i fogli non fossero usciti ancora dalle mani dello stampatore<sup>5</sup>. A costo di qualche semplificazione, le ragioni di questa definizione si individuano nell'orientamento a favore degli studi testuali, che stava al cuore di questo movimento critico, e nella circostanza che, nella maggior parte dei casi, gli esemplari delle edizioni studiate – i testi drammatici dell'epoca di Shakespeare – erano pochi e conservati in grandi biblioteche specializzate<sup>6</sup>. Questa impostazione non presta attenzione all'esemplare come un testimone in grado di raccontare la propria storia. Nel migliore dei mondi, invece, ogni edizione prodotta in tempi remoti o, come minimo, ogni edizione con un qualche significato culturale avrebbe la propria anagrafe degli esemplari compilata attraverso una ricerca bibliografica certosina. La triste verità è che gli studi in tal senso si contano sulle dita delle due mani e che, anche per una figura come Aldo Manuzio, tanto per citare il nome dell'editore più famoso e più prestigioso del Rinascimento italiano, l'esplorazione della miniera di informazioni disponibili negli esemplari giunti fino a noi si limita a qualche catalogo specializzato.

<sup>5</sup> Per questo concetto, si vedano Fredson Bowers, *Principles of Bibliographical Description*, Princeton, Princeton University Press, 1949 (e ristampe), pp. 113-23; G. Thomas Tanselle, «The Concept of Ideal Copy», *Studies in bibliography*, 33 (1980), pp. 18-53 (disponibile in italiano con il titolo «Il concetto di esemplare ideale», in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di P. Stoppelli, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 73-105). Una discussione utile, applicata al caso italiano, si trova in Conor Fahy, «Il concetto di 'esemplare ideale'», in *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno*, I Seminario internazionale (Roma, 23-26 marzo 1983), a cura di G. Crapulli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 49-60, rist. in Id., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 89-103.

<sup>6</sup> Rinvio a quanto ho scritto in «La bibliografia e il palinsesto della storia», in G. Thomas Tanselle, *Letteratura e manufatti*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. IX-LXVIII, di cui una versione abbreviata, con il titolo «Riflettendo su letteratura e manufatti: profilo di George Thomas Tanselle», si trova in *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 82-115.

Oggi si riscontra – e si tratta di una novità importante sulla quale conviene riflettere con attenzione – un numero crescente di lavori ‘bibliografici’, che hanno come scopo il censimento e la descrizione di tutti gli esemplari conosciuti e reperibili di una o più edizioni. Si tratta di ricerche talvolta un po’ improvvisate, condotte soprattutto da studiosi con un interesse per la diffusione di un titolo particolare, senza però che questi abbiano una preparazione specifica nel campo della bibliografia materiale, né che si siano informati sistematicamente sui modelli esistenti. In questa sede ci limitiamo a segnalare l’esempio più radicale e più interessante di questo nuovo genere di indagine bibliografica, ossia il censimento fatto delle due edizioni cinquecentesche del *De revolutionibus* di Copernico: la *princeps* pubblicata a Norimberga nel 1543 e la ristampa fatta a Basilea nel 1566, per un totale complessivo di seicento pezzi, a firma del professore di storia della scienza alla Harvard University, Owen Gingerich<sup>7</sup>. Lo scopo della ricerca era quello di determinare la circolazione e il consumo di un libro che nel Rinascimento, nella frase provocatoria di Arthur Koestler, nessuno lesse. Da questo punto di vista l’indagine, che mostra come il testo fosse studiato e usato negli ambienti dell’astronomia coeva, indubbiamente è stata in grado di fornire una contraddizione, poiché, in un pellegrinaggio durato trent’anni, Gingerich ha visto di persona il 95% degli esemplari. Dove pare più debole, invece, è proprio nei punti più tecnici dell’analisi bibliografica, in particolare per quanto riguarda la descrizione delle due edizioni<sup>8</sup>.

Per il futuro della bibliografia, se le nuove tecnologie ci prospettano indagini e soluzioni finora inimmaginabili, bisogna cercare un equilibrio e una equiparazione fra queste due metodologie attualmente in contrasto o addirittura in conflitto: da un canto quella bibliografica, che costruisce un ritratto del libro come prodotto tipografico all’inizio della sua storia secolare e, dall’altro, quella ‘codicologica’, in assenza di una parola migliore, che descrive e censisce l’oggetto come è oggi, attraverso la somma degli esemplari. Se i moderni mezzi catalografici si rivelano utilissimi nella ricerca delle copie, ci obbligano anche a renderci conto della loro dispersione e quindi della necessità di cercare compromes-

<sup>7</sup> Si veda Owen Gingerich, *An Annotated Census of Copernicus’ «De revolutionibus» (Nuremberg, 1543 and Basel, 1566)*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, nonché il racconto, in vena più leggera, della storia di come l’indagine fosse organizzata e condotta in Id., *The Book Nobody read: Chasing the Revolutions of Nicolaus Copernicus*, New York, Walker & Company, 2004.

<sup>8</sup> Si veda la valutazione da parte di chi scrive: «De revolutionibus in Bibliography: Analysing the Copernican Census», *The Library*, s. 7, vol. VII (2006), pp. 320-9.

si sul piano logistico. Il profilo di una edizione va costruito, quindi, pensando in termini di una serie di cerchi concentrici: quello al centro è rappresentato dagli esemplari visionati più volte di prima persona, con l'analisi magari della struttura cartacea e l'esito della verifica eseguita con un collazionatore ottico, nonché la descrizione esauriente degli elementi aggiuntivi derivanti dalla legatura e dai segni di uso e di consumo; il cerchio più esterno, invece, è formato dagli esemplari irreperibili e non identificati, ma che nondimeno sono stati documentati sul piano storico. Quelli intermedi sono espressi da un'infinità di rapporti e di contatti differenti, in cui si va dalle copie attentamente studiate, ma magari non collazionate per motivi pratici, a quelle visionate in modo fugace, oppure conosciute soltanto in riproduzione fotografica, o descritte per interposta persona, oppure verificabili soltanto attraverso la descrizione pubblicata in un altro repertorio. L'obiettivo scientifico di ogni ricerca è senz'altro quello di far sì che il maggior numero possibile degli esemplari sia stato visto e descritto dalla stessa persona, con il tempo necessario per svolgere tutte le verifiche del caso, ma alle spalle del bibliografo errante, come nella poesia meravigliosa di Andrew Marvell, si sente sempre il rumore fragoroso del «Time's wingèd chariot hurrying near», cosicché un risultato meno completo, ma che sia stato svolto in meno tempo dell'equivalente di tre guerre di Troia, è comunque accettabile. È indispensabile, tuttavia, che il resoconto dia notizie esatte della situazione di ogni esemplare incluso nel censimento per quanto riguarda la collocazione nella sequenza di cerchi descritti sopra. La descrizione dell'«esemplare ideale» dell'edizione, che comprende anche l'anagrafe delle copie, diventa perciò il diario del lavoro fatto dal bibliografo.

In questo saggio si porta come modello di come si costruisce il profilo bibliografico di una edizione antica la *princeps* delle *Epistolae in cardinalatu editae* di Enea Silvio Piccolomini, poi Pio II (1405-1464), impressa a Roma dal tipografo tedesco Johann Schurener e portata a termine, secondo il colophon, il 14 luglio 1475. Lo stesso tipografo pubblica, nello stesso anno, altre due *editiones principes* di Pio II: prima, in collaborazione con l'editore Johannes Nicolai Hanheymer, il 10 gennaio l'*Historia Bohemica*<sup>9</sup> e poi, da solo, l'11 settembre il *Dialogus de somnio quodam*<sup>10</sup>. Di conseguenza le *Epistolae* molte volte si trovano legate con l'una o con l'altra, o con tutt'e due le impressioni.

<sup>9</sup> HC 255\*; BMC IV, 56; IGI 7792; Goff P-728; ISTC ip00728000.

<sup>10</sup> HC (Add) 193\*; BMC IV, 57; IGI 7831; Goff P-669; ISTC ip00669000.

Per quanto ci riguarda, la selezione del titolo, come oggetto della ricerca, è stata dettata da motivi esterni, derivanti dal gradito invito da parte della Biblioteca Civica «Attilio Hortis» di Trieste a redigere un contributo, come apparato bibliografico, per il volume da affiancare alla ristampa anastatica di una delle due copie conservate presso la stessa biblioteca: ciò ha offerto l'occasione di svolgere un piccolo esercizio di metodo in vista di un progetto molto più grande, quello sull'*Hypnerotomachia Poliphili* aldina, a cui chi scrive lavora da diversi anni, ma le cui dimensioni si presentano come meno facili a domare. Il sostanziale disinteresse, detto con tutto rispetto – per quanto riguarda gli studi svolti in precedenza –, nei confronti del papa umanista ci ha permesso di pensare a una descrizione esauriente dell'edizione, con poco tempo e pochi mezzi a disposizione, concentrandoci sull'equilibrio fra l'analisi dell'oggetto materiale realizzato più di cinque secoli fa e le testimonianze attuali espresse attraverso le copie sopravvissute. Nel totale dei trentasette esemplari localizzati, a cui si aggiunge la notizia di altri due segnalati in tempi moderni, ma attualmente irreperibili, nove sono stati visionati di prima persona e cinque fra loro collazionati alla ricerca di varianti interne. Come sempre in una ricerca bibliografica, l'indagine si è mossa soprattutto negli spazi concessi dal libro fisico. Nel caso delle *Epistolae*, mancando varianti cospicue fra gli esemplari, l'attenzione si è posta soprattutto sul collocamento cronologico dell'edizione sullo spartiacque fra due modelli possibili di torchio, di modo che i risultati scientifici più interessanti di questa ricerca, come ora vedremo, riguardino la storia della tecnologia tipografica.

Le descrizioni d'altra epoca, ma per la maggior parte settecentesche, dell'edizione del 1475 quasi all'unanimità ed erroneamente attribuiscono ad essa un formato in-folio. D'altronde, ancora nel Novecento, un pur esperto osservatore del libro delle origini come Konrad Haebler si fa ingannare dalle dimensioni della pubblicazione e compie lo stesso identico errore<sup>11</sup>. Nel *census* degli esemplari, se quello più piccolo, massacrato nel tempo dai rilegatori, è alto 255 mm (n. 18), quello più grande raggiunge i 290 mm (n. 5): l'altezza, cioè, del tipico in-folio. Fra i catalogatori pionieristici soltanto Jacopo Morelli, nel 1787, si accorse che l'edi-

<sup>11</sup> Konrad Haebler, «Die Drucke der Briefsammlungen des Aeneas Silvius», *Gutenberg Jahrbuch*, 1939, pp. 138-52: 140-1: «Es ist die einzige römische Ausgabe in Folioformat, und bildet einen Band von 76 Blatt, deren erstes und letztes leer sind, mit 36 Zeilen auf der Seite». Anche l'affermazione che l'ultima carta è bianca contiene una mezza svista, perché in verità tale carta è stampata sul recto.

zione in verità è nel formato in-4<sup>o</sup><sup>12</sup>. Si tratta di un problema comune nei primi prodotti della stampa: i fogli, che misuravano all'incirca 420x600 mm, sono della misura denominata 'reale', il doppio esatto in termini di superficie rispetto al foglio comune o 'cancelleresco'<sup>13</sup>. Nella serie delle tre edizioni piccolominee, che evidentemente sono concepite come un insieme, il tipografo Schurener mescola il formato reale in-4<sup>o</sup> e quello cancelleresco in-2<sup>o</sup>, ottenendo un risultato finale omogeneo<sup>14</sup>.

L'edizione delle *Epistolae* è formata da settantasei carte prive di numerazione, divise in nove fascicoli: i primi tre si compongono di dieci carte, il quarto fino all'ottavo di otto carte, e l'ultimo di sei carte. I fascicoli sono privi anche di segnature impresse, cosicché le descrizioni dei repertori si adeguano alle indicazioni manoscritte presenti in alcuni esemplari, in particolare in quello della British Library, e scrivono la formula come: [a-c]<sup>10</sup> [d-h]<sup>8</sup> [i]<sup>6</sup>. Nei fascicoli di otto carte, i due fogli sono interi. Negli altri la maggioranza dei fogli è intera, ma, attraverso la dissamina della struttura cartacea in nove copie, sono stati identificati i mezzi-fogli presenti nei fascicoli composti di dieci o di sei carte (Tabella 1): in [a] e [b] si tratta della coppia di carte coerenti più esterna, cioè 1.10, ma in [c] si tratta di quella intermedia, cioè 3.8, che così forma una specie di spartiacque all'interno dell'edizione anche per quanto riguarda la distribuzione delle scorte di carta; nel fascicolo [i], invece, si tratta della coppia più interna, cioè 3.4. Il supporto cartaceo dell'edizione principale è contrassegnato da due disegni di filigrana: il primo è una scala, 60 mm circa di altezza, per 22 mm di larghezza alla testa e 26 mm alla base<sup>15</sup>; il secondo è una balestra iscritta in un cerchio con diametro di 62

<sup>12</sup> Si veda *Bibliotheca Maphaei Pinellii veneti magno iam studio collecta*, a Jacopo Morrello Bibliothecae Venetae D. Marci custode descripta et annotationibus illustrata, Venetiis, typis Caroli Palesii, 1787 (in 6 voll.), vol. II, pp. 247-8, n. 3981.

<sup>13</sup> Si veda Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1972 (e ristampe), p. 67. Le quattro misure della carta medievale ricordate sulla famosa pietra di Bologna sono: «imperialle», 500x740 mm, «realle», 445x615 mm, «meçane», 345x515 mm e «reçute», 315x450 mm. Sulla necessità di distinguere la misura del foglio impiegato nella stampa di un incunabolo, si veda soprattutto Paul Needham, «ISTC as a Tool for Analytical Bibliography», in *Bibliography and the Study of 15th-Century Civilization*, papers presented at a colloquium at the British Library (26-28 September 1984), ed. by L. Hellings, J. Goldfinch, London, The British Library, 1987, pp. 39-54.

<sup>14</sup> Se volessimo tuttavia peccare per eccesso di pignoleria, il formato delle *Epistolae* andrebbe definito come misto, per la presenza di fogli di misura cancelleresca nei fogli *integrantia* stampati per supplire a un errore di calcolo; si veda la p. 29 *infra*.

<sup>15</sup> Il disegno è simile al n. 5610 nel repertorio di Charles Moisé Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Genève, Jullien, 1907 (e ristampe).

mm<sup>16</sup>. Come si vede dalla distribuzione delle filigrane, benché non ci sia alcuna traccia nel testo, una qualche divisione, corrispondente forse a un'interruzione nel lavoro, segna la struttura del fascicolo [c].

TABELLA I

Distribuzione delle filigrane per mezzi-fogli in nove esemplari<sup>17</sup>

	n. 6	n. 7	n. 8	n. 13	n. 19	n. 28	n. 29	n. 35	n. 36
[a]1.10 (½ foglio)		<b>s</b>	<b>s</b>		<b>s</b>				
[a]2.9		<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>					
[a]3.8	<b>s</b>				<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>
[a]4.7	<b>s</b>	<b>s</b>				<b>s</b>		<b>s</b>	<b>s</b>
[a]5.6			<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>		<b>s</b>		
[b]1.10 (½ foglio)	<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>		<b>s</b>
[b]2.9	<b>s</b>			<b>s</b>			<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>
[b]3.8		<b>s</b>	<b>s</b>		<b>s</b>	<b>s</b>			
[b]4.7		<b>s</b>		<b>s</b>	<b>s</b>				
[b]5.6	<b>s</b>		<b>s</b>			<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>
[c]1.10			<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>	<b>s</b>
[c]2.9	<b>s</b>	<b>s</b>							
[c]3.8 (½ foglio)			<b>s</b>	<b>s</b>				<b>s</b>	
[c]4.7			<b>b</b>		<b>b</b>		<b>b</b>	<b>b</b>	
[c]5.6	<b>b</b>	<b>b</b>		<b>b</b>		<b>b</b>			<b>b</b>
[d]1.8	<b>b</b>		<b>b</b>				<b>b</b>		
[d]2.7		<b>b</b>		<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>		<b>b</b>	<b>b</b>
[d]3.6	<b>b</b>					<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>	
[d]4.5		<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>				<b>b</b>
[e]1.8			<b>b</b>		<b>b</b>		<b>b</b>	<b>b</b>	
[e]2.7	<b>b</b>	<b>b</b>		<b>b</b>		<b>b</b>			<b>b</b>
[e]3.6			<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>		<b>b</b>	<b>b</b>	
[e]4.5	<b>b</b>	<b>b</b>				<b>b</b>			<b>b</b>
[f]1.8	<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b2</b>	<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>		
[f]2.7				<b>b2</b>				<b>b</b>	<b>b</b>
[f]3.6		<b>b</b>	<b>b</b>		<b>b</b>		<b>b</b>		
[f]4.5	<b>b</b>			<b>b</b>		<b>b</b>		<b>b</b>	<b>b</b>
[g]1.8		<b>b</b>		<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>			<b>b</b>
[g]2.7	<b>b</b>		<b>b</b>				<b>b</b>	<b>b</b>	
[g]3.6			<b>b</b>		<b>b</b>	<b>b</b>		<b>b</b>	

(segue)

<sup>16</sup> Non ha riscontro in Briquet. La distinzione fra le due filigrane formanti la coppia è facilitata dal fatto che, nel formato in-4°, la marca di sinistra ha il maniglio che punta verso il basso, mentre quella di destra ha il maniglio che punta verso l'alto.

<sup>17</sup> Nella Tabella **s** indica i fogli di misura reale con la filigrana di una scala, **b** quelli di misura reale con la filigrana di una bilancia, e **b2** quelli di misura cancelleresca sempre con la filigrana di una bilancia, che si trovano soltanto nel foglio ricomposto.

TABELLA I (seguito)

	n. 6	n. 7	n. 8	n. 13	n. 19	n. 28	n. 29	n. 35	n. 36
[g]4.5	<b>b</b>	<b>b</b>		<b>b</b>			<b>b</b>		<b>b</b>
[h]1.8		<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>		<b>b</b>	
[h]2.7	<b>b</b>						<b>b</b>		<b>b</b>
[h]3.6	<b>b</b>		<b>b</b>		<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>		<b>b</b>
[h]4.5		<b>b</b>		<b>b</b>					<b>b</b>
[i]1.6			<b>b</b>		<b>b</b>	<b>b</b>	<b>b</b>		
[i]2.5	<b>b</b>	<b>b</b>		<b>b</b>				<b>b</b>	<b>b</b>
[i]3.4 (½ foglio)	<b>b</b>				<b>b</b>				

A questo punto apriamo una piccola parentesi esplicativa *de la méthode*. All'interno di ciascuna scorta contrassegnata con uno specifico disegno di filigrana le marche d'acqua sono in verità due, che si dicono 'gemelle', provenienti dalla coppia di forme o di moduli impiegati alla cartiera. L'obbligo di disporre di due forme recanti lo stesso disegno derivava dall'organizzazione del lavoro al tino con due operai: uno, denominato il *lavorente*, che materialmente creava il foglio catturando le fibre con il modulo, e l'altro, denominato il *ponitore*, che riversava il foglio dal modulo sul feltro. Nel caso che i moduli fossero stati uno solo, uno dei due uomini sarebbe rimasto fermo la metà del tempo e quindi conveniva farne due. Per semplificare il riconoscimento delle coppie di moduli all'interno della cartiera, il 'modularo' ossia il fabbricante di forme per la carta, come per un paio di scarpe, abitualmente collocava una marca nella metà sinistra di un modulo e l'altra in quella destra dell'altro. Il primo compito del bibliografo o dello studioso della carta fatta al tino che voglia – ammesso che voglia – riconoscere una coppia di filigrane è perciò quello di separare la marca di 'sinistra' rispetto a quella di 'destra'<sup>18</sup>. Il modo più semplice è quello di distinguere, magari con l'aiuto di una luce radente, la differenza fra il lato modulo del foglio, che giaceva sulla rete metallica e in cui l'indentazione dei filoni e della filigrana è più profonda, rispetto

<sup>18</sup> Esiste qui una piccola divergenza terminologica. Ammesso che una filigrana abbia un 'alto' e un 'basso', la preferenza di chi scrive è quella di dare il riferimento secondo la posizione della marca nel modulo originale, che naturalmente non esiste più. Nel caso cioè che si parli della filigrana di 'sinistra', è come se, guardando tale modulo (oppure il foglio dal lato feltro), il segno si trovasse al centro della metà a sinistra. La preferenza di studiosi come Allan Stevenson e Paul Needham, invece, è per una descrizione presa dal foglio visto dal lato modulo, cioè diametralmente opposto rispetto all'altra procedura. Entrambi i metodi sono validi; bisogna tuttavia sempre chiarire qual è quello adottato. Per indicazioni ulteriori, si veda di chi scrive: «Nine Reset sheets in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)», *Gutenberg Jahrbuch*, 2006, pp. 245-75.

al lato feltro, che inevitabilmente è più liscio. Negli esemplari delle *Epistolae*, a causa dello spessore e della robustezza dei fogli di misura reale, questa differenza è molto evidente e non c'è stata alcuna difficoltà nell'individuare i due lati, né nel distinguere, ove necessario, la marca di sinistra rispetto a quella di destra. In otto esemplari il rapporto è stato perciò studiato ed è così emersa una piccola curiosità, che dice qualcosa di significativo sulle tecniche dei primi impressori. Nella stragrande maggioranza dei fogli interi visionati, il tipografo ne ha individuato il lato modulo e lo ha collocato in corrispondenza con la forma per così dire esterna della stampa, cioè quella che contiene la prima pagina di ciascun foglio<sup>19</sup>. In termini pratici è come se vigesse anche per la carta una sorta di regola di Gregory, quella secondo cui i due lati del foglio di pergamena devono corrispondere nella stessa apertura. I dati provenienti da un solo caso non possono costituire alcuna norma, ma sarebbe interessante conoscere le abitudini di altri tipografi di questo periodo a tal riguardo.

Gli specialisti della storia della stampa del Quattrocento sanno che i torchi primitivi non erano dotati di particolare capacità tecnica. Per spiegare meglio a chi non ha familiarità con questa tematica, descriviamo sinteticamente l'azione della pressa come risulta nelle illustrazioni cinquecentesche e nei manuali seicenteschi<sup>20</sup>. Per stampare, uno dei due torcolieri, detto il *tiratore*, posiziona il foglio sul timpano, un telaio di legno, cioè, con una membrana pergamenacea stesa e inchiodata sopra. Se la stampa del foglio è in 'bianca', egli lo colloca con riferimento al foglio guida incollato sul timpano; se è in 'volta', nel passaggio precedente due puntine montate sul timpano hanno lasciato piccoli fori, solitamente in coincidenza con la piegatura centrale del foglio: inserendo nuovamente

<sup>19</sup> Sono stati visionati gli esemplari nn. 6, 7, 8, 13, 28, 29, 35, 36. Tanto per intendersi, nel fascicolo di otto carte, composto di due fogli, troviamo il lato modulo nelle cc. 1r.2v.7r.8v nel foglio esterno e nelle cc. 3r.4v.5r.6v del foglio interno; il lato feltro corrisponde all'opposto, cioè le cc. 1v.2r.7v.8r nel foglio esterno e le cc. 3v.4r.5v.6r nel foglio interno. I fascicoli con il ½ foglio pongono una difficoltà: in [a-b] la soluzione è quella di collocare il lato modulo nelle carte 1v.10r, che genera un contrasto soltanto nel passaggio da [b]10v ad [c]1r; in [i] il lato modulo si trova soprattutto nelle cc. 3r.4v e non genera alcun contrasto (con eccezione dei nn. 7, 29). Nel fascicolo [c], confermando la tesi di una difficoltà strutturale, compare una piccola oscillazione, per il fatto che in sei casi il ½ foglio esibisce il lato modulo alle cc. 3v.8r (nn. 6, 8, 13, 28, 29, 35) e negli altri due alle cc. 3r.8v (nn. 7, 36). Le poche divergenze riscontrate rispetto allo schema generale si trovano nei fogli [d] esterno (n. 28), [d] interno (nn. 6, 7), [e] interno (n. 6), [h] esterno (n. 35), in cui il lato feltro si trova alle carte 1r.2v.7r.8v oppure 3r.4v.5r.6v.

<sup>20</sup> In particolare mi riferisco alle procedure descritte nel manuale di Joseph Moxon, *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing (1683-1684)*, ed. by H. Davis, H. Carter, London, Oxford University Press, 1958 (e ristampe).



le puntine in tali fori si ottiene un registro perfetto. Messo il foglio sul timpano, il torcoliere abbassa la frascchetta, ovvero un altro telaio più sottile, fatto di ferro battuto, sul quale è stato affisso un pezzo di pergamena o di carta robusta, con aperture corrispondenti agli specchi di stampa delle pagine della forma tipografica. La funzione della frascchetta perciò è quella di mascherare le parti bianche del foglio, che altrimenti potrebbero imbrattarsi sui contorni della forma, e generalmente viene tagliata con una precisione millimetrica. Mentre il tiratore svolge le operazioni con il timpano, l'altro operaio, detto il *battitore*, inchiostro le pagine composte in metallo della forma. Il tiratore, con la mano destra, abbassa la frascchetta sul timpano, e poi il timpano e la frascchetta insieme sulla forma, di modo che il foglio si trovi a qualche millimetro dalla superficie inchiostrata, senza tuttavia toccarla. Egli afferra poi con la mano sinistra il maniglio e con un giro avanza la forma sotto la platina; stende poi le due mani, aggrappa la barra e la tira verso di sé per dare l'impressione.

È questo il momento della procedura che ci interessa per capire la differenza fra i primi incunaboli e le pubblicazioni di epoca successiva. La vite che trasforma la forza orizzontale esercitata sulla barra dal tiratore in una spinta verso il basso della platina, che entra in contatto con il timpano, comporta una perdita netta di energia, sia per la frizione sia per la resistenza opposta dal timpano stesso. La platina non copre perciò tutta l'area del foglio, ma soltanto la metà (l'equivalente o poco più di un moderno foglio A4). Per stampare l'intero foglio, allora, il tiratore avanza la prima metà sotto la platina, tira il primo 'colpo', facendo l'impressione, e poi avanza l'altra metà per dare il secondo 'colpo'. L'elasticità del timpano pergameneo permette questa procedura di due impressioni sequenziali perché, dove non subisce la pressione diretta del piano, il foglio rimane in sospeso. In virtù di questa doppia azione si parla di un torchio 'a due colpi'; i primi torchi però non funzionavano nella stessa maniera, perché avevano un meccanismo 'ad un colpo' e quindi imprimevano solo metà foglio cancelleresco (o suo equivalente) in ciascun passaggio. Nessun esemplare di questo torchio è rimasto e, salvo forse uno schizzo di Leonardo da Vinci nel Codice Atlantico<sup>21</sup>, non è sopravvissuta alcuna rappresentazione di esso. La dimostrazione che tale meccanismo sia esistito perciò è affidata *in toto* all'evidenza bibliologica.

Nell'ipotesi che, per la stampa delle *Epistolae* con fogli di misura rea-

<sup>21</sup> Si veda Marina Venier, «Immagini e documenti», in *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio*, Catalogo della Mostra, Biblioteca Nazionale Centrale (Roma, 20 ottobre-16 dicembre 1989), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1989, pp. 25-61, fig. III.

le nel formato in-4°, Schurener avesse impiegato un torchio ad un colpo, un primo segnale di tale procedura sarebbe stata la divisione dei fogli prima dell'impressione per renderli più maneggevoli: ciò che non avvenne. Un'indagine splendida di Lotte Hellinga, condotta su un ampio campione di incunaboli, ha scoperto come la prassi di dividere i fogli nei formati medi e piccoli durasse fino al 1472, quando per la prima volta, nella stamperia romana di Georg Lauer, un libro nel formato in-4° viene impresso su fogli interi<sup>22</sup>. La stessa studiosa osserva inoltre che il primo stampatore ad emulare Lauer a Roma, e quindi con ogni probabilità ad aver imparato la sua nuova tecnica, fu Johann Gensberg a partire dal 1475. Per il fatto che, quando nel 1474 Schurener mette in piedi l'officina propria, utilizza gli stessi materiali tipografici di Gensberg, la questione tocca direttamente la modalità di produzione delle *Epistolae*<sup>23</sup>.

Pur con la dovuta cautela, Lotte Hellinga propone che questo cambiamento nel sistema produttivo sia interpretabile come indizio dell'introduzione del nuovo torchio, quello a due colpi. Qui però occorre un minimo di riflessione per due ragioni, una specifica e l'altra generale. Per quanto riguarda quella specifica, benché il formato sia in-4°, come si è già detto, le *Epistolae* sono impresse in carta di misura reale, che è il doppio rispetto al foglio cancelleresco. Nel caso nostro, anche se i fogli interi non vengono divisi (come dimostra la distribuzione delle filigrane della Tabella 1), l'utilizzo di mezzi-fogli in quattro fascicoli e la circostanza che, quando un foglio deve essere ricomposto e ristampato a causa di un difetto di conteggio, si impiegano due fogli cancellereschi invece di uno reale, dimostrano come in ogni caso per Schurener l'unità di lavoro fosse il ½ foglio. In parole povere, qualunque fosse la tipologia di pressa, il lavoro procedeva per mezzi-fogli 'virtuali': nell'ipotesi che si trattasse del modello primitivo di torchio, l'impressione si sarebbe realizzata una pagina per volta, a causa delle dimensioni del foglio; nell'ipotesi che si trattasse della versione più evoluta, la stampa si sarebbe fatta con due colpi in rapida sequenza, ciascuno di una pagina. Per quanto riguarda l'approccio generale, la separazione preventiva dei fogli era comoda per lo stampatore, ma non era indispensabile: nei primordi della stampa la maggioranza delle pubblicazioni è in-folio, e in tale formato, per ovvie ragioni, i fogli non si potevano tagliare in due, anche qualora il lavoro si svolgesse sul

<sup>22</sup> Lotte Hellinga, «Press and Text in the First Decades of Printing», in Istituto di Biblioteconomia e Paleografia, Università degli Studi di Parma, *Libri tipografi biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Firenze, Olschki, 1997, I, pp. 1-23.

<sup>23</sup> Hellinga infatti segnala Schurener fra i primi tipografi che, a partire dal 1475, impiegano fogli interi nella produzione di libri in-4° (p. 13).

torchio primitivo. La mancata divisione a metà dei fogli, anche quando l'edizione è un in-4°, non rappresenta quindi di per sé una prova che sia stata introdotta una modifica significativa nella fisionomia del torchio.

Avendo comunque constatato come le *Epistolae* siano state impresse su fogli interi, conviene risolvere la questione una volta per tutte e cercare altre tracce che rivelino l'utilizzo di un torchio primitivo oppure di quello più evoluto. Un primo indizio suggestivo viene da un piccolo incidente tipografico<sup>24</sup>, ossia la mancata impressione in un solo esemplare della c. [h]1r, rimasta in bianco, benché la stessa sia stata regolarmente impressa sul verso<sup>25</sup>. È avvenuto quindi qualcosa di simile a quando, in una fotocopiatrice dei giorni nostri, un foglio viene saltato durante il processo di riproduzione. Seppure rari, casi analoghi sono comunque documentati per altre edizioni antiche, incluso qualche esempio in cui il torchio era sicuramente della tipologia primitiva e in cui soltanto la metà di una facciata del foglio è lasciata in bianco<sup>26</sup>. È improbabile, tuttavia, che su un torchio più avanzato il tiratore abbia ommesso di dare entrambi i colpi necessari per imprimere la forma, mentre, in questa copia particolare delle *Epistolae*, la pagina che in tal caso si sarebbe trovata insieme alla c. [h]1r, cioè la c. [h]8v, è presente e corretta. Si insinua perciò il dubbio che il creduto salto tecnologico non sia ancora avvenuto.

Nell'ambito degli studi bibliologici, una tecnica utile per raccogliere indizi sulla procedura di stampa è quella di verificare il rapporto fra l'impressione (I) e la controimpressione (C) in ciascuna carta. Nella stampa sul torchio manuale le irregolarità, anche minime, nell'altezza dei caratteri facevano sì che gli stampatori, dopo aver bagnato il foglio per migliorare la presa dell'inchiostro, impiegassero un timpano imbottito di panno per spingerlo sui caratteri. In tal modo, l'impressione lasciava un solco profondo nel supporto cartaceo; quando poi il foglio veniva stampato in volta, ove i due rilievi coincidevano, la controimpressione spin-

<sup>24</sup> Per un altro caso in cui un incidente dimostra l'utilizzo del torchio ad un colpo, si veda di chi scrive: «Una pagina capovolta nel *Filocolo veneziano* del 1472», *La Bibliofilia*, 98 (1996), pp. 1-21, rist. in *Dalla "textual bibliography" alla filologia dei testi italiani a stampa*, a cura di A. Sorella, Pescara, Libreria Editrice dell'Università, 1998, pp. 67-96.

<sup>25</sup> Si tratta della copia Vollbehr conservata presso la Library of Congress di Washington (il n. 38 del nostro elenco).

<sup>26</sup> La cortesia di David McKitterick mi segnala il caso dell'esemplare di Trinity College, Cambridge (Grylls 2.123), degli *Scriptores rei rusticae* impressi a Venezia da Nicolò Jensen nel 1472, in cui la c. 157r è rimasta bianca, mentre il verso è regolarmente impresso; cfr. David McKitterick, «La sopravvivenza del meno forte, ossia la sopravvivenza del libro come variante bibliografica», in *La variante tipografica*, a cura di N. Harris, in preparazione.

geva la prima indentazione nell'altro senso<sup>27</sup>. Dopo la stampa i fogli venivano fatti asciugare, prima di essere assemblati in singoli esemplari, ancora stesi, e pressati. Quando un esemplare finiva poi tra le mani del rilegatore, prima che fosse cucito e rilegato, egli lo batteva con un apposito martello di legno per appiattire ulteriormente le carte. I legatori rinascimentali avevano una mano, per così dire, leggera da questo punto di vista, anche perché i volumi andavano riposti orizzontalmente su una scansia, oppure all'interno di una cassa. A partire da una certa data, verso la metà del XVI secolo, invece, comincia a farsi strada l'uso di collocare i volumi verticalmente sui piani di una libreria, sistema che utilizziamo tutt'oggi, con la sola differenza che all'epoca il taglio era comunemente rivolto verso l'esterno, come nell'esempio famoso della Biblioteca dell'Escorial vicino a Madrid. In termini di questo nuovo ordinamento librario, una compressione dello spessore del libro, unita alla necessità di ottenere una maggiore forza e rigidità del dorso della legatura, non solo consentiva di guadagnare spazio sullo scaffale, ma impediva alla polvere accumulata sul taglio superiore di entrare fra le carte. Cimeli dei secoli remoti che hanno avuto la sfortuna di essere stati nuovamente legati, talvolta dopo un lavaggio delle carte e una pressatura meccanica, raramente ci consentono di distinguere con facilità la sequenza delle impressioni. In questo esercizio bibliologico, pertanto, le possibilità migliori sono state offerte dagli esemplari conservati ancora nella legatura originale. Per distinguere l'impressione rispetto alla controimpressione, è meglio avere la possibilità di guardare il libro in un ambiente oscuro con l'ausilio di una luce radente<sup>28</sup>. Il lato dell'impressione appare come ruvido e disturbato, quello della controimpressione più liscio.

<sup>27</sup> Per il metodo e per una bibliografia di riferimento, si veda George Thomas Tanselle, «The Treatment of Typesetting and Presswork in Bibliographical Description», *Studies in bibliography*, 52 (1999), pp. 1-57: 28-31. Negli studi bibliografici di ambito anglosassone, la terminologia distingue la *first forme* [= impressione] rispetto alla *second forme* [= controimpressione]. Ritengo tuttavia che per il lettore italiano i termini *impressione* e *controimpressione* siano più chiari.

<sup>28</sup> Quasi un mezzo secolo fa per facilitare tale compito fu escogitato uno strumento portatile, costituito essenzialmente da una lampada di bicicletta attaccata a un tubo che ha lo scopo di focalizzare il raggio di luce; cfr. Kenneth Povey, «The Optical Identification of First Formes», *Studies in bibliography*, 13 (1960), pp. 189-90. Il problema principale oggi è semmai l'illuminazione artificiale che si trova in molte sale di lettura moderne; quelle dedicate allo studio di manufatti antichi spesso hanno a disposizione però una stanzetta in cui i cimeli si visionano nella penombra.

Nell'ambito della presente indagine, quattro esemplari delle *Epistolae* sono stati studiati con lo scopo di determinare questo rapporto<sup>29</sup>. La Tabella 2, organizzata per coppie di mezzi-fogli coerenti (che nella struttura rappresentata dal fascicolo hanno cioè la cucitura al centro), descrive la situazione dell'esemplare triestino oggetto dell'anastatica che, grazie alla coperta quattrocentesca, è quello che ha dato l'esito più sicuro (n. 36). Per interpretarne il contenuto, prendiamo l'esempio del foglio [f] interno, costituito dalle cc. 3.4.5.6, e valutiamo le tre principali ipotesi sul piano dell'esecuzione tipografica. Nel caso che questo foglio fosse stato impresso sul torchio a due colpi con una platina sufficientemente grande per coprire il ½ foglio di formato reale, il rapporto impressione/controimpressione in queste quattro carte sarebbe risultato IIC.CII.IIC.CII<sup>30</sup>. La possibilità che Schurener avesse a disposizione un torchio grande di questo tipo, però, è già stata praticamente esclusa, per cui non sorprende l'assenza assoluta di corroborazione a tale ipotesi della Tabella 2. Vagliamo quindi il teorema successivo, quello cioè in cui, sempre con il torchio più evoluto, pur senza dividerli, la stampa avvenisse per mezzi-fogli, con il foglio [f] interno separato virtualmente fra 3,6 da una parte e 4,5 dall'altra. Il rapporto che si dovrebbe trovare in una di queste coppie è quindi IIC.CII, che invece non risulta<sup>31</sup>. La sequenza delle impressioni nel foglio preso in esame nei quattro esemplari vagliati è inequivocabilmente CII.CII.CII.CII, che significa molto semplicemente che siamo in presenza di un torchio ad un colpo e quindi che questo incunabolo fu impresso laboriosamente una pagina per volta, con ciascun foglio che ritornava sulla pressa ben otto volte. Nella seconda metà di ogni fascicolo l'uso invariabile è quello di imprimere il verso prima del recto, mentre nella prima metà si riscontra una variazione maggiore, anche con una

<sup>29</sup> I nn. 8, 29, 35, 36 (sono stati visionati anche i nn. 13 e 28, ma senza successo). Nella rappresentazione bibliografica impiego il puntino per indicare la congiunzione fra le due carte coerenti e la barra verticale per dividere i due lati della stessa carta. Segnalo tuttavia una difficoltà derivante essenzialmente dalla natura primitiva dell'attrezzatura tipografica, l'imprecisione cioè del registro, che oscilla qualche volta di 1-2 mm, cosicché la controimpressione si trova frequentemente nell'interlinea dell'impressione invece di coincidere con esattezza con la riga impressa sull'altro lato della carta. In questa circostanza, mentre non ci sono stati dubbi riguardanti le carte ubicate nella seconda metà del fascicolo, accertare la situazione di quelle poste nella prima metà di qualche fascicolo è risultato più arduo, questo perfino nell'esemplare n. 36, in cui il solco lasciato dalle impressioni differenti è molto visibile.

<sup>30</sup> Oppure CII.IIC.CII.IIC.

<sup>31</sup> Oppure CII.IIC.

TABELLA 2

Rilevamento del rapporto fra impressione (I) e controimpressione (C) nell'esemplare della Biblioteca Civica di Trieste (n. 36) disposto per mezzi-fogli.

fascicolo	c.			c.
[a]	1	-	CII	10
	2	CII	CII	9
	3	IIC	CII	8
	4	CII	CII	7
	5	CII	CII	6
[b]	1	CII	CII	10
	2	CII	CII	9
	3	IIC	CII	8
	4	CII	CII	7
	5	CII	CII	6
[c]	1	CII	CII	10
	2	IIC	CII	9
	3	IIC	CII	8
	4	CII	CII	7
	5	CII	CII	6
[d]	1	CII	CII	8
	2	CII	CII	7
	3	CII	CII	6
	4	IIC	CII	5
[e]	1	CII	CII	8
	2	CII	CII	7
	3	CII	CII	6
	4	IIC	CII	5
[f]	1	CII	CII	8
	2	CII	CII	7
	3	CII	CII	6
	4	CII	CII	5
[g]	1	CII	CII	8
	2	IIC	CII	7
	3	IIC	CII	6
	4	IIC	CII	5
[h]	1	CII	CII	8
	2	IIC	CII	7
	3	IIC	CII	6
	4	IIC	CII	5
[i]	1	CII	II-	6
	2	IIC	CII	5
	3	CII	CII	4

oscillazione fra gli esemplari<sup>32</sup>. A questo punto è più facile spiegare anche la mancata impressione del recto della c. [h]<sub>1</sub> in un determinato esemplare, constatando come nella maggior parte dei casi l'impressione iniziasse con il verso. Senza togliere nulla al pregio della ricerca di Lotte Hellinga, il caso delle *Epistolae* dimostra che l'utilizzo di fogli interi per la stampa di una edizione in-4° non significa affatto che l'impressione avvenisse su un torchio a due colpi. Quando, dove e da chi fu introdotta questa grande innovazione rimane quindi come un obiettivo fondamentale delle future ricerche bibliografiche.

La tematica delle impressioni tipografiche introduce un'altra traccia del processo produttivo, che non risulta visibile in tutti gli esemplari. Un occhio distratto che guarda alla c. [i]<sub>6r</sub> non vede alcunché di speciale nello spazio sotto il colophon, che infatti appare in molte copie come perfettamente bianca e liscia. Chi guarda con attenzione negli esemplari conservati soprattutto in legature antiche, invece, si accorge che la superficie è stata disturbata e che vi si trova un'indentazione. Con l'ausilio di una luce radente compare la traccia di sette righe di testo, capovolte, impresse in bianco.

Seppur raramente rilevato dai catalogatori e dai bibliografi, si tratta di un fenomeno diffuso nel libro impresso sul torchio manuale. La causa è la platina, che non può attaccarsi direttamente alla vite, altrimenti girerebbe con essa. La soluzione al problema consiste in un blocco rettangolare di legno, detto la 'bussola', con un foro circolare al centro, attraverso il

<sup>32</sup> Nel confronto con gli altri tre esemplari sono emerse alcune divergenze, sempre ed esclusivamente per quanto riguarda le carte presenti nella prima metà di ciascun fascicolo. Benché non sia possibile escludere un qualche errore di interpretazione da parte mia, perché il rilevamento della distinzione fra impressione/controimpressione comporta un elemento necessario di soggettività, nel caso che queste divergenze fossero – almeno in parte – corrette, l'oscillazione apre uno squarcio sull'organizzazione della tipografia quattrocentesca. Una caratteristica che risulta negli inventari delle stamperie più antiche, quelle in cui sicuramente si impiegava il torchio ad un colpo, è la quantità degli attrezzi, talvolta fino a sei presse anche in stabilimenti modesti, mentre più tardi, con il più rapido ed efficace torchio a due colpi, i numeri diminuiscono. Emerge quindi la possibilità che, per accelerare l'impressione delle carte appartenenti alla prima metà del fascicolo, venisse praticata una divisione della tiratura fra due torchi, con la scorta degli esemplari divisa per metà. Questa, infatti, è la spiegazione più economica del fatto che in una determinata copia risulta il rapporto IIC, mentre nella stessa carta in un altro esemplare troviamo CII. Nelle altre tre copie verificate ho trovato le seguenti differenze (salvo indicazione contraria, il dato vale per tutti gli esemplari): cc. [c]<sub>2</sub> CII (n. 35), [c]<sub>5</sub> IIC (nn. 29, 35), [d]<sub>1</sub> IIC (n. 29), [d]<sub>4</sub> CII (nn. 8, 29), [e]<sub>2</sub> IIC (n. 8), [e]<sub>4</sub> CII (nn. 8, 36), [g]<sub>2</sub> CII (n. 8), [g]<sub>3</sub> CII, [g]<sub>4</sub> CII (n. 8), [h]<sub>2</sub> CII (nn. 8, 29), [h]<sub>3</sub> CII (n. 8), [h]<sub>4</sub> CII (nn. 8, 29), [i]<sub>2</sub> CII (nn. 8, 29).

quale passa la vite; tale bussola poi è tenuta in posizione da una specie di tazzina sotto di essa. Il piano mediano della pressa, quello più sottile che non regge alcun peso, ha infatti la funzione di impedire alla bussola, che sta al centro di esso, di seguire la rotazione della vite. Dai quattro angoli inferiori della bussola partono quattro corde attaccate agli angoli corrispondenti della platina, mentre la vite termina in una punta, detta il pirrone, che gira in una tazza posta al centro della platina stessa. Nell'impressione quest'ultima, incontrando la resistenza del timpano, viene comunque spinta dal pirrone, mentre le corde la rialzano dopo il colpo di barra. Tutto ciò significa che l'equilibrio della platina è fragile e quindi occorre riempire gli spazi, in apparenza bianchi, della forma con un supporto, qualora un testo non ricopra tutta l'area della pagina. La soluzione usuale all'epoca era, come qui, quella di togliere alcune righe da una forma in corso di scomposizione e collocarle in quella che si stava allestendo. In altre occasioni troviamo lettere xilografiche, grandi maiuscole o addirittura messaggi scritti da compositori altrimenti sconosciuti<sup>33</sup>. Nel caso nostro il capovolgimento del testo serviva al torcoliere come avvertimento per attaccare una striscia di carta alla frascchetta per mascherare il supporto. La mancanza di un'impressione sull'altro lato della carta ha fatto sì che in circa un quarto degli esemplari verificati qualche parola del testo sia ancora leggibile, mentre in un numero leggermente più grande rimane una chiara traccia del supporto che attraverso la frascchetta ha lasciato il proprio solco nella carta umida<sup>34</sup>.

Per quanto riguarda il riconoscimento del testo in questione, gli ap-

<sup>33</sup> Per spiegazioni e indicazioni bibliografiche più ampie, si vedano i due contributi di chi scrive: «The Blind Impressions in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)», *Gutenberg Jahrbuch*, 2004, pp. 93-146; «Il colophon perduto dell'*Hypnerotomachia Poliphili*», in *Storia della lingua e filologia: per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello, L. Tomasin, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2004, pp. 241-62. Alcuni esempi curiosi di 'graffiti tipografici', ossia di impressioni in bianco che formano un messaggio, sono descritti in David Paisey, «Blind Printing in Early Continental Books», in *Book Production and Letters in the Western European Renaissance. Essays in Honour of Conor Fahy*, ed. by A. L. Lepschy, J. Took, D. E. Rhodes, London, MHRA, 1986, pp. 220-33; Detlef Mauss, «Ein bislang unbeschreibener Stützsatz», *Gutenberg Jahrbuch*, 1996, pp. 72-3; Sara Centi, Neil Harris, *Per il «De cardinalatu» di Paolo Cortesi: la copia 'ideale', gli esemplari e i messaggi occulti*, in *Catalogo degli incunaboli e delle cinquecentine della Biblioteca Comunale di San Gimignano*, a cura di N. Harris, San Gimignano, Città di San Gimignano, in corso di stampa, II, pp. 29-50.

<sup>34</sup> Il testo risulta visibile nei nn. 2, 3, 7, 8, 15, 23, 25, 34, 36; rimane la traccia nei nn. 4, 6, 13, 14, 16, 21, 22, 24, 29, 33, 35, 37, 38; ed è interamente scomparso nei nn. 1, 5, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 28, 30, 31.



punti presi quando vidi per la prima volta il cimelio triestino, in un giorno invernale dell'anno scorso, testimoniano come siano stati decifrati rapidamente gli *incipit* delle prime due righe (cioè l'ultima e la penultima se non teniamo conto del capovolgimento), come: «clesiastica ...» e «b. solum». Con una ricerca altrove nel libro è stato facile a scoprire come il blocco di testo provenisse dalle righe 24-30 della c. [h]4v. Nei termini del libro come lo vediamo oggi, la c. [h]4 pare abbastanza lontana – cioè venti pagine – rispetto alla c. [i]6; nei termini del lavoro tipografico, invece, sono con ogni probabilità vicine, perché è ragionevole presumere che la composizione e l'impressione delle due carte centrali venissero per ultime nel fascicolo [h] e poi che la lavorazione del fascicolo [i] cominciasse con la coppia di carte più esterne, cioè 1.6. Nel caso che questa ipotesi risultasse corretta, la distanza si riduce a qualcosa fra due e cinque pagine.

Ogni studio del libro impresso sul torchio manuale tiene conto della quantità limitata di caratteri a disposizione del tipografo<sup>35</sup>. Le varianti si creano in base a due modalità fondamentali: il cambiamento della composizione tipografica verificatosi durante la tiratura, oppure l'esecuzione di una composizione nuova. Una modifica introdotta in corso di stampa può essere *conschia* o *inconscia*. Si dice conschia se la modifica deriva da un atto consapevole da parte del tipografo, che aggiusta il testo composto in piombo per correggere un refuso o per introdurre una lezione migliore voluta dall'autore o chi per lui; si dice inconscia quando la differenza è creata da un incidente meccanico, che è sfuggito allo stampatore e quindi si insinua suo malgrado nel testo stampato<sup>36</sup>.

Benché le varianti introdotte in corso di stampa rappresentino la casistica più conosciuta della cosiddetta filologia dei testi a stampa, esse raramente si presentano come significative. La ragione di questa importanza limitata sta nel lasso di tempo ridotto fra l'avviamento della tira-

<sup>35</sup> Nel presente lavoro non ho cercato di determinare le dimensioni effettive della cassa tipografica, che probabilmente era molto piccola, attraverso il riconoscimento di caratteri danneggiati che si ripetono in forme successive. Per il metodo, si veda l'indagine classica di Charlton Hinman, *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1963, I, pp. 425-61, che elenca 615 caratteri e 13.075 compare degli stessi.

<sup>36</sup> Per queste definizioni tecniche, si vedano: Conor Fahy, «Introduzione alla bibliografia testuale», *La Bibliofilia*, 82 (1980), pp. 151-80, apparso con virgolette intorno le parole 'bibliografia testuale' per volontà del direttore della rivista, Roberto Ridolfi, rist. in Id., *Saggi di bibliografia testuale*, cit., pp. 1-30; Neil Harris, «Filologia dei testi a stampa», in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di Alfredo Stussi, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 301-26 [nuova edizione aggiornata 2005, pp. 181-206].

tura e la sua conclusione. Un lavoro testuale svolto su qualunque edizione remota nel tempo, tuttavia, ha il dovere improrogabile di accertare la presenza di tali varianti in un campione sufficiente di esemplari, se pure anche con il semplice scopo di trovare che non sono presenti o che sono di scarsissimo peso. Sul piano metodologico infatti non esiste differenza fra un'indagine che trova parecchie varianti e quella che non ne trova affatto: ciò che conta è che la verifica sia stata fatta.

La ricerca s'imbatte però nell'ostacolo che le varianti di tiratura sono notoriamente difficili da individuare, essendo di piccola entità e mimetizzate nella composizione tipografica, mentre la circostanza che ogni forma rappresenta in pratica un'unità a sé stante obbliga il bibliologo a verificare più esemplari dispersi in biblioteche distanti. Nel corso del Novecento, tuttavia, sono stati escogitati marchingegni e strumenti differenti che permettono al ricercatore di individuare le varianti nascoste con maggiore facilità e certezza. Qualcuno è molto semplice, come la riproduzione di un esemplare di controllo su lucidi che poi si trasportano facilmente in una biblioteca in possesso di un'altra copia: sovrapponendo il lucido, pagina per pagina, alla copia da collazionare, nel caso che la modifica abbia alterato gli spazi nella riga, la differenza è facilmente individuabile<sup>37</sup>. All'altro estremo tecnologico si colloca la Hinman Collating Machine che, applicando un sistema stroboscopico in cui si varia l'intensità della luce fra l'esemplare di controllo e la copia da collazionare, fa apparire la variante come un carattere, una parola, una riga in movimento tremulo, mentre in tempi più recenti sono giunte diverse proposte di rilevamento e di confronto digitale<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Per tale metodo, si veda Conor Fahy, «Una nuova tecnica per collazionare esemplari della stessa edizione», *La Bibliofilia*, 87 (1985), pp. 65-68, rist. in Id., *Saggi di bibliografia testuale*, cit., pp. 105-11. Lavori che hanno applicato questa tecnica a edizioni italiane sono: Conor Fahy, *L'Orlando furioso del 1532. Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989; i testi critici del *De umbris idearum* di Giordano Bruno, a cura di R. Sturlese, Firenze, 1991, e de *L'Ercolano* di Benedetto Varchi, a cura di A. Sorella, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1995. Benché la procedura sia semplice e non necessiti di conoscenze tecniche approfondite per essere applicata, la verifica richiede in pratica la lettura parola per parola, e quindi risulta più lenta e faticosa rispetto ai sistemi 'ottici', che percepiscono la pagina come un'immagine. Si vedano anche le osservazioni all'interno del Forum qui di seguito alle pp. 134-6.

<sup>38</sup> Per la storia della macchina ideata da Charlton Hinman, si vedano i due ottimi articoli di Steven Escar Smith, «“The Eternal Verities Verified”: Charlton Hinman and the Roots of Mechanical Collation», *Studies in bibliography*, 53 (2000), pp. 129-61, e «“Armadillos of invention”: A Census of Mechanical Collators», ivi, 55 (2002), pp. 133-70. Il limite dell'efficacia di questa macchina è rappresentato dal fatto che non è portatile e che si può usare soltanto con originali (oppure riproduzioni che hanno rigorosamente le

Per quanto riguarda le *Epistolae*, cinque copie sono state collazionate con l'ausilio dello strumento ideato da Randall McLeod, che, attraverso un sistema di specchi, utilizza la stereoscopia per individuare le varianti<sup>39</sup>. Il campione senz'altro avrebbe dovuto essere più grande e, se il tempo a disposizione lo avesse permesso, la verifica di altri esemplari avrebbe forse portato all'acquisizione di qualche notizia in più. Il bottino delle varianti tuttavia è stato magro, per cui è lecito credere che rimanga poco da scoprire. Le differenze emerse sono soltanto due. Alla c. [a]5r, r. 33, alcuni esemplari hanno «euersus» e altri hanno «euer us». Come dimostra la piccola lacuna all'interno della parola, si tratta di un esempio canonico di variante inconscia, perché la 's' probabilmente è stata strappata dalla forma dalle mazze del battitore<sup>40</sup>. Alla c. [h]1v, rr. 27-28, viene

stesse dimensioni dell'originale). Per le applicazioni digitali, si vedano Paul R. Sternberg, John M. Brayer, «Composite Imaging: A New Technique in Bibliographic Research», *Papers of the Bibliographical Society of America*, 77 (1983), pp. 431-45; Martin Boghardt, «Änderungen in Wort und Bild», *La Bibliofilia*, 100 (1998), pp. 513-81 (si trova anche nell'emissione a parte: *Anatomie bibliologiche: saggi di storia del libro per il centenario de «La Bibliofilia»*, a cura di L. Balsamo, P. Bellettini, Firenze, Olschki, 1999). L'utilità di tutte queste proposte è ostacolata dal fatto che, prima di collazionare, le immagini devono comunque essere acquisite tramite lo scanner e poi confrontate sullo schermo del computer, per cui il processo di comparazione risulta abbastanza lungo e lento. Quando si tratta di un caso, come quello del progetto Humi dell'Università Keio in Giappone per la Bibbia di Gutenberg, in cui risultano numerose varianti fra gli esemplari, questo è un vantaggio; nelle collazioni per così dire 'normali', però, le scoperte sono poche e quindi l'acquisizione di una grande quantità di immagini diventa quasi un ingombro.

<sup>39</sup> Il meccanismo è descritto in Randall McLeod, «Il collazionatore portatile McLeod: una veloce "collatio" dei testi a stampa come figure», in *La stampa in Italia nel Cinquecento*, Atti del Convegno (Roma, 17-21 Ottobre 1989), a cura di M. Santoro, Roma, Bulzoni, 1992, I, pp. 325-54. Questo strumento, che ha un peso di circa 15 kg, una volta smontato occupa una valigetta, e quindi è facile da trasportare. Per usarlo si richiede un operatore esperto, in grado di posizionare gli specchi correttamente, mentre una volta che sia stato montato (ci vogliono circa 40 minuti), il lavoro procede in modo spedito. Ha anche il vantaggio, modificando le distanze fra gli specchi, di poter collazionare gli originali usando una riproduzione di dimensioni differenti, come, per l'appunto, è stato fatto nella presente indagine, in cui la copia fotografica era rimpicciolita rispetto all'originale di circa un terzo. Lo strumento McLeod utilizzato appartiene al Dipartimento di Scienze Storiche e Documentarie dell'Università degli Studi di Udine, a cui sono grato per averlo messo a disposizione della presente ricerca. Gli esemplari collazionati, utilizzando come controllo la riproduzione del n. 36 fornita dalla Biblioteca Civica di Trieste, sono stati i nn. 6, 7, 8 e 35.

<sup>40</sup> La lezione corretta si trova nei nn. 1, 5, 6, 10, 11, 16, 17, 31; quella scorretta nei nn. 2, 3, 4, 7, 8, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38. In un certo numero di esemplari l'errore è stato integrato in forma manoscritta. Avvertiamo che gli stati della forma potrebbero essere tre: un primo con la lezione corretta, un secondo con la lezione erronea, e un terzo con la lezione giusta restaurata.

corretto un refuso consistente nello scambio delle prime lettere delle rispettive righe (lo stato erroneo ha più probabilità di essere il primo): «Godium... | maudemus...», che – senza sostituire la ‘G’ maiuscola danneggiata – diventa «modium... | Gaudemus...», con un intervento che, a giudicare dalla distribuzione fra gli esemplari, avviene a metà tiratura<sup>41</sup>.

Alcune pseudo varianti, dove cioè non viene cambiato in alcun modo la fisionomia della forma, si devono allo ‘smangio’ della frascchetta<sup>42</sup>. Come si è già detto, la frascchetta è una maschera che ha la funzione di proteggere le parti bianche – soprattutto i margini – della pagina, ma, nel caso che sia stata tagliata o posizionata male, viene ad interpersi fra i caratteri inchiostrati e il foglio. In questi casi, se l’esemplare non ha sofferto troppo nelle mani del legatore, è possibile vedere un’impressione in bianco lasciata nella carta attraverso la frascchetta. Esempi di smangio si trovano alla c. [a]2r, alla fine delle rr. 32-34, dove solo nell’esemplare triestino oggetto dell’anastatica le lezioni «...Cardil ...Non | ...Diui» vengono moncate in «...Card | ...No | ...Diu» (n. 36); alla c. [a]6v, r. 5, dove la ‘s’ lunga finale in qualche esemplare viene decurtata<sup>43</sup>; alla c. [b]6r, rr. 5 e 13, dove in un esemplare (n. 6) lo smangio ha asportato l’inizio di «imp[er]tiri» (ridotto in «tiri») e l’inizio di «ut cōsueuisti (ridotto in «ōsueuisti», con perdita di metà della ‘o’), mentre in un altro esemplare – ritoccato in manoscritto – soltanto la r. 13 è stata smangiata (n. 29). L’e-

<sup>41</sup> La lezione scorretta si trova nei nn. 2, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 33, 35; quella corretta nei nn. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 13, 15, 17, 19, 20, 23, 30, 31, 34, 36, 37, 38. Lo strumento McLeod è molto sensibile a differenze quasi insignificanti nell’assetto della pagina, cosicché segnalo alcune variazioni minime, dovute a movimenti all’interno delle forme tipografiche (nell’indicazione delle copie, trattandosi di elementi soggettivi, mi limito ad indicare le copie visionate di prima persona): alla c. [a]3r, r. 15, nella parola «dubi» uno spazio si apre dopo la prima lettera (assente nei nn. 6, 7, 28, 29, 35; presente nei nn. 8, 13, 36); alla c. [b]1v, nell’interlinea fra le rr. 30-31, in un esemplare un quadratino si alza e cattura un po’ d’inchiostro (n. 8); alla c. [b]10r, r. 19, in un esemplare la parola «est» è stampato debolmente (n. 6); alla c. [b]10v, r. 8, nella parola «ocundam» (nn. 13, 28), si apre uno spazio, qualche volta dando «ocu ndam» (nn. 8, 29, 35) e qualche volta «oc undam» (nn. 6, 7, 36); alla stessa pagina, in un esemplare, un movimento dei caratteri lungo il margine sinistro delle rr. 1-10 interferisce con l’inchiostrazione (n. 28); alla c. [f]4r, r. 19, uno spazio si apre qualche volta fra le due lettere in «ad» (presente nei nn. 8, 13, 28; assente nei nn. 6, 7, 29, 35, 36), e alla stessa carta, r. 28, nella parola «Accolitor[um]», la prima ‘o’ stampa debolmente nei nn. 6, 8, 13, 28, 29; alla c. [g]1r, scivolano alcuni inizi di riga in un esemplare (n. 7); alla c. [h]2r, r. 12, fra le parole «bis que» uno spazio qualche volta cattura l’inchiostro (visibile nei nn. 7, 8, 13, 28, 35, 36; assente nei nn. 6, 29); e alla c. [h]4v, r. 35, nella parola «rum» in un esemplare la ‘r’ scivola sotto la riga (n. 8).

<sup>42</sup> In questi esempi mi limito ad indicare la situazione riscontrata negli esemplari visionati di persona, oppure in riproduzione fotografica.

<sup>43</sup> È integra nei nn. 6, 7, 29, 35, 36; è monca nei nn. 13, 28, 36.

semplio mostra non solo come la frascetta fosse tagliata per proteggere i bordi della pagina, ma anche come venisse adattata – con ogni probabilità incollando piccoli rettangoli di carta sporgenti – per coprire le aree bianche all'interno della pagina destinate alla rubricazione con maiuscole inserite manualmente. In fine, alla c. [d]1v, r. 35, l'occhiello inferiore della 'g' di «longo» viene asportato in alcuni esemplari<sup>44</sup>.

Una variante importante in termini fisici, ma di nessun peso sul piano testuale, è rappresentata dalla ricomposizione *in toto* del foglio [f] esterno, formato dalle cc. 1.2.7.8. Questa nuova composizione, attestata soltanto dall'esemplare lucchese (n. 13), risale a un banale errore di computo nella tiratura del relativo foglio originale<sup>45</sup>. Quando le copie furono assemblate, lo stampatore si accorse che non aveva sufficienti esemplari di questo foglio e quindi dovette ricomporlo e ristamparlo. Come si è già accennato, invece di impiegare un foglio di formato reale, Schurenner fece l'impressione utilizzando due fogli di formato cancelleresco e, dal punto di vista dell'accuratezza bibliografica, la descrizione complessiva dell'edizione deve menzionare questo fatto. La filigrana di una bilancia – propria dei fogli della nuova composizione – corrisponde alla carta usata subito dopo la stampa delle *Epistolae* per la realizzazione del *Dialogus* piccolomineo, il cui colophon reca la data 11 settembre 1475, cosicché l'integrazione fu realizzata in tempi abbastanza rapidi<sup>46</sup>. Riportiamo qui di seguito le varianti più significative<sup>47</sup>:

[f]1r	22	amicitiam	amiciciam
	25	rege	Rege
	27	&	et
[f]1v	10	austria	Austria
	23	turchum	Turcum

<sup>44</sup> L'occhiello è presente nei nn. 8, 13, 29; assente nei nn. 6, 7, 28, 35, 36.

<sup>45</sup> Hanno la composizione originale i nn. 1-8, 10-12, 14-25, 28-31, 33, 35-38. Non posso tuttavia escludere la possibilità che in qualche altro esemplare fra quelli non verificati di persona per conoscere la struttura cartacea non sia nascosto qualche altro caso di foglio interamente ricomposto. Per indicazioni di metodo relative ai fogli ricomposti in edizioni antiche per supplire ad errori di calcolo nella tiratura originale, si veda di chi scrive: «Nine Reset Sheets in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)», cit.

<sup>46</sup> Più precisamente la filigrana di destra si trova sulla c. [f]1 e quella di sinistra sulla c. [f]2.

<sup>47</sup> La lezione originale si trova a sinistra e quella ricomposta a destra. Sono riportate differenze di grafia, maiuscolo/minuscolo, e punteggiatura. Le indicazioni non tengono conto di mere differenze nei compendi o nella disposizione delle righe.

	30	rex portugalliae		Rex Portugallie
	32-33	flolrentini		Florentini
[f]2r	10	marci... collegii		Marci... Collegii
	18	In		in
	20	Turcos		Turchos
	22	habuit		habuit.
	23	principes... Turcos		Principes... Turchos
	26	MCCCCLVII.		Millesimoq[ua]dringe[n] tesimoq[ui]ngesimoseptimo
	30	su[n]t		snut [sic]
[f]2v	1	litteris		littteris [sic]
	3	et ita		ita
	9	tercium		tertium
	11	Vndecima	10	XI.
	21	capiendam		capieudam [sic]
	23	apportabit		apportaut
	25	sex		Sex
	30	maiestatis		Maiestatis
	30-31	sublueuissimus		sublueuissimus [sic]
[f]7r	12	Turcos		Turchos
	19	Pontificalis		Pontifcalis [sic]
	20	spetialiter		specialiter
	24	Pontificales		pontificales
	30	presuli		Presuli
	31-32	his panice		His panice
	32	sibi		tibi
[f]7v	4	apostolicam		Apostolicam
	7-8	rolmane		Rolmane
	9	Facit		facit
	21	principem		Principem
	28	quantum		quanta
	34	peterent[ur]		paterent[ur]
[f]8r	2	existat		existat.
	8	conculcetur		conculcetnr [sic]
	15	eneruatia		enaruatiua
	19	noster... rerum		<i>Manca la riga</i>
	26	negociis	25	negotiis
	28-29	Sanlctitas	29-30	sanlctitas

Le differenze sono soprattutto di carattere formale, con una certa quantità di refusi nella versione ricomposta, con ogni probabilità dovuti alla fretta, che includono l'omissione di una riga intera alla c. [f]8r. Un altro piccolo segno della natura improvvisata di questi fogli ricomposti è la presenza di due lievi contrastampe, fenomeno non riscontrato altrove nell'edizione, creato dal contatto con un foglio sul quale l'inchiostro era ancora fresco: alla c. [f]8v sotto la parola «carissimos» dell'ultima riga è visibile due volte la contrastampa formata dalle lettere «... Sed ... l ... us p...», corrispondente alle due righe finali della c. [f]1r, mentre alla c. [f]8r, sotto la parola «quod» della riga finale, si legge la contrastampa delle lettere «... simos f...» provenienti dalla riga finale della c. [f]8v<sup>48</sup>.

Abbiamo l'obbligo di concludere che per certi versi la ricerca sulla fisionomia dell'edizione come prodotto guttenberghiano si è conclusa con un nulla di fatto. È un libro tipico di un periodo atipico, eseguito in un momento in cui a Roma l'impatto della nuova industria cominciava a farsi sentire, sconvolgendo i vecchi meccanismi e le antiche regole. Il ritratto è quello di un libro realizzato con un sistema *in fieri*, fra incertezze, errori, improvvisazioni, soluzioni estemporanee e, soprattutto, che veicola l'immagine di una tecnologia in rapida evoluzione. Le osservazioni fatte in questa sede sarebbero applicabili a numerosi altri incunaboli di questo periodo, anche di altre città italiane ed estere, ma ciò che è mancato in ambito bibliografico è stato proprio il desiderio di investire tempo, denaro e fatica in ricerche condotte sulle singole edizioni. Il metodo preferito, anzi più volte esibito, è consistito in un rapido colpo d'occhio al primo esemplare a portata di mano, seguito da un lungo discorso fatto a tavolino. Se abbiamo dimostrato qualcosa, è che la valutazione di un libro dei tempi passati diventa praticabile soltanto qualora, nei limiti del possibile, sia stata effettuata una raccolta sistematica di tutta l'evidenza disponibile. Sarebbe senza dubbio possibile fare altro, di più e di meglio, visto che le conclusioni raggiunte in questa sede non sono conclusioni, ma piuttosto un assaggio in un pozzo profondo, dal quale potranno emergere altri segreti.

<sup>48</sup> Per la letteratura bibliografica relativa a questo fenomeno ancora misterioso, almeno per quanto riguarda la stampa delle origini, si veda di chi scrive: «L'*Hypnerotomachia Poliphili* e le contrastampe», *La Bibliofilia*, 100 (1998), pp. 201-51 [emesso anche nel volume di Balsamo, Bellettini (a cura di), *Anatomie bibliologiche*, cit.].

*Elenco delle copie*

1. Augsburg, Staat- und Stadtbibliothek, an. 2°Ink.224.
2. Berkeley, University of California at Berkeley, Bancroft Library, I18.R6S25.1475p.
3. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Inc. 3369.
4. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára (Biblioteca dell'Accademia Ungherese delle Scienze), Ráth F.1414.
5. Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library, Inc. 3486.
6. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inc. III.271/1.
7. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inc. III.330/1.
8. Firenze, Biblioteca Provinciale Moreniana, H.4.4 (Inc. 33).
9. Foligno, Biblioteca «Ludovico Jacobilli» del Seminario Vescovile di Foligno<sup>49</sup>.
10. Glasgow, Glasgow University Library, Special Collections, Hunterian Bg.2.20.
11. Hino (Giappone), Meisei University Library, MR.549.
12. London, British Library, IB.17759.
13. Lucca, Biblioteca Capitolare, cod. 541/1<sup>50</sup>.
14. Manchester, John Rylands University Library, 12021.
15. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4°. Inc.c.a. 68<sup>m</sup>.
16. New Haven (CT), Yale University, Beinecke Library, Zi +3487.3.
17. New Orleans (LA), Tulane University, Howard Tilton Memorial Library, 879.8.P693.
18. Novara, Biblioteca del Seminario Vescovile, Q1.
19. Oxford, Bodleian Library, Auct. 2.Q.inf.1.21.
20. Paris, Bibliothèque Mazarine, Inc. 1354.
21. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. H.78.
22. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. H.324/1.
23. Praha, Národní knihovna České republiky (Biblioteca Nazionale della Repubblica Ceca), 39.D.53.
24. Praha, Knihovna Akademie věd České republiky (Biblioteca dell'Accademia delle Scienze della Repubblica Ceca), 2.TC.2.
25. Provo (UT), Brigham Young University, Harold B. Lee Library, 093.Sc86.1475.
26. Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, SWS Ink. 118.
27. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Z2,2bis,6.

<sup>49</sup> La notizia di questo esemplare, attualmente irreperibile, deriva dall'IGI.

<sup>50</sup> L'IGI indica il possesso di due esemplari dell'edizione, ma presso la biblioteca ne risulta soltanto uno.



28. Roma, Biblioteca Angelica, Inc. 323/2.
29. Roma, Biblioteca Casanatense, Inc. 624.
30. Roma, Biblioteca Corsiniana e dell'Accademia dei Lincei, 53.F.30/2.
31. Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, Inc. 323.
32. Saint-Bonnet-le-Château, Bibliothèque de la Collégiale, I, 1582/4.
33. San Marino (California), Henry E. Huntington Library, 102131.
34. San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale della Russia.
35. Trieste, Biblioteca Civica «Attilio Hortis», Inc. 3-7.
36. Trieste, Biblioteca Civica «Attilio Hortis», Picc. II.Aa.78/1.
37. Washington, Library of Congress, PA8475.B4.E657.1475 (Thacher).
38. Washington, Library of Congress, PA8556.E62.1475 (Vollbehr).
39. Zeitz, Stiftsbibliothek<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> La notizia di questo esemplare, legato in un *Sammelband*, risulta da una scheda manoscritta datata 1939 presso l'Archivio del *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*. È mancante almeno dal 1952.

“USUS SCRIBENDI”,  
“RATIO TYPOGRAPHICA”  
E ALTRI PRELIMINARI  
A UN’EDIZIONE DI ARETINO

FEDERICO DELLA CORTE

Questi appunti sulla tradizione del testo del *Ragionamento* e del *Dialogo* di Pietro Aretino, e sulla soluzione ecdotica ricevuta nell’edizione a cui si deve la rinnovata attenzione al Divino, hanno uno scopo di (auto)chiarimento in vista di una nuova edizione dell’opera: non è per apparire un nano intento a *pull the hairs* al gigante su cui siede che è stato scritto, dunque, questo articolo, ma per illuminare, sia pure a tinte forti, il percorso metodologico, esemplare, di Aquilecchia editore delle *Sei giornate*, da parte di chi è consapevole di quanto sia benemerito anche in questo campo lo scomparso studioso – italiano, inglese d’adozione –, che non attende certo il nostro plauso, avendolo ricevuto unanime per decenni, e da parte di chi è anche consapevole di come la sua edizione sia, per mole, acume e ricchezza, perfino un deterrente a future edizioni<sup>1</sup>.

Prima di entrare nel cuore dell’analisi, sarà il caso di approfittare della fase preliminare di descrizione e siglatura degli esemplari rinvenuti da Aquilecchia (ne potrei aggiungere altri, reperibili anche grazie ai cataloghi on line), per richiamare subito alla mente un fenomeno, del resto ben noto, sui cui effetti dovrò insistere.

Come si sa, per tutto il periodo dei caratteri mobili possiamo trovarci in possesso di esemplari della stessa edizione di un’opera, dove

FEDERICO DELLA CORTE è Dottore di ricerca in Linguistica e stilistica italiana e Lettore alla Cape Town University, nell’ambito di un progetto di scambio con l’Università di Bologna. Ha concentrato la sua ricerca sulla lingua e la letteratura trecentesca (ha recentemente pubblicato, per la Commissione dei Testi di Lingua, l’edizione del *Pataffio*) e ora sta lavorando sul Novecento (da ultimo *Elezioni politiche 2006: la lingua elettorale*, Firenze, CLIEO, 2007) e sul Cinquecento (edizione dell’*Orazia* e, in preparazione, quella della *Cortigiana a stampa del 1534* per l’Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Salerno Editore).

<sup>1</sup> L’edizione del *Dialogo* e del *Ragionamento* è prevista in collaborazione con Paolo Trovato.

quindi luogo, editore, tipografo, data ecc. sono identici, che tuttavia recano diverse lezioni di testo: quelle rifiutate e quelle corrette; diversi stati, insomma, con termine tecnico, lasciati circolare. Fondamentalmente per esigenze economiche (primo fra tutti l'alto costo della carta), i fogli scorretti, stampati prima e durante la correzione delle bozze, non erano mandati al macero, pure una volta che, per sostituzione parziale o totale delle forme tipografiche, venivano tirati fogli recanti le modifiche (d'autore, correttore ecc.). Nella tradizione italiana si hanno tuttavia un paio di eccezioni: gli esemplari in carta grande e preziosa dell'*Orlando Furioso*, e (in buona parte) l'esemplare parigino della *Cortigiana* a stampa, raccolgono i fogli con gli ultimi stati, corretti, delle due opere<sup>2</sup>. Ma si tratta di eccezioni, appunto: in genere non ci si deve aspettare che, una volta accertata la presenza di varianti di stato fra un esemplare e l'altro di una stessa edizione, si possa avere la fortuna di trovare un esemplare che accolga tutti gli stati corretti, che rispetti insomma l'ultima volontà (d'autore, editore, o chi si voglia). Quindi, di principio, l'unità che il bibliologo e il filologo devono utilizzare come base non è l'unità libro, già frutto di assemblaggio per lo più di fogli con stati eterogenei (tra l'altro i libri venivano fatti rilegare su commissione dall'acquirente, anche a distanza di tempo, con possibili ulteriori mescolanze di fogli di edizioni perfino successive ecc.): l'unità base deve essere il foglio (entro cui inoltre valutare le due facciate, le cosiddette forma esterna e forma interna); o meglio ancora, la forma. Come mostrò Hinman nel suo classico lavoro sul First Folio, lo stesso atto del voltare la pila di fogli stampati su una facciata può infatti causare la combinazione di forme corrette e non corrette nello stesso foglio: sui fogli stampati su un lato, appesi e lasciati asciugare e poi impilati l'uno sull'altro, si continuano poi a impilare i fogli stampati dopo la correzione di bozza; a questo punto la pila viene voltata, e i fogli stampati all'inizio, *pressappoco* quelli recanti il lato non corretto, andranno a ricevere sull'altro lato l'impressione dell'altra forma, anch'essa ancora non corretta: *pressappoco*, però, perché l'incrocio non sarà, ovviamente, in perfetta coincidenza, e si avrà, invece, la correzione della bozza della seconda forma anche prima di raggiungere il foglio recante lo stato corretto nell'altro lato, e si avrà quindi una sezione intermedia di

<sup>2</sup> Per l'*Orlando Furioso*, Conor Fahy, *L'«Orlando Furioso». Profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989 (il volume fu recensito dall'Aquilecchia in *The Library*, XIII, 1989, pp. 166-7); per la *Cortigiana* si veda il mio «Aretino in tipografia, preliminari a un'edizione», *Filologia italiana*, II (2005), pp. 161-97.

compresenza di carta scorretta e corretta nello stesso foglio e relative altre carte in altri fogli<sup>3</sup>.

Giunge a questo punto l'obiezione di Conor Fahy, che, nel recensire l'edizione delle *Sei giornate*, lamentò l'assenza dei registri nella descrizione degli esemplari, con l'ovvia conseguenza di lasciare imprecisati numero, sequenza, composizione, struttura dei fogli ecc.<sup>4</sup>. La seconda osservazione, mia ma in qualche modo legata a quella di Fahy, riguarda la siglatura degli esemplari, che vengono battezzati dall'editore in base alla città della biblioteca che li conserva, come vuole la tradizione filologica classica e medioevale, sottolineando l'unicità 'biologica' dell'esemplare. Ora, se Aquilecchia avesse pensato per fogli, si sarebbe trovato di fronte all'esigenza di costruire un esemplare ideale (l'assemblaggio – ideale, appunto – dei fogli corretti) e avrebbe quindi posto al centro dell'attenzione l'editore, l'eventuale numero di edizione ecc. e, soprattutto, ne sarebbe conseguita una tabella di sigle che rendano conto dell'editore (sia pure ipotetico) seguite da un numero che esprima le fasi redazionali. Questi due inconvenienti nella fase puramente descrittiva della tradizione (siamo ancora nella zona appannaggio soprattutto della *descriptive bibliography*) sono l'effetto della sua, e del resto consueta, concezione degli 'esemplari-monadi' (mi sia consentito il conio dell'espressione).

*Ratio typografica o usus scribendi.* Sarà meglio offrire una sintesi schematica delle centocinquanta pagine di *Nota al testo* dell'edizione dell'o-

<sup>3</sup> Charlton Hinman, *The Printing and the Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1963, vol. I, pp. 231-3.

<sup>4</sup> «I have one regret. This is that he did not use a more precise method of describing the structure of the books he has examined. To reproduce the register inserted by most sixteenth-century Italian printers at the end of their books, as he has done, is not enough. This register was merely intended as a guide to the binder, and does not set out to describe the structure of the volume. Certainly, in many cases, including the editions in question here (assuming them to be octavos), the sixteenth-century register does also incidentally describe the books structure. But it is easy to think of instances – most folio volumes, for example, or quartos in eights, such as the 1532 edition of the *Orlando Furioso*, or octavos printed by half-sheet imposition, such as the early sixteenth-century Venetian editions of Niccolò da Correggio – where each gathering consists of more, or, as in the third case mentioned, less, than one sheet. For textual criticism, where one needs to be able to identify accurately the units of work of which a book is composed, it is essential to know a book's format as well as its register. The simple, precise, unambiguous collational formulae perfected by English and American scholars and now generally used by Italian bibliographical such as Ridolfi, Balsamo, and Tinto should be *de rigueur* in all bibliographical descriptions, for whatever purpose they are intended». Conor Fahy, rec. a Pietro Arerino, *Sei giornate, Italian Studies*, XXVI (1971), pp. 108-11.

pera (opere?), che risulta innanzitutto suddivisa in *Tradizione dei testi e La presente edizione*. Nella prima sezione della prima parte l'editore anticipa alcuni risultati fondamentali: primo fra tutti la definizione di «alterazioni puristiche» a carico delle edizioni successive alla *princeps* e la conseguente scelta di ricorrere a quest'ultima per la costituzione del testo, secondo l'auspicio di Ferrero (opportunamente richiamato in nota)<sup>5</sup>, sia pure nella consapevolezza di sacrificare alcune varianti aretinarie comparse nelle edizioni successive. Dopodiché si ripercorrono le tappe della lenta riscoperta degli esemplari della *princeps* ad opera di studiosi, soprattutto stranieri (quasi sempre bacchettati per imprecisioni e lacune) – Mazzucchelli, Brunet, Liseux, Apollinaire, a cui segue la triade Bonneau, Kayser, Gerber, tra l'altro omaggiata per aver ipotizzato un Per Marcolini Libraro dietro la sigla P.M.L.: attribuzione che poche pagine dopo diventa «certezza» per il *Dialogo*. Una certezza che, allargatasi al *Ragionamento* (e divenuta, a seguito dell'edizione Aquilecchia, un dato acquisito dallo stesso diretto interessato nel successivo reprint e nell'edizione Les Belles Lettres), viene però relegata in nota: «l'edizione è stata certamente impressa nell'officina veneziana di Francesco Marcolini. Quanto alla sigla “P.M.L.” si potrebbero proporre soluzioni varie, ma nessuna decisiva; ad es. “P(er) M(arcolino) L(ibraro)”». Sono quindi riprodotti a pagina piena lacerti di repertori: Brunet ecc., mentre buona parte delle proposte o questioni o soluzioni sono aperte e avanzate nelle note a fondo pagina, secondo un metodo di elegante spostamento dei nodi principali, quasi ad offrire la ghiotta delibazione erudita come appetitivo, per poi offrire il piatto forte solo alla fine:

Il divorzio [...] tra ricerca bibliografica e critica letteraria, ha fatto sì che si sia trascurata dai bibliografi la testimonianza dello stesso Aretino a proposito dello stampatore del *Dialogo...nel quale la Nanna*; la si trova nella sua lettera del 26 agosto 1537 al Valdaura (cui aveva dedicato il dialogo): «Credetelo pure che vi intitolai il *Dialogo* non per i quaranta scudi de i quali m'accomodaste, ma per cagione del vostro generoso valore e per il zelo de l'amore che portate a la virtù. Né avrei indugiato a rendervi, se i libri del Marcolino, che montano molto più, non vi fussero rimasi in mano» (*Lettere* I, 177 nella ed. Flora-Del Vita).

Nasce, si deve ammettere, una certa confusione nel momento in cui questa prova documentaria esterna valida per il *Dialogo* (1536) viene estesa,

<sup>5</sup> Pietro Aretino, *Le Sei Giornate*, a cura di G. Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969, p. 361, n. 2. Pietro Aretino, Anton Francesco Doni, *Scritti scelti*, a cura di G. Ferrero, Torino, UTET, 1966.

direi impropriamente, al precedente *Ragionamento* (1534), puntando a fare delle due opere un unico blocco monolitico e coerente (non a caso Aquilecchia adotta il titolo omnicomprendente di *Sei giornate*), e quindi predisponendosi a passar sopra a eventuali incoerenze e dettagli che potrebbero invece rivelarsi chiarificatori. Mi riferisco evidentemente ai dettagli e alle incoerenze di composizione tipografica così produttivi per altre esperienze: «De la *recentio* al *iudicium*, la crítica textual de una transmisión impresa debe apoyarse ininterrumpidamente en la *ratio typographica*»<sup>6</sup>. Rinunciando alla *ratio typographica*, al momento di dover distinguere fra varianti offerte dai cinque esemplari fino ad allora reperiti, l'editore si vede costretto a ricorrere allo *iudicium*, nella fattispecie al criterio guida dell'*usus scribendi* aretinesco, individuato nell'«antibembismo»: genuinamente aretiniana sarebbe la lezione antibembina, non aretiniana la variante «puristica» (ossequiosa delle norme dettate dal Bembo).

A questo proposito, se non interpreto male, avviene un sintomatico assestamento semantico nel lessico adoperato da Aquilecchia: le varianti sono considerate indifferentemente «meccaniche» o «varianti fonomorfologiche preterintenzionali» (p. 413). Rispetto al gergo della *textual bibliography*, dove le correzioni introdotte da compositore, correttore, o revisore in nome di altre norme grammaticali o abitudini irriflesse, non sono lo stesso che errori meccanici (scambio, rovesciamento, inversione di lettere ecc.), si assiste a uno slittamento semantico che finisce per tingere tutto il processo di non-umano, e quindi al di là del campo in cui possa operare il giudizio sulla presenza o meno della «volontà dell'autore». Nozione, quest'ultima, liquidata, vedremo, non senza una punta polemica: laddove, lasciata sul tavolo, avrebbe potuto anche lasciar lievitare l'idea che la volontà del 'flagello dei principi' fosse proprio di normalizzare, o lasciar normalizzare, la commedia secondo i dettami bembini.

Quindi, da una parte, rinuncia agli indizi e alle prove tecniche che possono dirci la successione di impressione e stampa fra i vari esemplari:

tralascio però di denunciare le divergenze di impaginatura, gli errori tipografici insignificanti, come pure varianti nell'uso di interpuntivi, delle abbreviature, delle maiuscole e della duplice forma (unita e staccata) delle preposizioni articolate ove tali incidenze non occorranò nell'ambito di espressioni altrimenti rilevabili (p. 373).

<sup>6</sup> Francisco Rico, «Crítica textual y transmisión impresa (para la edición de *La Celestina*)», in *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro. Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico*, al cuidado de P. Andrés, S. Garza, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 223-41: 239.

e, insieme, ricorso all'argomento dell'*usus scribendi sub specie* di anti-bembismo per decidere la «genuinità» degli esemplari.

C'è da dire che pare esserci stata, come nei rari casi dell'*Orlando Furioso*, e, in parte, proprio dell'aretiniana *Cortigiana* a stampa (in cui, dei sei disponibili, l'esemplare parigino mantiene quasi tutti i *cancellantia*)<sup>7</sup>, la cura di evitare l'assemblaggio nello stesso esemplare di fogli appartenenti a stati diversi. Aquilecchia si trova davanti esemplari dal comportamento di fatto coerente: nessun esemplare offre alcuni fogli che obbediscono a una scelta linguistica e altri con una tendenza linguistica diversa. E così non è certo indotto a ragionare in termini di forme e fogli: egli parla, tutt'al più, di 'sezioni'. Né si trova impacciato a tracciare le discendenze tra questi esemplari, laddove, poste le mescolanze tipiche di fogli corretti e scorretti, in epoca di editoria artigianale di Antico Regime, parlare di esemplare in questi termini, come unità-base, ho già detto, sarebbe fuori luogo, essendo l'unità bibliografica di base non il libro, ma la carta, il foglio (o meglio, la forma), con la conseguente erosione del concetto di stemma nel contesto della filologia dei testi a stampa<sup>8</sup>. Il caso ha voluto che l'allievo di Monteverdi trovasse quel che la sua formazione di filologo medievale lo spingeva a cercare: l'esemplare più affidabile. E lo trova in E'.

E', T'-B'. Possiamo parlare quindi di una certa 'fortuna', salvo dover ammettere che tale possibilità di dividere in due blocchi distinti, e quindi cronologicamente distinti, l'esemplare E' (e Q-H, per Aquilecchia da esso *descripti*) e dall'altra T'-B', ha indotto l'editore non si dirà in errore (sarà tutto da vedere) ma certo nella facile supposizione che la presenza dell'elogio di Francesco I nel primo gruppo e di Carlo V nel secondo sia l'effetto di un cambiamento di rotta politica dello scrittore: 'sostituzione', quindi, non coesistenza in esemplari diversi. Se gettiamo uno sguardo a varie opere di Aretino comincia a configurarsi sempre più invece nello scrittore un atteggiamento di doppiezza e opportunismo nell'uso delle dediche: il 'tagliaborse dei principi' recupera vantaggio sul flagello, puntando sulla distribuzione di esemplari contenenti diverse dediche a

<sup>7</sup> Si vedano le considerazioni di Neil Harris sul metodo di Debenedetti a confronto con quello di Fahy per *L'Orlando Furioso* (Filologia e bibliologia a confronto nell'«Orlando Furioso» del 1532, in *Libri Tipografi Biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Firenze, Olschki, 1997, I, pp. 105-22: 110-4). Si veda anche Alfredo Stussi, «Bibliografia testuale con Conor Fahy», *Belfagor*, LV, 327 (maggio 2000), pp. 313-21.

<sup>8</sup> Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, cit., pp. 60-1.

diversi regnanti, potenti ecc.<sup>9</sup>. (Non che Aquilecchia non sia sfiorato da dubbi: appena una pagina dopo – ancora in nota, purtroppo, e quindi ancora una volta senza troppo spazio per una discussione – osserva che la svolta politica, stando alle lettere, dovrebbe essere successiva, e che d'altra parte il 'flagello dei principi' aveva omaggiato l'imperatore anche ai tempi della sua francofilia.)

$E' \rightarrow Q, H$ . Si apre poi il problema di Q e H, secondo Aquilecchia coppia *descripta* da E'. Il «luogo critico fondamentale» per capire che Q-H deriverebbero da E' è la caduta di una riga nei primi due per via di un omoteleuto<sup>10</sup>:

<p>E'</p> <p>nel luogo doue sederno il dì inanzi, e sotto la medesima [ficaia, sendo hora di caciare il caldo</p>	<p>Q-H</p> <p>nel luogo doue sederno il di caciare il caldo</p>
---	---

All'obiezione che si trattava di «a single evidence»<sup>11</sup> Aquilecchia ribatte che non si può dare reversibilità. Se non interpreto male l'obiezione che gli veniva mossa, mi pare che ad un appunto di metodo egli risponda spostando il discorso sul merito: ovvero, a chi gli dice che non si può allargare un'unica prova (*single evidence*) a tutto l'esemplare, egli risponde che non si può interpretare altrimenti quella variante che come scadimento da E' a Q-H e non viceversa come correzione: come se gli fosse stato obiettato di averla male interpretata. In questo misinterpretare l'obiezione c'è un vero e proprio *lapsus*, dovuto al fatto che egli è così lontano da una concezione per fogli e forme, e così dentro la sua concezione di esemplari monadi di cui decidere la maggiore o minore affidabilità, che traduce ogni obiezione nel suo codice, nel codice di errori e obiezioni che soli hanno senso nell'orizzonte del proprio metodo.

<sup>9</sup> Si veda il mio articolo citato (nota 2), soprattutto alle pp. 172-3, per il passo della dedica riportato; pp. 178-9 per la valutazione sulla cronologia delle due versioni; p. 191 sulle conseguenze ecdotiche di una tradizione 'radiale' (doppia edizione delle due dediche concepite come coesistenti da Aretino e non come l'una escludente l'altra).

<sup>10</sup> In corsivo la riga di E' «inizio quinto foglio» (quindi E) rr. 21-23, caduta in Q e H rr. 22-23, *Giornata II*, p. 65 ed. Aquilecchia.

<sup>11</sup> Scheda anonima del *Catalogue of Books on the Italian Renaissance offered for sale by B. Quartich Ltd* (1967), citato alla nota di p. 379, che fa riferimento ad alcune anticipazioni di Aquilecchia.



Se infatti possiamo concordare nell’interpretazione della variante e quindi di quel foglio, non è detto che la conclusione possa automaticamente estendersi a tutti gli altri fogli e all’intero esemplare: si tratterà di vedere come le altre singole, irrelate, unità, cioè i fogli (o le forme), si comportano. (Inoltre non ci sembrano da sottovalutare le eccezioni additate dallo stesso editore: non è così facile che in una ricomposizione si legga «gli faceua fare come faceva lui al suo cavallo», si noti la lacuna e si integri «gli faceua fare come faceva *a* lui al suo cavallo»: di primo acchito verrebbe da ipotizzare il percorso opposto, ovvero uno scadimento.)

Ma il vero problema è che anche per la dipendenza di Q-H da E’ il materiale offerto da Aquilecchia ci consente di fare valutazioni solo sulla base delle varianti *substantives*: «Tralascio [...] di registrare le differenze di forma “forte” e “debole” delle preposizioni articolate, le varianti esclusivamente grafiche e gli errori di stampa insignificanti» (p. 380): proprio gli indizi che, da Hinmann in poi, sono decisivi per capire la precedenza e seriorità tra forme-fogli senza ricorrere a criteri esterni, critico-letterari, linguistici ecc. come «purismo» e «antipurismo». Effettivamente, scorrendo le lezioni offerte da Aquilecchia, sulla scorta delle tendenze correttorie nella *Cortigiana*, non possiamo che concordare in generale. E’, Q e H hanno infatti le forme *gire, mangiaro* ecc., di contro a T’-B’ che hanno *andare, mangiarono* ecc.: il che – sull’esperienza della *Cortigiana* a stampa – mostra come il primo gruppo, irto di peruginismi-aretinismi, sia precedente all’altro (a meno di non attribuire ad Aretino un antipurismo tale da ipotizzare una revisione addirittura in questa direzione: ipotesi che neanche Aquilecchia avanza).

Si può concordare su questa conclusione, almeno per grandi linee (nelle “pagine” di specimen c’è almeno una eccezione in senso inverso: E’, Q e H portano un ‘normalizzato’ «essi *si* misero» da «essi *se* misero»: trattandosi però di pagine senza numerazione e non di reali fogli, è difficile, ripeto, valutare il significato delle eccezioni); si può così concordare sull’evidente raggruppamento di E’ con Q e H, ma non posso tacere almeno qualche dubbio sull’anteriorità del primo ai secondi, indicata dal salto per omoteleuto, ma solo per quel foglio. (Q e B potrebbero essere precedenti a E’, ad esempio: una sorta di bozza lasciata comunque circolare, secondo la prassi applicata alle opere dello stesso Aretino, anche dove – come nella *Cortigiana* – si fa attenzione a non rilegare, e prima, forse, a non impilare, insieme, fogli corretti e scorretti.)

La ‘spia’ che dovrebbe contribuire a togliere dubbi sulla ‘derivazione’ di Q-H da E’, riportata in seguito (p. 385), se vera, può valere anche qui

solo per questo foglio o questa forma, e potrebbe essere comunque letta altrimenti:

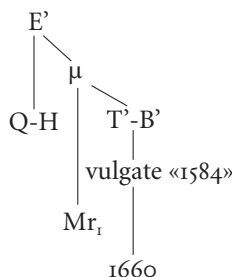
1. *su le finestre d'un granaio* (E');
2. *su le finestre a un granaio* (T'-B');
3. *su le finestre dun granaio* (Q-H).

Secondo Aquilecchia si scade da 1. a 2. per via di un *d'* male impresso, mentre precedentemente Q-H hanno saputo legger bene, sia pure riproducendo senza l'apostrofo (quindi 1 → 3; e, in seguito, 1 → 2). Molto probabile lo scadimento e la ragione proposta; ma, ancora una volta, ciò non esclude la trafila *dun* → *d'un* → *a*: lo spazio fra *d* e *un*, tanto più se l'apostrofo è male impresso, può avere indotto a leggere una *a* seguita da uno spazio vuoto, il che è meno probabile in presenza di una continuità grafica come *dun*. Avremmo allora un doppio scadimento: 3 → 1 → 2, con precedenza, quindi, di Q-H sugli altri (almeno per questa forma, da valutare però come sempre nel comportamento complessivo di tutte le forme).

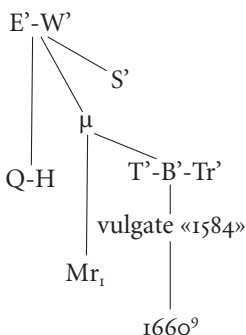
*E' T'-B' vs Q-H*. E non convincono tutti i casi in cui «E' e T'-B' concordano in particolarità formali varie contro Q-H – sì da poter costituire una riprova [...] della discendenza di T'-B' dall'edizione originale [sc. E'] anziché dalla ristampa [sc. Q-H] di questa» (sempre relativi alle stesse 'pagine'): c'è un *aveva* di Q-H, assente in E' T'-B', che ha tutta l'aria di appartenere a una fase avanzata del percorso di correzione, quando qualcuno decide appunto di sostituire le terminazioni dell'imperfetto a norma di *Prose della volgar lingua*. Non possiamo tuttavia andare oltre con le illazioni, poiché non sappiamo il punto preciso da cui proviene la variante e quindi non possiamo avere una visione complessiva della forma. Per lo stesso motivo non possiamo giudicare a pieno (ma ci allarmiamo) «i casi, presumibilmente *accidentali*, in cui Q-H e T'-B' *sembrano* concordare contro E' [...] (ivi inclusa la correzione coincidentiale di errori tipografici dell'archetipo)» (corsivi miei).

*Lo stemma*. Perché mai questa volontà di leggere i comportamenti di Q-H come scadimenti (e non, poniamo, come prove di stampa, prima fase ecc.)? Credo che ci sia un'inconsapevole volontà di trovare un esemplare migliore, ottimo, incarnato da E', isolato così come 'genuina' versione d'autore, facendo agire una concezione dell'autore quale entità fondamentalmente estranea al processo di produzione editoriale-tipografico. Via Q-H come scadimenti di E', dunque, e via anche T'B' come tradimen-

to 'puristico' della immacolata temperie romantica e autonoma del 'flagello dei principi'. Di qui il romantico 'stemma' (originali le virgolette) che ne deriva:



stemma che sarà più articolato dopo alcune pagine, sulla base delle «Ristampe postume del *Ragionamento*»:



$\mu$ .  $\mu$  è un esemplare ipotizzato sulla scorta di un esemplare,  $Mr_1$  (datato 1584), che reca lezioni di  $E'$  e  $T'-B'$ . In verità, potrebbe trattarsi di una *contamination* (*contaminatio* nei termini di ecdotica classica), per discontinuità degli antigrafati usati dai compositori o per assemblaggio di fogli latori di stati diversi, che Aquilecchia potrebbe riconoscere in tali termini solo a costo di rinunciare alla sua concezione di esemplari-monadi che informano il suo metodo e lo costringono a sistemare così lo stemma e a ipotizzare una redazione intermedia da cui tale tardo esemplare dovrebbe derivare. Credo che Rico si riferisca a questo punto dello stemma quando dichiara: «Ancora, per esempio, nella tradizione dell'Aretino che io ho avuto modo di studiare, ci sono un sacco di contaminazioni (non dovrei dirlo, ma Aquilecchia, che resta sempre un maestro benemerito e un

grande precursore, vede edizioni che non esistono, o meglio che sono la *conflation* di parecchie edizioni»<sup>12</sup>.

*Dialogo*. In conclusione di queste pagine sulla *Tradizione dei testi* giungono le non molte pagine dedicate al *Dialogo*, brevemente sistemato in due gruppi, giudicati uno (Cr E'' Cc) scadimento dell'altro (B'' F T''), anche qui dopo una valutazione complessiva, e non foglio per foglio (o forma per forma): ma del resto le variazioni sono solo tipografiche: non si ha più davanti la grande opposizione forme puristiche/antipuristiche (nella terminologia di Aquilecchia). L'assetto linguistico complessivo è infatti ormai già adeguato agli stessi dettami della fase registrata dalla 'fase' di T'-B' del *Ragionamento*.

Ancora da Conor Fahy arriva un'obiezione a un'interpretazione di varianti, proprio in un punto in cui è possibile avere una visione più aderente alla realtà tipografica grazie all'indicazione delle carte, e quindi delle forme: «Il fatto [...] che appartengono allo stesso stato di un'unica forma (F interna) due delle tre varianti interne della prima edizione del *Dialogo* aretinesco, indicate nella nota citata [p. 414, n. 1] e giudicate dall'Aquilecchia varianti inconsce, rende più probabile, a mio avviso, l'ipotesi di un intervento di tipo correttorio per questa forma»<sup>13</sup>.

*Costituzione del testo*. A questo punto si passa al grande capitolo su *La presente edizione* aperto dal paragrafo *Costituzione dei testi*. Per il *Dialogo* si manda a testo coerentemente il gruppo più corretto B'' F T'' (= a) e in apparato il gruppo Cr E'' Cc (= b):

Poiché b si è rivelata non pure ristampa ma contraffazione di a (salvo a discostarsene preterintenzionalmente per il fraintendimento di lezioni male impresse nell'archetipo, nonché per sporadiche variazioni grafiche e morfologiche rapportabili a non deliberata responsabilità tipografica – a non dire dell'incidenza correttoria di patenti errori di stampa e, per contro, di corruzioni tipo-

<sup>12</sup> Francisco Rico, «Una filologia per il lettore. Nataschia Tonelli intervista F. R.», *Per leggere. I generi della lettura*, 8 (2005), pp. 175-89, p. 18. Nell'intervista (che coinvolge anche Marco Santagata) Rico ha appena fatto riferimento alla sua esperienza di editore della *Celestina*, per il cui stemma anche si erano ipotizzati esemplari antigrafici inesistenti sulla base di esemplari frutto di *conflation*. Sul problema si veda almeno Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi editoriali italiani*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 93-6 e 307-20, e, sempre di Rico, *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, in particolare pp. 22-4 (con discussione di *errore*, *archetipo* ecc. e relativi riferimenti bibliografici).

<sup>13</sup> Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, cit., p. 165, n. 11.

grafiche nuove rispetto alla princepe), nessun dubbio poteva sorgere quanto all'opportunità di prendere *a* come base del testo critico, relegando in *Apparato* le varianti formali di *b* e registrando nel medesimo le lezioni corrotte di *a* emendate nel testo critico con il conforto di *b*, ovvero indipendentemente (p. 421).

Quanto al *Ragionamento*, la soluzione annunciata sin dall'inizio è ripresa con ardore: si manda a testo E' poiché è la lezione 'genuina', essendo T' e B' un tradimento dell'antibembismo di Aretino incarnato da E' e Q-H uno scadimento, anzi 'contraffazione' nell'idioletto dell'editore. Di fatto ci veniamo così a trovare davanti a un grande squilibrio tra l'assetto linguistico del *Ragionamento* (precedente alla 'normalizzazione') e il *Dialogo*, il cui assetto formale coincide con le scelte della revisione del *Ragionamento* (motivo che spingerà ad annunciare, trent'anni dopo, un'edizione, impedita dalla morte, con la seconda redazione a testo)<sup>14</sup>.

L'ipotesi che T' e B' possano rispecchiare un'ultima volontà di Aretino viene liquidata rifiutando il concetto stesso di «volontà d'autore». Vale la pena citare per intero il passo, perché centrale per una riflessione sul metodo di Aquilecchia:

Il problema della scelta si restringe dunque alla prima stampa rappresentata da E' e alla stampa seriore, rappresentata da T'-B', da cui dipende l'edizione postuma londinese che inizia il filone principale della vulgata. Esclusa la legittimità di un criterio contaminatorio per la costituzione del testo critico, occorre anzitutto considerare, con riferimento alla lezione variata di T'-B', se essa sia da ritenere conforme alla così detta 'ultima volontà dell'autore': nozione questa ben definibile e valida ai fini della casistica editoriale di pertinenza notarile, ma non altrettanto per la soluzione dei problemi di critica testuale. Sorprende perciò la disinvoltura con cui quella formula viene spesso adoperata indiscriminatamente a convalida di soluzioni editoriali sbrigative: tanto che si sarebbe tentati di riproporre la distinzione scolastica di volontà 'assoluta' e 'relativa', ogni qual volta si assiste all'applicazione automatica di quel principio. Non è certo mia intenzione suggerire un rovesciamento del criterio ormai invalso (pp. 419-20).

Inutile far notare la punta polemica, che lascia sospettare un'*excusatio non petita* di fronte a non si capisce bene quale altro studioso o quale soluzione ecdotica di altre edizioni, non essendo nominato alcun interlocutore. Punta polemica che, prima di concludere con una variazione sul tema del *topos* filologico – «in tema di filologia testuale e di ecdotica ogni

<sup>14</sup> Pietro Aretino, *Ragionamenti*, I, Paris, Les Belles Lettres, p. cix.

generalizzazione sarebbe comunque arbitraria» –, s'insinua in una nota molto interessante:

Non sarà del tutto fuor di luogo ricordare che dell'applicazione di quel principio, e proprio per un caso di produzione cinquecentesca a triplice fase redazionale a stampa, chi scrive non ha esitato a rendersi responsabile; come non esiterebbe di nuovo ove l'evidenza interna e la documentazione circostanziale inducessero all'adozione del testo seriore. Ove si ripropoessero cioè condizioni altrettanto persuasive, quali quelle che, nel caso della *Cena bruniana* (per cui cfr. la cit. ediz. crit. e il citato saggio su *Lo stampatore*), garantivano non pure la responsabilità assoluta dell'autore per le varianti seriori (tematiche, stilistiche, lessicali, morfologiche e perfino interpuntive, nonché di convenienza diplomatica e politica), ma suggerivano addirittura la personale ed esclusiva responsabilità editoriale e correttiva del medesimo per la stampa dell'opera. Una situazione ben diversa si prospetta per il testo del *Ragionamento*.

Insomma: la seconda redazione sarebbe accettabile solo se si realizzassero due circostanze: 1. «responsabilità assoluta dell'autore» e 2. «personale ed esclusiva responsabilità editoriale e correttiva del medesimo per la stampa dell'opera». Il che equivale a dire, ad esempio, che non si dà volontà dell'autore dove c'è la delega dell'autore al processo redazionale e tipografico. Non c'è bisogno di fare riferimento a risultati recenti sullo studio dei rapporti tra Aretino e la stampa (si pensi al volume di Bertolo). La differenza è di orizzonte mentale. L'edizione in vita di un autore è, si potrebbe opporre, la sua volontà. Tanto più nel caso che l'intensità di rapporti fra Aretino e Marcolini e la responsabilità marcoliniana sulle due opere, su cui più volte Aquilecchia insiste, e quindi il realizzarsi almeno parziale (forse non nelle dimensioni così evidenti che in Bruno) di quelle due circostanze, insieme al fatto che Aretino ricorra ad esempio, nel caso delle *Lettere* ricordato da Aquilecchia, a una revisione linguistica a distanza di anni, avrebbero potuto indurre l'editore a conclusioni differenti. Anche la storia dell'«antibembismo» aretinesco, verissima in generale, ha subito delle attenuazioni, alla prova dei documenti (Procaccioli ecc.), all'interno dell'evoluzione linguistica (Tonello), delle prassi correttorie entro una stessa opera: i rapporti fra i due non sembrano più poi così aspri come voleva una vulgata ancora una volta romantica, e anche Aretino sembra essere sensibile a un adeguamento linguistico al paradigma bembiano<sup>15</sup>. (In verità l'alleanza tra i due, evocata in una nota, è giudicata «di carattere pram-

<sup>15</sup> Aretino, *Le Sei Giornate*, cit., p. 424, n. 2.

matico» sulla base di studi di Cian e Graf, e non incide nell'economia generale dell'edizione.)

Va ripetuto. L'aver svalutato gli esemplari come unità-base isolate e compatte è una svista metodologica che in un caso come quello specifico – fatto di assemblaggi di fogli recanti la stessa fase testuale – può non aver prodotto errori di risultato, come succederebbe nei casi in cui gli assetti linguistici risultino incoerenti per via di un assemblaggio di fogli corretti e non corretti (*cancellantia* e *cancellanda*), e dove quindi si farebbe urgente la valutazione foglio per foglio, forma per forma, pena l'impossibilità di afferrare un'idea realistica di ragioni, errori, sequenza dei correttori. Svista metodologica sia pure senza effetti negativi sul piano dei risultati. Quando si passa invece alla costituzione del testo, la soluzione di Aquilecchia (mandare a testo la prima edizione) ci appare più discutibile, anche se siamo nell'ambito più soggettivo e discrezionale.

Ora, pensando ai tre grandi approcci ecdotici che a Greetham è parso di ravvisare – *written-based* (Walter W. Greg, Fredson Bowers, G. Thomas Tanselle), *text-based* (Hans Gabeler, Hans Zeller) e *reader-based* (Jerome J. McGann) – sarebbe vero, ma un po' semplicistico, piazzare Aquilecchia tra i seguaci del primo (nel secondo gruppo sarebbe rientrato se avesse optato, poniamo, per una scelta a favore della 'vulgata')<sup>16</sup>. Con la sua scelta di rifiutare, ad esempio, un testo «ibrido» (non meglio descritto) si situa fuori della soluzione di Greg: tenere la *princeps* – di cui si suppone la maggiore vicinanza all'originale – e inserire le varianti di sostanza. (Inutile inseguire le ascendenze filosofiche dirette, fermiamoci a dire, ed è già troppo, che l'opzione «intenzionalista» – mutuo da Greetham la definizione – impronta di sé un atteggiamento poco incline alla fenomenologia e alla descrizione evolutiva.)

E forse quel che conta di più è che, parafrasando quel che McGann scrive di Mildford editore di Arnold: «Sebbene lavori con un testo moderno e non antico, la mente di Mildford ha più in comune con menti come quelle di Wolf, Lachmann, o Borek, o A. E. Housman più che con gli editori eclettici americani del secondo dopoguerra»<sup>17</sup>.

Mi si permettano alcune considerazioni teoriche generali, direi quasi di modellistica ecdotica, al di là delle effettive possibilità storiche di Aquilecchia di far proprie metodologie già praticate dalla filologia anglosassone ma ignorate dalla filologia italiana. Di fatto la sua scelta ecdotica sem-

<sup>16</sup> David C. Greetham, «Textual and Literary Theory: Redrawing the Matrix», *Studies on Bibliography*, 42 (1989), pp. 1-24.

<sup>17</sup> Jerome J. McGann, *Textual Condition*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1991, p. 51.

bra porre al centro l'atto intuitivo immediato e irrelato della creazione artistica, privilegiando quindi l'unità E' e considerando il resto come contraffazione, scadimento: sacrificando consapevolmente alcune successive varianti aretiniane, colpevoli d'essere giunte in un secondo momento. È il criterio inconsciamente operante del *bon manuscrit* bederiano e che potremmo parafrasare con l'espressione *bon imprimé*. Trovandolo in E', Aquilecchia non si pone il problema di costruire l'*esemplare ideale*, l'assemblaggio ideale dei fogli corretti tratti da vari esemplari. Inutile, quindi, in quest'ottica, la descrizione della struttura del libro e dei registri, che finirebbe per acquistare un tono puramente descrittivo ed erudito, privo di finalità ecdotiche. E a proposito dello *eclectic text* evocato dalle parole di Greetham, è ancora più ovvio che nell'edizione delle *Sei giornate* si dia l'ipotesi di un testo base, su quell'*esemplare ideale* costruito, al quale apportare modifiche, sulla scorta di testimoni della successiva volontà dell'autore di variare la sostanza, al fine della costruzione del testo eclettico («ibrido» nelle parole di Aquilecchia; che si riferisse a questo metodo gregiano non è tuttavia molto probabile)<sup>18</sup>.

Sarebbe fuori luogo in queste riflessioni del tutto preliminari – e, diciamo, riflessioni in negativo – proporre una soluzione alternativa, ma in conclusione vorrei lanciare appena un suggerimento per dare un contesto all'edizione di Aquilecchia, che lo occupò dalla fine degli anni Cinquanta al '69. Siccome perfino gli stemmi (compresi quelli tra virgolette) non nascono dal nulla, ma possono essere, come s'è visto, proiezioni di approcci culturali, sorge il sospetto che pure dietro certe asprezze di tono si agitano polemiche indirette. Rileggiamo:

'ultima volontà dell'autore': nozione questa ben definibile e *valida ai fini della casistica editoriale di pertinenza notarile*, ma non altrettanto per la soluzione dei

<sup>18</sup> È giunto il momento, poiché sto per inserire l'edizione in un quadro storico che renda conto dei suoi presupposti culturali e psicologici, di dare ragione di una contraddizione interna che potrebbe essere spiegata non come mero capriccio momentaneo di Aquilecchia ma bensì come il susseguirsi di due atteggiamenti differenti da parte dell'editore nel corso del tempo, dei circa dieci anni che lo tenne occupato questa edizione, entrambi registrati nel suo lavoro. Nonostante abbia insistito (rinviando anche alla prima obiezione di Fahy, n. 4) su come siano assenti nell'edizione descrizioni di registri e struttura degli esemplari, mi è capitato di citare carte del libro che Aquilecchia specifica esplicitamente discutendo le varianti di alcuni esemplari. Tra queste eccezioni, spicca il luogo che ha consentito la seconda obiezione di Fahy (n. 15). Mi pare probabile che l'editore abbia avviato il lavoro tenendo conto di registri, carte ecc. ma, una volta individuato in E' l'esemplare perfetto, abbia rinunciato a proseguire per quella via di scomposizione per fogli e registri, considerata ormai sterile di fronte alla centralità compatta, coerente e perfetta di questo esemplare.



problemi di critica testuale. Sorprende perciò la *disinvoltura* con cui quella formula viene spesso adoperata *indiscriminatamente* a convalida di soluzioni editoriali *sbrigative* (corsivi miei).

Senza voler fare filologia della filologia, ma gettando appena uno sguardo al contesto più immediato di interessi di Aquilecchia e passando a osservare i possibili interlocutori impliciti dell'editore di Bruno, incontriamo subito la polemica che lo oppose ai torinesi Firpo e Tissoni<sup>19</sup>. Quest'ultimo aveva dato alle stampe un'innovativa edizione (sulla base di una seriore redazione a stampa) della *Cena delle ceneri* e, appena un paio d'anni prima, nell'edizione di Gelli aveva operato scelte decisamente diverse da quelle che ispirarono Aquilecchia, e proprio all'interno della collana laterziana di «Scrittori d'Italia», collana già crociana-gentiliana, come si sa, ma ormai diretta dallo storico della lingua Folena. E spartita tra questa dicotomia, opportunamente giustapposta, di opzione per l'atto creativo (di retaggio idealistico-crociano) e per l'argomento storico-linguistico (l'antibembismo aretiniano), sembra la scelta favorevole all'esemplare E'. A proposito di contesti editoriali e della loro influenza, la soluzione inversa, cioè redazione seriore a testo, promessa da Aquilecchia, avrebbe, presumo, perfettamente incontrato il favore della Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino per il concetto della «ultima volontà dell'autore», giudicato pacifico da parte del suo Presidente<sup>20</sup>.

In verità, se il concetto di 'volontà d'autore' era apparentemente rifiutato nell'edizione, veniva lasciato agire di fatto nella preferenza accordata alla redazione primitiva, fatta implicitamente rispondere alla vera volontà di Aretino: essendo la seconda e le successive redazioni, o meglio lezioni, niente di più che un'incrostazione editorial-tipografica allotria (salvo rinunciare al passo gregiano dell'inserimento in quel testo, che sarebbe allora divenuto un testo base – *copy text* –, delle varianti sostan-

<sup>19</sup> Un sommario rimando: Roberto Tissoni, «Note sulla grafia e la punteggiatura bruniane a proposito di recenti edizioni», *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXXV (1958), pp. 156-60; Luigi Firpo, «Per l'edizione critica dei *Dialoghi Italiani* di Giordano Bruno», *ivi*, pp. 587-606; Giovanni Aquilecchia, «Lo stampatore londinese di Giordano Bruno e altre note per l'edizione della *Cena*, *Studi di filologia italiana*, XVIII (1960), pp. 101-62, «Redazioni a stampa' originarie e seriori (considerazioni di un editore di testi cinquecenteschi)», in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Roma 1985, pp. 67-80, ora in *Id.*, *Nuove schede di italianistica*, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 1-32.

<sup>20</sup> E. Malato, negli Atti del Convegno di Lecce citato. E si veda l'intervento di E. Raimondi nel precedente numero di *Ecdotica*, 2 (2005) dedicato alle collane editoriali.

ziali), ed essendo implicitamente *volontario* tutto ciò che non è «meccanico» e «preterintenzionale» (si veda quanto detto su questa terminologia di Aquilecchia). Andiamo verso una intuizione del retroterra culturale e psicologico che detta il comportamento dell'editore, la cui posizione rispecchia, come sempre, la sua posizione critico-letteraria (che aveva sin dall'inizio invocato l'unione di bibliografia e critica letteraria). Com'è stato perfettamente scritto:

È ingenuo pensare che la prospettiva dalla quale guardiamo i fatti letterari possa essere una prospettiva neutrale. Sulla nostra gerarchia di valori, sulla preferenza per determinate opere o per determinate redazioni di un'opera, grava il peso di una tradizione dalla quale nella grande maggioranza dei casi non è più possibile prescindere. Una tradizione non soltanto letteraria. Se il modello linguistico bembiano non avesse trionfato, nel Cinquecento e nei secoli successivi, sulle spinte centrifughe delle parlate regionali; se per ipotesi la koiné padana delle corti avesse svolto nella formazione della nostra lingua letteraria il ruolo che toccò svolgere invece al toscano, i fautori del 'primo getto' e del primo atto creativo avrebbero un motivo in più per leggere e farci leggere il *Furioso* nella stampa del '16: prima che Ariosto venisse sedotto da un progetto di riforma della lingua riuscito poi effimero e fallimentare. E inversamente. Se gli intellettuali dell'età della Controriforma avessero giudicato la 'morale' della *Liberata* con lo stesso cieco rigore usato dal suo autore; e se noi non vivessimo, oggi, in una società secolarizzata che ha imparato a separare la sfera artistica dalla sfera etico-religiosa proclamando il diritto-dovere della prima di prescindere dalla seconda, è probabile che l'ultima volontà del Tasso, la *Gerusalemme conquistata*, non verrebbe liquidata come un penoso episodio di «intristita senilità»<sup>21</sup>.

Non si poteva dire meglio. Entrambi gli esempi evocati fanno al nostro caso: il *Furioso* per la situazione redazionale delle opere di Aretino; la *Liberata* perché consente di richiamare la definizione prelevata proprio da un saggio di Firpo che avrebbe fatto scuola implicitamente anche sul tema della «volontà d'autore»<sup>22</sup>. Siglando in conclusione, ancora con le parole di McGann, diremmo: «All critical editions carry out such acts of dispersal, and to that extent they reflect certain "intentions" of the author in the present (Erdman) rather than the author in the past (Blake)»<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Claudio Giunta, «Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore», *Antico Moderno*, III, pp. 169-98: 198.

<sup>22</sup> Luigi Firpo, «Correzioni d'autore coatte», in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di Studi di Filologia Italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 143-57: 147.

<sup>23</sup> McGann, *Textual Condition*, cit., p. 53.

# TRA POETICA E FISICA

## NOTA PRELIMINARE A MARTENS E REUSS

CRISTINA URCHUEGUÍA

**A**gli editori di area non germanica, comodamente adagiati nel pregiudizio secondo il quale l'edizione *Made in Germany* rappresenta il prodotto di un'unione secolare tra i principi di ordine, solidità e tradizione con quelli del senso comune e del pragmatismo produttivo, potrà forse sorprendere la tendenza che nelle ultime decadi ha dominato la teoria editoriale di ambito germanistico<sup>1</sup>. Essa si è, in buona parte, materializzata in uno spiccato interesse verso aspetti teorici di tipo terminologico dal carattere essenzialmente speculativo, come la definizione dei termini *testo*, *critica testuale* e *autore*. Un lusso prescindibile, si potrebbe pensare, i cui vantaggi appaiono quanto meno discutibili e i cui effetti nel lavoro pratico non sembrano essere immediati, visibili e rilevanti. Il risultato di tale tendenza non convince neanche dal punto di vista della

CRISTINA URCHUEGUÍA è Professoressa assistente presso l'Istituto di Musicologia dell'Università di Zurigo. Dal 1996 al 2000 è stata borsista nel Gruppo di lavoro *Textkritik* (Università di Monaco) sotto la direzione di H.-W. Gabler. Ha pubblicato, fra le altre cose, *Die Mehrstimmige Messe im Goldenen Jahrhundert* (2003), il Catalogo *Die Mehrstimmige Messe im 16. Jh.* (2005), l'edizione delle Sonate per violino Op. 5 di Arcangelo Corelli (2006). Sta lavorando ad un libro intitolato *Allerliebste Ungeheuer: das Komische im Musiktheater der frühen Goethezeit*.

<sup>1</sup> Tipico dalle prime righe il prologo alla traduzione italiana della piccola *Textkritik* di Thomas Bein: «Il nome e il metodo del Lachmann domina [*sic*] irrimovibile da quasi un secolo e mezzo nel campo della filologia [...] È il caso singolare di una scienza che all'Ottocento deve, se non tutto, molto» [*Introduzione alla critica dei testi tedeschi medievali*, Pisa, ETS (Medioevo tedesco. Studi e testi, vol. 8), 1999, p. 9]. Niente di più lontano dall'impostazione e dagli orientamenti di Bein. Delle reazioni suscitate dalla recente teoria tedesca quando si contempla dall'interno di un'altra specifica tradizione ecdotica è ottimo campione Peter L. Shillingsburg, *From Gutenberg to Google*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 173-88, dove l'autore commenta l'antologia *Contemporary German Editorial Theory*, a cura di H.-W. Gabler, G. Bornstein e G. Borland Pierce, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

teoria: distante dallo stabilire basi terminologiche largamente condivise o la soluzione di problemi – mai posti fino a quel momento – quest’intenso dibattito scientifico, al quale hanno partecipato molti editori e teorici, ha prodotto, piuttosto, un aumento esponenziale della confusione.

D’altra parte, metodi e tecniche di tipo classico come la filiazione, l’emendazione, la *Konjekturnalkritik* della scuola lachmanniana e l’adattamento dei testi all’uso del lettore moderno grazie alla normalizzazione ortografica e alla modernizzazione lessicale, dopo essere stati sottoposti ad un rigoroso processo di decostruzione, brillano per la loro assenza nella riflessione teorica di alto livello. Un patto di ‘non intervento editoriale’ ha allontanato da molti progetti proprio quegli elementi che prima conferivano al lavoro dell’editore un carattere critico: identificare errori, emendarli, ‘pulire’ il testo e privarlo delle tracce contingenti relative sia alla sua intrinseca storicità sia agli accidenti occorsi durante la trasmissione. Per di più, chi si ostina a modernizzare i testi o ad esibire un talento speciale per l’emendazione si vede forzato ad adottare un atteggiamento difensivo. L’alternativa che Gunter Martens e Roland Reuß propongono nei loro articoli si posiziona all’interno della linea di inversione totale dei termini che, tra l’altro, pone in dubbio le competenze dell’editore rispetto al testo, la sua funzione di mediatore rispetto al lettore e tutto ciò che consideriamo come lavoro ‘critico’.

Martens postula che un’edizione che si astenga in larga misura da interventi correttorii, o che li registri e motivi in un apparato d’emendazione a sé stante, può essere espressione di un approccio più critico che non la presentazione di un testo depurato da ‘errori’. Reuß annota: «la quantità unica dei segni sulla carta (o qualsiasi altra superficie) non è estraibile dalla sua materialità, considerando che non è trasformabile senza la perdita dell’informazione. Necessità di facsimili». Quest’opzione, distante dal rappresentare una fantasia utopica e irrealizzabile, si è convertita nel *modus operandi* programmatico all’interno di alcuni tra i più ambiziosi progetti editoriali tedeschi sorti a partire dagli anni Settanta, come l’edizione di Friedrich Hölderlin, i manoscritti ultimi di Friedrich Nietzsche, le opere di Franz Kafka o Paul Celan<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Basta una citazione dalla *Prefazione* all’edizione del corpus dei manoscritti di Friedrich Nietzsche per illustrare l’atteggiamento degli editori: Nietzsche, *Werke*, a cura di G. Colli, M. Montinari, W. Müller-Lauter e K. Pestalozzi, IX: *Der handschriftliche Nachlaß*, vol. 1, a cura di M.-L. Haase, M. Kohlenbach, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2001, p. v: «Das Kernstück des “späten Nietzsche”, welches die dokumentierende Basis der ganzen Edition bildet, ist die integrale Darstellung der Nachlaßhefte als Manuskriptedition. Die Hefte werden in drei oder mehr Bänden publiziert, in denen auch schwierige, interessante und repräsentative Handschriften Nietzsches faksimiliert werden. Dieser Teil

Tante preoccupazioni teoriche possono risultare eccessive se tali tendenze editoriali vengono considerate come promotrici di una semplice marcia in dietro verso la fede cieca nelle fonti – ricordiamo il *Leittext* – e nel documento storico, al fine di convertire l'edizione 'critica' in semplice 'riproduzione', e l'editore, nel migliore dei casi, in una *Leica* decessa. Risulterebbe superfluo specificare come quest'attentato contro l'autodefinizione classica dell'editore (e, perché non dirlo, contro il suo amor proprio) abbia causato più d'una protesta. Si incappa, però, in una facile quanto ingiusta banalizzazione nel discutere le posizioni di Reuß e Martens senza prendere in considerazione le tradizioni di riferimento e i problemi editoriali concreti che li spinsero a reinventare i metodi. Il patto di 'non intervento' non rappresenta assolutamente una capitolazione di fronte alla complessità testuale o l'espressione di un 'pacifismo' editoriale male interpretato. Si tratta, al contrario, di un invito alla ribellione; ma contro che o chi? È necessario ricapitolare il contesto storico e l'ideologia culturale in cui hanno preso forma tali postulati per comprendere come i due punti di vista della teoria editoriale, tra loro apparentemente senza nessi, riguardanti la riflessione sui concetti fondamentali e l'invito alla fedeltà alle fonti, si situino in una relazione di interdipendenza come fossero due facce della stessa medaglia.

È interessante notare come sia Reuß che Martens, al momento di enumerare e descrivere minuziosamente gli elementi che costituiscono la definizione del *testo*, partano da un interesse di segno negativo: più che dedicarsi a capire che cos'è un testo sembrano maggiormente impegnati a discernere ciò che non lo è. La loro intenzione non è neanche quella di arrivare ad una definizione di testo ampia e avvolgente, stile *cultural studies* o *new philology*, che, per includervi dentro tutto, finisce con essere tanto inefficace quanto superflua.

La domanda: che finalità assolve la messa in discussione di questo termine dal momento che, considerato fin'ora come un a priori – di conseguenza trascurabile –, non aveva opposto alcuna resistenza degna di essere menzionata? Accade in retorica ogni qual volta permettiamo che affiori la teoria testuale che impregna il *testo* a priori dal quale parte la

der Edition [...] enthält auch sämtliche Aufzeichnungen in topographischer Anordnung». («Il nucleo dell' "ultimo Nietzsche", che rappresenta la base documentale dell'edizione nella sua totalità, è la rappresentazione del corpus dei quaderni in forma di edizione del manoscritto. I quaderni si pubblicheranno in tre o più volumi, nei quali si riprodurranno in facsimile gli autografi di Nietzsche difficili, interessanti e rappresentativi. Questa parte dell'edizione include tutte le annotazioni rispettando l'ordine topografico».)

pratica editoriale classica. Ricordiamo che l'ideale di testo che si cerca di presentare in un'edizione, come concatenazione lineare e ininterrotta di espressioni verbali corrette, relazionate tra loro, ordinate in modo univoco, con inizio, svolgimento e finale, privo di interferenze o errori e che oltre ad essere in grado di generare nel suo insieme come *opera* un significato plausibile, trasporta, come plusvalore, una dimensione estetica, non esiste nella realtà se non come eccezione. Quale testo stampato è privo di errori di maggiore o minore rilievo, quale manoscritto non è 'rotto' o quanto meno 'sporco', quale opera ci si presenta nello stato della sua trasmissione già 'al netto'? Nella maggior parte dei casi è l'editore a costruire quest'ideale, il testo, partendo da una serie di testimoni più o meno tutti problematici, carenti, precari, contraddittori o dubbi. Avvalendosi tanto dello spazio concessogli nelle pagine iniziali dell'edizione che dei suoi diversi metatesti – apparato critico, note a piè di pagina, commenti ecc. –, l'editore si attribuisce la funzione non solo di costruire ma di 'ricostruire' un testo, la cui pre-esistenza viene da lui postulata esplicitamente o implicitamente. Il problema non sempre si limita a un semplice intorbidamento dovuto all'articolazione della trasmissione. Non sono pochi gli esempi in cui la confusione è opera dello stesso autore. La costituzione del testo è di per sé sempre, lo si voglia o no, un esercizio di critica ermeneutica per la cui riuscita è necessario ricorrere ad un'infinità di saperi e competenze supplementari, in molti casi totalmente estranei al documento in sé, dando per scontato che un *testo* sia esistito, o fisicamente, plasmato in una fonte oggi perduta, o nella virtualità dell'intenzione del suo autore. Il *testo* a priori consiste, dunque, meno nel riconoscere che un insieme di segni costituisce un testo nella realtà della sua manifestazione 'naturale' e concreta che in una convinzione intuitiva, difficile da spiegare e razionalizzare che ci detta le regole di come devono essere i segni grafici giunti fino a noi affinché a partire da essi si possa costituire un *testo*.

La *cultura*, il *canone* e, in gran parte, le diverse materializzazioni concrete attraverso le quali si manifesta l'identità culturale, fanno da setaccio che filtra, all'interno dell'infinità delle *cose* esistenti, quelle rilevanti per la pratica editoriale di ciascun momento.

Questa pratica, forse più nella letteratura che nelle altre espressioni artistiche, risulta intimamente legata al sentimento di appartenenza a una nazione, qualsiasi essa sia. La riflessione su una determinata pratica editoriale implica sempre la considerazione del contesto e del momento storico. Non è possibile ricostruire in questa sede il momento storico relativo agli anni Settanta del XX secolo, nel quale sorge la nuova scuola

germanistica dell'edizione che, oggi come oggi, dopo più di trent'anni di attività, è saldamente strutturata e costituisce l'elemento di maggior rigore dell'edizione germanica e il terreno fertile delle nuove tendenze<sup>3</sup>. Mi limiterò semplicemente a tentare di evidenziare le motivazioni fondamentali ed i temi dominanti che la motivarono.

Hans Zeller o Gunter Martens, per menzionare solo alcuni dei suoi precursori, o Roland Reuß, esempio di uno degli editori attualmente più prolifici nella produzione sia editoriale sia teorica, partono da un radicamento culturale di alto lignaggio. Non sembra essere un caso che i testi e gli autori usati come esempi nei loro articoli formino tutti parte di un livello della cultura tedesca che si scrive, quasi senza pensarlo, con lettere maiuscole. Non si tratta, dunque, di recuperare dall'oblio autori sconosciuti o poco apprezzati, né di rendere accessibili al lettore opere di difficile lettura, e neanche si tratta di sostituire un canone letterario esistente con un altro. Che il Nestore della letteratura tedesca, Goethe, sia assente come oggetto di questo contesto editoriale non significa che non influisca su tale riflessione. Tutti i testi discussi erano già stati editati una o più volte e, all'interno della cultura tedesca, rivestono un ruolo determinato e posseggono una loro storia. Si tratta, tra le righe, di ciò che rappresenta l'autentica questione di fondo: da una parte ci sono le opere e i testi tanto del classicismo quanto del romanticismo e dell'espressionismo di area tedesca, fino alla letteratura moderna, dall'altra la constatazione che le edizioni in cui si pubblicarono e popolarizzarono tali testi divennero a loro volta il mezzo per imporre l'interpretazione dominante, la lettura canonica, permettendone così una strumentalizzazione ideologica. Ripercorrere il cammino a ritroso, opporsi energicamente al fatto che i testi centrali del canone letterario tedesco avessero un'unica lettura corretta, quella che li rese adeguati alla loro appropriazione da parte di ideologie autoritarie, dittatoriali e distruttive, rappresenta uno dei motivi centrali per la generazione degli editori tedeschi dagli anni Settanta in poi. La filosofia di Nietzsche o le odi al patriottismo di Hölderlin svolsero senza dubbio un ruolo decisivo all'interno dell'ideologia e della cultura del Nazionalismo. Come fare, dunque, a rendere di nuovo possibile la lettura di questi autori dopo l'Olocausto? La possibilità di questa strumentalizzazione non fu unicamente dovuta al lavoro di interpretazione dei germanisti ma anche ad *errori* nella definizione dei modelli editoriali causati dall'aver considerato concetti come *testo*, *critica testuale* e *autore* come termini sufficientemente definiti. Tale inadeguata prospettiva

<sup>3</sup> Mi permetto di rinviare al mio contributo «Kritisches Edieren». L'edizione critica in Germania oggi», *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 116-56.

critica alterò il carattere degli scritti fino a giungere ad una loro falsificazione, considerando, infatti, che la gran parte di queste opere del canone è giunta come corpus di fonti manoscritte o perfino autografe, frammentarie, spesso con numerose carenze o prive di autorizzazione, in forma di bozze o di semplici appunti caotici. A tale proposito risulta opportuno menzionare manoscritti di autori come Hölderlin, Nietzsche, Büchner, Lenz o Trakl, le cui biografie sono scandite da episodi di squilibrio mentale; alcuni di loro trascorsero l'ultima parte della vita in stato di demenza irrecuperabile, come Lenz, Nietzsche o Hölderlin. Si tratta di personaggi caratterizzati tutti da una biografia psicologica drammatica e traumatica che giunsero al documento scritto partendo da un'attività intellettuale esplosiva, caotica, *imperfetta*, in molti casi lontana dall'essere rivolta alla creazione di un'opera letteraria o, nel caso opposto, comunque caratterizzata da un buon livello di oscillazioni testuali, di ambiguità e di complessità impossibili da districare e da 'dirigere'.

Il pomo della discordia che porta l'edizione tedesca a distanziarsi dalla sua tradizione e a rifiutarne i metodi classici viene proposto proprio da quegli scritti e da quelle fonti che si rifiutano di partecipare dell'*a priori testo*. Il fatto che Reuß e Martens concepiscano i loro articoli sia come riflessioni di critica testuale che come esercizi di critica editoriale, chiarisce che questo problema, oltre a riflettere unicamente e semplicemente un'insoddisfazione di carattere quantitativo – conflitto generazionale in cui i giovani fanno edizioni *migliori*, capiscono *meglio* le fonti, in definitiva, ne sanno di più –, rappresenta una critica di tipo categorico. Si tratta di discutere i generi, le mete, i limiti dell'edizione e le responsabilità dell'editore nei confronti della storia, come essa si riflette su carta, o meglio, in un certo tipo di scritti che oppongono resistenza ad essere integrati nel *continuum* del *testo* culturale. Scritti che, dunque, giacevano placidamente tra le braccia del canone culturale possono convertirsi all'improvviso in *agent provocateur*.

L'edizione classica si è avvicinata a questi scritti come se si trattasse di 'semi di testo' che l'editore può *mettere in incubazione* sotto la protezione dei suoi metodi e della sua perspicacia interpretativa fino a farli germinare. L'editore si considera portatore del dono di *ricostruire* l'intenzione espressiva dell'autore e ultimarne il lavoro facendo in modo che dalle bozze sorga *la* poesia, dal frammento *l'opera*. La teoria poetica su cui si basa questo presupposto ci ricorda l'*homunculus* di Goethe: egli nasce intero, con tutti i suoi organi e, seguendo una logica innata e inconsciente, cresce e si sviluppa fino alla maturazione, momento in cui culmina il processo di perfezionamento. L'interesse che l'edizione germani-



ca ha dimostrato dalla fine del XIX secolo verso la genetica testuale affonda le sue origini in Goethe non solo in quanto modello biografico e letterario ma anche come dispensatore di mitologie forti alla cui irresistibile suggestione e bellezza sembra difficile sottrarsi.

Sotto determinati aspetti è Goethe stesso che struttura la sua opera in tappe biografiche con limiti chiari, e documenta queste tappe in successive edizioni e versioni, dalle pubblicazioni giovanili sparse di opere come *Werther* o *Götz von Berlichingen*, passando per la prima raccolta completa delle sue opere nel 1788 fino all'edizione delle opere nelle versioni «von letzter Hand», di ultima mano, tra il 1827 e il 1830. Goethe si presenta come uno e come *moltri*: il Goethe giovane, il Goethe privato, il personaggio pubblico, il Goethe funzionario, quello artistico e quello maturo, e una stessa opera può ricevere letture distinte a seconda di quale delle molteplici incarnazioni dell'autore si adotti come prospettiva. Una comprensione integrativa e integrale di Goethe è possibile solo se si considera l'autore come la somma di una pluralità di identità dispiagate tanto nella successione cronologica della biografia quanto nelle diverse funzioni dell'autore nella società e nella vita culturale. Un'opera nelle sue molteplici versioni rappresenta il riflesso dello sviluppo del suo autore e per comprenderla bisogna sapere come nacque e come si sviluppò. La genesi di un'opera si converte nella chiave della sua interpretazione, affidando alla genetica testuale una funzione privilegiata all'interno del discorso editoriale che la converte in un mezzo essenziale attraverso il quale rendere valida o falsificare un'interpretazione. La capacità di produrre il senso di uno scritto è limitata dalle alternative imposte e confermate dalle tracce della sua genesi. È proprio l'autore a investire di potere assoluto tali strumenti di fiscalizzazione ermeneutica, dal momento che tutto ciò che egli ha eliminato o sostituito non possiede meno autenticità rispetto alla versione definitiva per il solo fatto di costituire un materiale esautorato. La conseguenza di ordinare gli atomi e le molecole della grafia di una bozza o di un manoscritto qualsiasi in forma di narrazione genetica rappresenta la limitazione, la fissazione, l'imprigionamento di un oggetto – che, di per sé, si trova nel limbo tra intuizione, idea e *testo* – all'interno di una dimensione unica del *testo*, adducendo come giustificazione il fatto che esso coincide con l'intenzione dell'autore – quella che effettivamente ebbe o che avrebbe avuto se gli fosse stato possibile. Anche nel caso in cui l'opera alla quale si riferisce una determinata bozza esista essa, però, non costituisce altro che una delle opzioni possibili. Lo stesso Goethe, per ritornare al paradigma, scelse da giovane determinate versioni e durante la sua maturità cambiò

opinione rispetto alle sue opere; in questi casi non furono sempre ed unicamente l'illimitata potenza creativa e il libero arbitrio del gigante letterario a dettare il cammino da seguire ma, a volte, contribuirono anche le sollecitazioni provenienti dal suo ambiente o il semplice senso comune di chi conosce perfettamente l'orizzonte intellettuale e i limiti estetici dei suoi lettori.

Non sempre si può imputare tale responsabilità a un'intenzione ineflabile. Non è necessario essere un filosofo o uno psicologo per sapere che esistono momenti in cui l'intenzione resta in sospeso, perfino quella di un autore o anche semplicemente quella di qualcuno che scrive o ha scritto qualcosa e la sottopone a correzioni o cambi. Tutti i tentativi di costruire un testo in base a una presunta intenzione autoriale devono sfociare necessariamente in un'ipotesi, per quanto plausibile e ragionata essa sia. Il malessere che si manifesta nella nuova edizione germanistica e che si traduce nel rispetto verso la testimonianza delle fonti parte dal considerare questi scritti come *non testuali*. Si tratta del riflesso di una opposizione alle tecniche per mezzo delle quali l'edizione classica, valendosi di metodi invasivi quali l'emendazione, la normalizzazione, l'ammodernamento, ha cancellato proprio quei momenti di pluralità, di ambiguità e sospensione dell'intenzione, di discontinuità testuale, di metatestualità storica, limitando, così, ad una sola le possibilità di fornire di senso uno scritto: quella che sorge dalla sua genesi e da un'ipotetica intenzione creativa atemporale e assoluta, della quale non si sa nulla con esattezza eccetto la sua natura sempre *teleologica*. L'affermazione secondo la quale qualsiasi tipo di edizione sia in maggiore o minore misura un'interpretazione o una trasformazione dei testimoni smette di essere una banalità nel momento in cui per mezzo di quest'autoriflessione si vuole illuminare esattamente la qualità ed il carattere della trasformazione, il balaustro ermeneutico che aderisce agli scritti, ciò che realmente accade dal momento in cui entrano nei meccanismi editoriali fino a quando escono alla luce in forma di edizione.

Per estensione, questo stesso problema si osserva ogni volta che uno scritto più docile e maneggevole, in cui la testualità e la forma si mostrano evidenti, presenta momenti di discontinuità testuale, interruzioni nella linea, nella superficie, errori, contraddizioni, tracce della sua storia, opacità lessicale. Tali fenomeni non sempre, infatti, sono contingenti o eliminabili senza compromettere la sostanza.

La definizione della poetica del *non testo* porta a considerare precisamente l'insicurezza, l'irritazione, la molteplicità di significato che potenzialmente abita negli scritti esteriori al *testo* o in quelli che gli sono

semplicemente limitrofi e gli errori nella struttura della fonte di una opera consolidata come qualità intrinseca ed epitome del fenomeno *letterario*. Il significato poetico di un testo è considerato in modo radicale come il risultato di una attività 'performativa', individuale, irripetibile, un processo di comunicazione tra i segni e un lettore che non deve scegliere sempre la stessa possibilità e che può, se la presentazione offerta-gli dall'editore gli concede questo diritto, lavorare con la vibrazione prodotta dai molti significati possibili. In luogo della ricerca di un'ipotetica intenzione autoriale che si presenta *in nuce* in uno scritto inconcluso e ambiguo o di un testo *sub specie aeternitatis*, slegato dalla sua continuità storica, l'editore sceglie di presentare la sua materializzazione, come una traslitterazione fededegna o come rappresentazione grafica reale in forma di facsimile affinché il lettore, al leggerla e rileggerla, si veda obbligato a costruire *di nuovo* il testo ogni volta.

Questo cambio di paradigma, il sostituire l'intenzione autoriale come istanza privilegiata e fine ultimo dell'edizione con una poetica del *testo* considerato non come un a priori ma come un'aporia, come fatto legato alla *performance*, individuale, esistente solo nell'*hinc et nunc* della lettura, costituisce una sfida tanto per la definizione delle funzioni dell'editore, che si controlla costantemente, si sottopone ad autocritica e alla messa in discussione dei motivi e delle conseguenze delle sue decisioni, quanto per il lettore, al quale viene delegato un carico di responsabilità senza precedenti. L'edizione germanistica ha sviluppato diversi metodi di rappresentazione per separare gradualmente lo scritto dalla superficie materiale in cui si trova, cominciando dal facsimile, passando attraverso la trascrizione topografica fino alla trascrizione in successive versioni che, palesando il metodo utilizzato, fanno le veci del filo di Arianna per invertire il processo e ritornare alla fonte originale. In questo modo si sposta l'attenzione sul livello di trasformazione che ha avuto luogo. Insieme a questo tipo di rappresentazione degli scritti sono stati sviluppati diversi tipi di apparato critico, discorsivo o lemmatizzato, per stabilire una rete di riferimenti con 'l'esterno', riguardanti altre opere, altre edizioni, altre fonti, intertesti, pretesti ecc. Il lettore viene equipaggiato con strumenti e aiuti per *leggere* ma, allo stesso tempo, gli viene lasciata la libertà di costruire il testo e comprenderlo. Non dovrebbe procurare troppo stupore immaginare come su entrambi i fronti, quello del lettore abituato ad esigere dall'edizione un testo impeccabile ed inzuppato di una buona dose di succhi gastrici necessari per una sua digestione, e quello degli editori abituati a esercitare il *loro* diritto naturale a controllare il testo e indirizzarne la ricezione, questa sfida produca una certa paura.

SUL COMPITO CRITICO  
DEI FILOLOGI EDITORIALI  
TESI PER UN CONCETTO ALLARGATO  
DELLA CRITICA TESTUALE<sup>1</sup>

GUNTER MARTENS

Inizialmente ero intenzionato [...] a riproporre in questa nuova edizione il chiarimento, fornito nella mia prima prefazione, del titolo dato al mio libro, definito una *ars poetica critica*. Solo dopo una più matura riflessione ho considerato la cosa superflua. Già da alcuni anni il criticare è divenuto in Germania più usuale di quanto non lo fosse in passato: e in questo modo ne è divenuto più chiaro anche l'esatto concetto. Oramai lo sanno già anche i giovani che un critico [*Kritikus*], o un critico d'arte, ha a che fare non solo con parole, ma anche con pensieri; non solo con lettere e sillabe, ma anche con le regole delle arti *per intero*. Già si comprende che un tale critico [*Kritikus*] deve essere un filosofo, e deve capire qualcosa di più di un grammatico, il quale sa solo [...] rilevare diverse possibilità di lettura, o, più esplicitamente, gli errori di scrittura e di stampa [...]<sup>2</sup>.

Degne della massima considerazione, le frasi poste in epigrafe alle mie riflessioni provengono dall'*Abbozzo di una "ars poetica" critica* di Johann Christoph Gottsched, e precisamente dalla seconda *Prefazione*, risalente all'anno 1737. Quasi vent'anni fa già Hans Gerhard Senger citò

GUNTER MARTENS (Università di Amburgo), Dottore in Filosofia, Professore Emerito di Letteratura Tedesca, ha insegnato come professore ospite, tra le altre, presso le Università di Kiel, Baltimora (Johns Hopkins), Sofia e Varsavia. Le sue pubblicazioni riguardano innanzitutto i seguenti ambiti di ricerca: poesia dell'espressionismo, storia della lirica tedesca, opera ed influenza di Nietzsche – soprattutto nell'ambito della filologia testuale ed editoriale. [Traduzione di Lorenzo Boccafogli]

<sup>1</sup> Versione rielaborata di una relazione tenuta nel febbraio 2004 ad Innsbruck, in occasione del Plenum del congresso della *Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition: Was ist Kritik. Zur Geschichte und Relevanz eines Zentralbegriffes der editionswissenschaft* [*Che cos'è la critica testuale. Sulla storia e la rilevanza di un concetto centrale dell'editorialistica*].

<sup>2</sup> Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Riproduzione fotomeccanica non modificata della quarta, edizione ampliata [Leipzig 1751], Darmstadt 1962, p. xxx (corsivi miei).

brani di questo testo nel suo saggio «L'edizione storico-critica trattata in modo storico critico»<sup>3</sup>, e questo contributo, ieri come oggi assolutamente attuale, avrebbe potuto trovare una collocazione adeguata nel contesto della presente conferenza. E di fatto un filosofo – Gottsched lo ha giustamente indicato – sarebbe stato forse più indicato, come esperto in materia, per ciò che ho intrapreso nella cornice circoscritta del presente intervento, cioè per riflettere sul concetto di critica del testo, per illuminarne criticamente il consolidamento. Vorrei qui prendere partito per Gottsched in favore di un concetto allargato di critica del testo, vorrei farlo uscire dall'angolo del «ciarpame»<sup>4</sup> filologico in cui già Friedrich Nietzsche lo vide esiliato. A questi «libertini delle congetture», che conducono «una vita da formiche, sepolti sotto dialetti, etimologie e congetture»<sup>5</sup>, e in questo modo dimenticano l'interezza dell'opera da tramandare, il dotto filologo dell'antichità non riconobbe alcuna occupazione seria<sup>6</sup>. Ma anche ai giorni nostri, mi pare che il concetto di critica di alcuni colleghi conduca ad emendazioni e congetture effettuate spesso in modo molto meccanico; per molti editori la misura della critica consiste esplicitamente nel numero di interventi editoriali nel testo. Io spero di poter dimostrare che a questo riguardo un certo ritegno editoriale, intendo proprio il non-intervento, può essere sorretto da una maggiore coscienza critica che non la furia correttoria di alcuni editori. Con ciò ho già esposto la prima tesi del mio intervento, sulla quale in ogni caso tornerò più tardi. Prima vorrei – il più brevemente possibile (e per questo in modo quasi inammissibilmente semplificante) – prestare attenzione alla storia lessicale e concettuale del composito «critica del testo».

Iniziamo con la parte del composito che ad un primo sguardo sembra porre meno problemi. «Critica» vuol dire «l'arte del valutare o giudicare, da parte di specialisti, in materia di arti e scienze», perlomeno così riporta il vocabolario Grimm, aggiungendo anche, relativamente all'abilità e all'esercizio di quest'arte, una citazione da Goethe: essa sarebbe

<sup>3</sup> In *Buchstabe und Geist. Zur Überlieferung und Edition philosophischer Texte*, a cura di Walter Jaeschke et al., Hamburg 1987, pp. 1-20.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe [KSA]*, a cura di Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1980, vol. 7: Nachgelassene Fragmente Herbst 1869 bis Ende 1874, p. 155.

<sup>5</sup> KSA (nota 4), vol. 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen 1-IV, Nachgelassene Schriften 1870-1873, pp. 705 ss.

<sup>6</sup> Nietzsche scrive il 22 marzo 1873 a Erwin Rohde: «Perché come bassotti delle congetture non si ha assolutamente un'occupazione seria» (*Friedrich Nietzsches Briefwechsel mit Erwin Rohe*, a cura di Elisabeth Nietzsche, Fritz Schill, Leipzig 1903<sup>2</sup>, p. 403).

«quella funzione del comprendere che noi potremmo ben definire la più alta, cioè la critica, il distinguere l'autentico dall'inautentico»<sup>7</sup>. Notiamo ancora, brevemente, che in questo senso «critica» è per così dire 'trivalente': essa necessita di un soggetto, di un esperto di critica; necessita in secondo luogo di un oggetto che deve esser criticato; e in terzo luogo ci deve essere un criterio o un argomento, cioè uno strumento di misurazione per la valutazione corretta dell'oggetto, per la distinzione dell'«autentico dall'inautentico». Con questa determinazione potremmo certamente vivere tranquilli, se un'occhiata alla storia della parola «critica» non mettesse doverosamente in discussione tale parvenza di chiarezza.

L'originaria parola greca «κρίνω» è annotata nei lessici specialistici con il significato di 'dividere, distinguere, separare, differenziare', ma può venire anche tradotta con 'scegliere, stabilire, approvare', con 'giudicare, dichiarare, decidere', e infine anche con 'condannare, accusare'<sup>8</sup>. All'interno di quest'insieme di significati ci dovrebbe interessare innanzitutto il filone filosofico-filologico. In questo senso si profila già in Platone «una concentrazione terminologica [...] in direzione della conoscenza che differenzia in modo critico»<sup>9</sup>, la quale, fondata a livello teoretico, separa il falso dal vero. Una differenziazione che risulta per noi estremamente istruttiva si determina successivamente nelle scuole filologiche del periodo ellenistico. Di quest'epoca ci sono noti soprattutto i sapienti della scuola di Alessandria, generalmente Zenodoto ed Aristarco, a cui si deve la trasmissione autentica di antiche opere di filosofia e poesia.

Questi esponenti della scuola di Alessandria non si definivano tuttavia «critici», ma γραμματικοί, ossia esperti in materia di scrittura. Κριτικοί erano invece coloro che, per così dire, rappresentavano l'intera materia della scienza della letteratura, in primo luogo i filologi della scuola di Pergamo, che non si preoccupavano unicamente della *forma* tradata delle opere, ma soprattutto tentavano di valutarne il significato. Per differenziare le due scuole si formò già allora una terminologia che anche ai giorni nostri pare estremamente attuale: poiché mentre gli alessandrini avevano principalmente a che fare con il σῆμαίον, con il significante, *signifiant*, i pergameni ponevano al centro delle loro ricerche il

<sup>7</sup> *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, vol. 5: K- Kyrie, a cura di Rudolf Hildebrand, Leipzig 1873, col. 2334 s.

<sup>8</sup> Gustav E. Benseler, Karl Schenkl, *Griechisch-deutsches Schulwörterbuch*, XIII edizione, riveduta e ampliata da Adolf Kaegi, Leipzig-Berlin 1911, pp. 527 ss.

<sup>9</sup> Nella mia esposizione della storia dei concetti seguo l'articolo «Kritik», in *Historisches Wörterbuch der Philosophie [HWP]*, a cura di Karlfried Gründer, Joachim Ritter, Gottfried Gabriel, vol. 4: I-K, Basilea 1976, coll. 1249- 1282, citazione col. 1249.

σημαινόμενον, cioè il significato, o *signifié*. Il concetto di «critica» non si situava dunque sul versante formale del portatore del segno, ma su quello del contenuto: la collocazione storica e la spiegazione delle opere apparteneva, perlomeno in questo periodo, al compito primario del critico. La guida della scuola di Pergamo, Cratete, subordinò proprio per questo motivo la grammatica alla critica; la critica riguardava l'intero della filosofia e della poesia; essa era qualcosa di comprensivo, mentre la ricerca della forma linguistica e metrica costituiva solamente un aspetto parziale<sup>10</sup>. Quando, quasi due millenni più tardi, Schleiermacher confronta e contrappone due tipi di critica filologica, l'uno che si occupa degli errori meccanici sorti dalla copiatura, l'altro che «giudica l'unità interna del luogo problematico»<sup>11</sup>, e determina il primo con il concetto di «critica inferiore», e contrassegna il secondo, d'altro canto, come «critica superiore», vediamo allora l'antica diatriba delle scuole filologiche protrarsi nella modernità, e io ho l'impressione che negli sviluppi più recenti della critica testuale si accenni in molti luoghi un ammiccamento alla critica inferiore<sup>12</sup>.

Sono costretto a tralasciare, in questa breve esposizione, molte ramificazioni che attraversano il concetto di critica, ma tuttavia vorrei almeno citare due linee d'influenza che non possono essere indifferenti per stabilire i compiti della critica testuale. Una è costituita dal legame interno di storia e critica, che contraddistingue a partire dal XV e dal XVI secolo l'ambito della critica filologica. Hans Gerhard Senger lo ha già definito nel suo saggio sopraccitato<sup>13</sup>, per cui mi posso direttamente riallacciare a questo luogo. Se i risultati della critica del testo si manifestano innanzitutto nell'edizione *storico-critica*, allora «storico» e «critico» non sono qui

<sup>10</sup> «Critica» intesa in questo senso definiva, in particolare in epoca rinascimentale, il campo di attività dei filologi, documentato in modo sorprendente nella raccolta *The-saurus Criticus*, edita nel 1602 e nel 1623 da J. Gruter, in cui antichi testi del XV e XVI secolo vengono «completati, corretti, chiariti e commentati» (*HWP* [nota 9], col. 1263 ss.).

<sup>11</sup> *HWP* (nota 9), 1264; cfr. inoltre anche la distinzione assai simile di Boeckh, che distingue una «pseudocritica», che «si esprime nella piccineria grammaticale, nella ridicola caccia alle congetture e nella furia dell'atetesi», dalla critica filologica vera e propria, che ha come oggetto «la conoscenza di ciò che viene prodotto dallo spirito umano» (cit. da Senger [nota 3], p. 14).

<sup>12</sup> Così, ad esempio, definisce Bodo Plachta nella sua *Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*, in *Editionswissenschaft* (Stuttgart 1997) il concetto di critica testuale: «esame editoriale della trasmissione di testi in riferimento alla loro autenticità» (p. 140).

<sup>13</sup> Cfr. nota 3. Per il significato di «storico» cfr. anche le mie argomentazioni precedenti nel saggio «“Historisch”, “kritisch” und die Rolle des Herausgebers bei der Textkonstitution», *Editio*, 5 (1991), pp. 12-27.

due aspetti inizialmente separati, che si presentano insieme in modo puramente additivo, ma costituiscono già in precedenza un'unità non divisibile: lo storico caratterizza, e addirittura definisce, il procedimento critico; ne è l'aspetto metodologico. Ritorrerò subito su questo punto.

Sulla via della modernità, la svolta vera e propria del concetto di «critica» si colloca sicuramente in ambito filosofico: a partire dall'Umanesimo, la disputa relativa ai contenuti e alle modalità di procedimento della critica si sviluppa sempre più e sempre più direttamente come riflessione critica sul metodo. Descartes dà impulsi decisivi per un tale sviluppo in direzione di un concetto *metodologico* di critica, cosicché, dall'inizio del secolo XVIII, la critica nel senso di «esercizio della ragione»<sup>14</sup> inizia a soppiantare gli altri modi di intendere il concetto: critica diviene *tout court* denominazione della conoscenza (per mezzo) della ragione [Vernunftkenntnis]. In riferimento alla «conoscenza generale del mondo», Kant definisce l'attività critica come l'«elaborare considerazioni sull'origine tanto delle convinzioni, quanto degli errori propri di questa, e il delineare il progetto preciso in base a cui un tale edificio della ragione deve essere durevolmente e regolarmente perseguito»<sup>15</sup>. Fondamenti, condizioni e possibilità della conoscenza devono venire esplicitati per mezzo della critica. In una «critica della ragion pura» così intesa, la ragione non è solamente la forza che permette la conoscenza, ma è allo stesso tempo lei stessa l'oggetto della critica; oppure, con le parole di Heidegger, «Critica è l'autoconoscenza della ragione posta da se stessa e su stessa»<sup>16</sup>.

Non da ultimo, attraverso gli scritti critici di un Kant, il concetto di critica ha assunto un carattere così univocamente filosofico da rendere indispensabile una differenziazione linguistica per le altre discipline: già precedentemente, nel secolo XVII, si era disgiunta dal concetto generale di critica una speciale «critica dello scritto», che aveva come oggetto la trasmissione delle Sacre Scritture. L'utilizzo differenziante di *composita* costruiti sulla parola «critica» aumenta poi considerevolmente nel periodo postkantiano: dall'inizio del XIX secolo si parla di una specifica «critica teatrale» e di una specifica «critica letteraria», e allo stesso modo, nei decenni successivi, si afferma velocemente anche il conio lachmanniano della parola «critica testuale».

<sup>14</sup> HWP (nota 9), col. 1264.

<sup>15</sup> Immanuel Kant, *Nachricht von der Einrichtung seiner Vorlesungen in dem Winterhalbenjahre von 1765-1766*, in Id., *Vorkritische Schriften*, vol. 2, a cura di Artur Buchenau. Berlin 1912, p. 325.

<sup>16</sup> Martin Heidegger, *Die Frage nach dem Ding. Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*, Tübingen 1962, p. 96.



Come si deve dunque comprendere questo *compositum*? In quale nesso logico sta la parola «testo» con la parola «critica»? Se si assume il testo come mero oggetto della critica, allora esso dovrebbe costituire una grandezza salda e immutabile – allo stesso modo, all'incirca, della poesia intesa come oggetto canonicamente determinato della critica letteraria. Ma ciò non è possibile, dovendo il testo stesso esser definito innanzitutto nel corso della critica testuale; l'oggetto dell'attività critico-testuale non può dunque in alcun modo preesisterle<sup>17</sup>. Oppure il testo, come qualcosa di esistente sul piano delle idee, è il soggetto stesso dell'attività critica, l'*agens*, con l'aiuto del quale il materiale trådito deve essere criticato e trasformato?<sup>18</sup> O dovremmo forse interpretare la critica testuale come costruzione parallela alla critica della ragione kantiana, per cui il testo è allo stesso tempo soggetto e oggetto e la critica testuale è dunque un atto d'autoriflessione?<sup>19</sup>

Per chiarire queste domande bisogna delineare brevemente i tratti fondamentali di un concetto di «testo» che mi pare significativo dal punto di vista della filologia editoriale.

Lo stesso Lachmann, che io sappia, non si è pronunciato espressamente su come voglia che sia compresa la prima parte del suo *composito Text-Kritik*. Ma anche la riflessione teoretica, che si è imposta circa un secolo più tardi, non è ancora giunta ad alcun chiarimento definitivo. Tuttavia sembra sussistere una certa unanimità sul fatto che il testo, inteso come una costruzione composta di elementi singoli, debba esso stesso esser compreso come un segno, rappresentando dunque un'unità di significante e significato. Per questo, mentre il significante deve – *idealiter* – esser considerato stabile, il significato risulta mutevole, dipendendo dalla costruzione di senso che di volta in volta si presenta tramite i

<sup>17</sup> Rüdiger Nutt-Kofoth in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* definisce la critica testuale come il «procedimento della produzione editoriale di un testo sulla base dell'esame e della valutazione della *sua* trasmissione» (*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, a cura di Jan-Dirk Müller, in collaborazione con Georg Baumgart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt e Klaus Weimar, vol. 3: P-Z, Berlin-New York 2003, p. 602; corsivi miei, G. M.). Il testo è qui al contempo ciò che deve essere prodotto e ciò che è trådito.

<sup>18</sup> In questo senso, ad esempio, si esprime Herbert Kraft quando respinge il concetto di errore testuale sostenuto da Hans Zeller (cfr. le altre argomentazioni nel presente saggio, p. 73) con la motivazione che «non è il testo ad essere imperfetto, ma solo la sua trasmissione» (Herbert Kraft, *Editionsphilologie*, con contributi di Jürgen Gregolin, Wilhelm Ott e Gert Vonhoff, in collaborazione con Michael Billmann, Darmstadt 1990, p. 47).

<sup>19</sup> Anche Roland Reuß annovera tra i movimenti fondamentali della critica «che nella discussione critica si decide *di noi*, delle nostre certezze e di ciò che fonda le nostre opinioni» («Notizen zum Grundriß der Textkritik», *MLN* 117 [2002], pp. 584-9).

fruitori. La croce dell'attività critico-testuale consiste nel fatto che la costante mutabilità del *significato* del segno lascia le sue tracce anche nel *portatore* del segno: la figura solida di quest'ultimo comincia a vacillare; nella trasmissione a-critica ciò che è stato udito, o lo scritto trådito, o anche il testo a stampa rinvenuto, viene variato sulla base di una comprensione (o anche di un'incomprensione) soggettiva del copista, del lettore, del tipografo. Oppure è l'autore stesso che inizia, nel momento in cui legge il suo testo già stabilito, a modificarlo nuovamente. Ho cercato di introdurre per questi casi il concetto di «testo dinamico»<sup>20</sup>. Anche per quanto concerne la qui descritta attività critica di un filologo editoriale presupponiamo che la forma trådita di un testo sia – ovviamente sotto certe condizioni – mutabile. Di che tipo sono, dunque, tali condizioni? E risultano egualmente applicabili in tutti i casi?

Penso che la breve escursione nella storia dei concetti abbia permesso di trovare alcuni punti d'appiglio sui quali si dovrebbe ora discutere. Se di primo acchito scorgiamo il compito della critica testuale – intesa in modo molto ampio e generale – nel fatto che, tramite l'aiuto di questa, un autore costituisce un testo sulla base di una fonte trådita – a questo proposito può trattarsi di una fonte orale o scritta, di una stampa o anche di un materiale conservato tramite un altro medium –, allora l'oggetto della critica non sarebbe in primo luogo un testo, ma bensì un'espressione linguistica (o anche musicale) in qualche modo fissata e a noi accessibile. Il testo, che può esser stato fissato nella fonte trådita, e anche inteso come tale dall'autore di questa – almeno ammettiamone la possibilità, altrimenti non proveremmo neppure a dare un significato al materiale a noi pervenuto –, questo testo non è qui di per sé, ma in primo luogo emerge (o riemerge) attraverso la nostra interpretazione: noi cominciamo, o quantomeno proviamo, a comprendere i suoni o i segni di scrittura come un'unità complessa, a leggerli come dotati di senso: questo lavoro ermeneutico, l'interpretazione del reperto, non costituisce solamente una parte della critica testuale, ma ne è il fondamento vero e proprio. È essa stessa un'attività critica nel senso esposto in precedenza. E, ancora più fondamentale, essa pone di fatto in questione il testo stes-

<sup>20</sup> Innanzitutto nel mio saggio «Textdynamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen», in *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, a cura di Gunter Martens, Hans Zeller, München 1971, pp. 165-201 e, più tardi, nella relazione «Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie», *Poetica*, 21 (1989), pp. 1-25 ho provato a differenziare maggiormente il concetto di «testo», e ho posto accanto all'aspetto dinamico un aspetto statico, che trova la propria espressione nella strenua ricerca, da parte dell'autore, di una forma fissa «definitiva».

so che noi presupponiamo di ritrovare nella forma tràdita – l'assunzione che nella testimonianza a noi presente debba rinvenirsi un *testo* si trova all'inizio di ogni attività di critica testuale –: ciò che abbiamo di fronte è di fatto un testo fornito di senso, e cioè un segno significante, al quale, nonostante tutta l'eterogeneità presente a livello dei dettagli, può essere attribuito il carattere di un progetto letterario da intendersi unitariamente, di un progetto concepito da un autore o da un gruppo di autori, quindi di un "opera", un abbozzo, una lettera ecc.<sup>21</sup>

Questa domanda ci pare in un primo momento poco chiara a causa dell'ancor dominante trasmissione a mezzo stampa, ma appare tuttavia plausibile nel caso di testimonianze testuali non stampate. Immaginiamoci in qualche modo un foglio manoscritto, che accanto ad annotazioni casuali contenga abbozzi di differenti poesie, e per quanto riguarda una poesia addirittura differenti piani testuali, stesi in sessioni di lavoro separate. L'attività critica comincia qui, con il fatto che io identifico sul foglio differenti legami e unità di tipo grafico, cronologico, contenutistico, e così via; nel fatto che io dunque tento di suddividere, di correlare, di stabilire decorsi cronologici<sup>22</sup>. Se poi in questo modo risultino veramente "testi" letterari, che si possano presentare e testimoniare come tali in senso editoriale, o anche connessioni con un "opera"<sup>23</sup>, le quali andrebbero rappresentate separatamente, sono eventualità che non si possono intuire in anticipo. Come critico del testo devo anche mettere in conto l'eventualità che la costituzione del testo potrebbe non riuscirmi, e che la presentazione di un dato manoscritto potrebbe essermi possibile solamente come riproduzione diretta della sua propria forma grafica, con sequenze e semplici accostamenti. Nel caso di un diario in cui elementi autobiografici, note accidentali, abbozzi poetici ecc. passino l'uno nell'altro senza soluzione di continuità, il più delle volte non mi resterebbe altro da fare se non rappresentare come un tutto tale testimonianza di trasmissione testuale<sup>24</sup>. Il risultato editoriale di tali sforzi, che si presenta co-

<sup>21</sup> Per la delimitazione di «testo» e «opera» (anche abbozzo, frammento), cfr. il mio saggio «Das Werk als Grenze. Ein Versuch zur terminologischen Bestimmung eines editorischen Begriffs», *Editio*, 18 (2004), pp. 175-86.

<sup>22</sup> Un raggruppamento delle diverse attività che definiscono un concetto ampio di critica testuale è fornito Reuß in «Notizen zum Grundriß der Textkritik» (nota 19), pp. 585 ss.

<sup>23</sup> Io definisco il concetto di opera come una «versione del testo che l'autore stesso ha pubblicato o previsto di pubblicare» (Martens 2004 [nota 21], p. 179).

<sup>24</sup> Confronta anche la discussione riguardo alla pubblicazione dei taccuini di Nietzsche, in Michael Kohlenbach, Wolfram Groddeck, «Zwischenüberlegungen zur Edition von Nietzsches Nachlaß», *TEXT. Kritische Beiträge*, 1 (1995), pp. 21-39. In questo caso rincrebbe moltissimo che i curatori abbiano dovuto rinunciare a rappresentare in modo ge-

me una serie di facsimili e trascrizioni di un manoscritto, talvolta con un'analisi genetico-testuale e con un commento che registra le connessioni che l'editore suppone sussistano, non è l'espressione di un procedimento editoriale acritico, né tantomeno una rinuncia rassegnata ai compiti editoriali "veri e propri", ma bensì il risultato di un lavoro di critica testuale coscientemente responsabile. Presentare le pagine 90-92 dello Homburger Folioheft, che contengono stesure del famoso frammento holderliniano *Die Nymphe Mnemosyne* – devo rinunciare, date le circostanze, a condurre tale esempio nei dettagli<sup>25</sup> –, senza interventi sulla forma manoscritta pervenutaci, è secondo me un procedimento più critico che non l'impresa di filtrarne testi nella forma di differenti versioni, e di suggerire al lettore un'opera dalla configurazione conclusa, da accettarsi indiscutibilmente. E lo stesso vale per il *Process* di Kafka: editare i capitoli e i frammenti di capitolo traditi, per i quali non si può dedurre una successione definitiva, come una raccolta non ordinata di quaderni<sup>26</sup>, è per me l'espressione di un procedimento più critico che non quello di cementare una sequenza solamente presunta. La costituzione del testo è qui in massimo grado insicura ed instabile<sup>27</sup>: essa deve, in un caso simile, essere rimessa al lettore; il concetto di Max Wehrli di un «testo aperto», che egli propose alla discussione oramai quindici anni fa, all'inizio del Congresso di Basilea della *Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition*<sup>28</sup>, ha in questo caso mantenuto sino ad oggi il proprio valore.

netico svariate e probabilissime relazioni con altri testi (trasmessi a stampa o anche in manoscritto).

<sup>25</sup> Cfr. a questo proposito il mio saggio «Über Handschriften gebeugt. Ein Versuch, Hölderlins *Mnemosyne* zu fassen», in *Literatur als Erinnerung. Winfried Woesler zum 65. Geburtstag*, a cura di Bodo Plachta, Tübingen 2004, pp. 165-92, così come il mio contributo «Wie subjektiv darf, wie subjektiv muß eine Edition sein? Probleme der editorischen Darstellung von Hölderlins "letzter Hymne" *Die Nymphe Mnemosyne*», in *Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin*, a cura di Dieter Burdorf, annunciato Tübingen 2006.

<sup>26</sup> Così realizzato nell'edizione: Franz Kafka, *Der Process*, a cura di Roland Reuß, Basel-Frankfurt a.M. 1997, che porta a pieno diritto il titolo «historisch-kritischen Edition» [edizione storico-critica].

<sup>27</sup> Questo vale in particolare anche per i brani posti da Kafka sotto cancellatura: non è possibile stabilire se li si debba comprendere come definitivamente cassati, o se invece i segni non marchino parole e frasi delle quali l'autore era tutt'al più insoddisfatto, ma che ancora non aveva sostituito con altre, oppure se, ancora, Kafka non fosse ritornato per una redazione conclusiva ad una formulazione posta sotto cancellatura. La critica testuale deve riflettere anche su tali stati di cose, e in questo caso non può costituire in alcun modo un testo "pulito".

<sup>28</sup> Max Wehrli, «Vom Schwinden des Werkbegriffs», *Editio*, 5 (1991), pp. 1-11. Cfr. anche

Ritorniamo alla trasmissione a mezzo stampa. L'unità semiologica, la connessione strutturale e la contingenza di tutti gli elementi qui compresi appaiono indiscusse: i presupposti per percepire i caratteri a stampa come componenti di un testo (letterario) sono dunque presenti, e il critico del testo deve domandarsi se il testo così inteso sia quello "giusto". Chiamiamo il testo trádito così percepito – e ciò significa sempre: interpretato in base alla nostra competenza e alla nostra "conoscenza del mondo", come direbbe un linguista testuale – «testo<sub>1</sub>»; in questo caso elementi tráditi che noi non possiamo integrare nella nostra interpretazione, così come lacune nell'interpretazione del senso, deviazioni dalla norma che questo «testo<sub>1</sub>» permette di rintracciare ecc. ci possono condurre ad accettare un «testo<sub>2</sub>» "corretto". Ora, è compito di noi editori, cosa di cui abbiamo ampiamente discusso nel 2002 alla conferenza di Aachen della *Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition*, stabilire un testo *autentico*. E anche se credo sia difettosa una definizione del concetto di autenticità, la quale faccia valere come criterio sufficiente solo il riferimento alla persona dell'autore<sup>29</sup>, può bastare, in questa sede, fornire all'attività di critica testuale il suo necessario orientamento tramite l'adozione semplificante di un testo redatto dall'autore. Dico appositamente "redatto", non "inteso", poiché l'intenzione di un autore ci rimarrà per sempre inaccessibile; la presupposizione di un'intenzione dell'autore ci condurrebbe obbligatoriamente ad un testo che ha come redattore non l'autore, ma l'editore stesso<sup>30</sup>. Per evitare ciò, vale come una delle regole fondamentali della nostra attività critica il seguente assunto: la critica del *testo* non deve essere mai critica dell'*autore*. Non dovremmo mai metterci in testa di saperne di più del testo redatto dall'autore. Falsità ed errori di cui l'autore è responsabile appartengono al testo *autentico* da noi inteso allo stesso titolo delle incompletezze e dei contrasti interni.

Roland Reuß, «Textkritik kann genau dann aufhören, wenn sie vom Leser und Benutzer einer Ausgabe fortgeführt werden kann» («Notizen zum Grundriß der Textkritik» [nota 19], p. 587).

<sup>29</sup> Cfr. a questo proposito il mio contributo «Autor – Autorisation – Authentizität. Terminologische Überlegungen zu drei Grundbegriffen der Editionsphilologie», in *Autor – Autorisation – Authentizität*, a cura di Thomas Bein, Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, Tübingen 2004 (supplementi all'edizione 21), pp. 39-50.

<sup>30</sup> Le «hesperische[n] Gesänge», di cui Dietrich E. Sattler presume di estrapolare la lettura dal materiale complesso e incompleto della poesia degli inni del tardo Hölderlin, costituiscono a questo riguardo un esempio particolarmente istruttivo (cfr. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, vol. 7/8: Gesänge, a cura di D[ietrich] E[berhard] Sattler, Frankfurt a.M. 2000, così come la pubblicazione separata *Friedrich Hölderlin: hesperische Gesänge*, a cura di Dietrich E. Sattler, Bremen 2001).

Da ciò segue obbligatoriamente che testi scritti dall'autore di proprio pugno, o registrati a viva voce, devono essere riprodotti senza interventi nella forma approntata dall'autore<sup>31</sup>. Questa "legge" vale per me senza se e senza ma, almeno nell'ambito dell'edizione storico-critica. Errori grammaticali, incoerenze dell'interpunzione, omissioni e ripetizioni appartengono qui al testo, ne caratterizzano lo *status* di abbozzo, di frammento, una configurazione testuale che non ha ancora raggiunto il carattere di opera<sup>32</sup>. L'imprecisione della stesura, la non conclusività della realizzazione, l'"incompletezza" che trattiene l'autore dal pubblicare il testo, sono contrassegno di questo stesso testo, hanno un proprio linguaggio, sono esse stesse portatrici di informazioni della più grande importanza per situare e giudicare il testo. Questo vale in particolare anche per lettere che appartengono alla sfera della comunicazione privata. Ciò che l'autore si aspetta dal suo corrispondente in fatto di errori, correzioni, incoerenze, non dovrebbe in alcun modo esser nascosto al lettore della relativa edizione. Anche una tale condotta appartiene alla coscienza critica dell'editore, che pur resta padrone, ovviamente, di annotare in un commentario critico errori, lacune, cambiamenti ecc., e di dare al lettore aiuti per la comprensione.

Interventi diretti nel testo tradito sono al contrario possibili, e addirittura necessari, qualora sia *dimostrabile* che il testo redatto dall'autore, o – per abrogare qui, ancora una volta, la relazione troppo stretta dell'autenticità con la persona dell'autore – la configurazione *storica* di un testo fino ad un certo momento valida, sia cambiata a causa di interventi estranei. Ho proposto qui molto coscientemente l'ampliamento del postulato dell'autenticità, poiché l'autore come persona è per l'editore quasi inafferrabile: innanzitutto, io credo, egli marca un determinato luogo storico, e preservare il testo come una testimonianza *storica* e consegnarlo come tale alla posterità è per me il compito più importante del curatore critico. Ciò che è critico, come ho già rilevato, è definito da ciò che è storico: la critica consiste in primo luogo nella riflessione su configurazione e significato storici di un testo tradito. L'errore testuale, che l'editore deve identificare e alle volte correggere, può

<sup>31</sup> Cfr. il concetto di Hans Zeller di un «apparato di emendazione», che egli sviluppa nel suo saggio «Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition», in Martens, Zeller (a cura di), *Texte und Varianten* (nota 20), pp. 45-89, qui pp. 74-7.

<sup>32</sup> Un caso-limite è rappresentato dal dattiloscritto di mano dell'autore. Qui gli errori tecnici di scrittura dovrebbero essere corretti tanto nel testo edito quanto nella rappresentazione delle varianti, e venir registrati solamente nella descrizione delle testimonianze, in nota.

essere stabilito solamente nel contesto storico del suo emergere. Al fine di poter accedere all'attività delle emendazioni e della critica congetturale, abbiamo dunque – ciò dovrebbe risultare evidente a tutti gli editori – la grammatica e la semantica storica, con cui si possono dedurre i modelli di frasi e di testo validi in un determinato momento di produzione. A ciò pertiene, in particolare, anche l'intero ambito designato dalla linguistica intesa come pragmatica: la situazione del momento, le circostanze e gli influssi esterni che concorrono a determinare il corso della comunicazione linguistica. Ma sappiamo anche, naturalmente, che la stessa ricostruzione storica poggia sull'interpretazione delle testimonianze, e rappresenta dunque un processo ermeneutico di per sé. In questo senso l'attività interpretativa si manifesta già con forza all'interno dell'elaborazione dell'edizione critica. Voglio assolutamente che la valutazione\* della configurazione testuale storica, della quale ho appunto parlato, venga intesa nel doppio senso del genitivo: questo testo storico non è solamente oggetto dell'attività critica, ma ne è anche nel modo più assoluto il soggetto, non da ultimo perché sempre in grado di mettere in questione l'editore, che è partecipe in prima persona dell'applicazione del criterio di corretta testualità. Il lavoro editoriale diviene così l'appello ad un'autoriflessione costante, che chiede conto delle circostanze e dei limiti della validità di ciò che qui facciamo, vale a dire della ricostruzione storica.

Ciò vale tanto più nel caso della meta prediletta dei nostri sforzi: i testi letterari. Mentre è pur sempre pensabile la ricostruzione di una grammatica testuale storica per la lingua di tutti i giorni (ed è anche già stata messa, in parte, a disposizione), tutti i tentativi di formulazione di una grammatica speciale per i testi poetici sono fino ad ora naufragati. E non è un caso. All'inizio degli anni Settanta del secolo scorso Roland Harweg ha approntato un interessantissimo esperimento: per provare il valore e l'efficacia di una grammatica testuale generale, ha mostrato, in relazione ad un testo letterario – il *Versuch über Schiller* di Thomas Mann –, come nel saggio analizzato venisse ferito in diversi modi il sentimento stilistico del lettore. Questo conduce Harweg ad ipotizzare l'esistenza di regole di grammatica testuale, che mostrano la loro efficacia nel contravvenire al sentimento di una buona forma stilistica del lettore<sup>33</sup>. In

\* Sarebbe «riflessione», che però non regge il genitivo: «Die Reflexion der historischen Textgestalt» [N.d.T.].

<sup>33</sup> Roland Harweg, «Stilistik und Textgrammatik, *LiLi*, 5 (1972), pp. 71-81. A questo proposito cfr. le mie argomentazioni nel dettaglio in «Textlinguistik und Textästhetik. Pro-

questo modo si evidenzia qualcosa che Harweg non aveva affatto inteso (e che neppure lo interessava): che cioè il testo letterario mostra una specificità sua propria soprattutto nel contravvenire alle regole di una grammatica testuale; specificità che sicuramente, in quanto insieme di deviazioni dalla “buona forma”, non può essere intesa essa stessa come regola. La poesia sviluppa la sua forza di parola e la sua efficacia in primo luogo tramite la fuoriuscita dal modello della parlata quotidiana dell’informazione: l’estraneità di un tale testo, l’impossibilità di accordare pienamente la modalità del dire e il dire stesso al nostro mondo familiare, è costitutiva della sua specificità. E da questa specificità scaturisce la forza di sfidarci a porre in questione noi stessi, la nostra visione del mondo e i nostri parametri di giudizio.

Il disconoscimento di questa estraneità costitutiva dei testi poetici<sup>34</sup> ha sempre condotto, in passato, a correggere in modo irriflessivo la contravvenzione al modello familiare della sintassi, della semantica, e anche alle strutture poetiche tradizionali. Sì, si può addirittura concludere che, con il restringimento del concetto di critica testuale nel XX secolo, la disposizione ad interventi testuali precipitosi è considerevolmente aumentata. Se in varie occasioni per un Karl Lachmann valse ancora la *lectio difficilior* come regola portante della costruzione testuale, per le generazioni successive la composizione anormale del testo poetico, la deviazione dalla regola e dalle proprie aspettative, divenne l’occasione di congetture spesso altamente speculative. I due versi della poesia *An das Meer* [*Al mare*]

Und *etwas* tauchen aus der Flut, der matten  
Gesichter, wesenlos vom Totenreich<sup>35</sup>

[E *in parte* emergono dal flutto, degli esausti  
volti, irreali dal regno dei morti]

vengono resi in questo modo da Carl Seelig nella sua edizione del 1947 delle poesie di Georg Heyms:

legomena einer pragmatischen Theorie ästhetischer texte», *Sprache im technischen Zeitalter*, 53 (1975), pp. 6-35.

<sup>34</sup> Cfr. a riguardo, nei dettagli, Martens 1991 (nota 13), p. 19.

<sup>35</sup> Georg Heym, *Gedichte 1910-1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung*, a cura di Günter Dammann, Gunter Martens e Karl Ludwig Schneider, Tübingen 1993, vol. 2, p. 1035 (corsivo mio, G. M.).



Und *Ätnas* tauchen aus der Flut, der matten,  
Gesichter, wesenlos vom Totenreich<sup>36</sup>,

[E *degli Etna* emergono dal flutto, dall'esausto,  
volti, irreali dal regno dei morti,]

Per arginare una tale proliferazione selvaggia, Siegfried Scheibe e Hans Zeller hanno tentato, nella seconda metà del secolo scorso, di formulare regole più esatte possibili per la determinazione di un «errore testuale». Si trattò di un'impresa indubbiamente importante e necessaria – ma destinata in ultima istanza al naufragio. Poiché né l'osservazione che all'interno di un testo un passo stridente impedirebbe il «senso»<sup>37</sup>, né la contravvenzione alla «struttura interna del testo»<sup>38</sup> sono sufficienti per la definizione dell'errore testuale. Nel primo caso perché l'accettabilità delle strutture di senso è soggetta a una continua mutabilità storica, nel secondo perché, per i motivi sopraelencati, non si può dare alcuna regolarità poetologica, alcuna «struttura interna del testo» continuativamente valida.

Ciò dovrebbe forse comportare la rassegnazione ultima dell'editore, o addirittura la rinuncia all'occupazione critica dei filologi? Assolutamente no; al contrario, il riconoscimento del fatto che una valida definizione generale dell'errore testuale non può sussistere, costituisce un'assunzione assolutamente critica. E naturalmente esistono procedure parzialmente valide per eliminare interventi esterni d'emendazione con la più grande sicurezza possibile. Io penso alle fonti di errore nella fase di stampa, all'incirca allo stesso modo in cui li ha descritti Martin Boghardt nei suoi studi bibliografici, agli errori di battitura, di trascr-

<sup>36</sup> Georg Heym, *Gesammelte Gedichte*, a cura di Carl Seelig, Zürich 1947, p. 171 (corsivo mio).

<sup>37</sup> Siegfried Scheibe: «Il criterio dei luoghi errati è che essi, presi di per sé o nel contesto più stretto, non ammettono alcun senso». (Siegfried Scheibe, «Zu einigen Grundprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe, in Martens, Zeller (a cura di), *Texte und Varianten* [nota 20], pp. 1-44, qui p. 43.)

<sup>38</sup> Hans Zeller completa la definizione di Scheibe riportata in nota 37 nel momento in cui aggiunge il commento «In riferimento alla letteratura contemporanea bisogna *comprendere il senso come logica testuale specifica, come struttura interna al testo*» (Zeller, *Befund und Deutung* [nota 31], p. 70). Con questo Zeller non sfugge alle difficoltà che sono connesse anche a questo tentativo di definizione. La sua conclusione, «Accettiamo il testo autorizzato, storico, e con questo a volte relativamente “cattivo”, piuttosto che perdere il terreno storico sotto i nostri piedi con la “produzione del testo migliore»» (ivi, p. 73), corrisponde tuttavia esattamente alle riflessioni da me esposte relative al compito critico dei filologi editoriali.

zione, di lettura o anche di ascolto, qualora la modalità di trasmissione del testo sia chiaramente certificabile e la svista in questione conduca ad un testo non accettabile storicamente – e in questo concetto di «storico» è inclusa la persona dell'autore con le sue specifiche caratteristiche di parola e scrittura. Tutti i rinvenimenti di imperfezioni presuppongono una ricerca storico-critica estremamente precisa riguardo alle circostanze e alla situazione di produzione e riproduzione del testo. E allo stesso modo l'editore deve essere sempre pronto a porre nuovamente in questione questi risultati. Ogni meccanica della certificazione degli errori testuali è qui fuori luogo. È necessario il massimo riserbo anche nel caso vi sia il minimo dubbio riguardo alla provenienza di un presunto caso dei errore, cioè nel caso in cui sussista la pur minima possibilità che l'irregolarità osservata costituisca una caratteristica storica – come di fatto accade nel testo di Gottsched in epigrafe, in cui la parola «Kritikus» è scritta una volta con la 'k' e una volta con la 'c', poiché al tempo della pubblicazione non vi era ancora alcuna norma unitaria per la scrittura di termini stranieri. E ciò vale a maggior ragione nel caso in cui si sospetti che la fuoriuscita dalla prescrizione o dalla consuetudine, rintracciabile nell'autore o nella sua epoca, possa essere di per sé significativa: qui ogni intervento nel testo è interdetto. Anche in questo caso le annotazioni critico-testuali ad un testo costituiscono il luogo idoneo per chiarire e fondare il proprio sospetto.

L'accertamento accurato di tutti luoghi in cui l'editore incespica, rivelatosi dunque necessario, costituisce in sé un compito altamente critico, una precisa ponderazione dei fondamenti e delle circostanze, delle possibilità e dei limiti della propria attività curatoriale. Penso che, da questo punto di vista, l'odierna prassi editoriale prenda ancora troppo poco sul serio la necessaria critica testuale. In chiusura posso dunque dichiarare con Nietzsche: «Si crede di esser giunti alla fine con la filologia – e io credo che essa non sia neppure all'inizio»<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> KSA (nota 4), vol. 8: Nachgelassene Fragmente Anfang 1875 bis Ende 1879, p. 34.

VICENDE DEL MANOSCRITTO,  
VICENDE DELLA STAMPA  
APPUNTI SULLA "GENESI DEL TESTO"

ROLAND REUSS

Con le seguenti osservazioni si intende chiarire una domanda che ha occupato in modo crescente gli editori a partire dalla metà del secolo scorso, e che ha lasciato al contempo profonde tracce nella letteratura scientifica<sup>1</sup>. Ai giorni nostri questa domanda non ha ancora ricevuto una risposta adeguata: perché e a che scopo si interessa la scienza della letteratura, e in particolare l'editorialistica, di «genesi del testo»? intendendo inizialmente il senso del termine a partire dal *common sense*. Si sarebbe portati a credere che la risposta sia a portata di mano, e che fondamentalmente ci si debba preoccupare solo di norme esecutive o di precisazioni. Ma la questione non è in realtà così semplice. La domanda relativa al significato di «genesi del testo», intesa come domanda fondamentale, deve essere forse di volta in volta nuovamente riformulata – e questo ha conseguenze. Poiché dal modo di rispondere a questa domanda (posto, dunque, che le si possa rispondere), dipendeva e dipende il luogo che può occupare la descrizione di una cosa come la «genesi del testo» nelle edizioni storico-critiche.

ROLAND REUSS (Università di Heidelberg) è cofondatore e Presidente dell'Institut für Textkritik (Istituto per la Critica testuale, ITK, Heidelberg). Curatore dell'edizione storico-critica brandeburghese di Kleist; dell'edizione storico-critica di Kafka; del periodico *TEXT-kritische Beiträge* (*Contributi di critica testuale*). Indirizzi di ricerca: teoria dell'edizione, Friedrich Hölderlin, Franz Kafka, Heinrich von Kleist, romanticismo, Paul Celan, media digitali. [Traduzione di Lorenzo Boccafogli]

<sup>1</sup> Cfr. l'antologia a cura di Hans Zeller e Gunter Martens, *Textgenetische Edition*, Tübingen 1999; qui lo stato della discussione, riassunto con intenti sistematici: Klaus Hurlbusch, «Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens», pp. 7-51. Questo saggio costituisce una versione riveduta e ampliata di «Deutungen literarischer Arbeitsweise», *ZFDPh* (*Zeitschrift für deutsche Philologie* [Rivista di filologia tedesca]), 105 (1986), numero speciale, pp. 4-41.

Iniziamo il nostro percorso con un saggio in cui, forse come in nessun altro, si trovano raccolte le convinzioni (e i problemi) dell'allora in erba «genetica testuale» («Textgenetik»); si tratta dello studio di Friedrich Beißner intitolato «Hölderlins letzte Hymne», pubblicato per la prima volta nello *Hölderlin-Jahrbuch* del 1948-1949<sup>2</sup>.

Questo testo, che al livello dei materiali si occupa soprattutto delle tracce autografe pubblicate da Beißner sotto il titolo di *Mnemosyne*, accoglie anche in forma riassuntiva quelle acquisizioni (trasmesse tramite la *Suttgarter Ausgabe*, soprattutto nella *Premessa* al volume I, 2) che per lungo tempo hanno sostenuto – e che, con tutte le differenze del caso, ancora oggi sostengono – le teorie degli studiosi di «genetica testuale».

A tal proposito è sorprendente il fatto che Beißner non esordisca con riflessioni che si riferiscano esclusivamente a materiali autografi. In prima istanza, invece, egli rivolge la propria attenzione al rapporto tra stampa e manoscritto. Tale attacco è sorprendente proprio perché nel caso di *Mnemosyne*, a differenza, per esempio, di *Brod und Wein* (risp.: *Die Nacht*) o dei cosiddetti *Nachtgesänge*, non esiste alcuna fonte a stampa, e al contempo il rapporto tra stampa e autografo circoscrive precisamente l'ambito nel quale la «genetica testuale» di allora mostrava il proprio punto debole dal punto di vista metodologico.

Relativamente all'edizione dei testi di Hölderlin, in una lettera datata 7 febbraio 1807, Leo v. Seckendorf aveva ammesso a Justinus Kerner di «aver comunque dovuto, seppur con estrema delicatezza, apportare qui e là cambiamenti al fine di poter fornire un senso»<sup>3</sup>. Questa dichiarazione permette a Beißner di indicare le difficoltà con le quali un editore di Hölderlin, in tali casi, si deve sempre confrontare. In primo luogo la contraffazione: «Se gli originali di stampa con i ritocchi di Seckendorf fossero ancora accessibili, sarebbe cosa semplice ristabilire il testo voluto dal

<sup>2</sup> *Hölderlin-Jahrbuch* 1948-1949, pp. 66-102; ristampato in Friedrich Beißner, *Hölderlin, Reden und Aufsätze*, Weimar 1961, pp. 211-46; da quest'ultimo testo le citazioni a seguire. Per quanto riguarda le intenzioni (ma non per quanto riguarda la reale modalità di procedimento), Beißner si riallaccia a Reinhold Backmann, «Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer Dichter», *Euphoriön*, 25 (1924), pp. 629-62. Nonostante, per certi versi, si possa riconoscere in Backmann il «fondatore della moderna genetica testuale filologico-editoriale» (Hurlebusch, «Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise», [nota 1], pp. 23 ss.), è stato Beißner che con la sua prassi editoriale ha reso popolare e abituale il pensiero della genetica testuale nella germanistica.

<sup>3</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke [= STA]*, a cura di Friedrich Beißner e Adolf Beck, 8 voll., Stuttgart 1943-1985, vol. VII, l. 2, p. 381. Nel *Musen Almanach für das Jahr 1807* furono pubblicate *Die Herbstfeier*, *Die Wanderung*, *Die Nacht*, nel seguente *Musen Almanach für das Jahr 1808*: *Pathmos*, *Der Rhein* e *Andenken*.

poeta». Il materiale a disposizione non fornisce questo – apparentemente radicale – mezzo di ricostruzione delle intenzioni dell'autore, e così spetta alla filologia il compito di identificare, senza conoscere gli originali di stampa, i luoghi che Seckendorf potrebbe aver variato.

Un po' laconicamente, con due frasi retoricamente raffinate ma necessarie alla spiegazione, Beißner pone in chiaro lo stato del problema – e, al contempo, *ad acta*. Nella prima frase, egli si riferisce esplicitamente a quella speranza che dovrebbe aver animato non solo le precedenti generazioni di filologi, ma anche alcuni ricercatori odierni nella loro tecnica di emendazione: «Dichiarare aggiunte di Seckendorf tutte le deviazioni da una stesura eventualmente ancora disponibile o da una copia provvisoria sarebbe un procedimento troppo semplice»<sup>4</sup>. In altre parole: secondo Beißner – e su questo ha ragione – è certo che nel caso singolo non si può dire nulla né a favore né contro la fedeltà del testo stampato sulla base degli abbozzi autografi o degli scritti in bella copia, seppur semidefinitivi, nel caso in cui le più recenti circostanze della messa a stampa non siano chiare (come, del resto, quasi sempre accade).

A questo punto resterebbero solo due modi possibili di affrontare il problema. O si rinuncia del tutto all'emendazione dei testi a stampa, causa la radicale manchevolezza delle possibilità di verifica (non si tratta qui, è opportuno rilevarlo, di casi come «nnd» o «nud», anche se l'argomentazione potrebbe proseguire), oppure si cerca di sviluppare altri criteri di intervento, che però non potrebbero mantenere i caratteri propri, nel senso qui inteso, di una «genetica testuale»<sup>5</sup>. Beißner non ha potuto, o non ha voluto, seguire uno dei due percorsi indicati, e così la sua seconda frase, concernente il rapporto tra stampa e manoscritto, lascia il problema appena abbozzato in una condizione di aporia: «Una messa a confronto dei testi a stampa con le versioni preparatorie manoscritte aiuta pur sempre, e non di rado, a stabilire l'originale voluto dal poeta, e in ogni caso favorisce una comprensione migliore»<sup>6</sup>.

Lontanissima dal poter indicare una via d'uscita dalla situazione descritta, la vaghezza della frase evita con un escamotage proprio quelle difficoltà che erano state mostrate in tutta la loro gravità. Tuttavia restano sempre aperte queste domande: quando, e precisamente in che mo-

<sup>4</sup> «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 211.

<sup>5</sup> Il lemma è qui: interpretazione. Cfr. Roland Reuß, «Franz Kafka: "Erstes Leid"», *TEXT*, 1 (1995), pp. 11-20; Friedrich Jakob, «Noch einmal: Franz Kafkas "Erstes Leid"», *TEXT*, 2 (1996), pp. 137-8; Roland Reuß, «Franz Kafka: "Erstes Leid". Replik auf Friedrich Jakob», *ivi*, pp. 139-41.

<sup>6</sup> «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 221.

do, può un confronto di un'edizione *galleggiante* con uno scritto autografo aiutare a *fixare* l'originale inteso dall'autore? Per principio, è possibile? Ed è di fatto vero che il confronto tra stampa e manoscritto favorisce «in ogni caso una comprensione migliore» del primo?

Alla prima domanda Beißner non ha mai risposto (non ha voluto o non ha potuto); per quanto concerne la seconda, ha dato appoggio ad un'interpretazione che non tiene affatto conto della polivalenza del linguaggio poetico – le si pone di fronte inerme. Poco più tardi, di fatti, Beißner chiarisce ciò che reputa essere uno dei principali punti di vista ermeneutici della «genetica testuale»: «Al lettore, dunque, che si adopri a chiarificare l'impressione ricevuta nel primo, immediato approccio, e a fondare e approfondire la comprensione che ancora procede solamente a tentoni nel buio, capita spesso di trovarsi ad oscillare tra due possibilità di significato. Quanto spesso lo aiuta, in tale situazione, la consultazione e comprensione di un abbozzo!»<sup>7</sup>. La «genetica testuale» della tradizione beißneriana – e questa sua proprietà ci occuperà ancora – marca qui il luogo di una mancanza eclatante: manca cioè di una compiuta poetica del testo, la quale in questo caso permetterebbe di comprendere le polivalenze quali essenziali e integranti componenti dei testi poetici, e non più come difetti della «tessitura» («Textur») del testo, che potrebbero essere rimossi per mezzo dei «materiali preparatori» consultati.

Gli esempi che fornisce per tale condotta, nei «chiarimenti» della sua edizione, raggiungono un numero elevatissimo<sup>8</sup>, e hanno trovato largo seguito nella letteratura secondaria hölderliniana (ma sicuramente non solo in essa)<sup>9</sup>. Deve essere però chiaro che la descrizione della «genesì del testo» non offre fundamentalmente alcun aiuto per l'interpretazione di brani obbiettivamente ambigui (polivalenti) di testi pubblicati (o di ste-

<sup>7</sup> Ivi, p. 212.

<sup>8</sup> Un esempio tra tanti: l'interpretazione di Beißner dei vv. 50-1 [«dem / Gleich fehlet die Trauer»] della sua «terza versione» di *Mnemosyne*: «Il lutto (si tratta del portare il lutto, di coloro che nel verso 46 della seconda versione sono detti gli afflitti dal lutto) manca comunque a colui che non si è unito agli altri, e che ha suscitato l'indignazione degli [...]» (*STA*, vol. II, l. 2, p. 830). La difficoltà di Beißner con la costruzione delle frasi di Hölderlin, nelle quali non è mai possibile stabilire univocamente soggetto e oggetto (e proprio questo è un dato positivo), è qui, come al solito, palese (cfr. l'interpretazione di *Andenken*, vv. 56/57, *STA*, vol. II, l. 2, pp. 896 ss., dove dalla sintassi non è possibile capire se «die See» e «das Gedächtnis» siano rispettivamente soggetto e oggetto della proposizione).

<sup>9</sup> Istruttive a questo riguardo sono le discussioni tra Bernhard Böschstein e Dietrich E. Sattler, documentate in *TEXT*, 1 (1995), pp. 146 ss.

sure in bella copia messe a disposizione). Tale assunzione, potrebbe essere proprio questo il caso, si basa su di una conclusione errata e su un'inconfessata debolezza della relativa teoria e pratica dell'interpretazione. La dimensione sintagmatica del testo, se oppone resistenza alla comprensione, non può essere semplicemente resa accessibile in modo paradigmatico.

Si può pure procedere oltre, e rivolgere questa critica a tutte quelle posizioni che presumono sia *necessario* per la comprensione dei testi il prendere visione della loro «genesi»<sup>10</sup>. Frasi che reclamano una validità generale, come – cito volontariamente una dichiarazione più recente, piuttosto accentuata, che può ben esprimere tale opinione – «L'intendimento del testo dipende in modo decisivo da quali visioni comprensive un interprete ottiene dall'analisi del procedimento poetico. Ciò può divenire a tal punto qualcosa di comprensivo, che un'esauritiva conoscenza del testo è possibile solo tramite l'inclusione della genesi del testo e delle varianti di questo»<sup>11</sup>, reclamano certamente tale assunto, ma del peso della dimostrazione non si faranno quasi mai carico. Questi brani, che appaiono così chiari, implicano dunque la tesi, gravida di conseguenze, secondo cui per testi di cui si abbia un solo esemplare o che siano privi di versioni autografe, come *Der Findling* o *Der Zweikampf* di Kleist (per fare due esempi eclatanti), non sarebbe possibile alcuna «esaustiva conoscenza del testo», e perciò neanche, propriamente, qualcosa come una comprensione di esso. Ciò è apertamente insensato. Nessuna comprensione del testo, se veramente ne esiste una, è compromessa dall'inesistenza o dall'inaccessibilità di materiali preparatori o di abbozzi. Si potrebbe addirittura sostenere che la riuscita di un'interpretazione si attesti nel modo migliore laddove non abbia bisogno di appoggiarsi alla stampella della «genetica testuale».

La stessa cosa vale per tutti quei più recenti modelli, i quali, riflettendo specularmente il procedimento di Beißner, interpretano il rapporto tra materiali provvisori di un brano e brano medesimo nella forma della negazione determinata<sup>12</sup>. Sono a tal punto circospetti da non ridurre

<sup>10</sup> Cfr. «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 214: «[...] quanto più profondamente può essere compreso un testo colto sul nascere, di quanto non lo si comprenda se lo si osserva nella sua versione definitiva e secondo il modo d'analisi tradizionale».

<sup>11</sup> Bodo Plachta, *Editionswissenschaft*, Stuttgart 1997, p. 99.

<sup>12</sup> Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik*, a cura di Georg Lasson, 2 voll., Hamburg 1932, vol. I, p. 36 [edizione italiana: *Scienza della Logica*, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1974, vol. I, pp. 47-8]: «Quel che risulta, la negazione, in quanto è negazione *determinata*, ha un *contenuto*. Cotesta negazione è un nuovo concetto, ma un concetto che è superiore e più ricco che non il precedente. Essa è infatti divenuta più ricca di

semplicemente la semantica di un testo finale a una funzione dei suoi materiali provvisori. E in opposizione alla tendenza di Beißner all'*identificazione* semantica, sottolineano che è possibile comprendere meglio il testo finale, *nella sua differenza specifica*, nel momento in cui lo si confronta con le sue versioni precedenti. Il criticato cortocircuito di testo e «genesi» resta però lo stesso.

Secondo l'esempio addotto, relativo alla polivalenza nel testo definitivo e alla chiarezza nel materiale provvisorio, si dovrebbe obiettare a tale concezione che il confronto mette allo scoperto precisamente la progressione poetica, secondo cui, tramite una variazione, si giunge ad una polivalenza fruttuosa. In tal modo si rileva, però, che lo sviluppo di una data polivalenza è già di per sé il compito dell'interpretazione del testo definitivo<sup>13</sup>, e che la polivalenza nella comprensione<sup>14</sup> del testo assume validità anche senza alcuna conoscenza dei materiali preparatori. Ai fini della valutazione estetica o della spiegazione scientifica di un passo, nessuno ha la necessità di conoscerne i materiali provvisori. A tali fini è invece importante ricordare (ed ha un peso maggiore) che ogni determinato luogo di un testo poetico si rapporta negativamente non solo ai corrispondenti luoghi dei materiali provvisori, ma *tout court* (diciamolo tranquillamente: assolutamente) a tutte le altre possibilità di articolazione linguistica<sup>15</sup>. Qualcosa sta (veramente) al suo posto, e *tutto* il resto

quel tanto che è costituito dalla negazione, o dall'opposto di quel concetto. Contiene dunque il concetto precedente, ma contiene anche di più, ed è l'unità di quel concetto e del suo opposto».

<sup>13</sup> Con interpretazione testuale si deve qui comprendere qualcos'altro da ciò che Beißner in «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 214, chiama con sprezzo una trattazione «secondo il modo d'analisi tradizionale». Cfr., riguardo a ciò, Roland Reuß, «... / Die eigene Rede des andern». Hölderlins «Andenken» und «Mnemosyne», Basel-Frankfurt a.M. 1990, pp. 83-96.

<sup>14</sup> Da distinguere dall'interpretazione articolata «concettualmente». L'ermeneutica, perciò, non è da confondersi con la teoria dell'interpretazione. L'ultima deve elaborare dei concetti, la prima una prassi che può anche essere priva di concetti (sebbene questi siano necessari per la sua elaborazione). Nei nuovi contributi alla «genetica testuale» che si occupano esplicitamente del problema della relazione tra testo e «genesi», la differenza tra interpretazione ed ermeneutica viene completamente ignorata (Cfr. Hurlbusch, «Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise», [nota 1] *passim*). Già con Schleiermacher la situazione era la stessa.

<sup>15</sup> Detto diversamente: i testi non possono essere spiegati con gli strumenti della logica dell'essere. Cfr. le argomentazioni di Hegel in *Bestimmende Reflexion* (*Riflessione determinante*, cfr. nota 12, vol. II, p. 20; edizione italiana: vol. II, p. 23): «Nella sfera dell'essere, l'esser determinato o esserci era l'essere che aveva in lui la negazione, e l'essere era l'immediato terreno ed elemento di questa negazione, la quale era quindi essa stessa la negazione immediata. All'esser determinato o esserci *corrisponde nella sfera dell'essenza l'esser*



(tutto il resto possibile) non vi sta. Il confronto di una versione preparatoria con il luogo concreto di un testo definitivo, ad un primo sguardo un arricchimento della comprensione (*del testo*), limita quindi inutilmente questo punto di vista della negatività più generale<sup>16</sup>. Ed è solamente retorico postulare che la «genesi del testo» renda possibile mettere in discussione «l'inaudita pretesa»<sup>17</sup> dell'integrità e dell'integralità, presente anche nel testo poetico più modesto<sup>18</sup>. Espresso altrimenti: la «genetica testuale» non sostituisce il compito filologico di imparare ancora una volta, e per ogni testo, la lingua che già sempre si crede di padroneggiare. Utilizzo più esteso di vocabolari.

Con un salto, senza mediazione, tramite uno straniante «ma», si apre per Beißner la via per parlare delle pure condizioni di trasmissione dello scritto autografo: «Ma non poche poesie sono deducibili solamente a partire dagli abbozzi, i quali, attraverso innumerevoli variazioni, si presentano ad un primo sguardo inestricabili»<sup>19</sup>. Il mutamento dell'angolo visuale, che dovrebbe fornire alla pratica della «genetica testuale» una seconda legittimazione, è al contempo un rovesciamento. Seguendo l'interpretazione di Beißner, così come nel caso sopraccitato al testo pubblicato mancavano proprio i manoscritti, qui agli abbozzi conservati manca il corrispondente testo pubblicato. Lo studio della «genetica testuale» mette in questo modo l'editore, secondo Beißner, nella condizione di dover portare a compimento l'incompiuto, e di dover ricondurre lo stato di aggregazione degli abbozzi alla condizione di sviluppo lineare del testo stampato. In questo modo, per ogni nuova edizione,

*postò*. Questo è anch'esso un esser determinato, ma il terreno suo è l'esser come essenza, o come pura negatività. È una determinazione o negazione non come tale che è, ma immediatamente tolta».

<sup>16</sup> Lo stadio iniziale rappresenta, detto in termini molto generali, solo una piccola parte di negatività presente ad un qualsiasi punto del testo poetico.

<sup>17</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke*, a cura di Beda Allemann und Stefan Reichert, 5 voll., Frankfurt a.M. 1983, vol. III, p. 199.

<sup>18</sup> Qui sorpassa il segno, in particolare, la *critique génétique*, elaborata teoreticamente in Francia e ricca di seguito nella prassi editoriale. Cfr. ad esempio Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften, Einführung in die «critique génétique»* (Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien 1999), p. 27: *L'avant-texte* «mina alle basi», seguendo l'autore, «la finora intoccabile "autorità" del testo, poiché questo viene retrocesso al livello di una condizione tra altre». Anche se, come si evince, tale rappresentazione emana una forte capacità d'attrazione, i grandi testi della tradizione non faranno un tale favore alla «genetica testuale», alla *critique génétique*.

<sup>19</sup> «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), pp. 221 ss.

viene varcato il Rubicone dell'arroganza, poiché questo processo non è solamente, come Beißner poco più avanti scrive<sup>20</sup>, un «con-poetare» («Mitdichten»), bensì, in primo luogo, un «pre-poetare» («Vordichten»); e ci si può solo meravigliare di fronte alla naturalezza con cui i filologi della generazione beißneriana<sup>21</sup> si siano accinti a produrre testi che non erano (per intero o per parte) andati perduti (*ri-costruzione*), ma che addirittura non erano mai esistiti prima (*costruzione*).

È sufficiente osservare discipline correlate per notare quanto tale pre-azione sia strana. Uno storico dell'arte che si fosse occupato di William Turner per tutta la sua vita, si renderebbe ridicolo qualora, dall'alto della sua esperienza, si mettesse a dipingere quadri a olio completi sulla base degli schizzi di Turner, e poi li presentasse non come proprie abborracciature, ma come opere dello stesso Turner. Oppure, nel caso di progetti musicali: i conosciuti completamenti della decima sinfonia di Gustav Mahler e di *Lulu* di Alban Berg, o ancora il completamento dell'*Incompiuta* di Franz Schubert, si presentano come costruzioni problematiche indirizzate agli scopi pragmatici dell'esecuzione, non come autonome *Opere* complete di Mahler, Berg o Schubert; ma soprattutto nessun musicologo rispettabile giungerebbe all'idea di accogliere le partiture costruite (non *ri-costruite*) in un'edizione critica. *Sotto l'aspetto scientifico* non c'è un qualcosa da ricavare da abbozzi e progetti che si collochi *materialmente* al di là di essi. Tentando qualcosa del genere si produce artigianato, se si ha fortuna poesia – forse, a volte, anche piuttosto buona<sup>22</sup>. Ma in questo caso non si tratterebbe più della poesia dell'autore editato, ma di un discorso proprio (e di nessun altro).

Uno degli aspetti fino ad oggi meno osservati del progetto beißneriano è il fatto che egli tenta costantemente di suffragare la necessità del suo approccio di «genetica testuale» ad Hölderlin tramite una citazione da Goethe. Questo valeva forse negli anni Quaranta, innanzitutto per giustificare il fatto che una tale fatica dovesse essere dedicata alla rappresentazione di un lascito, del quale molti contemporanei supponevano

<sup>20</sup> Ivi, p. 214. Cfr. il luogo canonico nella *Prefazione* alla *STA*: «Non è indifferente, per la vera comprensione di un'opera d'arte, il fatto di sapere e considerare profondamente dopo quante possibilità tentate e soppesate si costituisca quella forma che è apparentemente l'unica possibile e ovvia, e *il trattamento vivente del diveniente, che procede insieme e con-poeta*, è spesso più giusto e più fruttuoso dello smembramento estetico dell'essente» (*STA*, vol. I, l. 2, corsivi miei).

<sup>21</sup> E anche della successiva. Cfr. ad esempio i tre volumi della *Hölderlin-Ausgabe* di Jochen Schmidt, editi per il Deutscher Klassiker Verlag.

<sup>22</sup> Cfr. Beißner.

scaturisse da un cervello più o meno ottenebrato. E cosa di più suggestivo, per realizzare tutto ciò, del riferimento ad un «testimone della corona» la cui sagacità *in poeticis* era indiscussa? La citazione goethiana<sup>23</sup>, impiegata da Beißner continuamente e al di fuori di ogni contesto, prelevata da una lettera di Goethe a Zelter del 4 agosto 1803: «Le opere d'arte e quelle di natura non vengono conosciute quando sono ultimate; le si deve catturare nell'atto del sorgere per poterle, in qualche misura, affermare»<sup>24</sup>, ha avuto per Beißner, accanto e al di là di quello contenutistico, un aspetto strategico. Quando Beißner scrive che questo detto vale «in modo del tutto particolare per le tarde poesie di Hölderlin»<sup>25</sup>, in quel momento attacca – apparentemente con successo – il principe weimariano dei poeti, insospettabile di qualsivoglia assurdità, al carretto filologico con il quale Hellgrath prima, lui poi, hanno cercato di riabilitare la tarda poesia hölderliniana, e al contempo di legittimare il proprio lavoro scientifico. La forza suggestiva della citazione ha alleggerito la mediazione sociale dell'iniziativa scientifica, ha dispensato dal lavoro del concetto e ha anche protetto, del resto, il procedimento editoriale.

Se ci si dà pena di cercare più precisamente in quale contesto di pensiero la discussione filologica della «genesì del testo» si collochi tramite la citazione da Goethe, si giunge ad occuparsi, non per niente, dei pensieri goethiani riguardo al concetto della considerazione genetica («genetische Betrachtung»). Essi si trovano espressi nel modo più conciso in una piccola, frammentaria annotazione che la *Weimarer Ausgabe* raccoglie sotto le *Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen* del 1795<sup>26</sup>. Il progetto contiene in primo luogo una tipologia dei naturalisti, che Goethe schizzò tenendo presenti le principali domande nei diversi indirizzi di ricerca, con l'intenzione di completarla<sup>27</sup>. Essa differenzia quattro tipi di ricercatori:

1. Coloro che utilizzano, che cercano ed esigono l'utile, sono i primi che abbozzano il campo della scienza e allo stesso modo afferrano ciò che è pratico; la coscienza dovuta all'esperienza dà loro sicurezza, il bisogno una certa ampiezza.

<sup>23</sup> «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 212; cfr. *STA*, vol. I, l. 2, p. 318.

<sup>24</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Werke* [= *WA*], edito per conto della Granduchessa Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919, vol. IV, l. 16, pp. 265 ss.; Beißner ne modifica palesemente l'interpunzione.

<sup>25</sup> «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 212.

<sup>26</sup> *WA*, vol. II, l. 6, pp. 300-11.

<sup>27</sup> «In tutti gli sforzi scientifici bisogna rendersi conto che ci si troverà in queste quattro regioni» (ivi, pp. 302 ss.).

2. Gli assetati di sapere hanno bisogno di uno sguardo tranquillo, libero dall'interesse personale, una curiosità inquieta, un intelletto lucido, e stanno sempre in relazione a quelli; elaborano anche in senso solamente scientifico ciò che trovano.
3. I contemplatori già si comportano in modo produttivo, e il sapere, nel momento in cui si accresce, esige senza accorgersene la contemplazione, e poi dall'interno di questo si innalza; e per lo stesso motivo per cui i sapienti benedicono e si fanno il segno della croce di fronte all'immaginazione («Imagination»), essi devono, quando meno se l'aspettano, chiamare in aiuto la facoltà («Einbildungskraft»).
4. Coloro che tutto abbracciano («die Umfassenden»), che potrebbero esser detti in un senso più orgoglioso i creatori, si comportano nel modo più produttivo di tutti; dal momento in cui procedono innanzitutto dalle idee, essi esprimono già l'unità del tutto, e dunque è la natura che deve, per così dire, conformarsi a quest'idea<sup>28</sup>.

La tesi di Goethe è qui che la considerazione genetica media tra il sapere e la contemplazione, e per questo gioca un ruolo particolare nella scienza, poiché: «È evidente che nei nostri discorsi ci soffermeremo per lo più sui confini della seconda e della terza regione; ci muoveremo con coscienza dall'una all'altra»<sup>29</sup>. L'assunto fondamentale – e già qui si mostra che la posizione di Beißner non si lascia, dal punto di vista della teoria della scienza, ricondurre a quella di Goethe – concerne ciò che Goethe definisce «cosa sorta» («entstandene Sache») <sup>30</sup>. Essa è già presente in sé, e come tale si offre alla «considerazione genetica»; non viene (ri-)costruita da essa<sup>31</sup>.

Ciò che in essa interessa a Goethe è un movimento diretto non in avanti, ma all'indietro: «Quando vedo dinnanzi a me una cosa sorta, ne ricerco l'origine (“Entstehung”) e misuro il percorso a ritroso, tanto quanto posso, così mi accorgo di una serie di gradi che non posso vedere uno accanto all'altro, ma che devo richiamare alla mente, attraverso la memoria, come un ideale interezza»<sup>32</sup>. Tramite il riferimento al noto assioma «natura non facit saltus»<sup>33</sup>, e al concetto della costanza di una sem-

<sup>28</sup> Ivi, pp. 301 ss.

<sup>29</sup> Ivi, p. 303.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> In tal modo risulta chiaro che l'affermazione «Le opere d'arte e le opere di natura non si possono conoscere quando sono ultimate» non si riferisce a prodotti che mai *diverranno* completi, e che dovrebbero in prima istanza venir «conquistati». Punto di partenza della tesi di Goethe sono oggetti la cui figura ormai formata può essere osservata (dunque non: intravista).

<sup>32</sup> WA, vol. II, l. 6, pp. 303 ss.

<sup>33</sup> Compare in una posizione centrale nella modernità presso Carl von Linné, *Philo-*

pre più affinata formazione di intervalli<sup>34</sup>, Goethe cerca di rendere plausibile il fatto che si possa passare dall'osservazione di ciò che è divenuto alla «contemplazione di un diveniente»: «All'inizio tendo ad immaginarmi determinati stadi; ma poiché la natura non fa salti, sono alla fine costretto a contemplare come un intero la serie di un'ininterrotta attività, togliendone ciascuna singolarità senza distruggerne l'impressione»<sup>35</sup>. La contemplazione che per tal via si presenta si situa naturalmente, come Goethe nota alludendo a Kant, al di là di ogni esperienza: «Pensando ai risultati di tali tentativi, allora si vede che alla fine l'esperienza deve cessare, la contemplazione di un diveniente deve fare la sua entrata, e in fine l'idea deve essere espressa»<sup>36</sup>. Questa idea che deve essere espressa non è evidentemente né l'oggetto, cioè il prodotto, né il processo tramite cui il prodotto è emerso, bensì entrambe le cose insieme.

L'immediata obiezione al collegamento di Beißner con la «considerazione genetica» goethiana, che cioè Beißner abbia, in modo inaffidabile, riferito ad opere d'arte rappresentazioni della conoscenza della natura – vorrei ricordare soltanto il discorso sulle «parole-germoglio» («Keimworte[n]») <sup>37</sup> –, si potrebbe in ogni caso sollevare contro lo stesso Goethe, poiché Goethe nomina in un solo istante prodotti di natura e prodotti di cultura, e non solo nella lettera a Zelter del 1803, continuamente citata da Beißner. Ancora prima di addurre «l'esempio della metamorfosi degli insetti come opera della natura»<sup>38</sup>, egli inserisce in rilievo nel frammento del 1795 «l'esempio di una città come opera dell'uomo»<sup>39</sup>. Nondimeno, da questo punto di vista – Goethe avrà probabilmente pensato a Roma –, non si potrà passare con tanta leggerezza ad un'opera d'arte singolare,

*sophia Botanica* (Stockholm 1751, nr. 77). Cfr. però già in Aristotele, *Historia animalium*, l. 8, sez. 1., righe 588 b 4 ss.; *De partibus animalium*, l. 4, sez. 5., righe 681 a 12 ss.

<sup>34</sup> «Suddivisione in momenti più lunghi. / Ricerca di una [suddivisione, *N.d.T.*] più fine. / Ricerca di ancor più numerosi punti intermedi» (WA, vol. II, l. 6, p. 304).

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Cfr. «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 214: «Come prima cosa il poeta suddivide in grandi spazi intermedi alcuni motivi o locuzioni sulla pagina – *parole-germoglio* (“*Keimworte*”), dalle quali più tardi cresce la fertile strofa. E questa crescita avviene in modo tale da colmare di gioia nel profondo del cuore l'interprete del manoscritto che procede con esso e con-poeta: se lo spazio lasciato libero si dimostra troppo piccolo, e così le ultime parole-germoglio vengono ricoperte dal progetto in crescita, e più oltre, sotto, devono essere ricollocate insieme a nuove parole-germoglio in via di sviluppo, e talvolta devono essere addirittura ripetute una seconda volta». Fa caldo ai tropi(ci) e nelle regioni subtropicali (sub-tropi).

<sup>38</sup> WA, vol. II, l. 6, p. 304.

<sup>39</sup> *Ibid.*

creata da un uomo singolo. Ma indipendentemente da ciò, come già rilevato, il concetto goethiano della «considerazione genetica» non si estende al compimento di qualcosa che si offrirebbe incompleto come base dell'osservazione<sup>40</sup>. Le domande sollevate da Goethe nel seguito, se «ciò che c'è ("das Vorhandene") si sviluppa da un seme originario? O se invece, secondo legge, determinati elementi primi non vengono trasformati e ri-formati»<sup>41</sup>, sono già problematiche nell'osservazione della natura, per tacere dell'estetica, e (eh già) della sua sottodisciplina, la filologia. La teleologia resta retrospettiva nella sua recessione dal *telos* raggiunto e al contempo ancora dinnanzi, e per questo di fatto *ricostruttiva*.

Un procedimento filologico che pretenda, a partire da un abbozzo, di costruire un testo mai esistito, non si potrà richiamare a Goethe. E sarà sempre minacciato dal pericolo che può essere dedotto in negativo dalla caratterizzazione positiva che Goethe dà di «coloro che abbracciano tutto»: «dal momento in cui procedono innanzitutto dalle idee, essi esprimono già l'unità del tutto, e dunque è la natura che deve, per così dire, conformarsi a quest'idea»<sup>42</sup>. È sufficiente porre la parola «abbozzi» al posto della parola «natura», per vedere quanto sarebbe inadatta un'applicazione della posizione goethiana alla filologia editoriale.

La più pesante (e nient'affatto nuova) obiezione ad un tentativo di costruzione genetica di testi sulla base degli abbozzi è stata però sino ad ora solamente delineata. È in un modo molto più radicale che i testi non si formano secondo il modello delle piante, poiché i mutamenti nel corso della loro produzione si devono solo di rado ad una serie di regole immanenti. Proprio al contrario, essi risultano da interventi rispetto a cui i processi di crescita naturale sono solo apparenti. Per loro natura, questi interventi non sono derivabili dal resto, pena il negare che l'autore possa apportare modifiche *liberamente*. Il riconoscimento di questa libertà implica però la comprensione del fatto che in ogni momento e ad ogni passo ciò che è stato precedentemente scritto e stabilito possa essere mutato *completamente* nell'espressione e anche nel significato, non solo nel dettaglio<sup>43</sup>. *Scriptura facit saltus*. E la tradizionale osservazione

<sup>40</sup> Sull'esempio della città: la scienza che sostiene la «considerazione genetica» è l'archeologia, non la pianificazione urbanistica.

<sup>41</sup> WA, vol. II, l. 6, pp. 304 ss.

<sup>42</sup> Ivi, p. 302.

<sup>43</sup> Deve essere detto più precisamente che le modifiche nel dettaglio non sono mai *solamente* modifiche nel dettaglio. Esse stanno in un rapporto di mediazione con la totalità del progetto.

di processi di «genesi del testo» deve buona parte della sua attrattività proprio a questa circostanza. Il pensiero di una teleologia immanente come modello di spiegazione è perciò fuori discussione (questo non significa che gli abbozzi non possano «migliorare» nel corso del tempo, ma che non *deve* essere necessariamente così, e se talvolta ciò si verifica, è perlopiù perché una regola viene infranta, non seguita). Per questo motivo, nel trattare manoscritti, è molto più appropriato *descrivere* ciò che di volta in volta *scaturisce*, che non (cercare di) *spiegare* come da essi *emergano* i testi risultanti (o come questi ultimi potrebbero emergere dai primi). Il problema dell'idea che i testi *si sviluppino* nella loro «genesi» sta nel pronome riflessivo utilizzato. Esso presuppone un'identità tutt'altro che indiscutibile<sup>44</sup>.

Se è vero (1.) che la «genetica testuale» – per formulare la cosa nel modo più incisivo possibile – non fornisce alcun chiarimento interpretativo *supplementare* per i testi definitivi, allora non è neppure necessaria per la comprensione di testi poetici; se è vero (2.) anche che i tentativi di comporre testi finali o testi di lettura per mezzo di (pseudo-)sillogismi genetici sono tutti quanti (come potrebbe dire Kant) in esubero («überschwenglich»)<sup>45</sup>, allora si pone nuovamente la domanda su che cosa esatta-

<sup>44</sup> Colpisce che un approccio così ambizioso, ma purtroppo arenatosi, come quello di Beda Allemann (cfr. Rolf Bücher, «Beda Allemann über Textgenese», in *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, Axel Gellhaus zus. m. Winfried Eckel, Diethelm Kaiser, Andreas Lohr-Jasperneite u. Nikolaus Lonsa [a cura di], Würzburg 1994, pp. 327-38) sostenga proprio qui la riflessione: la «nascita della poesia», «che è già un *movimento della poesia*, una realizzazione e un processo di constatazione letterario e poetico, in relazione, in primo luogo, al non detto che la precede, vale a dire il concetto poetico, è un processo provocato e azionato dal poeta [...]» (pp. 336 ss.). Cfr. anche: «Da pensare sarebbe piuttosto un modo del trovare-se-stesso del testo poetico-letterario» (p. 338).

<sup>45</sup> Perché condizionati da uno scambio di livelli. Per l'uso della parola in Kant cfr. Immanuel Kant, *Gesammelte Schriften*, 4 sezioni. Finora pubblicati: 29 voll., a cura dell'Accademia prussiana delle scienze (voll. 1-22), dell'Accademia tedesca delle scienze di Berlino (vol. 23) e dell'Accademia delle scienze di Göttingen (a partire dal vol. 24) (Berlin, dal 1902 in poi), III 414 (KrV 1787) [edizione italiana: I. Kant, *Critica della Ragion Pura*, a cura di Pietro Chiodi, Torino, UTET, 1967, p. 495]: «Come sarà possibile, infatti, che sia data un'esperienza tale da adeguare l'idea, quando l'incongruenza con l'esperienza è proprio ciò che caratterizza l'idea? L'idea trascendentale d'un essere originario, necessario, onnisufficiente, è di una così smisurata grandezza, di una sublimità così al di sopra di ogni realtà empirica, sempre condizionata, che, per un verso, non sarà mai possibile trovare nell'esperienza una materia sufficiente a riempire un concetto siffatto, e per l'altro si andrà sempre brancolando nel condizionato, in una ricerca perpetua e vana dell'incondizionato, di cui nessuna legge di sintesi empirica sarà mai in grado di offrirci né un esempio né il minimo segno».

mente fornisca l'indagine della «genesi del testo»; all'editorialistica in particolare e alla scienza della letteratura in generale. Prima che io, nuovamente prendendo le mosse dalla posizione di Beißner, mi occupi più da vicino di questa domanda, vorrei di nuovo ritornare, pur se frammentariamente, su un problema appena abbozzato, per lo più rimosso dagli studiosi di «genetica testuale»; o che, quand'anche riceve un trattamento dettagliato, non viene articolato in modo sufficientemente preciso.

Se è vero che la «genesi del testo» («Textgenese») significa genesi *del* testo («Genese des Textes», in entrambi in significati del genitivo), allora non ha molta importanza concentrarsi su spiegazioni del concetto di «genesi» quando allo stesso tempo il concetto di «testo» resta completamente indefinito<sup>46</sup>. È possibile che in questa dimenticanza si esprima una buona parte di rassegnazione di fronte ai numerosi, naufragati tentativi di stabilire il concetto di «testo». Ma la rassegnazione non è di certo un comportamento scientificamente richiesto. Precisamente, la difficoltà consiste qui nel fatto che tutte le posizioni che comprendono la genesi del testo come *autogenesi*, e che con questo (cosa che non è assolutamente ovvia) intendono il rapporto degli abbozzi con il testo compiuto – che lo vogliano oppure no –, assumono implicitamente la già criticata ipotesi naturalizzante dei processi produttivi. Il testo non è inteso qui solamente come il prodotto finale e sostanziale del processo di formazione, ma è allo stesso tempo movimento autonomo, sulla via del giungere-a-se-stesso attraverso i *suo*i abbozzi. Riguardo a ciò, non mi disturba tanto il fatto che questa assunzione contenga un certo hegelismo, quanto piuttosto che si tratti di un cattivo hegelismo: la distruttività e la produttività degli interventi non derivabili che di volta in volta

<sup>46</sup> Ciò risulta particolarmente evidente nel caso del brano di Beda Allemann citato in nota 44. Allemann parla esplicitamente «dell'elaborazione di una disciplina alla quale vorrei dare il nome di genetica testuale» (p. 330). Cfr. anche la formulazione enfatica che segue, p. 334. La citazione di Goethe fatta da Beißner viene citata affermativamente come programma che finora non è stato adempiuto (p. 329). Purtroppo Allemann e i suoi alunni non hanno sviluppato il concetto di «genetica testuale» abbastanza da poterlo definire in modo differente e contrapposto a quanto comunemente concepito. È significativo che il testo pubblicato postumo da Bücher contenga soprattutto definizioni di tipo negativo, che spiegano che cosa *non* deve essere compreso sotto la denominazione di «genetica testuale». Cfr. anche il saggio di Axel Gellhaus, «Textgenese als poetologisches Problem. Eine Einführung», nel testo da lui pubblicato insieme a Winfried Eckel, Diethelm Kaiser, Andreas Lohr-Jasperneite u. Nikolaus Lohse, *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, Würzburg, 1994, pp. 11-24; e nel testo, sempre di Gellhaus, *Textgenese zwischen Poetologie und Editionstechnik*, ivi, pp. 311-26. Il problema logico-concettuale di questo saggio è che in esso ci si preoccupa di comprendere concetti derivati, mentre non si è ancora arrivati ad una vera definizione del concetto fondamentale e generale (qui: testo).



si presentano – e che possono solo essere interpretati come interventi di un soggetto vivente in una «tessitura» solamente virtuale – sono qui già dall'inizio inghiottiti dal concetto, e non possono più essere descritti nella loro individualità. A partire da qui si lascerebbe supporre che il concetto di genesi del testo (questa volta senza virgolette) verrebbe probabilmente conservato in modo migliore laddove *all'interno* di un testo definitivo (cioè *togliendo* qualsivoglia lavoro preparatorio), nel movimento autoreferenziale proprio dei testi poetici<sup>47</sup>, si costituiscono senso e significato di un testo individuale: movimento autonomo del testo («Selbstbewegung des Textes»)<sup>48</sup>. Rimane in ogni caso la domanda su che cosa sia propriamente la genesi del testo, di che cosa si occupino coloro che la praticano, e quale potrebbe essere il significato del loro operare – e tale operare ha senz'altro un significato.

Quanto detto fin qui dimostra che io non assumo affatto un concetto allargato di testo, il quale veda negli abbozzi una parte costitutiva di un «megatesto» («Megatext») (testo come somma di sé più tutti gli abbozzi)<sup>49</sup>. A tale allargamento sono connesse tante e tali inconsistenze logi-

<sup>47</sup> Cfr. Reuß, «... / Die eigene Rede des andern», (nota 13), pp. 50-5.

<sup>48</sup> Il movimento immanente ai testi poetici (la loro *vita*) è generalmente minimizzato da quegli editori che continuano a porre un forte accento sulla rappresentazione della «genesi del testo». Cfr. solamente, *pars pro toto*, Backmann, «Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer Dichter», (nota 2), p. 638: «È la spiegazione della formazione a dare all'apparato un suo proprio valore nei confronti della stampa del testo, in modo tale che se essa riesce nel modo corretto, ne consegue una maggiore importanza del primo rispetto alla seconda. Non tanto per le dimensioni, poiché i manoscritti di un poeta hanno sempre avuto un valore maggiore rispetto alle ultime pubblicazioni delle sue opere (è chiaro che le ultime pubblicazioni sono infatti dei compromessi, come tutto ciò che è arrivato a una conclusione. Essi sono il volto che il poeta vuole mostrare all'opinione pubblica, invece è nei manoscritti, in ciò che è più lontano dalla versione ultima dell'opera che si cela il vero volto del poeta). Ma soprattutto perché il vivente divenire permette di rivolgere sguardi più in profondità di quanto non faccia il già divenuto, l'impietrito». Cfr. la citazione di Beißner nella nota 20. Ma i testi non sono qualcosa di immobile, e neppure qualcosa di morto (come potrebbero avere valore, altrimenti?). «Divenire» e «sostanza» sono da ritrovarsi in essi in eguale misura – nel modo a loro più proprio.

<sup>49</sup> Presentato nel modo forse più deciso da Siegfried Scheibe, *Zum editorischen Problem des Textes*, in *ZFDPh*, 101 (1982), numero speciale, pp. 12-28. Qui Scheibe definisce inizialmente il testo come «processo storico» (p. 14) e verso la fine della sua argomentazione arriva alla conclusione che «il "testo" unico, fisso e definitivo di un'opera non esiste. Il "testo" di un'opera è costituito più che altro dalla somma delle varie stesure, fissabili in modo storicamente preciso, che di volta in volta si trasmettono all'opera. Queste stesure sono ciò che, in senso editoriale, viene definito "testo" di un'opera» (p. 22). Cfr. anche ivi, p. 28, le *Definitionen* I e II.

che, che una qualsivoglia costruzione teorica capace di racchiuderle non gioverebbe in alcun modo<sup>50</sup>. Ai fini dell'illustrazione del problema del quale si occupa il presente saggio mi pare significativo tracciare un confine netto tra testo e abbozzo<sup>51</sup>. Tale confine corrisponde normalmente, nella prassi, a quello tra manoscritto e stampa, anche se la differenza tra questi non è totalmente identica alla precedente. Manoscritti che siano conservati in bella copia (*idealiter* senza qualsivoglia modifica) hanno nel modo più assoluto lo statuto di testi, e sono in ciò paragonabili ai testi a stampa. Se si fa una lista delle condizioni minime<sup>52</sup> che devono essere soddisfatte per poter definire un prodotto letterario «testo poetico», a queste sicuramente appartengono la stringente linearità delle serie basilari di segni e lettere<sup>53</sup>, l'esistenza di un certo inizio, una certa metà e una certa fine, e, in modo correlativo, il fatto che tutto ciò che è inserito

<sup>50</sup> Già in altri luoghi ho rilevato che le *Definitionen* di Scheibe sono circolari (i testi vengono spiegati come stesure di testi e *vice versa*; cfr. Roland Reuß, «“Michael Kohlhaas” und “Michael Kohlhaas”. Zwei deutsche Texte, eine Konjektur und das Stigma der Kunst», *BKA II/1*, Berliner Kleist-Blätter 3 [Basel-Frankfurt a.M. 1990], pp. 3-43). È particolarmente difficile comprendere come si riesca ad affermare, se un «definitivo “testo” di un'opera non esiste» (cfr. nota 49), che la caratteristica delle «stesure» sia che «esse sono riconducibili l'una all'altra attraverso un'identità testuale, e l'una dall'altra distinguibili attraverso le varianti testuali» (Scheibe, *Zum editorischen Problem des Textes*, [nota 49], p. 28). La struttura concettuale delle *Definitionen* di Scheibe è talmente confusa che ogni tentativo di metterle a confronto con altri approcci di teoria testuale non è potuto riuscire (cfr. Gunter Martens, «Was ist – aus editorischer Sicht – ein Text? Überlegungen zur Bestimmung eines Zentralbegriffs der Editionsphilologie», in *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, Siegfried Scheibe, Christel Laufer (a cura di), Berlin 1991, pp. 135-56).

<sup>51</sup> Qui non si tratta di opporre una cosa all'altra, come non di rado hanno fatto la «genetica testuale» da una parte e i suoi reazionari antagonisti, quali per esempio Karl Konrad Polheim, dall'altra (cfr. la sua polemica «Ist die Textkritik noch kritisch», in *Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistiktages 1984*, Georg Stötzel (a cura di), 2 voll., Berlin-New York 1985, vol. II, pp. 324-36. Testo e bozza sono, dal punto di vista del genere, due cose differenti, e necessitano di due differenti metodologie di osservazione e descrizione. Non sono da ricondursi l'una all'altra. Per questo è solamente una valutazione superficiale assumere che la «genetica testuale» può relativizzare il testo (o l'opera) (così Hurlebusch, «Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise», [nota 1], p. 11 e altrove). Che autori recenti, nelle loro affermazioni esplicative riguardo alla propria produzione, pongano l'accento sull'atto dello scrivere, è un fatto storico, ma ciò non significa niente per la relazione concettuale alla base (e non significa che «alla genetica testuale come tale venga riconosciuta dagli autori una particolare importanza», ivi, p. 14 – *μετάβαρις εἰς ἄλλο γένος* e sogno del «genetico testuale»).

<sup>52</sup> Cfr. Reuß, «... / *Die eigene Rede des andern*», (nota 13), p. 357.

<sup>53</sup> Questo è un presupposto per qualcosa come il testo in quanto tale (indipendentemente dal suo carattere poetico). Naturalmente con esso non viene stabilita alcuna linearità del processo di lettura, per tacere di una linearità del processo di comprensione.

in un testo poetico sia *al suo posto* e che nulla possa venire sostituito (esclusione della combinatoria paradigmatica)<sup>54</sup>. L'ovvia obiezione, secondo cui il Moderno – iniziando con Cervantes o Sterne, per nominare solo gli autori più eminenti – conosca testi che non si attengono più a queste condizioni, è un'obiezione che si lascia facilmente confutare. Proprio i testi che si rapportano criticamente alle condizioni minime sopracitate perderebbero la loro sagacia se allo stesso tempo, tacitamente, non le riconoscessero.

In ultima istanza è la circostanza originaria dell'enunciazione a viva voce propria dei testi stessi, non solo poetici ma in genere, ad essere responsabile delle sopraelencate caratteristiche dei testi poetici<sup>55</sup> – e ci si può spingere sino al punto di considerare, anche al giorno d'oggi, la possibilità di una lettura a viva voce all'interno di una sequenza come uno dei momenti portanti di ogni produzione di testi poetici. In particolare, la stringente linearità della serie di segni è un risultato diretto del discorso orale, così come il principio secondo cui tutto all'interno di un testo poetico sta esattamente al suo posto si riferisce direttamente al fatto che in corrispondenza di una determinata unità di tempo può essere detta solo e soltanto una cosa (e non un'altra). La correlazione immanente di principio, metà e fine, pienamente descritta per la prima volta da Aristotele<sup>56</sup>, si profila su questo sfondo come una possibilità di porre te-

<sup>54</sup> La definizione generale di Leon Battista Alberti, secondo cui la bellezza sarebbe «l'armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio» (Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst* [tradotto da Max Theuer; Wien und Leipzig 1912], p. 293 [edizione italiana: Leon Battista Alberti, *L'Architettura*, trad. it. di Giovanni Orlandi, Milano, Il Polifilo, 1989]), già da sé esprimeva l'aspirazione dell'arte o (se si preferisce) la premessa euristica di ogni interpretazione di opere d'arte. Soprattutto la *critica* delle opere, anche di quelle moderne, non vi può rinunciare.

<sup>55</sup> Nell'antichità è evidente la relazione che intercorre tra testo e lettura ad alta voce attraverso la funzione del dettare: «tra le fasi che si susseguono nella stesura di un'opera letteraria, particolare importanza viene assegnata a quel quadro complesso che fuoriesce dalla differenza tra un dettato e la scrittura autobiografica di un testo letterario, sia che esso sia di poesia, sia che sia di prosa. Un esame delle testimonianze dirette ed indirette mostra chiaramente che nell'antichità il dettato ricoprì sempre un ruolo più importante della scrittura di propria mano». Tiziano Dorandi, «Tradierung der Texte im Altertum; Buchwesen», in Heinz-Günther Nesselrath (a cura di), *Einleitung in die griechische Philologie*, Stuttgart-Leipzig 1997, pp. 3-16: 4. A tal proposito è importante ricordare che la lettura a bassa voce è nella nostra cultura una prestazione culturale relativamente tarda; cfr. Paul Saenger, «Silent Reading. Its Impact on Late Medieval Script and Society», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 13 (1982), pp. 367-414.

<sup>56</sup> Aristotele, *Poetica*, 7, 1450 b 27 ss.

stualmente un contrappeso al dominio unico del discorso lineare<sup>57</sup>, e di uscire dalla successione puramente temporale di più piccole unità di discorso attraverso figure di riflessione – esse sono già poste tramite la forma più esteriore<sup>58</sup>.

Paradossalmente la stampa non ha annullato alcunché di questo abbozzato concetto di testo, che è legato al discorso orale. Al contrario: i caratteri mobili ricorrenti, regolati dalla matrice, la regolarità della successione delle linee, hanno posto maggiormente in rilievo la linearità di questo tipo di linguaggio scritto, e ogni carattere, così come ogni spaziatura, ha ricevuto il suo posto assegnato già nel testo in rilievo, cioè prima della stampa. Ciò che deriva dal processo di stampa pretende così già dalla sua apparenza, e a ragione, lo statuto di testo. Allo stesso modo la produzione meccanica del testo e la sua comparsa nel medium tecnico rendono ancora più evidente il fatto che il testo è di certo connesso ad un mezzo di notazione, non però ad uno *in particolare*, coniato individualmente. Il testo è, per così dire, apografo *in base alla struttura*<sup>59</sup>. Poiché esso, coscientemente o meno, è in ultima istanza scritto in modo tale da trascendere nell'esposizione del discorso; non è legato inseparabilmente a nessun medium, ma può prender forma in diversi modi. Se io rendo il *Werther* di Goethe in caratteri Oktav, Fraktur, in Doudez o Antiqua, se lo pongo in nero su bianco o giallo su blu, il *testo* rimane (si spera) *lo stesso*.

La stessa cosa non vale in alcun modo per gli abbozzi manoscritti stessi di proprio pugno dall'autore. Proprio cercando il testo, in essi risulta abrogata la legge della successione lineare, la quale domina invece il testo nel suo lato esteriore<sup>60</sup>. In essi ci possono essere scritte sopra e sotto,

<sup>57</sup> Cfr. Reuß, «... / Die eigene Rede des andern», (nota 2), pp. 53 ss.

<sup>58</sup> Questo complesso è stato discusso da Hölderlin sotto il titolo di *Identità materiale*: «Il materiale deve essere dunque suddiviso, l'impressione generale mantenuta fino all'arresto, e l'identità diventare una tensione d'allontanamento da un punto all'altro (interrotta da punti di quiete), in cui l'impressione generale si presenta dunque in modo tale che il punto d'inizio e il punto intermedio e il punto finale stanno nella più interna delle relazioni, così che nella risoluzione ritorna indietro (il punto iniziale e) il punto finale sul punto iniziale, e questo su quello intermedio». (Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke* [= *FHA*]. *Historisch-kritische Ausgabe*, a cura di Dietrich E. Sattler u. a., Basel-Frankfurt a.M. 1976, p. XIV [a cura di Wolfram Groddeck e Dietrich E. Sattler], p. 257.)

<sup>59</sup> La distinzione limitrofa di Nelson Goodman fra arti autografe e arti allografe, in *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Traduzione di Bernd Philippi, Frankfurt a.M. 1995, pp. 113-22, non è da confondersi con questa. Per la critica a Goodman vedi David C. Greetham, *Theories of the Text*, Oxford 1999, pp. 41-3.

<sup>60</sup> Cfr. (anche in riferimento al processo di lettura) Hurlebusch, «Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise», (nota 1), p. 23, che in realtà utilizza in modo non spe-

collegamenti, titolazioni, sottolineature e cancellazioni. L'indecisione nell'ordine di successione non rappresenta qui alcun difetto, ma un segno distintivo degli abbozzi autografi che continuamente si ripresenta, e che come tale deve essere descritto. Parole cronologicamente anche molto distanti compongono, sulla carta dello scritto autografo, accanto alle costellazioni sintagmatiche della successione, anche costellazioni di contemporaneità, le quali richiedono di essere recepite come tali, e cioè positivamente. Quest'irripetibile costellazione di segni sulla carta (o su di un altro supporto) non è separabile dalla materialità, e non è trasformabile senza perdita di informazioni. Necessità dei facsimili.

Ciò che tradizionalmente è chiamato «genetica testuale» trova la propria sfera d'azione nella descrizione di queste individuali ed irripetibili costellazioni. Di essa parla Beißner laddove decreta come compito dell'editore lo «svolgere ciò che è intricato, distendere in successione ciò che è avvinghiato e confuso»<sup>61</sup>. In realtà stabilire i rapporti cronologici rintracciabili all'interno di uno scritto autografo è uno dei compiti più importanti della filologia editoriale. Anche prescindendo dal fatto che sarebbe meglio non chiamare l'ambito tematico «genesi del testo», e il tipo di descrizione «genetica testuale», ma «descrizione della cronologia interna dei manoscritti»<sup>62</sup>, in ogni caso si pongono qui molte domande se si segue la linea beißneriana, come ha fatto la successiva filologia editoriale, seppur con tutte le differenze del caso e anche con intenzioni critiche<sup>63</sup>.

In primo luogo, come dimostra la pratica, in molti manoscritti, se non addirittura nella maggior parte di essi, non tutto può essere ordinato

cifico il concetto di 'testo': «La lettura spaziale di un testo manoscritto con delle correzioni non può essere armonizzata con la lettura lineare di un libro». Un «testo manoscritto con delle correzioni», proprio per questo, non è un testo.

<sup>61</sup> «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 214.

<sup>62</sup> «Genetica testuale» non è, ovviamente, un termine coniato da Beißner. Nel 1971 la relazione tra genesi e cronologia poteva ancora esser descritta come una relazione tra teoria e prassi (o sogno e disincanto): «Con *genesi* si intende il reale processo di nascita di una poesia con tutti i suoi momenti visibili e invisibili [...], con *cronologia* (delle varianti) si intende invece la semplice successione dei momenti visibili della genesi. [...] Mentre la ricostruzione della genesi sarebbe la meta (fin troppo spesso utopica) dell'apparato, la rappresentazione della cronologia ne è generalmente il risultato modesto». Henning Boetius, «Textqualität und Apparatgestaltung», in *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, a cura di Gunter Martens e Hans Zeller, München 1971, pp. 233-50: 238.

<sup>63</sup> Si ricordi soltanto l'innovativa critica di Hans Zeller del 1958 («Zur gegenwärtigen Aufgabe der Editionstechnik. Ein Versuch, komplizierte Handschriften darzustellen», *Euphorion*, 52, 1958, pp. 356-77).

cronologicamente in modo univoco (spesso non più della metà). Ciò che è cronologicamente accertato sta per necessità accanto a ciò che non lo è. Già Backmann l'aveva fatto notare sull'esempio dell'accessibilità della cosiddetta «stesura iniziale», senza però considerare con attenzione la problematica della rappresentazione («Darstellung») che proprio da qui sorge: «le variazioni apportate subitaneamente devono essere incluse. Ma fino a che punto si può ancora sommare ciò che non è stato immediatamente aggiunto, anche se lo è stato chiaramente a brevissima distanza? La principale difficoltà sta qui nella scelta corretta di un limite per ciò che vogliamo definire “stesura iniziale”. Per rigore, si dovrebbe raccogliere tutto ciò che era presente fino al primo completamento dello scritto autografo. Qui non tutto si lascerà sempre chiarire. Ma ciò non ci danneggia in alcun modo; ciò che è irrisolto resta *senza* la datazione prossima»<sup>64</sup>.

In qualsiasi sistema di notazione che si basi (pur se in modi sempre più precisi) sulla differenza temporale tra prima e dopo devono sicuramente sorgere incoerenze di rappresentazione a causa di tale procedimento, poiché *anche l'assenza di* contrassegno è proprio *un* contrassegno, il quale normalmente riferisce ciò che è rappresentato (secondo il modo in cui i contrassegni sono fatti *in concreto*) alla fase più precoce dello scritto autografo. In pratica, questo dilemma ha condotto la maggior parte delle edizioni storico-critiche a fornire nel corso del tempo (e fino ad oggi) indicazioni cronologiche sempre più precise, come se ciò fosse sostenibile sulla base dei manoscritti. Il problema della rappresentazione è stato in questo modo sicuramente circumnavigato, ma questo 'successo' è stato ottenuto al prezzo di sovradeterminare i rapporti cronologici all'interno dei manoscritti. Come uscita da tale situazione sembra offrirsi il posizionamento dell'accento sulla rappresentazione della materialità delle variazioni, piuttosto che sull'astratta, ma raramente completa, cronologia.

Posto che un autografo (ideale) sia di regola – senza correzione nella stesura base – scritto con un unico e solo inchiostro, al di sopra e al di sotto delle righe della stesura base si troverebbero comunque, suddivise sulla superficie del manoscritto, variazioni apportate a matita; sarebbe quindi possibile (e anche di regola si fa così editorialmente) ascrivere tali note nel loro complesso ad una seconda stesura, cronologicamente successiva. Ma si potrebbe tranquillamente lasciare tale ipotesi al lettore. Fondamentalmente perché anche l'attribuzione delle modifiche a

<sup>64</sup> Backmann, «Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer Dichter», (nota 2), p. 645.

matita ad *una* successiva stesura di rielaborazione è più che altro ipotizzata, ma in realtà non così dimostrabile. Perché è nella natura di tali note a matita che *materialiter* si possa stabilire solo raramente se appartengano ad un unico processo di rielaborazione oppure no. Si potrebbe anche supporre che una modifica a pagina 10 sia stata fatta *prima* di una modifica a pagina 8 ed *in un altro momento di rielaborazione*. Dal solo tratto a matita – nel caso in cui per esso, comunque, si potesse cercare un tale significante – non lo si potrebbe stabilire<sup>65</sup>. Dunque la medesima materialità dello strumento di scrittura *può, ma non necessariamente deve*, significare un'identità virtuale della fase del lavoro.

Tuttavia, le rappresentazioni della cronologia interna dello scritto autografo che ordinano le trasformazioni di questo attraverso la tipografia e gli «Stufenapparate» (tabelle che ordinano la stratificazione temporale dell'autografo), portano con sé un problema metodologico ancora più rilevante, il quale al contempo mostra il loro limite. Il «distendere in successione ciò che è avvinghiato e confuso»<sup>66</sup>, come scrive Beißner, porta non solo teoreticamente, ma anche nella prassi editoriale alla trasformazione dell'abbozzo in una gran quantità di microtesti (questa è la conseguenza implicita di ogni genere di «Stufenapparat»), la cui esecuzione editoriale serve soprattutto allo scopo di avere nuovamente del testo al posto dell'autografo – se non un testo intero, almeno in parti. Il primato della successione in tale rappresentazione di un autografo sacrifica il carattere di costellazione proprio delle indicazioni autografe<sup>67</sup>. Se ad esempio Hölderlin non *cancella* con un tratto, ma *sottolinea* (o, come accade non di rado, semplicemente *lascia*) espressioni modificate o da modificare, si manifesta in tale rapporto con lo scritto che *ciò che se-*

<sup>65</sup> Qualcosa di simile vale, *mutatis mutandis*, per modifiche apportate a penna. Nelle modifiche *all'interno* di una stesura base i cambi di tratto (*ductus*) sono diagnosticabili per la maggior parte in modo relativamente univoco. Per quanto riguarda invece modifiche isolate, segnate sopra o sotto la riga e appartenenti a momenti successivi del processo di scrittura, la diagnosi degli strati si limita di norma ad una lettura di fondi di caffè.

<sup>66</sup> «Hölderlins letzte Hymne», (nota 2), p. 214.

<sup>67</sup> E che neppure permette – per quanto ingegnosa – alcuna emendazione dell'editore. Cfr., a tal proposito, Roland Reuß, «Kritisches Selbstgespräch. Zum Abschluß der historisch-kritischen C.F. Meyer-Ausgabe», *TEXT*, 4 (1998), pp. 161-74: 170-2. Allo stesso modo, prendendo per base un concetto di testo estremamente allargato, Gunter Martens, «Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie», *Poetica*, 21 (1989), pp. 1-25: «Diversamente dagli errori di stampa, che sono dovuti al curatore e quindi non sono significanti per il testo dell'autore, su queste basi le sviste di scrittura nei manoscritti dell'autore appartengono al testo e non devono perciò essere modificate» (p. 16).

*gue* non subentra semplicemente *al posto di ciò che lo precede*, ma entra *con esso* in una *relazione* topografica complessa, la quale racchiude una connessione comunicativa. Questa connessione è, obliquamente alle fila della successione, una relazione di compresenza – per il lettore, ma anche per l'autore. Lo scritto autografo non è – neppure nella microstruttura – un materiale che deve essere trasceso mirando al testo, ma è per sua stessa natura un deposito concreto e legato al proprio luogo, il quale contiene alla stessa maniera scritte precedenti e scritte successive, elementi sottolineati e non, nella riga o sotto o sopra la riga, così come al di fuori di ogni intervallo di riga<sup>68</sup>. Agli «Stufenapparate» non accompagnati da facsimili o trascrizioni diplomatiche, per quanto possano essere precisi, manca proprio tale caratteristica dei manoscritti.

Naturalmente non si vuole in questo modo sostenere che sia superfluo o marginale conservare rapporti cronologici accertabili e offrirli alla lettura. Al contrario. Quanto più precisamente si descrivono (si possono descrivere) questi rapporti, tanto più chiaramente si manifesta la costellazione tramandata nell'autografo. Ma questa costellazione resta ciò che è solamente nel contesto del manoscritto tramandato<sup>69</sup>, e diviene sensibilmente percepibile nel modo più articolato quando un facsimile e una differente trascrizione diplomatica si trovano l'uno di fronte all'altra. Ce ne si può ben render conto sull'esempio della rappresentazione di una variazione nell'elegia di Hölderlin *Brod und Wein*.

Le strofe annotate nel cosiddetto *Homburger Folioheft* (307/5-10) si basano evidentemente sulla copia<sup>70</sup> di bozze preparatorie (in parte conservate). L'autografo è progettato innanzitutto come bella copia riassuntiva: nella prima strofa – il lavoro ha qui un marcato carattere di testo – non compare alcuna variazione immediata<sup>71</sup>. Così una variazione più tarda at-

<sup>68</sup> La *critique génétique* condotta in Francia ha sin dall'inizio posto al centro dei propri questo punto di vista (per il suo sviluppo cfr. Grésillon, *Literarische Handschriften*, [nota 18]). «Genetica testuale» e «critique génétique» sono spesso usati come sinonimi nella rappresentazione di Grésillon. L'importanza del concetto di testo e del testo stesso (nel senso appena descritto) non viene invece pienamente riconosciuta dalla *critique génétique*.

<sup>69</sup> E questa costellazione deve essere analizzata in se stessa, prima che altri manoscritti e stampe vengano presi in considerazione. Prendere in modo particolarmente serio la questione della priorità del detentore dello scritto nel processo di edizione.

<sup>70</sup> *FHA*, supplemento III: *Homburger Folioheft*, a cura di Dietrich E. Sattler und Emery George (1986), pp. 31-6: 31, riga 32, è apparso con una trascrizione sbagliata dell'originale. Cfr. *ivi*, p. 32, riga 1.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 3; cfr. *STA*, vol. II, l. 1, pp. 593-5, *FHA*, vol. 6, a cura di Dietrich E. Sattler e Wolfram Groddeck (1976), p. 222, ha riportato una modifica immediata al vol. 10 (riga 14).



tira su di sé l'attenzione in modo assai più deciso. La prima stesura del verso 14 e seguenti suona così: «Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond / Komēt geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht komt,»<sup>72</sup>. In un momento successivo Hölderlin pone sopra la parola «Schattenbild» (senza cancellarla) la parola «Ebenbild»<sup>73</sup>. È interessante osservare come questa singolare variazione, che introduce una trasformazione di tutti i rapporti di riflessione<sup>74</sup>, sia rappresentata nelle edizioni correnti.

Nel passaggio in questione la «Apparatdarstellung» (rappresentazione tramite apparati) di Beißner funziona per lemmi e contrassegni verbali, e si presenta in questo modo:

**III:** *Text H<sup>2</sup> H<sup>3</sup> J h mit folgenden Abweichungen und Änderungen:*

1 Stadt; still] Stadt. Still J h 2 Und, mit Fakeln geschmückt,] ohne Kommata H<sup>2</sup> J h 3 heim] heim, J h ruhen] ruhen, J h 4 Und Gewinn] Und den Gewinn J h 7 Gärten; vielleicht, daß] Gärten – vielleicht daß H<sup>2</sup> 8 spielt] spielt, J h 9 Jugendzeit;] Jugendzeit – H<sup>2</sup> Brunnen] Brunnen, H<sup>3</sup> 13 regt] reget h 14 Schattenbild] Ebenbild H<sup>3b</sup> J h 15 auch;] auch, J h Schwärmerische] schwärmerische J h kommt,] kommt H<sup>2</sup> 16 Sternen] Sternen, J h uns,] uns H<sup>2</sup> J h 18 Gebirgshöhn] Gebirganhöhn J h

In questa riassuntiva «Apparatdarstellung» non c'è solo da rilevare il difetto che la singolare aggiunta di Hölderlin non vi risalta in alcun modo

<sup>72</sup> *Homburger Folioheft*, (nota 70), p. 31, riga 19 s.

<sup>73</sup> Ivi, riga 18.

<sup>74</sup> A livello tropico il testo di base presenta già da subito un campo di forze in tensione: la luna deve la sua visibilità alla luce del riflesso, ma il testo parla dell'immagine di un'ombra («Schattenbild») – in modo estraniante, come se si trattasse unicamente della visibilità di un contorno. Le interpretazioni che prendono le mosse dal solo sostrato materiale della poesia troveranno già qui difficoltà, figurarsi con l'aggiunta di Hölderlin al di sopra della riga. Accanto al problema semantico, il luogo solleva anche la questione relativa alla relazione dell'unica modifica apportata nella prima strofa con le numerose variazioni delle strofe 4-9. Si dovrebbe pensare che Hölderlin abbia aggiunto nella prima strofa una sola parola, nella seconda nessuna, e che abbia poi messo il seguito della poesia radicalmente in questione iniziando con le aggiunte nel primo terzo della terza strofa? O non potrebbe invece essere che quell'unica variazione della strofa 1, altrimenti completamente integra, sia una conseguenza di quella più tarda rielaborazione generale? Se essa è una conseguenza, allora si tratta di un passaggio ancora più tardo, e una «rappresentazione lineare del testo» dovrebbe accogliere un'ulteriore fase.

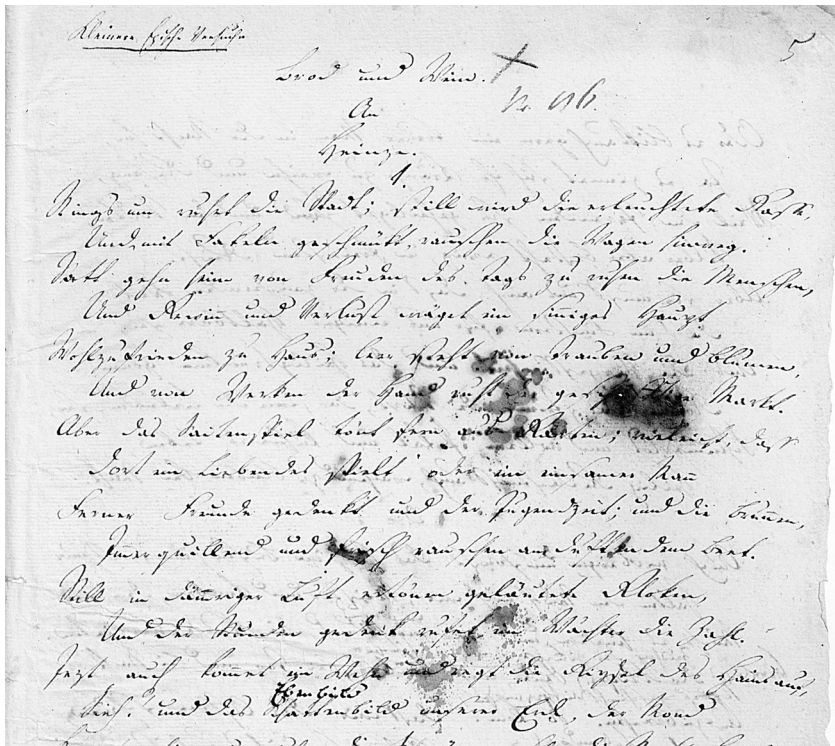
(ogni capacità immaginativa è qui comunque insufficiente). Ma bisogna innanzitutto dichiarare fuorviante l'unificazione dell'annotazione hölderliniana a stampa con le varianti, *f*<sup>75</sup>, a una copia di mano estranea, basata su questo stesso testo, *h*<sup>76</sup>. Entrambi i materiali in causa tramandano *testi*, mentre l'inserzione «Ebenbild» si trova in uno scritto autografo, il quale proprio a causa di tale aggiunta non può più essere rappresentato semplicemente come testo<sup>77</sup>. Poiché quanto più nella prima stesura l'autografo ha ancora un comune carattere di testo, tanto meno va trattato al modo di un testo lineare il fatto che la parola «Ebenbild» non cancelli, né releghi in secondo piano, la parola precedentemente scritta, «Schattenbild». Non compare alcuna cancellatura. Una parola viene ad aggiungersi ad un'altra<sup>78</sup>.

<sup>75</sup> La prima strofa di *Brod und Wein* era apparsa sotto il titolo *Die Nacht* nel *Musenalmanach für das Jahr 1807*, pp. 90 ss., a cura di Leo Freiherr von Seckendorf.

<sup>76</sup> Come si evince dal breve brano della *STA*, la raccolta di poesie della principessa Auguste von Homburg contiene copie a stampa di Hölderlin. Non ritengo che il valore di fonte di queste copie sia chiarito nei dettagli. Beißner è certo che «non c'è un qualsivoglia altro esemplare alla base delle copie, ma solo gli esemplari propri di Hölderlin, da lui stesso migliorati» (*STA*, vol. I, l. 2, p. 325).

<sup>77</sup> L'elegia di Hölderlin riflette, sullo sfondo del titolo *Brod und Wein* – e con l'implicazione del controverso rapporto tra «essere» e «significare» nella tradizione occidentale –, il problema generale non solo di come la scrittura poetica si possa riferire a ciò che la precede (il cosiddetto mondo reale, riferimento al significato, *Bedeutungsbezug*), ma di come ciò di cui si scrive possa essere presente nello stesso scrivere (riferimento all'essere, *Seinsbezug*). Il primo verso non solo parla di questa «erleuchtete Gasse», ma sorge nello stesso parlare evocativo, *diviene* [*wird*] questa («still *wird* die erleuchtete Gasse», corsivo mio), e a partire da ciò si fa, in fin di verso, *silenzioso* [*still*]. Se si segue questa interpretazione del parlare poetico (il che andrebbe al di là dei confini delle mie note), sembra pensabile che con la coppia greco-biblica immagine d'ombra / ritratto della «terra» («Schattenbild / Ebenbild der "Erde"»), un anagramma di «discorso» («Rede»); gent. indicazione di Wolfram Grodeck) venga in realtà indicata la stessa condizione della scrittura, così come essa si manifesta testualmente nella bella copia e *ipso facto* non più testualmente nel manoscritto attraverso l'inserzione della parola «Ebenbild» (passaggio dall'auto-apografo all'autografo). La bella copia, testo orfano di padre, viene ripresa e raccolta nella bozza manoscritta. La critica della scrittura («Schriftkritik») di Platone (*Fedro* 274d fino alla fine), tornata di dominio pubblico attraverso gli studi platonici di Wilhelm Gottlieb Tellemann (*System der Platonischen Philosophie*, 4 voll., Leipzig, 1792-1795), definisce notoriamente lo scritto (testuale) privo di luogo e di padre come εἶδωλον del discorso orale, il quale viene caratterizzato come «vivo e animato» (ζώντα καὶ ἔμψυχον, 276a). Nel 1804 Schleiermacher tradurrà questa parola in questo luogo con «immagine di un'ombra» («Schattenbild»).

<sup>78</sup> Sarebbe solamente una considerazione da economia di rappresentazione (ingiustificata in riferimento alla cosa) sostenere che i passaggi cassati da Hölderlin possano essere riportati senza tratti di cancellatura (siano tuttavia da intendersi come poi cassati). Una caratteristica centrale dei manoscritti sarebbe condotta, seguendo questa tesi, alla scomparsa.



A confronto con la «Apparatdarstellung» di Beißner, la «rappresentazione lineare del testo» della *FHA* chiude il conto dello scritto autografo con la restante tradizione critica riguardante il brano. Al posto di qualsiasi miscuglio di «Stufenapparat» ed apparati a lemmi e contrassegni si presenta qui una rappresentazione a strati («Stufendarstellung»), virtuosamente eseguita, la quale permette ai singoli testimoni un'indipendenza molto maggiore che non nel caso di Beißner<sup>79</sup>.

	VI	
	Neufassung und Erweiterung auf der Basis von V; zuvor einzelne Unterstreichungen.	
	recto	307/5
T, 1-13	wie V	1-17
	Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond	19
14	<b>Ebenbild</b>	18
15-26	wie V	20-34

<sup>79</sup> *FHA* 6, 252.

Nondimeno, anche questa rappresentazione è dominata dal pensiero di rendere testi le costellazioni di abbozzi, quanto meno al livello della microstruttura<sup>80</sup>. Il fatto che la *FHA* chiami questa parte del proprio apparato «rappresentazione lineare del testo» (corsivo mio)<sup>81</sup> testimonia proprio di questo, così come, del resto, l'inevitabile valore funzionale che spetta al conto delle linee in questo tipo di rappresentazione<sup>82</sup>. Sono già stati descritti la dinamica propria e l'obbligo sistematico, in questo tipo di rappresentazione, di *dovere* stabilire tutto in modo cronologicamente preciso; d'altra parte le si contrappone nella stessa edizione ciò che la *FHA* chiama «trascrizione differenziata»<sup>83</sup>. Questa, e non la «rappresentazione lineare del testo», è il luogo in cui la struttura del manoscritto, la costellazione sulla carta dei tratti tracciati dalla mano, diviene trasparente – e proprio nella sua forma non solo pre-testuale, ma anche a-testuale. Una sola occhiata a questa trascrizione mostra di più di quanto uno «Stufenapparat», per quanto perspicuo, potrebbe mai permettere:

<sup>80</sup> Un «testo costituito» è, di conseguenza, per la *FHA* «un testo che deriva dalla rappresentazione lineare di un manoscritto non redatto in bella copia» (*FHA* 6, 9).

<sup>81</sup> La *FHA* spiega il *terminus* nel modo seguente: «il materiale testuale raffigurato spazialmente nella trascrizione viene sviluppato nella rappresentazione lineare del testo come sequenza testuale cronologica; le categorie della nascita del testo (concetto, bozza, bella copia, revisione ecc.) sono numerate in cifre romane. All'interno delle fasi del testo, le varianti del segmento (verso, linea) vengono posizionate in modo tale che tutte le varianti siano chiaramente leggibili (cioè leggibili *ad alta voce*; dalle varianti evidenziate in caratteri tipografici marcati si delinea la costituzione testuale di una fase»: *FHA* 6, 8).

<sup>82</sup> Nelle bozze di prosa, a causa della loro natura, tutti questi organizzati metodi di annotazione non funzionano più – cosa che non ne impedisce l'applicazione in base alla particolare situazione. Per quel che concerne il problema della numerazione di righe e versi nelle edizioni storico-critiche cfr. entrambi i recenti saggi di Rolf Bücher, «Befunde deutlich? Probleme der Zeilenzählung in der Celan-Ausgabe», in *Textgenetische Edition*, (nota 1), a cura di Zeller und Martens, pp. 211-22, e Gunter Martens, «Das Problem der Verszählung. Überlegungen zur Einrichtung des Zeilenzählers in genetischen Textdarstellungen», *ivi*, pp. 197-210.

<sup>83</sup> «La trascrizione tipografica differenziata è base dell'edizione testuale: le relazioni spaziali del manoscritto compaiono secondo una conversione adattata per la stampa. I differenti strati dello scritto sono evidenziati e differenziati da caratteri tipografici diversi, marcati in modo graduale» (*FHA* 6, 8).

\* Kleinere Epische VersucheBrod und Wein. ~~X~~  
Nr. 86.

An

Heinze.  
1.

- 5 Rings um ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse,  
Und, mit Fakeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg.  
Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,  
Und Gewiñ und Verlust wäget ein siñiges Haupt  
Wohlfrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blumen,
- 10 Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt. \*\*  
Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht, daß  
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mañ  
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit; und die Bruñen,  
Imerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.
- 15 Still in dämrigter Luft ertönen geläutete Glocken,  
Und der Stunden gedenk rufet ein Wächter die Zahl.  
Jetzt auch kömēt ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,  
**Ebenbild**  
Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond
- 20 Kömēt geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kömēt,  
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,  
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den  
/Menschen  
Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf.

La sola rappresentazione tipografica rende ben percepibile la proporzione della variazione hölderliniana in riferimento a quanto era già stato scritto: punto di svolta nella trascrizione di questa strofa, in cui il testo già scritto figura *forzatamente aperto* [«aufgebrochen»], il campo dello scritto nuovamente *dissodato* [«umbrochen»] e in cui, con l'inserzione di una sola piccola parola, si verifica una completa relativizzazione del testo fondamentale già fissato – e, paradossalmente, senza nemmeno toccarlo. In questo modo si tiene conto della cronologia senza perdere nulla in precisione. La cronologia risulta leggibile nel luogo stesso del passo in base allo spessore del tratto, e rappresenta l'aggiunta e la variazione come successive. In un modo tale, però, che qui la linearità testua-

le non si sottomette più alla topografia dell'autografo, ma le si lega, ne diviene un momento.

Le trascrizioni diplomatiche che contengono una rappresentazione cronologica differenziata sono sempre il mezzo adeguato di tecnica editoriale per riprodurre le costellazioni dei manoscritti per quanto complicate esse siano. Nelle condizioni del 1975 era pratico e sensato porre a lato di una trascrizione una «rappresentazione lineare del testo», la quale doveva assumersi il compito dell'ordinare cronologicamente. Tale pratica aveva però innanzitutto motivazioni tipografiche, poiché nessuno a quel tempo avrebbe avuto a disposizione strumenti grafici sufficientemente precisi per differenziare e rendere leggibili, unicamente tramite i tipi di carattere, i complessi rapporti cronologici interni ad una trascrizione. Oggi ciò è possibile tramite computer<sup>84</sup>, e dunque la trasformazione di costellazioni di abbozzi in testi o microtesti non è più necessaria: in realtà non sussiste più l'obbligo dello «Stufenapparat» di stabilire e correlare tutto, di fatto inadeguato al materiale, ma giustificato in quanto funzionale alla rappresentazione<sup>85</sup>. Se ne rammaricheranno molti, soprattutto quelli che sono programmati in base all'ordine lineare. Ma tramite una rappresentazione integrata diviene più libera la fantasia del lettore, e ciò che va perduto in apparente risolutezza (nessuna vera perdita), è riguadagnato nei termini della mobilità dei riferimenti interni allo scritto autografo. La genetica testuale (senza virgolette) può essere fiduciosamente lasciata ai lettori e agli interpreti del testo.

<sup>84</sup> La rappresentazione si può avvalere di una serie di caratteri e cancellature differenzialmente marcati, così come (ma ciò è significativo solo in casi eccezionali) di scritte outline e di svariate sfumature di grigio, ovvero di colore, per quanto, tipograficamente, sia più semplice evidenziare la cronologia delle modifiche positive che non quella delle cancellazioni. Qui gli indici in apice si sono rivelati molto utili. Nel caso estremo in cui questo strumentario non fosse sufficiente (o non propriamente chiaro) si può ricorrere ad una nota a piè di pagina per semantizzare la relazione temporale della variazione. Come esempio cfr. la trascrizione della p. 35r di *Der zerbrochne Krug*, in Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, I, 3, a cura di Roland Reuß e Peter Staengle, Basel-Frankfurt a.M. 1995, p. 358.

<sup>85</sup> Significativamente la *Homburger Folioheft* e la *Stuttgarter Foliobuch*, uscite nell'ambito della *FHA*, sono state consegnate solo con la trascrizione tipografica, e non con la rappresentazione lineare del testo.

# PHILOLOGY REDUX?

DAVID C. GREETHAM

In a generous and comprehensive account of my *Theories of the Text* (Oxford, 1999) in *Ecdotica*, 2 (2005, pp. 80-98, «These post-philological days...»), Paul Eggert offers the reader a perceptive, articulate, and provocative account of the organisation, rhetorical method, and critical substance of the work. Normally, any author would be so gratified by such a knowledgeable and lucid account of his or her writing, that no further comment would be called for; and I am inevitably very grateful that Eggert obviously «comprehends» so much of *Theories*, sometimes bringing such a clarity of analysis to the book that I myself feel that I now know the book better than when I wrote it. And yet... Eggert quite properly makes much of the timing of the publication, in the last year of the 1990s: «It is clear to me that the project that this work embodies... ought to be seen as an expression of the 1990s from which we must move on» (Eggert, p. 82). But, as is a commonplace in academic publishing (and as Eggert fully understands), with substantial production delays the great bulk of the book had been written as much as a decade or so earlier, and given that Eggert's own review had first appeared in *TEXT*, 13 (2003) and that he then offers a «Postscript» written in 2005 for the *Ecdotica* publication, it is clear that the question of cultural chronology and the timing and reception of a work is a complex and inevitably *belated* critical question.

Eggert's own view of this ongoing chronology is that «the moment of

DAVID GREETHAM è *Distinguished Professor* nel City University of New York Graduate Center. Ha fondato l'interdisciplinare Society for Textual Scholarship nel 1979 ed è stato co-direttore della sua rivista *TEXT*. Le sue pubblicazioni includono *Theories of the Text* (1999), *Margins of the Text* (1997), *Textual Transgressions* (1997), *Scholarly Editing* (1995), and *Textual Scholarship* (1992, 1994). Ha pubblicato studi ad ampio raggio su argomenti antichi e moderni, e attualmente sta lavorando ad un libro intitolato *The Pleasures of Contamination*.

editorial theory (as we learned to call it in the 1980s) is over» (p. 82) and that a «marriage of bibliographically inspired editorial theory with book history would surely be one made in heaven» («Postscript», p. 97), citing as evidence the enormous success of the Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP, at <http://www.sharpweb.org/index.html>), its publication *Book History* (at <http://www.sharpweb.org/bookhist.html>), together with a recognition that disciplinary change is constant, as evident in such examples as the journals *Bulletin of The Bibliographical Society of Australia and New Zealand* (BSANZ, at <http://www.csu.edu.au/community/BSANZ/>) and *Text*, published by the Society for Textual Scholarship (at <http://www.textual.org/>) trying to catch up with recent swerves by renaming themselves *Script and Print* and *Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation* respectively. This shift of nomenclature and its representation of comparatively recent scholarly changes in research and intellectual concentration sound like very plausible reconfigurations of the academic territory, as is the forthcoming *Blackwell Companion to the History of Books*, edited by Jonathan Rose and Simon Eliot (both involved in the foundation of SHARP and *Book History*). One irony, however, might be that I have written the article on «What Is Textual Scholarship?» for this volume, and another that, if all goes according to plan, there will also be a *Cambridge Companion to Textual Scholarship*, edited by Neil Fraistat and Julia Flanders<sup>1</sup>. Thus, even within the changing landscape, some of the «old» concepts – like «textual scholarship», the rationale for the Society for Textual Scholarship and its publication(s) – have not yet given up the ghost, and there are no signs that such august and longstanding journals as the *Papers of the Bibliographical Society of America* (see <http://www.bibsocamer.org/>) or the *Library* (the publication of the Bibliographical Society, United Kingdom, <http://www.bibsoc.org.uk/>) or *Studies in bibliography* (<http://etext.virginia.edu/bsuva/sb/>) are about to capitulate to the new modes by changing either their names or their focus on “hard” bibliography (of the type initially practised by BSANZ)<sup>2</sup>. Moreover, the existence

<sup>1</sup> *Cambridge Companion to Textual Scholarship*, ed. by Neil Fraistat, Julia Flanders, in preparation. I am contributing an essay on «Textuality and New Media Ecologies, 1600-2000».

<sup>2</sup> Similarly, it appears very unlikely that such «bibliographical» journals as the Canadian (<http://www.library.utoronto.ca/bsc/>), Oxford (<http://www.oxbibsoc.org.uk/>), Edinburgh (<http://www.edbibsoc.lib.ed.ac.uk/>), Cambridge (<http://www.lib.cam.ac.uk/cambibsoc/>) societies for the «old» bibliography are about to change, or that more specialised journals, for example, the Association for Documentary Editing (<http://etext.virginia.edu/ade/>), (primarily concerned with the editing of American historical docu-



of *Ecdotica* itself, with a *Comitato scientifico* that can be seen as very much a case of «rounding up the usual suspects» (Roger Chartier, Umberto Eco, Conor Fahy, Hans Walter Gabler, Lotte Hellinga, Bodo Plachta, among other luminaries), testifies to more of a continuum of the sort of wide-reaching but textually/editorially focused materials that characterised such journals as *Text*. The main contents of *Ecdotica* similarly represent this combination of large purview (in terms of subject matter) and carefully focused argument, with essays by Luciano Formisano, «Gaston Paris e i “nouveaux philologues”», Francisco Rico’s «“Lectio fertilior”: tra la critica testuale e l’ecdotica», Pasquale Stoppelli’s «Dentro la LIZ, ovvero l’edizione di mille testi», and Peter Shillingsburg’s «Verso una teoria degli atti di scrittura». Similarly, while the *Foro* on «Le collane di classici» does give some «book history» (and I would cite in particular Hugues Pradier on «La “Bibliothèque de la Périade”» and Joseph Thomas on the «Library of America» as brief but very informative accounts of the two «national» collections of literature), this is not «book history» in quite the sense meant by SHARP (or, I suspect, Paul Eggert). Both «theory» and «editing» are very much alive in the pages of *Ecdotica*, as its very title might suggest<sup>3</sup>.

Moreover, the very recent appearance of *Ecdotica* has a German-language precursor in *editio* (now edited by Bodo Plachta, who not coincidentally sits on the editorial board of *Ecdotica*). Indeed, the full title of *Editio, Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft* (Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition und der Arbeitsgemeinschaft philosphischer Editionen), makes this (inter)national and «editorial» identity still clearer. The «virtual conference» on textual scholarship being held (if that is quite the right word) in Lisbon in 2007, and the establishment of the Centre for Textual Scholarship at De Montfort Univer-

ments), or the Renaissance English Text Society (<http://www.asu.edu/clas/acmrs/publications/mrts/crets.html>), or the Early English Text Society (<http://www.eets.org.uk/>), (the series of editions of medieval texts that was begun to provide the documentary raw materials for the *Oxford English Dictionary*) are about to change their basic editorial or textual principles.

<sup>3</sup> In the «Presentazione del Primo Numero» appended to the 2005 volume of *Ecdotica*, Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini and Francisco Rico trace the history of *ecdotica* to the period of Dom Quentin, as virtually synonymous with *critica testuale* – as distinct from, but related to, the more recent *textual scholarship* (p. 251) – and then cite a dictionary definition of *ecdotica* as «la disciplina que estudia los medios y los fines de la edición de textos» (p. 253). For some further reflections on current Anglo-American usage, see my «What is Textual Scholarship?», in *Blackwell Companion to the History of Books*, ed. by Jonathan Rose, Simon Eliot, Oxford, Blackwell, 2007, which takes in a somewhat wider view of *textual scholarship* than just «edición de textos».

sity in England (<http://www.cts.dmu.ac.uk/>) (with another «usual suspect», Peter Shillingsburg, as its first director), a similar Institute for Textual Scholarship and Electronic Editing at the University of Birmingham (<http://www.itsee.bham.ac.uk/>), with D. C. Parker and Peter Robinson as directors, the creation of a graduate program in textual studies at the University of Washington, Seattle (<http://depts.washington.edu/texts/program.htm>), the Editorial Institute at Boston University (<http://www.bu.edu/editinst/>), together with the increasing success of the offshoot of STS, the European Society for Textual Scholarship (<http://www.textualscholarship.org/ests/>) and its publication, *Variants*, are just further testimony to the fact that the obituaries for textual scholarship and editing are at least premature, and that an alliance, matrimonial or otherwise, with «history of the book» is not the only way to rescue the discipline, though I should emphasise that, as the «History of the Text» chapter of my *Theories* demonstrates, I do regard book history, *l'histoire du livre*, or new historicism as valuable, if not vital, components in the broad configuration of textuality.

At the same time, it would be foolish not to recognise that (at least in Anglo-American academia), the fortunes of textuality and editing have shifted in the last few decades. Old-style philologists may look back longingly at the time when the completion of a textual edition was regarded as the *sine qua non* of a doctoral education in literature, whereas now very few completed dissertations are solely or primarily in this form. I can testify to this from my own training, when (in the early 1970s) a straightforward scholarly edition of Trevisa's Middle English translation of Bartholomaeus Anglicus' *De Proprietatibus Rerum*<sup>4</sup> was not institutionally acceptable as fulfilling the requirements for the Ph.D., and I was advised that I should surround or contextualise the edition of Book XV of this work (*Liber Quintus Decimus tractat de regionibus et prouinciis*) with a cultural-historical study of the geographic imagination in the classical and medieval periods. One might argue that such a «contextualising» of an edition is, in any case, a necessary part of the editor's responsibility and that, as textuists as diverse as G. Thomas Tanselle and Jerome J. McGann have insisted<sup>5</sup>, editing is not simply a mechanical or

<sup>4</sup> *On the Properties of Things. John Trevisa's Translation of Bartholomaeus Anglicus De Proprietatibus Rerum*, Gen. Ed. M. C. Seymour, Oxford, Clarendon Press, 1975, 2 vols.

<sup>5</sup> For McGann, see especially «The Monks and the Giants: Textual and Bibliographical Studies and the Interpretation of Literary Works», in *Textual Criticism and Literary Interpretation*, ed. by Jerome J. McGann, Chicago, University of Chicago Press, 1985 and «The Textual Condition», *TEXT*, 4 (1988), pp. 29-38, repr. *The Textual Condition*, Prince-

technological exercise and of necessity involves a fully developed critical awareness of the cultural ambience out of which the text emerged (with McGann also maintaining that the post-publication of the work, whether or not sanctioned by the author, is just as potentially valid textually as the «originary» moment of composition). Indeed, I believe that most practising editors would take for granted that the sort of «contextualising» mandated for my dissertation would appear under various guises in the full edition itself, as historical/cultural introduction, as textual and explanatory notes, as commentary, glossary, index, and all the other parts of what Kathryn Sutherland has identified as the «search engines and tools for navigation that the print edition has developed»<sup>6</sup>, that is, the powerful codes through which a scholarly edition is read.

But editing as such has nonetheless been replaced from its former privileged position in the academic hierarchy. I believe I was fortunate that, in my very first doctoral seminar, the poet and critic John Hollander required as a first assignment that we all produce an 'edition' of a seventeenth-century poem selected from a sheaf of manuscript facsimiles that Hollander distributed. Thus, while no textual critic or editor himself<sup>7</sup>, he recognised that we could not begin the critique of a seventeenth-century poetic until we had at least been confronted with, and wrestled with, the bibliographical artefacts in which this poetic was housed. But I would doubt that such textual acuity is widespread in the academic

ton, Princeton University Press, 1991, among other works. For Tanselle, see especially *A Rationale of Textual Criticism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

<sup>6</sup> «[t]he codex [...] has been the dominant means, our most powerful tool, for developing, storing, and distributing textual information. Over centuries, it has evolved specialized protocols and formulas, search engines and tools for navigation (contents pages, glossaries, indices, footnotes, critical apparatus of various kinds), all designed to organize, retrieve, and discriminate between the complexly related or distinct kinds of information held within text». «Looking and Knowing: Textual Encounters of a Postponed Kind», *Beyond the Book: Theory, Culture, and the Politics of Cyberspace*, ed. by Warren Chernaik, Marilyn Deegan and Andrew Gibson, Oxford, Office for Humanities Communication, 1996, p. 12, cited in Greetham, «Against Millennialism: First and Last Words from the Cross», *TEXT*, 16 (for 2004), pp. 1-32.

<sup>7</sup> But see his edition for the Library of America of the two-volume *American Poetry: The Nineteenth Century*, New York, Literary Classics of the United States, 1993, for which he favours as copytext «the earliest book edition prepared with the author's participation», although «revised editions are sometimes followed, in light of the degree of authorial supervision and the stage of the writer's career at which the revisions were made» (1, p. 945), two qualifications that provide a good deal of editorial license. See also his *Poems of Our Moment: Contemporary Poets of the English Language*, New York, Pegasus, 1968.

community; in fact, as I have previously noted<sup>8</sup>, all too frequently our «non-textual» colleagues may not bother to specify a particular edition for classes, but will work from the assumption that «any text will do». The question of course is *what* exactly will it do?

Another anecdote will illustrate the academic problem in a very practical way. The initial rationale for my edited collection of essays, *The Margins of the Text* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997) came from a panel I assembled for a conference of the Modern Language Association of America, during which it came out that, at one of the institutions represented by the panelists, a textual edition, a bibliography, or any other manifestation of «textuality», such a publication was regarded as just one *half* of a «real» book (presumably of criticism) in decisions on promotion, tenure, and so on. There could hardly be a more telling or more pernicious example of how our fortunes had slipped: we had to produce *twice* as many publications as our «critical» colleagues to get the same recognition. Furthermore, the demise of such «bibliographical» journals as *Analytical and Enumerative Bibliography* and *Proof* (coupled with the shift of focus in the retitling of *Text* as *Textual Cultures*) shows the change of fortunes in terms of reception, and presumably institutional support, with the obvious *caveat* that a substantial number of academic journals – in any field – do fold.

I would therefore offer a slightly different *Weltanschauung* for ‘text’ and «editing» than that proposed by Eggert. It is not (solely) by an alliance with the upstart history of the book alone that the old philology can be saved, but by a recognition that, like all scholarly disciplines, textual scholarship will partake of (and in part help to create) the intellectual complex in which certain types of question tend to be thought of, and therefore asked, as the climate of critical *possibilities* gradually shifts. What is thinkable at certain moments?

This question is, of course, a metaquestion, as well as an epistemological one. Certain types of «knowledge» can only be recognised as such, and thus investigated, when we have acknowledged the existence of what

<sup>8</sup> See my «A Suspicion of Texts», *Thesis*, 2, No. 1 (1987), pp. 18-25 (repr. *Textual Transgressions: Essays toward the Construction of a Biobibliography*, New York, Garland, 1997), and Peter Shillingsburg’s comment: «if any text will indeed do, then perhaps we should admit that the object of textual criticism is useless and abandon the whole enterprise», in «Text as Matter, Concept, and Action», *Studies in bibliography*, 44 (1991), pp. 31-82, at p. 83, repr. *Resisting Texts: Authority and Submission in Construction of Meaning*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, a counsel of despair that I address in the reprint of «Suspicion» and elsewhere.

Stanley Fish has called an «interpretive community»<sup>9</sup>, an issue I raise in *Theories* via Barbara Herrnstein Smith's concept of «contingencies of value»<sup>10</sup>, especially as it applies to the current «social textual criticism» (or, for that matter, to the academic and intellectual «value» that Eggert correctly ascribes to the currency of «history of the book»). I posit this problem, for Smith and any other critic offering a characterisation of this «currency», as «a failure to understand this very contingency of contingency, or socialization of socialization» (*Theories*, p. 374). I claim that

[i]n charting the historical move from the absolutism of value in a self-evident canon to the contingent and historically variable and local canonicity of the multiple canons of today, Smith acts with the very epistemological absolutism she condemns in exclusivist supporters of the universal canon, for she fails to acknowledge that her ability to make contingency into either a law or even a probability is itself contingent upon the historical moment in which such a truth-claim can be made. Similarly, the paradox of the social textual critics is that arguments valorizing the socialization of text are themselves dependent on the socialization of an epistemology that sustains such contingency over the absolutism of eclecticism (pp. 374-5).

Now, I recognise that for some practitioners (and perhaps some readers), this contingency of contingency argument might seem like another counsel of despair: if we cannot with confidence posit some form of grounding or fundamentalism that is fixed and immutable, by what measure can we ascertain that the *practice* of our criticism, textual or otherwise, is of any permanent *value*<sup>11</sup> (to borrow Smith's term)?

<sup>9</sup> Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1980.

<sup>10</sup> Barbara Herrnstein Smith, «Contingencies of Value», in *Canons*, ed. by Robert von Hallberg, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

<sup>11</sup> Claire Badaracco briefly addresses this issue of «value» and editing in «The Editor and the Question of Value: Proposal», *TEXT*, 1 (1984), pp. 41-3, in which her own sense of «contingency» is not temporal or cultural, as in Smith, but disciplinary: «[f]or the documentary editor, it is not the text but the document itself which is of the greatest value. [...] While the textual editor values the art of constructing the text, he or she assumes that the text is greater than the evidence. For the documentary editor, connoisseurship of documents is valuable, the art is in the evidence [...]. I think a categorical description of the schools of «textual» and «documentary» editing, and editorial decisions which one makes upon principles emerging from one's philosophical stance in relation to the problem of VALUE, is of greater use than the terms «Literary» and «Historical» (pp. 42-3). This invocation of *value* was answered by Fredson Bowers in a companion essay, «The Editor and the Question of Value: Another View», *TEXT*, 1 (1984), pp. 45-73, in which

There are several ways that we can address this problem (some of them presented in *Theories*). One escape from the historical paradox is simply to recognise that, yes, the «times, they are [always] a-changing» but to enlarge Bob Dylan's prescription that «The slow one now / Will later be past / As the present now / Will later be past / The order is / Rapidly fadin' / And the first one now / Will later be last» beyond its teleological or «progressive» mode ( $x$  leads to  $y$  which leads to  $z$ ) into a cultural complex where there is no single narrative (Marxist, Hegelian, Christian, Whiggish) of beginnings, middles, and ends, but a series of often unseen mini «revolutions» whose epistemological significance can perhaps be observed only *after* the total «revolution» has taken place. An example I use in *Theories* is Fernand Braudel's account of how he came to *make* his book on the Mediterranean<sup>12</sup> (*Theories*, p. 117). He notes that in 1928, his «original» intention for the book was for it to be a «classic and certainly more prudent form» (Braudel, p. 19) of diplomatic history, with Philip II as its inevitable central figure. This sort of account was «strongly approved» by other, more senior, historians, but, during the actual process of research, Braudel realized that «these statesmen were, despite their illusions, more acted on than actors» and that he would thus have to «move outside the traditional bounds of diplomatic history» (p. 19). What this move meant to Braudel was he would «dissect history into various planes, or, to put it another way, to divide historical time into geographical time, social time, and individual time. Or, alternatively, to divide man into a multitude of selves» (p. 21). Taking a position against the dominance of Ranke and Brandi, Braudel thus concludes that «the [traditional] historical narrative is not a method, or even the objective method *par excellence*, but quite simply a philosophy of history like any other» (p. 21). I summarise by saying that «“history” thus becomes “story”» (*Theories*, p. 117) and go on to show the practical implications of Braudel's shift in scholarly perspective: that «“Philip II” functions in Braudel's title [and in his work] only as an enabling mechanism: the book is not «about» Philip II, his wars, or his religious policies

he maintains that Badaracco's arguments «are philosophical and deductively based, not practically and inductively as has always been the guiding principle of textual criticism. There also seems to be an appeal to aesthetic considerations which have ordinarily been excluded from discussions of textual-critical theory» (p. 45). Bowers's demurrals doubtless reflected the intellectual position of the early 1980s, but a lot has happened since then, and the issue of the relation between the *value* of the «philosophical» and the «practical» lies at the heart of Eggert's critique of *Theories* and of this current essay.

<sup>12</sup> Fernand Braudel, *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, A. Colin, 1949, trad. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, trans. Siân Reynolds, New York, Harper & Row, 1972.

but has virtually the opposite hierarchical construction: it describes how the “Age” of “Philip II” is constructed out of the matrix of individual and multitudinous human agencies, or even *lack* of chartable human agencies, constructed at a level «invisible» to the great-figure historian» (*Theories*, p. 117). I would therefore offer this account of Braudel’s methodological and «theoretical» shift from the «great-figure» to the *annalistes* view of history as a corrective (or at least a demurral) to Eggert’s claim that while my marshalling of scholars like Braudel, Foucault, McGann, Kristeller, Hankins, and Chartier into «camps» (Eggert, p. 83) «retrieves a clarity out of the desperate over-production of literary-theoretical books and articles of recent years» (p. 83), that «[r]elevance to the practical and workaday empirical level is not always obvious, and in this volume the two [abstract and practical] are not serving to correct or qualify one another» (p. 83). Braudel’s exposing of himself as an historian moving from one methodological world-view to another is not just a personal narrative but also explains why the resultant book is, in very «practical» terms, very different in substance and argument from the one he had originally intended.

As I very briefly touch on in *Theories*, this shift reminds me of Tolstoy’s final chapter of *War and Peace*<sup>13</sup>, in which, after dealing with the figure of Napoleon *as if* he were a «great figure», he challenges this very assumption: «before talking about Napoleons, and Louis, *and great writers*, [emphasis added] we must show the connection existing between those persons and the movement of nations [...]. So long as histories are written of individual persons – whether they are Cæsars and Alexanders, or Luthers and Voltaires – and not the history of *all*, without one exception, *all* the people taking part in an event, there is no possibility of describing the movement of humanity without a conception of a force impelling men to direct their activity to one end. And the only conception of this kind familiar to historians is power» [emphases in original] (Tolstoy, pp. 1348, 1353). This placing of power at the centre of historical movements sounds like Foucault *avant la lettre* (though Tolstoy’s later analysis somewhat undermines this centrality), but the important point, for Tolstoy and for Braudel, is that the decision to adopt a specific perspective on, say, power, does have an enormous effect on the historian’s ability to «find the component forces that make up the composite or resultant force» [so that] «it is essential that the sum of the component parts should equal the resultant» (p. 1349).

<sup>13</sup> Leo Tolstoy, *War and Peace*, trans. Constance Garnett, New York, Modern Library, 1994.

My point is that «composite or resultant force» in Braudel's finished version of *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II* is very different from that he had intended as he began work on the book, and that what was *unthinkable* in 1928 became *thinkable* several decades later. The shift in method, in theory, in philosophy, had enormous implications for the practical production of the book.

An example of this theoretical and methodological shift having produced a different sort of work – but this time on an even larger scale than Braudel's *Mediterranean* – is the focus, style, taxonomy, and even the subject matter of the new *Oxford English Literary History* as against the 'old' *Oxford History of English Literature*, both 'monumental' multi-volume series by many hands and both representing the intellectual and social milieu in which they were produced. Again, the «theory» of «literature» (and of «history») manifested itself in two very different «practices». As Jonathan Bate lucidly explains in his review of *OHEL* versus *OELH*<sup>14</sup>, even the term «literature» shifts its form and function: in *OHEL* «English Literature» is the broad subject of which the series is a cumulative history, but in *OELH* «literature» loses this dominant position to be replaced by «literary history». Bate provides a very clear account of how these differences affect the structure and content of the series:

The aim of *OHEL* was to provide summary accounts of as many writers as possible. Virtually forgotten authors were given their page, major ones their chapter, few individual works more than a handful of pages. In most volumes, the historical and social context remained wholly in the background. The new *OELH*, by contrast, has not been conceived as a comprehensive survey of the works of all «major» and «minor» authors of the past thousand years [...] The primary aim of the new series is to explore the diverse purposes of literary activity and the varied mental worlds of writers *and readers* [emphasis added] in the past. Particular attention is given to the institutions in which literary acts take place (educated communities, publishing networks and so forth), the forms in which literary works are presented (traditions, genres, structural conventions), and the relationship between literature and broader historical continuities and transformations. Literary history is distinct from political history, but a historical understanding of literature cannot be divorced from cultural and intellectual revolutions or the effects of social change and the upheaval of war (p. 17)<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Jonathan Bate, «A Monumental Task», *The Times Literary Supplement*, October 4, No. 5192 (2002), pp. 16-7.

<sup>15</sup> Note that Bate's critique of *OHEL* and *OELH* also emphasises the *literary* over *literature* («literary activity», «literary acts», «literary works», «[l]iterary history») and that even



In my view, Bate quite correctly explains this difference by noting that J. I. M. Stewart's volume in *OHEL* appeared as *Eight Modern Writers*<sup>16</sup>, and that «Stewart's emphasis on the close reading of a select "great tradition", and his complete neglect of the social circumstances of literary production were products of the 1940s and 1950s, the heyday of the "new criticism"» (pp. 16-7). Stewart's volume was never regarded as one of the stronger contributions to *OHEL* (perhaps by the time it appeared, in 1963, the critical climate had already begun to shift), but even the more highly regarded volumes (for example, Douglas Bush on the earlier seventeenth century<sup>17</sup>), despite what Bate characterises as «lucid, well-judged literary analysis» provided «little attention to effects on literature of the political cataclysms of the Cromwellian era» (p. 16).

Bate does not find anything surprising in these differences, nor do I find anything surprising in his ability to «see» them in these terms, for in 2002 he was writing in a period that had seen the supersession of new criticism by new historicism, of which the two series are emblematic. So, yes, critical and theoretical shifts or hegemonies do produce 'practical' effects depending in large part on their moment of production. But I would resist the temptation to see these shifts as predictable, together forming a history of history. Bate provocatively cites the example of Madame de Staël's 1800 *Literature considered in its relation to Social Institutions* as somehow a precursor to new historicism, with a «direct line of descent» (p. 16). Would that it were that simple, and that Stephen Greenblatt<sup>18</sup>, Louis Montrose<sup>19</sup>,

when *literature* does appear it is qualified or hedged in by the social or historical: «literature and broader historical continuities», «literature cannot be divorced from cultural and intellectual revolutions».

<sup>16</sup> J. I. M. Stewart, *Eight Modern Writers*, Oxford History of English Literature, vol. 12, Oxford-New York, Oxford University Press, 1963.

<sup>17</sup> Douglas Bush, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century 1600-1660*, Oxford History of English Literature, vol. 5, Oxford-New York, Oxford University Press, 1962.

<sup>18</sup> Stephen Greenblatt, *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, New York, Routledge, 1991; *Renaissance Self-Fashioning From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980; *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988. Greenblatt's later work, particularly the very popular *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York, Norton, 2005, has moved away from the social matrix of new historicism toward great figure biography, albeit of a very idiosyncratic and speculative kind, and still embedded in a social matrix.

<sup>19</sup> Louis Montrose, «Celebration and Insinuation: Sir Philip Sidney and the Motives of Elizabethan Courtship», *Renaissance Drama*, 8 (1977), pp. 3-35; «"Eliza, Queene of shepherdes", and the Pastoral of Power», *English Literary Renaissance*, 10 (1980), pp. 153-82; «New Historicisms», in *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and*

Arthur Marotti<sup>20</sup>, Margreta de Grazia<sup>21</sup> and other new historicists<sup>22</sup> had somehow leapt over the intervening 170 years or so to attach themselves to de Stäel, without the more proximate interventions of Marc Bloch, who founded the *École des annales* in 1929<sup>23</sup>, Le Roy Ladurie<sup>24</sup>, and especially Lucien Febvre and Henri-Jean Martin's *L'Apparition du livre*<sup>25</sup>, Roger Chartier<sup>26</sup>, Michel Foucault<sup>27</sup>, and *Histoire de l'édition française*<sup>28</sup>.

*American Literary Studies*, ed. by Stephen Greenblatt, Giles Gunn, New York, MLA, 1992; «Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture», in *The New Historicism*, ed. by Harold Aram Veveser, London, Routledge, 1989.

<sup>20</sup> Arthur Marotti, «Malleable and Fixed Texts: Manuscript and Printed Miscellanies and the Transmission of Lyric Poetry in the English Renaissance»; «Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric», both in *New Ways of Looking at Old Texts: Papers of the Renaissance English Text Society, 1985-1991*, ed. by W. Speed Hill, Binghamton, Renaissance English Text Society/Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1993.

<sup>21</sup> Margreta de Grazia, «Sanctioning Voice: Quotation Marks, the Abolition of Torture, and the Fifth Amendment», *Cardozo Arts and Entertainment Law Journal*, 10 (1992), pp. 546-66; *Shakespeare Verbatim: The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, New York, Oxford University Press, 1991; «What Is a Work? What Is a Document?», in Speed Hill (ed.), *New Ways of Looking at Old Texts*, cit.

<sup>22</sup> See *Theories*, pp. 119-25 for an account of the textual results of such new historicist criticism.

<sup>23</sup> See Marc Bloch, co-founder (with Lucien Febvre) of *Annales d'histoire économique et sociale* (1929), now called *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. See also *The Historian's Craft*, trans. Peter Putnam, New York, Vintage, 1953. Bloch has been such a central figure in French culture that he even has a faculty of a university named after him: the faculty of arts at Strasbourg University: see <http://u2.u-strasbg.fr/ici/UMB/site/pageindex.php>.

<sup>24</sup> See Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou: The Promised Land of Error*, trans. Barbara Bray, New York, Braziller, 1978.

<sup>25</sup> Translated as *The Coming of the Book*, David Gerard, London, Verso, 1990.

<sup>26</sup> See, for example, *Cultural History: Between Practices and Representations*, trans. Lydia G. Cochrane, Ithaca, Cornell University Press, 1988; *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*, trans. Lydia G. Cochrane, Princeton, Princeton University Press, 1987; *The Culture of Print: Power in Early Modern Europe*, trans. Lydia G. Cochrane, Princeton, Princeton University Press, 1987; *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, trans. Lydia G. Cochrane, Stanford, Stanford University Press, 1994; «Texts, Printings, Readings», in *The New Cultural History*, ed. by Lynn Hunt, Berkeley, University of California Press, 1989.

<sup>27</sup> See esp. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, tr. *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith, New York, Pantheon, 1972; *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, tr. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York, Vintage, 1973; *Power/Knowledge*, ed. by Colin Gordon, New York, Pantheon, 1980; «What Is an Author?», «Nietzsche, Genealogy, History», in *The Foucault Reader*, ed. by Paul Rabinow, New York, Pantheon, 1984.

<sup>28</sup> Henri-Jean Martin, Roger Chartier, Jean-Pierre Vivet, *Histoire de l'édition française*,

If then, Eggert's charge that in *Theories* the relation between the «theoretical» and «the practical and workaday empirical level is not always obvious» (as quoted earlier, p. 83), then I will have to admit that, if this is so for such a sensitive and acute reader as Eggert, *Theories* has perhaps not entirely fulfilled its mandate. But I would offer one further demurrer: in my negotiations with Oxford University Press, the question was raised about my title. Why could I not call the book *Theory* rather than *Theories* of the text? I explained that my aim was to deny any permanent or universal hegemony of one particularly theory (as had happened, I believe, during the «formalist/new critical» period of «copytext» or «eclectic» editing), but instead to emphasise that «Theory» (with a capital T, as if it were a proper noun) is not as singular or as specific as this «propriety» might suggest, with «Theory» being written about and taught as if it were a defined discipline rather than a shifting way of perceiving phenomena, literary or otherwise. The plurality of *Theories* would (I hoped) catch this slippage, elision (or even intellectual «fashion») better than the monologous *Theory*. And here I agree with Eggert that the «age of theory» (or «Theory») is over, if by that we mean the discrete identification of a discipline without a qualifying modifier: «literary», «historical», «phenomenological», «structuralist» and so on. But it is not that, having paid proper obeisance to this false god of «Theory» as a free-standing object of study, we can now return to the hands-on, practical, and, yes, «workaday» business of editing, blissfully and confidently «doing what comes naturally», without recognising that, just as changing fashions in competing theories will produce different practical effects, so all productions of the human imagination, literary or otherwise, are underwritten and promoted by a conceptual (or call it «philosophical» or «theoretical») series of assumptions that may not even be acknowledged at the moment of production.

Let me give what I believe to be a very telling anecdote from my own editorial experience (and one not covered in *Theories*). When I was asked to contribute to that «monumental» critical edition of Trevisa I mentioned earlier, the question of the *value* of a particular witness to the text was confirmed or denied by its relative closeness to a putative authorial original (or even an «archetype» directly descending from this authorial

Paris, Promodis, 1982–1986. See the especially insightful review of volume 2 of this series by Nina Musinsky, «Histoire de l'édition française, Tome II: Le Livre triomphant, 1660–1830», *Papers of the Bibliographical Society of America*, 80 (1986), pp. 476–99. See *Theories*, pp. 98–111 for coverage of this «proximate intervention», and see pp. 109–11 *passim* for references to Foucault.

«fair copy» and representing the earliest recoverable stage in the transmission of the work). Whether this adjudication was conducted under Alexandrian principles of *analogy*, Pergamanian principles of *anomaly*, or Lachmannian principles of stemmatics and textual genealogy<sup>29</sup>, the conceptual underpinning for the technical process remained unchallenged, indeed taken for granted. In collating scribally corrupt copies of Homer against one another, the Alexandrian librarians hoped to recover an authentic «Homeric» reading perhaps unattested in any of the extant witnesses, and so on. Even though the Trevisa editorial team had been denied access to the muniments room of Berkeley Castle in Gloucestershire, where Trevisa completed his work and where one might reasonably suppose an authorial fair copy might reside, we were confident enough that, through stemmatic mapping and critical collation, we could come close to what might have been contained in that putative fair copy. In doing so, we might even characterise the status of witnesses as a whole, finding them to be «sincere» or «defective» or «authentic» and so on<sup>30</sup>.

Looking back on that confidence of thirty years ago, I can now see that the historical irony (at least for me) is that the one witness (MS C Cambridge University Library MS. Ii.v.41) we had banished into uttermost darkness because it had clearly been made for personal (and idiosyncratic) use – with rewritings of the text, deletions and additions, in a sloppy, almost amateur hand on paper not parchment<sup>31</sup> – could clearly not be used with any certainty for the establishment of the missing fair copy, and its variants were generally thus accorded a lesser *value* than

<sup>29</sup> See *Theories*, pp. 50–1 on analogy and anomaly, and 67–8 on Lachmann's stemmatics. See also Paul Oskar Kristeller, «The Lachmann Method: Merits and Limitations», *TEXT*, 1 (1984), pp. 11–20, and E. Castaldi *et al.*, *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 55–81.

<sup>30</sup> These moral or ethical attributes for manuscripts are, of course, carried over to the print period, where a Shakespeare quarto may be characterised as «good» or «bad», depending on its supposed degree of representation of a (usually singular) authorial intention.

<sup>31</sup> Examples of these idiosyncratic (and unique) readings in C include *and* (for *an*) 732: 13; *about pe same ryuer* (for *about the Ryne*) 733: 2; *pinges* (for *prouynces*) 735: 10; *lyna* marked for deletion *langage* (for *langage*) 738: 14; *is pe* (for *pe*) 740: 8; *of* (for *on case for*) 741: 11; *forow* (for *foore*) 741: 32; *and it is a blessid* (for *beste*) 742: 17; *whiche he delide* (for *he deled it*) 745: 4; *wymmen* (for *wonen*) 745: 23; *it hap an* (for *with*) 747: 13; *Ysidere* (for *me*) 748: 9; *pat* (for *he be*) 749: 4; *seyn* (for *menen*) 749: 18 and so on. Note that these unique readings are recorded in the print apparatus only when there is an emendation to the copytext, MS BL MS. Additional 27944; the actual incidence and range of C's determined variations (which clearly encompass both major substantive changes and idiosyncratic rephrasings that do not change the basic meaning of the text) are in fact much greater than those noted in the print edition.

those of other witnesses, higher up in the family tree<sup>32</sup>. In the current ideological/theoretical climate of the early twenty-first century, it would now ironically be this «personal» manuscript that would be of particular interest, since it would show the text in social circulation, in cultural adjudication and individual use. It is a *socialized* witness and thus «bad» (during the hegemony of new critical textuality) but now «good» (during a period of culture criticism and book history). Obviously, I am not about to re-edit the massive Trevisa text according to this shift, any more than Jerome McGann, as he has often declared, is going to re-edit his «monumental» Byron edition<sup>33</sup>, although the conceptual universe in which it was produced is now one that he has since abandoned.

So just as Herrnstein Smith can recognise contingency (but fail to acknowledge that this recognition is itself contingent), and just as Braudel (and the editors of those «great writers» of whom Tolstoy speaks and the authors of *OHEL* and *OELH*) will produce very different works depending upon the (perhaps barely perceived) social and cultural «force» in place, and just as my «new» Trevisa would be very different from the one already published, so in all these cases what I have called the «manifestation» of textual theory will have varying practical (and «workaday») results. The practical is the theoretical.

Such a relation is evident even at the «popular» level of some instructional manuals. For example, in Michael Miller's *The Complete Idiot's Guide to Music Theory* (New York, Alpha, 2005), he claims that «we'll use the word "theory" to mean a study of the rudiments of music – the basic things that performers and listeners need to know to produce and enjoy this marvelous art. This goes back to the root meaning of the word, which means "a way of looking" (4)»<sup>34</sup>. Now, it might be

<sup>32</sup> In the edition, this C manuscript is placed in a very ambiguous position on the stemma, horizontal to, but not directly derived from, a putative non-extant witness (p. xiv).

<sup>33</sup> *Lord Byron: The Complete Poetical Works*, ed. by Jerome J. McGann, Oxford, Clarendon Press, 1980-1992.

<sup>34</sup> The *Oxford English Dictionary* (second edition, version 3.0, 2002) confirms Miller's view that *theory* originally meant (1) «A sight, a spectacle» (from 1605), or a (2) «mental view, contemplation» (from 1598-1611), but that these «root» meanings have been superseded by, for example, (3) «a conception or mental scheme of something to be done, or the method of doing it; a systematic statement of rules or principles to be followed» (from 1597), or (4a) «A scheme or system of ideas or statements held as an explanation or account of a group of facts or phenomena; a hypothesis that has been confirmed or established by observation or experiment, and is propounded or accepted as accounting for the known facts; a statement of what are held to be the general laws, principles, or

objected that «music theory» is of a different order from other types of «theory», especially if it addresses the «rudiments» of a discipline rather than its practice. And, while the *OED* citations for «theory» bear out Miller's usage, it is clear that the division between, say, musicology (theory) and performance (practice) is more evident, even institutionally<sup>35</sup>, than in other disciplines. But maybe not. As, say, the arguments over the «original instruments» movement demonstrate, a shift in musicological theory will produce very different performance practices, over which there has been considerable contention<sup>36</sup>. When even Wagner, usually regarded as the epitome of modern performance practice, can be subjected to, or heard through, an «original instruments» theory<sup>37</sup>, to produce sometimes startlingly different results, then musicology/music history and practical performance may be more intertwined than this institutional separation might suggest. And, on the other hand, I do not believe that it is too fanciful to regard editions as «performances» of a particular conceptual assumption<sup>38</sup>, so that «music theory» and «music

causes of something known or observed» (from 1638). We get into our current difficulties only in meaning (4b) «That department of an art or technical subject which consists in the knowledge or statement of the facts on which it depends, or its principles or methods, as distinguished from the *practice* of it» [emphasis in original] (from 1613), though even this dichotomy seems to gain traction only in the nineteenth century, and (ironically?) in music: «1884 GROVE *Dict. Mus.* IV. 101/1 *Theory*, a term often used... to express the knowledge of Harmony, Counter-Point, Thorough-bass etc., as distinguished from the art of playing, which is... called "Practice"».

<sup>35</sup> In my own institution, the City University of New York Graduate Center, we have two separate doctoral programs for theory (a Ph.D. in Music) and practice (a DMA, or doctorate in musical arts).

<sup>36</sup> See, for example, Charles Rosen, «The Shock of the Old», *New York Review of Books*, 19 July, 1990, pp. 46-52 and *Authenticity and Early Music: A Symposium*, ed. by Nicholas Kenyon, New York, Oxford University Press, 1988. For a more balanced summary of the current state of the original instruments movement, see Michael White, «Period Music Grows Up. Period», *The New York Times*, August 6, 2006, Section 2, pp. 1, 20.

<sup>37</sup> Wagner, *Orchestral Works*, The London Classical Players, cond. Roger Norrington, London, EMI, 1995.

<sup>38</sup> A striking example would be the *Oxford Shakespeare*, which, in its first edition, presented two versions of *King Lear* because the editors accepted the «revisionist» rather than the «unitary» or «conflational» view of Shakespearean composition. For the position of the *Oxford Shakespeare* in current new-historical critical debate, see *Theories*, pp. 120-2 and see Margreta de Grazia, «What Is a Work? What Is a Document?» in Speed Hill (ed.), *New Ways of Looking at Old Texts*, cit. For a recent negative response to the continued «bitextualism» of the second edition of the *Oxford Shakespeare*, see the review by the arch-conservative Brian Vickers («By Other Hands», *The Times Literary Supplement*, 5393, August 11, 2006, pp. 10-2), in which he claims that there has been another swing back against «bitextualism»: «the growing consensus among Shakespeare editors, including at

performance» may have analogies in literature, architecture, painting, dance, and so on.

But if *theory* is indeed just a «way of looking» and if it also can be considered as the «rudiments» of a discipline, how do we account for Eggert's argument that we have now moved beyond an «age» of theory? I would respond to this charge that it is only in the «free-standing» definition of Theory (with that capital 'T') that we might be seen to have moved away from *Theory* (but not, I would caution, beyond *theories*). Some time ago, Gerald Graff cited James Kincaid's view that the profession of literature might have to «smuggle» theory into the classroom: «Wouldn't it show that these [competing] assumptions are not themselves innocent, that they were value-laden, interested, ideological? You are starting to suspect that this is a course in theory. And so it is. But all courses are courses in theory. One either smuggles it in or goes through customs with it openly [...] We need to teach not the texts themselves but how we situate ourselves in reference to those texts»<sup>39</sup>. Kincaid's prescription was used by Graff in support of his contention that we should attempt to «institutionalize the conflict of interpretations and overviews itself» and that «[t]he pedagogical implication of dialogics seems to be that the unit of study should cease to be the isolated text (or author) and become the virtual space or cultural conversation that the text presupposes»<sup>40</sup>. In another essay, Graff continues this argument with specific reference to textual study, acknowledging at first «the declining status of textual editing. [...] it seems symptomatic that an alliance with theory was needed to reverse the downward fortunes of editing. Of course, if editing has always had important theoretical implications, as the new editing theorists point out, then it does not seem unreasonable to expect these implications to become a central concern of the field»<sup>41</sup>. This suggestion of an «alliance» with theory is, of course, similar to Eggert's pro-

least seven who have edited *King Lear*, is that the variations between the two texts are not so great as to constitute two separate plays; that the alterations are theatrical, not authorial; and that the play loses more than it gains» (p. 12). Even given Vickers's conservative credentials, if he is even partly right about the change in «consensus», this provides yet further evidence for my basic argument that textual/philological «facts» are susceptible to changes in cultural context, in «ways of looking».

<sup>39</sup> James Kincaid, «The Challenge to Specialization: A Clarion Call or a Nostalgic Wheeze?» Unpublished essay, cited in Gerald Graff, *Professing Literature: An Institutional History*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

<sup>40</sup> Graff, *Professing Literature*, cit., pp. 258, 257.

<sup>41</sup> Gerald Graff, «Epilogue: The Scholar in Society», in *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, ed. by Joseph Gibaldi, New York, MLA, 1992.

motion of an alliance with history of the book. But since Graff made these arguments (in 1987 and 1992), I believe that the «smuggling» has been so successful that we no longer notice that we are dealing with smuggled goods. In fact, I have carried the argument further by suggesting that textual study can take advantage of its apparently «marginal» position vis-à-vis other disciplines by using that very marginality (and our tendency to co-opt and, if you like, «smuggle» parts of other disciplines into our own and then to make these co-opted ideas do *other* than they did in their «home» discipline), so that perhaps paradoxically textual study becomes by default and co-option not the «marginal» way of conceptualising and practising, but the *central* and (unseen) ideology<sup>42</sup>.

Our «ways of looking» (what Kincaid would call our «competing assumptions») are indeed diverse, and constantly changing, from the «old» new criticism and formalism of eclectic editing to socialised, gendered, phenomenological (and other as yet unnamed) *specula*. I do know that my graduate students may no longer produce formal «editions» as their responses to my doctoral course in textuality, but both *text* and *theories* are deeply embedded in their work<sup>43</sup>, perhaps in not immediately recog-

<sup>42</sup> These ideas on co-option (and textual imperialism) are developed in my «Contemporary Editorial Theory: From Modernism to Post-Modernism», in *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*, ed. by George Bornstein, Ralph Williams, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993, pp. 9-28.

<sup>43</sup> Such projects include a critical history (with transparency and conflated overlays) of the illustrations of the *Alice* books of Lewis Carroll (Emily Lauer), an electronic hypermedia archive of the «Literary Annuals» produced during the early nineteenth century (Katherine Harris, *Forget Me Not: A Hypertextual Archive of Ackermann's Nineteenth-Century Literary Annual. The Poetess Archive*, gen. Ed. Laura Mandell, at [www.orgs.muohio.edu/anthologies/FMN/](http://www.orgs.muohio.edu/anthologies/FMN/), and *Forget Me Not! The Popular Phenomenon of Literary Annuals*, forthcoming Cambridge, Cambridge University Press), and *The Archive in Nineteenth Century Novels*, in preparation); Jeffrey Drouin's *Ecclesiastical Proust Archive: A Textual and Visual Resource*, a hypermedia archive of Proust's *À la recherche du temps perdu* (providing a «grid» – in the manner of Barthes's *S/Z* – with text and illustrations of all citations of churches in Proust, at <http://web.gc.cuny.edu/english/proustarchive/index.html>); Daniel Wuebben's recursive electronic «scrolling» lexical analysis of Borges' *Library of Babel*: «Borges' Library of Babel: An In-finitive Translation» at <http://ir.iit.edu/privserv/Babel/>; mimicking Borges' story of the infinitude of books by an infinitude of the components that make up the «text» of the *Library of Babel*; Christopher Schmidt's use of the «hovering annotation», in his electronic edition of «Ellen West» by Frank Bidart (at <http://www.christopher-schmidt.com/EllenWest/>), in which annotations appear and disappear as the cursor moves over the text, with the option (in the «Control Page Appearance» option), of presenting this material as hyperlinked footnotes or traditional numbered footnotes, with the further option of the reader's making his or her own notes (as in the user-constructed *Wikipedia* (<http://en.wikipedia.org/wi->



nisable forms. If this is so, as some recent work by «younger» textuists might suggest<sup>44</sup>, then, perhaps paradoxically, we might be entering a new phase of «doing what comes naturally», in which the plurality of «theories» and the multiple manifestations of «text» no longer need to be named or taxonomised because they have become internalised, in a sense emblems of Althusser's famous definition of a successful *ideology* as the «representation of the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence»<sup>45</sup>.

And if this is so, it is true that *Theories of the Text* does indeed represent a passing phase of the history of textual criticism, as Eggert suggests, but not perhaps in exactly the way he believes. Shortly before the actual publication of *Theories*, I was invited by Raimonda Modiano to lead a series of guest lectures in the newly established graduate program in textual studies at the University of Washington in Seattle, an institution that has recently graduated its first students and one that regularly maintains a session at the biennial conferences of the Society for Textual Scholar-

ki/Main\_Page); for a popular history and analysis of this user-constructed hyperdatabase, see Stacy Schiff, «Know It All: Can *Wikipedia* Conquer Expertise?» *The New Yorker*, July 31, 2006, pp. 36-43). Other non-electronic, but equally provocative projects have include Maggie Nelson's «book-production» (in a «print-run» of two copies only, one for her and one for me) of Sylvia Plath's original intentions of the *Ariel* poems based on the archive at Smith College, several years *before* the Hughes estate finally allowed the «publication» of the poems as Plath had intended them.

<sup>44</sup> I would cite in particular the work of Matthew Kirschenbaum, including «Editing the Interface: Textual Studies and First Generation Electronic Objects», *TEXT*, 14 (2002), pp. 15-51; «The Word as Image in an Age of Digital Reproduction», in *Eloquent Images: Word and Image in the Age of New Media*, ed. by Mary E. Hocks, Michelle R. Kendrick, Cambridge (MA), MIT Press, 2003, pp. 137-56; and *Mechanisms: New Media and Forensic Textuality*, forthcoming Cambridge, MIT Press. Kirschenbaum's work demonstrates how a critical intelligence brought to bear on «textual» issues combines both a conceptual sophistication and a practical expertise, but does not necessarily concentrate on producing «editions» of work. See also the recent «non-editorial» but decidedly «textual» work of Kym McCauley, including *Collision/Collusion. Editing-Rhizomes-Hypertext* (Ph.D. diss. University College, University of New South Wales, 1999, at [kym.mccauley@gmail.com](mailto:kym.mccauley@gmail.com) «Genealogy, History and Hypermedia Authorship» (*The Electronic Journal of Australian and New Zealand History*, at <http://www.jcu.edu.au/aff/history/conferences/virtual/mccauley.htm>); «Rhizomes Just Don't Grow on Trees! Studying Bibliography in the 1990s», *Bibliographical Society of Australia and New Zealand Bulletin*, 22, 1 (1998), pp. 27-38; «Hypertext and the Legacy of Textual Criticism», *LASIE: Library Automated Systems Information Exchange*, 30, 1 (1999), pp. 42-50.

<sup>45</sup> Louis Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)», in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster, New York, Monthly Review Press, 1971. See *Theories*, pp. 368-9.

ship. I had made advance proofs of the book available to the students, and one of the most searching questions I was asked was whether I would do the book the same way now (and that was in 1999). I responded that I already felt that the book was too taxonomised, too neatly divided into those heavy chapters on history, gender, structure, and so on, and that having been through the exercise of a «naming of parts», it was now time to move beyond the parts to the whole, without those neat divisions. This was not to suggest that we did not need some sort of book like *Theories* – a way of organising our «ways of looking», and a way of alerting us to the various conceptual or philosophical underpinnings of our work as textuists – but that I might now hope that with this ingesting of multiple «perspectives» we could use these perspectives in the sort of fruitful (and yes, practical) work that my own graduate students were producing. They were (are) not editors nor even textual critics *per se*, but they could embed textuality into the critical and scholarly projects they were pursuing.

So I do not look for a great «age of editing» (as the 1950s to 1980s has frequently been described), with the production of institutionally (and sometimes governmentally) sponsored multi-volume print critical editions of the major authors of our several national patrimonies. Nor do I look for a «comprehensive» or «structural» attempt to lay out the various philosophical or perceptual divisions of textual theory as in *Theories*. In fact, some provocative textuists, notably Randall McLeod<sup>46</sup>, have in any case been arguing for many years that «editing» is inimical to, and often destructive of, historical research and understanding, while others have used textuality in the production of some very probing critical arguments without ever feeling the need to produce an «edition»<sup>47</sup>. I can certainly understand that, with much invested in these various national editorial projects, among which is Eggert's own fine series of Academy Editions of Australian Literature<sup>48</sup>, this move from editorial to the text-

<sup>46</sup> See Randall McLeod, «From «Tranceformations in the Text of *Orlando Furios*», *New Directions in Textual Studies*, ed. by Dave Oliphant, Robin Bradford, Austin, Harry Ransom Humanities Research Center-University of Texas Press, 1990; and (as Random Clod), «Information on Information», *TEXT*, 5 (1991). See also Derek Pearsall, «Editing Medieval Texts: Some Developments and Some Problems», in McGann (ed.), *Textual Criticism and Literary Interpretation*, for an attack on «critical» editions, together with Jerome J. McGann, «What Is Critical Editing?» *TEXT*, 5 (1991), repr. in McGann, *The Textual Condition*, cit.

<sup>47</sup> See, for example, Joseph Grigely, *Textuality: Art, Theory and Textual Criticism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

<sup>48</sup> Produced under the auspices of the Australian Scholarly Editions Centre. For Eg-

critical does have some inertial resistance, perhaps especially when such series seek to establish or resuscitate an alternative canon of subaltern texts. But even the shift in usage between «edition» and «archive» (particularly in electronic representations of text<sup>49</sup>), with all of the inevitable Foucauldian associations of that term, shows that our current «naming of parts» is in flux.

I have already argued that this nominal displacement of «edition» by «archive» in electronic texts is an attempt by those who have distanced themselves from «critical editions» to co-opt (mistakenly, I believe) the apparently neutral, objective, aura of *archive* rather than the invasive, proscriptive, connotations of *edition* (and of the often negative inferences in the verb «to edit»), in the sense of «to garble, “cook” (e.g. a war-correspondent’s dispatch, etc.)», *OED* «edit» (2b)<sup>50</sup>. I have also argued that this slippage from *edition* to *archive* (and from print to hypertext) may involve some redefining of the «editorial» role but will not fundamentally change the critical responsibilities: «the dual change in technology and the theory of reading will gradually construct a different view of the editor, as a sort of new historicist archivist of text, a culture critic who becomes the provisioner for the phenomenological voyage of perception to be undertaken by the many and sundry travellers in text» (*Theories*, p. 244). But it should be understood that this «provisioning» (down to the mundane and practical decisions about hyperlinks and so on) is still a *critical*, a hermeneutic act of intervention and interpretation. I have previously cited Kathryn Sutherland’s acute recognition of this interventionist role: «[U]nlike the edition... the archive denies any provisional or mediated status. It denies

gert’s introduction to the series, see <http://www.unsw.adfa.edu.au/ASEC/Foreword.html>. Eggert is both Director of this Centre (which also produces the Colonial Texts series) and General Editor of the Academy editions.

<sup>49</sup> See for example, Jerome J. McGann’s *The Complete Writings and Pictures of Dante Gabriel Rossetti: A Hypermedia Archive*, at <http://www.rossettiarchive.org/>. See also George Landow’s *Dickens Web*, at <http://www.eastgate.com/catalog/Dickens.html>; Peter Robinson’s electronic Chaucer (e.g., «The General Prologue», ed. by Elizabeth Solopova, Cambridge, Cambridge University Press, CD-ROM, 2000; *The Wife of Bath’s Prologue*, ed. Peter Robinson, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, CD-ROM, 1996; both available as LAN licenses; see also [http://afdtk.uaa.alaska.edu/ECT\\_manuscripts.htm](http://afdtk.uaa.alaska.edu/ECT_manuscripts.htm) for links to various forms of an electronic Chaucer; and the CD-ROM six-witness archive by Murray McGillivray of Chaucer’s *Book of the Duchess*, Calgary, University of Calgary Press, 1999. This is, of course, only a small selection of current and projected electronic archives.

<sup>50</sup> See also my commentary on the problematic «editorial» status of the *archive* in «Who’s In, Who’s Out: The Cultural Poetics of Archival Exclusion», in *The Poetics of the Archive*, ed. by Paul J. Voss, Marta L. Werner. Special Issue of *Studies in the Literary Imagination*, 32, 1 (2000), pp. 1-28.

individual agency in its assembly; it implies a neutral, unmediated storehouse of facts/data awaiting the reader or user who then her-/himself takes on the role of editor, choosing to define connections between documents in a variety of temporary ways»<sup>51</sup>. Sutherland goes on to dispute this claim for an «unmediated» status. In two companion essays («The Resistance to Philology» and «Contamination and/of “Resistance”») <sup>52</sup> I have maintained that an open recognition and endorsement of the hermeneutics of textuality is the most effective means whereby we can place what we used to call «philology» at the centre not just of our own enterprise but of scholarly and critical work generally: «[b]y acknowledging our textual and bibliographical research as contingent, local, and ephemeral – in other words, as “personalist criticism”, or local knowledge – ironically we may be able... to convince our colleagues and peers that what we produce really are books, not nonbooks or half-books» («Resistance», p. 20). My argument in that essay is that Paul de Man’s prescription for a «return to philology» (as what he calls «an examination of the structure of language prior to the meaning it produces»<sup>53</sup>) offers an invalid and unnecessarily narrow and non-interpretative role to the discipline of philology, as does Jonathan Culler’s call for an «antifoundational philology»<sup>54</sup> (where, in my view, philology is already «antifoundational»: see «Resistance», p. 10). «Literary criticism and interpretation, the relation of literature and written records to history, etc.; literary or classical scholarship; polite learning»: yes, this is our mandate as textuists (though I would also include «impolite» learning as well as «polite»).

These calls by critics for a «return» to philology or for «antifoundational» philology have in a sense already been met by medievalists in the

<sup>51</sup> Kathryn Sutherland, «Looking and Knowing: Textual Encounters of a Postponed Kind», in Chernaik, Deegan, Gibson (eds.), *Beyond the Book*, cit., pp. 11-22.

<sup>52</sup> *Margins of the Text*, ed. by David C. Greetham, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, pp. 9-24 and *Never Again Would Birds’ Song Be the Same: Essays on Early Modern and Modern Poetry in Honor of John Hollander*, ed. by Jennifer Lewin, New Haven, Yale University Press-Beinecke Library, pp. 189-205 respectively.

<sup>53</sup> Paul de Man, «The Return to Philology», in *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 24. While my argument in «Resistance to Philology» is based more on disciplinary profiles and challenges rather than on historical usage, the *OED*’s citations for *philology* support this less restrictive sense, where the primary meaning (especially in the US) is given as «Love of learning and literature; the study of literature, in a wide sense, including grammar, literary criticism and interpretation, the relation of literature and written records to history, etc.; literary or classical scholarship; polite learning».

<sup>54</sup> Jonathan Culler, «Antifoundational Philology», in *On Philology*, ed. by Jan Ziolkowski, University Park, Pennsylvania University Press, 1990, p. 52.

special issue of *Speculum: A Journal of Medieval Studies*, Jan. 1990, pp. 1-108<sup>55</sup>, and are echoed in Luciano Formisano's «Gaston Paris e i «nouveaux philologues»»<sup>56</sup>: what this present essay demonstrates is that «philology» needs to be continually reinvented, as «new» or otherwise. While I would accept the necessity of any branch of knowledge to re-examine periodically «the matrix out of which all else springs» (*philology* in Nichols's *Speculum* essay, p. 1), and while I would agree (again with Nichols) that «medieval philology has been marginalized by contemporary cognitive methodologies... while within the discipline itself, a very limited and by now grossly anachronistic conception of it remains far too current» (Nichols, p. 1), and would further agree with Lee Patterson's historical analysis that «the master narrative first put in place by the Renaissance is the cause of all our woe as medievalists» (p. 101) and that «medievalists became part of the conservative opposition that condemned literary study as, in the words of William Stubbs, «dilettante teaching»»<sup>57</sup>, Patterson goes on to argue that what is needed is to «dismantle the barriers that divide medieval studies from the rest of the human sciences»

<sup>55</sup> For the purposes of this current essay, the most provocative and useful contributions are the introduction, «Philology in a Manuscript Culture», by Stephen G. Nichols, «Reflections on (New) Philology», by Siegfried Wenzel, «Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text», by Suzanne Fleischman, and «On the Margins: Post-modernism, Ironic History, and Medieval Studies», by Lee Patterson.

<sup>56</sup> *Ecdotica*, 2 (2005), pp. 5-22. While Formisano's argument (and coverage) centres on Gaston Paris (and specifically the relations between *New Philology* and *New Medievalism*), and while he does emphasise the importance of the «conscience nationale» (whereby «chaque philologie moderne ait son centre névralgique dans la nation dont elle s'occupe», pp. 6, 11), his historical analysis does have room for the interrogation – and rejection – of the «auteur transcendant» together with «une théorie autoritaire littéraire» of Bernard Cerquiglini (*Éloge de la variante: Histoire critique de la Philologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 90, qtd. Formisano, p. 8). I similarly use Cerquiglini as a critic of the «great (and singular) author» in my essay on Eriugena, where I cover a similar reconceptualising of editorial and philological methodology as Formisano. (See Greetham, «Édouard Jeaneau's Edition of Eriugena's *Periphyseon* in the Light of Contemporary Textual Theory», Special Issue on Eriugena of *American Catholic Philosophical Quarterly*, 79.4 Fall 2005, ed. Phillipp W. Roseman, pp. 527-48.)

<sup>57</sup> Patterson here cites D. J. Palmer, *The Rise of English Studies*, London, 1965, pp. 71, 99, Graff's *Professing Literature*, cit., sets this battle over the value and nature of medieval study within the broader issues of literature having to defend (and define) itself as deliberately «difficult» (and hence «philological» in the old sense) to avoid being labelled as «mere chatter about Shelley», i.e., that «English should be studied as Greek is», Graff, p. 36. See also Alvin Kernan, *The Death of Literature*, New Haven, Yale University Press, 1990, where this «mere chatter» is addressed as part of his coverage of «the university asked to define literature» (chapter 2).

(p. 104), citing as examples the «specific and pressing political commitments» (p. 107) of such «old» philologists as Erich Auerbach<sup>58</sup>, Leo Spitzer, and Ernst Robert Curtius. Patterson's agenda for a part of this dismantling is a recognition that «postmodernism [is] a genuine postmodernist return to history. On this account, precisely the recognition that the natural, universal, given, transcendent, and timeless is historically constituted – and therefore alterable – is the great liberating insight of postmodernism» (p. 90).

Given the slow institutional processing of disciplinary shifts, it is perhaps too early to say whether *Speculum's* call for a «new» philology has yet been marked by changes in disciplinary production and training. In fact, with Oxford University's having dropped its Old English requirement in English (and with my own institution having similarly dropped its requirement in history of the language, which was typically taught by medievalists), one might argue that the rift between medievalists and the rest of the academy has grown wider. But the basic points made by Nicholls and Patterson – that philology is (like «theory») the «matrix» for medieval study and yet that postmodernism, with its rejection of the *grand récit*, promotes an awareness of the fully «historicized» text – can, I believe, serve as the model for textuality and textual study as well, as long as we recognise that we need both the «old» philology of close textual and linguistic study and the «new» philology of hermeneutics and historicism (in fact, the «old» definition of *philology* before its compass was narrowed to primarily linguistic matters). We are back with the *OED's* «the study of literature, in a wide sense, including grammar, literary criticism and interpretation, the relation of literature and written records to history».

Thus, the «philology redux» of my title is not just a play on words but a call to arms. While I do believe that there is more of the «relevance to the practical and workaday empirical level» in *Theories* than Eggert is willing to concede, there is no doubt that the book's very structure emphasises the conceptual taxonomies of textuality rather than a manual of practice. In this respect, it can perhaps best be considered as the anti-type to my *Textual Scholarship: An Introduction*<sup>59</sup>. Recognising that *Theories* is also largely descriptive and historical rather than prescriptive and prophetic, I would have to agree with Eggert's characterisation of the

<sup>58</sup> For the status and influence of Auerbach as philologist see *Literary History and the Challenge of Philology: The Legacy of Eric Auerbach*, ed. by Seth Lehrer, Stanford, Stanford University Press, 1996.

<sup>59</sup> *Textual Scholarship: An Introduction*, New York, Garland 1992, rev. 1994, 2<sup>nd</sup> ed. in preparation, New York, Routledge.

limitations of the book: «we must move on. *How* to move on, is the question. Here he is less helpful» (p. 82).

In this response to an articulate and very perceptive analysis of the strengths and weaknesses of *Theories*, I can obviously not spell out a complete program for «how to move on». But taking my cue from Eggert's own title, «These post-philological days», and from his citing of my summary of the «dilemma» for philology (*Theories*, pp. 78-9, Eggert, p. 84), I can offer a more comprehensive and hermeneutical perspective and responsibility for *philology* and therefore to suggest that it is no longer that the «days» we live in are «post-philological» but that the «contamination» and «conflation» of theory and practice has meant that the even earlier, more «fundamental» role for philology can now be resuscitated. It is not so much that we need to move beyond philology as that we need to recognise that the interweaving of theory and practice has proffered us a more vital, more interrogative, more «antifoundational» view of philology, of which we can now take advantage. Philology [semper?] redux.





# Foro

## L'AUTORE IN TIPOGRAFIA

NEIL HARRIS, SONIA GARZA MERINO, PAOLA ITALIA

I “fori” bolognesi di Ecdotica sono aperti in ugual misura a studiosi e studenti, e aspirano a interessare gli uni e gli altri, proponendo, con un ritmo di sistole e diastole, un anno temi che richiedono una vasta prospettiva generale, e l'anno successivo questioni di carattere più specialistico. La seduta dell'8 maggio 2006 fu convocata con l'intenzione di esplorare alcune delle vie che permettono di scoprire «L'autore in tipografia», vale a dire l'intervento dello scrittore sulla produzione materiale dei suoi libri.

La comparsa della stampa sembrerebbe aver privato l'autore del controllo assoluto sul suo testo che a prima vista aveva avuto nell'era del manoscritto, ma si tratta di un'impressione erronea. Solo eccezionalmente “l'opera” si materializza in un autografo preparato dallo stesso scrittore per fungere da modello di successive trascrizioni. Di norma, invece, l'autografo viene soppiantato da una copia di più facile lettura, e questo vale per l'amanuense medievale come per la segretaria del Novecento. Viceversa, anche nel periodo preindustriale della stampa era più frequente di quanto a volte si supponga che l'autore curasse l'editing dei suoi libri o partecipasse alla correzione delle bozze, in quelle poche ore che separavano la composizione di una forma dalla restituzione dei tipi impiegati alla cassa del compositore. Nel secolo XX, negli stessi giorni in cui si consolidava la produzione di libri per le masse, le avanguardie cercavano di recuperare il potere con una “tipografia d'autore”, spesso tra la poesia e la pittura. Nel XXI secolo, comincia a non essere eccezionale che lo scrittore veda nascere le sue pagine sul computer esattamente con l'aspetto che avranno una volta stampate...

Di tutto ciò conversarono nel Foro 2006 Renzo Cremante, Paola Elia, Sonia Garza, Neil Harris, Roland Reuß e Francisco Rico. Pubblichiamo qui la versione scritta di tre relazioni con valide indicazioni ed esempi per apprezzare il ruolo de «L'autore in tipografia».

NEIL HARRIS

COME RICONOSCERE UN "CANCELLANS"  
E VIVER FELICI

Scopo dichiarato del Foro di Ecdotica è facilitare il confronto e la discussione fra metodi filologici diversi e talvolta di segno opposto. Tale desiderio encomiabile s'imbatte però immediatamente in un notevole ostacolo: un testo è un meccanismo complesso; per capire un testo talvolta ci vogliono anni e anni di studio; una letteratura è formata da numerosi testi, ognuno dei quali richiede anni e anni di studio; studiare una letteratura quindi necessita di una vita intera; conoscerne due o più in modo profondo richiederebbe che ognuno di noi possedesse almeno nove vite. A parte la circostanza di esser dotati di artigli, i filologi non sono felini e quindi la nostra *comparatio* sarà breve, superficiale, e poco concludente: al massimo stabilirà qualche linea di tendenza.

È ovvio che una filologia, come un'edera intorno a una quercia, si formi su linee nazionali, perché è un'estensione della letteratura, che è la voce di una cultura. Più che nazioni definite dai moderni confini geografici, che sono mutabili, le letterature e le filologie si definiscono in base allo *Sprachraum*: all'interno dell'Europa, se mi perdonate una semplificazione alquanto grossolana, esistono tre grandi filologie: una comune ai paesi nordici (Germania, Olanda, Scandinavia, e la Mitteleuropa); un'altra dei paesi mediterranei romanzi e francofoni; e una terza riservata per l'isola nebbiosamente piovosa dall'altra parte della Manica, che si presenta come marcatamente diversa rispetto alle altre, sia in termini di letteratura che in quelli di filologia.

Da una parte, la configurazione linguistica che sta alla base di ciascuna filologia è fin troppo palese; dall'altra, è meno evidente il rapporto con le tradizioni differenti di conservazione, vale a dire il modo in cui durante i secoli sono stati gestiti gli archivi e le biblioteche. Ad un estremo l'Italia rappresenta una situazione in cui, anche per il tasso relativamente alto di alfabetismo che l'ha caratterizzata fin dal Medioevo, per lo meno nelle città, sono stati conservati documenti autografi degli scrittori più importanti, con l'eccezione di Dante; all'altro estremo, in Inghilterra, non si conoscono praticamente testimonianze provenienti dal pugno degli scrittori maggiori antecedenti alla metà del XVII secolo e in ogni caso la conservazione ha sempre privilegiato i materiali a stampa. Questa osservazione mi porta alla conclusione che una filologia inevitabilmente si sviluppa non solo in base alle tendenze della letteratura pro-

fessa, ma anche con riferimento agli spazi interpretativi concessi dai testimoni materiali giunti fino a noi.

All'interno dell'ecosistema comunicativo, il filologo si pone come un parassita, nel senso buono della parola. Se gli autori, che conferiscono al sistema la struttura portante, sono cannibali, nel senso che mangiano i testi altrui come parte necessaria del processo creativo e digestivo proprio, i filologi ne consumano i detriti, ossia gli errori generati dal processo di trasmissione<sup>1</sup>.

Ci sono stati tentativi, anche numerosi, di blasonare la filologia come una disciplina antica e nobile. Antica senz'altro, ma ci sono molte professioni antiche che non sono affatto nobili e, per quanto mi riguarda, penso che non sia il caso di rivendicare quarti di sangue blu per un mestiere il cui compito fondamentale consiste nel pulire e nel rammendare. In altre parole, se permettiamo al filologo con un alto concetto di sé di presentarsi come un paladino della correttezza testuale, ciò avvenga con la condizione che lo faccia in base alla definizione che ci tramanda Francesco Berni: «Or son io pure un paladino / Di quei che vanno nettando la strada». Molto meglio quindi avere il senso dei propri limiti e dire francamente che un filologo non è altro che un *netturbino testuale* oppure, volendo impiegare un gergo più aggiornato, un *operatore di servizi igienici testuali ed ecdotici*.

Avendo descritto il mestiere che pratichiamo, ritorniamo al tema del Foro, che è – cito – «L'autore in tipografia»; a mio avviso, sarebbe stato più esatto dire «L'autore NON in tipografia», ma capisco che per il folto pubblico seduto in platea il richiamo sarebbe stato decisamente meno attraente. L'autore NON in tipografia è però un fatto storico, perché il creatore del testo, almeno che non stia pagando l'impressione di prima persona, è considerato dall'officina una presenza inutile e fastidiosa, con pretese eccessive e una vanità incontrollabile. Nel momento in cui questa persona, l'autore, entra in rapporto con una stamperia, consegnando il manoscritto del libro, si avvia un rapporto a doppio binario, fatto di tempo e di spazio.

La tipografia è una struttura meccanica e pertanto ha bisogno di funzionare come una macchina; un autore, di solito, è quanto di opposto a una macchina sia possibile immaginare, cosicché l'interazione facilmente si fa conflittuale. Un motivo aspro di contesa fra tali dicotomie men-

<sup>1</sup> Per ulteriori lumi in materia, rinvio alla 'provocazione' di chi scrive: «Un appunto per l'identità improbabile del filologo», in *Filologia dei testi a stampa (area iberica)* [Atti del convegno di Pescara, 20-22 novembre 2003], a cura di Patrizia Botta, Modena, Mucchi editore, 2005, pp. 505-16.

tali è il concetto della scadenza ed anzitutto l'idea del rispetto dei tempi: agli occhi della tipografia, la data concordata è qualcosa di ferreo, irremovibile, improcrastinabile; per l'autore è un segno sul calendario che arriva, che passa con un fruscio, come le ali di una farfalla, e che lascia un ricordo dolce e profumato.

Un altro elemento costituente del processo di fabbricazione, che talvolta scatena reazioni di segno opposto, riguarda la correzione delle bozze: agli occhi della tipografia si tratta della trasposizione del testo manoscritto in metallo, di modo che non esista motivo, salvo la correzione dei refusi, di cambiare alcuna cosa; per l'autore, invece, è come il primo giorno di scuola del proprio bambino, qualcosa che modifica tutti i legami esistenziali, e quindi rappresenta una nuova partenza. La semplice visione delle bozze in qualche scrittore scatena un desiderio irrefrenabile di riscrivere tutto: Balzac e Joyce sono gli esempi più noti delle rispettive letterature; in ambito italiano il caso peggiore, tipograficamente parlando, che io conosca, è quello del biografo ottocentesco di Machiavelli, Pasquale Villari, che in pratica cominciava a scrivere il libro soltanto con l'arrivo del primo giro di bozze<sup>2</sup>.

La verità è che l'idea dell'autore che corregge le proprie bozze, oppure partecipa in qualche modo alla metamorfosi tipografica della propria creatura è un fenomeno piuttosto di epoca moderna. Conviene forse ricordare, per quanto riguarda gli albori della tipografia, il rapporto fra le epoche in cui sono vissuti gli autori e le date dell'ingresso nel mondo della stampa delle loro opere. Come è stato detto più volte, il grande sforzo degli stampatori quattrocenteschi è consistito nel trasporre nel *medium* gutenberghiano i testi dell'Antichità e del Medioevo, mentre i libri degli autori viventi erano pochi, anzi pochissimi. Allora, sarà una banalità, ma un autore defunto non può correggere le proprie bozze. La collaborazione con gli autori vivi e vegeti si è affermata solo lentamente e così, fino ad almeno la metà del Cinquecento, la correzione delle prove di stampa si svolgeva all'interno della bottega tipografica, talvolta includendo la

<sup>2</sup> Da questo punto di vista, un libro ammirevole, di cui vorrei che ci fossero equivalenti in altre letterature, è quello di Philip Gaskell, *From writer to reader: studies in editorial method*, Oxford, Clarendon Press, 1978, che descrive ed analizza il transito di dodici brani di testi della letteratura inglese dal manoscritto al prodotto finito. I dodici titoli presi in disamina sono l'*Orlando furioso* nella traduzione di Harington (1591), *Comus* di Milton (1634), *Pamela* di Richardson (1741), *Directions to servants* di Swift (1745), *The heart of Mid-Lothian* di Scott (1818), *Enone* di Tennyson (1833), *David Copperfield* di Dickens (1850), *Henry Esmond* di Thackeray (1852), *The marble faun* di Hawthorne (1860), *The woodlanders* di Hardy (1887), *Ulysses* di Joyce (1922), e *Travesties* di Stoppard (1974).

cosiddetta «lettura in piombo»<sup>3</sup>. Solo verso la fine del secolo sono visibili i segni di una inversione di tendenza. Nel 1598 a Firenze, per la stampa delle *Istorie fiorentine*, Scipione Ammirato s'impegna a rivedere le seconde bozze, mentre il contratto precisa che le prime sono responsabilità del «correttore ordinario della stampa»<sup>4</sup>. Nel contratto tra Francisco de Avila e il tipografo Domenico Gigliotti a Roma nel 1599, quando si tratta di pubblicare il *De auxiliis divinae gratiae* del primo, si dichiara che l'officina ogni giorno manderà all'autore un foglio che egli restituirà con le proprie correzioni entro lo spazio di due ore<sup>5</sup>. Oggi, leggendo quel documento, ci meravigliamo per la ristrettezza del tempo concesso; la sorpresa dei contemporanei sarebbe stata semmai per la spedizione delle bozze all'esterno della bottega. Ancora nel Settecento era possibile che un autore consegnasse il suo manoscritto alla tipografia e che poi, senza aver partecipato alla fase intermedia, lo vedesse la successiva volta come prodotto finito. Questa fiducia forzata data alle stamperie talvolta comportava una brutta sorpresa, come nel caso di Giuseppe Compagnoni che, aprendo il volume delle sue *Lettere piacevoli se piaceranno* (Modena 1791), scoprì come il censore Giuseppe Fabrizi fosse intervenuto sul testo, stravolgendolo con l'aggiunta di opinioni opposte rispetto a quelle espresse dall'autore<sup>6</sup>.

Se da una parte la ragione del mancato coinvolgimento dell'autore nelle fasi più intime della fabbricazione del libro era culturale, dall'altra era pratica, perché l'estrema penuria dei caratteri in dotazione presso le officine non permetteva tempi morti, come quelli necessari per mandare le bozze fuori bottega. Riguardo a questo fatto ci sono state anche affermazioni fuorvianti: diverse volte, per esempio, è stato scritto che esso

<sup>3</sup> Gustavo Bertoli, «Organizzazione del lavoro tipografico, lettura in piombo e correzione nei preliminari del contratto fra Scipione Ammirato e Filippo Giunti per la stampa delle *Istorie fiorentine*», *La Bibliofilia*, XCVII (1995), pp. 163-186.

<sup>4</sup> *Ibid.* Per indicazioni relative ai contratti fra autori e tipografi in questo periodo, si veda inoltre Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdódica del Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, 2005, p. 70.

<sup>5</sup> Gian Luigi Masetti Zannini, *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Documenti inediti*, Roma, Palombi, 1980, p. 310. Ringrazio Marina Venier che mi ha segnalato questo documento interessante, che lei discute più in dettaglio nel proprio contributo: «A volte l'apparenza inganna: varianti, non varianti, edizioni ricomposte e i problemi d'identificazione e descrizione in un catalogo collettivo», in *La variante tipografica*, a cura di Neil Harris, in preparazione.

<sup>6</sup> Giorgio Montecchi, *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena, Mucchi, 1988, p. 86.

derivava dall'alto costo del metallo utilizzato per fare i tipi, ma la spiegazione convince poco, sia perché nei costi complessivi dell'allestimento di un'officina una piccola scorta *extra* di caratteri non avrebbe pesato eccessivamente, sia perché, una volta che i caratteri fossero usurati od obsoleti, il valore del metallo veniva in ogni caso recuperato rifondendoli oppure consegnandoli alla fonderia, in cambio parziale per quelli nuovi. La ragione – a mio avviso – era più semplice: in termini di esigenze coeve, il ciclo lavorativo basato su un nucleo ridotto di tipi era così perfetto, che non c'era alcun bisogno di modificarlo. Soltanto a partire dal Settecento siamo a conoscenza di casi in cui un autore geograficamente lontano è stato interpellato per la correzione delle proprie prove di stampa, come il filosofo David Hume, residente ad Edimburgo, per il libro che stava pubblicando presso l'editore Tonson di Londra<sup>7</sup>.

A partire dall'articolo apristrada «Introduzione alla 'bibliografia testuale'» di Conor Fahy, apparso ne *La Bibliofilia* nel 1980 e poi raccolto, senza le virgolette nel titolo, nei suoi *Saggi di bibliografia testuale* del 1988, la filologia italiana ha fatto il suo ingresso nel labirinto gutenberghiano, temendo di trovare un minotauro dietro ogni angolo. Come Fahy ha puntualmente precisato, il problema rappresentato dai testi tipografici con varianti interne era già ben noto attraverso i casi rappresentati dall'ultimo *Orlando furioso*, con l'edizione laterziana di Santorre Debenedetti (1928), e dalla versione definitiva dei *Promessi sposi*, con un contributo brillante di Michele Barbi, nonché dalla fatica lunga e lenta di Fausto Ghisalberti, che culminò nell'edizione Mondadori del 1954<sup>8</sup>. Ciò che proponeva Fahy, invece di un'intuizione, era un metodo preciso, fondato sulla conoscenza dell'organizzazione della officina tipografica intorno al torchio manuale e sulla creazione della *forma mentis* necessaria per indagare le relative procedure.

A un quarto di secolo di distanza, senza aver riscontrato neppure l'orma di un minotauro, non nuoce fare il punto della situazione, anche per-

<sup>7</sup> David McKitterick, *Print, manuscript and the search for order, 1450-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 189 [trad. it.: *Testo stampato e testo manoscritto: un rapporto difficile, 1450-1830*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005].

<sup>8</sup> Mi riferisco in particolare al saggio di Michele Barbi, «Il testo dei *Promessi sposi*», *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, III (1934), pp. 439-68, rist. in Id., *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938 (e ristampe), pp. 195-227. In attesa della pubblicazione dei volumi dell'edizione nazionale relativi al romanzo, rimane importante l'analisi di Conor Fahy, «Per la stampa dell'edizione definitiva dei *Promessi sposi*», *Aevum*, LXVI (1982), pp. 377-94, rist. in Id., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, 1988, pp. 105-10.

ché ormai disponiamo di un piccolo *corpus* di titoli, di cui gli esemplari, che sono l'esito della moltiplicazione dell'edizione, sono stati sistematicamente indagati e collazionati. Nella maggioranza di questi lavori la soluzione praticata è stata quella delle fotocopie trasparenti, suggerita dallo stesso Fahy, che hanno il vantaggio di essere agevoli da trasportare, benché il lavoro di collazione risulti più lento e faticoso rispetto ad altri metodi<sup>9</sup>; nella minoranza l'indagine si è servita del collazionario ottico ideato da Randall McLeod<sup>10</sup>. Ecco alcuni titoli che sono stati oggetto di verifica, o sono in corso di verifica, in cui la collazione ha portato a galla una quantità 'soddisfacente' di varianti di tiratura: l'*Hypnerotomachia Poliphili* nell'edizione aldina del 1499<sup>11</sup>; l'*Orlando furioso* nella prima edizione del 1516 in 40 canti<sup>12</sup>; l'*Amorosa visione* di Boccaccio, curata da Girolamo Claricio, pubblicata a Milano nel 1521<sup>13</sup>; il *Cortegiano* nell'*editio princeps* del 1528<sup>14</sup>; e l'ultimo *Orlando furioso* del 1532<sup>15</sup>. Ma questa lista 'positiva' va affiancata a un'altra, quella 'negativa', quella cioè delle edizioni che sono state scrupolosamente verificate, senza però in-

<sup>9</sup> Conor Fahy, «Una nuova tecnica per collazionare esemplari della stessa edizione», *La Bibliofilia*, LXXVII (1985), pp. 65-8, rist. in Id., *Saggi di bibliografia testuale* cit., pp. 105-11.

<sup>10</sup> Per il funzionamento dello strumento, si veda Randall McLeod, «Il collazionario portatile McLeod: una veloce collatio dei testi a stampa come figure», in *La stampa in Italia nel Cinquecento* [Atti del convegno, Roma, 17-21 ottobre 1989], a cura di Marco Santoro, Roma, Bulzoni, 1992, I, pp. 325-54. Per una storia dei metodi di collazione ottica, e in particolare della macchina ideata e costruita negli anni Cinquanta da Charlton Hinman, si vedano i due ottimi contributi di Steven Escar Smith, «“The Eternal Verities Verified”: Charlton Hinman and the roots of mechanical collation», *Studies in bibliography*, LIII (2000), pp. 129-61; Id., «“Armadillos of invention”: a census of mechanical collators», *ivi*, LV (2002), pp. 133-70; e qui sopra, pp. 26 ss.

<sup>11</sup> Questo risultato, che proviene dal lavoro in corso di chi scrive, è basato sulla collazione di una decina di copie. Qualche indicazione si trova già in Harris, «Un appunto per l'identità improbabile del filologo» cit., p. 510. Per informazioni relative alle varianti complessive dell'edizione, che includono fogli ricomposti e la presenza cospicua di impressioni in bianco, si veda Id., «The blind impressions in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)», *Gutenberg Jahrbuch*, 2004, pp. 93-146; Id., «Nine reset sheets in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)», *ivi*, 2006, pp. 245-75.

<sup>12</sup> Si veda l'edizione critica, a cura di Marco Dorigatti, Firenze, Olschki, 2006, pp. CXXVI-CLIV.

<sup>13</sup> Lida Maria Gonelli, «Esercizi di bibliografia testuale sulla *princeps* dell'*Amorosa visione* (1521)», *Filologia italiana*, II (2005), pp. 147-60.

<sup>14</sup> La ricerca relativa è stata svolta in collaborazione da Fabio Massimo Bertolo, Conor Fahy e Randall McLeod. L'elenco delle varianti e delle copie dell'edizione sarà pubblicato nel volume *La variante tipografica* cit.

<sup>15</sup> Si veda Conor Fahy, *L'«Orlando furioso» del 1532: profilo di una edizione*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

dividuare varianti numerose o di rilievo<sup>16</sup>. Esempi includono le *Epistolae in cardinalatu editae* di Pio II nella *princeps* romana del 1475<sup>17</sup>; le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo del 1525<sup>18</sup>; *La Zucca* di Anton Francesco Doni del 1551<sup>19</sup>; *L'Hercolano* del Varchi del 1570<sup>20</sup>; e la Ventisettana dei *Promessi sposi* del 1825-26<sup>21</sup>. Sia detto in modo enfatico, assoluto e una volta per tutte, che non esiste alcuna differenza scientifica fra un'indagine che scopre numerose modifiche generate in corso di tiratura e quella che non trova nulla (o praticamente nulla), anche perché il buon esito del lavoro dipende esclusivamente da quanto è avvenuto in tipografia diversi secoli fa, qualcosa che *a priori* non sappiamo, ma che, per l'appunto, ci mettiamo a scoprire. Ciò che conta, invece, è che la verifica sia stata fatta e quindi che il dubbio riguardante quel libro, nei limiti del ragionevole e del possibile, sia stato sciolto.

L'esperienza bibliografica mostra inoltre come il controllo approfondito di un campione consistente di esemplari, inclusa la collazione testuale con uno strumento apposito, sia la procedura migliore per individuare situazioni in cui, per qualche ragione, è stato eseguito un nuovo atto di composizione. La brevità dell'esistenza della forma originale, nel caso di un errore o di un'omissione, per correggere obbligava il tipografo alla ristampa di un foglio. Nel totale degli esemplari, per una serie di ragioni, una delle versioni può essere molto rara, talvolta introvabile, per cui, a differenza delle varianti introdotte in corso di tiratura, una verifi-

<sup>16</sup> Da questo punto di vista mi sembra utile richiamare l'osservazione recente di Antonio Sorella, il quale è stato lo studioso che, sulle orme di Conor Fahy, si è maggiormente impegnato nella verifica delle edizioni soprattutto cinquecentesche della tradizione letteraria italiana: «Nell'esame di molte edizioni cinquecentesche in questi anni mi sono imbattuto più volte in una casistica molto comune, cioè nella verifica dell'assenza di varianti interne nei diversi esemplari collazionati di un'edizione. In verità, proprio di fronte a simili risultati, piuttosto deludenti, nei primi anni Ottanta si spense quasi subito l'entusiasmo suscitato dalla predicazione di Fahy in Italia: sfortunatamente, i sondaggi fatti fare dagli studiosi più sensibili ed aperti alle nuove metodologie a laureandi e allievi non ottennero risultati di rilievo, proprio per la mancanza di varianti interne nelle edizioni compulsate» («L'autore sotto il torchio», in Id., *L'autore sotto il torchio. Saggi di tipofilologia*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2004, p. 63).

<sup>17</sup> Si veda il contributo di chi scrive in questo stesso numero, pp. 7-33.

<sup>18</sup> Si veda l'edizione critica del testo della *princeps* del 1525, a cura di Claudio Vela, Bologna, CLUEB, 2001, pp. LVII-LXIV.

<sup>19</sup> Si veda l'edizione critica, a cura di Elena Pierazzo, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 843-5.

<sup>20</sup> Si veda l'edizione critica, a cura di Antonio Sorella, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1995.

<sup>21</sup> Si tratta della fatica di Emanuela Sartorelli, di cui parlo più a lungo qui sotto, pp. 146-7.



ca estesa è necessaria prima di raggiungere una qualche sicurezza in materia. Le ragioni che portano a questi nuovi atti di composizione si possono raggruppare in base a cinque criteri<sup>22</sup>:

1. l'aumento della tiratura dopo che sono già stati tirati i primi fogli<sup>23</sup>;
2. la caduta di una forma tipografica prima che la tiratura sia stata portata a termine;
3. l'errore di calcolo nella tiratura di un foglio<sup>24</sup>;
4. la correzione testuale;
5. la rinfrescatura di vecchie copie, talvolta presso una tipografia differente rispetto a quella che ha stampato l'edizione originale.

Con l'eccezione della categoria finale, queste differenze solitamente sono mimetizzate all'interno dell'edizione originale e si individuano con difficoltà, mentre, anche dopo il loro reperimento, non mancano errori di interpretazione riguardanti il loro significato, come nel caso dell'*Hypnerotomachia Poliphili* del 1499, dove fogli ricomposti per supplire a lacune della tiratura originale sono stati interpretati alla stregua di una prima emissione sconosciuta.

In questa occasione voglio concentrarmi sulla penultima categoria, in cui il nuovo atto di composizione è dovuto alla necessità di cambiare qualche cosa nel testo. L'uso di ristampare fogli e/o carte in un secondo momento per sostituire quelli originali era ben noto ai librai d'*ancien régime*, che naturalmente avevano un proprio lessico in materia. In inglese, con un termine chiaramente derivato dal latino, si dice *cancel*, mentre nell'editoria francese del Settecento fino ad oggi il termine è sta-

<sup>22</sup> Questo elenco corrisponde a quello fornito in Neil Harris, «Filologia dei testi a stampa», in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di Alfredo Stussi, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 301-26 (nuova edizione, 2006, pp. 181-206), ma con una casistica differente. In questo piccolo giro turistico fra esempi di *cancellanda* e *cancellantia*, mi ispiro anche al saggio di Conor Fahy, «Appunti sui concetti di emissione e di stato», in *Progetto biblioteche*, a cura di Rosaria Campioni, Bologna, Edizioni Analisi, 1989, pp. 124-31.

<sup>23</sup> Un caso che meriterebbe una ricerca attenta, anche per stabilire quale delle due composizioni sia quella originale e quale quella ricomposta, è il *Catechismus romanus* pubblicato a Roma da Paolo Manuzio nel 1566, nel formato in-folio, con una formula collazionale A<sup>2</sup> B-2I<sup>6</sup>. Il fascicolo A contenente il frontespizio fu stampato per ultimo, ed è uguale in tutti gli esemplari. Il lavoro tipografico era iniziato, invece, con il fascicolo B ed era continuato per un numero discreto di fascicoli, prima che fosse deciso di aumentare la tiratura. Per tale ragione lo stampatore, probabilmente dopo il termine dell'edizione, ricompose e ristampò tali fascicoli per integrare la quantità dei fogli mancanti.

<sup>24</sup> Per un'analisi del fenomeno, applicato al caso polifilescio, si veda, di chi scrive: «Nine reset sheets in the Aldine *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)» cit.

to *carton*<sup>25</sup>. Fonti italiane della fine del Settecento e del primo Ottocento, invece, usano termini differenti. Con ogni probabilità di ispirazione francesizzante, si registrano parole come «cartolino» o «carticino», per designare un foglio rifatto. La prima si trova, per esempio, nella «Regola pe' legatori» posta all'interno delle *Tragedie* di Vittorio Alfieri edite a Parigi in sei volumi fra il 1787 e il 1789<sup>26</sup>; la seconda risulta in un cartiglio incollato ad una dispensa dell'edizione definitiva del 1840, con lo scopo di avvertire il legatore sulla necessità di effettuare la sostituzione<sup>27</sup>. Esiste però anche il termine «baratto»<sup>28</sup>, utilizzato, insieme a «quartino»<sup>29</sup>,

<sup>25</sup> *Trésor de la langue française*, V, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977, p. 253: «CARTON [...] IMPR. Feuillet imprimé après coup destiné à remplacer, dans un volume, un passage à modifier ou à corriger» [l'esempio riportato dal repertorio è del 1852, ma non esiste difficoltà per documentare l'uso relativo con casi settecenteschi, come quello riguardante Lenglet Du Fresnoy discusso qui di seguito]; p. 254: «CARTONNER [...] Faire des cartons dans un livre pour en modifier ou corriger le texte originel».

<sup>26</sup> Vittorio Alfieri, *Tragedie*, seconda edizione riveduta dall'autore e accresciuta, Parigi, da' torchj di Didot maggiore, e si trova presso Gio. Cl. Molini, librajo, 1788, I, p. 278: «AFFINCHÉ non segua confusione nell'ordinare, e legare quest'opera, s'inscrive qui il numero, e l'ordine dei diversi cartolini da scambiarsi in ciaschedun volume». Segue l'elenco relativo ai volumi, che vanno da un minimo di quattro nel volume finale ad un massimo di 36 nel volume secondo. All'interno dei volumi i *cancellantia* si distinguono, anche in assenza dei relativi *cancellanda*, per la presenza di un asterisco.

<sup>27</sup> Barbi, *Il testo*, cit., p. 209. Il Tommaseo-Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, 1865, registra il termine «CARTOLINARE [...] Rifare un foglio errato, Dare un baratto». La fonte è Vittorio Alfieri, *Voci e modi toscani [...] con le corrispondenze de' medesimi in lingua francese ed in dialetto piemontese*, Torino, per Lalliana, a spese di P.G. Pic, 1827, p. 32, dove però la definizione è generica.

<sup>28</sup> L'accezione viene attestata attraverso repertori fondamentali come: Giacinto Carena, *Prontuario di vocaboli attenenti a parecchie arti, ad alcuni mestieri, a cose domestiche, e altre di uso comune per saggio di un Vocabolario metodico della lingua italiana*, Torino, Stamperia reale, 1853, II, p. 140: «BARATTO, chiamano alcuni la ristampa che si sia dovuto fare di un foglio o di una parte di esso, dopo già terminata, o molto inoltrata la tiratura»; Giuseppe Isidoro Arneudo, *Dizionario esegetico tecnico e storico per le arti grafiche con speciale riguardo alla tipografia*, Torino, R. Scuola Tipografica e di Arti Affini, [1913-25], I, p. 145: «BARATTO (*term. tip.*). Ristampa di un foglio o di parte di esso, resasi necessaria, per sostituzioni, variazioni, aggiunte, correzioni che si vogliono introdurre nel lavoro, a tiratura di già avviata od anche terminata. Equivale a *cambio, sostituzione*»; Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, II, Torino, UTET, 1962, p. 52 «BARATTO [...] 4. Tipogr. Disus. Ristampa di un foglio» con rinvio a Carena. Devo la segnalazione della presenza del termine nell'epistolario di Manzoni ad Emanuela Sartorelli, che ringrazio.

<sup>29</sup> La parola *quartino* nel lessico manzoniano deriva evidentemente da un accorgimento materiale: il fatto cioè che, come spieghiamo qui di seguito, il *cancellans* ha la forma di due carte nel formato in-8°, corrispondente a un ¼ del foglio di stampa.

dallo stesso Manzoni nell'epistolario, quando sta parlando dei problemi relativi alla pubblicazione della prima edizione dei *Promessi sposi*.

Dal punto di vista bibliografico, il lessico della libreria ha lo svantaggio di non distinguere con chiarezza tra il foglio e/o la carta eliminato e quello introdotto al suo posto. Negli anni Venti del Novecento perciò il bibliografo inglese Robert W. Chapman (1881-1960), ricordato oggi soprattutto per il lavoro sul testo critico dei romanzi di Jane Austen, introdusse i termini [*folium*] *cancellandum* (plurale: [*folia*] *cancellanda*) per designare il foglio/la carta che deve essere eliminato; [*folium*] *cancellatum* (plurale: [*folia*] *cancellata*) per descrivere il foglio/la carta una volta che è stato separato dal suo originale, senza essere distrutto o perduto (evidentemente questa situazione si presenta molto di rado); [*folium*] *cancellans* (plurale: [*folia*] *cancellantia*) per definire il foglio/la carta stampato nuovamente e introdotto al posto dell'originale<sup>30</sup>. Il successo riscosso da questa terminologia latineggiante deriva soprattutto dal fatto che qualche anno dopo fu consigliata nel manuale di Ronald B. McKerrow del 1927, che divenne un vero e proprio *vademecum*, nonché – cosa inusuale per un testo di questo ambito – *best seller*, per chi volesse acquistare nozioni essenziali di bibliografia. Quando nel 1949 apparvero i *Principles of bibliographical description* di Fredson Bowers, questi vocaboli si presentavano come parte integrante del linguaggio bibliografico. È ovvio che la derivazione latina li rende più che accettabili anche per un utente che comunica in italiano, o in qualche altra lingua romanza, cosicché in questi ultimi vent'anni, con il crescente interesse nei confronti della bibliografia materiale, il loro utilizzo si è diffuso.

È senz'altro condivisibile il giudizio sarcastico emesso quasi un secolo fa da due grandi pionieri della bibliografia, Alfred W. Pollard e Walter W. Greg: «in collation and description, bibliographers will agree that cancels are an unmitigated nuisance»<sup>31</sup>. Occorre aggiungere che sono oggetti, come vedremo nelle pagine seguenti, di grande fascino filologico

<sup>30</sup> Si veda R.W. Chapman, «Notes on Eighteenth-Century bookbuilding», *The Library*, s. IV, IV (1923-24), pp. 165-80; «Notes on cancel leaves», ivi, V (1924-25), pp. 249-58; «Cancels and stubs», ivi, VIII (1927-28), pp. 264-68. In un momento successivo questi scritti furono raccolti nella monografia: *Cancels*, London, Constable; New York, Richard R. Smith, 1930. Nell'ambito di una lunga carriera presso la Oxford University Press, Chapman pubblicò il testo critico dei *Novels* di Jane Austen nel 1923 (con edizioni successive nel 1926, 1933 e 1954), a cui aggiunse una bibliografia critica della scrittrice nel 1953. È ricordato anche come studioso del grande lessicografo ed autore settecentesco Samuel Johnson.

<sup>31</sup> A.W. Pollard, W.W. Greg, «Some points in bibliographical descriptions», *Transactions of the Bibliographical Society*, IX (1908), pp. 31-52: 44.

ed ecdotico. I motivi testuali, per i quali un *cancellans* viene composto e impresso, si possono dividere in tre sottocategorie:

a) la correzione di un errore materiale nel testo, come succede nell'edizione definitiva dei *Promessi sposi* (1840-42), in cui, in un primo momento Manzoni scrisse che «la nona parte, all'incirca», della popolazione cittadina scomparve nella peste; il testo corretto che lo sostituisce dice, invece, che si trattava de «gli otto noni, all'incirca»<sup>32</sup>. Senza andare all'estremo di abbracciare il detto attribuito a Stalin, secondo il quale la morte di una persona è una tragedia, quella di un milione è una statistica, la correzione significa parecchio, non solo per l'anagrafe milanese, ma anche per quanto riguarda lo svolgimento efficace della narrazione. Nella rassetatura del *Decamerone* del 1582, la persona che riscrisse l'*incipit* della novella di frate Alberto (IV, 2) commise una sciocchezza, perché il testo rifatto dice in pratica che le origini di Venezia, dove il racconto si svolge, erano pagane. Le copie quindi destinate alla piazza della Serenissima, fondata invece da cristiani che fuggivano davanti alle invasioni barbariche, furono diffuse con una versione sostitutiva in cui il nome della città diventava Imola<sup>33</sup>. Nella prima edizione delle *Vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* di Giorgio Vasari, pubblicata a Firenze da Lorenzo Torrentino nel 1550 in-4°, un errore banale di composizione nel capitolo dedicato alla scultura comportò la perdita di alcune parole con un conseguente guasto per il testo. Venne fatto quindi un *cancellans* del mezzo foglio Hr.4, che si trova nella stragrande maggioranza delle copie<sup>34</sup>;

b) il miglioramento o il cambiamento testuale, nel senso puro della parola, in quanto l'originale è perfettamente corretto e accettabile, ma l'autore, o chi ne fa le veci, lo fa sostituire lo stesso. Un esempio è la dedica ai *Vaticinia* curati da Girolamo Giovannini a Venezia: a quanto pare il libro fu preparato nel 1592, ma venne effettivamente pubblicato soltanto otto anni più tardi. Il primo foglio nondimeno venne impresso con la dedica dell'editore-calcografo originale Girolamo Porro, datata per l'appunto 1592; quest'ultima venne poi sostituita mediante *cancellans* da un'altra, a firma del nuovo editore Giovanni Battista Bertoni, con la da-

<sup>32</sup> Barbi, *La nuova filologia* cit., p. 209.

<sup>33</sup> Si veda Gustavo Bertoli, «Le prime due edizioni della seconda "Rassetatura"», *Studi sul Boccaccio*, XXIII (1995), pp. 3-17.

<sup>34</sup> Si veda Carlo Maria Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze, Olschki, 2005, p. 70.

ta 1600<sup>35</sup>. Un altro caso interessante, disponibile in numerose biblioteche italiane, è rappresentato dal *Bibliothecae Casanatensis catalogus librorum typis impressorum* di Giovan Battista Audiffredi, di cui quattro tomi apparvero fra il 1761 e il 1788. Alcuni anni fa, un numero cospicuo di copie ancora slegate furono ritrovate nei sottosuoli della Biblioteca Casanatense di Roma, che poi ne fece dono ad altri istituti. In questi libri si trovano numerosi fogli ricomposti, normalmente per consentire all'autore di integrare qualche voce mancante: talvolta si sono conservati, all'interno della stessa copia, sia il *cancellandum* che il *cancellans*, permettendoci di conoscere, attraverso un raffronto agevole, la ragione della correzione, che spesso deriva dal desiderio di inserire un rinvio oppure una voce mancante. Di nuovo si tratta di un caso che meriterebbe uno studio approfondito;

c) la necessità o il desiderio di censurare il testo e quindi rimuovere qualche affermazione giudicata pericolosa. Gli esempi sono molti, soprattutto nella Francia del Settecento, come dimostra il caso di Lenglet du Fresnoy discusso qui di seguito. Voglio sottolineare però come la censura spesso prenda la forma di autocensura, in cui un autore, o un editore per lui, interviene sul libro già stampato, prima che sia stato visto dall'autorità preposta. Un esempio divertente si trova nel *Saggio di scherzi comici* dell'abate Giovanni Battista Zannoni, edito a Firenze nel 1819, in cui una frase con un leggero doppio senso di tipo sessuale, forse involontario, viene sostituita con qualcosa di più blando<sup>36</sup>.

Nella seconda parte di questo intervento vorrei approfondire due casi di *cancellandum/cancellans*, con lo scopo di chiarire meglio il meccanismo relativo. Bisogna insistere sul fatto che l'inserzione di un *cancellans* non può essere considerato in termini meramente astratti; invece è un problema materiale, consistente nella sostituzione di un pezzo di carta con un altro. Caliamoci nei panni di un autore e di un tipografo che concordano la realizzazione di un *cancellans* da introdurre nel libro già finito in sostituzione del *cancellandum*. Un po' alla stregua dei vecchi giornalisti, cresciuti con il piombo della Linotype, che anche in un'epoca elettronica mantengono l'abitudine di sostituire una parola con un'altra rigorosamente della stessa lunghezza, il *cancellans* molte volte occupa lo stesso

<sup>35</sup> La situazione di questa edizione, complicata da una serie di interventi successivi alla stampa dei fogli, è descritta nell'intervento di chi scrive: *Un ammiraglio, un cane e i «Vaticinia»*, in *Il libro italiano del XVI secolo: conferme e novità in «Edit 16»*, Atti della giornata di studi, 8 giugno 2006, a cura di Claudia Leoncini, Roma, ICCU, in corso di stampa.

<sup>36</sup> Si veda Harris, «La filologia dei testi a stampa» cit.

esatto spazio fisico del *cancellandum*. La ragione è sia pratica che estetica: una differenza troppo grande pone problemi autentici sul piano dell'inserimento fisico e inoltre guasta la presentazione armoniosa del libro.

La stessa volontà di camuffare il più possibile la presenza del *cancellans* governa anche la scelta dell'unità di stampa, per cui entra in gioco una considerazione ulteriore: nel libro distribuito in fogli slegati, il compito di rimuovere il *cancellandum* e di inserire il *cancellans* al suo posto spettava al legatore, ma se il pezzo sostitutivo fosse stato distribuito come foglietti di una o due carte, esso avrebbe facilmente rischiato di perdersi. Era meglio perciò realizzare il *cancellans* nella forma di un foglio intero, anche se ciò significava stampare due mezzi fogli insieme, oppure più coppie di carte, oppure un nucleo di singole carte. A questo argomento si aggiunse l'interesse del tipografo a ridurre il numero delle impressioni e a evitare lo spreco di carta. In qualche edizione, in cui un *cancellans* ha preso questa forma, sono venute alla luce una o più copie, in cui il legatore, per imperizia o per pigrizia o per dimenticanza o per un'istruzione precisa dell'acquirente, invece di introdurli nel modo previsto, ha lasciato il *cancellandum* e ha rilegato il foglio contenente i *cancellantia* in fondo al volume<sup>37</sup>. Sul piano cronologico, è possibile tuttavia dire che nel Quattro e nel primo Cinquecento il *cancellans* generalmente ha la forma del foglio intero, oppure, nei formati medi e piccoli, del mezzo foglio; nei secoli successivi diventa sempre più diffuso, soprattutto per quanto riguarda i formati minori, l'uso di imprimere soltanto una copia di carte coerenti o addirittura una carta sola.

Come si fa a riconoscere un *cancellans*, tenendo conto anche del fatto che il tipografo probabilmente ha operato di modo che la sua presentazione sia il più possibile identica al *cancellandum*? La casistica in materia è molto ricca, ma il modo più comune consiste inevitabilmente nella scoperta del *cancellandum*, talvolta in un piccolo nucleo di esemplari o addirittura in un *unicum*. Oltre alla possibile omissione da parte di un legatore, tale possibilità di sopravvivenza di un *cancellandum* derivava

<sup>37</sup> Martin Boghardt, «Änderungen in Wort und Bild», *La Bibliofilia*, C (1998), pp. 513-81: 530, pubblicato anche nel volume: *Anatomie bibliologiche. Saggi di storia del libro per il centenario de «La Bibliofilia»*, a cura di Luigi Balsamo e Pierangelo Belletini, Firenze, Olschki, 1999 [una traduzione italiana abbreviata dell'articolo, con il titolo *Variazioni di parole e immagini*, è disponibile ora in E. Barbieri, *Guida al libro antico. Conoscere e descrivere il libro tipografico*, Firenze, Le Monnier Università, 2006, pp. 291-322], in cui descrive un esemplare dell'*Almanach dramatischer Spiele*, Leipzig 1811, nel quale il foglio contenente i *cancellantia*, dove si trovano anche le istruzioni indirizzate al legatore, è stato introdotto in fondo al volume, senza che le correzioni siano state inserite al posto dei *cancellanda*.

dall'organizzazione del commercio librario, nel quale la maggior parte dei libri rimaneva slegata fino al momento dell'acquisto. Se qualche copia veniva distribuita prima che fosse eseguito e introdotto il *cancellans*, una volta che il libro era stato legato, non esisteva più la possibilità di rimuovere il *cancellandum*, anche nel caso che l'editore sapesse dove quell'esemplare fosse andato a finire. Da questo punto di vista rammentiamo non solo come i libri venissero impressi foglio per foglio, ma anche come, per un piccolo cerchio di clienti favoriti, fosse comune la diffusione nello stesso modo, prima che il libro intero fosse finito di stampare. Una copia perciò che ha salvato il *cancellandum* probabilmente, in qualche momento della propria storia, è stata una primizia letteraria, e quindi potrebbe anche provenire dalla cerchia dell'autore e delle sue amicizie. È significativo, per esempio, che una delle due sole copie della Ventisetтана dei *Promessi sposi* che conservano un *cancellandum* sia appartenuta all'autore e che sia servita come canovaccio per stendere le correzioni in vista della futura Quarantana<sup>38</sup>. Un'altra possibilità è rappresentata da un atteggiamento 'filologico' dalla parte di chi ha scritto o curato il libro, che quindi ne conserva le versioni differenti. Un esempio notevole in tal senso è rappresentato dal *La bellamano* di Giusto de' Conti nell'edizione parigina datata 1589 (con le varianti 1590 e 1595), in-12°, pubblicata con la firma dell'esule fiorentino Jacopo Corbinelli: l'esemplare personale recante le postille del curatore, oggi nella Biblioteca Trivulziana di Milano, contiene entrambe le versioni di otto carte del foglio G<sup>39</sup>.

Finora abbiamo parlato di esempi di *cancellandum/cancellans*, la cui presenza, per ovvi motivi, viene nascosta e mimetizzata dalla modalità di produzione. Ma non sempre è stato così. Un episodio curioso, in senso opposto, è la controversia sorta intorno alla *Méthode pour étudier l'histoire* di Nicolas Lenglet du Fresnoy, pubblicato a Parigi nel 1729 in quattro grandi volumi<sup>40</sup>. Una prima edizione era apparsa nel 1713, ma questa versione, un grande in-4° molto ampliato e arricchito di numerose calcografie, doveva consacrare ai posteri la reputazione dell'autore. La storiografia purtroppo non è stata molto tenera con Lenglet du Fresnoy, ritenendolo una figura eccentrica e bizzarramente polemica, ma

<sup>38</sup> Si veda qui di seguito, pp. 152-3.

<sup>39</sup> Si veda Marisa Gazzotti, «Jacopo Corbinelli editore de *La Bella Mano* di Giusto de' Conti», in *La lettera e il torchio. Studi sulla produzione libraria tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Ugo Rozzo, Udine, Forum, 2001, pp. 167-247.

<sup>40</sup> Per la figura dell'autore, si veda Geraldine Sheridan, *Nicolas Lenglet Dufresnoy and the literary underworld of the Ancien Regime*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989.

forse meriterebbe più attenzione da parte della bibliografia, anche se solo per la vicenda che stiamo per descrivere.

La pubblicazione dell'edizione nuova aveva bisogno di superare l'ostacolo dell'approvazione del censore, nella persona del noto letterato e scienziato, nonché nemico giurato dell'autore, Claude Gros de Boze (1680-1753). Non appena la tiratura fosse terminata e prima che i volumi fossero messi in vendita al pubblico, una copia speciale fu consegnata a quest'ultimo, impressa in carta grande con le tavole e i capilettera colorati a mano. Allo stesso tempo l'autore, agendo preventivamente, rivede il testo e fece imprimere una certa quantità di *cancellantia*, il cui contenuto fu comunicato a parte al censore e il cui carattere venne segnalato con l'aggiunta di un asterisco accanto al numero della pagina. Uno di essi conteneva addirittura un elogio all'indirizzo dello stesso de Boze, ma, a dispetto delle lusinghe, il censore intervenne in maniera feroce, chiedendo la realizzazione di ulteriori cambiamenti, inclusa qualche volta l'eliminazione e la sostituzione di un *cancellans* già fatto. Fra le vittime si trovava anche il povero tentativo di blandirlo. Il potere del censore nella Francia coeva era comunque tale che l'autore e l'editore dovevano fare buon viso a cattivo gioco e obbedire. Anche i *cancellantia* imposti dal censore furono impressi con l'asterisco accanto al numero della pagina per segnalarli. La notorietà dell'episodio veniva propagandata dall'autore, offeso nel proprio orgoglio, il quale – come la «pizza» di pellicole contenenti le scene dei baci censurate in *Nuovo Cinema Paradiso* (1989) – fece una specie di raccolta dei *cancellanda/cancellantia*, che portava con sé e mostrava agli interessati.

La vicenda non finì qui, perché l'unica copia vergine, nel senso che non conteneva alcun intervento di cancellazione, fu quella ricevuta da de Boze, che l'aveva conservata e arricchita con una nota, elencando tutte le sostituzioni effettuate nelle altre copie. Dopo la sua morte, la vendita di tale esemplare provocò una sorta di rissa fra i partecipanti all'asta e l'esito fu un prezzo vertiginoso. Molti anni più tardi, nel famoso catalogo della biblioteca del Duc De la Vallière, pubblicato a Parigi nel 1783, che includeva un'altra copia della *Méthode* impressa in carta grande, in cui un certo numero dei *cancellanda* era rimasto intatto, il libraio Guillaume de Bure pubblicò un elenco degli interventi, tratto dalla lista di de Boze, che aveva ottenuto dal nuovo proprietario<sup>41</sup>. Tale elenco, che oc-

<sup>41</sup> Guillaume De Bure, *Catalogue de la Bibliothèque de feu m. le duc De la Vallière...*, A Paris, chez Guillaume De Bure fils aîné, 1783, vol. III, pp. 1-14, n. 4467: «CET EXEMPLAIRE qui est imprimé sur très grand papier, n'a point essuyé tous les changements que le Censeur avoit obligé l'Auteur d'y faire, par des cartons, avant qu'il publiât cet Ouvrage; quoi-



TABELLA I

Distribuzione dei cancellantia nel primo volume di Lenglet du Fresnoy, *Méthode pour étudier l'histoire*, Paris, Pierre Gandouin, 1729.

1° stato (autore)	2° stato (censore)	Sostituzione
	7-8	±A <sub>4</sub>
	29-30	±D <sub>3</sub>
35-36		±E <sub>2</sub>
69-70	69-70	±I <sub>3</sub>
77-80		-K <sub>3,4</sub> ; +K <sub>3</sub>
	83-84	±L <sub>2</sub>
93-96		-M <sub>3-4</sub> ; +M <sub>3</sub>
117-118		±P <sub>3</sub>
121-128		-Q <sup>4</sup> ; +Q <sup>2</sup>
131-134		-R <sub>2.3</sub> ; +R <sub>2</sub>
	143-144	±S <sub>4</sub>
145-146		±T <sub>1</sub>
	147-148	±T <sub>2</sub>
153-154	153-154	±V <sub>1</sub>
157-158		±V <sub>3</sub>
171-172		±Y <sub>2</sub>
	187-188	±2A <sub>2</sub>
197-200		-2B <sub>3,4</sub> ; +2B <sub>2</sub> '
209-210		±2D <sub>1</sub>
281-282	281-282	±2N <sub>1</sub>
291-292		±2O <sub>2</sub>
	309-310	±2Q <sub>3</sub>
483-486		-3P <sub>2.3</sub> ; +χ <sub>1</sub>
521-522	521-522	±3V <sub>1</sub>
	557-558	±4A <sub>3</sub>

cupa quattordici pagine del catalogo, ci permette di separare i due strati rappresentati dalla revisione, qualcosa che, senza questa preziosa fonte d'informazione, sul piano bibliologico sarebbe stato quasi impossibile realizzare. Un confronto con l'esemplare della *Méthode* conservato nel

que les endroits qui n'ont pas eu de cartons, n'y soient pas en grand nombre, on doit le regarder néanmoins comme très rare, parcequ'il est différent de presque tous les autres exemplaires; il n'y que celui du Censeur, feu M. de Boze, qui ai été conservé dans sa première forme, du moins est-il le seul connu jusqu'à présent. Il est passé aujourd'hui dans le superbe cabinet de M. Camus de Limare, qui a bien voulu nous communiquer la note MS. des cartons que son premier possesseur y a fait annexer. Nous la publions ici telle qu'elle s'y trouve, (en marquant par des étoiles les endroits non cartonnés de notre Exemplaire,) pour qu'on puisse dorénavant vérifier sans peine d'autres Exemplaires, & connoître ceux qui sont plus ou moins cartonnés. Premièrement, il faut remarquer qu'avant que l'Ouvrage eût été remis au Censeur, l'auteur y avoit déjà fait de lui-même, sur-

fondo magliabechiano della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze ha permesso di stendere una descrizione moderna dell'edizione, in cui le sostituzioni si esprimono secondo le convenzioni del formulario bowersiano<sup>42</sup>. A titolo di esempio e limitatamente al primo dei quattro volumi, che ha la struttura  $\pi^2 a-b^4 A-4B^4$ , la TAV. 1 riassume gli interventi, distinguendo fra i due strati rappresentati dagli interventi dell'autore e del censore e indicando la natura della sostituzione.

Per quanto sia in fin dei conti ridicola, questa storia rivela l'esistenza di un pubblico di bibliofili e collezionisti settecenteschi che ha molta familiarità con il fenomeno del *cancellans*, al punto che vengono capovolti tutti i parametri abituali: invece di essere nascosti, i *cancellantia* vengono messi in evidenza; invece di accettare la versione censurata, il pubblico cerca la versione originale; invece di distruggere le prove, il censore, sapendo – *quis custodiet custodem?* – che si tratti di un oggetto con valore merceologico, conserva l'unico testimone che non ha subito manomissioni. Essa invita inoltre a riflettere sul significato della definizione dell'esemplare «ideale» in ambito bibliografico, perché in questo caso la versione più autentica è la copia del censore, che corrisponde al primo, ma in questo caso migliore, stato dell'edizione.

Il secondo ed ultimo caso che voglio illustrare qui riguarda, invece, un'opera fondamentale della letteratura italiana. La prima edizione dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni fu impressa a Milano nel 1825-26, benché la pubblicazione effettiva fosse ritardata al 1827, dando ad essa il nome di Ventisettana. Il libro è nel formato in-8°, diviso in tre volumi,

tout dans le premier Volume, des changements marqués ci-après, & comme il ne vouloit pas qu'on l'ignorât, il avoit lui-même indiqué ces changements par des étoiles ajoutées aux chiffres courants des pages changées. On comprend aisément que c'étoit pour faire rechercher davantage les cartons, & les vendre séparément un bon prix; les voici: [...]. Per la biblioteca del censore de Boze, si veda *Catalogue des livres du Cabinet de M. de Boze*, A Paris, chez G. Martin, H.L. Guérin & L.F. Delatour, 1753, p. 281, n. 1541, che offre la descrizione seguente dell'esemplare: «Cet exemplaire est singulier, en ce qu'il n'y a point de cartons, & que l'on trouve à la fin un cahier de Remarques sur les changemens faits par ordre du Magistrat dans le cours de l'impression de ce Livre, dont toutes les cartes, les vignettes & lettres grises sont enluminées». Non sono riuscito purtroppo a scoprire, ammesso che esista ancora, dove si trova oggi questo esemplare del censore.

<sup>42</sup> Cfr. Fredson Bowers, *Principles of bibliographical description*, Princeton, Princeton University Press, 1949 (e ristampe), pp. 193-254. Il sunto del formulario alla fine dello stesso volume (pp. 457-62) è stato tradotto in italiano da Conor Fahy; cfr. Fredson Bowers, «Compendio del formulario», *La Bibliofilia*, XCIV (1992), pp. 103-10. L'elenco pubblicato da de Bure indica i cambiamenti, in base alla pagina, in cui vennero fatti gli interventi. Abbiamo preferito normalizzare le indicazioni in base alla struttura bibliografica.

ciascuno dei quali con il proprio frontespizio. La maggior parte della tiratura fu in carta vergata, ma un piccolo nucleo di esemplari fu realizzato in carta velina, più grande e più costosa. È rimasto intatto il manoscritto apografo consegnato al censore per due dei tre volumi, che dopo l'approvazione fu inviato in tipografia. Sono state conservate anche alcune pagine di bozze, che mostrano come l'autore continuasse a perfezionare la propria invenzione anche nelle ultime fasi del lavoro<sup>43</sup>. Dal 2002 al 2004, per conto del Centro Nazionale di Studi Manzoniani, nell'ambito dell'edizione nazionale delle opere dello scrittore, Emanuela Sartorelli ha collazionato quasi settanta esemplari della Ventisettana con l'ausilio di un collazionatore ottico McLeod. Il bottino è stato relativamente magro, per quanto riguarda le varianti introdotte in corso di tiratura (che non descriviamo in questa sede), ma la verifica a tappeto è riuscita anche ad identificare due *cancellantia* (o piuttosto i relativi *cancellanda*), di cui uno era già noto a Ghisalberti. Nei carteggi manzoniani di questo periodo si trovano, però, riferimenti all'esecuzione di *cancellantia*, che dovevano essere più numerosi rispetto ai due esemplari individuati in questa verifica bibliologica. Si potrebbe naturalmente continuare a controllare esemplari ancora non presenti nel campione, fino ad includere tutti quelli esistenti sulla superficie del globo; ma, a parte la difficoltà dell'impresa, perché si tratterebbe inevitabilmente di copie conservate in raccolte più lontane e meno accessibili, le probabilità di successo sono ormai molto basse, perché i due *cancellanda* conosciuti e documentati sono sopravvissuti ciascuno in un esemplare unico del campione di più di settanta copie verificate<sup>44</sup>. Si è posto quindi il quesito riguardante la possibilità che ci siano *cancellantia* per così dire 'perfetti', perché presenti in tutti gli esemplari del campione, e che quindi non tradiscono la loro presenza attraverso il modo tradizionale della scoperta del *cancellandum*.

Occorreva adoperare altri metodi (*consigliamo a questo punto, per chi non avesse familiarità con i formati antichi, di prendere un foglio di carta e costruire un piccolo modello del fascicolo della Ventisettana, con lo scopo di agevolare la comprensione del problema*). In prima istanza, chi scrive ha preso in disamina un piccolo campione di copie distribuite nelle bi-

<sup>43</sup> Si veda la riproduzione nel catalogo della mostra *L'officina dei Promessi sposi*, a cura di Fernanda Mazzocca, con intervento critico di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1985, p. 39.

<sup>44</sup> Questa indicazione naturalmente include una decina di copie che non sono state esaminate con il collazionatore McLeod, ma che sono state visionate per la presenza dei *cancellanda/cancellantia* individuati con i metodi che stiamo per descrivere.

biblioteche di Firenze e Bologna, alla ricerca di indizi che tradissero la presenza di *cancellantia* nascosti<sup>45</sup>. In entrambe le scorte di carta, vergata e velina, si trova la filigrana della famiglia Andreoli di Toscolano, che prende la forma di un'aquila absburgica sopra le lettere «GFA»<sup>46</sup>. Come sempre nella fabbricazione manuale della carta al tino, venivano impiegate in alternanza due forme o moduli con filigrane 'gemelle'<sup>47</sup>. In entrambe le forme la marca d'acqua non era collocata al centro di una delle due metà, come nella carta rinascimentale, ma si trovava nell'angolo. In base alla direzione delle tre iniziali, che nel costrutto metallico si leggevano da destra a sinistra, distinguiamo la forma di 'sinistra', che nel modulo originale portava la filigrana nell'angolo basso a sinistra, in cui la lettera 'A' si trova più vicina all'angolo rispetto alla forma di 'destra', che aveva la filigrana nell'angolo inferiore a destra, in cui la lettera 'G' si trova più vicina all'angolo (nella TAV. 2 la distinzione della filigrana è riportata perciò in base alla lettera più esterna). In tutti i fascicoli impressi con questi fogli la filigrana si trova in una delle prime quattro carte: l'impostazione della forma in-8° corrispondeva perciò alla tipologia che possiamo denominare «centripeta»<sup>48</sup>.

In termini fisici il *cancellans* si presenta come un disturbo nella fisionomia del foglio originale. La soluzione adoperata era quella di ricomporre e ristampare le due carte coerenti, cioè 1.8, 2.7, 3.6, oppure 4.5, cosicché il *cancellans* non viene tradito dalla presenza di un tallone. La fornitura della carta è identica, almeno per quanto riguarda la cartiera di provenienza, per cui non esiste la spia offerta dalla filigrana differente. Subentra però un gioco quasi matematico, per il fatto che la rimozione del *cancellandum* equivale all'eliminazione di un  $\frac{1}{4}$  del foglio originale, come d'altra parte l'inserimento del *cancellans* rappresenta l'introduzione di un  $\frac{1}{4}$  di un altro foglio. In entrambe le operazioni esiste quindi una probabilità su quattro di rimuovere o di inserire il quarto del foglio con-

<sup>45</sup> Per l'esattezza sono: 1) Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Postillati 22; 2) Firenze, Biblioteca del Gabinetto Vieusseux, 1376 Rari; 3) Firenze, Biblioteca Marciana, B° 3.114; 4) Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 16.b.II.45.

<sup>46</sup> Per la famiglia Andreoli, divisa all'epoca fra due ditte rivali che utilizzavano entrambe gli stessi simboli, si veda il volume *Cartai e stampatori a Toscolano. Vicende, uomini, paesaggi di una tradizione produttiva*, a cura di Carlo Simoni, Brescia, Grafo, 1995. Le iniziali significano «Giovanni di Faustino Andreoli», nome del fondatore della dinastia.

<sup>47</sup> Si rimanda al saggio classico di Allan Stevenson, «Watermarks are twins», *Studies in bibliography*, IV (1951-52), pp. 57-92.

<sup>48</sup> Si veda Philip Gaskell, *A new introduction to bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1972 (e ristampe), p. 92, fig. 50, dove questa impostazione viene denominata «common octavo».

tenente la filigrana. Una certezza c'è: se un *cancellans* è stato introdotto, in una comparazione di copie multiple, prima o poi l'anomalia si tradisce per l'assenza della filigrana in un determinato foglio oppure per il fatto che essa si trova due volte. Queste due situazioni necessitano però di interpretazioni lievemente divergenti. Benché sia un indizio potenzialmente utile, l'assenza della filigrana non rappresenta una prova assoluta, perché esiste sempre la possibilità che qualche foglio non filigranato sia stato introdotto nella scorta di carta mandata dalla cartiera. La presenza di due filigrane nello stesso fascicolo di otto carte, invece, rappresenta una sorta di *contradizion che nol consente* e significa che ci troviamo indiscutibilmente in presenza di un *cancellans*.

Come inizio la procedura si è rivolta al banco di prova offerto dai due fascicoli, in cui – come si è già detto – sono sopravvissuti esempi di *cancellanda*, che si trovano entrambi nel primo volume dell'edizione (TAV. 2). Per il primo, corrispondente alle cc. 1.8 del fascicolo 9, in un esemplare la filigrana è doppia; per il secondo, rappresentato dal fascicolo 10, in un esemplare la filigrana è mancante. Pur in una campionatura ridotta, quindi, il metodo mostra di funzionare e perciò sono stati analizzati gli altri fascicoli nei quali sono stati reperiti segni anomali. Nel fascicolo 1 la filigrana manca in due esemplari; nel fascicolo 12 un esemplare esibisce una filigrana doppia e altri due ne sono privi; nei fascicoli 16 e 22 un esemplare ciascuna volta è senza filigrana. In base all'esito positivo di questo assaggio, Emanuela Sartorelli ha avviato una propria verifica su un nucleo molto più grande di esemplari, che sta dando risultati interessanti e di cui daremo conto in altra sede<sup>49</sup>.

Per il fatto che il nostro scopo è quello più modesto di mostrare l'applicazione di un metodo di analisi, in questa sede ci limitiamo a valutare i dati ricavati dal campione iniziale. Il problema è ovvio: pur avendo trovato indizi che suggeriscono la presenza di un *cancellans* nascosto nei fascicoli sopracitati, la distribuzione delle filigrane da sola non identifica con sicurezza le carte in questione. Dobbiamo perciò raffinare il metodo, o piuttosto chiamare in ausilio altre due tecniche, più mirate, con lo scopo di individuare la posizione esatta dei *cancellantia* nei fascicoli qui individuati come problematici.

La prima consiste nel riconoscimento della distinzione fra i due lati del foglio di carta: nella fabbricazione della carta al tino, un lato si appoggia sulla superficie metallica, che lascia l'impronta delle vergelle, delle catenelle e della filigrana; l'altro entra in contatto soltanto con il feltro

<sup>49</sup> Il saggio relativo comparirà nel volume già citato *La variante tipografica*, a cura di chi scrive, promosso dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento di Firenze.

TABELLA 2

Distribuzione delle filigrane in quattro esemplari di A. Manzoni, *I promessi sposi*, Milano 1825, vol. I

fasc.	<i>cancellans</i>	Impressione / controimpressione	Copia 1	Copia 2	Copia 3	Copia 4	
1	4.5	CII	2A	2A	—	—	Copia 1: il lato modulo del foglio corrisponde alla forma esterna, ma le cc. 4.5 hanno il lato feltro su 4v.5r. Copia 3: le cc. 4.5 hanno CII.IIC. Copia 4: il lato modulo del foglio corrisponde alla forma interna, ma le carte 4.5 hanno il lato modulo su 4v.5r.
2		CII	2G	1G	1G	4G	
3		CII	4A	3A	4A	1G	
4		CII	1A	1G	1G	2G	
5		CII	4A	2G	4G	4G	
6		CII	2G	1G	3G	1G	
7		CII	2G	2G	4G	4A	
8		CII	2G	3G	3G	4A	
9	1.8	CII	1G+2G	2A	2G	1G	Il <i>cancellans</i> è 1.8, come dimostra la sopravvivenza del <i>cancellandum</i> nell'esemplare di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz. XIII.102. Copie 1 e 4: il lato modulo del foglio corrisponde alla forma esterna, ma le cc. 1.8 hanno il lato modulo ad 1v.8r. Copia 2: il lato modulo del foglio corrisponde alla forma interna, ma le cc. 1.8 hanno il lato modulo ad 1r.8v. Copia 3: le cc. 1.8 hanno IIC.CII.
10	1.8	CII	4A	3G	—	2A	Il <i>cancellans</i> è 1.8, come dimostra la sopravvivenza del <i>cancellandum</i> nell'esemplare di Milano, Biblioteca Ambrosiana, L.P.2389. Copie 2 e 4: il lato modulo del foglio corrisponde alla forma interna, ma le cc. 1.8 hanno il lato modulo ad 1r.8v. Copia 3: le cc. 1.8 hanno IIC.CII.

(segue)

TABELLA 2 (*seguito*)

fasc.	<i>cancellans</i>	Impressione   controimpressione	Copia 1	Copia 2	Copia 3	Copia 4	
11		CII	1G	2A	3G	4A	
12	3.6	CII	1G+3A	–	–	1G	Copie 1, 2 e 4: il lato modulo del foglio corrisponde alla forma interna, ma le cc. 3.6 hanno il lato modulo a 3r.6v.
13		CII	3G	4G	2G	4G	
14		CII	3G	4G	–	4G	
15		CII	3A	4G	3G	3A	
16	3.6	CII	2A	1G	2G	–	Copie 3 e 4: le cc. 3.6 hanno IIC.CII.
17		CII	2G	4G	4G	4G	
18		CII	4G	2G	3G	4G	
19		CII	1G	1G	1G	3G	
20		CII	2A	3A	2A	1G	
21		CII	2A	4G	1G	2G	
22		IIC	–	2A	1A	1G	

utilizzato per accogliere il foglio, quando viene trasferito dal modulo e si presenta quindi come più liscio. Come sopra, in base alla logica che un *cancellans* rappresenti un inserto proveniente da un foglio differente, esiste il 50% di probabilità che il rapporto fra i lati modulo/feltro non coincida con il foglio originale. Nel caso che sia possibile esaminare l'esemplare in condizioni ambientali idonee – l'ideale è una stanza buia con una luce radente – e nel caso che non abbia subito 'restauri' consistenti in una forte pressatura del supporto cartaceo, una persona esperta non ha difficoltà a distinguere fra il lato modulo rispetto al lato feltro<sup>50</sup>.

La seconda tecnica consiste nell'identificazione del rapporto fra impressione e controimpressione nella stampa del foglio. Ancora una volta si tratta di svolgere un'analisi empirica dell'oggetto materiale: sul torchio manuale l'impressione doveva fare i conti con piccole differenze nell'altezza dei caratteri, che potevano rovinare la presa dell'inchiostro. La soluzione consisteva nel bagnare la carta, solitamente il giorno prima, e nell'utilizzo di un timpano morbido che spingeva il foglio sulla superficie metallica in rilievo. Il risultato dell'impressione era un solco profondo: nella controimpressione, sull'altra facciata del foglio, ove i caratteri coincidevano, la prima impressione veniva spinta nell'altro sen-

<sup>50</sup> Per il metodo, si veda Allan Stevenson, «Chain-indentations in paper as evidence», *Studies in bibliography*, VI (1954), pp. 181-97.

so. Di conseguenza, qualora di nuovo si visioni l'esemplare in un ambiente scuro con l'apporto di una luce radente, diventa possibile distinguere la superficie della prima impressione, più disturbata, rispetto a quella della controimpressione, più liscia. Bisogna aggiungere che, rispetto alla differenza fra i lati del foglio di carta, quest'operazione risulta possibile soprattutto negli esemplari che hanno conservato la legatura originale intatta e che non sono stati oggetto di lavaggi o pressature in tempi moderni. Dei quattro esemplari qui presi in considerazione, soltanto quello della Biblioteca Marucelliana (n. 3) ha dato risultati abbastanza sicuri per quanto riguarda questa verifica. Nell'esecuzione del primo volume della Ventisettana, con la sola eccezione del fascicolo finale, la regola è stata quella di stampare la forma interna di ogni fascicolo (1v.2r.3v.4r.5v.6r.7v.8r) prima della forma esterna (1r.2v.3r.4v.5r.6v.7r.8v). Come sopra, il *cancellans*, con ogni probabilità realizzato con una forma a mezza-imposizione<sup>51</sup>, ha il 50% di probabilità di differire rispetto al resto del foglio nel rapporto fra impressione/controimpressione<sup>52</sup>.

Applicando questi metodi al primo volume della Ventisettana, i *cancellantia* si riconoscono come le carte 4,5 del fascicolo 1 (ma in questo caso lo stesso fascicolo forse contiene un secondo *cancellans*, ancora da identificare) e le carte 3,6 rispettivamente dei fascicoli 12 e 16. Nel fascicolo 22, invece, tutto appare regolare, cosicché sembra che il foglio senza filigrana trovato nell'esemplare relativo sia sempre stato così. Complessivamente la ricerca in corso sta portando alla luce prove ineccepibili riguardo alla presenza di una dozzina di *cancellantia* nei tre volumi della prima edizione dei *Promessi sposi*, dove, in base ai *cancellanda* rimasti, se ne conoscevano soltanto due. È lecito chiedere che utilità possa avere la fatica di andare alla ricerca di *cancellantia*, di cui non sono rimasti i *cancellanda* corrispondenti, ma tanto vale chiedere ad un alpinista perché vuole salire in vetta al Cervino. La risposta è la stessa: perché è lì. Questa indagine mirata ci restituisce così l'immagine vera della Venti-

<sup>51</sup> Si veda Gaskell, *A new introduction to bibliography* cit., p. 95, fig. 53. Naturalmente l'imposizione della forma nel diagramma del manuale va modificata per produrre due *cancellantia*, ciascuno in due copie.

<sup>52</sup> Per quanto riguarda la notazione critica, nel caso che la forma esterna sia stata impressa per prima, l'alternanza nelle carte del fascicolo compare come *controimpressione/impressione*, che possiamo scrivere – utilizzando la barra verticale per significare la carta e il puntino per indicare il passaggio da una carta all'altra – nel modo che segue: CII.IIC.CII.IIC.CII.IIC.CII.IIC; se invece la forma esterna è impressa prima dell'altra, il rapporto di *impressione/controimpressione* si esprime: IIC.CII.IIC.CII.IIC.CII.IIC.CII.



settana laboriosamente costruita in officina, con le stratificazioni testuali rappresentate dall'alternanza fra i *cancellanda* perduti e i *cancellantia* che prima erano invisibili. Questa dozzina di interventi rappresenta le ultime scelte linguistiche e stilistiche del Manzoni autore nella prima edizione del romanzo che ha consacrato il suo nome ai posteri. I due casi, in cui è possibile comparare le versioni del *cancellandum* e del *cancellans*, mostrano infatti che, anche se il motivo della correzione si trovava in un errore di sostanza, ciascuna volta l'autore colse l'occasione per fare una serie di microinterventi sul testo delle quattro pagine del «quartino». Per l'autore quindi esiste una specie di legge di Parkinson (quella secondo la quale il lavoro si espande sempre per riempire un vuoto): la stampa del *cancellans* è motivato bensì dalla necessità di correggere una lezione particolare, ma l'occasione è troppo ghiotta per non introdurre altre modifiche, pur nel rispetto dei limiti rappresentati dallo spazio fisico di due carte. Per tale ragione i frammenti costituiti dai *cancellantia*, anche quelli di cui non conosciamo i relativi *cancellanda*, hanno una probabilità maggiore di divergere rispetto al manoscritto sottoposto alle autorità, e perciò conoscere l'ubicazione esatta di queste tessere del mosaico complessivo rappresenta per il filologo un'informazione preziosa.

SONIA GARZA MERINO

## EL "ORIGINAL" DE IMPRENTA. EL DISEÑO DEL LIBRO IMPRESO ANTIGUO SEGÚN SU AUTOR

Para entender el modo en que se desarrollaba el proceso de formación de un libro y procurar desentrañar, como ahora nos interesa, la contribución del autor en su forma final, contamos con unos testimonios valiosísimos como son los *originales de imprenta* (it. *manoscritti di tipografia*, *copia per la stampa*; ing. *printer's copy*; fr. *copie aux typographes*; hol. *copij*), esto es, las copias, manuscritas o impresas, que fueron utilizadas en los talleres como modelos para preparar la edición de una obra determinada.

El original constituye la versión que se ofrece al impresor como propuesta de edición. Es de suponer, por tanto, que cuenta con la conformidad del autor o de quien asuma su responsabilidad ocupándose de la labor editorial. No obstante, a un paso de la imprenta o incluso ya en su interior, los originales son susceptibles de recibir todavía numerosas intervenciones del autor tanto en lo que concierne al contenido como a la forma. Esta cualidad, la de exhibir un texto que en su conjunto muestra

el estado preliminar a su impresión es la que, justamente, otorga al original un valor referencial cuando se trata de analizar un libro.

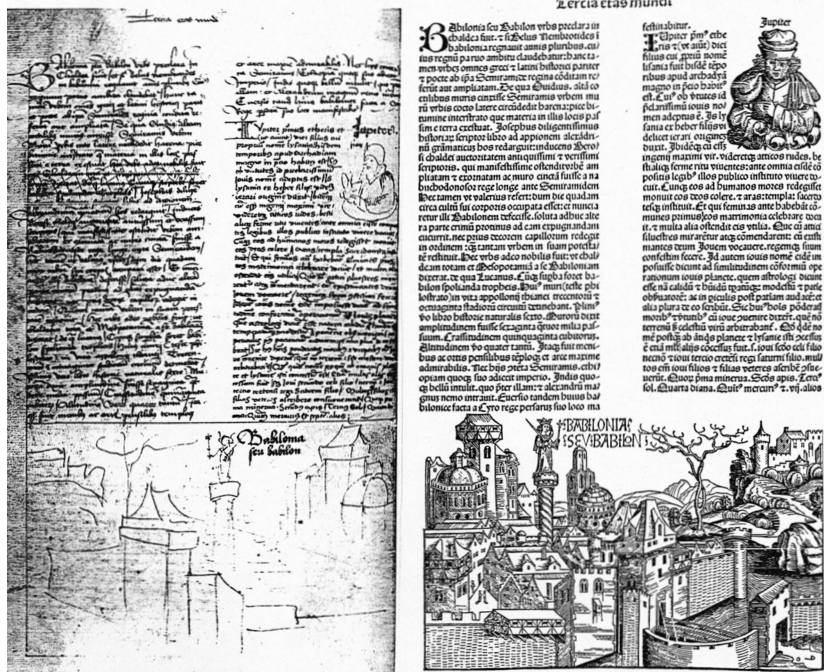
Proponemos, para este fin, una muestra de originales de imprenta de diversa naturaleza y procedencia que fueron empleados en la gestación de ediciones que emergieron con anterioridad a 1800. El propósito es recorrer las partes del libro que constituyen secciones tipográficas y observar la implicación del autor en el aspecto final que reflejan en el libro una vez terminado.

### El diseño de una crónica incunable

Del conjunto de originales de imprenta que conservamos correspondiente a la primera etapa del arte de imprimir, la copia manuscrita preparada por Hartmann Schedel para la edición de la obra titulada *Liber chronicarum* (Nuremberg, Stadtbibliothek, Cent II, 98), impresa en Nuremberg, por Anton Koberger, en 1493, es un ejemplo excepcional e inólito en cuanto a su ejecución.

#### LÁMINA I

Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*. Muestra de una página manuscrita y su correspondencia impresa de la edición hecha en Nuremberg, por Anton Koberger, en 1493



Con el original, el autor no solo proporcionó a Koberger el texto que debía seguir como muestra de copia a la hora de componer el libro sino que, además, le hacía entrega del modelo de composición ideado para cada plana. Schedel estableció el diseño de la página mediante la distribución de la escritura, la consideración del espacio en previsión de los numerosos grabados que luego lo ocuparían, la adición de cabeceras y el trazado o indicación de las letras iniciales que irían después resaltadas como capitales. Se trataba, sin duda, de un encargo complicado, especialmente para los componedores, dada la abundancia de ilustraciones y la distinta ordenación que debía adoptar el texto de acuerdo al espacio que requería cada imagen. Considerada la complejidad del encargo, la elaboración del original evidencia un trabajo en el que el autor contó con el asesoramiento del ilustrador y del propio impresor (LÁM. I).

Una copia tan cuidadosamente confeccionada como el original de Schedel resulta singular y sorprendente. En realidad, el manuscrito fue proyectado como una maqueta de la obra que luego sería reproducida en la imprenta. De hecho, el parecido que mantiene la edición resultante con el original resulta asombroso. No conocemos ningún otro original de su tiempo que nos ilustre con tal grado de detalle el modo en que un autor era capaz de preparar la copia de una obra destinada a la imprenta.

### *Los libros de los siglos áureos*

Los ejemplos siguientes son posteriores en el tiempo. A través de ellos podemos comprobar cómo el autor actúa sobre el libro tomando decisiones determinadas y cómo la imprenta acepta su autoridad en aspectos que entrañan un cometido que va más allá del textual. Tras el original de Schedel, que concernía al volumen en su globalidad, organizamos la siguiente muestra teniendo en cuenta las partes del libro y avanzamos desde el exterior a su interior.

#### I. Portada

Se ha dicho alguna vez que a través de las portadas de los libros impresos podría trazarse una historia de la imprenta. Tal vez sea así. Lo que sin duda es cierto es que, por el lugar que ocupa y el fin que pretende como página representativa de una obra, la portada goza de un diseño particular y único respecto al interior del libro. Requiere, por ello, una solución tipográfica individual.

La ejecución de una portada puede conllevar un sencillo desenlace o una complicada combinación de elementos. La naturalidad de una portada como la que inaugura la edición aldina de la obra *Le cose volgari* de Francesco Petrarca, Venecia, 1501-1502, sigue la pauta del original de imprenta (Vaticano, Bibliotheca Vaticana, lat. 3197) que fuera diligentemente preparado por Pietro Bembo para la ocasión.

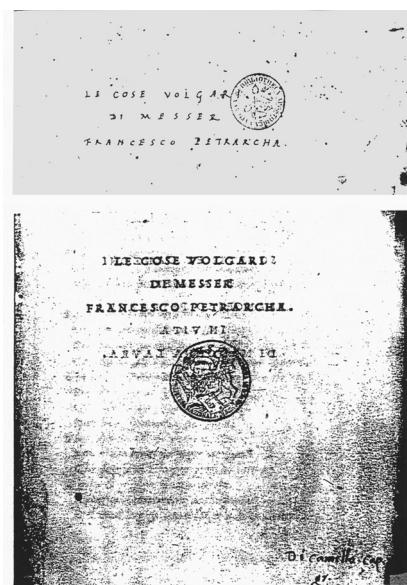
La sencilla portada se resuelve silenciosa pero rotunda: tres líneas tan breves como significativas, a una misma distancia una de otra, aparecen centradas en la mitad superior de la hoja luciendo caracteres mayúsculos de cuerpo pequeño. Una portada proporcionada y sin estridencias cuyo modelo se encuentra ya en el original (LÁM. 2).

Con el transcurso de unos años, la configuración de la portada hubo de rendirse a la norma extendida que obligaba a la aparición de unos datos identificativos: nombre del autor, título, lugar de impresión, impresor y año. El estilo también evolucionó por épocas y la información textual y referencial que se transmitía en la página exterior resultaba cada vez mayor.

La reproducción con material tipográfico de la portada impresa exi-

## LÁMINA 2

Francesco Petrarca, *Le cose volgari*. Portada manuscrita del original preparado por Pietro Bembo y portada impresa de la edición producida en Venecia, por Aldo Manuzio, en 1501-1502



gió una elaboración progresiva pero el autor desde el original continuó guiando la labor del impresor. Anthoinette Bourignon, en 1681, terminaba la copia de su obra *Le renouvellement de l'esprit évangelique* y antes de depositarla en el taller, diseñó una portada que colocó al frente del original (Ámsterdam, Universiteitsbibliotheek, Cat. Mss. 7, nº 260, Ms. VG9b). En la edición, que salió a la luz un año después en el taller de Jan Rieuwerts y Pieter Arents, en Ámsterdam, la portada impresa es una imitación del modelo manuscrito tanto en su contenido como en el dibujo de la flor de lis que adorna la página (LÁM. 3).

Quando examinamos atentamente la muestra escrita y la copia tipográfica, la vista nos advierte de menudas divergencias que escapan a una ojeada fortuita. De un lado, mínimos detalles de carácter gráfico, alguna tilde, la forma de escribir una conjunción, una *h* que se suprime del nombre *Anthoinette* que luego reaparece y alguna mayúscula, a excepción de un solo dato significativo como es la fecha de producción, que fue actualizada en el taller. De otro, varias novedades de estilo: los segmentos de texto subrayados se transforman en cursivas y el doble su-

## LÁMINA 3

Anthoinette Bourignon, *Le renouvellement de l'esprit évangelique*. Portada manuscrita y portada impresa de la edición producida en Ámsterdam, por Jan Rieuwerts y Pieter Arents, en 1682



brayado se entiende como composición en mayúsculas y, a veces, por mayúsculas cursivas. Estas interpretaciones no son arbitrarias sino que responden a un lenguaje, a un código compartido entre autor e impresor. La portada impresa acata las convenciones gráficas empleadas en el original pero por encima de las indicaciones del autor se imponen las reglas de la buena tipografía, como se evidencia en la composición en cursiva del nombre *Jesus Christ*. De haberse compuesto en tipos mayúsculos, como indicaba el doble subrayado, los caracteres habrían excedido la medida de la línea de composición, así, para encajar el texto en su espacio, se usaron tipos cursivos, que son más estrechos.

La subordinación de la portada impresa respecto a su original queda patente, a su vez, en la disposición del texto que es una reproducción *quasi* idéntica, a salvo del artículo y preposición que encabezan los dos primeros renglones que fueron compuestos una línea por delante por razones estéticas.

El ejemplo nos sirve de muestra para anunciarnos lo que sucede en el libro. Esta transformación del texto manuscrito en texto impreso, con sus imitaciones, acomodados e innovaciones, que atañen tanto al contenido como a su presentación gráfica, tiene lugar en el espacio de la línea y en el total de la plana, ocurre en las portadas y está presente a lo largo del libro. Esta realidad ha de tenerse en cuenta a la hora de valorar los impresos antiguos.

## 2. Preliminares

Tras la portada sigue el conjunto de preliminares. Unos, son textos necesarios por requerimientos administrativos a fin de que el libro circule legalmente, y otros, piezas de corte literario compuestas en torno al autor y su obra. Esta doble condición imprime un carácter heterogéneo al grupo, si bien su situación en el libro, entre la portada y el cuerpo de la obra, contribuye a dotarlos de identidad. Desde el punto de vista tipográfico, su configuración no siempre quedó sujeta a la regularidad y uniformidad de la materia impresa, aunque los impresores y los talleres acreditados velaron por resolver bien este asunto.

El original de las *Excelencias de la virtud de la castidad* de fray José de Jesús María (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19209), nos instruye acerca del modo en que el autor preparó esta parte del libro antes de llevarlo a la imprenta. La edición a que dio lugar el original conservado fue impresa en Alcalá de Henares, por Juan Gracián, en 1601.

El manuscrito en cuestión es un testimonio muy interesante por la variada información que congrega respecto a la gestación de la obra, como

muestra valgan los siguientes materiales: una portada y un epigrama, ambos manuscritos, con sus pruebas de imprenta correspondientes rectificadas a tinta en las faltas; numerosas anotaciones del autor, dispersas por el volumen, destinadas a los compondores sobre la composición, y un cuerpo de adiciones excepcional para seguir el proceso de formación y estructuración del texto.

Entre los papeles reunidos al comienzo del volumen se encuentra una previsión hecha por el autor del orden que deberían llevar los preliminares en la edición (LAM. 4). Este plan, definido por su propia mano como «Medida para el primero quaderno deste libro», propone la siguiente disposición: para la primera página, *el principio del libro con sus estampas*; para la segunda, *nada*; para la tercera, *el privilegio del Rey y la tasa*; en la cuarta irá *la licencia del general y la aprobación del maestro Córdova*; en la quinta, *las erratas, la tasa y la certificación del corrector*; en la sexta, *la dedicatoria* y en la séptima, *el intento de la obra*; en las páginas 8 y 9 irá *la carta dedicatoria*; en la décima, *la división de la obra*; de la 11 a la 13, *la tabla de los capítulos*, y de la 14 a la 16, *los versos*.

## LÁMINA 4

Fray José de Jesús María, *Las excelencias de la virtud de la castidad*. Proyecto de preliminares contenido en el original de imprenta para la edición impresa en Alcalá de Henares, por la viuda de Juan Gracián, en 1601

Medida para el primero quaderno  
de este libro.

1 <sup>o</sup> .	En la primera página irá el principio del libro con sus estampas
2 <sup>o</sup> .	En la segunda nada
3 <sup>o</sup> .	En la tercera irá el privilegio del Rey, y la tasa para imprimir el presente libro que se trata.
4 <sup>o</sup> .	En la quarta irá la licencia del general, y la aprobación del maestro Córdova
5 <sup>o</sup> .	En la quinta irá las erratas, la tasa y la certificación del corrector
6 <sup>o</sup> .	En la sexta irá la dedicatoria
7 <sup>o</sup> .	En la séptima irá el intento de la obra
8 y 9.	En las dos siguientes irá la carta dedicatoria
10.	En la décima irá la división de la obra
11. 12. 13.	En las tres siguientes irá la tabla de los capítulos
14. 15. 16.	En las tres siguientes irá la tabla de los versos

De estas notas, deducimos que fray José planeó un primer cuaderno de preliminares compuesto por cuatro pliegos o dieciséis páginas. En la edición, en cambio, el primer cuaderno está formado por cinco pliegos o veinte páginas. El orden de los preliminares impresos coincide con la propuesta del autor para las páginas del comienzo (portada y blanca) y final (división de la obra en partes, tabla de capítulos y composiciones en verso). La organización pensada para las páginas que van de la 3 a la 9 se ha alterado en el libro impreso, no solo en su orden sino también en la estimación del espacio que ocuparían; no obstante, en la edición se reproducen todas las piezas indicadas por el autor, y, además, por la aclaración que se hace de la portada (*el principio del libro con sus estampas*), podemos asegurar que fray José ya sabía cómo iba a ser antes de que llegara a la prensa.

Con todo, este apunte nos revela cómo el autor se ocupó de reunir y conjugar el conjunto de preliminares mientras que el impresor teniendo en cuenta la jerarquía de los textos, su propósito y su extensión encajó unos con otros y dio la forma final.

### 3. Cuerpo del libro

Pese a la singularidad de la portada, una página del interior de un volumen posiblemente sea el espacio tipográfico capaz de definir con mayor exactitud las pautas generales dadas a un libro.

Una gran mayoría de las formas que adquiere el interior del libro impreso provienen de su pasado que remonta al libro manuscrito: desde el texto compuesto a línea tirada o en verso a la distribución en columnas y al texto glosado. La novedad que en un primer momento pueda ser original a un volumen es obra de ingenio que pronto se convierte en ejemplo para otros.

El diseño que apreciamos en una página impresa se encontraba a menudo establecido ya en el modelo, desde las cabeceras hasta el reparto de la materia y la estructuración del texto, de las ilustraciones a los márgenes. Tomando en cuenta el patrón, el trabajo de composición dirigido por el operario evolucionaba luego de acuerdo con unos criterios: los segmentos de texto dotados de entidad en que se puede fragmentar la página (valga, las cabeceras, los títulos y titulillos, el texto, las acotaciones...) eran vestidos con arreglo a una o varias letrerías y conforme a un módulo apropiado para cada ocasión. Todo el material textual y gráfico se ordenaba después en las dimensiones de la caja de composición para que la plana cobrara forma definitiva.



*Cabeceras y titulillos*

La indicación de las cabeceras que aparecen en una edición suele encontrarse en el original; en ocasiones, en todas las hojas pero más a menudo solo en algunas, opción a la que se recurre para indicar la continuidad de cierto titulillo hasta llegar a otro encabezamiento.

A veces, en el original se indicó expresamente este hábito, como en el caso del manuscrito de Luis de Mercado (Madrid, Archivo Histórico Nacional, sección Inquisición, legajo 4516/1) que se utilizó para la edición *De principiis medicae facultatis*, impreso en Valladolid, en casa del autor, en 1604. Así, en el folio 2, descubrimos una nota del doctor Mercado dirigida al cajista: «Este título hasta llegar a los *Elementos*» y, más adelante, en los folios 10v y 11r, tras varios intentos previos, confirmó los títulos definitivos para una sección preliminar, anotando «Quisiones» para los versos de hoja y «Prohemiales» para los rectos, acotando su determinación con este criterio: «Pon este título en ellas».

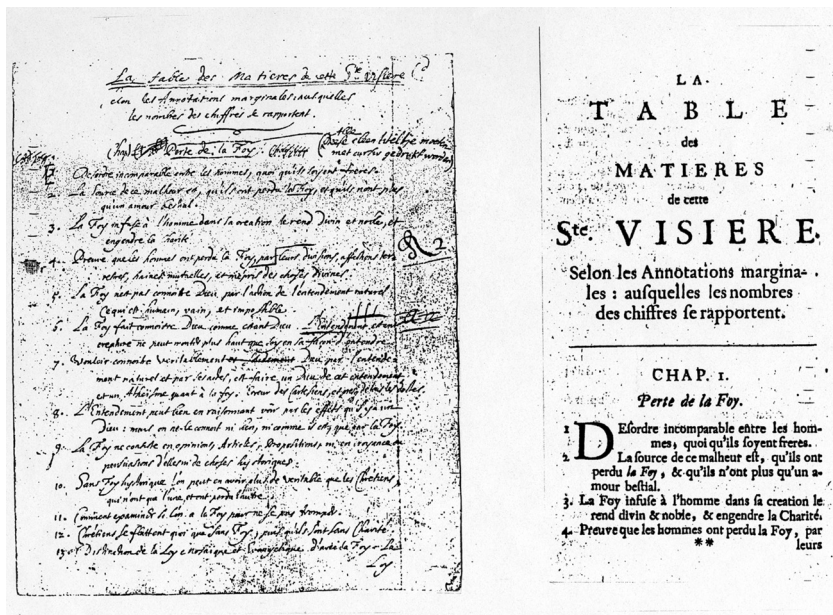
*Títulos de estructura*

La ordenación del contenido y la orientación del lector son los ejes que determinan el empleo de títulos y titulillos a la hora de organizar el contenido de una obra. La configuración tipográfica de estos segmentos textuales tiene su importancia por cuanto contribuye a establecer una jerarquía que el lector interpreta acorde con unos códigos de lectura asumidos. El tamaño empleado para escribir, para componer, unas palabras y otras nos ayuda a distinguir entre un encabezamiento principal y otro secundario, así, la elección de un estilo u otro puede, asimismo, determinar la unidad de los segmentos de composición.

En el original de la obra *La sainte visière* (Ámsterdam, Universiteitsbibliotheek, Cat. Mss. 7, nº 261, Ms. VG8d) del citado Anthoinette Bourignon, el autor anotó junto al primer epígrafe del texto, y para que sirviera de modelo al resto, «Alle Deese cleen titelje moeten met cursiv gedrukt worden», es decir, «Todos estos títulos menores deben imprimirse en cursiva», una recomendación de estilo que fue seguida en el taller a la hora de preparar la edición impresa en Ámsterdam, por J. Rieuwerts y P. Arents, en 1682 (LÁM. 5).

## LÁMINA 5

Anthoninette Bourignon, *La sainte visière*. Titulillos indicados en el original de imprenta para la edición producida en Ámsterdam, por Jan Rieuwerts y Pieter Arents, en 1682



### Texto madre o texto principal

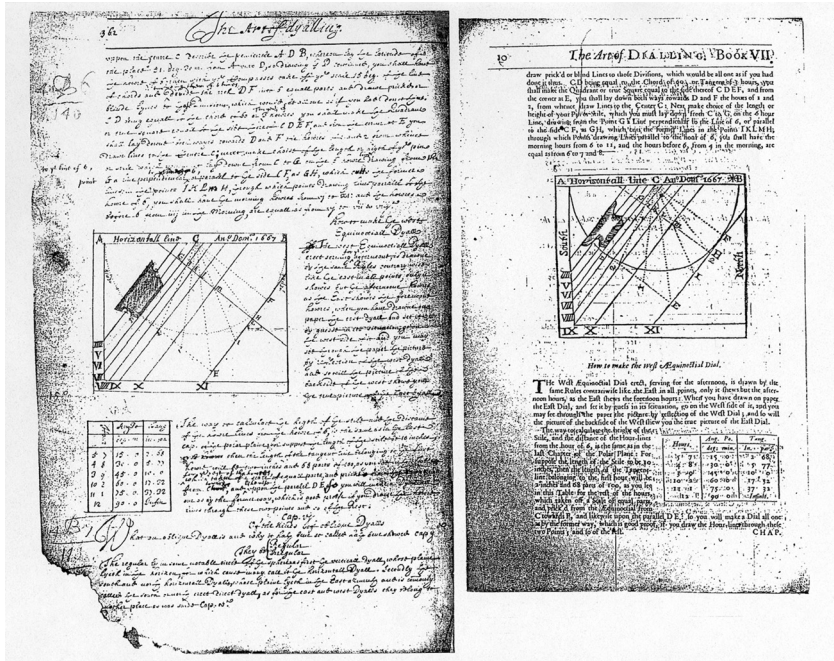
La página de un libro a veces consiste que un texto discorra llanamente en los renglones ya vaya complementado o no con notas marginales. Pero a menudo sucede que la continuidad del texto se interrumpe con la aparición de los epígrafes que estructuran la obra y también con la incorporación de grabados, diagramas y otras figuras. En las planas orgánicamente más complejas, la presentación tipográfica final consiste en la suma de elementos que se combinan en torno al texto como eje principal.

Tomamos como ejemplo una página del original de la obra de Samuel Sturmy, *The mariner's magazine* (Oxford, Museum of the History of Science, Ms. Evans 101), impresa por E. Cotes para G. Hurlock y sus socios, W. Fisher, E. Thomas y D. Page, en 1669. Aquí, la página manuscrita está proponiendo un modelo de disposición gráfica que es seguido de cerca en la edición, según se aprecia en el desenlace tipográfico de ésta. El folio manuscrito es una copia en limpio, con algunas correcciones en determinados lugares, que incluye cabeceras, epígrafes y también dibu-

jos y gráficos que luego se transformaron en los grabados y tablas de la edición. Aun considerando el parecido entre la impresión y su modelo notamos que la distribución de la escritura se ha modificado, en especial cuando el texto se concierta con las representaciones complementarias. A la vez, distinguimos pequeñas diferencias pero significativas, como la adición del número de libro que consta junto al titulillo (*Book VII*), algunas variaciones de ortografía o ciertos detalles del grabado, como la explicación que figura en los laterales del cuadro (i.e. *South, North*), que pudieron ser arreglos posteriores del autor (LÁM. 6).

LÁMINA 6

Samuel Sturmy, *The mariner's magazine*, fol. 362r. Página manuscrita y página correspondiente impresa de la edición preparada por E. Cotes, para G. Hurlock *et alii*, en 1669



### Ilustraciones

Como apreciamos en los originales de Schedel y Sturmy, al autor le importa por igual el texto y las figuras a la hora de preparar su manuscrito para la imprenta. La ilustración es un elemento más del contenido de un

libro con función propia como complemento del texto que acompaña, bien como ejemplo o aclaración, bien con fin estético por parte del autor o por parte de la imprenta.

El dibujo, que se materializa en el libro impreso mediante la fabricación de grabados y su estampación, es otro de los elementos esenciales que contribuye a conformar la apariencia final de los libros. Las posibilidades con las que cuenta un autor para preparar su manuscrito en lo que respecta a las ilustraciones quedan a la vista en el original del *Tratado de Matemáticas* de Juan Pérez de Moya (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19301), empleado en la edición impresa en Alcalá de Henares, por Juan Gracián, en 1573.

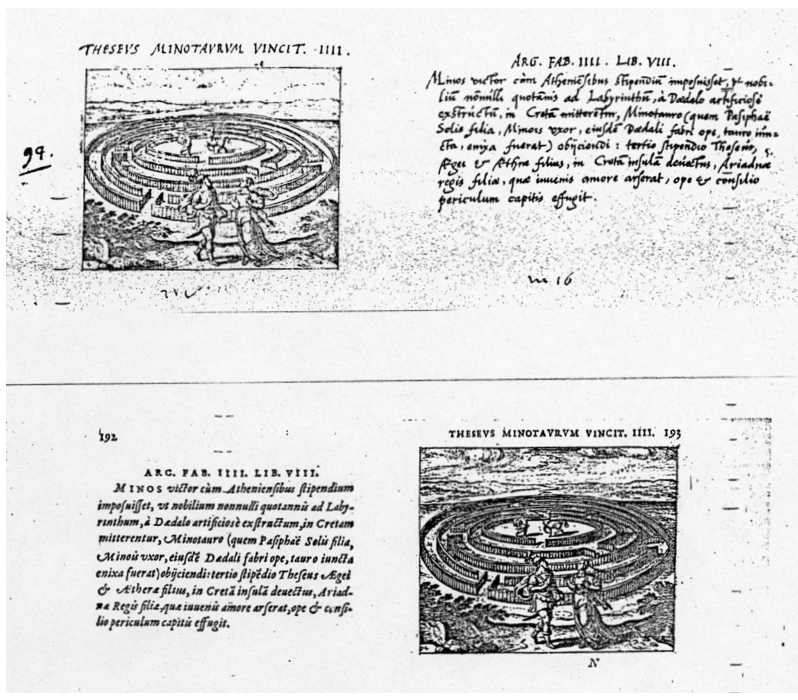
Este original contiene diverso tipo de material gráfico que fue tenido en cuenta para la edición: dibujos a tinta, grabados estampados en el manuscrito y grabados recortados de otro libro y pegados en el original. Junto a estas muestras, el autor, además, dejó notas aclaratorias explicando cómo había que preparar este material para luego incorporarlo a la impresión. Por ejemplo, en el folio 99r, junto a un diseño manuscrito, escribió una recomendación para la fabricación de su grabado: «Hágase este pentágono equilátero», y en el folio 134v, dejó un aviso sobre cierta modificación que debía realizarse en otro taco: «En la madera se e[n]mendará esta figura». Otras veces, junto a la huella impresa de un grabado recordó que la talla había sido utilizada anteriormente, así, en el folio 74v: «Esta figura sirvió atrás otra vez. Póngase aquella». En otros lugares, como en el folio 225v, el autor advirtió acerca del estado de un grabado: «Hágase bien», o como en el folio 246r: «Esta figura está mala, en la madera está e[n]mendada». Sus indicaciones señalaron, incluso, el lugar donde debía aparecer un grabado, así, en el folio 206v: «Póngase aquí la figura de los vientos» (LÁM. 7).

El hábito de estampar un grabado junto al texto al que debía acompañar se encuentra también en el original utilizado para la edición de *Las metamorfosis* de Ovidio (Amberes, Museum Plantin-Moretus, Ms. 257), impresa en Amberes, por Cristóbal Plantin, en 1591. En los folios del manuscrito que sirvieron de modelo para las páginas 192 y 193 vemos cómo el grabado aparece ya estampado en el original, si bien en lugar inverso al que aparecerá en la edición. Por otro lado, vemos que el original proporcionó al impresor una copia clara que incluye cabeceras en la parte superior del texto y la diferenciación de mayúsculas y minúsculas, conjunto que es reproducido luego en la página impresa con variaciones muy leves (LÁM. 8).



## LÁMINA 8

Ovidio, *Las metamorfosis*. Grabado estampado en el original de imprenta y página impresa correspondiente de la edición producida en Amberes, por Cristóbal Plantin, en 1591



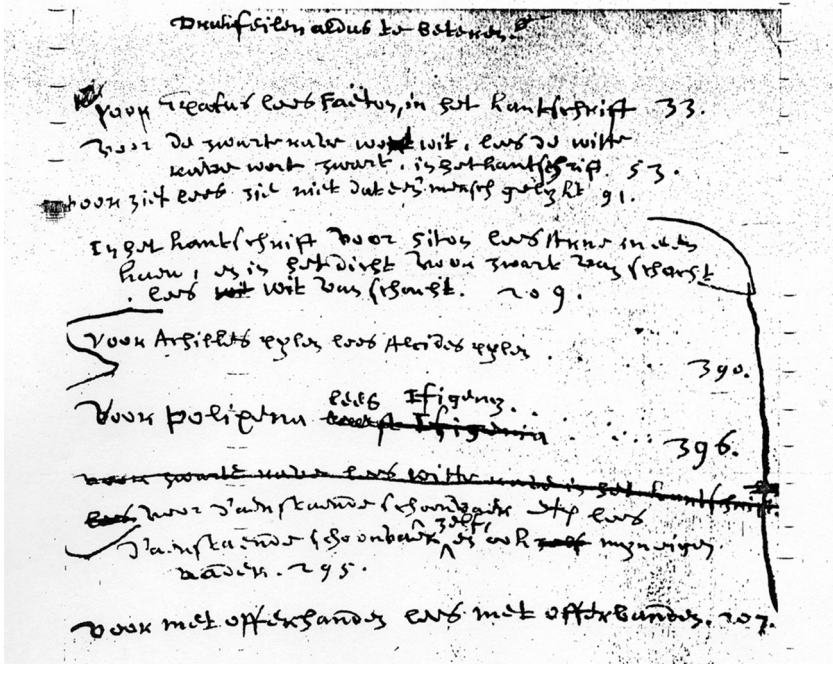
## Márgenes

La composición de las notas marginales tenía, a su vez, sus particularidades. Lo común fue indicar las acotaciones en los márgenes del original, bien en un solo lado o flanqueando el cuerpo del texto. No obstante, existían otras posibilidades, como pone de manifiesto el original de *Las metamorfosis* de Ovidio preparado por J. van Vondel (La Haya, Koninklijke Bibliotheek, on Ioan from the Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Ámsterdam, Ak. LIX [1]) e impreso en Ámsterdam, por la viuda de Abraham de Wees, en 1671. Para esta obra, el autor redactó las notas complementarias al texto en folios aparte y a dos columnas. Las notas llevaron, además, numeración particular a cada uno de los libros en que se dividía la obra con el fin de facilitar su manejo al compenedor. Por otro lado, a fin de establecer la correspondencia de las notas con el texto, el autor añadió en el original el número correlativo a la nota que

debía componerse en frente, numeración que sufrió cambios a posteriori derivados del proceso de preparación del original (LÁM. 9).

LÁMINA 9

Ovidio, *Las metamorfosis*. Anotaciones manuscritas complementarias al texto del original de imprenta preparado por J. van Vondel para la edición impresa en Ámsterdam, por la viuda de Abraham de Wees, en 1671



### Caracteres

La competencia del autor en el aspecto final de una edición se dejó sentir, asimismo, en las decisiones tomadas en relación a los caracteres que habrían de emplearse para determinadas partes del texto. Con el análisis de la portada de *Le renouvellement de l'esprit évangélique* de Bourignon, advertíamos la transformación formal que ocurría del original a la edición y el ejemplo nos ponía al tanto del carácter de los cambios. Ciertas señales gráficas eran interpretadas de una determinada manera por un acuerdo tácito entre autor e impresor; así, un subrayado significaba el uso de caracteres cursivos y un doble subrayado, o también en otros originales la escritura del texto en letras más grandes, el uso de ma-

yúsculas. Pero incluso la letrería, esto es, la familia y estilo de letra que debía usarse para componer el libro, y el cuerpo o tamaño de los tipos, muy a menudo fue una elección que quedó sujeta al criterio del autor, quien expresó su deseo en los folios del original.

En el original de la obra de Henry Spelman, *Concilia, Decreta, Leges, Constitutiones in Re Ecclesiarum Orbis Britannici* (Oxford, Bodleian Library, Ms. e Musaeo, 49), impresa en Londres, por Alice Warren, en 1664, se documenta una serie de instrucciones muy precisas referidas a la tipografía que debía emplearse en la edición, así, «Change the letter», «Italiq» o «English letter», junto con otras indicaciones que avisaban, por ejemplo, de la conveniencia de separar el texto en párrafos: «A breake».

#### 4. Tablas o índices

El trabajo de preparación de un original por parte del autor se puede seguir incluso en la confección de las tablas de capítulos y materias que hoy llamamos índices.

En el original de *Las metamorfosis* de Ovidio preparado por J. van Vondel citado arriba, la tabla de materias que figura en el original ha sido preparada claramente para servir de modelo para la impresión. Esta lista de lugares comunes es el resultado de un proceso de selección cuyo objetivo es facilitar el contenido de la obra al lector.

La lista manuscrita conservada en el original se presenta en un estado avanzado de construcción. Con anterioridad a la fase en que se encuentra, el autor primero hubo de entresacar las materias que a su juicio le pareció oportuno destacar y apuntar al lado la página donde aparecían. Suponiendo que su lectura fuera ordenada, la selección de materias seguiría tal sucesión, de ahí que luego necesitara reordenar las voces conforme al abecedario para preparar el índice. Tras la redacción provisional, se aprecia cómo el autor incorporó algunas materias nuevas y eliminó otras, modificó la expresión de algunas y aún varió el orden de otras tantas. El resultado final de esta laboriosa tarea es el índice impreso cuya apariencia deja consolidado todo el trabajo anterior (LÁM. 10).

En la edición, la tabla de materias se dispone en una sola columna que sigue el orden alfabético, salvo en la página final donde las materias agrupadas en las letras Y y Z fueron copiadas en paralelo a las materias de la letra V y de la letra W, de tal modo que se crearon dos columnas. La razón por la que la composición de la última página del índice presenta una solución tipográfica diferente fue un problema de espacio. Precisamente, esta plana da cabida a una breve lista de erratas y al colofón. La



LÁMINA IO

Ovidio, *Las metamorfosis*. Tabla de materias manuscrita y su correspondencia impresa de la edición preparada en Ámsterdam, por la viuda de Abraham de Wees, en 1671

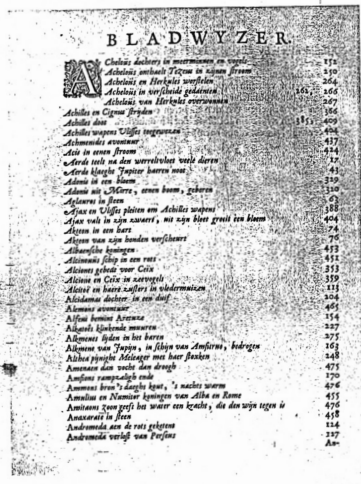
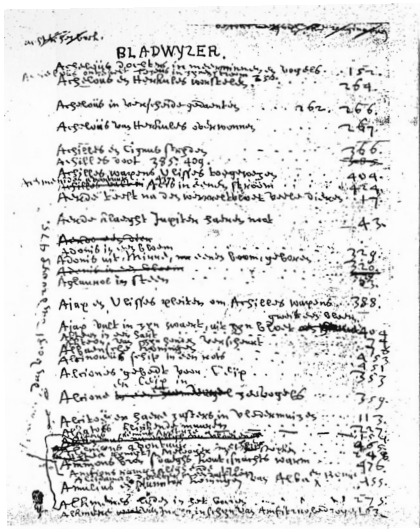


LÁMINA II

Ovidio, *Las metamorfosis*. Página final de la tabla de materias de la edición impresa en Ámsterdam, por la viuda de Abraham de Wees, en 1671

Uiters volck in zwijnen, onder berflets	440	<b>Y</b>	Zere een	7
Vogels niet den dier van eeny	478	<b>Z</b>	Armedinnen in vogels	142
<b>W</b>			Zwaeyler, Kennen genaemt, in een	
Waters keachten	476		stem veranderd	446
Water eerst kuyt dan heet	476		Ziet en Kalais wizen	187
Water's nachts ongezons, by dagh gezont			Zilver een	6
Water in wouf lant	474		Zadick, zenerietem met twalf tekens	33
Wervels in vier coeven			Zonnehof	32
Wervelvoet	11		Zonnepaarden	38
Wolfs dalheit en wreechheit	345		Zogh eerst coeyfers	468, 469
Wolfs in steen	347		Zuivere koeffenmet in witte	466
Worm uit een verroft lichaem	478		Zydeswarmen in wyfswaters	478
Wyfswarmen in hoemen	334			

Drukfeilen aldus te verbeteren.

Voor Epafus lees Faeton, in het kantschrift	33
Voor de zwarte rare wort wit, lees de witte rare wort zwart, in het kantschrift	52
Voor sie lees zie niet dat een' menich geijck	91
Voor met offerhanden lees met offerbanden	107
In het kantschrift voor Siton lees Arme in een kau, en in het dicht voor zwart van fchacht lees wit van fchacht	219
Voor d'antlaende fchoonvaer kec. lees d'antlaende fchoonvaer zelf, en ook mijn eijgen vader	299
Voor Achilles pillen lees Alcida's pillen	390
Voor Polixena lees Higeny	394

ÁMSTERDAM,  
 Ter Drukkerye van DANIEL BAKKAMUDE, op  
 't Rokkin, naef de drie Papegacyen, gedrukt.

capacidad de la página aumentó al reducir ligeramente el cuerpo del tipo empleado para la composición del índice y repartir su contenido en dos columnas, así fue posible cerrar la composición del libro con esta página. Si se hubiera mantenido la progresión de las materias en una sola hilera no hubiera quedado espacio para el colofón y hubiera sido necesario contar con una plana de más, descompensando tal vez el conjunto. Así, el impresor optó por una solución apacible, práctica y económica (LÁM. II).

### *Un libro en el Setecientos*

Una muestra de un original de imprenta del siglo XVIII nos devuelve a la memoria el manuscrito de la crónica de Schedel con el que iniciábamos este recorrido. Este nuevo ejemplo pone de manifiesto que la forma en la que un texto es presentado en la imprenta a menudo es una responsabilidad que asume el autor y en la que se implica de diferente grado.

Se trata, en este caso, de un ejemplar impreso (Amberes, Museum Plantin-Moretus, M. 33), revisado y corregido, que fue utilizado como original de imprenta para una nueva impresión del texto contenido en sus páginas. Al parecer, el original en cuestión fue el modelo de la edición *Canones, et decreta sacrosancti [...] Concilii Tridentini* impresa en Amberes, en la oficina de los sucesores de Cristóbal Plantin, en el año 1779.

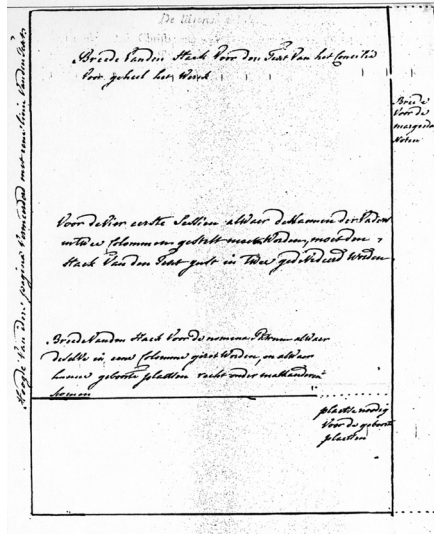
Este original contiene anotaciones en márgenes y a pie de página que renuevan el contenido para la siguiente impresión. La misma mano que actualizó el texto dejó anotadas una serie de instrucciones, breves y muy concretas, destinadas al impresor, que merecen toda nuestra atención (LÁM. I2).

En los márgenes de la hoja pueden leerse las siguientes indicaciones. La primera corresponde a la nota escrita en el margen izquierdo del papel, de abajo a arriba; las cuatro siguientes ocupan el centro de la hoja de arriba abajo, y la última aparece en el margen derecho.

- [1] «La longitud de cada página aumentada por una línea de texto»
- [2] «Medida a la que debe ser colocado el componedor tanto para el texto del *Concilio* como para toda la obra»
- [3] «Para las primeras cuatro sesiones, donde [van] los nombres de los Padres, [el texto] debe ser compuesto en doble columna y la medida de la caja deberá ser dividida exactamente en dos»
- [4] «Medida para los nombres de los Padres donde estos están compuestos en una columna y donde sus lugares de nacimiento están alineados verticalmente»

## LÁMINA 12

*Canones, et decreta sacrosancti [...] Concilii Tridentini.* Indicaciones de medida contenidas en el original de imprenta para la construcción de las páginas de la edición impresa, al parecer, en Amberes, en la oficina de los sucesores de Cristóbal Plantin, en el año 1779



[5] «Espacio requerido para los lugares de nacimiento»

[6] «Ancho para las notas marginales»

Estas instrucciones tienen sentido en el campo de la tipografía. Con la primera y la segunda, se determina el largo y ancho de la caja de composición. Una vez definido este espacio, la tercera indicación concreta el área reservado para una parte del texto que requiere disposición en dos columnas de igual medida, anchura que se consigue dividiendo en dos el total del espacio destinado a la composición. Las aclaraciones cuarta y quinta, y su demarcación a tinta, se refieren, también, al ancho que deben ocupar ciertos segmentos de texto cuya longitud no debe igualar el total de la caja. Por último, se acota la anchura de las notas marginales, que se situarán fuera de la caja de composición, frente al texto.

Las explicaciones y los trazos a tinta sobre el papel crean la ilusión material del futuro libro. Las necesidades estructurales previstas para diferentes páginas se concentran en las instrucciones contenidas en este papel que se convierte en maqueta del libro que se pretende. La materia de esta obra requiere una disposición particular; para ello, el cajista ha de preparar bloques de texto de acuerdo con el ancho previsto para seccio-

nes determinadas. Estos bloques han de ajustarse entre sí en el marco de unas dimensiones que abrazan el cuerpo del libro. Justamente, la media docena de notas reunidas en este papel proporciona las medidas para confeccionar la nueva edición.

El autor adopta aquí un papel que va más allá de la responsabilidad sobre el contenido participando de las tareas propias de un diseñador. Con la asimilación de estas funciones, el autor está definiendo el futuro del nuevo libro en primera persona.

### *Conclusión*

Hay una idea que cobra consistencia con cada uno de los ejemplos examinados y es la sensible determinación del autor sobre los aspectos materiales de su obra. Si un autor dirigía por sí mismo la edición de una obra era capaz de decidir cuestiones fundamentales de la presentación final del libro como hemos visto a través de los mismos originales que manejaron los impresores de antaño. Tal vez, con más frecuencia de la que podríamos sospechar, el aspecto del libro que se imprime es, en su conjunto o al menos en detalles de importancia, una obra cuidada por el autor o impresa con su acuerdo.

### *Bibliografía*

Las monografías esenciales sobre los originales de imprenta presentan al interesado los testimonios que constituyen esta materia de estudio al tiempo que proporcionan pautas claras o implícitas para la investigación en distintas perspectivas. Aunque ninguna de las próximas referencias trate en exclusiva de la participación del autor en la forma final del libro, se hace necesario familiarizarse con la preparación de los textos y la fabricación del libro para entender el papel del autor en este proceso. Con todo, la argumentación teórica precisa del análisis concreto de los originales, es decir, del lado práctico de toda disciplina. Los títulos imprescindibles para guiarse por este terreno son, por orden cronológico, los siguientes: Ronald B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, Clarendon Press, 1927, trad. al castellano de I. Moyano Andrés: *Introducción a la bibliografía material*, Madrid, Arco/Libros, 1998; Percy Simpson, *Proof-reading in the Sixteenth Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford, Oxford University Press, 1935, reimp. 1970; Wytze Gs Hellinga, *Copy and Print in the Netherlands. An Atlas of Historical Bibliography*, Amsterdam, North-Holland publishing co., 1962; Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Oxford University Press, 1972, reimp. revisada, 1974, reimp. Winchester y New Castle, St Paul's Bibliographies y Oak Knoll Press, 1995, trad. al castellano: *Nueva introducción a la bibliografía material*, Oviedo,

Trea, 1998; Lotte Hellinga, *Methode in praktijk bij het zetten van boeken in de vijftiende eeuw*, Diss., Amsterdam 1974; *Histoire de l'édition française*, R. Chartier et H.J. Martin (éds.), Paris, Promodis, 1982; Paolo Trovato, «Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)», en *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Edizioni Panini, 1989, pp. 43-81, y después en *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma 1998, pp. 175-95; J.K. Moore, *Primary Materials Relating to Copy and Print in English Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Oxford, Oxford Bibliographical Society, 1992.

Además de estos trabajos fundamentales, citamos a continuación una serie de estudios relacionados directamente con los ejemplos analizados en este trabajo.

La relación entre el manuscrito de Hartmann Schedel y el *Liber chronicarum* impreso ha sido estudiada especialmente en dos monografías, una clásica, de Adrian Wilson, *The Making of the Nuremberg Chronicle*, 2<sup>nd</sup> pr., Amsterdam, Nico Israel, 1978, y otra más reciente, de Christoph Reske, *Die Produktion der Schedelschen Weltchronik in Nürnberg. The Production of Schedel's Nuremberg Chronicle*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2000. Últimamente ha sido comentada por F. Janssen, en «Autor and Printer in the History of Typographical Design», en *Technique and Design in the History of Printing*, The Netherlands, Hes & De Graaf Publishers, 2004, pp. 12-37.

La edición de las obras de Francesco Petrarca emprendida por Pietro Bembo ha de contemplarse a la luz de la colaboración empresarial que existió entre Bembo y Aldo Manuzio. Precisamente, sobre la decisiva aportación de Bembo a la tipografía da noticia el libro publicado por Ted (Jr.) Danforth, *Pietro Bembo, "Foster Father" of the Modern Book*, New Castle, Oak Knoll Press, 2003. El paralelismo entre la portada del original de *Le cose volgari* y la impresión aldina fue señalado ya por P. Trovato en «Per un censimento dei manoscritti di tipografia in volgare (1470-1600)» (cfr. *supra*).

Para las obras de Anthoinette Bourignon, *Le renouvellement de l'esprit évangélique* y *La sainte visière*, y para las ediciones de *Las metamorfosis* de Ovidio citadas, de 1591 y 1671, remito al libro de W. Gs Hellinga (cfr. *supra*) donde se encontrarán comentarios de provecho y bibliografía específica para cada obra. Los magníficos volúmenes de W. Gs Hellinga son, asimismo, referencia para ampliar las noticias sobre la edición de 1779 de los *Canones, et decreta* impulsada por el Concilio de Trento.

La información bibliográfica sobre los originales de los autores británicos Henry Spelman y Samuel Sturmy se encontrará en las monografías de P. Simpson y de J.K. Moore, respectivamente (cfr. *supra*).

Los originales españoles citados, es decir, los manuscritos de fray José de Jesús María, *Las excelencias de la virtud de la castidad*, de Luis de Mercado, *De principiis medicae facultatis*, y de J. Pérez de Moya, *Tratado de Matemáticas*, han sido comentados en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, F. Rico (dir.), P.

Andrés y S. Garza (eds.), Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, y en «El *Tratado de Matemáticas* de Juan Pérez de Moya en la imprenta», in *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, P.M. Cátedra y M<sup>a</sup>L. López-Vidriero (dir.), M<sup>a</sup> I. de Páiz Hernández (ed.), Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 435-62. Estos ejemplos forman parte, asimismo, de la monografía preparada por S. Garza dedicada a los originales de imprenta conservados en España (1472-1684) de próxima publicación. Es novedad entre nuestros estudios el libro de Francisco Rico, *El texto del Quijote. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005, que reúne el conocimiento más actualizado sobre los originales españoles puesto al servicio de un análisis admirable del proceso de creación material, manuscrito e impreso, de la obra de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, de aplicación a una edición crítica rigurosa.

PAOLA ITALIA

LE "PENULTIME VOLONTÀ DELL'AUTORE".  
 CONSIDERAZIONI SULLE EDIZIONI D'AUTORE  
 DEL NOVECENTO

«Chiunque scriva per essere stampato, e possieda un minimo di senso di accuratezza, non può non essersi spesso seccato, e mortificato, perché il tipografo gli ha stravolto le frasi sostituendo, secondo l'abitudine ormai invalsa, virgole e punti e virgola ai trattini dell'originale.»  
 Poe, *Filosofia della composizione e altri saggi*, Napoli, Guida, 1986

Attraverso gli archivi editoriali – di cui solo di recente è stata riconosciuta l'importanza storica e letteraria<sup>1</sup> – è ora possibile ricostruire la genesi e l'evoluzione dei testi attraverso tutte le varie fasi del percorso editoriale: dal manoscritto, al dattiloscritto mandato in composizione, alle bozze in colonna, alle bozze impaginate, alla stampa. Percorsi in cui l'au-

<sup>1</sup> Si pensi solo al Progetto di Censimento delle case editrici della Lombardia promosso dalla Fondazione Mondadori nel triennio 1996-98 in collaborazione con la Regione e con la Soprintendenza Archivistica, progetto poi ampliato alla Campania, all'Emilia Romagna, al Lazio e alla Toscana (con il Censimento degli Archivi delle Imprese Editoriali Toscane).

tore interagisce continuamente con le figure demandate alla realizzazione editoriale della propria opera: a partire dal tipografo, al proto (o correttore di bozze), al redattore, al responsabile di collana, fino al direttore della casa editrice. Non c'è *Nota al testo* di edizione scientifica del Novecento<sup>2</sup> che non affronti direttamente i problemi relativi alla collaborazione (o alla mancanza di collaborazione) dell'autore alla fase finale della realizzazione editoriale della sua opera.

La volontà dell'autore si esplica così, a diversi gradi, fino alla pubblicazione del volume, atto con il quale tale volontà acquista un *valore definitivo e irreversibile*. Diversamente, in tutte le fasi di redazione e di edizione, l'autore del Novecento manifesta volta a volta diverse volontà, diverse "penultime volontà", che possono o meno trovare una compiuta attuazione a seconda delle relazioni intessute con le varie figure demandate alla realizzazione editoriale del testo.

La fenomenologia degli interventi degli autori in tipografia è molto varia e può essere utile tentarne una classificazione, non solo per comprendere meglio le varie fasi della redazione ed edizione di un testo, ma perché tali interventi autoriali, così come non sono senza conseguenze nelle scelte testuali adottate in quella particolare edizione, realizzata vivente l'autore, non lo sono nelle scelte che i successivi curatori dovranno fare in assenza dell'autore stesso. Vale a dire che le soluzioni testuali adottate nell'edizione dei testi del Novecento dipendono anche dalla valutazione che il curatore farà di queste "penultime volontà dell'autore", fermo restando che l'edizione di un testo postumo è sempre il frutto di un compromesso tra "volontà dell'autore" e "ultima volontà del curatore"<sup>3</sup>.

Vediamo quindi una possibile casistica degli interventi che l'autore del Novecento opera in tipografia, ovvero in quella fase di realizzazione editoriale che va dall'invio del manoscritto alla correzione delle ultime bozze. Vale la pena di ricordare che questa tipologia di interventi non riguarda solo la storia redazionale della prima edizione di un'opera, ma qualsiasi intervento d'autore anche su edizioni successive alla prima.

<sup>2</sup> Per "edizione scientifica" si intende un'edizione in cui il curatore dà conto delle scelte testuali, degli interventi operati sul testo, e, in una Nota (o Notizia) specifica, ricostruisca la storia interna ed esterna del testo stesso, ovvero della sua genesi e dell'evoluzione della sua fisionomia, seguendo tutti i passaggi del percorso editoriale.

<sup>3</sup> Per i problemi relativi all'edizione dei testi del Novecento, sia dal punto di vista macrostrutturale (assetto del testo, piano dell'opera, edizioni adottate) che da quello microstrutturale (correzione dei refusi, varianti d'autore, correzioni d'autore coatte), rimando a Paola Italia, «L'ultima volontà del curatore». Considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento (I) e (II)», *Per Leggere*, a. V, n. 8 (2005), pp. 191-223, e ivi, a. V, n. 9 (2005), pp. 169-98.

Gli interventi realizzati possono essere:

1. VARIANTI D'AUTORE
2. CORREZIONI DI ERRORI D'AUTORE
3. CORREZIONI DI ERRORI DI REDAZIONE

Vorrei qui brevemente portare qualche esempio concreto di questi interventi, utilizzando come materiale di esemplificazione una serie di opere di Moravia<sup>4</sup>, un autore particolarmente adatto allo scopo per ampiezza della produzione letteraria, che copre tre quarti di secolo e per fedeltà al suo editore, Valentino Bompiani; un autore che, sebbene abbia autoalimentato una propria leggenda di primitivismo linguistico e stilistico<sup>5</sup>, in realtà mostra un'attenzione quasi maniacale agli aspetti editoriali e tipografici del testo (e del paratesto) e un particolare attivismo in tipografia che lo porta a sperimentare, in forme pionieristiche, una vera e propria curatela di se stesso<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Faremo riferimento alle seguenti edizioni (da cui sono tratte anche le citazioni del carteggio editoriale Moravia-Bompiani): A. Moravia, *Opere*, edizione diretta da Enzo Siciliano, Milano, Bompiani, 2000 (*Opere/1, Romanzi e racconti, 1927-1940*, a cura di F. Serra), 2002 (*Opere/2, Romanzi e racconti, 1941-1949*, a cura di S. Casini), 2004 (*Opere/3, Romanzi e racconti, 1940-1959*, a cura di S. Casini).

<sup>5</sup> Riguardo al testo di esordio, *Gli indifferenti*, pubblicato (a sue spese) nel 1929, Moravia stesso ricorda che «fu notato che la punteggiatura del libro lascia molto a desiderare. Ciò dipende dal fatto che mentre lo scrivevo non usavo alcuna punteggiatura, limitandomi a separare l'un periodo dall'altro con una lineetta o uno spazio bianco. E questo perché sebbene scrivessi in prosa, ogni frase mi veniva fuori con la proprietà ritmica e solitaria di un verso. Poi, a composizione finita, distribuii un po' a caso la punteggiatura. Ma in molti luoghi il periodo era così fatto che mi accorgo troppo tardi che forse non avrei dovuto mettere alcuna punteggiatura e presentare il libro così come m'era venuto fatto di scriverlo». E ancora nella *Breve Autobiografia letteraria*: «Non essendo mai stato a scuola, nessuno mi aveva insegnato la punteggiatura. [...] Ho scritto tutto il libro in questo modo: ogni frase prima me la dicevo ad alta voce e poi la scrivevo. Per congiungere una frase all'altra, mettevo un trattino. [...] [La punteggiatura] l'ho messa dopo, un po' a caso, come si mette il sale nell'insalata» (A. Moravia, *Opere, 1927-1947*, a cura di G. Pampaloni, con l'*Autobiografia letteraria* dell'autore, Milano, Bompiani, 1986, p. IX).

<sup>6</sup> Tanto da progettare insieme all'editore, a partire dal 1949, la realizzazione editoriale dell'*Opera omnia*, in volumi rilegati, che Bompiani pensa inizialmente di corredare con riproduzione di manoscritti (come i Classici Mondadori facevano negli stessi anni per le opere di D'Annunzio, Papini, Ojetti, ecc.); una decisione che incontra l'opposizione dello stesso autore: «penso che bisogna scartare l'idea del fac-simile del manoscritto e questo per due motivi: il primo che non ho più i manoscritti dei miei libri, soprattutto dei primi, e non mi pare opportuno rifarli ora, con una calligrafia del tutto cambiata; il secondo che veramente mi pare una cosa un po' troppo solenne e piuttosto da autore già morto e giubilato che da autore vivo e neppure anziano» (cfr. *Opere/3*, cit., p. 2091).



1. *Varianti d'autore*

La prima categoria comprende una tipologia di interventi molto comune e piuttosto varia, che spazia dalle varianti vere e proprie agli incrementi testuali, alle espunzioni.

Riguardano questa prima categoria (i cui innumerevoli esempi non mi soffermerò ad illustrare) anche quelle tipologie correttorie sistematiche volte a modificare il testo da un sistema linguistico a un altro, come la sostituzione costante che Moravia effettua negli anni Cinquanta del fascista «voi» con il «liberato» «lei»; un intervento che non si può considerare come una correzione di errore, ma come una vera e propria variante, anche se va nella direzione della correzione di una variante coatta d'autore. Il 7 ottobre 1951, restituendo a Bompiani le bozze dei *Racconti*, Moravia scrive:

Ti rimando le bozze, finalmente. Mi sembra che venga fuori un bellissimo libro, almeno per quanto posso giudicarlo io che ne sono l'autore. Senza vanità, ci sono dentro tra le mie cose migliori. Ho corretto meglio che ho potuto, con infinita ripugnanza. Cerca di far fare una nuova bozza, più accurata che sia possibile, perché la mia correzione non è stata perfetta. Soprattutto quel maledetto *voi* fascista che dovunque o quasi (salvo nella novella *L'avventura*) ho voluto rimpiazzare con il *lei* mi ha dato del filo da torcere. Di' al correttore di stare attento se caso mai qualche *voi* littorio mi fosse sfuggito.

Un caso di espunzione celebre riguarda un episodio del *Conformista* (da collocare probabilmente alla fine del *Prologo*) relativo alla marcia su Roma, eliminato dal romanzo tra il 1950 e il 1951 e pubblicato sul n. 10 di «Comunità» del gennaio-febbraio 1951 (il 15 aprile 1951 esce invece il volume), per ragioni che vengono apparentemente dichiarate di «equilibrio costruttivo»<sup>7</sup>. Il capitolo espunto è stato ripubblicato, prima della raccolta nelle recenti *Opere* Bompiani, solo negli anni Novanta da Tonino Tornitore (1993) e Marino Biondi (1994)<sup>8</sup>.

Anche su un episodio finale del romanzo, la resurrezione di Lino, il camionista ucciso dal protagonista adolescente, episodio che non era piaciuto a Bompiani, Moravia ha qualche perplessità e inizialmente decide di eliminarlo perché

<sup>7</sup> Moravia, *Opere/3*, cit., *Nota a Il conformista* a cura di S. Casini, p. 2072.

<sup>8</sup> Alberto Moravia, *Il conformista*, con un episodio inedito a cura di Tonino Tornitore, Milano, Bompiani, 2002 («I libri di Alberto Moravia», n. 259); Marino Biondi, «Il capitolo escluso dal romanzo *Il conformista* di Alberto Moravia», a cura di M. Biondi, *Inventario*, s. III, n. 3 (1994), pp. 27-39.

dà un senso di intrusione dell'autore nell'azione. Ma per questo è tanto più necessario che i traduttori stranieri non comincino la traduzione prima di avere avuto il libro oppure le ultime bozze già corrette definitivamente. Ti prego di provvedere in proposito. Altrimenti si rischia di avere due versioni del libro, una italiana e una straniera.

Ma, poco dopo, torna sulle sue decisioni e lascia definitivamente l'episodio «perché ci vuole. Togliendolo il libro veniva ad avere un significato diverso da quello che avevo voluto dargli»<sup>9</sup>.

Un altro caso di espunzione riguarda la storia editoriale del *Disprezzo*, pubblicato da Bompiani nel 1954. Durante la revisione delle bozze, infatti, Moravia decide di eliminare addirittura un intero capitolo, il tredicesimo, ma non ne avvisa l'editore, e solo l'attenzione dei redattori permette di evitare un errore di numerazione: «nell'impaginare *Il disprezzo*, notiamo che la progressione dei capitoli salta da XII a XIV. Il salto però è corretto nella numerazione delle pagine del dattiloscritto, e siamo quindi venuti alla conclusione che il capitolo è stato soppresso volontariamente da Lei. Ci regoliamo quindi in conseguenza per la numerazione dei capitoli»<sup>10</sup>.

## 2. Correzioni di errori d'autore

La seconda categoria entra invece nel vivo del lavoro redazionale e riguarda la correzione di errori di cui l'autore si accorge in corso di redazione e che interviene a modificare prima che il volume sia stampato (o che interviene a correggere nelle successive edizioni).

In questo caso si tratta di distinguere tra *errori di sostanza* ed *errori di forma*. Vi possono essere infatti casi in cui il narratore si accorge (spontaneamente, o su indicazione di altri) di avere inserito nel testo delle palesi incongruenze, presenti sin dall'originario manoscritto o dattiloscritto.

Relativamente al *Conformista*, di cui abbiamo già parlato, dopo il finito di stampare emergono alcuni errori di sostanza che potranno essere sanati solo dalla seconda edizione, del settembre 1951, che segue di pochissimi mesi la prima del precedente aprile. Già nel giugno, infatti, Moravia scrive a Bompiani inviando una «nota degli errori da correggere»

<sup>9</sup> Per le conseguenze interpretative di questa fallita espunzione cfr. la citata *Nota a Il conformista*, p. 2078.

<sup>10</sup> Nota del 31 agosto 1954, pubblicata in Moravia, *Opere/3*, cit., *Nota a Il disprezzo* di S. Casini, p. 2134.

in vista della seconda edizione, per «togliere due o tre sviste che mi sono state segnalate da amici».

Due sviste sono di carattere topografico. La prima non era sfuggita ad Antonio Baldini che, sul “Corriere della Sera” dell’8 agosto, nella rubrica *Tastiera*, aveva criticato: «lo smarrone topografico [...] di fare arrivare il lettore a Monte Mario dopo avere attraversato il popolare quartiere di Testaccio, che sarebbe veramente un *buscar el norte por el sur*». La seconda riguarda invece la topografia di Parigi. Altre due “sviste” sono dovute al divieto di fumare in biblioteca, dove il protagonista sfoglia le vecchie annate del quotidiano per ritrovarvi notizia del delitto che lui stesso aveva commesso. La quarta riguarda il fatto che nel periodo in cui è ambientato il testo (prima della seconda guerra mondiale), non si poteva scrivere «durante l'altra guerra», che viene prontamente corretto in «durante la guerra»: un errore d'autore che una redazione attenta avrebbe potuto fargli evitare. Analogamente, era sfuggito a Moravia e alla redazione che se di un personaggio si dice che non fuma non lo si può poco dopo mostrare mentre si accende una sigaretta, come accade a p. 263.

In qualche caso ci si trova di fronte a errori che sono insieme di sostanza e forma, come una citazione sbagliata in cui un «aveva» al posto di «avea» muta il testo e contemporaneamente ne falsa la regolarità metrica. È quanto avviene, sempre nel *Disprezzo*. Il 13 novembre, purtroppo a romanzo pubblicato, Moravia riscontra infatti una citazione errata del sonetto 317 del *Canzoniere* di Petrarca:

Invece di scrivere Tranquillo porto avea mostrato amore, è stato scritto Tranquillo porto aveva mostrato amore, e così l'endecasillabo di Petrarca è andato a gambe per aria. Non so se la colpa sia mia o della dattilografa (che aveva sbagliato altri versi che corressi sulle bozze) o della tipografia. Comunque l'errore è seccante<sup>11</sup>.

### 3. Correzioni di errori di redazione

Quest'ultima categoria riguarda invece gli errori introdotti da redattore o tipografo in fase di composizione del testo o di impaginazione. Anche in questo caso si può trattare di *errori di sostanza o di forma*. Vediamo alcuni casi concreti.

Una vicenda editoriale molto tormentata riguarda *La romana*<sup>12</sup>. Dopo

<sup>11</sup> Moravia, *Opere/3*, cit., *Nota a Il disprezzo*, p. 2135.

<sup>12</sup> A Moravia, *Opere/2*, cit., *Nota a La romana*, pp. 1896-905.

una complessa stesura (in soli quattro mesi del 1946), ai primi di febbraio del 1947 il dattiloscritto viene mandato in composizione e già il 7 febbraio il testo è in bozze. Ma qui la storia editoriale del volume subisce ulteriori complicazioni, in quanto Moravia consegna la sua copia del dattiloscritto al regista americano (di origine russa) Victor Stoloff, intenzionato a realizzare la riduzione cinematografica del libro (di cui acquista i diritti prima ancora che il romanzo sia pubblicato), e chiede perciò a Bompiani di far trarre dal dattiloscritto, giacente presso la casa editrice, una copia per potere iniziare a lavorare sulla sceneggiatura. Ma di fronte alla copia realizzata dalla dattilografa Moravia avanza subito numerose proteste:

la copia da voi fatta fare a Milano e inviata alla signorina Bertrand non può assolutamente servire alla traduzione perché la dattilografa, con pazzesco e bestiale criterio ha copiato il romanzo mettendo un'infinità di capoversi dove non ci sono. Tutta la seconda parte del romanzo così è sfigurata e incomprensibile.

Per la seconda edizione prepara quindi una copia con alcune correzioni che non vengono recepite dal testo, suscitando nuove proteste; ma i problemi maggiori sorgono quando il volume entra nella collana delle «Opere complete», nel marzo 1953 (senza che all'autore fossero state inviate le bozze per una revisione). In una lettera del 13 ottobre, Moravia lamenta, a stampa avvenuta, la scarsissima cura redazionale, in quanto l'edizione

è piena non soltanto di errori di stampa ma addirittura di omissioni ossia parole mancanti, sensi stravolti etc. etc. Questo mi dispiace molto e vi prego perciò se fate una nuova edizione di mandarmi le bozze.

A parziale discolpa dei redattori e dei correttori, il direttore editoriale Capasso così si pronuncia in una nota interna a Bompiani, il 15 ottobre 1953: «ricordo che degli errori esistevano già nell'edizione normale. Non bisogna dimenticare che Moravia è un cattivo correttore e certamente esagera. Comunque il libro sarà riletto con attenzione confrontandolo con la prima edizione» (ma abbiamo visto come Moravia avesse già preparato alcune correzioni su questa prima edizione, correzioni che, non essendo state recepite dalla seconda edizione, sarebbero dovute entrare nella terza).

La protesta moraviana suscita però un terremoto editoriale. Dopo una lettera di scuse dello stesso Capasso a Moravia («Lei sa la cura che mettiamo nella correzione delle bozze. Non escludiamo però che qualche correttore abbia corretto arbitrariamente quelli che sono voluti idio-

tismi e studiate sprezzature semantiche, prendendole per errori di macchina») l'intero ufficio dei correttori viene sostituito.

Nonostante il dichiarato maggiore scrupolo redazionale, sul testo della *Romana* finisce per accumularsi «una notevole massa di variazioni e refusi», che continuano a circolare nelle edizioni tascabili, ristampate anche recentemente (*Opere, 1927-1947, 1986* e «I Grandi Tascabili» nella edizione del 1992 e in quella del 1994<sup>13</sup>).

Smentiscono la presunta disattenzione di Moravia per l'aspetto redazionale delle sue opere anche le vicende del *Conformista*, che reca abbondante testimonianza di correzione degli errori redazionali. Intorno al 10 febbraio 1951 Moravia riceve le seconde bozze, che così commenta: «Al primo sguardo ho visto che sono molto scorrette e che spesso il correttore non ha tenuto alcun conto delle correzioni che avevo fatto sulle prime bozze»; e di nuovo il 20 febbraio: «Guarda che l'ultima correzione delle bozze sia fatta con la cura più grande. Ho trovato in queste bozze righe intere saltate e molti errori. Ti prego di farle correggere con la massima cura. [...] Come si spiega che nelle seconde bozze sono saltate via intere righe che c'erano nelle prime? Non capisco: i piombi non sono gli stessi?». Nonostante i toni concilianti e rassicuranti di Bompiani («sempre facciamo correggere noi le bozze prima di mandarle all'autore, ma questa volta evidentemente hanno avuto soggezione della tua premura. Stai comunque tranquillo che le faremo rileggere attentissimamente», lettera del 21 febbraio), Moravia chiede nuove assicurazioni in una lettera di fine febbraio («Altrimenti dovresti mandarmi delle terze bozze, che io potrei rimandarti in tre giorni») e ancora al momento di rispedirle a Milano, intorno al 1 marzo («se tu mi prometti che la correzione vostra sarà definitiva rinunzio ad una terza bozza. Ciò che mi spaventa un poco è che nelle seconde bozze c'erano errori, soprattutto salti di righe intere, che nelle prime non c'erano»).

Un'attenzione rivolta anche, nonostante la dichiarata sprezzatura, verso gli aspetti interpuntivi del testo, con una consapevolezza anche normativa che smentisce la sprezzatura stessa. Restituendo le bozze del *Disprezzo* alla redazione, infatti, Moravia dichiara: «Rimando le bozze in pagina che richiedevano una ultima pulitura. Tra l'altro ho tolto mille punti esclamativi che nel manoscritto non c'erano. Il punto esclamativo in italiano non si dovrebbe metter quasi mai»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Una completa documentazione di questi interventi si ha nella citata *Nota a La romana*, pp. 1904-5.

<sup>14</sup> Moravia, *Opere/3*, cit., *Nota a Il disprezzo*, p. 2134: «L'appunto dello scrittore, come già in altre occasioni, determina una sequela di proteste e di scuse, e dopo una nota in-

Un caso particolare di errori redazionali riguarda i fenomeni tipografici derivanti da una scorretta impaginazione del testo. E a questo proposito ancora l'officina redazionale moraviana fornisce materiale interessante.

È il caso infatti di *Agostino*, la cui prima edizione del 1944 (Documento Editore) subito riedita da Bompiani nel 1945, viene nuovamente pubblicata da Bompiani nel 1953 nei *Romanzi brevi*, secondo volume delle «Opere di Alberto Moravia», con varianti circoscritte sostanzialmente alla consueta correzione del «voi» al «lei», ma anche, proprio per un errore di impaginazione, con quattro capitoli anziché cinque, com'era invece nella *princeps*.

Che cosa era successo? Nel volume, i capitoli non venivano introdotti da un titolo, o da un titolo corrente, ma solo da uno stacco di pagina. Quando il capitolo precedente terminava in pagina dispari, l'inizio del nuovo capitolo era segnalato da una pagina bianca pari che precedeva l'inizio del capitolo stesso.

La divisione in capitoli nelle prime due edizioni (1944, 1945) era la seguente:

- CAPITOLO I: *Inc.* Nei primi giorni d'estate, Agostino e sua madre uscivano tutte le mattine sul mare in patino.  
*Expl.* Così, nonostante ogni suo sforzo, le gite continuavano.
- CAPITOLO II. *Inc.* Un giorno Agostino stava seduto nella rena dietro la sedia a sdraio della madre [...].  
*Expl.* Poi, camminando in fretta sulla sabbia specchiante, in riva al mare, si avviò verso il bagno Speranza.
- CAPITOLO III *Inc.* Non era così tardi come temeva; giunto allo stabilimento scoprì che la madre non era ancora tornata.  
*Expl.* Volgendosi indietro vide lontano, sulla spiaggia rabbiata, i ragazzi che aiutavano il Saro a tirare a secco la barca.
- CAPITOLO IV *Inc.* Dopo quel primo giorno incominciò per Agostino un giorno lungo e pieno di tormenti;  
*Expl.* Così si trovava ad avere perduto la primitiva condizione senza per questo essere riuscito ad acquistarne un'altra.

terna del direttore di redazione («tutti gli esclamativi erano sul dattiloscritto e furono lasciati da Moravia sulla bozza in colonna. Aggiungo che delle numerose correzioni apportate sull'ultima bozza, solo pochi sono i refusi e negli altri casi si tratta sempre di correzioni d'autore»), Bompiani il 16 settembre difende i suoi correttori.

- CAPITOLO V *Inc.* Un giorno di quella fine d'estate, i ragazzi della banda e Agostino si recarono in pineta per cacciare uccelli e ricercare funghi.  
*Expl.* Ma non era un uomo: e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse.

Nella prima edizione, il capitolo primo terminava a p. 153 e il capitolo successivo iniziava a p. 154 senza che però vi fossero «segni di cesure narrative», sicché gli impaginatori dell'edizione del 1953 non si accorgono dello stacco tipografico e impaginano il testo come se i primi due capitoli fossero un capitolo unico, con il risultato di ridurre il numero complessivo dei capitoli a quattro, anziché gli originali cinque<sup>15</sup>.

Questa la divisione dei capitoli nell'edizione del 1953:

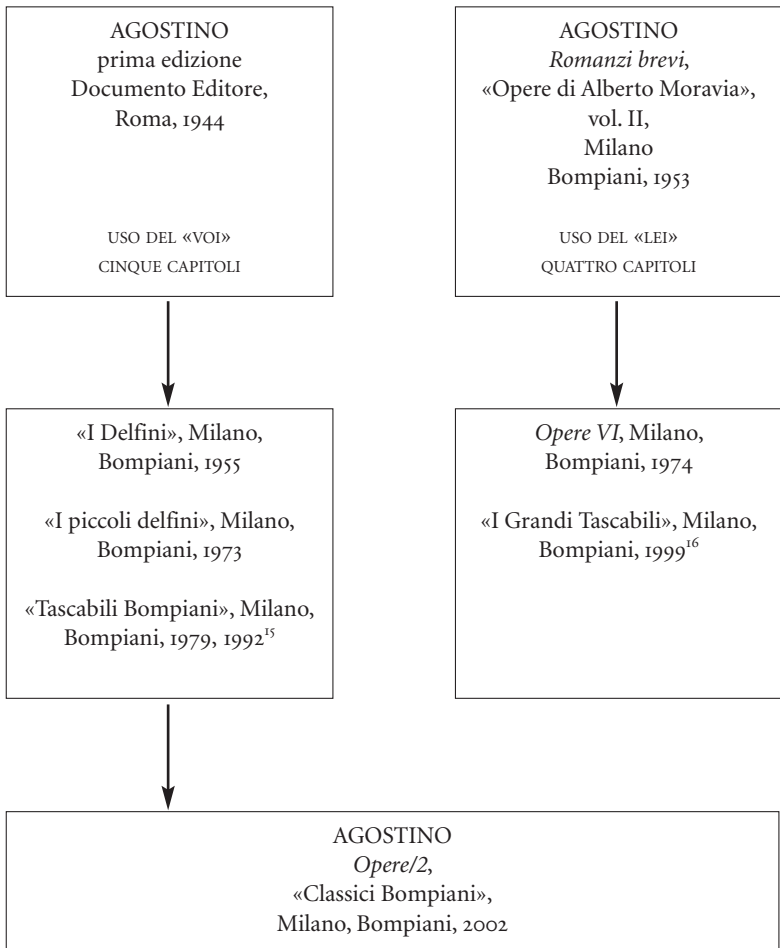
- CAPITOLO I: *Inc.* Nei primi giorni d'estate, Agostino e sua madre uscivano tutte le mattine sul mare in patino.  
*Expl.* Poi, camminando in fretta sulla sabbia specchiante, in riva al mare, si avviò verso il bagno Speranza.
- CAPITOLO II *Inc.* Non era così tardi come temeva; giunto allo stabilimento scoprì che la madre non era ancora tornata.  
*Expl.* Volgendosi indietro vide lontano, sulla spiaggia rabbiuata, i ragazzi che aiutavano il Saro a tirare a secco la barca.
- CAPITOLO III *Inc.* Dopo quel primo giorno incominciò per Agostino un giorno lungo e pieno di tormenti;  
*Expl.* Così si trovava ad avere perduto la primitiva condizione senza per questo essere riuscito ad acquistarne un'altra.
- CAPITOLO IV *Inc.* Un giorno di quella fine d'estate, i ragazzi della banda e Agostino si recarono in pineta per cacciare uccelli e ricercare funghi.  
*Expl.* Ma non era un uomo: e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse.

Nelle edizioni successive si crea la grottesca situazione di una doppia tradizione testuale: un gruppo di ristampe (1955, 1973, 1979, 1992) segue la forma del 1945 (con cinque capitoli e utilizzo del *voi*), un altro gruppo (1974, 1999) segue quella del 1953 (con quattro capitoli e aggiornamento con il *lei*).

In successive ristampe, come quella del 1999, «si aggiungono [...] ulteriori normalizzazioni redazionali del lessico moraviano» come la correzione sistematica e consistente di «patino» nel settentrionale «pattino». Le conseguenze di questa doppia tradizione testuale in sede critica

sono evidenti, fin dall'impossibilità di capire a quale capitolo ci si riferisce di fronte alla citazione del «capitolo primo» di *Agostino* (che, nel secondo gruppo di ristampe, comprende anche il capitolo secondo).

Solo l'ultima edizione delle *Opere/2* del 2002 sana la situazione testuale, reintegrando a testo l'edizione originaria e ricostruendo la genesi dell'errore<sup>16</sup>.



<sup>15</sup> Nota a *Agostino*, in Moravia, *Opere/2*, cit., pp. 1874-5.

<sup>16</sup> All'edizione del 1944 viene preferita quella, di poco successiva, del 1945, comprendente correzioni di refusi subito segnalati dall'autore; cfr. la citata Nota ad *Agostino*, p. 1875.



#### 4. Conclusioni

La varia tipologia che abbiamo brevemente considerato potrebbe essere incrementata di innumerevoli esempi, poiché non c'è autore del Novecento che non abbia riservato – tranne rarissimi casi – una particolare attenzione alla macchina editoriale dei propri testi, intesa nei suoi aspetti redazionali, ma anche commerciali, di produzione, lancio pubblicitario del volume, ecc. Si potrebbe dire che l'autore del Novecento, in tipografia, diventa una sorta di curatore di se stesso, ma anche di promotore, di agente letterario di se stesso (e gli esempi di Moravia che abbiamo ricordato sono particolarmente significativi a riguardo).

La varia fenomenologia dell'azione dell'autore in tipografia, inoltre, non è senza conseguenze ecdotiche. Di fronte, ad esempio, a errori d'autore palesemente riconosciuti come tali e subito corretti in una successiva edizione, il curatore che avesse inizialmente deciso di dare a testo la prima edizione di un'opera può considerare invece più valida e quindi degna di essere messa a testo la seconda edizione, soprattutto se, come abbiamo visto nel *Conformista*, segue la prima di pochissimo tempo<sup>17</sup>.

E ancora, di fronte a casi come quelli considerati della *Romana*, del *Disprezzo*, del *Conformista*, in cui l'autore si accorge solo dopo l'andata in stampa di errori (imputabili alla redazione piuttosto che all'autore), che poi non riesce a correggere nelle edizioni successive, cosa si dovrà fare? Dare compiuta realizzazione editoriale alla volontà dell'autore o rappresentare in modo fedele la lezione della stampa, ancorché scorretta? Si apre, come si può vedere, uno scenario complesso, in cui le "penultime volontà dell'autore" si scontrano con l'"ultima volontà del curatore" che, soprattutto nel Novecento, diventa, al pari dell'autore, il vero protagonista della vita editoriale e tipografica del testo.

<sup>17</sup> Questa la scelta del curatore dell'edizione citata: cfr. la *Nota a Il conformista*, p. 2086.



# Testi

## STOPPARD, HOUSMAN AND THE MISSION OF TEXTUAL CRITICISM

JEREMY LAWRENCE

«Facile coram Deo in die obitus retribuere unicuique secundum vias suas, et in fine hominis denudatio operum illius.»

*Biblia Sacra Vulgata*, Sirach II: 28-29

It is an easy thing unto the Lord in the day of death to reward a man according to his ways, and in his end his deeds shall be discovered». What then – fellow Aristarchus, *mon semblable, mon frère* – shall be discovered of the works of textual critics?

Tom Stoppard dramatizes this very scenario in *The Invention of Love* (1997), based on the life of the poet and classical scholar A.E. Housman (1859-1936). The play is a love-story, not an essay about critical method, but it contains the most scintillating apologia for textual criticism in English literature. There are, as far as I know, only three earlier writers on the task and character of textual critics whose works deserve to be read as art: Bentley's *Dissertation upon the «Epistles of Phalaris»* (1699), Pope's *Variorum Dunciad* (1729), and Housman's essays, «The Application of Thought to Textual Criticism» and the introductions to his Manilius, Juvenal, and Lucan (1921, 1903-30, 1905a, 1926). Even if we extend the category of philology to include Humpty Dumpty's *explication* of a medieval ballad in *Through the Looking-Glass* (Carroll 1871, Ch. VI), George Eliot's portrait of the «ante-rooms and winding passages» of Casaubon's labyrinthine «condensations» in *Middlemarch* (1871-72), or Nabokov's excoriation of the narcissism of commentators in *Pale Fire* (1962), the tally remains meagre. There is therefore no need to apologize for writing about Stoppard's latest addition to the canon from the peculiar viewpoint of an audience of textual critics.

The play's *mise-en-scène*, long ago imagined by the *artes moriendi*, is a

death-bed examination of conscience in which the devils of Housman's life rise up to dispute over his soul. Housman was an atheist and classicist, so his *transitus* takes place in a dream – from the gates of horn or the gates of ivory, we cannot tell – based upon Virgil's account of Charon's ferry across the waters of Styx (*Aeneid* VI, 295-314), in allusion to one of Housman's own posthumously published private love poems (*More Poems* XXIII, 1-4; 1956, p. 183):

Crossing alone the nighted ferry  
With the one coin for fee,  
Whom, on the wharf of Lethe waiting,  
Count you to find? Not me.

In a dream phantasmogoria shot through with reminiscences of the Victorian culture of Housman's youth, the river of Hades mingles in memory with the streams of Isis and Cherwell that lapped the Elysian Fields of his Oxford days, «when wits were fresh and clear, / And life ran gaily as the sparkling Thames» (Matthew Arnold, *The Scholar-Gypsy*, vv. 201-202). This vision in turn evokes the summery bank at Godstow where, on 4 July 1862, Charles Dodgson first told the story of *Alice in Wonderland* to the three Misses Liddell, daughters of the Dean of Christ Church<sup>1</sup>. The riverine evocations are spliced with snapshots of the intellectual ambience of the city of dreaming spires that Housman encountered in its heyday in the late 1870s: the pederastic Hellenism of the Aesthetes Pater and Wilde side by side with the Pre-Raphaelite socialism of Ruskin and the classicism of Jowett, Pattison, and Ellis (see below *Dramatis personae*, pp. 198-201). The real-life characters from this charmed circle weave in and out as the weft of the story, quoting themselves in a weird, erudite game of literary croquet that again echoes *Alice in Wonderland* (1865, Ch. VIII). The warp of the tapestry is provided by an encounter with another boat, this one manned by three men, to say nothing of a dog – an allusion to that best-loved of English pastoral idylls, Jerome K. Jerome's *Three Men in a Boat* (1889). The three are young Housman, his beloved

<sup>1</sup> A «Miss Liddell» is mentioned as Housman's rival in love – tellingly, in a bit of horseplay about whether her name would scan in Catullan verse (*Invention of Love*, p. 12). Carroll's valedictory verses on the Godstow expedition in *Through the Looking-Glass* (1998, 241), with their allusion to Calderón and touch of Housman's poetic voice (l. 6), encapsulate the scenario and atmosphere of Stoppard's play: «A boat beneath a sunny sky, / Lingering onward dreamily / In an evening of July – [...] / Long has paled that sunny sky: / Echoes fade and memories die. / Autumn frosts have slain July. [...] / Ever drifting down the stream – / Lingering in the golden gleam – / Life, what is it but a dream?».

Moses Jackson, and their fellow student A.E. Pollard. Act I traces the unravelling threads of Housman's love for the unsuspecting Jackson and his equally ardent love for ancient poetry. Both are discoveries or "inventions" of Eros that lead to a transfixing encounter between the old Housman (AEH) and his young self (Housman).

Act II takes up the story ten years later. The backdrop is now provided by the aftermath of the Criminal Law Amendment Act of 1885 and Oscar Wilde's trial for gross indecency; the chorus is composed of hacks from the Victorian gutter press (including Jerome K. Jerome); and the biographical foreground traces the uncovering and tragic curtailment of Housman's love for Jackson, followed by flight into the contradictory sublimations of lyric poetry and a professorship of Latin. The play's end brings us back to the banks of the Styx with another encounter between AEH and Housman. Before this last scene, however, comes a meeting (though their paths crossed frequently, the two never met in life) with the departing soul of Wilde as he quips his way to Avernus on Charon's raft. Wilde's flamboyant self-sacrifice is contrasted with Housman's repression:

AEH. My life is marked by long silences. [...] I defended the classical authors from the conjectures of idiots, [...] and that will have to do, my sandcastle against the confounding sea. [...]. I'm very sorry. Your life is a terrible thing. A chronological error. [...]

WILDE. [...] Better a fallen rocket than never a burst of light. [...] The artist is the secret criminal in our midst. He is the agent of progress against authority. You are right to be a scholar. A scholar is all scruple, an artist is none. [...] I made my life into my art and it was an unqualified success. The blaze of my immolation threw its light into every corner of the land [...] I lived at the turning point of the world where everything was waking up new [...]. Where were you when all this was happening?

AEH. At home (*Invention*, pp. 98-100).

Some critics assume this scene embodies the play's message, and that it dramatizes a proposition detrimental to Housman as a man and to scholarship as a pursuit; that it condemns the professor, as W.H. Auden put it in a notorious sonnet (1977), for choosing «the dry-as-dust» while keeping his «tears like dirty postcards in a drawer». To suppose that this was Stoppard's intention is to disregard his constant protests against reducing the «high comedy of ideas» to such banal lessons:

What there is [in my plays] is a series of conflicting statements made by conflicting characters, and they tend to play a sort of infinite leap-frog [...], an ar-

gument, a refutation, then a rebuttal of the refutation, then a counter-rebuttal, so that there is never any point [...] that is the last word<sup>2</sup>.

The vulgar interpretation also ignores the ensuing climactic scene with young Housman, which returns to the Latin elegists' invention of love with a poignancy that fascinates all the more because, as the play's most insightful critic points out, «Wilde seems to represent, among other things, Stoppard's own fluency and facility pitted against something, or someone, more reticent and cautious»; it is Housman's vulnerability «that is made to seem the more inspired, the more resilient» (Phillips 1998). This is true, and connects with a recurrent theme of Stoppard's plays: namely, that the life of the mind is our bastion against futility and despotism. «It's wanting to know that makes us matter», cries Bernard in *Arcadia* (1993); «otherwise we are going out the way we came in»<sup>3</sup>. Indeed, Housman is a natural born Stoppardian hero, and the value of his dedication to truth – which brings us to the point of this essay, the defence of textual criticism – is foregrounded at two key moments in the play<sup>4</sup>.

One comes mid-way through Act II, where Pollard chides Housman for the savage tone of his critique of rival critics:

HOUS. If I'm disrespectful it's because it's important and not a game anyone can play. [...] Scholarship [is] where we're nearest to our humanness. Useless knowledge for its own sake. Useful knowledge is good, too, but it's for the fainthearted, an elaboration of the real thing, which is only to shine some light, it doesn't mat-

<sup>2</sup> Stoppard 1974, p. 114. Earlier Stoppard said: «It is a delusion that a play is the end product of an idea; [...] the idea is the end product of the play» (1968, p. 109); and later, «grown-up art is art that withholds [...] the possible meanings of the narrative [...]; the story [is] a metaphor for an idea that has to be tricked out of hiding» (1999a, p. 10). Auden (1957) later retracted his sonnet and – forestalling Stoppard's portrait – wrote of Housman's tragic predicament making him «one of these rare people whose skeleton, so to speak, was always showing».

<sup>3</sup> The ethical imperative of knowledge for its own sake figures in all the plays, notably George Moore's struggles with idealism, logical positivism, and fascism in *Jumpers* (1972); the art vs. politics debate enacted by Joyce, Lenin, and Tzara in *Travesties* (1974); totalitarian assaults on thought in *Every Good Boy Deserves Favour* (1977), *Professional Foul* (1978), and *The Coast of Utopia* (2002); and Thomasina Coverly's heroic curiosity about entropy and chaos in *Arcadia*.

<sup>4</sup> Stoppard 1999b: «I find him heroic. I'm afraid I even like his arrogance [...], the poison always grows out of something very deep in him», asserting that he was inspired by the image of Housman, after failing his Oxford degree in 1881, working nights at the British Museum on textual studies for the ten years he was employed as a clerk in the Patents Office (where Jackson worked) in order to get his chair.

ter where on what, it's the light itself, against the darkness, it's what's left of God's purpose when you take away God. (*Invention*, pp. 73-4)

But for this grand claim to be valid the technical detail of the scholarship must stand scrutiny – must, that is, be capable of proving that the knowledge really is “the real thing”. Stoppard's achievement in *The Invention of Love* is to convey not merely the general feel but the concrete texture of that detail. The dialogue preceding this quotation, for example, has Pollard quote verbatim from a handwritten draft of a paragraph about Postgate's emendation of Propertius I, 1, 33 in what would be the twenty-nine-year-old Housman's eighth article, «Emendationes Propertianae» («*Voces in verse 33 is an emendation to frighten children in their beds*», *Invention*, p. 73)<sup>5</sup>. Not that anything is said to enlighten the audience about the arcane significance of the variant, here or in the other passages where Propertius's poem and its textual problems crop up<sup>6</sup>. But the fundamental motive of textual criticism *is* explained at several junctures, most memorably through the surprising mouthpiece of Jowett, Master of Balliol and dilettante of Plato, whose mispronunciation of ἀκριβῶς earned Housman's contempt (*Invention*, p. 3). The dialogue turns upon Munro's emendation of Catullus 64, 14 and Robinson Ellis's fatal inability to perceive the significance of the Codex Oxoniensis that he discovered in the Bodleian<sup>7</sup>:

<sup>5</sup> Cf. Housman 1888, p. 34 (1972, I, p. 53): «Of Mr Postgate's conjecture *in me nostra Venus uoces* [for *noctes*] *exercet amaras* “against me my darling plies her bitter speech” I am at a loss to know what to say [...]: the alteration makes nonsense of the whole elegy from beginning to end. [...] Propertius had been banished from Cynthia's presence for a year; and yet he makes her “ply her bitter speech against” Propertius, from whom she was as many miles asunder as Hypanis is from Eridanus! [...] no wonder that many regard [conjectural emendation] as a game played merely for amusement [...]. But I imagine that these considerations will have occurred ere now to Mr Postgate himself, or will have been pointed out to him by his friends». Pollard quotes «makes nonsense ~ end» and the last sentence.

<sup>6</sup> For further references to «Emendationes Propertianae» see *Invention*, p. 33 («HOUS. One has hardly settled down with Baehrens before one is jolted out of one's chair by something like *cunctas* in one-one-five... AEH. Yes, *cunctas* for *castas* is intolerable»; cfr. Housman 1888, pp. 18-9 [1972, I, pp. 41-2]); *Invention*, p. 34 («AEH. And here is Paley with *et* for *aut* in one-one-twenty-five»; cfr. Housman 1888, pp. 32-3 [1972, I, p. 52] – the latter misattributed by the slipshod Jowett: «you, sir, have not been put on earth with an Oxford scholarship so that you may bother your head with whether Catullus in such-and-such place wrote *ut* or *et* or *aut*», *Invention*, p. 24).

<sup>7</sup> *Invention*, p. 23: «JOWETT. Catullus 64! Lord Leighton should paint that opening scene! [...] “And the wild faces of the sea-nymphs emerged from the white foaming waters” – *emersere feri candenti e gurgite vultus aequoreae* [...]. HOUS. Yes, sir. *Freti*, actually,

JOWETT. What Catullus really wrote was already corrupt by the time it was copied twice, which was about the time of the first Roman invasion of Britain: and the earliest copy that has come down to us was written about 1500 years after that. Think of all those secretaries! – corruption breeding corruption from papyrus to papyrus, and from the last disintegrating scrolls to the first new-fangled parchment books, [...] – until! – finally and at long last – mangled and tattered like a dog that has fought its way home, there falls across the threshold of the Italian Renaissance the sole surviving witness to thirty generations of carelessness and stupidity: the *Verona Codex* of Catullus [...]. And there you have the foundation of the poems of Catullus (*Invention*, p. 24-25).

Nevertheless, the eloquent conviction of these details brings us no nearer to certainty that the «knowledge» is the real thing. In fact, the passages are perfect examples of the infinite «leap-frog» of refutation and rebuttal that Stoppard avows as the structural and intellectual spring-work of his plays. Ideas collide, they do not meld. Jowett, of all people, makes a defence of *feri* that gives special pause for thought:

JOWETT. The textual critics have spoken. Death to wild faces emerging in the nominative. Long live the transitive *emersere* raising up the accusative unqualified faces from the white foaming waters, of the *freti*, something watery like channel. Never mind that we already have so many watery words that the last thing we need is another – here we are: «*freti* for *feri* is an easy correction, as *r*, *t*, *tr*, *rt* are among the letters most frequently confounded in the manuscripts». Well, Munro is entitled to concur with everybody who amends the manuscripts of Catullus according to his taste and calls his taste his conjectures – it's a futile business (*Invention*, pp. 23-4)<sup>8</sup>.

Knowingly, Jowett is made to talk to young Housman about the dangers of taste in conjectural criticism in much the same terms as the mature AEH will later do, and as the real Housman did<sup>9</sup>. Here and in several oth-

sir». Cfr. Housman 1905b: «Towards conjectures which take sense and context into consideration [Ellis] shows some hostility, and his voluminous notes have no room for [...] 64, 14 *freti*».

<sup>8</sup> Quinn prints *feri*, and comments: «More likely nominative (and *aequoreae*... *Nereides* an appositional expansion) than descriptive genitive; those who read *freti* mostly take *uultus* as accusative after *emersere*. Schrader's *freti*, proposed in 1776, is adopted by Mynors and Fordyce [...]. But the case against *feri*, the reading of V, (i.e. "timid", "shy" [...]) is *not conclusive*» (Catullus 1973, p. 303, my emphasis).

<sup>9</sup> «Taste is not knowledge» (*Invention*, p. 37), «To be a scholar, the first thing you have to learn is that scholarship has nothing to do with taste» (ivi, p. 72); cfr. «[Bentley] alters what offends his taste without staying to ask about the taste of Manilius», «Not only had Jacob no sense for grammar, no sense for coherency, no sense for sense, but being him-



er places we are presented with a vision – the ideal scenario, in Stoppard's view – of a man surrounded by the ruined carcasses of his own ideas<sup>10</sup>. And this particular ruin goes to the heart of the matter as far as textual critics are concerned, because in our discipline the absence of certainty, of absolute proof, constitutes the locus of methodological dispute, the entire nub of theoretical and practical contention. Against Housman's passionate affirmation that «the recovery of ancient texts is the highest task of all» and that «scholarship is a small redress against the vast unreason of what is taken from us» (*Invention*, p. 74), it is hard not to grant the force of Jowett's objection: «Certainty could only come from recovering the autograph» (*Invention*, p. 24)<sup>11</sup>.

The play addresses this crucial point in the other key passage where the epistemological question – the *nature* of textual critical knowledge – is debated. It comes in the conversation towards the end of Act I in which the dying AEH coaxes the critical instinct in young Housman with an emendation to Catullus 64, 324 – the one place where a textual problem is actually worked out in front of us<sup>12</sup>. The brilliant solution is typical of the real Housman's most enduring work, which often concerned such despised minutiae as the art of punctuation. In this regard the first 19

self possessed by a passion for the clumsy and the hispid he imputed this disgusting taste to all the authors whom he edited» (Housman 1903-30, I, in 1961, pp. 29, 33); and see below, n. 13.

<sup>10</sup> Stoppard 1968, p. 112: «Beckett [...] picks up a proposition and then dismantles and qualifies each part of its structure as he goes along, until he nullifies what he started out with. Beckett gives me more pleasure than I can express because he always ends up with a man surrounded by the wreckage of a proposition he had made in confidence only ten minutes before».

<sup>11</sup> Precisely the same “leap-frog” occurs in a later discussion of the parallel corruptions – textual, semantic, and moral – of the phrase *hashing/hushing up* on newspaper reports about white slavery (trafficking of women): while Housman and Pollard enthuse about «which copies come first and which scribes had bad habits – oh, the fun is endless», the *ingénu* Chamberlain sees only that «there's no way to tell, if they both make sense». Housman's retort, «One of them always makes the better sense *if you can get into the writer's mind*» (my italics), has the unintended result of revealing the subjective nature of the business: «CHAM. Toss a coin – I would. POLL. That's another good method» (*Invention*, pp. 69-70). As for «vast unreason», see the image of the cornfield after the reaping on p. 74: «Laid flat to stubble, and here and there, unaccountably, miraculously spared, a few stalks still upright. Why those? There is no reason».

<sup>12</sup> *Invention*, pp. 37-8, dramatizing the argument of Housman (1915): «The verse [*Emathiae tutamen opis, carissime nato*] is universally esteemed corrupt. The description of Peleus as dear exceedingly to his yet unborn and unbegotten son is so absurd a form of address [...]. [But] the reading of the Mss offers no difficulty, and stands in need of no help from anyone except the printer: *Emathiae tutamen, Opis carissime nato*».

lines of his *Lucan* (1926) are a performance whose pellucid mathematical simplicity – sheer *beauty* – offers the textual critic a pleasure no less electric than the effulgent, fairy-tale opening of Lachmann's *Lucretius*: «Ante hos mille annos in quadam regni Francici parte unum supererat Lucretiani carminis exemplar antiquum...» (Lachmannus 1850, I, pp. 3-15). Surprisingly, however, Stoppard's play nowhere expatiates upon this intrinsic aesthetic justification of textual criticism – the one that matters most to practitioners. Instead, in the passage which I am here discussing, he tackles first the more tricky question of its extrinsic aesthetic value. Tellingly, it is the enthusiastic Housman who has to remind the moribund AEH of the argument, using an image from Catullus 11, *cecidit velut prati / ultimi flos, praetereunte postquam tactus aratro*, elsewhere (see above, n. 11) turned to account as a metaphor for the «vast unreason» of the wreck of literature:

AEH. The Romans were foreigners writing for foreigners two millennia ago; and for people whose gods we find quaint, whose savagery we abominate, whose private habits we don't like to talk about, but whose idea of what is exquisite is, we flatter ourselves, mysteriously identical with ours<sup>13</sup>.

HOUS. But it *is*, isn't it? We catch our breath at the places where the breath was always caught. The poet writes to his mistress how she's killed his love – «fallen like a flower at the field's edge where the plough touched it and passed on by». [...] Two thousand years in the tick of a clock. [...] I could weep when I think how nearly lost it was, [...] that flower, lying among the rubbish under a wine-

<sup>13</sup> The speech quotes Housman's Cambridge Inaugural of 1911 (Housman 1969, pp. 34-5): «When Horace is reported to have said *seu mobilibus ueris inhorruit adventus foliis*, and when pedants like Bentley and Munro object that the phrase is unsuitable to its context, of what avail is it to be assured by persons of taste [...] that these are exquisite lines? Exquisite to whom? [...] What is the likelihood that your notions or your contemporaries' notions of the exquisite are those of a foreigner who wrote for foreigners two millennia ago? And for what foreigners? For the Romans, for men whose religion you disbelieve, whose chief institution you abominate, whose manners you do not like to talk about, but whose literary tastes, you flatter yourself, were identical with yours». The passage goes on with a rare and profound – though surely unintended – glimpse into the desert places of Housman's psychology: «Our first task is to get rid of [our tastes], and to acquire, if we can, by humility and self-repression, the tastes of the classics; not to [...] cover the floor with the print of feet which have waded through *the miry clay of the nineteenth century into the horrible pit of the twentieth*. [...] Communion with the ancients is purchasable at no cheaper rate than the kingdom of heaven; we must be born again. But to be born again is a process exceedingly repugnant to all right-minded Englishmen» (my italics). It was this passage of the play which provoked the heated debate in Stoppard 2000.

vat, the last, corrupt, copy of Catullus left alive in the wreck of ancient literature. It's a cry that cannot be ignored (*Invention*, pp. 36-7).

The «cry that cannot be ignored» moves us, as far as the meditation on textual criticism is concerned, to the heart of the matter and the play. It centres on the question, adumbrated from the very beginning («CHARON. A poet and a scholar is what I was told. [...] It sounded like two different people», *Invention*, p. 2), of whether the critic can be – or must be – a poet at the same time. For AEH «poetical feelings are a peril to scholarship» (p. 36); chastened, or perhaps subconsciously convinced, by his younger self's reply («we're never too old to learn»), he counters with a modified defence which leads us back to the epistemological question of whether textual scholarship is true science, knowledge of the real thing:

You had better be a poet. Literary enthusiasm never made a scholar, and unmade many. [...] A scholar's business is to add to what is known. That is all. But it is capable of giving the very greatest satisfaction, because knowledge is good. It does not have to look good or sound good or even do good. It is good just by being knowledge. And the only thing that makes it knowledge is that it is true. You can't have too much of it and there is no little too little to be worth having. There is truth and falsehood in a comma (*Invention*, p. 37).

There follows the demonstration of the last proposition from Catullus 64, 324 (see above, p. 193, n. 12), and then this final formulation:

AEH. By taking out a comma and putting it back in a different place, sense is made out of nonsense in a poem that has been read continuously since it was first misprinted four hundred years ago. A small victory over ignorance and error. A scrap of knowledge to add to our stock. What does this remind you of? Science, of course. Textual criticism is a science whose subject is literature, as botany is the science of flowers and zoology of animals and geology of rocks. Flowers, animals and rocks being the work of nature, their sciences are exact sciences, and must answer to the authority of what can be seen and measured. Literature, however, being the work of the human mind with all its frailty [...], the science of textual criticism must aim for degrees of likelihood, and the only authority it might answer to is an author who has been dead for hundreds or thousands of years. But it is a science none the less, not a sacred mystery (*Invention*, p. 38).

Textual science as the art of the probable, «degrees of likelihood» – once again, the speech starts out with a quote from Housman's Inaugural, but then it follows a movement outwards to a more mature formulation

that, while abandoning the extravagant claim to scientific certainty, makes a disciplined case for the use of «reason and common sense, a congenial intimacy with the author, a comprehensive familiarity with the language, [...] integrity, mother wit and repression of self-will» (*Invention*, pp. 38-9)<sup>14</sup>. This is a formula that at last satisfies, because it first grants the premise that the object and purpose of criticism is aesthetic, and then deduces a condign method – call it scientific if you will –, rather than coming at the problem the other way around. And of course, it is very far from being a coincidence, in dramatic terms, that such a resolution should emerge from a confrontation between the two assymetric contrasts between Housman young and old, poet and philologist.

One contradiction in Stoppard's presentation of Housman's position in regard to textual criticism will not have escaped expert textual critics: namely, that despite the theoretical claims for the scientific status of criticism defended in the play by AEH – and scrupulously documented, as we have seen, in the writings of the real Housman –, in practice the latter is best known for affecting to despise *via ac ratio*, or rather its Germanic deformation as *Methode*. He boasted of holding in equal contempt both the heresy of clinging to a «best manuscript» (Bédierism, as it was later called) and the unprincipled promiscuity of unlicensed conjecture, and propounded what E.J. Kenney accounts «the only completely and universally valid principle of textual criticism ever formulat-

<sup>14</sup> The Inaugural puts forward the proposition that philology is «a science conversant with literature» and therefore «ought not to be pursued as if it were a science conversant with the operations of nature or with the properties of number and space, nor yet as if it were itself a branch of literature» (Housman 1969, p. 16). However, out of anxiety to demonstrate to his new employers that he was a serious scholar rather than the author of *A Shropshire Lad*, the lecture presses the scientific claims of textual criticism beyond what is rational: since the study of the ancient literatures is «a department not of literature but of science» (ivi, p. 26), it argues, the scholar «has no right» to present aesthetic judgments (ivi, p. 27) and should write in the same style as Newton's *Principia* does about the heavens (ivi, p. 30), concluding: «Literature is so alien from science that the literary temper in himself is a peril against which the scholar must stand on his guard; [...] departments of literature are also departments of lying» (ivi, p. 31). Housman never again permitted himself such fatuities; the «more mature formulation» is based on the preface to *Manilius V* of 1930: «To read attentively, think correctly, omit no relevant consideration, and repress self-will, are not ordinary accomplishments; yet an emendator needs much besides: just literary perception, congenial intimacy with the author, experience which must have been won by study, and mother wit» (Housman 1961, p. 51), and had earlier been adumbrated in «The Application of Thought to Textual Criticism» (1921), which opens with what I regard as an almost flawless formulation: «Textual criticism is a science, and, since it comprises recension and emendation, it is also an art. It is the science of discovering error in texts and the art of removing it» (Housman 1961, p. 131).

ed»: that «there is something in criticism which cannot be subjected to rule, because there is a sense in which every case is a special case». But this contradiction is, I think, perfectly resolved by Stoppard's play. It shows how the former scientific and public attitude could have sprung from the defence mechanisms of Housman's touchy, wounded sensibility as a lower-middle-class closet homosexual<sup>15</sup>. By contrast, the empirical but reasoned insight of the latter attitude might be seen as reflecting a poetic sensibility at work in his private personality. The point is epitomized in an arresting speech:

HOUS. It doesn't mean I don't care about the poetry. I do. *Diffugere nives* goes through me like a spear. [...] I think it's the most beautiful poem in Latin or Greek there ever was; but in verse 15 Horace never wrote 'dives' which is in all the texts, and I'm pretty sure I know what he did write. Anyone who says «So what?» got left behind five hundred years ago when we became modern, that's why it's called Humanism (*Invention*, p. 71)<sup>16</sup>.

All this is only to say that any history of the philosophy of textual criticism which is not a history of the personalities and sensibilities of great textual critics is liable to failure.

A conclusion from this examination might be to say that Stoppard has succeeded in extracting from the imagined *denudatio operum* of Housman's works not only a work of art, but also a meditation on the practice of textual criticism of some intellectual worth. But art, of course, can go further than biography, or theory; it «cannot be subordinate to its subject», says Wilde in the play, «otherwise it is not art but biography, and biography is the mesh through which our real life escapes» (*Invention*, p. 96). Or in Coleridge's words: «How mean a thing a mere fact is, except as seen in the light of some comprehensive truth» («A Prefatory Observation on Modern Biography», *The Friend*, 1810). The more com-

<sup>15</sup> Stoppard (1999b) acutely comments on the most perplexing aspect of Housman's genius, his olympian air of certainty, «I won't say he was heads-and-shoulders genius above his contemporaries; he wasn't. He had a tone of utter authority that, really, he'd done nothing to earn. He was a failure who was a clerk».

<sup>16</sup> The quotation of Keats's erotic phraseology («Everything that reminds me of her goes through me like a spear», letter to Fanny Brawne) comes, appositely, from one of Housman's last works, the lecture on «The name and nature of poetry» of 1933 (1961, pp. 168-95, at 193). Housman's hero-worship of Horace, *Carm.* 4, 7 – a *Leitmotiv* in the play, and the subject of his only published translation from Latin (*More Poems* V, 1956, pp. 164-5, first printed in 1897) – is well documented; his emendation of *diues* to *saeuos* in l. 15 is in a youthful article (1891, pp. 178-9).

prehensive truth on offer in *The Invention of Love* is the daring notion of textual criticism as a metaphor for life and the quest of love:

HOUS. The point of interest is – what is virtue?, what is the good and the beautiful really and truly?

AEH. You think there is an answer: the lost autograph copy of life's meaning, which we might recover from the corruptions that have made it nonsense. But if there is no such copy, really and truly there is no answer (*Invention*, p. 41).

#### DRAMATIS PERSONAE

*Baehrens, Emil* (1848-1888), a leading figure of the last great generation of Prussian classical scholarship and frequent target of Housman's critiques of the mechanical misapplication of post-Lachmannian *Methode* (*Invention*, pp. 26, 33, 84, etc.), edited the Teubner texts of Catullus (1876) and Propertius (1880).

*Chamberlain*, a fictional character representing the sub-culture of "Uranian love" after its criminalization in 1895, is partly based on Jack Maycock, a colleague of Housman's at the Patent Office («you became a sort of footnote», *Invention*, p. 94; cfr. Norman Page, *A.E. Housman: A Critical Biography*, London 1983, p. 63).

*Ellis, Robinson* (1834-1913), fellow of Trinity and Professor of Latin at Oxford, worked on the text of Catullus and fifteenth-century humanist Mss. He supported Housman's candidature for the London chair; Housman repaid him with contempt, writing in the preface to *Manilius V* that Ellis had «the intellect of an idiot child» (*Invention*, p. 25-26), and mocked his reliance on Lachmann's Datanus to the neglect of the Codex Oxoniensis, which Ellis himself discovered: «Parisians ate rats in the siege, when they had nothing better to eat: must admirers of Parisian cookery eat rats for ever?» (Housman 1905b; *Invention*, pp. 25, 31).

*Housman, Alfred Edward* (1859-1936) went up to St. John's College, Oxford, in 1877, where he fell hopelessly in love with Moses Jackson and failed his degree. In 1882 he became a clerk in the Patent Office with Jackson; Housman worked nights in the British Museum. When Jackson left England Housman withdrew into his studies, publishing his first article in 1888; in 1892 he was appointed to the new chair of Latin at University College London. In 1896, the year of Wilde's trial, he published the slim volume of poems that made him famous, *A Shropshire Lad*, which reflected the pain of unrequited love, though the homosexual aspect remained clandestine. Housman devoted his life to textual criticism of the Latin poets; in 1911 he moved to a professorship at Cambridge. On the news that Jackson was dying in 1922 he assembled a second collection of verse, *Last Poems*; his most intimate poems were posthumously published by his brother (*More Poems*, 1936).

- Jackson, Moses* (1856-1923) was Housman's scientist room-mate at Oxford, and the love of his life. Being heterosexual he rejected Housman's advances, but they shared a flat in London in 1882-86 while working at the Patent Office. In 1887 Jackson married and moved to Ceylon, subsequently taking up a post as headmaster in Karachi and retiring to Canada. He shared none of Housman's literary interests; the *Manilius* is dedicated to him as «sodali meo [...] harum litterarum contemptori», with 28 elegiac verses – Housman's only published Latin poem – in a language that Jackson could not read (Housman 1903-30, I, p. v).
- Jerome, Jerome K.* (1859-1927) rose from orphanhood and poverty via life as a travelling actor and hack journalist to being one of English literature's best loved humourists with *Three Men in a Boat* (1889). In 1894 he wrote a leader in his newspaper, *To-Day*, calling for stern measures against a homosexual Oxford student magazine *The Chameleon*, edited by Lord Alfred Douglas and with a page by Oscar Wilde; the magazine played a damaging part in Wilde's trial under the Criminal Law Amendment Act of 1885, which for the first time made sex between consenting male adults a criminal offence (*Invention*, pp. 87-9, 104).
- Jowett, Benjamin* (1817-1893), Master of Balliol, Regius Professor of Greek, and Vice-Chancellor of Oxford, was famed as a Hellenist for his translation of Plato (1871), which Housman derisively called «the best translation of a Greek philosopher ever executed by a person who understood neither philosophy nor Greek». But Jowett had broader horizons; his best scholarly work was in Biblical criticism, and in public life he was the author of the University Reform Act of 1854, which removed all religious restrictions on entry and professionalized teaching with the successful aim of supplying the civil service of the British Empire with a new elite of educated meritocrats (*Invention*, pp. 3, 10, 16-7).
- Lord Leighton, Frederick* (1830-1896), the first English painter to be given a peerage, squandered his great gifts for the sake of commercial popularity, specializing in lavish classical, Oriental, and medieval fantasies and sentimental genre scenes liberally spiced with eroticism.
- Munro, Hugh A.J.* (d. 1885), Regius Professor of Latin at Cambridge, published his *Criticisms and Emendations of Catullus* in 1878 (*Invention*, pp. 23-4) and his *Lucretius* in 1886, which Housman judged «a work more compact of excellence than any edition of any classic which has ever been produced in England» (Housman 1969, pp. 20-2).
- Pater, Walter* (1839-1894), fellow of Brasenose College, Oxford, was the seer of the Aesthete movement, notably with the *Conclusion* to his *Studies in the History of the Renaissance* (1873) and novel *Marius the Epicurean* (1885), which in a superbly decadent prose preached the pagan creed that the «awful brevity» of man's «short day of frost and sun» can be fulfilled only by «gathering all we are into one desperate effort to see and touch» beauty: «to burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life» (*In-*

vention, pp. 19-20). Among those who fell under Pater's spell was Oscar Wilde, who called the *Studies* his «golden book of spirit and sense, the holy writ of beauty». Alarmed by the association of Aestheticism with homosexuality, Pater timidly withdrew the *Conclusion* from the 2nd edition of the *Studies* (1877), conceiving «it might possibly mislead some of those young men into whose hands it might fall».

*Pattison, Mark* (1813-1884), Rector of Lincoln College, Oxford, held the view that the university should dedicate itself to research, against Jowett's view that it exists to educate rulers (*Invention*, pp. 8-9, 15). Pattison devoted his academic life to inconclusive studies of Isaac Casaubon (1875) and J.J. Scaliger (unfinished), and in his *Memoirs* (1885) expressed morbid dissatisfaction with his achievement; he was rumoured to be a married celibate, and the model for George Eliot's Casaubon in *Middlemarch*. Housman called him «a spectator of all time and all existence» (*Letters*, London 1971, p. 236; *Invention*, pp. 48-9).

*Pollard, Alfred William* (1859-1944), Keeper of Printed Books at the British Museum, became a more influential scholar than Housman, founder with W.W. Greg and R.B. McKerrow of the New Bibliography, author with G.R. Redgrave of the classic *Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland & Ireland, and of English Books Printed Abroad, 1475-1640* (1926), and textual critic of Chaucer, Shakespeare, and Renaissance poetry.

*Postgate, John Percival* (1853-1926), Professor of Comparative Philology at London, was on the board which appointed Housman to his chair in 1892, despite the latter's critique of his *Select Elegies of Propertius* (1881). He went on to publish Housman's edition of Juvenal in his «Corpus Poetarum Latino-rum»; after losing the Cambridge chair to Housman he became Professor of Latin at Liverpool.

*Ruskin, John* (1819-1900), Professor of Fine Arts at Oxford, was a leading Victorian intellectual and cultural critic: in *Modern Painters* (1843) he championed the revolutionary Turner, and later the Pre-Raphaelites, against academic classicism; *Seven Lamps of Architecture* (1849) and *Stones of Venice* (1851-53) defended the moral imperative of art against Pater's Aestheticism, leading to a reevaluation and revival of the Gothic style; as journalist, poet, and novelist he railed against the evil consequences of capitalism and the Industrial Revolution; and as Christian socialist he gave away his fortune for philanthropic projects in working men's housing and education. The spectacular failure of his marriage on grounds of «incurable impotency» (his wife subsequently married his protégé, the painter Millais) was followed by a disastrous infatuation for a nine-year-old girl, Rose La Touche; her later rejection of his suit and subsequent death in 1872 led to a series of psychotic breakdowns but did not diminish the flow of his writings, which total over 250. Late in life he became ever more disenchanted with modernization, attacking Impressionism as soulless.

*Wilde, Oscar* (1854-1900), the Anglo-Irish author, provided the definitive voice of *fin de siècle* modernism in English literature. His career was the uncannily



inverse of Housman's: after securing a brilliant first-class degree in classics at Oxford 1874-78 he cultivated publicity as the flamboyant celebrity of the Aesthetic movement, was lionized, travelled widely on the Continent and in America, married a rich wife in 1884, wrote a series of lucrative hits for the West End theatre culminating in *The Importance of Being Earnest* (1895), and created his other masterpiece, the decadent novella *The Picture of Dorian Gray* (1891). But he did not conceal his homosexual life, and this brought about a tragic downfall in 1896, with disgrace, ruin, and imprisonment. He died alone and destitute as an exile in France living under the assumed name of Maturin's hero, Sebastian Melmoth.

Also mentioned in passing are the following classic writers in English: the poets Alexander Pope (1688-1744), John Keats (1795-1821), Matthew Arnold (1822-1888), and W.H. Auden (1907-1973); the textual critic Richard Bentley (1662-1742); the novelists George Eliot (i.e. Mary Anne Evans, 1819-1880) and Vladimir Nabokov (1899-1977); and the children's author Lewis Carroll, author of *Alice in Wonderland* (i.e. the Oxford mathematician Charles Dodgson, 1832-1898).

### *List of works cited*

- Auden, W.H., «Straw without Bricks» (review of George Watson, *A.E. Housman. A Divided Life*), *New Statesman*, 53 (18 May 1957), pp. 643-4.
- , «A.E. Housman» (sonnet, December 1938), in *The English Auden*, ed. Edward Mendelson, New York, Random House, 1977, p. 238.
- Bentley, Richard, *A Dissertation upon the Epistles of Phalaris, with an Answer to the Objections of the Honourable Charles Boyle, Esquire*, 2nd ed., London, Mortlock, 1699.
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Macmillan, 1865.
- , *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, London, Macmillan, 1871.
- , «*Alice's Adventures in Wonderland*» and «*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*». *The Centenary Edition*, ed. Hugh Haughton, Penguin Classics, London, Penguin, 1998.
- Catullus, *The Poems*, ed. Kenneth Quinn, 2nd ed., London, Macmillan, 1973.
- Eliot, George (Mary Ann Evans), *Middlemarch. A Study of Provincial Life*, 8 vols., Edinburgh, Blackwood, 1871-72.
- Housman, A.E., «Emendationes Propertianae», *Journal of Philology*, 16 (1888), pp. 1-35 (repr. 1972, I, pp. 29-54).
- , «Adversaria orthographica», *Classical Review*, 5 (1891), pp. 293-6 (repr. 1972, I, pp. 175-80).
- , ed., *M. Manilii Astronomicon liber primus [-quintus]*, 5 vols., Londinii, Grant Richards, 1903-30 (prefaces partly repr. 1961, pp. 23-53).
- , ed., *D. Iunii Iuvenalis Saturae*, Londinii, Grant Richards, 1905a (preface partly repr. 1961, pp. 53-62).

- , review of R. Ellis, *Catulli Carmina*, *Classical Review*, 19 (1905b), pp. 121-3 (repr. 1972, II, pp. 623-7).
- , «Catullus LXIV 324», *Classical Quarterly*, 9 (1915), pp. 229-30 (repr. 1972, III, pp. 913-4).
- , «The Application of Thought to Textual Criticism», *Proceedings of the Classical Association*, 18 (August 1921), pp. 67-84 (repr. 1961, pp. 131-50; 1972, III, pp. 1058-69).
- , ed., *M. Annaei Lucani Belli civilis libri decem*, Oxonii, Blackwell, 1926.
- , *The Name and Nature of Poetry. The Leslie Stephen Lecture Delivered at Cambridge 9 May 1933*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933 (repr. 1961, pp. 168-95).
- , *Collected Poems*, ed. John Sparrow, Harmondsworth, Penguin, 1956.
- , *Selected Prose*, ed. John Carter, Cambridge, Cambridge University Press, 1961.
- , *The Confines of Criticism: The Cambridge Inaugural, 1911. The Complete Text with Notes*, ed. John Carter, London, Cambridge University Press, 1969.
- , *The Classical Papers of A.E. Housman*, edd. J. Diggle and F.R.D. Goodyear, 3 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1972.
- Hunter, Jim, ed., *About Stoppard. The Playwright and the Work*, London, Faber and Faber, 2005.
- Jerome, Jerome K., *Three Men in a Boat (To Say Nothing of the Dog)*, London, Arrowsmith, 1889.
- Lachmannus, Carolus, ed., *T. Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, 2 vols., Berolini, Reimerus, 1850.
- Nabokov, Vladimir, *Pale Fire*, New York, Putnam, 1962.
- Phillips, Adam, «Long runs» (review of *The Poems of A.E. Housman*, ed. Archie Burnett, and *The Invention of Love*), *London Review of Books*, 20.12 (18 June 1998), pp. 14-6.
- Pope, Alexander, *The Dunciad Variorum, with the Prolegomena of Scriblerus*, London, A. Dod, 1729 (repr. in A. Pope, *The Poems*, ed. J. Butt, University Paperbacks, 163, London, Methuen, 1963, pp. 317-459, 709-805).
- Stoppard, Tom, «Something to declare», *Sunday Times*, 25 February 1968, repr. in Hunter 2005, pp. 109-13.
- , *Jumpers*, London, Faber and Faber, 1972.
- , «Ambushes for the audience. Towards a high comedy of ideas» (interview with Roger Hudson, Catherine Itzin and Simon Trussler), *Theatre Quarterly* 4.14 (May-July 1974), repr. in Hunter 2005, pp. 113-44.
- , *Travesties*, London, Faber and Faber, 1975.
- , «Every Good Boy Deserves Favour» and «Professional Foul», London, Faber and Faber, 1978.
- , *Arcadia*, London, Faber and Faber, 1993.
- , *The Invention of Love*, London, Faber and Faber, 1997.
- , «Pragmatic theater», *New York Review of Books*, 46.14 (23 September 1999a), pp. 8-10.

- , «A conversation with Tom Stoppard. A Wilma Theater symposium» (with Blanka Zizka, Philadelphia, 4 December 1999b) at [www.wilmatheater.org/](http://www.wilmatheater.org/).
- , «*The Invention of Love*. An exchange», *New York Review of Books*, 47.14 (21 September 2000), and «On *The Invention of Love*. Another exchange», *New York Review of Books*, 47.16 (19 October 2000).
- , *The Coast of Utopia*. «*Voyage*», «*Shipwreck*», «*Salvage*», 3 vols., New York, Grove, 2003.

## APPENDICE

Dalla bella traduzione di L. Terzi, *L'invenzione dell'amore*, a cura di R. Cirio, Palermo, Sellerio, 1999, riprendiamo la piccola antologia di riflessioni sulla critica e l'ecdotica, commentate nell'articolo del professor Lawrance.

AEH. My life is marked by long silences... [qui a p. 189]

AEH. La mia vita è segnata da lunghi silenzi. [...] ho difeso gli autori classici dalle congetture degli idioti, [...] tutto qui, bisognerà accontentarsi, è questo il mio castello di sabbia contro il flagello del mare. [...] Mi dispiace tanto. La tua vita è una cosa terribile. Un errore cronologico. [...]

WILDE. [...] Meglio un effimero fuoco d'artificio che mai uno sprazzo di luce. [...] l'artista è il criminale che si nasconde in mezzo a noi. È l'emissario del progresso contro l'autorità. Hai fatto bene a fare lo studioso. Uno studioso è tutto scrupoli, un artista no, per niente. [...] Io ho mescolato la mia vita alla mia arte ed è stato un successo incondizionato. Il riverbero del mio rogo sacrificale ha illuminato tutti gli angoli della terra [...]. Ho vissuto il momento della svolta, il risveglio di un mondo nuovo [...]. E tu dov'eri mentre tutto questo accadeva?

AEH. A casa. [pp. 166-8]

HOUS. If I'm disrespectful... [qui alle pp. 90-1]

HOUS. Se manco di rispetto è perché si tratta di una cosa importante e non di un gioco che chiunque può giocare. [...] La filologia non ha bisogno di cavarsela con una battuta. È quella che più ci avvicina alla nostra essenza umana. Conoscenza inutile e fine a se stessa. La conoscenza utile è anch'essa un bene, ma è per i pavidì, un sottoprodotto di quella vera, intesa solo a fare un po' di luce, non importa dove e su che, la luce è luce, contro le tenebre, è quello che è rimasto dell'intenzione di Dio, una volta che Dio sia stato tolto. [p. 134]

JOWETT. What Catullus really wrote... [qui a p. 192]

JOWETT. I versi autentici scritti da Catullo erano già travisati dopo essere stati copiati due volte, cioè più o meno all'epoca della prima invasione romana della Britannia: e la più antica copia che ci è pervenuta è stata scritta circa millecinquecento anni dopo quell'invasione. Pensi a tutte quelle segretarie! – ogni

svarione provoca un altro svarione, da un papiro all'altro, e dagli ultimi rotoli in disfacimento ai primi libri di fiammante pergamena, [...] – finché! – da ultimo e dopo tanto tempo – storpiato e lacero come un cane che arrivi a casa dopo una zuffa, rotolò oltre la soglia del Rinascimento italiano l'unica testimonianza sopravvissuta a trenta generazioni di incuria e di stupidità: il *Verona Codex* di Catullo [...]. Questa copia è il testo su cui si fondano le poesie di Catullo. [pp. 72-3]

JOWETT. The textual critics have spoken... [qui a p. 192]

JOWETT. I critici testuali hanno parlato. Morte ai fieri volti emergenti al nominativo. E lunga vita al transitivo *emersere* che all'accusativo fa sorgere volti non meglio identificati dalle acque bianche di spuma, di che? Del *fretum*, una cosa piena d'acqua come potrebbe essere un canale... Non importa se per le cose d'acqua abbiamo già tanti termini che l'ultima cosa di cui c'è bisogno è averne un altro – questo importa: «*freti* per *feri* è una correzione facile, perché r, t, tr, rt sono fra le lettere confuse più di frequente nei manoscritti». Bene, Munro ha il diritto di convenire con tutti quelli che correggono i manoscritti di Catullo secondo il loro gusto e al loro gusto danno il nome di congetture – un futile esercizio. [pp. 70-1]

AEH. The Romans were foreigners... [qui alle pp. 194-5]

AEH. I Romani erano stranieri che scrivevano per gente straniera due millenni fa; per gente le cui divinità noi troviamo bizzarre, la cui crudeltà abominevole, delle cui usanze private preferiamo non parlare; ma la loro idea di ciò che è squisito, noi ci illudiamo che, misteriosamente, sia identica alla nostra.

HOUS. Ma lo è, non è vero? Noi tratteniamo il respiro nei punti in cui il respiro fu sempre trattenuto. Il poeta scrive all'amante come lei abbia ucciso il suo amore – «caduto come un fiore al margine del campo dove, passando oltre, lo ha toccato l'aratro». [...] Duemila anni, un minuto d'orologio. [...] Potrei mettermi a piangere se penso che per un filo non li abbiamo persi, [...] quel fiore buttato lì tra i rifiuti sotto una tinazza di vino, l'ultima, corrotta copia di Catullo ancora viva fra le macerie dell'antica letteratura. È un appello che non può essere ignorato. [...]

È meglio che tu faccia il poeta. L'entusiasmo letterario non ha mai fatto uno studioso, e ne ha disfatti molti. [...] Il compito di uno studioso è di accrescere ciò che si conosce. Tutto qui. Ma può dare la massima soddisfazione, perché la conoscenza è un bene. Non ha bisogno di sembrare un bene, o di presentarsi come un bene, e nemmeno di fare del bene. È un bene per il solo fatto di essere conoscenza. E la sola cosa che la qualifica come conoscenza è di essere vera. Non se ne può avere troppa e non ce n'è mai così poca che non valga la pena di averla. C'è verità e falsità in una virgola. [...]

AEH. [...] Togliendo una virgola e spostandola indietro di una parola si fa emergere il senso dal non-senso, in una poesia che è stata letta continuamente da

quando l'errore fu stampato quattrocento anni fa. Una piccola vittoria sull'ignoranza e la sbadataggine. Una briciola di conoscenza da aggiungere alla nostra riserva. E questo, a che cosa ti riporta? Alla scienza, naturalmente. La critica testuale è una scienza che ha per oggetto la letteratura, come la botanica è la scienza dei fiori, la zoologia quella degli animali, la geologia quella delle rocce. Poiché fiori, animali e rocce sono opera della natura, quelle scienze sono scienze esatte, e devono rispondere all'autorità di ciò che può esser visto e misurato. La letteratura, invece, è opera della mente umana con tutte le sue fragilità [...] la critica testuale deve procedere per gradi di plausibilità, e la sola autorità a cui può rifarsi è un autore morto da centinaia o migliaia di anni. Ma è pur sempre una scienza, e non un mistero sacro. [qui alle pp. 87-90]

HOUS. It doesn't mean I don't care about the poetry... [qui a p. 197]

HOUS. Ciò non significa che non m'importi nulla della poesia. Me ne importa. *Diffugere nives* mi trafigge come una lancia. [...] Penso che sia la poesia più bella di tutte, in latino o in greco; ma nel verso 15 Orazio non scrisse *dives* come si trova scritto in tutti i testi, e sono abbastanza certo di sapere che cosa ha scritto. Chiunque dica «Che importa?» regredisce al livello di cinquecento anni fa quando ebbe inizio l'età moderna, ed è per ciò che si chiama Umanesimo. [pp. 134-5]

HOUS. The point of interest is... [qui a p. 198]

HOUS. Il punto che interessa è... che cos'è la virtù? che cosa sono in realtà e verità il buono e il bello?

AEH. Tu credi che ci sia una risposta: l'autografo perduto del significato della vita, che possiamo ritrovare emendato dalle corruzioni che l'hanno reso privo di senso. Ma se in realtà e verità questo autografo non esiste, la risposta non c'è. [pp. 94-5]



# Questioni

## MITO E REALTÀ DELL'EDIZIONE CRITICA IN MARGINE AL PETRARCA DEL CENTENARIO\*

FRANCESCO BAUSI

**T**ra la fine del 2005 e i primi mesi del 2006 sono apparsi, per i tipi dell'editrice fiorentina Le Lettere, i primi tre volumi della nuova edizione petrarchesca del centenario: le *Invective contra medicum* e l'*Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis* (a mia cura), l'invettiva *Contra eum qui maledixit Italie* (a cura di Monica Berté) e il primo tomo delle *Res seniles*, comprendente i libri I-IV (a cura di Silvia Rizzo, con la collaborazione di Monica Berté). Il Petrarca del centenario è pubblicato a cura della Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca e del Comitato nazionale per le celebrazioni del VII centenario della nascita di Francesco Petrarca (l'una e l'altro presieduti da Michele Feo). Lo stesso Feo, in calce ai suddetti volumi, così sintetizza i caratteri dell'impresa:

È un'edizione di tutto Petrarca, latino e volgare, con esclusione delle postille ai libri. I testi sono quelli già procurati dalla Commissione per l'Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca o sono stati appositamente preparati per questo *corpus*. I testi hanno di norma solo l'apparato delle varianti d'autore, ove queste siano state individuate o siano ricostruibili con certezza (con le sigle  $\alpha$  per la redazione definitiva,  $\beta$  per quella intermedia,  $\gamma$  per l'originaria), e l'apparato delle fonti esplicite. [...] Ogni testo è preceduto da una presentazione dello stato della tradizione. [...] Le nuove edizioni sono per lo più fondate su una selezione dei testimoni. Tutti i testi in prosa sono paragrafati. Nei limiti del possibile si restituisce l'ortografia petrarchesca. Ogni opera latina è tradotta in italiano.

\* Rielaboro e sviluppo, in questa sede, le considerazioni da me proposte in occasione del seminario *Fra i libri di Petrarca*, tenutosi a Roma, presso il Dipartimento di filologia greca e latina dell'Università degli Studi "La Sapienza", il 23 giugno 2006, con la partecipazione – oltre che del sottoscritto – di Giulio Firpo e Sebastiano Gentile. Ringrazio Silvia Rizzo – che ha letto il testo – per alcuni utili suggerimenti.

Nei voti, tutta l'edizione avrebbe dovuto apparire, in cinque grossi volumi (I, *Opere poetiche*; II, *Lettere*; III, *Opere storiche*; IV, *Dialoghi*; V, *Trattati, polemiche, opuscoli*), nel 2004, ossia – appunto – in occasione del settimo centenario della nascita di Francesco Petrarca; ma gli immancabili ritardi, e i diversi tempi richiesti dalle varie opere, hanno consigliato di procedere intanto alla pubblicazione separata dei singoli testi, che verranno comunque riuniti, alla fine, nei cinque volumi originariamente previsti. Allo stato attuale, è ormai giunta a compimento anche l'edizione del *De otio religioso* (a cura di Giulio Goletti), mentre sono in dirittura d'arrivo quelle del *Bucolicum carmen* (a cura di Domenico De Venuto) e delle opere storiche (a cura di Silvano Ferrone e Caterina Malta).

L'edizione del centenario è importante sono vari aspetti; e il fatto che anche tra gli addetti ai lavori se ne abbiano, a tutt'oggi, scarse e confuse notizie, suggerisce di sottolinearne almeno alcuni. In primo luogo, si tratta del maggior contributo fornito dai petrarchisti italiani alle celebrazioni centenarie del 2004; né il suo è rilievo sminuito dal ritardo con cui i volumi escono rispetto a quella data. Intorno alle celebrazioni del 2004, come è noto, si sono scatenate polemiche talora molto accese: da più parti si è accusata l'accademia italiana di lentezza ed inerzia, a fronte dell'operosità degli studiosi stranieri (soprattutto francesi e americani), capaci di sfornare, nel 2004 e negli anni immediatamente precedenti, un gran numero di edizioni petrarchesche; e questa polemica si è saldata con quella, sempre viva e periodicamente riaffiorante da decenni, intorno alla paralisi dell'Edizione Nazionale delle opere del Petrarca, ferma, com'è noto, da oltre sessant'anni. Ebbene, lasciando per un momento da parte il discorso relativo all'Edizione Nazionale, è il caso di osservare che le accuse rivolte ai petrarchisti italiani in occasione della ricorrenza centenaria sono ingiuste e immotivate: di fatto, in Italia – sia detto senza sciovinismo – si è lavorato in questi anni, intorno a Petrarca, più e meglio che altrove. Basti pensare agli importanti convegni celebrati da più parti (ne ricordo solo tre: *Verso il centenario*, Bologna, 24-25 settembre 2001; *Petrarca e la medicina*, Capo d'Orlando, 27-28 giugno 2003; *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, Firenze, 5-10 dicembre 2004); alle prestigiose mostre organizzate a più riprese (ne menziono solo due, che hanno anche prodotto preziosi cataloghi: *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere*, a cura di Michele Feo, 2003; *Petrarca e i padri della Chiesa*, a cura di Roberto Cardini e Paolo Viti, 2004); e soprattutto all'edizione del centenario, che da anni assorbe le migliori energie della filologia italiana, e che presto metterà a disposizione degli studiosi e del più vasto pubblico un testo sicuro, attendibile e tradotto di



tutto Petrarca, colmando una lacuna plurisecolare ormai non più tollerabile.

È vero: all'estero molto è stato fatto su Petrarca negli ultimi anni, e talora anche con risultati apprezzabili: basti pensare a due operazioni di sicura rilevanza come l'edizione delle *Seniles* curata da Elvira Nota e Ugo Dotti (di cui sono apparsi finora, presso l'editrice Les Belles Lettres di Parigi, i primi quattro volumi, corrispondenti ai libri I-XV) e come l'edizione del *De remediis utriusque fortune* allestita da Christophe Carraud per l'editore Jérôme Millon di Grenoble. Operazioni importanti, perché concernenti due testi privi finora di edizione integrale moderna, e perché questi testi vengono nell'occasione forniti anche di commento e di traduzione francese. Eppure, nell'insieme, il livello filologico del lavoro petrarchesco condotto all'estero è decisamente modesto: anche quando non siamo di fronte (come accade nella maggior parte dei casi) alla disinvolta e acritica riproposizione dei testi vulgati, si tratta comunque di edizioni condotte con metodi approssimativi e discutibili. Per tornare ai due esempi già ricordati, Carraud, allo scopo di costituire il testo del *De remediis*, ha completamente trascurato la vastissima tradizione manoscritta (della quale diremo tra breve), limitandosi a utilizzare quattro stampe (l'incunabolo del 1492 e tre infide cinquecentine), e giustificando questa scelta con le sue scarse competenze paleografiche (!)<sup>1</sup>; mentre le *Senili* di Elvira Nota, pur collocandosi senza dubbio ad un diverso e più alto livello di consapevolezza filologica, denotano chiare carenze di metodologia ecdotica, soprattutto per quanto riguarda la ricostruzione dell'*iter* redazionale delle epistole e l'allestimento dell'apparato.

Ben diverso il discorso per l'edizione del centenario, che, se pure non propone testi *stricto sensu* critici, pubblica comunque testi "nuovi", fondati su un riesame diretto (ancorché parziale) della tradizione manoscritta e su una riconsiderazione globale delle vicende della trasmissione testuale e della storia redazionale delle varie opere. Se lasciamo da parte il caso della *Contra eum qui maledixit Italie* (della quale, sia per la sua brevità, sia per il fatto di averci già lavorato a lungo in precedenza ai fini del conseguimento del Dottorato di ricerca, Monica Berté è stata in

<sup>1</sup> «Les manuscrits des *Remèdes* sont tres nombreux. [...] Il aurait fallu, dans l'idéalité sans corps des rêves de "science", les regarder tout de même un peu. Mais l'auteur de ces lignes, n'ayant jamais eu la vocation de paléographe, n'en a donc pas acquis les compétences; et quand un si louable dessein aurait vu le jour, il manquiat absolument tout des conditions nécessaires à sa réalisation, à commencer par le loisir» (Ch. Carraud, *Introduction* a F. Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes*, préface de G. Tognon, introduction, notes et index par Ch. Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, vol. II, pp. 76-7).

grado di allestire una compiuta edizione critica), possiamo constatare che per le *Invective contra medicum* sono stati collazionati trentasei testimoni (su un totale di quarantuno a tutt'oggi noti)<sup>2</sup>, per la *Contra quendam* dieci (su dodici), per le *Senili* sette (su ventuno; e sette non sono pochi, considerando la mole dell'opera); che sempre il lavoro sui codici ha consentito di tracciare su basi nuove e decisamente più solide rispetto al passato la storia redazionale dei testi (talora con scoperte non trascurabili, come quelle relative alla sconosciuta prima redazione del primo libro delle *Contra medicum*<sup>3</sup> e a certi brani inediti del *De otio religioso*<sup>4</sup>; né si trascuri, riguardo alle *Senili*, l'importante rivalutazione del manoscritto di Tolosa, Bibl. Municipale 818, che Silvia Rizzo ha dimostrato portatore di numerose lezioni autentiche)<sup>5</sup>; e che a margine dell'impegno filologico sono nati talvolta anche rilevanti contributi di carattere storico-critico ed esegetico<sup>6</sup>. I ritardi, insomma, non erano dovuti a inoperosità, ma anzi allo scrupolo e alla cura con cui i lavori venivano condotti, e possono dunque essere considerati – in questo caso – sintomo e garanzia di serietà. Certo, quando nel 1999 venne messo in cantiere il progetto dell'edizione del centenario, fu forse con troppa fiducia che si pensò di poterlo condurre in porto nel 2004: come accade spesso, il lavoro sui testi ha fatto emergere problemi e difficoltà ben più consistenti di quanto si potesse immaginare in partenza, e questo ha fatto inevitabilmente allungare i tempi. Per le *Contra medicum* e per il *De*

<sup>2</sup> Nel computo, come per le *Seniles*, rientrano anche le stampe antiche.

<sup>3</sup> Cfr. F. Bausi, «La sconosciuta redazione originaria delle *Invective contra medicum* di Francesco Petrarca (libro I) in un codice di Danzica», *Rinascimento*, XLV (2005), pp. 91-115.

<sup>4</sup> Cfr. G. Goletti, «Due integrazioni testuali al *De otio religioso*», in *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere. Catalogo della mostra (Arezzo, Sottocchia di San Francesco, 22 novembre 2003- 27 gennaio 2004)*, a cura di M. Feo, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, pp. 419-22; Id., «Restauri al *De otio religioso* del Petrarca», *Studi medievali e umanistici*, II (2004), pp. 295-307.

<sup>5</sup> S. Rizzo, *Introduzione* a F. Petrarca, *Res Seniles*, a cura di S.R., con la collaborazione di M. Berté, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 19 (il ms. tolosano è conosciuto e utilizzato anche da Elvira Nota, che però non lo valorizza adeguatamente).

<sup>6</sup> Cfr. ad es. M. Berté, S. Rizzo, «Le senili mediche», in *Petrarca e la medicina*, Atti del Convegno (Capo d'Orlando, 27-28 giugno 2003), Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, in corso di stampa; F. Bausi, «Il 'mechanicus' che scrive libri. Per un nuovo commento alle *Invective contra medicum* di Francesco Petrarca», *Rinascimento*, II s., XLII (2002), pp. 67-111; Id., «Medicina e filosofia nelle *Invective contra medicum* (Petrarca, l'averroismo, l'eternità del mondo)», in *Petrarca e la medicina*, cit., in corso di stampa; G. Goletti, «"Dignum erat...": Il *De otio religioso* di Francesco Petrarca», *Bollettino di italianistica*, I (2004), pp. 58-111.

*otio* l'idea originaria era quella di procedere a una semplice revisione delle edizioni correnti (rispettivamente curate da Pier Giorgio Ricci nel 1950 e da Giuseppe Rotondi nel 1958), ritenute dalla comune opinione eccellenti; ma ben presto sono emersi i gravi, insospettati limiti di tali edizioni, che pertanto non potevano essere semplicemente "riviste", ma dovevano essere rifatte *ex novo*, ossia su nuovi presupposti e sulla base di un nuovo esame e di una nuova valutazione della tradizione manoscritta. Quanto alle *Senili*, i tempi necessariamente lunghi del lavoro avrebbero potuto essere abbreviati solo affidandone la curatela a più collaboratori, come è accaduto nell'edizione francese; soluzione che è stata scartata perché avrebbe compromesso l'omogeneità dei criteri e dei risultati, soprattutto per quanto concerne la traduzione italiana, che nell'edizione del centenario – come diremo – riveste un ruolo centrale e non puramente di servizio.

Ma l'importanza dell'edizione del centenario va ben oltre queste considerazioni, giacché le sue implicazioni toccano anche l'annosa e dolorosa questione dell'Edizione Nazionale del Petrarca. Almeno in parte, le accuse rivolte all'Edizione Nazionale sono eccessive, perché, come ha ricordato il suo presidente Michele Feo, anche quando non uscivano testi il lavoro andava comunque avanti (ad esempio sul fronte, di cui ognuno intuisce il rilievo, del censimento dei codici); e tuttavia, quando un'edizione è ferma da oltre quarant'anni e quando, in cento anni di vita, è riuscita a pubblicare solo quattro opere (*Africa*, a cura di Nicola Festa, 1926; *Familiares*, a cura di Vittorio Rossi, 1933-42, in quattro volumi [ma il vol. IV è a cura di Umberto Bosco]; *Rerum memorandarum libri*, a cura di Giuseppe Billanovich, 1945; *De viris illustribus*, parte I, a cura di Guido Martellotti, 1964), si deve senza dubbio parlare di "stallo" ormai pressoché definitivo, se non addirittura – come, con molta onestà, ha fatto lo stesso Feo – di fallimento e di "sconfitta":

La storia dell'Edizione Nazionale del Petrarca è una storia di non-finiti: Enrico Bianchi lavora per cinquant'anni alle Epistole metriche e non arriva alla pubblicazione; Alberto Del Monte pubblica uno studio sull'intera, sterminata tradizione del *De remediis utriusque fortune* e poi non lascia altra traccia. Don De Luca rassicura l'impaziente Gentile di avere collazionato decine delle centinaia di manoscritti dei *Salmi penitenziali* e dopo anni di intenso lavoro getta la spugna. Basta guardare non i carteggi della Commissione, ma solo i programmi editoriali: troviamo via via impegnati i migliori nomi della cultura e della filologia italiana, Aurelio Roncaglia, Giuseppe Rotondi, Salvatore Battaglia, Giorgio Pasquali, Pier Giorgio Ricci, Arnaldo Foresti, Alfredo Schiaffini, Carlo Dionisotti. Nessuno di questi uomini ha prodotto l'edizione critica assegnata-

gli. Ma il loro lavoro non è stato buttato via: anche se non sempre c'è un formale passaggio del testimone, spesso il risultato delle ricerche parziali è la base da cui parte il lavoro che viene dopo. E tuttavia per chi ha investito energie intellettuali e magari la vita intera, di sconfitte si deve parlare. Perché questa lunga serie di sconfitte? Solo per debolezza costituzionale delle strutture culturali dell'Italietta liberale, fascista, repubblicana? Per inconcludenza razziale degli italiani?<sup>7</sup>

Le difficoltà incontrate nell'arco di un secolo da un'impresa di tale portata sono state in effetti innumerevoli, e su di esse già negli anni Settanta del secolo scorso attirarono l'attenzione Pier Giorgio Ricci e Umberto Bosco: il primo insisteva sul fatto che «manca un interesse reale e una precisa consapevolezza da parte di chi ci dirige, e di conseguenza mancano fondi adeguati per ricerche di tanto impegno, manca la mentalità adatta per indurre gruppi di studiosi ad affrontare le edizioni critiche organizzati in équipes di ricerca»; mentre il secondo osservava che «la lentezza deriva dal fatto che i singoli studiosi, ai quali è demandata la cura dei vari testi, pospongono il grave, lento e ingrato lavoro dell'edizione a quello per altri lavori redditizi e di più rapida realizzazione»<sup>8</sup>. Ma pare certo che, di fronte ad una stasi ormai più che quarantennale, non si possano invocare soltanto motivazioni contingenti (legate alla carenza di fondi, o alle vicissitudini biografiche dei singoli curatori cui la Commissione aveva affidato questa o quella edizione), e che si debbano invece ricercare cause più profonde, per così dire “strutturali”, che hanno condotto l'Edizione Nazionale del Petrarca ad una paralisi forse ormai irreversibile. E queste cause, a mio avviso, vanno individuate nel lavoro defatigante, improbo e in alcuni casi davvero proibitivo cui deve sobbarcarsi chi – come i curatori dell'Edizione Nazionale – intende procedere a edizioni rigorosamente critiche (secondo il metodo lachmanniano tradizionale) delle opere petrarchesche, la maggior parte delle quali vanta tradizioni manoscritte molto cospicue e in alcuni casi sterminate. Basti ricordare che i *Trionfi* sono tràditi da oltre 600 manoscritti, le *Epystole* da 156 (anche se non tutti trasmettono l'intera silloge), il *Secretum* da oltre 60, il *De remediis* da 242 (di cui “solo” 149 con-

<sup>7</sup> M. Feo, «L'Edizione Nazionale del Petrarca e le edizioni fatte con le forbici», *Il Ponte*, LVI (2000), pp. 2-3 dell'estratto. In questo stesso articolo (poi ristampato in *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*, cit., pp. 33-6) Feo parla anche dell'allora appena varata edizione del centenario (cfr. *infra*, pp. 218-9).

<sup>8</sup> Ricavo le due citazioni dal bel libro di M. Berté, “*Intendami chi può*”. *Il sogno del Petrarca nazionale nelle ricorrenze dall'unità d'Italia a oggi. Luoghi, tempi e forme di un culto*, Roma, Edizioni dell'Altana, 2004, pp. 147-8.

tengono però il testo intero), il *De vita solitaria* da 126, i salmi penitenziali da 88<sup>9</sup>.

Le odierne condizioni di vita e di lavoro dello studioso non consentono ormai a nessuno di dedicarsi per decenni a tempo pieno a un'edizione critica, come fece all'inizio del XX secolo Vittorio Rossi, che spese oltre trent'anni sulle *Familiars* (il cui primo volume vide la luce solo nel 1933, mentre l'edizione gli era stata commissionata nel 1904; ma il quarto e ultimo volume uscì, postumo, solo nel 1942, per le cure, come abbiamo già detto, di Umberto Bosco). Oggi – e non da oggi – intraprendere l'edizione critica di un'opera del Petrarca significa quasi inesorabilmente votarsi all'insuccesso; e si tratta di insuccessi particolarmente gravi, perché portano con sé anni e anni di lavoro, perché chi subentra deve quasi sempre ricominciare da capo, e perché – in genere – nessun altro, sapendo che da tempo c'è chi attende a un'edizione critica, si prende la briga di allestire una più modesta ma comunque utile edizione provvisoria di quell'opera. Avviene così che l'edizione critica in preparazione (benché, in molti casi, non veda poi la luce) impedisca o comunque ostacoli la pubblicazione di altre e meno ambiziose edizioni della medesima opera; e questo stato di cose ha fatto sì che molti testi non solo del Petrarca, ma anche di alcuni tra i nostri maggiori umanisti (da Ficino a Poliziano e a Giovanni Pico della Mirandola, per citare solo i tre casi più rilevanti), siano ancora oggi privi di una qualunque edizione moderna, e debbano leggersi, con fatica, nelle poco affidabili stampe cinquecentesche. Si determina pertanto una situazione di “stallo” che non caratterizza, come sappiamo, soltanto l'Edizione Nazionale delle opere di Petrarca; ma, se invece di intraprendere ponderose edizioni critiche rigorosamente rispettose del metodo lachmanniano e fondate sullo spoglio sistematico della tradizione (tali pertanto da richiedere al curatore decenni di lavoro improbo, spesso non coronato da successo), si fosse ripiegato su progetti di altra e più umile natura, disporremmo da tempo di edizioni che consentirebbero se non altro a un largo pubblico di studiosi e studenti di accedere a testi fondamentali della nostra storia culturale.

È vero che, come ho detto poc'anzi, la recente edizione francese del *De remediis* non è certo un modello di correttezza filologica, e poteva, con poco sforzo, essere fatta molto meglio; ma il suo curatore ha certamente ragione da vendere quando, a sua difesa, scrive che «quand un texte n'a pas été édité depuis 1758, donner au public les moyens de le lire, et ce-

<sup>9</sup> Desumo i dati da M. Feo, «Francesco Petrarca», in *Letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. X, *La tradizione dei testi*, coordinato da C. Ciociola, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 271-329.

la dans une présentation un peu améliorée, c'est-à-dire plus attentive, n'es pas totalement négligeable»<sup>10</sup>. L'alternativa, spesso, è desolante: non disporre di alcuna edizione, non leggere i testi, e dunque non farli entrare nel circuito storico-critico; giacché si tratta di scegliere non tra un'edizione condotta a regola d'arte e un'edizione approssimativa, ma tra un'edizione (pura e semplice, e comunque allestita) e nessuna edizione. Jonathan Hunt ha lavorato per decenni all'edizione – critica, ovviamente – dell'epistolario del Poliziano. Ignoro se tuttora ci lavori; fatto sta che ormai, credo, la sua edizione non uscirà mai: l'obbligo – imposto in questi casi al curatore dagli arcigni custodi della pura scienza filologica – di censire e collazionare tutti i testimoni, di passare al setaccio tutte le varianti, di costruire uno *stemma codicum*, di individuare (nel caso di un'epistolario) i vari stadi redazionali di ciascuna lettera ci ha impedito di disporre in tutti questi anni di un'edizione moderna e semplicemente “leggibile” di un capolavoro come il *Liber epistolarum* del Poliziano. Sebastiano Gentile lavora da molto tempo – credo, fin dalla sua tesi di laurea – all'edizione critica dell'epistolario del Ficino; gli auguro con tutto il cuore di portarla a termine, ma a tutt'oggi ha visto la luce solo l'edizione del primo libro (1990), su un totale di dodici che costituiscono l'intera opera. E poi bisogna comunque sempre, come in ogni intrapresa umana, calcolare il rapporto fra sforzi e risultati. Spero, nuovamente, che l'edizione critica delle *Epystole* petrarchesche sia condotta in porto da Michele Feo; ma quand'anche ciò avvenisse, questa edizione sarebbe il frutto di quasi un secolo di lavoro, giacché Feo ha raccolto il testimone da Enrico Bianchi, il quale – lo abbiamo letto poco fa – lavorò per cinquant'anni alle *Epystole*, senza portare a termine l'edizione. Gli sforzi, dunque, e il tempo impiegato sarebbero proporzionati ai risultati? Ne dubito, e non perché le *Epystole* non siano un'opera importante, ma perché due studiosi del calibro di Bianchi e Feo, nell'arco di un secolo, avrebbero potuto – se avessero rinunciato al miraggio della completezza – allestire l'edizione di molte opere del Petrarca (tutte?) e anche di altri autori.

Ebbene, di fronte a una situazione di questo genere, e alle sue conseguenze nefaste per gli studi (soprattutto per quelli di letteratura umanistica, che languono e rischiano l'estinzione *anche* a causa della mancanza di maneggevoli edizioni complete, tradotte e commentate, dei testi, che ne assicurino una larga circolazione anche presso i non specialisti), da alcune parti si è cercato negli ultimi tempi di escogitare qualche con-

<sup>10</sup> Carraud, *Introduction* a F. Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes*, cit., p. 77.

tromisura. I primi a muoversi, con energia e alacrità, sono stati i francesi e gli americani, che hanno cominciato a pubblicare (a ritmi per noi inimmaginabili) testi *non critici* ma agevolmente leggibili – grazie anche alla traduzione a fronte e ai parchi apparati filologici ed esegetici – di autori medievali e umanistici. Penso da una parte alle collane delle Belles Lettres e di Jérôme Millon, dall'altra, soprattutto, alla bella collana «I Tatti Renaissance Library» edita dalla Harvard University sotto la direzione di James Hankins. Non è un caso, ovviamente, che simili iniziative siano sorte in Francia e negli Stati Uniti, ossia in ambienti filologicamente disarmati, privi di una vera e propria tradizione filologica, e nei quali, in sostanza e tranne rarissime eccezioni, la filologia medievale e umanistica non esiste. Proprio queste condizioni, infatti, consentono là ai curatori una “libertà” che in Italia è impensabile: la libertà di allestire, in tempi ragionevoli, edizioni “provvisorie” (prive di ambizioni filologiche, ma in compenso di relativamente rapida esecuzione e di facile leggibilità), senza temere che salti fuori un qualunque dottorando a rimproverare loro, in una puntigliosa e superciliosa recensione, di non avere collazionato il fondamentale manoscritto – poniamo – della Biblioteca Jagellonica di Cracovia. Chi mai, in Italia, oserebbe candidamente confessare – come abbiamo appena visto fare al Carraud – la propria imperizia paleografica e filologica, proprio nell'atto di dare alle stampe l'edizione (la prima moderna) di un'opera capitale e monumentale come il petrarchesco *De remediis*? E quale collana italiana affiderebbe – come fa la «I Tatti Renaissance Library» – le proprie edizioni di testi umanistici (talora mai pubblicati modernamente prima d'ora) a storici della filosofia o a classicisti? Se ne vedono i risultati, diranno i maligni; e – continueranno – non si possono mettere sullo stesso piano edizioni commerciali e puramente “di servizio” con edizioni scientificamente condotte. Sarà vero: ma, ripeto, in molti casi puntare all'edizione “scientificamente condotta” ha significato rinunciare per decenni e decenni a qualunque edizione, e solo chi si è risolto ad imboccare strade più rapide (o scorciatoie che dir si vogliano) è riuscito ad arrivare in porto, ossia a darci – finalmente – edizioni moderne di testi spesso mai più stampati dopo il XVI secolo. Meglio la tanto e da tanti dileggiata (ma da tutti utilizzata) edizione dei *Lirici toscani del Quattrocento* curata da Antonio Lanza che nessuna edizione: se non altro, l'edizione Lanza ci permette da oltre tre decenni di leggere poeti che altrimenti sarebbero rimasti totalmente fuori dal discorso critico e storiografico<sup>11</sup>. Forse – e di-

<sup>11</sup> In questo senso, una menzione deve riservarsi anche alle edizioni in CD-ROM, che pure allestiscono *corpora* di testi in tempi rapidi, e con una ancora maggiore libertà dai vin-

co forse – in trent'anni un filologo “lachmanniano” con le carte in regola sarebbe a mala pena riuscito a pubblicare il testo critico di uno solo dei poeti accolti da Lanza nella sua silloge. In compenso, con la sua edizione, e con un congruo numero di immancabili articoli preparatori, avrebbe posto le basi di una solida carriera accademica.

Le operazioni editoriali portate avanti in questi anni da francesi e americani (ma qualcosa del genere comincia a farsi anche in Italia: penso alla recente edizione delle albertiane *Intercenales* curata da Franco Bacchelli e Luca D'Ascia)<sup>12</sup> costituiscono una risposta ai tempi biblicamente lunghi delle edizioni critiche tradizionali, le vere responsabili della paralisi editoriale che da decenni affligge Petrarca e tutti i nostri massimi umanisti. Né c'è ragione di guardare con sufficienza a una collana come quella dei «Tatti», che, nell'arco di pochi anni, ha edito oltre venti volumi, pubblicando testi di autori quali, fra gli altri, Petrarca, Boccaccio, Bruni, Biondo Flavio, Ciriaco d'Ancona, Enea Silvio Piccolomini, Maffeo Vegio, Marsilio Ficino, Giovanni Pontano. Per tornare a un esempio fatto in precedenza, a fronte del pluridecennale fallimento di Hunt, come non salutare con favore la recentissima uscita (nel 2006) del primo volume del polizianesco *Liber epistolarum*, che, curata da un valente latinista statunitense come Shane Butler, offre finalmente un testo comodo, sicuro (e tradotto) dei primi quattro libri? Edizione non critica, quella di Butler, ma non per questo spicciativa, né tanto meno sprege-

coli filologici delle edizioni critiche tradizionali. Con il vantaggio, in più, di mettere a disposizione banche-dati che consentono anche veloci e preziose ricerche intertestuali.

<sup>12</sup> Bologna, Edizioni Pendragon, 2003. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un'edizione non critica, curata da due studiosi che non sono filologi di professione, la cui operazione si prefigge l'obiettivo di mettere a disposizione di un largo pubblico il testo (tradotto e sobriamente annotato) di un caposaldo della letteratura umanistica, finora leggibile solo in edizioni parziali, vecchie e scorrette (come quelle di Girolamo Mancini ed Eugenio Garin) o pressoché introvabili (come quella di Roberto Cardini). Le righe iniziali della *Nota al testo* si segnalano per una onesta franchezza che ha pochi riscontri nel panorama dei nostri studi: «Questa edizione delle *Intercenali* non può e non vuole essere una edizione critica. Ben altro tempo, ben altra cura e ben altra attenzione avrebbero richiesto queste pagine [...]. I redattori del testo si assumono quindi sin dall'inizio – in gran parte accettandola di buon grado – l'accusa di fretta e di approssimazione. L'edizione vuole solo [...] offrire riunite per la prima volta tutte le intercenali in una nuova e provvisoria trascrizione» (p. CXVIII). Dove si sarà notato che Bacchelli e D'Ascia si definiscono umilmente «redattori» (e non editori) del testo, e definiscono la loro non un'edizione, ma solo una «provvisoria trascrizione». Ma per quanti anni o piuttosto decenni continueremo a utilizzare questa semplice, frettolosa, provvisoria ma oltremodo meritoria e utilissima «trascrizione», prima che i filologi umanisti e gli specialisti dell'Alberti diano finalmente alla luce l'edizione critica *ne varietur* (a norma lachmanniana, s'intende) delle *Intercenali*?



vole. E come ha fatto Butler a venirne a capo, aggirando le secche nelle quali si è impantanato Hunt? Si è fondato sulla ristampa anastatica, apparsa nel 1968 a Roma, dell'aldina del 1498, e ha utilizzato inoltre cinque manoscritti di lettere di e a Poliziano segnalati da Ida Maier nel suo volume *Les manuscrits d'Ange Politien* (1965), evitando così lunghi e defatiganti censimenti nelle biblioteche dell'universo mondo. La testimonianza di questi codici è stata in primo luogo messa a frutto per correggere gli errori dell'aldina; non è infatti tra gli scopi dell'edizione di Butler quello di ricostruire le redazioni originarie delle lettere, né – di conseguenza – quello di delineare la storia redazionale delle epistole. Non dimeno, nei casi più significativi, Butler elenca in apparato le varianti, sia perché esse «provide very useful additional information about the contexts of individual letters», sia perché «offer an intriguing portrait of Poliziano at work»<sup>13</sup>. Certo, non sarà l'edizione Rossi delle *Familiares*: ma rispetto alla situazione di partenza (che obbliga a ricorrere ancor oggi all'aldina del 1498 o all'anastatica – peraltro da molto tempo fuori commercio e reperibile solo nelle biblioteche – della stampa basileense del 1553) nessuno vorrà negare che si tratta di un enorme passo in avanti. È forse poco, per quanti in Italia e nel mondo studiano il Poliziano, poter contare su un'edizione moderna e tradotta di un'opera basilare come il *Liber epistolarum*?

Naturalmente, anche in casi come questi, si può e si deve fare di meglio, e in generale la qualità delle edizioni apparse nella «I Tatti Renaissance Library» è fortemente disuguale da volume a volume; ma non è certo colpa di uno storico della filosofia come Hankins – benemerito curatore, supervisore o promotore di molte delle edizioni uscite nella collana harvardiana – se lui e i suoi collaboratori, onde poter finalmente disporre dei testi necessari ai loro studi, e necessari altresì ad assicurare la sopravvivenza accademica delle loro discipline, hanno dovuto prendere la coraggiosa iniziativa di cominciare a colmare (pur non essendo – nella maggioranza dei casi – veri e propri filologi) secolari lacune di cui i soli responsabili, con le loro pretese di esaustività e di “perfezione”, sono proprio i filologi. Nella presente fase storica, la priorità è appunto quella di colmare queste lacune; quella, cioè, di mettere in circolazione il maggior numero possibile di testi in tempi ragionevoli, affinché gli studi medievali e umanistici acquistino visibilità presso il più largo pubblico delle persone colte. In futuro, altri potranno tornare a metter mano alle edizioni critiche tradizionali; d'altronde, per decenni si sono utiliz-

<sup>13</sup> A. Poliziano, *Letters*, vol. I (books I-IV), edited and translated by S. Butler, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2006, p. 297.

zate e ancora si utilizzano le numerose edizioni allestite da Eugenio Garin, le quali, pur tutt'altro che impeccabili (com'è naturale, essendo opera non di un filologo, ma di uno storico delle idee), hanno assicurato ampia circolazione a vasti settori della letteratura e della filosofia di età umanistico-rinascimentale.

Ebbene, l'edizione petrarchesca del centenario nasce dalle medesime esigenze e si muove nella stessa direzione di un'impresa come quella harvardiana. Petrarca non è – con rispetto parlando – Antonio Loschi o Lovato Lovati: le sue opere latine si collocano alla confluenza di interessi e competenze molteplici, letterarie, filosofiche, storiche, e costituiscono un monumento della civiltà occidentale. È dunque doveroso che siano accessibili in edizioni complete, scientificamente attendibili, ma anche agevoli da consultare, dotate del corredo necessario a facilitarne la lettura, e prive di quell'aura vagamente (e talora intenzionalmente) intimidatoria che spesso caratterizza le nostre edizioni critiche condotte a norma lachmanniana, in genere prive tanto di traduzione quanto di commento, corredate di apparati farraginosi e intricati, e precedute (o seguite) da sesquipedali note al testo, che dedicano decine e decine di pagine alla descrizione dei manoscritti e alla loro sistemazione in famiglie. Ciò significa in primo luogo: centralità della traduzione, che non sia solo traduzione di servizio, ma possieda una sua autonomia, onde favorire la conoscenza di un gigante della nostra cultura come il Petrarca latino anche presso il largo pubblico e – diciamolo una buona volta – presso tutti quegli studiosi che maneggiano con difficoltà la lingua latina (dagli storici delle idee a buona parte degli italianisti). E inoltre: introduzioni snelle, apparati filologici ridotti al minimo (limitati cioè alle sole varianti d'autore o presunte tali), note esplicative ed esegetiche essenziali. Con le debite differenze di valore scientifico (a tutto vantaggio, s'intende, dell'impresa italiana, che in linea generale può contare su collaboratori filologicamente più scaltriti e che si propone un maggior rigore ecdotico), siamo sulla stessa linea della «I Tatti Renaissance Library»; e non a caso sussiste la concreta possibilità che le edizioni del Petrarca del centenario trovino accoglienza, in traduzione inglese, in questa collana.

Lo stesso Feo, nel 2000, dando notizia dell'appena varata edizione del centenario, la presentava con queste parole:

Questa edizione ha l'ambizione di raccogliere e sistemare tutta l'eredità di lavoro critico di un secolo in un'opera provvisoria e intermedia. Un'impresa del genere non si realizza in Europa dal 1581. Non sarà un'edizione critica, ma riteniamo di avere le carte in regola per fare quella che al momento appare come l'edizione migliore possibile. Essa intende liberarci tutti da una frustrazione da ec-

cesso di ascetismo, e vuol provare anche a venire incontro a quell'esigenza giusta – ma che avrebbe bisogno di altro e lungo discorso –, esigenza che Torno ha chiamato di “pubblico”<sup>14</sup>.

Feo aveva quindi ben chiaro fin dall'inizio che l'edizione del centenario era l'unica che avrebbe permesso alla filologia petrarchesca di superare la «frustrazione da eccesso di ascetismo», ossia lo stallo ormai pluridecennale prodotto dall'aspirazione ad allestire compiute edizioni critiche di opere, come quelle del Petrarca latino, destinate per la natura della loro stessa tradizione a rendere pressoché impossibile, nei tempi concessi a una vita umana, l'applicazione rigorosa del metodo lachmanniano (così come oggi lo si intende). Feo parla, come abbiamo visto, di edizione «provvisoria e intermedia». Ma, stando le cose come si è appena detto, non è escluso che l'edizione del centenario soppianti completamente l'Edizione Nazionale, decretandone la morte. I testi che stanno vedendo la luce, infatti, sono testi “criticamente fondati”, ossia costituiti con rigore sulla base di una nuova, benché non esaustiva, ricognizione delle testimonianze, che permette anche di tracciare su nuovi fondamenti la storia redazionale delle singole opere. Alla luce di tutto questo, chi – almeno nei prossimi decenni – si vorrà prendere la briga di metter mano a edizioni “critiche” vere e proprie di queste stesse opere? E che senso avrebbe farlo, di fronte a esigenze certo più urgenti, come quella di pubblicare altri testi (di altri e non meno importanti autori) o quella di fornire gli scritti petrarcheschi di un ampio commento storico-erudito, che quasi nessuno di essi ancor oggi può vantare? Dubito che Silvia Rizzo, una volta giunta al termine della sua non lieve fatica, avrà la voglia e le energie necessarie per imbastire l'edizione critica delle *Seniles*; di fatto, la qualità e la novità della sua edizione “provvisoria” sono tali – fin dal primo volume – da farci dimenticare che non si tratta di un'edizione critica. Per quanto mi riguarda, anche se per preparare l'edizione delle *Contra medicum* ho visionato trentasei testimoni su quarantuno, non ho alcuna intenzione di dedicarmi, in futuro, all'edizione critica dell'opera: un'impresa che, pur richiedendo di procedere alla collazione di soli cinque nuovi testimoni, mi imporrebbe nondimeno di sobbarcarmi a una serie di onerose operazioni (discussione degli errori, suddivisione dei testimoni in famiglie, allestimento di uno stemma) che esi-

<sup>14</sup> Feo, «L'Edizione Nazionale del Petrarca e le edizioni fatte con le forbici», cit., p. 5 dell'estratto. L'allusione ad Armando Torno si riferisce a un articolo sulle edizioni dei classici italiani apparso sul “Corriere della Sera” il 3 marzo 2000; articolo al quale questo di Feo costituisce una replica.

gerebbero sforzi non proporzionati ai risultati, giacché alla fine il testo sarebbe comunque – ne sono convinto – di pochissimo diverso, se non perfettamente identico, rispetto a quello attuale, né risulterebbero mutate le linee essenziali della ricostruzione da me proposta della storia redazionale dell'opera. Il gioco, insomma, non vale la candela; e se sulle *Contra medicum* continuerò a lavorare, sarà per un progetto ben più importante (almeno ai miei occhi) e impellente: dotare l'opera di un commento degno di questo nome.

In conclusione: auguriamoci che il Petrarca del centenario giunga presto al termine, mettendoci a disposizione tutti gli scritti petrarcheschi in un testo moderno, agile e sicuro; che queste edizioni abbiano la massima circolazione internazionale (oltre alla sua auspicabile confluenza, già ricordata, nella collana dei «Tatti», va detto che fin dall'inizio era prevista una integrale traduzione tedesca); e che, infine, l'esempio di questa meritoria operazione serva a far nascere analoghe iniziative anche a proposito di altri autori, contribuendo a mettere in discussione il concetto di edizione critica “tradizionale” e incoraggiando i filologi umanistici e italiani a intraprendere strade che, per essere più “economiche”, non sono peraltro – se percorse con rigore, acume e dottrina – scientificamente meno valide<sup>15</sup>. D'altronde, non è forse vero che da sempre anche i filologi classici allestiscono le loro edizioni (in presenza di tradizioni vaste e complesse) procedendo preliminarmente a una stretta selezione dei testimoni? E che, se si fosse badato all'esaustività nell'esplorazione dei codici, Giorgio Petrocchi non sarebbe mai giunto a darci la sua edizione della *Commedia* dantesca «secondo l'antica vulgata»? Perché anche in filologia non sempre la “quantità” si traduce in “qualità”; e alla fine, come scrive Sebastiano Timpanaro, «rimane l'impressione che la storia del testo, quando è molto complicata, sia utilizzabile per la critica testuale solo in misura ristretta [...] e rimane l'esigenza pratica di non rimandare all'infinito certe edizioni critiche per studiare la storia della tradizione in tutti i suoi minimi dettagli»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> All'obiezione mossa a questo proposito da alcuni colleghi (secondo i quali autorizzare la prassi dell'edizione “provvisoria” potrebbe incoraggiare studiosi filologicamente impreparati a cimentarsi con imprese ecdotiche al di fuori della loro portata, e dunque potrebbe favorire il proliferare di cattive edizioni) si può rispondere ricordando che nessun metodo mette al riparo dalle sue applicazioni incongrue e sbagliate; tanto meno il metodo lachmanniano, la cui peraltro più apparente che reale “scientificità” ha indotto talora i filologi a ritenersi dispensati dall'usare intelligenza, cultura e buon senso (gli unici tre requisiti che possono, ben più di qualunque “metodo”, assicurare la buona riuscita di un'edizione).

<sup>16</sup> S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, con una presentazione e una postilla di Elio Montanari, Torino, UTET, 2003 (prima ed. 1963), p. 109.

# Rassegne

JULIÁN MARTÍN ABAD

📖 Lotte Hellinga, *Impresores, editores, correctores y cajistas: Siglo XV*, trad. Pablo Andrés Escapa, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 236

Coincidiendo con la aparición del tomo XI del *Catalogue of Books Printed in the XV<sup>th</sup> Century Now in The British Museum*, dedicado a «England» y preparado por Lotte Hellinga, ve la luz un volumen que recoge por primera vez, y por el momento en traducción al español, un conjunto de trabajos seminales de la gran incunabulista. Con el tomo recordado se culmina el monumental *BMC*: una historia editorial que viene desde 1908 y que se completaba provisionalmente en 2004 (dejando en blanco el lugar correspondiente al tomo XI), con el XII, dedicado a los incunables hebreos, preparado por A.K. Offenberg. Con esta gavilla de trabajos de investigación, aparecidos entre los años 1988 y 2000, seleccionados con gran acierto, precedidos por una introducción de la propia autora, se nos muestra autorizadamente la metodología de la *bibliografía textual* y los logros posibles de la misma. Dos facetas, pues, de la gran personalidad profesional y científica de Lotte Hellinga, a la que hay que añadir otra, por la que pudiera ser, presumiblemente, más conocida la gran incunabulista: su faceta de adelantada en el aprovechamiento de la informática para llevar a cabo el control bibliográfico de la producción impresa del siglo XV, bastando con recordar *The Illustrated ISTC on CD-ROM* (con los proyectos anejos *Incipit* e *Incunabula: The Printing Revolution in Europe, 1455-1500*), y en un segundo momento el de toda la producción impresa del periodo de la imprenta manual, si mencionamos *The Hand Press Book Database (HPB)* del Consortium of European Research Libraries (CERL), proyectos todos en los que ella ha asumido ta-

reas de responsabilidad profesional, organizativa y científica. En reconocimiento a tan dilatada y meritoria labor, la British Library dedicó, hace algunos años, a la que fuera Head of Incunabula, hasta 1992, y Deputy Keeper in Humanities and Social Sciences, hasta 1995, un grueso volumen con título inevitable: *Incunabula: Studies in Fifteenth-Century Printed Books Presented to Lotte Hellinga* (Ed. Martin Davies. London: The British Library, 1999).

Son ocho los estudios traducidos, presentados bajo cinco apartados: *Manuscrito e imprenta*, *Imprenta*, *Del texto a su impresión: el original de imprenta*, *Imprenta y empresa editorial e Imprenta, ecdótica, y otros sistemas de análisis del texto*. Como señala en su nota previa el traductor, «los diversos grados de implicación de estos artículos con el proceso editorial y la transmisión de los textos en las primeras décadas de la imprenta, hicieron aconsejable la clasificación de la materia en seis [*sic* pero cinco] secciones, una por artículo, que en su forma de titularse destacan el aspecto temático mejor ilustrado por cada ensayo». Se completa el volumen con un *Glosario temático*, sin duda alguna de utilidad para la docencia universitaria; una *Bibliografía*, correspondiente a las citas de los diversos estudios; y la bibliografía de Lotte Hellinga, con 176 entradas, que se cierra con el antes recordado tomo XI del *BMC*. La traducción y el material complementario son responsabilidad de Pablo Andrés Escapa, que tiene en su haber algunos trabajos de investigación relacionados con la temática de este volumen, a la vez que nos ha narrado «historias menudas y olvidadas» en *Los elipses del cronista* (Madrid, Páginas de Espuma, 2003) Con tales antecedentes podemos disfrutar de una traducción correcta, precisa y autorizada.

Diríamos que en los talleres de imprenta, mucho más si cabe en los más primitivos, a paso lento, vamos descubriendo un mundo. En la novela de Blake Morrison, *La justificación de Johann Gutenberg* (Salamanca, Témpora, 2005, p. 216), se incluye una imaginaria alocución del inventor pronunciada ante los trabajadores de su taller. Hacía 1450 Gutenberg decía: «Este Johann que está ante vosotros [...] hará un libro, pero no pondrá su nombre ni dejará en él ninguna marca, ni tampoco vosotros. No somos Creadores sino Hacedores, trabajando humildemente al servicio de Dios». Pero a pesar de esa proclamación de asepsia textual, en el taller no solo se hace, también se crea, el texto *impreso*. He dicho bien: el texto que se ofrece en forma de libro impreso. Como escribía recientemente René Pellen: «C'est sa nature de livre imprimé qui devrait servir de référence première à tout approche du texte en tant qu'objet construit par un auteur et un imprimeur» [«Transcription des incuna-

bles, histoire de l'écriture et diachronie. Étude critique de l'Édition du V<sup>e</sup> centenaire de la *Gramatica castellana* par Esparza et Sarmiento (1992)», *BH*, 108, 1 (2006), p. 204]. Pero, como hemos visto por las secciones antes recordadas, la temática es más amplia, pues, en palabras de la autora, en su introducción, «la interacción de todos los aspectos inherentes a la producción del libro está sujeta a cambios dependientes de la variabilidad de las condiciones sociales», en el tiempo y en el espacio. Comentaré, pues, brevemente, el contenido de los estudios incluidos en el presente volumen.

En el primero de ellos, «El códice en el siglo XV: Manuscrito e impreso», tras salir al paso a los diversos malentendidos sobre la relación de ambos tipos de libro, insistiendo en la necesidad de examinar la realidad de la transición con ojos de contemporáneos, para poder concretar cuál fue realmente el juicio valorativo que mereció el cambio, se examina comparativamente la función del libro, manuscrito e impreso, en la *transmisión y difusión* de los textos. La transmisión es un proceso que se inicia con la reproducción, lo que anima a la autora a analizar el primitivo proceso de fabricación, ejemplificando y ofreciendo interesantes precisiones sobre el uso primeramente de una prensa con un cuadro pequeño, que únicamente permitía la impresión de medio pliego, es decir una impresión página a página, y la incorporación luego de un carro móvil a la prensa, que permitirá imprimir, con dos golpes, un pliego completo; y sobre los originales de imprenta (manuscritos e impresos) y el interés del estudio comparativo del primitivo texto y el resultante tras el nuevo proceso de reproducción. Descubrimos cómo en la transmisión de los textos actúa un proceso de selección y simplificación en el que un entorno muy diversificado ejerce de hecho un manifiesto control.

Utiliza el término difusión en un sentido amplio, como «el camino que recorre un texto para alcanzar nuevos mercados, por ejemplo mediante la expansión de su área geográfica, lo que le permite llegar a más lectores y, posiblemente, a nuevas clases de lectores». Lo ejemplifica con un estudio minucioso de ejemplares de más de treinta ediciones incunables de las *Facetiae* de Poggio Bracciolini, demostrando la falsedad de una opinión muy afianzada, la de «que una vez que un texto llegaba a imprimirse, su tradición posterior dependía de ediciones sucesivas», es decir, que «el texto fijado en la última edición dependía siempre de su predecesora». La conclusión de la autora es que se necesitó medio siglo para que el editor, acumulando la experiencia en la fabricación de los códices y en la de los libros de imprenta, lograra inventar el arte de publicar.

En el primero de los estudios, como he recordado, se analizaba breve-

mente la introducción de la prensa de dos golpes. A este tema se presta particularísima atención en «El texto y la impresión en las primeras décadas de la imprenta». Se trata de un avance tecnológico que se produce en Roma y Nápoles a partir de 1470 y que se fue imponiendo lentamente durante un periodo de al menos quince años, siguiendo la ruta hacia el norte. Una interesante precisión, pues: la mejora que supuso la aceptación de la prensa de dos golpes, con carro móvil, no arrinconó en los talleres a las prensas fijas de un solo golpe; éstas siguieron en uso. Pero el propósito de la autora no es prioritariamente el de presentar la evolución tecnológica en cuanto tal (aunque sus precisiones son muy detalladas y de enorme utilidad metodológica para el análisis de los más primitivos incunables), cuanto el de intentar llegar a un mejor conocimiento sobre la producción de los textos en los talleres de imprenta: con la prensa de dos golpes la preparación del texto, previa a su composición, pasó a ser un asunto de fundamental importancia.

Inevitablemente había que atender a los originales de imprenta (manuscritos e impresos). El interés de su estudio ya lo hemos encontrado en el primero de los trabajos traducidos y recibe ahora una doble aproximación de un interés superlativo: «Cajistas y editores: Algunos aspectos de la preparación de textos para la imprenta en el siglo XV» y «Ghe-raert Leeu, impresor de *Los Viajes* de Marco Polo». En todos los casos la autora contextualiza (bibliográficamente) su investigación, recuerda los antecedentes en la atención a los temas abordados y analiza con rigor y gran precisión las sucesivas aportaciones previas. En España, debemos ahora felicitarnos por la tesis doctoral de Sonia Garza Merino, *El original de imprenta (1472-1684)*, defendida hace unos meses en la Universidad de Alcalá, aunque desgraciadamente todavía inédita, que pone ante nuestros ojos un conjunto de *printer's copies* de una riqueza al parecer inigualada en ningún otro país.

Lotte Hellinga no pierde ninguna ocasión propicia para aconsejar a los futuros investigadores: «es fundamental comprender que un documento usado como *exemplar* en una imprenta ha pasado por varias fases de producción, y que cada una deja sus propias huellas». Logra la autora que veamos cómo se desarrolla el trabajo de los cajistas como creadores de variantes:

los cajistas no eran la clase de operarios mecánicos de una era industrial, sino una especie de copistas enfrentados a una nueva tecnología. Estamos acostumbrados a aceptar que el trabajo de los copistas medievales consistía en obtener un texto de la mejor factura formal. La responsabilidad de los cajistas era la misma: transmitir el texto en la mejor forma posible a los supuestos lectores, un pú-



blico más general y menos especializado que el que se acercaba a un manuscrito, lo cual supone una diferencia fundamental con los copistas. Esta pretensión de claridad implicaba que cobrasen importancia cuestiones como la normalización lingüística, la corrección de errores evidentes, así como la fluidez y la legibilidad, la presentación cuidada de la página y, en general, todo esfuerzo por ofrecer el mejor acceso posible al texto. La consecuencia de estos afanes fue un cierto margen de libertad para introducir cualquier cambio que se juzgase conveniente, hasta llegar incluso a completar espacios que se revelaban vacíos a los ojos.

La conclusión es determinante:

El conocimiento más cabal y, en consecuencia, el cambio que se ha producido en la comprensión del trabajo de los cajistas, ha evitado que los historiadores del texto se instalen cómodamente en ciertas afirmaciones [...]. Incluso después de haber abandonado las manos del editor, la presentación de un texto, su ortografía, léxico y demás particularidades lingüísticas, hasta su contenido, puede haber sufrido cambios durante su proceso de producción en manos del cajista.

A veces entre el texto original y el texto impreso ha existido un documento intermedio: en el estudio dedicado a la edición del *Marco Polo* de Gheraert Leeu, en Gouda, *circa* 1483, se ofrece un minucioso análisis textual que lo ejemplifica. La oportunidad de la publicación en español de los trabajos de Lotte Hellinga se pone más de manifiesto al coincidir con la del monumental estudio de Francisco Rico, *El texto del «Quijote»: Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro* (Barcelona, Destino, y Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005), que ejemplifica por largo las alteraciones que los manuscritos sufrían en la imprenta e insiste en el decisivo papel que en ese sentido correspondía no tanto a los cajistas como a los correctores.

Proclamo mi preferencia por el siguiente estudio: «Peter Schoeffer y su modelo organizativo: Una indagación bibliográfica sobre los procedimientos de un protoimpresor», en el que Eberhard Köning colabora con la autora en el estudio de la iluminación y el embellecimiento de los ejemplares de la edición investigada: Hieronymus, *Epistolae*, ed. Adrianus de Briellis, Mainz, Peter Schoeffer, 7 Sept. 1470 (ISTC ih00165000). El propósito es muy concreto: «mostrar cómo puede reconstruirse la imagen de una de las imprentas más antiguas que conocemos – en concreto la de Peter Schoeffer en Maguncia – a base de conciliar informaciones ampliamente dispersas». En el estudio, pues, se expone una metodología precisa, eficaz, imitable. Se señalan a cada paso posibilidades, limita-

ciones y riesgos. Los detalles autobiográficos son muy de agradecer, brota de inmediato nuestra admiración: «aunque viajar de continuo ha sido parte inexcusable de mi investigación, la cuota reservada a los descubrimientos está supeditada al manejo de los ordenadores y a la visita a las salas de lectura de las bibliotecas». Detalles biográficos; contextualización editorial de las *Epistolae* de san Jerónimo; minucioso análisis de las dos emisiones; pormenorizada reconstrucción del proceso de producción del texto y de su corrección durante ese proceso; examen directo de casi la totalidad de los ejemplares conservados – muy abundantes – atendiendo a la rubricación, la iluminación y el embellecimiento, y finalmente a la encuadernación, nos descubren a un Peter Schoeffer creador de una sofisticada organización editorial que llevan a Lotte Hellinga a concluir: «Me cuesta poco imaginarlo como el inventor de la edición».

Se cierra la selección de artículos traducidos con el titulado «La edición de textos en los primeros quince años de la imprenta». La primera frase es realmente muy significativa: «El incunabulista que manifieste que su interés radica en los textos y su transmisión se halla en posición extraña». La preocupación prioritaria de los incunabulistas por la impresión y sus artífices en detrimento de la requerida por el texto, ha arrinconado a los incunables como testimonios carentes de interés y valor para la crítica textual. La autora se anima por lo tanto a mostrar, mediante el análisis de cuatro primitivas ediciones, lo desacertado de la idea de que la introducción de la imprenta motivó la estabilización y la inalterabilidad de los textos, ya que descubrimos que en ocasiones la preocupación por la presentación de un texto llegó a un grado tal de minuciosidad que devino auténtica obsesión por conseguir la versión más correcta de ese texto en relación con el *exemplar*. Ofrece, al referirse a la edición maguntina del *Catholicon*, una breve y útil exposición de la polémica sobre esta mítica edición, impresa al parecer con parejas de líneas, previamente sujetadas, con el propósito sin duda de reutilizar una composición tipográficamente corregida.

Aquí y allá, dentro del volumen, surgen algunos comentarios impagables, que merecen cita expresa:

Los recursos electrónicos aportan a la investigación no solo una nueva metodología sino también una nueva disciplina. Gracias a las bases de datos ha sido posible acceder a un nivel de información mucho más vasto de lo que era factible antes de la era de las nuevas tecnologías. Le guste o no, el investigador está obligado a vivir en un mundo cada vez más ancho o a viajar, mapa en mano, por un territorio muy dilatado. El mapa lo conforma la información de su base de datos, algo que le transmite confianza y seguridad, pero, como les pasa a

la mayoría de los viajeros, tendrá que aceptar la idea de que su visita deberá excluir muchos lugares, que no podrá mirar debajo de todas las piedras por más que sea consciente de todas las que hay. La disciplina radica en el grado de selección y en el escrúpulo a la hora de hacer precisiones: qué puede obtenerse, siendo realistas, en el contexto de la totalidad del material conocido e implicado en la investigación contando con los límites de los recursos disponibles y del tiempo que se va a emplear.

Conviene aprovechar la cita para hacer alguna observación. No podemos dejar de lado la rotunda afirmación de Alain Finkielkraut: «Internet, ese cubo de la basura planetario» (*La ingratitud. Conversaciones sobre nuestro tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 56). También de basura bibliográfica. Lotte Hellinga nos recuerda: «Todas las bases de datos, y las bibliográficas no son una excepción, exigen un enorme esfuerzo de organización, de inversión, de actualización técnica y, sobre todo, la voluntad de compartir el trabajo con otros a fin de crearlas y mantenerlas». Pero en ocasiones las bases de datos bibliográficos dejan bastante que desear. Considero que es oportuno advertir de la reciente y engañosa oferta informativa de la página Web de la Biblioteca Nacional de España: *Nuevo catálogo de incunables*. El investigador debe estar advertido de que el flamante «nuevo catálogo» puede resultar para él un auténtico instrumento de desinformación. La oferta es fruto de una seudoprofesionalidad, políticamente correcta, con poder de decisión. Un simple dato justificará mi crítica: se dice en la presentación de la engañosa nueva oferta bibliográfica: «Este nuevo catálogo, disponible desde septiembre de 2006, [...] permite difundir esta rica colección, con más de 2.400 ediciones y más de 3.100 ejemplares». Para que no se juzgue mi comentario de gratuito, señalaré simplemente que el número de ediciones presentes en la colección en esa misma fecha (teniendo en cuenta que en unos pocos casos se trata de un fragmento de ejemplar pero que en la mayoría de los casos existen ejemplares múltiples de buen número de esas ediciones) alcanzaba la cifra de 4.460. No insistiré; queda advertido el investigador. Los objetivos institucionales a largo plazo, y los de carácter bibliográfico requieren siempre ese plazo largo, no interesan a los actuales responsables técnicos de dicha institución. Parafraseando a Lotte Hellinga: debemos preguntarnos por los beneficios que puede reportar esta nueva forma de acceso al patrimonio bibliográfico impreso, por las perspectivas que puede ofrecer no solo al bibliotecario, sino al investigador especializado, pero deben denunciarse los fraudes.

📖 Jean-François Gilmont, *Le livre réformé au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005, pp. 152

Questo volume di Jean-François Gilmont, noto studioso della storia del libro e in particolare dell'editoria riformata del Cinquecento, si articola in tre capitoli, più alcune riflessioni finali (pp. 119-23), un *Annexe* costituito da sei grafici relativi alla produzione ginevrina di libri dal 1535 al 1600 (pp. 125-7), una bibliografia (pp. 129-40) e la lista cronologica delle opere religiose in lingua francese stampate dal 1520 al 1539 (pp. 141-5). I tre capitoli sono dedicati rispettivamente agli anni prima di Calvino, a quelli dominati dalla figura e dall'iniziativa di Calvino, e infine al dopo-Calvino. Dunque: *Avant Calvin, des voies multiples et discrètes (1520-1540)* (pp. 13-38); *Calvin, un voix dominante (1541-1564)* (pp. 39-72); *Après Calvin, des voix plus discrètes et parfois discordantes (1559-1598)* (pp. 81-117).

Nell'introduzione l'autore puntualizza l'uso di alcuni termini: libro 'riformato', e non *protestante, calvinista, evangelico*; libro 'francese', cioè in lingua francese, il che comporta un notevole ampliamento dell'orizzonte di riferimento rispetto a quelli che erano all'epoca gli effettivi confini del regno; il diverso significato di 'Chiesa cattolica' e di 'Chiesa romana', ecc. Ma soprattutto anticipa come nel corso del secolo si assista al processo attraverso il quale l'*être hybride* costituito da un libro a stampa che ancora non s'è del tutto staccato dal manoscritto acquisisce i suoi caratteri moderni, e come tale processo vada di pari passo con la scoperta del suo uso e della sua importanza sul piano dell'ideologia e della propaganda (p. 7: «*Avant que la guerre des Pamphlets suscitée par Luther ne prouve toute l'efficacité des presses typographiques, Érasme se montre depuis 1515 environ un maître redoutable dans l'usage du livre. Il attire ses adversaires habitués à la chair de vérité et au pupitre universitaire sur le terrain de l'imprimerie, dont il s'est assuré le contrôle. Dans les années soixante du XVI<sup>e</sup> siècle, les huguenots découvrent cet usage des presses dans leur conflit contre le parti catholique*»). Un'altra premessa decisiva, che nel corso del volume viene continuamente ripresa e articolata e ne costituisce uno dei contributi più preziosi, sta nel proposito di dimostrare come le confessioni religiose fossero realtà dinamiche e assai articolate, e come il loro processo di solidificazione confessionale fosse lento (occorrerà aspettare gli anni Sessanta del secolo). E come, parallelamente, anche la Chiesa romana subisca un'evoluzione che porta da un relativo policentrismo (l'Università di Parigi non detiene più l'assoluto

monopolio in campo teologico, e sono incerti anche i confini tra l'autorità del papa e quella dei vescovi) alla grande svolta del Concilio di Trento (1545-63), che sancisce il totalizzante potere dogmatico che la Curia romana conquista attorno agli anni Quaranta, realizzando una importante svolta rispetto al passato, nel quale era solita accettare con maggiore facilità una relativa varietà in campo dottrinale. Ed è appunto alla luce di questa visione fortemente dialettica, attenta ai movimenti interni e alla pluralità delle esperienze, che il primo capitolo va letto, dedicato com'è ad anni nei quali molte situazioni e molti pronunciamenti sono ancora fluidi, in cerca di definizione. Mentre più tardi la *confessionalisation* – e, nel concreto, il rigetto di Calvino dei movimenti evangelici francesi che l'avevano preceduto, e le distanze ch'egli manterrà rispetto al 'gruppo di Neuchâtel' (gruppo che nei primi anni Trenta aveva visto riuniti attorno ad Antoine Marcourt tra altri Guillaume Farel, Olivétan e lo stampatore Pierre de Vingle, espulso nel 1532 da Lione) – tenderà a cancellare le tracce di quella prima stagione. Con le parole di Gilmont: «En effet, catholiques et protestants ont été implicitement d'accord pour effacer le souvenir des mouvements dissidents et tout ramener aux grandes Églises. La négligence avec laquelle les publications évoquées dans ce chapitre ont été conservées, celles de Martin Lempereur à Anvers, celles de Simon Du Bois à Paris et à Alençon et celles de Pierre de Vingle à Neuchâtel, n'est pas étrangère à leur flou doctrinal au regard de l'orthodoxie développée ultérieurement» (p. 13: più avanti, pp. 119-20, l'autore parla degli effetti nefasti della storiografia riformata e di quella cattolica nell'aver concordemente oscurato «les véritables croyances des chrétiens qui ont veçu les premiers soubresauts de la Réforme»). Ma a dispetto di ciò la solidità dell'impianto e le minuziose competenze permettono a Gilmont di ricostruire il panorama della produzione libraria, ch'egli sa far 'parlare' in maniera affascinante (anche se è difficile, se non impossibile, riassumerlo), sì da ricavarne le basi materialmente fondate per un ampio e complesso capitolo di storia.

Dopo aver accennato al desiderio di rinnovamento promosso in generale dall'Umanesimo, e in particolare dalle opere di Erasmo e da quelle di Lutero (che circolano assai presto in Francia, e per un certo periodo senza problemi: ancora nel 1521 si stampano a Parigi molti suoi opuscoli latini), e aver sottolineato l'importanza della diocesi di Meaux negli anni 1521-26 quale centro propulsore del movimento evangelico, per opera del vescovo Guillaume Briçonnet e di Lefèvre d'Étaples (del quale viene illustrata l'opera di traduzione della Bibbia, così come quella, più avanti, di Olivétan), Gilmont mette in luce il ruolo centrale di Marghe-

rita di Navarra, la sorella del re, e il suo *reseau* di rapporti personali, e l'intreccio di poteri che vede la monarchia cautamente favorevole al movimento evangelico e ad alcuni dei suoi uomini, almeno sino all'episodio dei Placards, nell'ottobre del 1534 (vedi p. 27), e dall'altro lato il deciso ruolo repressivo della Sorbona e del Parlamento, sempre pronti a colpire. Lo mostra in maniera chiara il caso di Louis de Berquin, un gentiluomo fortemente protetto da Francesco I, traduttore di Erasmo e Lutero, di Hutten e Melantone, proprietario di una biblioteca distrutta per ordine del Parlamento e infine, approfittando di una assenza del re, arrestato e rapidamente condannato a morte nel 1529. Più avanti le cose peggiorano, e chi s'incarica di distribuire clandestinamente in Francia i libri ginevrini spesso paga con la vita, come avvenne alla maggior parte dei 'distributori' di Laurent de Normandie, amico e consigliere di Calvino e fondatore e finanziatore della più importante compagnia di librai di Ginevra (vedi pp. 63-5, con l'efficace citazione di una lettera di Théodore de Bèze, del 1552, e, per l'epoca successiva al 1572, la 'scheda' sul *colporteur* Jean de Campenon, p. 103). D'altro lato, sono numerose le sfumature che attraversano il campo dei riformatori, dai più radicali, che in effetti guidano il movimento, a coloro che credono invece la Chiesa riformabile dall'interno (gli 'evangelici', appunto) ed evitano posizioni scismatiche. Naturalmente sono proprio costoro i primi ad essere schiacciati da uno scontro che si fa sempre più duro e progressivamente toglie loro lo spazio inizialmente goduto. Semmai, più tardi, emergerà il fenomeno, già studiato da Carlo Ginzburg, del 'nicodemismo', come l'ha definito Calvino nel 1554, e cioè l'atteggiamento di chi, protestante, dissimula in buona coscienza le sue convinzioni religiose.

La storia, ripeto, è ricca e appassionante, sino agli anni ginevrini in cui s'esercita il dominio di Calvino, e nei successivi, prima e dopo la notte di san Bartolomeo (1572), che provoca una vera emorragia nella nobiltà ugonotta, anche se ne segue una riorganizzazione del partito protestante che trova la propria 'capitale' in La Rochelle, che gode di una situazione affatto particolare e conta sulla presenza di editori come Berton, Portau e Haultin, e in numerose città del Midi (pp. 99 ss.). In ogni caso quella strage segna un deciso punto di svolta e imprime all'attività editoriale riformata una direzione meno popolare e più elitaria, mentre non vengono meno le tensioni e le rivalità, sviluppatasi sin dai primi anni Sessanta, tra le Chiese protestanti di Francia e Ginevra che, per ragioni anche di tipo economico, vuole mantenere una sorta di monopolio nel campo delle pubblicazioni religiose. Ciò è esemplarmente dimostrato da alcune vicende editoriali, come quella che vede impegnati Jean de la Haize e lo

stampatore Barthélemy Berton che rompe il monopolio ginevrino pubblicando i *Sermoni su Daniele* di Calvino (vedi pp. 96-7). L'episodio, con le polemiche che ne seguirono, è sintomatico di una spaccatura della quale Gilmont porta altri esempi, e che s'innesta nel delicato campo della libertà d'interpretazione lasciata al credente, secondo il fortunato motto *Lisez et puis jugez*, e però contraddittoriamente avversata proprio in campo protestante e specialmente a Ginevra dal forte controllo esercitato sulla stampa (al proposito, sono davvero belle le pagine che Gilmont dedica alla stampa ginevrina e al complesso gioco delle censure e delle autorizzazioni, esemplificato con grande ricchezza di esempi).

Occorre tuttavia dire che questi pochi e frammentari assaggi non esauriscono in alcun modo i caratteri del volume di Gilmont, che non intende riscrivere una 'storia della Riforma', ma che semmai a quella storia ritorna con una folla di stimoli e suggerimenti nuovi attraverso l'analisi rigorosamente tecnica della 'storia del libro' nell'età considerata, basata in gran parte sulla propria base dati GLNI6 (= Genève, Lausanne, Neuchâtel, XVI<sup>e</sup> siècle): dunque, attraverso l'attività di una folla di editori; le loro continuità familiari; le loro mobili dislocazioni geografiche; i titoli pubblicati, le quantità, ecc. Per le quantità, si vedano in particolare, con riferimento centrale a Ginevra, i dati forniti alle pp. 44 ss., ov'è applicato il sistema, annunciato come novità sin dall'introduzione, di basare i calcoli non solo, come s'usa, sul numero dei titoli, ma sul numero di 'fogli di stampa' – quelli che, ripiegati in due, formano le quattro pagine degli in-folio; in quattro le otto degli in-quarto, ecc. –, sì da avere un quadro di rapporti assai più corretto. Se ne ricava, per esempio, la conferma della preponderanza degli scritti di Calvino tra il '40 e il '50: «Sa production représente 38% des titres et 42% du total des feuilles imprimées. Cela signifie que, durant les années 1542-1550, les imprimeurs genevois diffusent plus souvent Calvin que la Bible (14% de total des feuilles imprimées). De plus, la proportion de textes de Calvin va croissante: elle n'est que de 27% entre 1542 et 1546 mais elle atteint 65% entre 1547 et 1550», ecc. (p. 48).

Ma neppure questa precisazione è di per sé sufficiente, perché il dato più mirabile che emerge dall'opera consiste nella capacità dello studioso di fondere con semplicità e naturalezza i dati offerti dalla storia materiale e/o quantitativa del libro con quelli della storia che vorrei chiamare, *tout court*, politica. Non c'è alcun bisogno di filtri o di formule di passaggio. La storia sta lì, nei fatti che la raccontano: nelle condanne e nelle fughe degli editori, nell'altalenante andamento della loro attività, nei centri intellettuali dei quali essi raccolgono le esigenze e le tensioni,

nella scelta dei titoli e nella dialettica delle diverse posizioni che in essi s'esprime. Da questo punto di vista la documentazione, trasmessa in forme tanto sobrie quanto accattivanti, è davvero imponente, e tale da fornire un quadro completo, nelle sue strutture portanti e nelle sue specificità locali. Ginevra, e la Ginevra di Calvino in ispecie, fa naturalmente la parte del leone, ma non sono meno importanti i dati offerti su Neuchâtel, ove spicca l'opera dello stampatore Jean Michel, e su Lione, Strasburgo, Anversa (vedi pp. 40-2; pp. 66-71; e, avanti, pp. 86 ss., con la situazione editoriale in Lione ancora, e in Normandia, a Orléans, a Parigi, a La Rochelle, ecc.). Insomma, nelle forme discrete della vera e grande erudizione, Gilmont ci dà sia un potente affresco d'insieme, sia una somma di particolari inediti e preziosi, e il suo volume, di là dagli specifici confini dell'argomento trattato, è un modello straordinario di come una 'storia dei libri' debba essere fatta.

EDOARDO BARBIERI

📖 Clive Griffin, *Journeyman-Printers, Heresy, and the Inquisition in Sixteenth-Century Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. XIV-318

In un celebre saggio dal titolo *L'inquisitore come antropologo*, già apparso alla fine degli anni Ottanta e ora ripubblicato nel volume *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 270-80, Carlo Ginzburg si interroga sui rapporti metodologici esistenti tra inchiesta antropologica e inchiesta inquisitoriale. Da tale indagine – una volta affermata la via mediana dello storico, che né pensa positivisticamente di poter usare in modo neutro la documentazione inquisitoriale, né ritiene scetticamente che essa proponga solo ciò che l'inquisitore intendeva ascoltare – nasce una vera apologia (per usare un termine di Marc Bloch) dell'autentica ricerca storica, la via stretta che vaglia con attenzione l'attendibilità delle sue fonti e tenta di ricostruire da testimonianze scritte il passato.

La strada scelta da Clive Griffin (che conosce il saggio di Ginzburg nella sua versione inglese) non è molto diversa. Griffin, professore di lingua e letteratura spagnola e sudamericana a Oxford, è innanzitutto studioso assai noto a chi si occupa del libro spagnolo del XVI secolo per il suo importante lavoro dedicato a *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*, Oxford, Clarendon Press, 1988. Da alcuni anni però Griffin ha iniziato una nuova ricerca, della quale ha già fornito



qualche anticipazione nel suo «Inquisitional Trials and Printing-Workers in Sixteenth-Century Spain», *The Library*, VII s., 1 (2000), pp. 22-45.

L'autore ha scelto di rileggere l'ampia documentazione cinquecentesca proveniente dall'inquisizione spagnola alla ricerca specificatamente di riferimenti a operatori del mondo della tipografia, in particolare stranieri, coinvolti in processi per eresia, concentrandosi su una serie di denunce fatte a Toledo negli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento. Siccome la tecnica dell'interrogatorio imponeva un'approfondita indagine intorno alle persone coinvolte, proprio da tali dati, trascritti fedelmente nei documenti inquisitoriali, è possibile ricostruire la figura di una serie di personaggi legati al mondo del libro, con una particolare attenzione ai *journeymen-printers*, cioè ai tipografi a giornata ovvero ai salariati che lavoravano nell'officina tipografica (in realtà si tratta, p. 37, di «ambulanti, legatori, librai, fabbricanti di carte da gioco e tipografi»). Come spiega l'autore nell'*Introduction* (p. 15):

In questo libro unisco un'attenta lettura degli atti processuali all'esame della corrispondenza del tribunale nel tentativo di raccogliere informazioni su un dato gruppo di lavoratori. Benché gli uomini e le donne che sono l'oggetto del mio studio fossero inquisiti per le loro opinioni religiose, il mio interesse primario sta in ciò che i loro processi possono dirci sulle loro personalità e la vita da loro condotta, nonché in ciò che gli inquisitori avranno al massimo considerato di secondaria importanza: il ruolo giocato dalle maestranze artigianali straniere nella storia del libro a stampa nella Spagna della prima età moderna.

Le vicende sono piuttosto complicate, svolgendosi tra la Spagna e i luoghi di origine o di lavoro dei tipografi, in tutto un centinaio di località tra penisola iberica e resto d'Europa (soprattutto la Francia, ma anche Inghilterra, Fiandre, Germania, Svizzera e Italia: utili le cartine alle pp. XII-XIII). Purtroppo l'autore predilige i quadri frammentati e complessi, così che non risulta sempre facile orientarsi tra le numerosissime vicende trattate, oltretutto spesso intrecciate fra loro. In ciò aiuta per fortuna la precisa organizzazione in dieci capitoli che riescono, almeno in parte, a ordinare un materiale altrimenti magmatico.

Si tratta di operai che avevano spesso imparato sin da bambini il lavoro di tipografo (anche se talvolta non avevano in realtà terminato il periodo di apprendistato altrove obbligatorio) e che, dopo varie esperienze nella terra d'origine (Francia o Fiandre), si erano spostati verso altri centri, soggiornando a lungo in Spagna dove alcuni si erano persino accasati. Testimonia a esempio il compositore tipografico francese Pierre de Ribera (p. 78):

Sono andato a Ginevra quando ho iniziato a imparare il mestiere della stampa, soggiornandovi per otto mesi. Poi ho viaggiato attraverso la Francia passando da diverse città come Rouen, Lione, Limoges e La Rochelle, ma non ho potuto trovarvi lavoro perché non ero abbastanza preparato. Sono arrivato a Burgos circa dieci anni fa e sono stato preso nella tipografia di Pedro de Sentillana dove ho lavorato per otto mesi. Poi sono andato a Medina del Campo e successivamente sono tornato indietro qui a Toledo dove sono stato impiegato per circa tre mesi dal tipografo Juan de Ayala.

Tante peregrinazioni accomunano alcuni dei racconti proposti alle vicende narrate in modo tanto icastico da Thomas Platter nella sua giustamente celebre autobiografia (se ne veda l'edizione italiana di Roma, Editrice Salerno, 1988). In realtà, operai e altri lavoratori qui considerati vengono colti in un momento altamente drammatico della loro vita, e non solo per l'arresto, le accuse, il processo, la tortura: i lavoratori salariati subivano danni enormi non solo da un'eventuale condanna, fosse pure alle galere alle quali pochi sopravvivevano, ma anche solo dai periodi di carcere "preventivo", vista la necessità per sé e i familiari del loro lavoro retribuito.

La presenza di operatori stranieri nel mondo del libro non deve poi stupire, perché fa parte di un più generale movimento di immigrazione in Spagna di artigiani specializzati, soprattutto dalla Francia. Si tratta di stranieri che spesso parlano poco o male il castigliano (ma anche il portoghese e il catalano): il dato che stupisce è non solo che comunque trovasse un'occupazione stabile in Spagna (ma esisteva una forte consorceria tra i lavoratori del medesimo settore), ma che alcuni di essi fossero impiegati in realtà come compositori tipografici! Soprattutto se si considera che la produzione spagnola in lingua latina si concentrava in alcuni centri universitari, cosicché da un lato i grandi libri di cultura erano solitamente importati, dall'altro la comune produzione tipografica locale era vernacolare. Tali problemi linguistici si sono proiettati anche sulla documentazione archivistica pervenuta, costringendo Griffin a ricondurre a forme riconoscibili i diversi nomi citati (soprattutto francesi) trascritti nei documenti nei modi più vari.

Tra i diversi ritratti enucleati, si veda, per esempio, la figura di Pierre Régnier (in particolare, pp. 135-55), il più anziano dei lavoratori presi in esame. Nato intorno al 1520 vicino a Rouen, dopo una discreta formazione scolastica, a sedici anni aveva lasciato il paese d'origine per imparare il mestiere di tipografo. Aveva lavorato in Bretagna, poi a Londra, quindi a Lione, dopo ancora a Ginevra e si era poi fermato a Barcellona divenendovi proprietario di una tipografia attiva per conto di diversi

editori-librai: al momento dell'arresto dichiarò di avere numerosi nemici tra i tipografi locali, invidiosi di lui. A documentare la sua personalità valga una bella marca editoriale – se non piuttosto una vera e propria impresa – da lui impiegata nell'edizione di Pedro Alonso de Burgo, *Libro de la preparación para la muerte* impresso a Barcellona nel 1568: tale marca, usata per la sovracoperta del libro di Griffin, ne costituisce anche l'unica illustrazione (p. 154). Vi si vede il vecchio Dedalo che, dotato di ali, vola a metà strada tra il sole e le acque; la figura è accompagnata da alcune scritte: la parte superiore da «NE HAULT», quella inferiore da «NE BAS», mentre Dedalo dal termine «MEDIocrement». Tutto ciò a indicare un ideale di *medietas* che è stato anch'esso proficuamente studiato in un saggio del ricordato Ginzburg («L'alto e il basso. Il tema della conoscenza proibita nel Cinquecento e Seicento», in Id., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 107-32, ma l'edizione originale inglese è del 1976).

A riguardo dei processi analizzati osserva giustamente Griffin (p. 260) che i lavoratori presi in esame non furono solo vittime di accuse e procedimenti giudiziari a causa delle loro supposte opinioni, ma anche di un insieme di circostanze sfortunate: «la crisi politica spagnola, la tesa situazione internazionale, la percezione di un'accresciuta pressione protestante, un momento di veemente xenofobia», nonché un particolare snodo dell'attività inquisitoriale.

È però soprattutto il bellissimo capitolo 7 *The Presses* (pp. 156-91) a costituire il maggior interesse per lo storico del libro. In esso infatti, sulla scorta delle più recenti riflessioni sull'organizzazione non solo dell'officina tipografica ma anche più propriamente del lavoro in essa svolto, si ripercorre la documentazione fornita permettendo anche nuove acquisizioni, come la frequente presenza nelle tipografie spagnole del XVI secolo di schiavi africani, o la collaborazione assidua delle donne. È così possibile passare in rassegna il lavoro dei garzoni e degli apprendisti, quello del *corrector* allestitore dell'*exemplar* o correttore delle bozze tirate (con riferimenti al comportamento dell'autore e al lavoro per le edizioni liturgiche), l'opera dei compositori tipografici, dei fabbricanti d'inchiostro, dei legatori, dei torcolieri (tiratori e battitori, che qui sembrano, più che alternarsi, costituire proprio due professioni distinte), l'organizzazione sincronizzata del lavoro nella tipografia, la distribuzione delle ore e dei giorni lavorativi, la gestione del tempo libero, la possibilità di condividere uno stesso alloggio.

Un limite del lavoro di Griffin sta forse nel non aver esplicitamente affrontato, anche solo per distinguere e chiarire, alcune questioni istitu-

zionali che potrebbero essere riassunte così: il rapporto (privilegi, committenza, ecc.) dell'autorità politica centrale e locale col mondo dei tipografi; la struttura organizzativa dell'inquisizione spagnola (spesso solo sommariamente informata circa le diverse forme teologiche della dissidenza europea) che era sì un'istituzione ecclesiastica ma sotto il controllo dello Stato; l'eventuale presenza e attività dell'inquisizione spagnola nei territori soggetti alla corona, ma estranei alla penisola iberica. Tra questi ultimi mi permetto di ricordare la Sardegna, per la quale si sarebbe potuto considerare lo studio di Angelo Rundine, *Inquisizione spagnola, censura e libri proibiti in Sardegna nel '500 e '600*, Sassari, Università di Sassari, 1996, importante soprattutto perché condotto in gran parte sui documenti conservati negli archivi di Barcellona e Madrid. In realtà, l'argomento non è del tutto ignorato, perché nel libro di Griffin è possibile seguire (vedi *ad indicem*) alcuni spunti relativi alla tragica vicenda di Sigismondo Arquer, nobile funzionario cagliaritano denunciato per motivi politici e condannato a morte a Toledo nel 1571 con l'accusa di eresia. Oltre ai legami con i circoli erasmiani del tempo, una prova decisiva contro l'Arquer fu considerata l'inserimento nella *Cosmographia universalis* di Sebastian Münster di una sua *Sardiniae brevis historia et descriptio*, nella quale stigmatizzava tra l'altro il comportamento del clero e dell'inquisizione. Proprio al tema della fortuna (e sfortuna!) tipografica del testo dell'Arquer ha dedicato una particolare attenzione Giancarlo Petrella, del quale si vedranno i contributi «L'eretico travestito»: un capitolo poco conosciuto della fortuna della *Sardiniae brevis historia et descriptio* di Sigismondo Arquer», in *Itinera sarda. Percorsi tra i libri del Quattro e Cinquecento in Sardegna*, a cura di G. Petrella, Cagliari, CUEC, 2004, pp. 175-215; «La *Descriptio Sardiniae* di Sigismondo Arquer e la tradizione a stampa della *Cosmographia universalis* di Sebastian Münster», *Italia medioevale e umanistica*, in stampa; e «Libri e censura nella Milano del Cinquecento: un esemplare espurgato della *Cosmographia universalis* di Sebastian Münster», *La Bibliofilia*, in stampa.

Volendo essere severi, si può indicare anche qualche difetto nel libro di Griffin: si noterà che si tratta però di pecche relative non al metodo o al contenuto delle sue ricerche, quanto piuttosto alla forma nella quale esse vengono qui presentate. Si osserva innanzitutto che dei numerosi documenti citati più o meno estesamente non si riporta mai il testo originale (credo spagnolo, o latino?) ma piuttosto la loro traduzione inglese: questo criterio, forse dettato da ragioni esclusivamente editoriali, viola però uno dei presupposti comunemente accettati dai lavori scientifici nelle nostre discipline, quello relativo all'esposizione (nella loro lingua

originale) delle pezze d'appoggio delle proprie affermazioni. In secondo luogo lo stile impiegato nella scrittura del saggio, pur molto elegante con la sua sintassi articolata e la scelta raffinata dei vocaboli, rende più difficile del consueto la lettura per i non anglofoni (e penso anche al pubblico di lingua castigliana).

Il volume, ottimamente stampato e curato, nonché dotato di titoli correnti e note a piè di pagina, è dotato di un'ampia e preziosa bibliografia finale (pp. 267-88) e di un indice complessivo dei nomi di persona e di luogo, nonché degli argomenti (pp. 289-318).

MADDALENA SIGNORINI

📖 Francisco M. Gimeno Blay, *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos*, introducción de Francisco Rico, Salamanca, Instituto de Historia del libro y de la lectura, 2005, pp. 168

Questo libretto di Francisco Gimeno Blay – reso più accattivante da una veste tipografica di gusto un po' retrò – illustra allo specialista così come al semplice amatore uno dei momenti culturali più importanti della storia della scrittura latina, ma anche affascinanti e in parte ancora da delineare. Come infatti il sottotitolo ci spiega, in questo saggio si parla del recupero dell'alfabeto capitale epigrafico classico da parte di un ristretto gruppo di intellettuali operanti in Italia settentrionale, e in particolare a Padova, nella seconda metà del XV secolo; operazione certamente complessa, dal tragitto non lineare, che qui è presentata nello specifico attraverso l'edizione della *Regola a far letre antiche*, oggi conservato a Saviglia, Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 5-1-3.

È questo un trattato di scrittura, anonimo e sinora inedito, che si riallaccia ad una precisa e ricca tradizione di simili prontuari – manoscritti e a stampa – destinati all'insegnamento delle varie tipologie grafiche ancora in uso in Italia tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento. Un periodo nel quale, almeno nei centri culturalmente ed economicamente più vivaci, si cominciava a diffondere in maniera capillare la scuola, mentre, allo stesso tempo, la stampa stava prendendo il sopravvento nella produzione libraria a tutti i livelli, relegando così la scrittura manuale a speciali e particolari occasioni o all'ambito usuale. In questo, nello specifico, si descrive in maniera dettagliata il modo di eseguire l'intero alfabeto capitale di derivazione epigrafica grazie a un chiaroscuro tridimensionale; e tale insegnamento, al contempo pratico e teorico, si articola secondo un duplice percorso che si può rite-

nere proprio del pensiero rinascimentale: l'imitazione fedele del modello classico – il «depingere» – e la riduzione di questa operazione ad una serie di norme di tipo geometrico allo scopo di «mostrare il principio universale che è a fondamento del disegno e delle proporzioni delle lettere antiche» (E. Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milano, Ed. il Polifilo, 1966, p. 22).

Con un movimento dal particolare al generale, l'A. ci presenta innanzi tutto le vicende attraverso le quali il codice, dal suo luogo di origine – con ogni probabilità Padova – è arrivato in Spagna nella collezione odierna. Poiché esso venne acquistato nella città veneta nell'aprile del 1531 dal bibliofilo Hernando Colón, tale percorso assume un particolare valore attestandoci, a una data precoce per la Spagna, non solo un interesse per una problematica di questo tipo, ma anche l'arrivo nella penisola iberica di «una estética gráfica nueva, inspirada en la observación e imitación de los modelos epigráficos de época clásica» (p. 33). E d'altra parte riflessioni parallele leggiamo nella *Introducción* (pp. 13-20) di Francisco Rico, dove si tratteggia sia la prima apertura alla cultura umanistica per opera di Elio Antonio de Nebrija, sia la sua diffusione grazie ai discepoli del grande grammatico tra i quali, appunto, troviamo Hernando Colón. E poiché il pensiero umanistico interessa svariati settori di attuazione, non stupisce osservare che lo stesso Colón, in anni assai vicini all'acquisto della *Regola*, progettava di costruire un palazzo decorato con «letras y caracteres latinos capitales» (p. 18).

Vengono poi ricostruite la datazione, all'ultimo quarto del secolo, su base paleografica (ma dispiace che non sia stata prevista almeno una illustrazione della mano del copista) e la localizzazione, Padova, città nella quale il manoscritto venne, come detto, acquistato e che a quest'altezza cronologica «debía ofrecer un ambiente riquisimo de experiencias intelectuales humanísticas y artísticas» (p. 39) in quanto luogo di residenza di quel gruppo di artisti e intellettuali ai quali si deve una decisa svolta in senso antiquario del movimento umanistico.

E ancora l'A. – oltre a fornirci una descrizione dettagliata delle caratteristiche esterne del manoscritto, ma anche di quelle interne sino a discuterne alcune particolarità del vocabolario – cerca di circoscrivere l'ambiente che ha potuto produrre la *Regola* e quello che poteva essere interessato a usarla, per arrivare alla conclusione che si tratta di un 'taccuino' concepito «como el libro maestro, guía, en el que aprender a realizar la escritura mayúscula (utilizada en ambientes dispares tales como manuscritos, inscripciones epigráficas o filacterias de la pintura)» (pp. 38-9). Si evidenzia così una delle caratteristiche comuni alla produzione

di questo tipo di libri, e cioè la convergenza culturale tra figure artigianali diverse e studiosi, filologi o anche veri e propri antiquari *ante litteram* come Felice Feliciano.

Anche interessanti le riflessioni che riguardano i modelli e il modo con i quali nel trattato si insegna la tecnica esecutiva: «El modelo de referencia lo constituye el alfabeto representado por las capitales epigráficas romanas, las *letre antiche*, entendidas como las capitales epigráficas restauradas y empleadas en las inscripciones humanísticas» (p. 57); alfabeto del quale vengono descritte le qualità formali, viene fornita una scomposizione geometrica in quadrati e cerchi, e infine anche suggeriti gli strumenti tecnici con i quali realizzare il disegno che, in quanto tale, si attua soprattutto per osservazione e imitazione diretta del modello, con una particolare attenzione alle dimensioni delle lettere e al reciproco equilibrio dimensionale dei tratti che le compongono.

Allo studio introduttivo segue l'edizione critica del trattato, accompagnata da una bella riproduzione a colori del disegno di ciascuna lettera secondo una disposizione fedele all'impaginazione originale: testo di spiegazione a sinistra (*verso* della carta) e disegno affrontato a destra (*recto* della carta successiva). Quindi, in un'appendice finale, viene fornita una lista di 47 manoscritti nei quali sono utilizzate le capitali di imitazione classica: lista certamente non esaustiva, ma che fornisce un percorso cronologico di riferimento per apprezzare l'applicazione in ambito librario degli insegnamenti presentati dalla *Regola a far letre antiche*. Fortuna non esclusiva di questo solo settore dello scritto, ma che invece, diffusasi in molti altri – dalle epigrafi alle monete, dai cartigli di quadri o affreschi alle nuove edizioni a stampa –, attesta la conclusione di quel «proceso de transformación del orden gráfico medieval y su sustitución por el humanístico» che aveva collocato «en la cima de la jerarquía gráfica el modelo epigráfico romano» (p. 81).

STEFANO CREMONINI

📖 Carlo Maria Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria», «Studi» CCXXX, Leo S. Olschki Editore, 2005, pp. 184

Nel 1550 usciva a Firenze, dai torchi di Lorenzo Torrentino, «impressore» ducale, la prima edizione delle *Vite de piv eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, opera di Giorgio Vasari, pittore aretino, ma anche letterato di salda formazione umanistica. A questa già monumentale *editio*

*princeps*, comprendente le vite di centoquarantatre artisti, soprattutto toscani, da Cimabue a Michelangelo, lo stesso Vasari fece seguire diciotto anni più tardi una seconda edizione (stampata sempre a Firenze, ma questa volta dai Giunti), accresciuta di trentaquattro vite e abbellita dai ritratti degli artisti, premessi alle vite stesse. Il complesso itinerario che portò alle due edizioni è stato ora ricostruito da Carlo Maria Simonetti, in uno studio che, partendo dal dato materiale del manufatto-libro, giunge a fare luce sui rapporti fra cultura, arte e politica nella Firenze di Cosimo I, Duca di Firenze e poi Granduca di Toscana dal 1537 al 1574.

Dopo una *Premessa* in cui traccia la storia della bibliografia come disciplina accademica, prima nel mondo angloamericano e poi anche negli atenei italiani (dove, per vari motivi, è giunta piuttosto in ritardo), Simonetti chiarisce nell'*Introduzione* i criteri metodologici da lui seguiti: «la presente ricerca [...] è la storia delle vicende di un manufatto tipografico che s'intreccia con il periodo in cui esso vide la luce e con le figure che concorsero alla sua realizzazione» (p. 17). Simonetti chiarisce anche che il suo lavoro non si colloca nel contesto della storia dell'arte, ma in quello della storia del libro e dell'editoria. Prima di descrivere l'edizione del 1550, l'autore si sofferma sui rapporti fra Cosimo I, committente dell'opera vasariana, e Lorenzo Torrentino, un tipografo olandese il cui vero nome era Laurens Leenaertsz van den Bleeck, e che il Duca volle al suo servizio probabilmente perché «estraneo alle beghe politiche fiorentine» (come ritiene Leandro Perini, citato a p. 43). Simonetti riporta per intero una lunga lettera che Torrentino inviò a Cosimo nel 1560, per chiedergli di prorogare il privilegio di stampatore ducale così da compensare le perdite subite durante la guerra di Siena (1555); in un'altra lettera, premessa a un'*Orazione funerale* per la morte di Maria Salviati de' Medici, madre di Cosimo (1549), Torrentino chiese al vescovo di Fermo, Lorenzo Lenzi, di intercedere per lui presso il Duca affinché gli concedesse di apporre la sua firma e la sua insegna, oltre all'insegna di casa Medici, sui libri da lui stampati. Il primo libro di "maestro Lorenzo" uscì nel gennaio 1547; gli eredi dello stampatore olandese continuarono a pubblicare sotto l'insegna dei Medici fino al 1569.

Il capitolo dedicato all'edizione di Lorenzo Torrentino parte dalla descrizione del frontespizio, in cui è rappresentata una città che per Simonetti è una sintesi ideale di Firenze e di Roma, perché la cupola che dovrebbe essere quella di Santa Maria del Fiore somiglia moltissimo al progetto michelangiolesco della cupola di San Pietro. Vasari, probabilmente, aveva già iniziato la stesura delle *Vite* nel 1537. A quell'anno risale un'amara lettera che egli inviò da Firenze a suo zio Antonio, ad Arezzo:



riferendosi all'assassinio di Alessandro de' Medici per mano di suo cugino Lorenzino, vi descrisse la corte fiorentina come un ambiente corrotto e malsano, che alimenta «di continuo l'adulazione, i seduttori, i barattieri, e i ruffiani» (p. 54). Vasari decise tuttavia di rimanere al servizio del successore di Alessandro, Cosimo appunto, pur mantenendo sempre una certa autonomia intellettuale. Simonetti ricostruisce le vicende tipografiche dell'edizione torrentiniana in maniera vivace, riportando stralci di varie lettere che Vasari scambiò con illustri personaggi – letterati e umanisti – fra il 1546 e il 1550: ci è così possibile leggere le opinioni e i consigli di Paolo Giovio (forse l'ispiratore più diretto dell'opera vasariana), Miniato Pitti da San Miniato, Lodovico Domenichi, Anton Francesco Doni, Annibal Caro (che troverà «l'Istoria» di Vasari «necessaria, et la materia diletteuole», p. 63), Vincenzio Borghini, Cosimo Bartoli, Carlo Lenzone e Pier Francesco Giambullari. Soprattutto quest'ultimo sarà il referente principale di Vasari, che si trovava in quei tempi lontano da Firenze, per vigilare, presso la tipografia di Torrentino, sulla composizione e la revisione delle bozze. L'inizio della stampa delle *Vite* avvenne tra marzo e aprile 1548; il lavoro proseguì poi fra non pochi problemi, legati sia ad alcune scelte discutibili di Vasari, sia alla scarsa collaborazione dei tipografi, sia alle contingenze storiche (la morte di Papa Paolo III e l'elezione al soglio pontificio di Giulio III, a cui Simonetti dedica varie pagine). L'8 marzo 1550, circa un mese prima che il libro iniziasse a circolare sul mercato librario, Vasari scriveva orgoglioso a Cosimo I: «ui porgho non le fatiche et lo stento di duo mesi, ma quelle di dieci annji; et spero che cognoscera, leggendole, l'amore, la cognitione, et il giuditio, che ho di queste belle et uirtuose arti, et quanta diligenza io abbi usato nel condurla, rubando il tempo a me stesso per farle questo poco donore» (p. 88).

Gli anni che intercorrono fra le due edizioni videro il rafforzarsi del prestigio dei Medici a livello internazionale, anche grazie alle nozze tra il figlio di Cosimo I, Francesco, e Giovanna, ultimogenita di Ferdinando d'Asburgo; non senza finalità politiche, poi, Cosimo aveva creato l'Accademia del Disegno, «emulando i suoi antenati che avevano fatto diventare Firenze il centro artistico ed umanistico più importante d'Europa» (p. 93). Vasari era tornato a Firenze, da Roma, nel 1554, e Cosimo gli aveva affidato importanti incarichi in campo urbanistico e architettonico. Fu lui, tra l'altro, a realizzare nel 1565 gli apparati per i festeggiamenti del matrimonio del principe Francesco. Anche per l'edizione giuntina Simonetti procede a un'accurata descrizione bibliografica, soffermandosi in particolare sui ritratti degli artisti, che furono tra l'altro la causa

principale del ritardo con cui l'opera vide la luce. Un ruolo importante nella stesura delle nuove vite e nel perfezionamento delle vecchie fu svolto da Vincenzo Borghini, vera "coscienza critica" di Vasari: in due lettere dell'agosto 1564 egli invitò l'amico a descrivere con maggiore precisione le opere d'arte presenti a Genova, Venezia, Napoli e Milano, ed espresse il suo parere negativo sul ritratto scelto per Nicola Pisano, che non gli pareva «fatto per lui, ma per un più uicino ai nostri tempi». Borghini aveva del resto ben chiaro che il fine dell'opera vasariana non era di descrivere, come in una cronaca, i fatti che avevano scandito la vita degli artisti, ma piuttosto «le OPERE loro di pittori, scultori, architetti»; in questo Vasari avrebbe dovuto insistere il più possibile, e mettere la massima diligenza, perché «ogni minutia ci sta bene» (p. 109). Su consiglio di Borghini, quindi, Vasari compì, tra la primavera e l'estate del 1566, un viaggio in Italia per vedere di persona le opere di artisti a lui poco noti, e per procurarsi i ritratti mancanti da inserire nelle *Vite*. L'elaborazione tipografica della seconda edizione delle *Vite* fu lunga e travagliata: lo prova un'interessante lettera del 9 ottobre 1567, in cui Jacopo Giunti si sfoga con Vincenzo Borghini, affermando che le inadempienze e le pretese di Vasari (che aveva voluto ad ogni costo stampare insieme alla sua opera le «mascherate, entrate et trionfi» per le nozze di Francesco de' Medici, rielaborate da Giovan Battista Cini) sono state per la sua bottega «una febbre continua di 4 anni» (p. 115).

Il quarto e il quinto capitolo del libro sono dedicati all'analisi delle due edizioni sotto il profilo più strettamente bibliografico: Simonetti vi esamina infatti i registri dell'edizione giuntina, i soggetti che indicano le biografie ricomposte in seguito ad aggiunte e mutamenti, le tipologie degli indici della prima e della seconda edizione, opera di Vincenzo Borghini (nella giuntina, ad esempio, l'erudito benedettino redasse un *Indice copioso delle cose più notabili*, una *Tavola de ritratti*, una *Tavola delle vite degli artefici* e una *Tavola de lvoghi, dove sono l'opere descritte*). Molto interessante è infine, pur nella sua brevità, il sesto e ultimo capitolo, dedicato a esemplari postillati delle due edizioni. Simonetti ricorda che nell'edizione Giunti alcuni ovali che avrebbero dovuto contenere i ritratti degli artisti erano rimasti vuoti (ad esempio nel caso di pittori molto antichi, come Pietro Cavallini e Duccio di Buoninsegna, ma anche di artisti ancora viventi, come Giulio Clovio). Presso la biblioteca Corsiniana di Roma, tuttavia, è conservato un esemplare dell'edizione giuntina, in cui il proprietario, il pittore e architetto Gaspare Celio (1571-1640) disegnò i ritratti mancanti con la tecnica del «disegno a tratto» eseguito con la penna, ottenendo un risultato straordinariamente simile a

una silografia. Lo stesso Celio, che possedeva anche un esemplare dell'edizione di Torrentino, ora alla Nazionale Centrale di Firenze, è autore di interessanti postille che aggiornano il testo vasariano con aggiunte bibliografiche e storiche, e appose nell'esemplare corsiniano una sua originale firma: l'autoritratto con l'elmo dei legionari romani, che era lo stesso indossato dai cavalieri dell'«Abito di Cristo Romano», ordine a cui Celio apparteneva.

Come ricordava qualche anno fa Giorgio Patrizi, «i rapporti editoriali tra le due redazioni, non sopravvivendo alcun testo autografo o apografo, sono complessi»: il passaggio dall'edizione di Torrentino a quella dei Giunti «è stato letto come un passaggio dalla letteratura alla storia, dal grande disegno generale alla valutazione più articolata e documentata» (G. Patrizi, «*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* di Giorgio Vasari», in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le opere*, II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 581-605, alle pp. 585-6). Il libro di Simonetti, corredato di un ricco apparato iconografico, costituisce un utile sussidio per comprendere affinità e differenze tra l'edizione del 1550 e quella del 1568: se l'analisi bibliografica delle cinquecentine, molto dettagliata e in alcuni punti piuttosto tecnica, riguarda in modo particolare gli addetti ai lavori, la lettura degli scambi epistolari tra i protagonisti della grande impresa editoriale risulta interessante e piacevole anche per coloro che non sono esperti di bibliografia testuale. I commenti di Simonetti ai testi sono concisi ed esaurienti, e vanno direttamente al nocciolo dei problemi; molto precisa è anche la ricostruzione del contesto storico in cui l'opera di Vasari venne ad inserirsi. Nel complesso l'autore rispetta il suo proposito di indagare non tanto «il pensiero che l'oggetto trasporta e trasmette» (p. 15), cioè il contenuto delle *Vite*, su cui peraltro esiste una vastissima bibliografia, quanto la storia materiale di quell'oggetto fisico che è il libro stesso. Va da sé che, essendo ogni libro un'espressione complessa dello spirito umano in un determinato contesto storico (come afferma George Thomas Tanselle, grande esponente della *New Bibliography* americana, nel pensiero che Simonetti pone come epigrafe al volume), la storia del libro si intreccia strettamente con quella del suo autore, dei correttori di bozze, del tipografo, del committente. Ed è quindi assai significativo vedere tutti questi attori all'opera, assistendo in presa diretta alla nascita delle *Vite*, in queste parole con cui Paolo Giovio, il 28 gennaio 1548, esortava l'amico Vasari a rendere pubblica la sua diuturna fatica (p. 64): «Io laudo estremamente l'opra uostra et ho notato quel che mi par'. Li altri censori, amici uostri, hauran detto la parte loro. Mi pare, che lo intitulate:

LE VITE DE GLI EXCELLENTI ARTEFICI; et che lo stampiate in ogni modo. Ma mettegli cura, che la stampa non riesca mendosa, che sarebbe cosa da farui disperar'. Et pero bisogna ber' il calice di pagar un correttor' assiduo et diligente. A me par', che per mille uiue ragioni lo dedichiate al Signor Duca Cosimo».

#### ROGER CHARTIER

▣ Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, et Barcelona, Ediciones Destino (Biblioteca Francisco Rico), 2005, pp. 566

Les auteurs n'écrivent pas les livres, pas même les leurs. Pourtant, toujours a existé chez leurs lecteurs la tentation de traverser les pages imprimées pour rencontrer l'œuvre tel que l'écrivain l'a composée, désirée, rêvée. Dans *El texto del «Quijote»* Francisco Rico rappelle que si l'aspiration est légitime, partagée par le critique littéraire et le lecteur ordinaire, elle ne doit pas, pour autant, faire oublier que multiples sont les interventions qui font qu'un texte devient un livre. Avec une érudition éblouissante et un soin méticuleux, il montre qu'au temps de Cervantes, il en allait ainsi – et sans doute plus encore qu'aujourd'hui où les livres sont le plus souvent imprimés à partir du texte rédigé par leur auteur sur un écran d'ordinateur.

Il y a plusieurs raisons pour affirmer que le texte du *Quichotte*, imprimé en 1604 dans l'atelier de Juan de la Cuesta avec un tirage compris sans doute entre 1500 et 1750 exemplaires, était fort différent de celui sorti de la plume de Cervantes, ou de celle de Cide Hamete Benengeli. Au Siècle d'Or les manuscrits des auteurs n'étaient jamais utilisés par les typographes qui composaient avec les caractères mobiles de leurs casses les pages du livre à venir. Leur copie était le texte mis au propre par un scribe professionnel qui, après avoir été envoyé au Conseil du Roi, avait reçu approbation et privilège. Rendu à l'auteur, ce manuscrit était remis au libraire-éditeur, puis au maître imprimeur et à ses ouvriers. Un premier écart sépare donc le texte tel que l'a rédigé l'écrivain (que Francisco Rico désigne comme «borrador») de la «copia en limpio» ou «original», mis en forme par un copiste qui lui impose des normes tout à fait absentes des manuscrits d'auteur sans régularité graphique ni ponctuation. Le prouve le mémoire écrit par Cervantes dans sa prison de Séville en 1597 et reproduit dans le livre de Rico.

La préparation de la copie destinée à la composition typographique accroît plus encore la distance entre le manuscrit autographe et le texte donné à lire aux lecteurs. Tous les traités consacrés au XVII<sup>e</sup> siècle à l'art de l'imprimerie, tenu pour un art libéral et non mécanique, voire l'art des arts, insistent sur le rôle décisif des correcteurs et des compositeurs. En 1619, Gonzalo de Ayala, qui était lui-même correcteur d'imprimerie, indiquait que le correcteur «ha de saber gramática, ortografía, etimologías, apuntuación, colocación de acentos». En 1675, Melchor de Cabrera, dans un mémoire qui défendait les exemptions fiscales des imprimeurs madrilènes, soulignait que le compositeur doit savoir «hazer interrogación, admiración y parentesis; porque muchas vezes la mente de los escritores se confunde, por falta de estos requisitos, necesarios, è importantes para el entendimiento, y comprehension de lo que se escribe o imprime; porque qualquiera que falte, muda, trueca y varia el sentido». En 1680, selon l'imprimeur madrilène Alonso Víctor de Paredes, le correcteur doit «entender el concepto del Autor en lo que manda imprimir, no tan solamente para poner la apuntuacion legitima; sino aun para ver si padeció algun descuido el dueño, para advertirselo». Au Siècle d'Or, les formes et les dispositions du texte imprimé ne dependent donc pas de l'auteur qui délègue à celui qui prépare la copie ou à ceux qui composent les pages les décisions quant à la ponctuation, l'accentuation et l'orthographe.

Mais le rôle des hommes de l'atelier ne s'arrête pas là. Ils ont la charge aussi de diviser l'original de manière que le livre puisse être composé, non pas selon l'ordre du texte, ce qui mobiliserait trop longtemps les caractères et laisserait inoccupés les ouvriers, mais par formes – c'est-à-dire en composant toutes les pages qui doivent être assemblées dans un même châssis de bois, appelé forme, et imprimées sur le même côté d'une feuille d'imprimerie (par exemple, pour un in-quarto les pages 1, 4, 5 et 8 ou pour un in-quarto dont chaque cahier est constitué par deux feuilles d'imprimerie, ce qui est le cas du *Quichotte*, les pages 1, 4, 13 et 16). L'impression d'une feuille peut ainsi commencer alors même que toutes les pages d'un même cahier n'ont pas encore été composées.

La centaine de manuscrits d'imprimerie conservée à la Biblioteca Nacional de Madrid donne à la démonstration de Francisco Rico une assise documentaire exceptionnelle et atteste que l'opération de la «cuenta», i.e. du calibrage préalable de l'original, n'était pas chose aisée, d'autant que, comme l'écrivit joliment Alonso Víctor de Paredes, «no son Angeles los que cuentan». Si la division du texte a été mal faite, la composition des dernières pages d'un même cahier exige des ajustements qui peuvent

aller, comme il le dit, jusqu'à l'emploi de «medios feos y no permitidos», entendons l'ajout ou la suppression lors de la composition elle-même de mots ou de phrases qui ne doivent rien à la volonté de l'auteur. La comparaison des mêmes passages dans les copies manuscrites de la Biblioteca Nacional et sur les pages de leurs éditions imprimées offrent au lecteur de Francisco Rico de spectaculaires exemples des altérations textuelles qu'impose la technique de la composition par formes.

Ainsi, l'original, qui était fort différent du manuscrit autographe ou «borrador», se trouvait à son tour transformé par le travail de l'atelier. Les erreurs habituelles des compositeurs y introduisaient de multiples distorsions: lettres ou syllabes inversées, mots oubliés, lignes sautées. Mais plus encore, comme le montre l'examen scrupuleux des différences entre les titres des chapitres dans le corps de la première édition du *Quichotte* et ceux donnés dans la «Tabla de los Capítulos» placée à la fin du livre, une même copie, lue par des correcteurs ou des compositeurs différents, pouvait donner lieu à de fortes variations dans l'usage des pronoms, la concordance des temps, les accords grammaticaux et le lexique lui-même.

Le verdict de Francisco Rico est donc sans appel: l'édition *princeps* du *Quichotte*, imprimée à la hâte en moins de soixante jours entre la fin de septembre et le début de décembre 1604, ne peut aucunement être considérée comme le texte même qu'écrivit, au sens propre et matériel du terme, Miguel de Cervantes. Est ainsi récusée avec force le 'mythe' de la première édition, tenue par certains éditeurs de l'œuvre comme donnant à lire le texte tel que son auteur l'avait confié aux feuillets de son manuscrit. Cette certitude erronée a conduit aux plus grandes extravagances. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, quand les techniques photographiques l'ont permis, elle a nourri le fétichisme du fac-similé qui est supposé reproduire à l'identique la première édition et, ainsi, donne l'illusion de retrouver dans son authenticité le texte original. A la fin du XX<sup>e</sup> siècle, au moment où le thème obsédant de l'infinie polysémie des textes a envahi la critique littéraire, elle a porté les interprétations de chaque anomalie du texte comme étant l'expression d'une intention subtile, une erreur volontaire ou un trait parodique voulus par auteur. Seule une profonde ignorance des pratiques de l'édition ancienne a laissé penser que Cervantes avait pu ignorer les limites que l'état de la langue et l'expérience commune de son temps imposaient à la composition de son œuvre et qu'il avait pu, du même coup, se libérer des contraintes légales et techniques qui en régissaient la publication. Le texte de Cervantes fut soumis, comme tous les autres (et peut-être plus que d'autres du fait de

l'empressement de son éditeur Francisco de Robles à le faire sortir des presses avant les fêtes de Noël de l'année 1604), aux habitudes des copistes, aux bévues des compositeurs, aux préférences des correcteurs. Aucune édition ancienne, et la première encore moins qu'une autre, ni même l'original s'il avait été conservé, ne peuvent mettre le lecteur face au texte que la plume de Cervantes traça sur les cahiers et les feuilles volantes qui constituèrent au fil des années un manuscrit sans doute fort disparate et touffu.

Faut-il en conclure, pour autant, que Cervantes n'intervint d'aucune manière dans les premières éditions de l'histoire de l'«ingenioso hidalgo» comme l'ont soutenu, non sans contradiction avec leur respect dévotieux de l'édition *princeps*, de nombreux critiques et éditeurs? Francisco Rico ne le pense pas. Pour lui, il paraît certain que Cervantes introduisit corrections et révisions dans la copie au propre établie par un scribe professionnel, et ce, avant (ce qui était licite) ou après (ce qui était théoriquement interdit) que le texte eût reçu approbation et privilège. Sa thèse fondamentale est que, durant le temps où l'original se trouvait entre les mains des officiers du Conseil du Roi et des censeurs, Cervantes a modifié son texte sur son propre manuscrit et qu'ensuite il a inséré, sans doute pas toujours très clairement, ces modifications dans la copie utilisée dans l'imprimerie. L'indice le plus évident en est donné par les discordances existant entre le contenu de certains chapitres dans le livre imprimé en 1604 et leurs titres, comme si des confusions de l'auteur ou les incompréhensions du correcteur et des compositeurs avaient laissé subsister dans l'édition des traces d'un état premier de la division et de l'organisation du texte.

La confusion n'est pas moindre avec les additions introduites dans la réédition de 1605. Pour le prouver, Francisco Rico fait retour, mais avec des vues nouvelles, sur l'épisode fameux et fâcheux de l'âne de Sancho. Dans l'édition imprimée en 1604, l'animal disparaissait sans explication au chapitre XXV et réapparaissait sans plus de raisons au chapitre XLVI. Critiqué pour sa désinvolture, moqué pour sa négligence, Cervantes rédigea deux additions pour la réédition de 1605, l'un décrivant le vol de l'âne par Ginés de Pasamonte, l'autre sa récupération par Sancho. Ces interpolations, dont Rico démontre par des comparaisons stylistiques et lexicales convaincantes l'authenticité cervantine, furent introduites dans le chapitre XXIII et dans le chapitre XXX. Malheureusement, plusieurs phrases du chapitre XXIII et la première du chapitre XXV ne furent pas corrigées comme il l'aurait fallu: Sancho s'y trouvait encore juché sur l'âne qui lui avait été volé quelques lignes auparavant. La troisième édition

madrilène de 1608, elle aussi publiée dans l'atelier de Juan de la Cuesta et revue par Cervantes, s'efforça de corriger ces incohérences en introduisant des explications supplémentaires qui indiquaient que Sancho, une fois l'âne dérobé, avait dû se charger du harnais et de la selle de sa monture disparue, ce qui n'était pas si clair dans l'édition de 1605. Son récit du larcin dans la Seconde Partie de 1615 confirmait l'épisode en comparant la fourberie de Ginés de Pasamonte avec l'astuce de Brunello qui, dans *l'Orlando furioso*, vole le cheval le Sacripante tout en le laissant monté sur sa selle.

De cette petite histoire asine, Francisco Rico tire plusieurs leçons. Elle montre, d'abord, que Cervantes n'a sans doute jamais corrigé les épreuves des éditions de son livre (car il fallait défaire au plus vite les formes composées pour composer de nouvelles pages) mais qu'il a pu introduire des modifications dans les rééditions de 1605 et 1608 – et celles concernant l'âne ne sont pas les seules. Elle montre aussi que la négligence menaçait à tout moment le processus de publication, insérant les additions là où il ne l'aurait pas fallu et omettant de corriger le texte comme l'exigeait son nouvel état. La confusion de l'«original», où les renvois et les feuillets ajoutés n'étaient sans doute pas facilement lisibles, le manque d'attention des correcteurs madrilènes (alors que celui qui prépara la copie de l'édition publiée par Velpius à Bruxelles en 1607 est qualifié par Rico de «maestro en detectar la lección manuscrita que subyacía a una mala interpretación del impreso»), ou les erreurs mécaniques des compositeurs, sont autant de raisons qui peuvent expliquer pourquoi les premières éditions du *Quichotte* sont tout autant fautives, sinon plus, que les autres livres de leur temps.

Les tribulations de l'âne posent une question plus fondamentale encore: comment lier les deux parties du *Quichotte*? Quelle édition de la Première Partie (1604, 1605, 1608) s'ajuste-t-elle au mieux avec le récit de Sancho dans la Seconde? Et sous quel titre commun doit-on rassembler l'histoire de l'«ingenioso hidalgo» et celle de l'«ingenioso cavallero», si l'on admet avec Francisco Rico que ce titre de la Seconde Partie, tout comme d'ailleurs l'introduction du nom de don Quixote sur la page de titre de la Première, a été une décision de l'éditeur ou de l'imprimeur, et non de Cervantes qui jamais n'associe «ingenioso» et «cavallero»? On sait les choix faits par Francisco Rico pour 'ses' *Quichottes* (celui de l'Instituto Cervantes et *Crítica* en 1998, celui de Galaxia Gutenberg, le *Círculo de los Lectores* et le *Centro para la Edición de los Clásicos Españoles* en 2004): publier le texte de 1604 (donc sans les additions de 1605, rejetées en appendice) et donner comme titre aux deux parties *Don Qui-*



*jote de la Mancha* (en accord avec le privilège et la «tasa» de 1615 qui désignent le texte comme *Segunda Parte de don Quijote de la Mancha*, alors que l'original de 1604 était simplement intitulé *El ingenioso hidalgo de la Mancha*).

«Una cosa es leer el *Quijote* y otra es editarlo». En faisant retour sur les principes qui l'ont guidé dans l'édition du texte, Francisco Rico propose sous le terme d'«ecdótica del Siglo de Oro» une théorie, une pratique et une éthique de l'édition des textes devenus classiques. Pour lui, la responsabilité de tout éditeur est double: d'une part, il s'agit de mobiliser conjointement tous les savoirs (philologique, bibliographique, historique) qui permettent de rapporter la composition et la publication des textes à leurs conditions de possibilité, et ainsi d'éviter les anachronismes factuels et les fantaisies interprétatives; d'autre part, il faut proposer un texte à la fois respectueux de ce que l'on peut connaître des volontés de l'auteur et lisible par un lecteur contemporain qui n'est ni philologue ni bibliographe. D'où la forte distinction établie entre les éditions critiques qui, de plus en plus, pourront ou devront exploiter les ressources de l'hypertextualité multimedia pour publier et confronter les multiples états d'une même œuvre, et les éditions de lecture qui, mettant à profit le savoir textuel accumulé, donnent à lire un texte, et un seul, dans un objet parent de celui qui proposa l'œuvre à ses lecteurs anciens: le livre imprimé.

Cette double exigence définit la position originale de Francisco Rico dans les débats, souvent vigoureux et parfois obscurs, qui traversent la critique littéraire et la pratique éditoriale aujourd'hui. Dans son travail, seules la collation la plus scrupuleuse et la connaissance la plus complète des différents états textuels d'une même œuvre permettent de trancher entre plusieurs leçons, de réparer les erreurs manifestes qui ont défiguré l'œuvre et, parfois, de restaurer un texte trahi par toutes les éditions imprimées – ce qui est retrouver une inspiration fondamentale des éditeurs les plus novateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Entre le respect absolu des textes tels qu'ils ont été imprimés et lus par les lecteurs du passé, y compris dans leurs incohérences et leurs bizarreries, et la souveraine autorité du philologue, plus cervantin que Cervantes ou plus shakespearien que Shakespeare, Francisco Rico propose une voie pragmatique. Il affirme, pour le lecteur, le droit à un texte lisible, et, pour l'éditeur, une responsabilité qui refuse les solutions arbitraire et qui doit fonder tous ses choix sur la compréhension des conditions historiques qui ont gouverné la composition, la publication et la transmission des textes. C'est en ce sens, mais en ce sens seulement, que l'éditeur peut, comme Pierre Ménard, être à son tour auteur du Quichotte.

📖 Joseph A. Dane, *The Myth of Print Culture. Essays on Evidence, Textuality and Bibliographical Method*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, pp. 246

*The Myth of Print Culture* versa sobre los métodos de investigación bibliográfica y sobre la inexactitud de los investigadores en el manejo de distintos niveles de evidencias. El libro se presenta como una colectánea de trabajos diversos, muchos de ellos ya publicados de forma total o parcial, y aunque su reunión en un solo volumen ha dejado suturas evidentes, es quizá común a todos ellos el interés por la crítica y demolición de los *mitos* o de las falacias sobre las que se sustenta el edificio de la bibliografía analítica, así como muchas investigaciones de los historiadores del libro y las prácticas más habituales de colación y de edición crítica. Es ésta, pues, una monografía polémica en su trazado, cuyo hilo conductor no es otro que el de denunciar los presupuestos que entorpecen el análisis de la *evidencia material* del libro. Por ello mismo, describir su contenido exige enumerar los varios temas o problemas que Dane propone al lector en cada uno de los siete capítulos que lo componen.

El primero de ellos, sobre el que volveré más adelante, es, sin duda, el de mayor alcance y relevancia, y propone el examen de la idea de *cultura impresa* o *de la imprenta* (*print culture*) en los textos de cuatro investigadores del último medio siglo. El segundo («Twenty Million Incunables Can't Be Wrong») quiere demostrar que la estimación de que en el siglo XV hubo una producción masiva de libros impresos es el resultado de un cálculo defectuoso de ejemplares y tiradas. El capítulo tercero («What is a Book?») tiene dos secciones. La primera se dedica a revelar los errores más comunes en el tratamiento bibliográfico de los *fragmentos* de libro, y hace tal a partir del estudio de un caso ejemplar, el *Ars Minor* de Donato; la segunda es un examen del facsímil como instrumento de trabajo del editor o del bibliógrafo, y una crítica de quienes lo toman más como reproducción que como representación descriptiva de un original. El cuarto se dedica a la variante tipográfica y a la revisión de algunos procedimientos de colación de textos e impresos («The Notion of Variant and the Zen of Collation»), examina los ingenios mecánicos que la argucia de los editores ha previsto para facilitar la *collatio* (como el método de colación óptica de Hinnam o los sistemas de espejos de McLeod y Hayley), y enfatiza la importancia de realizar colaciones que no estén orientadas al estudio del texto, sino más bien atentas a las variantes que afectan a la materialidad del objeto (como, por ejemplo, el

desplazamiento leve de una línea o el cambio en el emplazamiento físico exacto de una letra). Pretende Dane con ello defender un procedimiento de colación que prescinda de la crítica textual y que repare, en cambio, en las *evidencias* de interés para la historia de la imprenta y la tipografía y para la descripción bibliográfica de un ejemplar preciso. Denuncia así que la variante textual haya acaparado la atención de los investigadores en detrimento de la variante de impresión, y que, con ello, la crítica textual haya desplazado a la bibliografía analítica.

El capítulo quinto («Two Studies in Chaucer Editing») plantea un examen crítico de varias ediciones chaucerianas. Joseph Dane había publicado ya en 1998 un estudio titulado *¿Quién está enterrado en la tumba de Chaucer?*, en el que se preguntaba por los «restos» sobre los que se había edificado la próspera industria del chaucerismo contemporáneo y en el que se proponía revelar los errores en los que incurrieran los editores modernos de ese autor. En este capítulo, Dane analiza la magna edición electrónica de la Cambridge University Press y el proyecto en curso del *Variorum Chaucer*. El aspecto metodológico relevante, es decir, el que puede interesar a los no especialistas en la literatura medieval inglesa, concierne a la elección del texto de base para el proceso de colación, a las herencias que tal elección impone a la edición definitiva, y a las posibilidades que abren las nuevas tecnologías en el campo editorial. El capítulo siguiente, el sexto («Editorial Variants»), es, también, un análisis de ediciones críticas, y, entre ellas, de dos grandes ediciones históricas, el Terencio de Erasmo y el Shakespeare de Malone, que suelen juzgarse como monumentales, y que, a juicio de Dane, no pasarían de mediocres si se las analiza a la luz de los textos en los que se fundaron.

El capítulo séptimo, en fin («Bibliographical Myths and Methods»), reúne dos secciones que no logran hacer justicia al título que las preside y cuya relación se antoja tenue. La primera («The Curse of the Mummy Paper») revisa la creencia, muy extendida en Estados Unidos durante el siglo XIX, de que el papel de determinadas ediciones se fabricaba con envolturas de momias egipcias. Dane justifica la inserción de este trabajo, publicado hace unos diez años, en esta nueva monografía arguyendo que es un *mito* más de la historia de la imprenta y del libro, que permite demostrar, con un caso concreto, la tenaz persistencia de muchas ilusiones históricas jamás probadas. La segunda sección se construye, en cambio, sobre la analogía entre la ironía literaria y las ilusiones y paradojas de la bibliografía («The History of Irony as a Problem in Descriptive Bibliography»). Como este estudio había aparecido ya impreso en un volumen colectivo titulado, precisamente, *Poétique de l'ironie* (2001), cabe sospe-

char que la necesidad de avvicinar la ironía a los estudios bibliográficos viniera impuesta, como un pie literario, por el contexto original de publicación. En este nuevo libro, la sección no parece guardar demasiado parentesco con la del papel de las momias, que le antecede, salvo la muy lejana de que en ambos casos el autor dice hablar de *mitos* o de *leyendas*.

Dane asegura que un conjunto (impreciso) de obras sobre la ironía presume que hay algo en «el mundo real», un «género» o una «técnica», que puede identificarse, efectivamente, como ironía. En cambio, él prefiere partir de la idea de que no hay ningún fenómeno que pueda llamarse «irónico», y que para descubrir algo interesante sobre la ironía ha de postularse su inexistencia. La historia de la ironía habría de ser entonces la de la palabra ironía y la de los textos que la invocan, pues sólo ésta se fundaría en una «evidencia real» y no en una «evidencia imaginaria» (p. 186). Sin embargo, no queda claro en el texto qué es lo que convierte a esta *historia de la ironía* en un *problema para la bibliografía descriptiva*, según se lee en el título de la sección. Quizá la relación entre ambas cosas pudiera iluminarse (conjeturalmente) con uno de los ejemplos: observa Dane que una ficha del catálogo de una biblioteca remite a un ejemplar concreto de un libro (digamos, a tal ejemplar de *En attendant Godot* de una edición de 1954), pero las convenciones catalográficas hacen que tal asiento sea igual a otro, de otra biblioteca distinta, que remite a otro ejemplar de *En attendant Godot* de esa edición de 1954. Son objetos materiales distintos, pero parecen el mismo en virtud de una descripción o de unas taxonomías descriptivas que obvian sus diferencias irreductibles. Y esas diferencias, de atender a Dane, son muchas antes del siglo XIX y, más aún, son las que confieren a cada libro su *materialidad*, o su condición única y singular. Los protocolos de descripción y asiento que usan los bibliógrafos admitirían así comparación con las tipologías de la ironía (¿quizá se refiriera Dane a las que aparecían en el libro de 2001?) o con las que establecen los críticos literarios para el estudio el texto: todas son arbitrarias, pero todas permiten al investigador el estudio de una obra individual. No obstante, Dane precisa de inmediato que los bibliógrafos sí tratan con objetos que existen «en el mundo real» (p. 188), mientras que esos imprecisos estudiosos de la ironía se las ven, en cambio, con objetos textuales y «abstractos».

No es descabellado suponer que lo que Dane quiere señalar es que las taxonomías de la ironía instituyen, de algún modo, su objeto de estudio y que, análogamente, las taxonomías y protocolos de descripción bibliográfica también crean el suyo, en tanto que borran las diferencias entre ejemplares concretos y describen, por ello, una suerte de ejemplar ideal.

Reformularía así un principio heredado de la epistemología foucaultiana, según el cual los instrumentos disciplinarios construyen discursivamente su objeto al describirlo y categorizarlo, si no fuera porque Dane se refiere a renglón seguido a esa solidez material del objeto del bibliógrafo, lo que es del todo incompatible con su reflexión inicial sobre el poder de las taxonomías para conformar la percepción de la realidad. Esta contradicción se manifiesta en varios lugares del texto, que sostiene que todo sistema de descripción crea sus objetos y a la vez, negando la mayor, que el objeto de la bibliografía descriptiva tiene, no obstante, existencia física en el *mundo real*.

En esta deriva argumentativa, el impreciso estudioso de la ironía (*the scholar of irony*) que protagoniza el artículo acabará por identificarse con el crítico literario (p. 189), y la crítica literaria, a su vez, con una cultura interpretativa (a la que se refiere como *culture of readings, methods based on readings*, etc.) científicamente irrelevante, por abstracta, no material, y no susceptible de prueba. Las líneas que cierran el último capítulo están dedicadas a glosar esa irrelevancia con una imagen poderosa: la del crítico literario que, por la abstracción de sus materiales textuales, es comparable a un artista de circo bien remunerado, con quien nada puede discutirse, porque sería como debatir con un payaso si debe vestir un traje de lunares, uno de rayas o nada en absoluto (p. 190). Es quizá la contundencia de estas líneas finales del libro de Dane, en las que el autor dice optar por lo que llama lo «material» y lo «real» frente a lo «abstracto», lo «textual» y lo interpretativo, la que procura el mejor indicio sobre su orientación intelectual.

En este recorrido por la cultura impresa, por variantes, fragmentos y ediciones, las referencias bibliográficas y culturales proceden mayoritariamente, cuando no de forma exclusiva, de la cultura anglófona. Quizá por ello contrasta la documentada pulcritud de algunos capítulos (como el dedicado a Chaucer) con la precariedad de la información de otros (como los dedicados a la ironía o a la cultura impresa). La tradición germánica de estudios sobre el libro y la imprenta está conspicuamente ausentes. De la *histoire du livre* que se escribe en Francia desde hace décadas, y que ya auspició la primera generación de los *Annales*, sólo una monografía clásica de Febvre y Martin se ha hecho un hueco en el ensayo de Dane, por estimar el autor que es la «más familiar» para los lectores de lengua inglesa.

*Mitos y falacias: la cuestión de la cultura impresa.* El ensayo más importante y polémico del volumen de Dane es el dedicado a la exposición del mito de la *cultura impresa* o *cultura de la imprenta*, que el autor describe

como una creación de los historiadores del libro, que habrían asumido su existencia sin anclarla en evidencia documental alguna y sin fundarla en la materialidad misma del libro como objeto singular. El punto de partida es la idea de que la cultura de la imprenta suele considerarse como algo con existencia propia, cuya naturaleza puede, por tanto, describirse o analizarse. Dane afirma que él, en cambio, elabora su trabajo a partir de un presupuesto diverso, a saber: que lo que de verdad existe no es una cultura de la imprenta, sino una expresión o una denominación académica. Es éste, recuérdese, el *ductus* de su trabajo final sobre la ironía, basado también en la premisa de que la ironía no existe, y de que su historia debe trazarse, por tanto, como el estudio semasiológico de las ocurrencias de un término. La frase *cultura de la imprenta*, continúa, es moderna, y denuncia un conflicto generacional entre historiadores (p. 10). Lo que existiría realmente, pues, no es una «abstracción» como la imprenta (*printing*), sino ejemplos, acciones y productos concretos salidos de las prensas (*printing press*). Por ello, Dane concede su aprobación a los historiadores de la tipografía y del impreso temprano (atados a la descripción de objetos precisos) y la niega a Elizabeth Eisenstein o a los historiadores del libro al modo de Febvre y Martin, que atienden más bien a cuestiones que Dane califica de abstractas, es decir, que hablan del Libro o de los libros, y no de tales o cuales ejemplares materiales y precisos.

Ahora bien, que la *cultura de la imprenta* sea una acuñación de los historiadores, y no algo que existió «de verdad» o «en el mundo real», es una obviedad aplicable a cualquier instrumento descriptivo o de periodización, que son herramientas del investigador más que realidades que emanan de la historia misma o que se atestiguan con la consistencia de un objeto sólido. Una acuñación académica puede ser más o menos feliz, atinada o explicativa si es capaz de hacer visibles algunos fenómenos que quedaban fuera de la perspectiva de los investigadores, o de revelar rasgos comunes en hechos u objetos que teníamos por dispares. El acierto o desacierto de la *cultura de la imprenta* no reside, pues, en el hecho de que se corresponda o no con algo «que existe» (es decir, en que la expresión designe un objeto preciso); ni reposa sobre el presupuesto de que el discurso del historiador haya de tener una correlación estricta con una suerte de «verdad» material de la que debe ser notario o fiel reflejo. Una acuñación no *reproduce* una realidad exterior, sino que propone un instrumento capaz de agrupar y reorganizar datos ya conocidos para ofrecer nuevas perspectivas de fenómenos sociales y de hechos culturales complejos. Por ello, la *cultura de la imprenta* no existe ni deja de existir

en mayor o menor grado que la cultura popular, la cultura letrada, la cultura contrarreformista o la cultura de masas.

Cuando Dane anuncia que su intención es dismantlar la idea de *cultura de la imprenta* arguyendo que no hay nada realmente existente que se corresponda con ella, revela una idea ingenua, por *especular*, de la naturaleza y el alcance de los instrumentos conceptuales y terminológicos en las ciencias humanas. La pertinencia de muchos de ellos no reposa en esa *existencia real*, fuera del discurso del investigador, sino en su eficacia para plantear problemas complejos y nuevas hipótesis interpretativas, para focalizar aspectos antes preteridos o para establecer nuevos vínculos entre hechos, objetos y conceptos que parecían inconexos. Dane desestima además la cultura de la imprenta por «abstracta», por no estar basada en la «materialidad» de los libros, por no constituirse a partir de «evidencias reales» y por no mantenerse en el plano lógico de esas mismas evidencias. Pero estos argumentos no bastan para negarla, al igual que (pongamos por caso) el hecho de que el número uno carezca de existencia «real» y «material» no basta para negarlo o para dudar de su eficacia. Más que negar su existencia parece preferible postularla en un plano diverso.

Para demoler el concepto de *cultura de la imprenta* Dane acomete a continuación la revisión sucesiva de cuatro monografías. En la primera sección examina, por este orden, *The Printing Press as an Agent of Change* de Elizabeth Eisenstein (1979), *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making* de Adrian Johns (1998) y un estudio de Harold Love, *Scribal Publication in XVII<sup>th</sup> Century England* (1993). La segunda sección la destina por entero a una obra con más de medio siglo, *L'Apparition du Livre* (1948), de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, que se tradujo tardíamente al inglés como *The Coming of the Book: The Impact of Printing, 1450-1800* (1976, con reimpresión de 1997).

Dane critica a Eisenstein, en primer lugar, que no defina con exactitud la *cultura de la imprenta*; que utilice esta expresión como término de una oposición (*print culture* frente a *scribal culture* o cultura del manuscrito); que su texto no dependa de los libros propiamente dichos, como sucedía en estudios anteriores sobre la historia de la impresión temprana y la tipografía; y que subordine toda evidencia material a un «nivel de abstracción» que viene impuesto por su propio postulado de que existe, en efecto, una cultura de la imprenta. Del volumen de Johns reproduce (y aprueba) su crítica a la *fijación*, una característica que Eisenstein consideró propia del texto impreso, si bien censura que Johns se refiera a esa misma fijación en un plano que denomina «abstracto» (p. 16) y «psicoló-

gico» (p. 17): es decir, como una característica que los hombres de los siglos XVI y XVII reconocían y alababan al hablar de la labor de las prensas, o como un valor que se atribuye al impreso y que por ello mismo contribuyó a mejorar el trabajo de los talleres. Más reprochable aún es, para Dane, que la monografía de Johns no siempre documente sus afirmaciones con pruebas materiales. A propósito de la obra de Harold Love, *Scribal Publication*, señala que este libro no ataca ni invalida la oposición entre *scribal culture* y *print culture*, aunque sí matiza su cronología, al demostrar la pervivencia de la publicación manuscrita en la época de la imprenta. Censura, no obstante, el uso que hace Love de «abstracciones» como «cultura» o «simbología», cosas, en fin, alejadas de la evidencia concreta y material de los manuscritos realmente existentes (p. 19).

Como se desprende de este resumen, las páginas de Dane sobre la cultura de la imprenta no procuran una visión global del estado de la investigación, sino tan sólo unas calas significativas. Tampoco trasladan al lector una idea general de las tesis de Eisenstein, Johns y Love, sino sólo unas citas descontextualizadas que no permiten entender el alcance y la naturaleza de los estudios que las integran. Además de hablar de la fijación del texto impreso, o de oponer la cultura de la imprenta a la del manuscrito, el libro de Eisenstein contenía otras muchas cosas que merecerían un juicio menos parcial. Eisenstein, por ejemplo, había enfatizado el poder multiplicador de las prensas, su capacidad de diseminación ideológica, su incidencia en la expansión paneuropea de la cultura humanista, en la percepción y accesibilidad de la antigüedad clásica (y, por tanto, en la formación de un nuevo sentido de la historia), en la difusión de las Sagradas Escrituras, o en la rápida propagación de las ideas protestantes. Del mismo modo, Adrian Johns proponía, en su estudio de 1998, no sólo una forma de entender la *fijación* de los textos, sino que ofrecía, además, otro modo de contar la revolución científica del siglo XVII, hablando no sólo de los hallazgos de los hombres de ciencia, sino de la red de tipógrafos y libreros londinenses que los rodeaban, tanto de los que publicaban los experimentos de la Royal Society cuanto de los que prosperaban imprimiendo libros sicalípticos. En las páginas liminares, ciertamente, Johns corregía algunas tesis de Eisenstein sobre la fijación del texto impreso, pero para ello procuraba una rica taxonomía de la piratería altomoderna y la historia de algunos textos que carecieron de impresiones *estables*. Es decir, Johns contestaba la percepción de que el impreso *fija* el texto en mayor medida que el manuscrito no sólo mediante «abstracciones» y «psicología», sino también mediante un relato de las prácticas *inestables* de impresión en el siglo XVII. Por ello proponía re-



trasar la *fijación*, como característica del impreso, hasta la aparición del *copyright* y la mejora técnica de las imprentas en los siglos XVIII y XIX. Por último, el libro de Harold Love es, ante todo, un estudio de los manuscritos del siglo XVII, entendidos como objetos significativos, es decir, no en función de los impresos posibles que pudieran derivarse de ellos, sino como forma de transmisión literaria que el advenimiento de la imprenta no alcanzó a erradicar. De ahí la atención de Love a las formas de publicación manuscrita y a los problemas específicos que ésta plantea a los editores modernos. Love (que ha trabajado sobre autores como John Wilmott, célebres por su erotismo explícito) juzgaba que la publicación manuscrita fue social y culturalmente relevante durante todo el siglo XVII, especialmente para los textos abiertamente eróticos o para los de contestación política. Cierto es que, como dice Dane, Love no contesta ni invalida la cultura de la imprenta, pero también ha de reconocerse que no era ése su propósito principal.

La segunda sección de *The Myth of Print Culture* es una crítica de *L'Apparition du Livre* (1948), de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin. En ella, Dane lamenta la tendencia de Febvre y Martin a la abstracción; corrige sus observaciones sobre los tipos usados en la primera edición del *Tiers Livre* de Rabelais; censura la insuficiente demostración de algunas afirmaciones (por ejemplo, de la fidelidad de la mayoría de los lectores a la letra gótica cuando los hombres de letras ya se habían decantado por la humanista); y señala la incuria de los traductores ingleses, que no habrían sabido hallar equivalentes para los nombres latinos o franceses de muchos tipos o que no habrían acertado a trasladar algunos matices del original. Todas estas observaciones son, en efecto, precisas y perspicaces, pero nunca se refieren a las tesis medulares de *L'Apparition*, sino, sobre todo, a cuestiones estilísticas o a errores de detalle (al tipo de esta o aquella edición, al préstamo de tipos entre tal o cual impresor, etc.). La revelación de los *mitos* de Febvre y Martin se reduce pues a denunciar la tendencia a la abstracción de ambos autores y su gusto por la anécdota melodramática, a criticar su forma peculiar de contar la historia, y a detectar errores y desaciertos en la letra pequeña. De nuevo, pues, Dane, con hacer críticas que en muchos casos son correctas, no hace justicia a un libro que es mucho más rico y complejo de lo que sus páginas dejan adivinar. No sólo no se refiere nunca a los aspectos y temas principales de *L'Apparition*, sino que es, además, particularmente cicatero con los aciertos y hallazgos de esta monografía, que también merecería ser juzgada en el contexto historiográfico de finales de los años cuarenta y a la luz de su impacto en el panorama intelectual de la segunda mitad del si-

glo XX. Los errores de detalle y las apresuradas generalizaciones de Febvre y Martin conviven con intuiciones valiosas, y sobre todo, con una nueva forma de considerar la historia material en la Europa moderna. *L'Apparition* aborda además un vasto período de tiempo, del siglo XV al XVIII, porque propone una interpretación *global* del impacto social, político, cultural y económico de la industria del libro y de su lugar en los cambios que conducen de una *société d'élite* a una *société de masse*. Todas las grandes preguntas de *L'Apparition* han desaparecido del análisis de Dane, al igual que se ha diluido, realmente, la indagación por el sentido de *cultura de la imprenta*. La monografía de Febvre y Martin aparece además como un texto solitario, sin relación alguna con la historia del libro que la precede (por ejemplo, con el célebre artículo de Febvre en los *Annales* de 1952, en el que traza las líneas maestras de una nueva *histoire du livre*) ni con la que se escribiría después, y que, en muchos casos, ha salido de las mismas plumas (piénsese, como único ejemplo, en las obras más recientes de Martin, como *Les métamorphoses du livre* o *La naissance du livre moderne*, que han aparecido en los últimos seis años).

Dane no explica a sus lectores por qué prefiere revisar la obra de Febvre y Martin tras haber examinado monografías posteriores (de 1979, de 1998, luego de 1993, para regresar por fin a 1948), ni qué particular iluminación de la materia se sigue esta ordenación de los epígrafes. Tampoco se encuentra una sola justificación de por qué es pertinente perseguir el mito de la cultura de la imprenta en obras como las de Johns o Love y no, por ejemplo, en las de Anthony Grafton, Walter Ong o Roger Chartier (por callar otros muchos nombres) que han tenido una notabilísima difusión supranacional. Tampoco Dane adopta una posición precisa respecto de las otras críticas que han recibido los libros que examina, y, en particular, el de Eisenstein, que, como es sabido, dio lugar a un animado debate historiográfico. Más aún, un lector poco avisado de *The Myth of Print Culture* podría muy bien concluir que su autor es el primero en descubrir las falacias de la monografía de Eisenstein (o, como se lee en las solapas, que Dane sea el niño que revela que el emperador va desnudo), cuando, en realidad, viene al final de una larga lista de críticas con las que debería haber echado cuentas, ya fuera para la adhesión o para el disenso. No huelga quizá recordar aquí una de ellas, porque es un ejemplo de crítica certera y generosa, capaz de distinguir lo principal de lo accesorio, de reprobar el error a la vez que del reconocer el acierto. Me refiero al artículo que Anthony Grafton dedicó al libro de Elizabeth Eisenstein, titulado «The Importance of Being Printed», que apareció en 1980 en el *Journal of Interdisciplinary History*. Sigue siendo,

aún hoy, una lúcida reflexión sobre la expresión y los usos de la cultura de la imprenta en el intercambio académico contemporáneo. Sólo por este hecho Grafton es, quizá, la ausencia más conspicua del ensayo de Dane. La demolición de la cultura de la imprenta, pues, exigiría no sólo releer críticamente a Eisenstein (y a Johns, y a Love), sino también a los críticos de Eisenstein, o, al menos, a los mejores de ellos, y situar históricamente la investigación sobre el libro, más allá de unas calas de cronología azarosa y más allá del debate en el ámbito anglófono.

Es bien conocida la utilidad de un adversario para iniciar y sostener un discurso, y es una necesidad primordial de la actividad académica realizar una crítica contundente de todas las prácticas disciplinarias, incluidas aquellas que se consideran incontestables. Menos lícita parece, sin embargo, la estrategia de simplificar las tesis del adversario para poder así demolerlas mejor. A esa tentación sucumbe el capítulo principal de este libro.

*Abstracción y evidencia.* El estudio de Dane tiene algunos motivos capitales. El más importante es, sin duda, el la materialidad y singularidad del libro como objeto, que habría sido olvidada por muchos historiadores, filólogos, críticos y bibliógrafos. Dane insiste en la singularidad irreductible de cualquier hecho y dato bibliográfico, en la paradoja de que lo que es único (un libro) se perciba y describa como una serie (como ejemplar, como reimpresión), en el peligro de confundir lo concreto (este libro, irrepitable) con lo abstracto (el texto, susceptible de reproducción, o la imprenta, o el Libro). Por ello, el ensayo de Dane manifiesta repetidamente, en todas sus páginas, un extremo recelo ante lo que llama abstracción, ante cualquier instrumento que sea más interpretativo que descriptivo o ante cualquier nivel de generalización. La palabra abstracción aparece siempre en contextos críticos, como un demérito o como un importante defecto científico que basta para desautorizar una monografía o un razonamiento. Insiste, por ejemplo, en que la imprenta es una abstracción (p. 10); reprocha a Harold Love que utilice términos como «cultura» o «simbología», que son «abstracciones alejadas de la evidencia concreta y material» (p. 19); censura a Eisenstein y Johns porque en sus discursos hay «conjuntos de abstracciones» (p. 21) o porque proponen un «sistema abstracto de evidencias» (*sic*), o porque utilizan abstracciones como la idea de «fijación» cuando oponen el manuscrito al impreso. Hablar de que algo es reproducible o susceptible de reproducción conduciría, según parece, a un callejón sin salida, pues las cosas son o bien «real things» o bien «historical illusions» (p. 21). Del estudio de

Febvre y Martin lamenta que las cosas concretas desaparezcan en un «nivel superior de abstracción» (p. 22), o que se hable del libro impreso, el *livre imprimé*, que es «una abstracción» y no de un libro impreso material y particular (p. 30). Detecta en general un conflicto irresoluble entre «abstracción» y «evidencia» (p. 23), o afirma que los estudios literarios basados en el texto son «abstractos» (p. 111) y que la producción textual es recalcitrantemente «abstracta» (p. 112).

Los ejemplos podrían multiplicarse. La confianza de Dane en la sólida evidencia material, en la descripción de lo que «se ve», en la existencia y presencia de los objetos físicos, parece cancelar y desautorizar cualquier otro tipo de estudios, que aspire, por ejemplo, a percibir el lugar que ese objeto ocupa en la dinámica de los intercambios sociales, simbólicos y dinerarios, del valor del que le inviste su contigüidad con otros objetos (en museos, bibliotecas, *scriptoria*, oratorios), de las determinaciones ideológicas y religiosas que propician o impiden su circulación, de todo aquello, en fin, que trasciende la relación entre un bibliógrafo y su ejemplar. El libro tiene implicaciones técnicas, intelectuales, estéticas, jurídicas, políticas: es, en efecto, un objeto material, pero es un objeto en un sistema de objetos, y, sobre todo, en una red de concesión y depósito de valores cuya existencia «material» y sólida parece difícil de describir sin recurrir a algún nivel de generalidad o «abstracción». En las dos páginas que sirven de expeditiva conclusión al ensayo, Dane descarta la posibilidad de narrar una historia del libro sin traicionar a los libros particulares, y rechaza por ello la idea misma de escribirla o trazarla. Esta renuncia final a concebir una forma de historia y, ante todo, a una narración que abandone la materialidad de la evidencia física, es la que convierte a *The Myth of Print Culture* en una vasta *pars destruens*, en el que la crítica es la única fuerza disciplinaria. Cualquier abstracción, además, sería falaz y dolorosa, porque supone renunciar a la individualidad última del objeto. La posición de Dane recuerda a aquellos filósofos de Swift que, para hablar de cualquier cosa, tenían que llevarla a cuestras y señalarla con el dedo. El lenguaje mismo contendría un intolerable nivel de abstracción, porque cualquier nombre común parece implicar una categoría. Mersenne había concebido una lengua angélica, capaz de hacer justicia a la individualidad de cada objeto, que permitiera diferenciar, por ejemplo, a un pelo de otro: una lengua impracticable, en fin, porque sólo contendría nombres propios. Dane considera legítimo hablar de este o de aquel libro, que son los objetos únicos, singulares, en los que se funda la ciencia bibliográfica: objetos que, en efecto, se pueden llevar a cuestras y señalar con el dedo. Pero nos guarda del peligro de hablar del

Libro o de los libros, porque ese nivel de abstracción nos aleja de la materialidad, de lo que llama *real things*, para conducir al terreno del *mito* o de las *ilusiones históricas*. La oposición entre abstracción y evidencia es, en el estudio de Dane, la que opone lo irreal a lo verdadero y lo ilusorio a lo existente.

Al memorioso Ireneo Funes le costaba comprender que el término genérico «perro» abarcara tantos individuos dispares, de diversos tamaños y formas. Más aún, le molestaba que el perro de las tres, visto de perfil, tuviera el mismo nombre que el de las tres y cuarto, visto de frente. Era espectador de un mundo extraordinariamente rico y preciso. Por ello mismo, le costaba pensar, porque para pensar hay que olvidar diferencias, generalizar y abstraer, y en el mundo populoso de Funes no había sino singularidad y detalle.

ROSANNA ALHAIQUE PETTINELLI

📖 *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del Convegno internazionale (Roma 15-17 novembre 2004 - Bologna 18-19 novembre 2004), a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. xx-790

Questi *Atti* sono l'eccellente esito di un Convegno nel quale il comune denominatore, il paratesto, è stato affrontato, e sono stati questi il suo indiscutibile pregio e la sua indubbia ricchezza, secondo le prospettive più varie quanto a taglio metodologico e a temi esaminati.

Mi è parso innanzi tutto significativo, e pienamente condivisibile, che sia la TAVONI (*Conclusioni*, p. 722) che SANTORO («Nulla di più ma neppure nulla di meno: l'indagine paratestuale», p. 5) abbiano voluto sottolineare come questo Convegno sia stato punto di arrivo di un cammino che, pur influenzato nell'ultimo ventennio dalla teorizzazione genettiana, era già stato da gran tempo avviato autonomamente da tante ricerche, da tante iniziative culturali. Un momento di sintesi quindi che, proprio perché ha condotto numerosi ricercatori, e così diversi tra loro, a dialogare ed a confrontarsi, è stato l'inveramento dell'esigenza prima che di esso è stata alla base. Santoro ci parla infatti di «contributi certamente tutti vistosamente collegati alle problematiche paratestuali, ma disposti su di un piano investigativo dalle focalizzazioni ben distinte non solo in merito alle vicende, alle questioni e ai personaggi, ma anche in virtù degli approcci e delle sollecitazioni disciplinari assai vari e stimolanti, in perfetta sintonia con lo scenario esegetico davvero interdisciplina-

re che era nelle più autentiche aspirazioni dei promotori scientifici dell'iniziativa» (*Presentazione*, p. XIII).

I già ricordati interventi di Santoro e della Tavoni, che aprono e chiudono gli *Atti*, hanno messo a fuoco, con particolare lucidità, una serie di problematiche che nel Convegno, appunto, hanno trovato una concreta espressione, rendendolo quindi, oltre che, come si diceva, una sintesi di percorsi già compiuti, un sicuro punto di avvio per il futuro. Da esso infatti è venuto anche, in notevole misura, quel «chiarimento metodologico» di cui Santoro sentiva la necessità al fine di ricondurre gli studi sui «dintorni del testo» ad una visione non frammentata, troppo specialistica e unilaterale, ma invece organica e complessiva e soprattutto realizzata in «una vivificante sinergia di metodi» (p. 6) dalla quale il «tradizionale modo di considerare il “libro” può essere non modificato ma ampliato», sicché si può giungere ad «attribuire alla “storia materiale del libro” una più autonoma e più incisiva funzione ermeneutica» (p. 8).

A questa esigenza si sono più volte richiamati i relatori. Ricordo, ad esempio, il contributo di MARTINE POULAIN («Lo scrittore, l'editore, il censore, il lettore: saggio sui paratesti della *Nouvelle Heloise*»), che analizza, con esiti suggestivi, il paratesto dell'opera di Rousseau secondo una prospettiva “simultanea”, storica, letteraria e bibliografica, e l'acuta osservazione di Andrea Battistini il quale, nella sintesi del suo studio, su cui più avanti si tornerà, nota che il Convegno ha voluto mostrare come «il paratesto sia “un crocevia di discipline”» (p. 483).

Analogamente emerge da molte di queste relazioni una costante volontà di creare un nesso profondo tra le “forme” del documento, manoscritto o a stampa che sia, e la loro incarnazione storica: basti qui ricordare, ad esempio, le incisive domande che sostanziano il testo di ROGER CHARTIER («Paratesto e preliminari: Cervantes e Avellaneda»).

Il magistrale paragrafo che nella relazione già citata Marco Santoro dedica, partendo da Genette, ai “generi” del paratesto e al senso che essi sono venuti acquisendo nei nostri studi (che ci occupiamo di antico, di moderno o di contemporaneo), è il punto di avvio privilegiato per una rassegna delle relazioni che hanno fatto vivere questo Convegno, e che peraltro hanno avuto una limpida sintesi nelle pure ricordate *Conclusioni* della Tavoni.

La studiosa ha fornito, come relatrice («“Per aconcio de lo lectore che desiderasse legiere più in un luoho che nell'altro...”: gli indici nei primi libri a stampa»), muovendosi tra osservazioni più strettamente tecniche e visuali più generali, una importante analisi dell'oggetto “indice”. Il tema è affrontato, nel passaggio da manoscritto a stampa, con grande fi-

nezza, mentre vengono messi in luce problemi di metodo da affrontare e risolvere. A questo contributo della Tavoni, per problematiche e cronologia, mi sembra possa collegarsi, pur nella sua specificità, quello di MONTECCHI («La disposizione del testo nel libro antico»). Ma, tornando alla Tavoni, l'esito più interessante di questa sua esposizione è che, in relazione agli indici, non possono applicarsi rigide scansioni, sia cronologiche che tipologiche. Si sottolinea infatti come punto di partenza per una indicizzazione sia sempre la concretezza e specificità del testo: «è l'opera con i suoi caratteri peculiari a indurre a forme di indicizzazione valide soprattutto per essa», «un indice dei nomi può essere differente da un altro, non solo in virtù di chi lo ha allestito, ma può presentare specificità da opera ad opera sulla quale è avvenuto il processo di indicizzazione dei lemmi» (p. 67). Se ne deduce pure che «la tipologia degli indici» va studiata in riferimento a «specifici impianti disciplinari, ossia a generi, siano essi letterari o scientifici» (p. 76).

Gli indici tornano ad essere oggetto di attento esame nel denso saggio di ANTONELLA ORLANDI («L'incidenza del paratesto sui repertori bio-bibliografici italiani del Seicento»): infatti la studiosa osserva che gli *indices locupletissimi* delle scritture erudite del Seicento ne «dispiegano la vocazione enciclopedica» (p. 616). In questo studio è pienamente da condividere anche la collocazione di questi «archivi memoriali [...] nel processo di gestazione di una moderna *historia literaria*» (p. 609), la loro «diretta filiazione [...] dai cataloghi degli uomini illustri» (p. 614). L'attenta analisi che la Orlandi conduce la porta così a concludere che «questi libri sono di per sé frontiera del sapere, luoghi di mediazione tra produzione di cultura e costruzione di conoscenze, straordinario paratesto del sistema gnoseologico di una particolare epoca» (p. 619).

Come la Tavoni e la Orlandi, altri ricercatori si sono soffermati su particolari «generi» individuati da tempo come costitutivi del paratesto: è il caso di FRANÇOISE WAQUET («I ringraziamenti: l'orale nello scritto») che si muove lungo un ampio spettro tematico e cronologico e con una specifica attenzione all'influsso dell'oralità, e di MARCO PAOLI («*Ad Ercole Musagete*. Il sistema delle dediche nell'editoria italiana di antico regime») che analizza le regole che di tale sistema determinano i meccanismi, anche in relazione al contesto, cortigiano o meno, nel quale l'autore si muove. Sul tema delle dediche si sofferma pure un saggio di MARIA ANTONIETTA TERZOLI, («www.margini.unibas.ch: un archivio informatico dei testi di dedica nella tradizione italiana [AIDI]») che lo affronta però secondo un diverso punto di vista al quale pure altri contributi al Convegno si ispirano, come più avanti vedremo.

Vari interventi, come è comprensibile, hanno rivolto la loro attenzione all'apparato iconografico. In alcuni di essi l'interesse iconologico è totalizzante: è il caso di una specialista come CLAUDIA CIERI VIA («L'immagine paratestuale fra ritratto e biografia») la quale, in una stimolante prospettiva di metodo, nella duplice e complementare analisi di aspetti compositivi e strutturali e aspetti significanti e simbolici, si sofferma sui ritratti di Carlo V (in incisioni ed in testi a stampa di imprese ed emblemi) e di Andrea Doria (ponendo a confronto dipinti e frontespizi premessi alle biografie dell'ammiraglio).

Sui frontespizi della produzione libraria di antico regime che, per la loro «posizione privilegiata», rivestono in modo tutto particolare una «funzione di mediazione intellettuale e relazionale tra produttore, committente e fruitore» (p. 167), riflette, sintetizzando con intelligenza un lungo percorso di ricerca, GIUSEPPINA ZAPPELLA («L'immagine frontespiziale»). Ella mette in evidenza la ricchezza di problematiche che l'argomento comporta e basa il suo studio su tre «nuclei» fondamentali: «strategie editoriali, rapporto scrittura-immagine, reiterazione dei messaggi semantici» (p. 168), riconducendo questa complessa materia, anche nei suoi sviluppi diacronici, ad esiti significativi e ricchi di opportunità interpretative, secondo un «approccio – come la studiosa stessa dice – non convenzionale», capace di stabilire utili «connessioni tra analisi morfologica e indagine storica» (p. 168).

PAOLA ZITO («*Andreas Magliar sculpsit. Di alcune antiporte napoletane di fine Seicento*») ha invece rivolto la sua attenzione all'editoria napoletana del Seicento ed in particolare all'ultimo quarto del XVII secolo, allorché «la partenopea *fabbrica dell'immagine* assume un respiro palesemente internazionale» (p. 288). In questo contesto la studiosa ripercorre la produzione dell'incisore Andrea Magliar e, al suo interno, analizza l'illustrazione da lui realizzata per un volumetto in 8° del *Calix inebrians* dell'oratoriano Vincenzo Avinatri. In particolare l'antiporta le appare «decisamente più insolita, complessa da decifrare nella sua colta ed ardita densità allegorica» (p. 294). L'incisione, che le sembra raffigurare un «Dioniso in croce, che sanguinava generosamente, al centro di un labirinto pagano cristiano ed esoterico insieme» (p. 299) e, al medesimo tempo, dare perfetta espressione iconografica ai contenuti dell'operetta dell'Avinatri, fa sì che la Zito affermi come essa sappia cogliere di tali contenuti, «restituendola in maniera obliqua e mediata, la cifra inquieta, e l'inquietante oscillazione tra perfetta ortodossia e tentazione ereticale» (p. 298).

Ad uno specifico genere, il pronostico astrologico di matrice dotta, si rivolge l'attenzione della CASALI («L'eloquenza degli astri. Aspetti del



paratesto nella letteratura pronosticante astrologica dell'Italia moderna») che, facendo particolare riferimento alla dimensione iconica, studia le variazioni del paratesto in relazione a ben individuate sollecitazioni storiche, culturali, filosofiche, religiose lungo un arco cronologico che si estende dal secondo Quattrocento a tutto il Settecento.

Anche due originali contributi relativi alla storia della scienza hanno come punto di riferimento imprescindibile la prospettiva iconica, quelli di GIUSEPPE OLMI («Le raffigurazioni della natura nell'età moderna: "spirito e vita" dei libri») e GIOVANNI FERRERO («Il paratesto nel libro scientifico del '600. Aspetti iconografici e testuali del frontespizio inciso nell'editoria ligure»), mentre MAURIZIO TORRINI, in un analogo contesto («Paratesto e rivoluzione scientifica»), preferisce, quasi polemicamente, rinunciare a quella visuale per mostrare come i rappresentanti della nuova scienza avessero «cercato di creare, ognuno a suo modo, una forma particolare, eppur affine, con la quale esprimere la novità del loro pensiero e dei loro ritrovati, ben oltre la forma letteraria, la lingua, il frontespizio, le dediche, l'iconografia, che attenesse alla composizione stessa del testo, al suo assemblaggio, alla manifattura, per così dire, del testo, che, insomma, i libri della rivoluzione scientifica avessero e volessero avere una connotazione che servisse a distinguerli come tali» (p. 215).

Ma, ancora nella prospettiva iconologica, troviamo che alle copertine illustrate dei volumi fotografici si richiama, in una dimensione accentuatamente anche se non esclusivamente teorica, l'intervento di JAN BAE-TENS («I motivi dell'estrazione. Le immagini di copertina»), mentre, in una raffinata visuale, ricca di esiti, che dalla dimensione materiale del paratesto della *Scienza Nuova* del Vico risale, senza forzature, a quella concettuale, ANDREA BATTISTINI («La funzione sinottica del frontespizio e la semantica dei corpi tipografici nella *Scienza nuova* di G. Vico») evidenzia, in relazione all'apparato iconografico e anche alla scelta dei caratteri e all'impaginazione, precisi interventi dell'autore che gli consentono di concludere che peritesto e testo «danno vita a un unico e inscindibile organismo simbiotico» (p. 476) e di mostrare quindi il rapporto tra le immagini volute dal Vico e la sua filosofia e la cultura sua e della sua età. In questo saggio inoltre l'analisi di una sola, anche se fondamentale e complessa opera, viene collocata sullo sfondo dell'editoria settecentesca con la quale si stabiliscono nessi e tratti di differenziazione e, nel contempo, si mette in evidenza la sostanziale incomprendimento delle età successive nei confronti del peritesto originario, a cui si mostrarono però sensibili scrittori come Gadda, Savinio, Pavese.

Se, come si è accennato, in alcuni casi l'exkursus temporale e spaziale è ampio ed articolato, così come più attestate negli studi sono le forme dei "dintorni del testo" esaminate, altri contributi fanno riferimento invece a situazioni storicamente e geograficamente determinate e/o si richiamano a tipologie di paratesto nuove e particolari. Rientrano nella prima prospettiva i saggi di GIUSEPPE LIPARI («Il paratesto nell'editoria messinese cinque-seicentesca»), CARMELA REALE («Il paratesto nell'editoria calabrese sei-settecentesca») e ANNA GIULIA CAVAGNA («La parola dei tipografi-editori nei paratesti genovesi») che si muove lungo un arco di tempo che va dal Cinquecento al primo Ottocento. La DEVIS ARBONA ci riconduce invece all'età moderna («I prologhi nella letteratura catalana del dopoguerra») in uno studio in cui la dimensione teorico-critica, quella storico-ideologica e quella più specificamente letteraria si intrecciano strettamente mentre STEPHEN PARKIN («Le dediche nei libri italiani stampati a Londra nell'età moderna») si sofferma, attraverso lo studio delle dedicatorie, su un momento particolare della fortuna della cultura italiana in Inghilterra, nella Londra tra Sette e Ottocento.

A prospettive per certi versi meno consuete hanno invece dedicato la loro attenzione LOREDANA OLIVATO («Dalla tela alla pagina: i cataloghi d'arte figurati nel Veneto fra XVIII e XIX secolo»), GIUSEPPINA MONACO («Il paratesto nei periodici del Seicento»), DANIELA BRUNELLI («Il paratesto di una rivista manoscritta: *La Lucciola*, 1908-1926»), MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ («Multifunzionalità del paratesto nei pliegos [sultos] del secolo XVIII [XIX]»), CARLA DI CARLO («Paratesto ed editoria teatrale: il programma di sala»), MIRJAM FOOT («La rilegatura come paratesto»).

Tutti questi saggi, tra punti di vista già consolidati ed altri che ampliano l'accezione del termine paratesto, hanno portato al Convegno un contributo rilevante sotto il profilo culturale e metodologico.

Ugualmente degni di attenzione sono gli interventi che, a partire da quello di LANDOW («L'ipertesto: testo o paratesto?»), che si muove in un'ottica di prevalente riflessione teorica, rivelano in questo Convegno l'interesse per un particolare ambito di ricerca, in tumultuoso sviluppo nella nostra età: tali interventi, soffermandosi su specifiche esemplificazioni, ne evidenziano la dimensione innovativa e proiettata verso il futuro del libro e della biblioteca e, in ogni caso, affrontano problematiche relative alla scienza biblioteconomica (LUCA TOSCHI, «Nebbie, venti e paratesti. Comunicare digitale e sceneggiare infinito»; ROSSANO DE LAURENTIIS, MAURO GUERRINI, «FRBR e paratesto»; MICHAEL GORMAN, «Elementi paratestuali negli archivi bibliografici»; FRANCESCO IUSI, «Dal cartaceo al digitale: rese paratestuali della documentazione presente negli archivi letterari»; FRANCO TOMASI, «Il paratesto nei documenti elettronici»).

Molti gli studi, a qualcuno si è già fatto riferimento, dedicati in questo Convegno alla dimensione paratestuale che accompagna, in vario modo, testi letterari. Alcuni di essi affrontano, in maniera stringente e ricca di sollecitazioni, il tema delle traduzioni, in una dimensione più teorica (EDOARDO CRISAFULLI, «Testo e paratesto nell'ambito della traduzione») o con riferimento a specifiche lingue e tradizioni culturali (GIUSEPPE MAZZOCCHI, «Il paratesto nelle traduzioni letterarie di testi spagnoli [secoli XVI-XVII]»; GEORGES GÜNTERT, «Narrativa italiana dell'Otto e Novecento tradotta in tedesco: il ruolo del paratesto»; MARCELL MÁRTONFFY, «Il labirinto del romanzo e i meandri della memoria. Funzioni paratestuali nella ricezione ungherese di Umberto Eco, Italo Calvino e Claudio Magris»).

Una tavola rotonda si è soffermata in particolare su «l'influsso del paratesto sui classici italiani». La sintetica premessa di Santoro mette a punto una delle questioni fondamentali, ben presente a chiunque si occupi, in una prospettiva diacronica e attenta al paratesto, di letteratura italiana: «La medesima opera, allorché si concretizza in diversificate edizioni, frutto ciascuna della progettazione di tutti coloro che a vario titolo ne sono gli artefici (dall'editore, al curatore, al grafico ecc.), indubitabilmente assume diversa e non casuale "personalità" che la distingue più o meno marcatamente dalle altre e che in vario modo cattura e orienta le prassi di attenzione e di assimilazione dei lettori» (p. 328). Sicuramente calzante l'esempio della *Commedia* a cui Santoro fa riferimento. Ad esso accosterei il caso dell'*Orlando Furioso*: l'apparato paratestuale cresce intorno al poema ariostesco realizzando davvero quella inversione tra testo e paratesto di cui parla lo stesso studioso, in un percorso che trasforma, proprio grazie ad alcune componenti del paratesto medesimo, un bestseller in un classico (cfr. D. Javitch, *Proclaiming a Classic. The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton, Princeton University Press, 1991; in ed. italiana *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano, Bruno Mondadori, 1999). Infatti l'attenzione che nelle edizioni cinquecentesche del *Furioso* viene, in modo sempre più attento, rivolta all'individuazione delle fonti, e segnatamente di quelle classiche, serve come elemento di contrasto alle critiche montanti contro il capolavoro ariostesco in nome della *Poetica* aristotelica. Altri elementi costitutivi del paratesto di queste edizioni, attraverso cui avviene lo "smontaggio" del poema, offerto così alla libera e varia fruizione del lettore, sono le note linguistico-grammaticali, l'elencazione delle *Fabule* e *Historiae*, la registrazione dei dibattiti di teoria della letteratura e in difesa dell'autore, le note enciclopediche e, nel secondo Cinquecento, i puntuali riferimenti

all'arte del duello. Una significativa evoluzione si può rilevare pure a proposito delle *Allegorie* le quali, dapprima più attente alla interpretazione di singoli personaggi, vengono successivamente premesse ad ogni singolo canto in collegamento con le vicende che vi sono narrate finché, nella volontà che non a caso comincia a manifestarsi appena oltre la metà del secolo, di mostrare un Ariosto "poeta cristiano", si giunge alla *Allegoria* di Gioseffo Bononome (L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia, Francesco de' Franceschi e compagni, 1584), lettura totalizzante dell'intero poema, che invita a coglierne il profondo e riposto senso morale, contro un pubblico che si ferma invece ai livelli più superficiali di lettura, attratto solo dall'armonia del verso e dalla bellezza dello stile, così come dalle passioni dell'animo e dagli appetiti sfrenati che le ottave ariostesche sanno ritrarre.

RENZO BRAGANTINI, nel suo intervento alla tavola rotonda («Su alcune edizioni cinquecentesche del *Decameron*»), nota come «la presentazione di un testo in una determinata epoca ne abbia orientato l'utilizzo da parte dei lettori» (p. 343). Lo studioso, in questa prospettiva, mette in evidenza due linee propositive del capolavoro boccacciano, quella veneziana e quella fiorentina, osservando che «nelle edizioni veneziane il paratesto è un ponte verso l'utilizzo esterno del testo, nelle fiorentine verso l'accertamento della sua lettera» (p. 345). Egli si sofferma poi ad esaminare le edizioni del *Decameron* curate per Giolito dal Brucioli e quella che il medesimo editore stampò nel 1546 per le cure del Dolce e del Sansovino. Oltre a rilevare la presenza nelle prime di una «prevalenza – nel frontespizio – della funzione-autore sulla funzione-editore» (p. 346) che si inverte invece nell'edizione 1546, sottolinea come in quest'ultima una serie di elementi del paratesto (lista degli "epiteti", esposizione dei proverbi, elenco delle casate fiorentine e soprattutto l'inserimento, subito dopo la rubrica, di una didascalia morale connessa ad ogni novella) assieme alla cura filologica enfatizzata dallo stesso editore potranno aver contribuito al successo di questa edizione. Va detto che questa opzione del Giolito si accentuerà nell'ultima edizione che egli imprimerà, nel 1552, del capolavoro del Boccaccio: in essa la parola sembra farsi sempre più tramite di contenuti comunicativi, ricchi di umana saggezza. Nello stesso anno, e non senza risvolti polemici, com'è noto, usciva presso l'editore Valgrisi un *Decameron* curato dal Ruscelli, con un taglio squisitamente linguistico-grammaticale ben evidente nell'apparato che lo accompagna e nella stessa *mise en page* che ha, negli ampi margini, numerose postille che segnalano varianti e si soffermano su questioni filologiche, linguistiche, grammaticali.

La MUÑIZ MUÑIZ («La ricezione dei classici italiani attraverso il paratesto delle traduzioni cinquecentesche spagnole [La penna e la spada ai tempi dell'impero]»), nella medesima sede, ha evidenziato, con molta finezza, come l'analisi dei paratesti che «accompagnarono le traduzioni di alcune fra le opere più significative del canone italiano», il *Canzoniere* petrarchesco, il *Cortegiano* ed il *Furioso*, consenta di segnalare «una vasta operazione ideologica volta a riequilibrare la bilancia fra il deficitario magistero culturale iberico e l'espansione sterminata delle sue frontiere, nell'urgente bisogno di costruire una identità nazionale all'altezza del mito della *translatio imperii*» (p. 349). Ciò avviene in una chiave di lettura, il nesso tra armi e lettere, che a sua volta aveva avuto ampio spazio in Italia già nell'età umanistica.

Ci riconduce alla modernità, e questa alternanza è uno dei dati positivi degli *Atti* di questo Convegno, l'intervento alla tavola rotonda di CARLO ALBERTO AUGIERI («L'astuzia del paratesto e la rudezza *ingenua* del potere: il caso Alvaro») che, partendo da un'ampia riflessione sulla "forma titolo" offre poi un'esemplificazione concreta, in un gioco a tre fra Alvaro, l'editore Bompiani e un funzionario del Ministero per la Cultura Popolare: anche qui l'iconografia riveste un suo ruolo centrale per il distacco ironico che si determina fra il titolo, imposto dalla censura, e la parte iconica della copertina e della sopraccoperta editoriale.

Sempre nell'ambito del rapporto letteratura/paratesto, a riprova dei diversi modi in cui la dimensione paratestuale può rivestire un ruolo significativo nell'impianto di una ricerca, TOSCANO («Il paratesto come sussidio all'ecdotica: le rime di Galeazzo di Tarsia in edizioni napoletane tra Sei e Settecento») ci offre il sollecitante esempio di un paratesto che si fa sussidio alla critica testuale: infatti egli, in relazione alle *Rime* di Galeazzo di Tarsia, ne ripercorre l'intricata questione testuale e le connesse problematiche identificative dell'autore, avanzando, sulla base di un attento riesame del paratesto della edizione del 1617 e soprattutto di quella del 1758, una nuova, plausibile, proposta attributiva.

Gli *Atti* ci propongono anche due contributi che, informandoci delle prime acquisizioni di due distinti percorsi di ricerca, ci fanno desiderare, al più presto, nuovi risultati, data la levatura degli autori in esame e le implicazioni della loro presenza nella nostra cultura. Per gli scritti letterari dell'Alberti abbiamo così il lavoro di PAOLO TINTI («Il paratesto in Leon Battista Alberti: prime ricerche»), che si distende in un ampio percorso diacronico, mentre ad un preciso e fondamentale momento della fortuna dell'autore del *Canzoniere* si riconduce lo studio di MICHELE CARLO MARINO («Il paratesto nelle edizioni rinascimentali petrarche-

sche»). In relazione ad esso la sollecitazione maggiore può andare nella direzione di una riflessione approfondita sul “genere commento” per ciò che riguarda l’apparato che accompagna i *RVF* nelle stampe cinquecentesche (come il Marino pure ci testimonia): oltre alle sequenze secondo cui sono disposti i componimenti e al molteplice atteggiarsi delle *Vite* dell’autore, va esaminata la struttura e natura, anch’essa varia ed articolata a seconda dei diversi commenti, della chiosa ai singoli testi.

La figura dell’editore infine, presente in tante pagine di questi Atti, in alcune relazioni acquista una maggiore centralità: è il caso del saggio di PAOLO TEMEROLI («Astuzie del paratesto e gioco delle parti tra autore e editore nelle stampe di Francesco Marcolini») dedicato a chi, «tra Aretino e Doni», seppe dar vita a edizioni nel cui paratesto intervenne in maniera personale e diretta. Ma anche nell’età nostra il libro è stato ed è oggetto di una raffinata cura estetica, come ci testimoniano i contributi di GIANCARLO VOLPATO («Elementi paratestuali nelle opere pubblicate dall’Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig») e di GINO CASTIGLIONI («La Chimèrea Officina: paratesto e poetica nelle edizioni di un torchio tipografico»).

Le riflessioni contenute nelle relazioni di ALBERTO CADIOLI («Il patto editoriale nelle edizioni moderne e contemporanee»), RICCARDO FEDRIGA («Gli abiti dei libri e i modi di leggere. L’evoluzione delle pratiche di lettura nell’Italia contemporanea»), FLORINDO RUBBETTINO («L’epitesto come strategia»), pur tra loro molto differenti, sono tuttavia accomunate dall’attenzione a quelle che, per semplicità, potremmo chiamare strategie editoriali.

Sarebbe davvero auspicabile che l’elaborazione di queste strategie sapesse trarre ispirazione da ciò che mi ha spesso colpito nei miei vagabondaggi tra le cinquecentine e la loro dimensione paratestuale, e cioè la lucida intelligenza, la realistica concretezza di coloro che si muovevano nell’officina del libro, la volontà di andare sì incontro ai gusti del pubblico ma anche di formarlo, di attrarlo verso la frequentazione dei testi e questo non per una astratta concezione di tipo moralistico ma, appunto, per l’intelligente realismo di chi il pubblico voleva fare crescere in qualità e numero.

NICHOLAS HAYWARD

📖 Willard McCarty, *Humanities Computing*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 312

The nature of a distinct discipline known as humanities computing is still a relatively recent phenomenon within an academic environment. As a clearly definable separate entity, humanities computing continues to affirm its own nature and purpose as distinct from computer science and humanities scholarship. The author clearly notes the aim of the book as a medium to «provide a rationale for a computing practice that is of and for as well as in the humanities». In this respect, the author clearly achieves his goals with this publication.

The underlying theme within this book is the general concept of modelling, discussed in detail within chapter one, and its application within scholarly projects actively developing digital resources and tools. The author references modelling to its more specific science heritage, and details examples that can be drawn from the physical science disciplines and their application to a humanities computing environment. He addresses the general concepts of modelling, as initially perceived within a scientific framework, and questions how these may be transferred, developed and adapted to suit the specific requirements of a humanities based digital project. Are these methods in fact applicable to humanities computing projects? Can we, as active humanities scholars and practitioners, effectively model the requirements necessary to develop the digital projects? The author firmly believes we can use modelling to develop current and future digital resources for humanities projects. This nature and application of modelling is a recurrent theme in subsequent chapters on «Genres» and «Discipline».

«Genres» is a clear, perceptive treatise on the problems, and potential directions, that predominantly commentaries may encounter in the coming years. An interesting chapter, which notes clearly the potential partnership of traditional methods in commentary production and the future role of computing. It is also clear within this chapter that the author does not perceive the latter replacing the former, but instead recognises the clear unity and benefit of maintaining and developing both practices. The author stresses the clear synergy between these two approaches, a point that is well developed and particularly relevant to the continuing development of humanities computing.

«Discipline» focuses on the understanding and usage of the term, and its direct application to humanities computing. A primary concern is, of

course, the current inter-disciplinary nature of humanities computing, which the author references as the union of practitioner and scholar, or simply the dual aspects of computing implementation and humanities research. The author is particularly concerned to emphasise that this union is not one-sided, nor is it biased towards the scholar. Instead it should be a union of the two aspects to form a mutually dependent group, with both parties responsive and reactive to the needs and demands of the other. He also clearly notes that the perception of an amalgamation of both roles, with the scholar usurping the technical practitioner, is to merely misunderstand the actual role that humanities computing plays in the collaborative exchange.

The author has clearly drawn upon numerous years experience to detail various stages of digital project development. He uses this experience and wealth of knowledge to expound his arguments throughout the book, and has used case studies with an appropriate level of supporting material and relevancy to develop the overall themes of this work. However, it would have been preferable for the examples to encompass a larger range of topics within humanities, instead of the confined nature of the predominant literary commentaries and classical editions. There is more to humanities computing than merely textual scholarship and its accompanying analysis. Other humanities subjects face notable technical challenges in the representation and development of applicable digital resources.

The author's focus and affirmation of the importance of modelling to humanities computing is, however, correct, and its prominent place in this text is fully justified. Yet, whilst the use and development of modelling is a worthy effort, it should always be noted that models should be specific and targeted, and their users aware of the original purpose and any accompanying underlying assumptions of validity.

However, after consideration of the chapters and themes above, I would question the book's long term benefit to practitioners within humanities computing. The text merely rehashes and espouses basic concepts and information already known to most familiar with computer science, or indeed the pure sciences. The relevancy of these concepts and methods to scholars, most of whom are not technically skilled or qualified, must also be questioned. Therefore, the question is surely who is the target audience. For example, the chapter on «Computer Science» is a basic history and overview of the development of theory and practice within this discipline, acting as a history lesson of sorts. This is already known



to computer scientists and practitioners, but is largely irrelevant I believe to a scholar's overall understanding of humanities computing. It is a strange addition to an otherwise enjoyable book.

FRANCESCA TOMASI

📖 «Il progetto *MSEditor*: Desmond Schmidt, "Graphical Editor for Manuscripts", *Literary and Linguistic Computing*, XXI, III (2006), pp. 341-51

Che ragione c'è nel ricorrere a strumenti informatici con il fine di automatizzare le pratiche ecdotiche? Alcune considerazioni preliminari sono necessarie. Non è obbligatorio, necessario e indispensabile fare l'edizione digitale di qualunque testo; solo per alcune tipologie testuali, per alcuni casi speciali e specifici e per alcuni fenomeni identificativi del testo e/o della sua tradizione un'edizione digitale è in grado di dare un valore aggiunto rispetto all'edizione a stampa. E l'edizione digitale ha senso solo se è in grado di condurre ad esiti differenti rispetto a quelli della stampa<sup>1</sup>. Solo certi elementi, quindi, che concorrono a realizzare il «sistema testo»<sup>2</sup> sono vantaggiosamente rappresentabili in un ambiente digitale e gestibili tramite processi informatici, così come solo certi connotati del testo trovano un funzionale riscontro nella rappresentazione digitale.

<sup>1</sup> Si veda, sulla questione, D. Buzzetti, «Rappresentazione digitale e modello del testo», in *Il ruolo del modello nella scienza e nel sapere* (Roma, 27-28 ottobre 1998), Contributi del Centro Linceo Interdisciplinare "Beniamino Segre" 100, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, pp. 127-61: 130. Ma anche M. Ansani: «Certamente, non si potrà ragionevolmente sostenere che un'edizione elettronica sia di per sé migliore di un'edizione a stampa: dovrà offrire qualcosa di più, qualcosa che l'edizione a stampa, un'edizione tradizionale non è in grado di offrire», in *Codice diplomatico della Lombardia medievale (secoli VIII-XII). Procedure di lavoro: la codifica XML dei testi*, <<http://cdlm.unipv.it/progetto/codifica-xml>>. Cfr. anche Id., «Diplomatica e nuove tecnologie. La tradizione disciplinare fra innovazione e nemesi digitale», *Scrineum*, I (2003) alla URL <<http://scrineum.unipv.it/rivista/ansani.html>>. Sulla necessità di un uso non esclusivamente strumentale delle tecnologie si veda poi L. Perilli, *Filologia computazionale*, Contributi del Centro Linceo Interdisciplinare "Beniamino Segre" 93, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1995.

<sup>2</sup> Il concetto di «sistema testo» si legge in T. Orlandi, «Ripartiamo dai diasistemi», in *I nuovi orizzonti della filologia. Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici* (Roma, 27-29 maggio 1998), Atti dei Convegni Lincei 151, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, pp. 87-101, URL = <<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/~orlandi/branca.html>> e in Id. *Linguistica, sistemi, e modelli*, in *Il ruolo del modello nella scienza e nel sapere*, cit., pp. 73-90, URL = <<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/~orlandi/modello.html>>.

Ogni testo possiede una sua specificità e una serie di problematiche individuali. Un'adeguata modellazione, risultato di un'analisi approfondita delle caratteristiche del testo e degli elementi paratestuali e metatestuali, secondo la terminologia genettiana, è condizione preliminare ad ogni forma di intervento automatico.

Alla base di tali considerazioni risiede una riflessione su: cosa automatizzare, come automatizzarlo, perché farlo. Cosa: quali aspetti/livelli del processo editoriale possono diventare oggetto di intervento automatico; come: quali formalismi adottare e quindi a quali modelli o schemi formali riferirsi, quali linguaggi informatici impiegare ed eventualmente quali applicativi utilizzare; perché: qual è lo scopo dell'edizione digitale, quali modalità e quali criteri di indicizzazione, descrizione e interrogazione del testo sono previsti.

Ogni edizione elettronica deve essere innanzitutto una riflessione sullo statuto della testualità in ambiente digitale, ai diversi livelli della rappresentazione informatica dei fenomeni del testo. Da un lato la segnalazione degli interventi dell'editore: come normalizzazione, punteggiatura, alternanza minuscole/maiuscole, paragrafatura, eventuale divisione delle parole e scioglimento delle abbreviazioni; dall'altro l'interesse per la realtà materiale del testo: aggiunte, cancellazioni, riscritture, inversioni, riconoscimento di variazione delle lettere, evoluzione del *ductus*, cambi di mano, uso di colori diversi dell'inchiostro, presenza di abbreviazioni. Sono questi i problemi sollevati dall'edizione di un testimone autografo o dall'edizione a *codex unicus*.

Nel caso dell'edizione di una tradizione testuale, che accoglie più testimoni, si porranno poi altri problemi, come la collazione e la ricostruzione dello *stemma codicum*. La prima questione da dirimere è il significato di 'luogo variante'. In informatica il concetto di variante è fenomeno oggettivo. Ogni luogo che, all'atto del confronto fra testimoni, riporta una differente sequenza di segni grafici – varianza della stringa di caratteri – è interpretato come una variante. È allora richiesto l'intervento interpretativo del filologo, unico in grado di dare un peso alla *varia lectio*. I tentativi poi di automatizzare i risultati della collazione, al fine di stabilire lo stemma, sono stati condotti sempre seguendo criteri quantitativi e il risultato è stato, come è facile intuire, fallimentare.

A livello di software per le edizioni digitali diverse sono le soluzioni proposte, perché molteplici sono i processi automatizzabili a livello di operazioni ecdotiche: appunto la collazione e la stemmatica, ma anche la definizione del testo criticamente stabilito con apparato (comprensivo di note e commenti). Quest'ultimo momento della pratica filologica

si sviluppa su ulteriori due livelli: gli applicativi che lavorano per destinare il risultato alla stampa, quelli che ragionano sull'interazione fra testo e apparato per riservare al web la disseminazione dell'oggetto digitale e la fruizione lato utente.

E qui la questione si complica ulteriormente: rappresentare tutti i testimoni della tradizione oppure solo i testimoni accettati dall'editore perché funzionali alla *restitutio textus*? Visualizzare simultaneamente gli esemplari affiancandoli sullo schermo o il solo testo criticamente stabilito con l'apparato che interagisce con il testo? E questa forma di interazione testo/apparato come deve avvenire? Replicando il formato a stampa (testo sopra e apparato sotto) o ricorrendo a strategie varie di *layout*: mouse che passa sulla lezione variante e segnalazione, in interlinea, delle lezioni accettate e/o di tutte le lezioni della tradizione, click sulla lezione e visualizzazione, in qualche luogo dello specchio di scrittura, delle altre lezioni, click sulla sigla di un'edizione e ricostruzione integrale di ogni testimone, e così via?

Ma quali sono gli oggetti che concorrono alla piena "funzionalità" ed "esaustività" dell'edizione digitale?<sup>3</sup> Innanzitutto dovremo riflettere su alcune scelte binarie: testo/apparato o Testo/testi (cioè testo stabilito e tradizione)<sup>4</sup>; immagine/i ad alta risoluzione per studi paleografici o facsimili a bassa risoluzione e filigrana digitale?<sup>5</sup> Ma dovremo anche ragionare sul fatto che non possono mancare: strumenti di interrogazione e di *information retrieval*; strumenti di indicizzazione automatica, elementi per documentare l'edizione (nota filologica, bibliografia); sistemi di descrizione uniforme dei testimoni; ausili per l'analisi del testo (p.e. indici, frequenze, concordanze, lessici).

A livello di strumenti (solo per citare alcuni fra i più noti applicativi) avremo allora: sistemi per la collazione automatica (come *Collate* di Peter Robinson) e per la gestione di indici, frequenze e concordanze (come *TACT* dell'Università di Toronto <<http://www.chass.utoronto.ca/tact/>> e

<sup>3</sup> Sui requisiti dell'edizione digitale si veda: D. Buzzetti, «Biblioteche digitali e oggetti digitali complessi: Esaustività e funzionalità nella conservazione», in *Archivi informatici per il patrimonio culturale* (17-19 novembre 2003), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei (in corso di stampa).

<sup>4</sup> Con Testo con la T maiuscola si allude alla distinzione su cui riflette R. Mordenti in «Fra innovazioni e coincidenze con la tradizione filologica», in *Informatica e critica del testo*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 29-42: 31.

<sup>5</sup> Sul problema dei requisiti delle biblioteche digitali e, in particolare, sulle caratteristiche e gli scopi delle immagini digitali di fonti primarie si veda il contributo di M. Thaller, «From the Digitized to the Digital Library», *D-Lib Magazine*, VII, 11 (February 2001) alla URL <<http://www.dlib.org/dlib/february01/thaller/02thaller.html>>

*Concordance*, prodotto da R.J.C. Watt <<http://www.concordancesoftware.co.uk/>>), software per la produzione integrale di un'edizione digitale, comprensiva di sistemi di interrogazione e analisi del testo (*Anastasia*, accessibile all'indirizzo <<http://anastasia.sourceforge.net/index.html>> e ora *Edition* <<http://www.sd-editions.com/EDITION>> sempre di Peter Robinson, o il noto *Tustep* <[http://www.zdv.uni-tuebingen.de/tustep/tustep\\_eng.html](http://www.zdv.uni-tuebingen.de/tustep/tustep_eng.html)> realizzato dall'Università di Tübingen), manipolazione dell'interazione tra testo/apparato (*Classical Text Editor* <<http://www.oeaw.ac.at/kvk/cte/>> di Stephen Hagen), prodotti per la gestione in database del rapporto tra testi e immagini (come *Kleio* di Manfred Thaller), sistemi di analisi automatica delle immagini digitali dei manoscritti (*BAMBI* di Andrea Bozzi), veri e propri laboratori che funzionano da "scrivania del filologo" sulla quale raccogliere ogni materiale pertinente ai fini dell'edizione (*Diphilos* di Andrea Bozzi), programmi per la comparazione di testi in versioni multiple (come il *Versioning Machine* <<http://www.v-machine.org/index.php>> di Susan Schreibman)<sup>6</sup>.

Una delle situazioni testuali di particolare interesse, in ambito di formalizzazione, è la critica delle varianti o, in generale, i sistemi di rappresentazione informatica degli avantesti. L'edizione genetica in particolare è il procedimento che meglio si presta al riversamento in digitale e alla definizione di un modello formale di riferimento per i sistemi automatici, oltre ad essere l'ambito che ha consentito di raggiungere i risultati più significativi nel settore.

Un recente contributo di Desmond Schmidt («Graphical Editor for Manuscripts», *Literary and Linguistic Computing*, XXI, III, 2006, pp. 341-51) riflette sulle proposte degli attuali software in distribuzione nella gestione del processo ecdotico, proponendo una soluzione alternativa per la fase di *editing* del testo.

Innanzitutto l'autore focalizza su uno specifico problema: la rappresentazione delle varianti. Siano esse varianti d'autore o varianti prodotte dagli esiti della *recensio*. La proposta computazionale è dunque arginata ad un caso limitato: una struttura da assegnare ai dati per rappresentare casi di stratificazioni del testo (variantistica) o per risolvere i risultati di un testo stabilito alla luce della sua tradizione. La questione preliminare che l'autore affronta è la teoria del testo che ogni operazione di digitalizzazione sottende. Operazione che non è mai atto neutrale,

<sup>6</sup> Un elenco ragionato e dettagliato dei principali software per l'analisi e la critica del testo si veda in C. Pusceddu, *Risorse digitali per la filologia* alla URL <<http://www.digital-variants.org/philology/philologyhome.htm>>.

fin dalla scelta degli elementi dell'esemplare originale che si intendono destinare alla rappresentazione elettronica in fase di trascrizione. Ma l'autore tenta di proporre un sistema di codifica partendo dalle caratteristiche 'naturalì' («natural») del manoscritto come «graphical entity».

Oggetto dell'intervento di Schmidt sono alcuni limiti delle riflessioni sul concetto di testo e sulle sue modalità di rappresentazione informatica. Il problema principale, che l'autore rileva, è la difficoltà degli attuali sistemi di *markup* XML (*Extensible Markup Language* – raccomandazione alla URL <<http://www.w3.org/TR/REC-xml/>>), basati sulla grammatica di codifica TEI (acronimo per *Text Encoding Initiative – Guidelines e Tutorials* all'indirizzo <<http://www.tei-c.org/>>), nella gestione di gerarchie sovrapposte. La teoria del testo XML è basata sul principio che ogni testo è rappresentabile come un albero gerarchico dei suoi elementi costitutivi (a livello di articolazione logica/astratta delle parti)<sup>7</sup>. Questa struttura comporta, all'atto del *markup*, casi di sovrapposizione della struttura logica del testo (secondo la terminologia adottata dai fedeli ai linguaggi di *markup* dichiarativi) con la struttura delle varianti (fenomeni di *overlap*).

La proposta interessante di questo progetto è la riflessione su una nuova struttura di dati, suggerita per affrontare il problema non solo della presentazione delle varianti, cioè la gestione della componente genetica a livello di *layout*, ma anche, e soprattutto, della interpretazione, intesa come riflessione sull'articolazione delle porzioni del testo, che riflettono gli interventi dell'autore, e sulle relazioni strutturali fra le varianti. Riflettere sulla struttura dati significa ragionare sulle modalità della rappresentazione digitale del testo in quanto dato.

L'autore intende quindi proporre una nuova struttura di dati per le varianti: non il modello gerarchico (XML/TEI) ma una struttura a rete («text as a network»), funzionale a documentare il processo o meglio la stratificazione progressiva dell'atto letterario, la molteplicità dei testi che il momento creativo della scrittura produce, riflettendoli nelle varianti d'autore. Ogni testo, inteso come ogni fase della riscrittura, viene consi-

<sup>7</sup> Si tratta del problema della teoria OHCO (*Ordered Hierarchy of Content Objects*) su cui si basano i linguaggi di codifica dichiarativi: S.J. De Rose, D.G. Durand, E. Mylonas, and A.H. Renear, «What is Text, Really? », *Journal of Computing in Higher Education*, II, 1 (1990), pp. 3-26, URL = <<http://portal.acm.org/citation.cfm?doid=264842.264843>>. Gli stessi autori sono poi tornati sul problema per argomentare nuovamente sul concetto di testo, inteso come gerarchia ordinata di oggetti di contenuto: A.H. Renear, E. Mylonas, D. Durand, *Refining Our Notion of What Text Really Is. The Problem of Overlapping Hierarchies*, ed. by Ide and S. Hockey, *Research in Humanities Computing*, Oxford, Oxford University Press, 1995, URL = <<http://www.stg.brown.edu/resources/stg/monographs/ohco.html>>.

derato come entità autonoma, senza privilegiare un singolo testo base, lasciando cioè libero il lettore di ricostruire ogni momento del processo.

La struttura di dati che l'autore intende quindi adottare non è l'albero ma la rete, che rappresenta la naturale tendenza della variantistica: la sovrapposizione degli interventi di scrittura prodotti nell'atto letterario. Ogni lezione variante rappresenta dunque un punto del braccio della rete, costruito che, per sua natura, è non gerarchico.

Non è tanto un problema di gerarchie sovrapposte *tout court* (struttura logica del testo/struttura delle varianti), ma un problema di sovrapposizione fra le stesse varianti (sia in un singolo manoscritto che come esito della collazione che riunisce in un unico documento il risultato). E il sistema proposto da Schmidt infatti ragiona esclusivamente sulla organizzazione delle lezioni varianti, senza riflettere sulla struttura logica dell'articolazione delle partizioni testuali astratte.

La *parallel segmentation* della TEI<sup>8</sup> (che, si intende sottolineare, non è un software ma uno schema di codifica) non sembra sufficiente, per Schmidt, a risolvere il problema. La proposta della TEI si basa infatti su un modello di varianti annidate che riflette una struttura gerarchica o ricorsiva mentre le varianti sono naturalmente *overlapped*.

La TEI propone meccanismi per risolvere il problema delle gerarchie (fra cui anche gli elementi *milestones* che, fornendo solo un'istruzione, senza coinvolgere porzioni di testo, non rompono la struttura gerarchica delle componenti del testo), ma a Schmidt non sembrano convincenti. È infatti la struttura di dati che viene messa in discussione, e quindi il modello di riferimento.

Proponiamo allora un confronto tra i due sistemi di codifica: da un lato la codifica XML/TEI, secondo la proposta di rappresentazione elettronica di un testo con varianti, dall'altro la notazione utilizzata da *MSEditor* e le modalità della visualizzazione della tradizione<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Si veda, in particolare, il capitolo 19 delle *Guidelines* TEI (P5), dedicato al problema della codifica dell'apparto critico: 19.2: *Linking the Apparatus to the Text* e, nello specifico, 19.2.3: *The Parallel Segmentation Method* <<http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/html/TC.html>>.

<sup>9</sup> La proposta di impiegare un sistema di codifica del testo alternativo al modello proposto dal binomio XML/TEI, sempre con l'obiettivo di affrontare problemi di sovrapposizioni fra partizioni testuali, vede nel sistema *MECS* (*Multi-Element Code System*) e nel modello *GODDAG*, ideati da C. Huitfeldt e M. Sperberg-McQueen, un antenato illustre (lavorando peraltro sempre su Wittgenstein, lo stesso autore su cui Schmidt esemplifica il funzionamento del suo editor). Un contributo, su questo sistema di annotazione, si può leggere alla URL <<http://helmer.hit.uib.no/clus/mecs/mecs.htm>>.

*Parallel Segmentation della TEI*

esempio tratto da E. Dickinson, *There Are Two Ripenings*

*Applet MSEDitor<sup>10</sup>*

esempio tratto da V. Magrelli, *Ecco la lunga palpebra della donna*

La notazione: le parentesi angolate racchiudono l'elemento, ed eventualmente l'attributo, che identifica una situazione testuale per porzioni gerarchicamente ordinate (<elemento attributo="valore">). Le parentesi angolate con uno slash che precede l'elemento </elemento> segnalano la fine dell'istruzione.

La notazione: parentesi quadre [] per raggruppare un set di varianti e slash / per i testi alternativi annidati; parentesi graffe {} per le aggiunte; parentesi angolate <> per le cancellazioni.

Il vocabolario: lg è il raggruppamento di linea, l è la riga o il verso, app segnala l'apparato, rdg è ogni lezione, wit la sigla identificativa del testimone che riporta quella lezione.

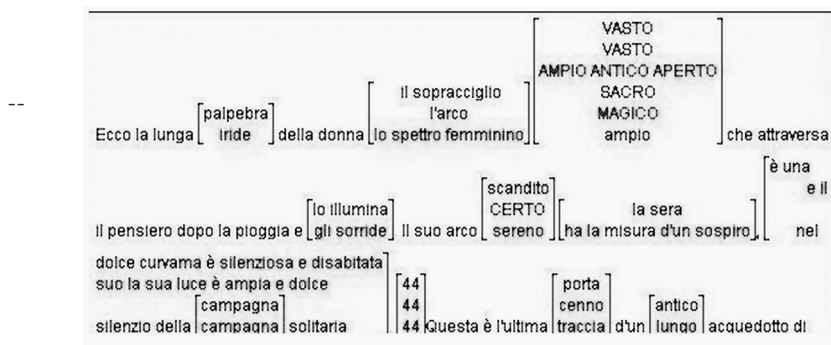
```
<lg>
<l n="1">There Are Two Ripenings
<app>
  <rdg wit="A456 H47"> -</rdg>
  <rdg wit="ATr60a"></rdg>
</app>
</l>
<l n="2">
<app>
  <rdg wit="A456">one -</rdg>
  <rdg wit="H47">One -</rdg>
  <rdg wit="ATr60a">one</rdg>
</app> of
<app>
  <rdg wit="A456">sight -</rdg>
<rdg wit="H47">Sight - whose Forces
  </rdg>
  <rdg wit="ATr60a">sight</rdg>
</app>
</l>
```

Ecco la lunga [<iride>/palpebra] della donna [<lo spettro femminile>/<{l'arco}>/ il sopracciglio] [<{ampio}>/ <MAGICO>/ SACRO /<AMPIO ANTICO APERTO>/VASTO/{VASTO}] che attraversa il pensiero dopo la pioggia e [<gli sorride>/lo illumina]. Il suo arco [<sereno>/<{CERTO}>/<{scandito}>] [<ha la> misura <d'un sospiro>/{la sera}], [{nel silenzio della [<campagna>/campagna] solitaria}/<e il suo la sua luce &egrave; ampia e dolce>/<{&egrave; una dolce curva}><ma {&egrave;} silenziosa e disabitata>]. [<44>/<44>/44].

(segue)

<sup>10</sup> L'applet dimostrativo del funzionamento di questo prototipo (che accoglie eventualmente, in fase di codifica, anche il sistema di notazione XML) è accessibile, con alcuni testi già marcati, all'indirizzo <http://www.itee.uq.edu.au/~schmidt/cgi-bin/applet/varianttest.cgi>.

Costruzione del set di varianti.  
L'uso dei colori (si veda nel sito indicato alla nota 10) documenta i livelli della scrittura e consente di mettere in relazione i momenti diversi dell'intervento d'autore, cioè le fasi della revisione.



Il *layout*, delegato ad un foglio di stile XSL(T) può essere deciso liberamente: ogni lezione variante può essere considerata la lezione accettata, oppure può essere effettuata una scelta della lezione ritenuta la volontà ultima dell'autore e le varianti essere destinate all'apparato.

La gestione del *layout* è delegata ad un foglio di stile (CSS o XSL): dal file codificato sarà possibile trarre tanti documenti quanti i livelli del processo di scrittura o un singolo file (versione ultima e definitiva) da destinare alla stampa.

Esempio di *Versioning Machine*: visualizzazione a finestre affiancate del testo integrale tradito da ciascun testimone: in questo caso 3 esemplari e quindi 3 versioni ricostruite "al volo" da un singolo file XML/TEI.

Versions Bibliographic Information					Version # 101 -- FIRST   PREVIOUS   NEXT   LAST					Version # 102 -- FIRST   PREVIOUS   NEXT   LAST				
Version #	FIRST	PREVIOUS	NEXT	LAST	Version #	FIRST	PREVIOUS	NEXT	LAST	Version #	FIRST	PREVIOUS	NEXT	LAST
1					1					1				
2					2					2				
3					3					3				
4					4					4				
5					5					5				
6					6					6				
7					7					7				
8					8					8				
9					9					9				
10					10					10				
11					11					11				
12					12					12				



Quanto descritto riguarda il modello di rappresentazione che l'autore intende proporre. Qualche nota finale va riservata al funzionamento dell'applicativo. Uno strumento, a detta di Schmidt, che dovrà essere semplice da usare; si deve allora ricordare un recente contributo di Peter Robinson che individua nella difficoltà d'uso degli strumenti per le edizioni digitali la ragione per cui così pochi sono i prodotti risultanti («Current issues in making digital editions of medieval texts – or, do electronic scholarly editions have a future?», *Digital Medievalist*, 1.1 [Spring 2005]).

*MSEditor* dispone di una serie di «components» per segnalare i possibili interventi sul testo, in relazione alla tipologia del fenomeno: aggiunte («insertions»), cancellazioni («cancellations»), trasposizioni («transpositions»), segnalazione di gruppi di varianti («variant-sets») cioè raggruppamento di fenomeni della scrittura (varianti, cancellazioni, aggiunte, ma anche correzioni e congetture). Poi c'è il testo («text»), inteso come l'insieme degli elementi di struttura che si possono sovrapporre alle varianti: formule, immagini, note, fine di riga o di paragrafo, numeri di pagina, ecc.

Preservare l'identità e l'autonomia di ogni versione del testo, inteso come ogni intervento correttivo, oltre alla possibilità di mettere in relazione le componenti che documentano ogni fase del processo di riscrittura, sono i due punti forti del funzionamento dell'editor. Ma ad ogni «documentary version», intesa come ogni singola rappresentazione del testo, si potrà aggiungere una «editorial version», cioè il testo definitivo che si intende diffondere (o meglio destinare alla stampa) in quanto identificativo della versione scelta come volontà ultima dell'autore.

L'edizione digitale è però, per sua stessa natura, un testo aperto. Ecco allora che l'accesso al testo elettronico prodotto con *MSEditor* consentirà al lettore di scegliere quale momento della revisione d'autore visualizzare, selezionare uno specifico testo base e, con un click sulla variante, visualizzare, in interlinea, le altre soluzioni possibili per la stessa porzione.

Una soluzione quindi che non è solo apporto di tecnica e tecnologia, ma riflessione teorica sulla teoria del testo digitale e sulla struttura dati che ogni progetto di implementazione di un oggetto digitale deve considerare. Un processo cioè di profonda riflessione sul momento della modellazione come *conditio sine qua non* per la rappresentazione del testo e come istanza funzionale a documentare l'evoluzione del testo come processo creativo.

📖 Edward W. Said, *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia University Press, 2004, pp. 192; *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*, trad. española de Ricardo García Pérez, Barcelona, Debate 2006, pp. 194

«Entendemos el humanismo como el intento de restituir al hombre la conciencia de su valor, de trabajar para limpiar la civilización moderna de la barbarie capitalista»\*.

Las notas que siguen buscan glosar una declaración programática de esta revista (el «*atteggiamento* ecdotico che ci invita ad accostarci alla letteratura come luogo di incontro di autori, testi e lettori»), aunque sea por la vía paradójica de incluir o desembocar en la anécdota. Toman pie del último libro que completó Edward Said (1935-2003), un conjunto de lecciones dictadas en su Universidad, Columbia (en 2000), y en la de Cambridge después del 11 de septiembre de 2001. Estas lecciones se reúnen bajo el título de *Humanism and Democratic Criticism*. Básicamente tratan de historia y crítica de la literatura, con perspectiva de comparatista, es decir, sobre lo que fue el oficio del autor, desempeñado egregiamente durante cuarenta años. Hay otros Said, quizá más conocidos: el defensor de los derechos humanos y civiles del pueblo palestino, el pianista y estupendo crítico de la música clásica occidental; no son separables (de ahí la herencia viva y prometedora de la Fundación Barenboim-Said, radicada en Andalucía), pero tampoco forman una amalgama. Said mantuvo cada una de esas facetas en su coherencia propia, introduciendo una diferencia específica que convertía su actuación en decisiva en cada caso.

En esta ocasión, el previsible valor ético de sus reflexiones sirve por lo pronto para elevar la moral de la tropa de los docentes de literatura, que no es poco numerosa ni está poco maltratada, aunque sólo sea confirmando a muchos en la fe en el valor capital de la lectura y en que el viejo entrenamiento filológico que recibieron muchos de ellos (con más o menos provecho) no iba tan descaminado como siguen creyendo los le-

\* «Ponencia colectiva», *Hora de España*, VIII (Valencia, agosto de 1937), p. 92. Firma da por Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya.

gisladores (para la enseñanza media) y algunos alegres teóricos (para la Universidad). Pero conviene refrenar la hispánica tendencia al arbitrio. El libro de Said no sólo interpela idealmente a los quejosos profesores e investigadores, sino a todos los que fungen de «escritores públicos», intelectuales de cualquier graduación, como se sabe bien en la tradición gramsciana. De hecho, el quinto y último capítulo del libro, añadido en función de “coda” y escrito por independiente aborda «el papel público de escritores e intelectuales», como conclusión derivada de las cuestiones que analiza en los cuatro anteriores, más ceñidos al ámbito de los estudios literarios.

En todo caso, es importante el lugar desde donde se nos habla y razona: el de un distinguido profesor norteamericano que habla desde el centro de la tradición del humanismo norteamericano y al mismo tiempo es palestino, gran conocedor de otra cultura, la árabe-islámica, y justamente famoso por haber desvelado los mecanismos ideológicos del acercamiento occidental a Oriente (*Orientalism*, 1978). Igualmente importa el tiempo, el momento en que habla: después del 11-S, a sabiendas de ser una de las poquísimas voces de procedencia “árabe” audibles en ese contexto, y por lo que toca a su persona, cerca del término de una larga enfermedad (*Out of Place. A Memoir*, 2000). Dado que una de las insistencias del crítico es estar alerta a la mundanidad, el lugar y el momento (Bajtín hubiese hablado de «cronotopo»), son tan elocuentes por sí mismos que sin exagerar el *pathos* diríamos que estas páginas encierran un tozudo testamento y un aviso a los que venimos después.

Said se abre de capa con el concepto más trillado y devaluado desde su acuñación en el siglo XIX, el concepto de humanismo (como se sabe, todos los partidos de derechas en Occidente, si son interrogados, remiten su ideario al “humanismo cristiano”). Una de sus ramas es el Humanismo Americano, que arranca de Emerson y cristaliza en las grandes universidades norteamericanas como patrón de los estudios. Como tantos educandos de aquel país, Said se afilia a ese patrón ideológico y rinde un sutil homenaje a sus maestros en Columbia (por citar dos opciones entre muchas otras, Lionel Trilling y Paul Oskar Kristeller); homenaje sutil porque consiste en denunciar las deficiencias de esa tradición y proponer vías de continuidad. El homenaje es tanto más arriesgado porque Said fue uno de los pioneros de la aplicación del “antihumanismo teórico”, a zaga de Foucault, como instrumento útil para desvelar las falacias ideológicas de la mirada occidental sobre Oriente y sus implicaciones con los mecanismos del poder y la opresión. James Clifford se dio cuenta de que el libro «está ambiguamente atrapado en los hábitos

totalizantes del humanismo occidental», es decir que lleva a cabo un pacto con el “esencialismo”, por desconfianza ante los sistemas que pretenden determinar inexorablemente la acción del sujeto individual. Said lo reconoce, aunque recuerda que él fue uno de los pioneros en la importación de la “French Theory” a los Estados Unidos, con toda su carga de ideología de la sospecha.

En su disculpa, recuerda igualmente que nunca admitió la identificación entre humanismo y esencialismo, acudiendo con tenacidad al primer principio del humanismo (se entiende mejor si, con Francisco Rico, *El sueño del humanismo*, 2003, uno se retrotrae a los orígenes, cuando se llamaba *studia humanitatis* y lo ejercían Lorenzo Valla o Erasmo, es decir, cuando el humanismo era crítica, crítica de la teología y la escolástica, crítica del mundo viejo, medieval, a través, paradójicamente, del recurso a los textos antiguos, clásicos que Said encuentra en Giambattista Vico, heredero directo del sueño del humanismo. Vico rompe con toda concepción providencialista de la historia y afirma que el mundo histórico lo hacen los hombres y las mujeres, y no Dios, y que podemos conocer las cosas por el modo en que han sido hechas. Ahora bien, ese principio secular (es decir humano, no determinado por lo divino) es también un principio trágico: Vico se da cuenta de que la naturaleza humana es “indefinida”, y en consecuencia Said deduce que el humanismo es siempre radicalmente incompleto, insuficiente, provisional y necesitado de negociación incesante.

Con esos aparejos, Said se enfrenta a las ideologías dominantes en el humanismo norteamericano, como el antimodernismo elitista de Allan Bloom (América ha caído en la frivolidad, sólo una élite educadísima puede salvarla: *The Closing of the American Mind*, 1987), influido, quién lo diría, por la alergia de Ortega a la insolencia de las masas, o el canon restrictivo del otro Bloom, Harold, contraponiéndoles el origen multicultural y multiétnico de los Estados Unidos, su tradición democrática y republicana de acogida y enriquecimiento por lo que viene de fuera (*El canon occidental*, 1995). Frente a la definición de canon que da Bloom, y a partir de su cultura musical, Said prefiere la etimología y el sentido de canon entendido como forma de contrapunto en que unas voces imitan a otras expresando movimiento e invención, para rechazar cualquier idea de la historia que no sea autodefinición y disenso.

La clave es la crítica. Sin dejar de creer en la productividad de sentido de las grandes obras literarias de Occidente, analiza los cambios surgidos en la tradición del Humanismo americano desde la Segunda Guerra Mundial. Uno de ellos deriva de la ayuda interesada que proporcionó la

CIA a la retórica de la “libertad” como opuesta al “totalitarismo” (se remite a Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, 2001), con sus secuelas de apoliticismo estético y especialización implícitamente eurocéntrica, masculina y regida por los géneros – literarios – como arquetipos, cuyo poderoso monumento es *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye (1957). El poder de la estructura ideológica surgida con la retórica de la Guerra Fría, sin embargo, puede ser y ha sido sometida al escrutinio crítico, al entenderla no como una determinación fatal, sino como una dialéctica de opuestos, de antagonismo entre los condicionamientos socioeconómicos y la capacidad del humanismo para resistir a los clichés, a las ideas recibidas, una capacidad que reside en la originalidad de los escritores y en la alerta de los críticos. Esa alerta ha modificado definitivamente la supremacía del eurocentrismo – que no es más que una ampliación del nacionalismo, una categoría que queda alterada en todas partes por las migraciones – y ha incomodado ya para siempre toda idea de crítica que no implique mundanidad, el ya citado término que para Said quiere decir que todas las representaciones están ligadas al poder, la posición de clase y el interés, puesto que el ser determina la conciencia.

En esa perspectiva, ligada al marxismo clásico, el humanismo se convierte en una forma de resistencia secular, que se opone al “multiculturalismo” como liberalismo cultural y a las grandes lecturas reductoras y vulgarizadoras del presente (“nosotros contra ellos”), explícitas en tres modelos especialmente mortíferos: el nacionalismo, el entusiasmo religioso de cualquier especie y la identidad (aunque la postmodernidad haya comenzado a disolver esa identidad con mayúscula en las identidades de mujeres, homosexuales, “Otros”, cabe la posibilidad de que el modelo identitario se reproduzca dentro de esos nuevos espacios).

El instrumento de ese humanismo para resistir a tales lecturas generalizadoras es la filología. Es una apuesta notable. Naturalmente recurre al modelo del Nietzsche filólogo, que en su primera consideración intempestiva señaló la obligación de que la historia se pusiera al servicio de la vida y luego concibió la historia como un ejército móvil de metonimias y metáforas, es decir como un conjunto que debe ser descodificado incesantemente en sucesivos actos de lectura e interpretación encargados de hacer aflorar lo escondido y engañoso en lo escrito. Y al de Emerson, en la tradición norteamericana, para quien leer es oponerse a las convenciones del lenguaje. Por supuesto, la literatura proporciona el ejemplo más alto de las palabras en acción y es ahí donde debemos leer con la máxima atención y gratitud. Sin duda, es imprescindible reconocer la historicidad de textos y lecturas.

Nietzsche decía que filología es lectura lenta y Said nos advierte contra la premura en moverse desde la superficie del texto hacia «afirmaciones generales o incluso concretas sobre vastas estructuras de poder o sobre estructuras vagamente terapéuticas de redención salvadora». Frente a esa tentación, la filología de Said se detiene en los cruciales movimientos de recepción y resistencia. Recepción es sumisión al texto y desde ahí, desde su lectura atenta, percepción de las situaciones históricas en que está inmerso y del modo en que ciertas estructuras de sentimiento y retórica enlazan con determinadas corrientes históricas y formulaciones sociales de sus contextos. Sólo así se accede a la red de relaciones que lo sustenta. Hay que ponerse – dice – en el punto de vista del autor, a sabiendas de que no puede ser soberano absoluto de lo que dice. Además se debe leer en busca de la estética, que Said reivindica, en la estela de Adorno, como categoría diferente y en oposición irreconciliable con la depredación de la vida cotidiana, de la que el arte paradójicamente deriva, en una oposición dialéctica que depende de la historia pero no es reducible a ella. Y además recurre al inigualado modelo de Spitzer y su búsqueda del «étimo espiritual», a su viaje hermenéutico desde la superficie del texto a su «forma interior», y desde ahí de vuelta a la superficie, al *Zirkel im Verstehen* («leer es haber leído, comprender, haber comprendido»), sin más garantía que la responsabilidad propia, que el compromiso del lector. Aunque toda afirmación sea provisional, la comprensión crítica es posible, entre otras cosas porque se comparte con una comunidad de lectores, tal como ocurre en el sistema de lecturas interdependientes del Corán, llamado *isnad*; para lograrlo es necesario un compromiso personal, que en árabe se llama *ijtihad* (de la misma raíz que *ihad*, guerra santa y esfuerzo espiritual). Ese esfuerzo interpretativo, aunque reprimido por la ortodoxia salafista (que impone la pertinencia única de los antepasados piadosos, *as-salaf al-salih*) ha estado siempre ahí, en diverso grado, arguye Said (y conviene leerlo en conjunción con Mohammed Arkoun, *Humanisme et Islam. Combats et Propositions*, 2005).

En todas estas tradiciones se lee en busca del significado, lo cual es un ejercicio de resistencia. A juicio de Said, en la lectura de cerca, en la lectura filológica puede anclarse la noción de resistencia. ¿Resistencia a qué? Al neoliberalismo, a la codicia del mercado libre, al imperialismo, que se presentan y se representan siempre en forma de mensajes prefabricados y deificados, es decir al lenguaje generalizador y falsificador del poder, pero también a las jergas especializadas de pretensión teórica, que sustituyen una prefabricación por otra y que en cierta medida se han ins-

titucionalizado al convertirse en pequeñas técnicas pedagógicas tan desecantes como la explicación de textos a las que la teoría se opuso en los años sesenta del siglo XX, con un ingenio notable y puesto al servicio de la subversión y la oposición a lo establecido (léase a Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, 1998). Una parte de la teoría ha seguido una trayectoria análoga a las vanguardias que hoy llamamos, en flagrante paradoja, históricas. También Terry Eagleton, por cierto, coincide en que la fundamental teoría de hace cuarenta años se ha concentrado en lo privado a expensas de lo público, en un manierismo superespecializado que nos lleva a olvidar su capacidad para fundamentar intentos de emancipación (*After Theory*, 2003). A veces la teoría, incluso cuando en el nivel de la enunciación preconiza la crítica, en el del enunciado es presentada como palabra sacralizada, de la que no se puede disentir sin caer en el abismo, llámese el pecado “formalismo”, “ideología pequeñoburguesa” o como se quiera (y es obvio que la situación comunicativa de una clase es todo menos simétrica; generar competencia crítica en los alumnos o aterrorizarlos con un dogma normativo es algo que está casi exclusivamente en manos del profesor). Sin prolongar esa digresión, debe confiarse en que la Universidad – también, desde luego, las americanas – es aún un lugar donde ejercer esa resistencia (aunque el espacio vaya siendo cada vez más escuálido, como se demuestra ahora en España y en Italia con el seguidismo servil de los llamados criterios de convergencia con Europa).

En todo caso, esta filología humanística entendida como resistencia, amparada en el ejemplo de la literatura y su riqueza de matices, es un arma para enfrentarse con fórmulas como “eje del mal” (¿cómo se articula esa oposición del “bien” y el “mal” abstractos? ¿no se está jugando con la palabra “eje”, que a las personas de cierta edad les recuerda automáticamente el nombre que recibió la alianza de Alemania, Italia y Japón durante la Segunda Guerra Mundial?, etc.), a través de cuyo análisis el intérprete puede situarse simultáneamente dentro de su mundo, el de la historia de la literatura, y fuera de él, en el mundo ancho del presente donde circulan ideas y valores. Así, pues, el humanismo que persigue Said es una “técnica del conflicto”. De nuevo, el tiempo y el lugar desde los que habla son determinantes: la superpotencia y su política; pero al mismo tiempo son los nuestros: cuando una voz en la CNN, por ejemplo, dice “nosotros” y “ellos”, ¿con quien nos identificamos? La alerta filológica es la que nos indica nuestra posición: no hables por mí, no hables en mi nombre. Este humanismo conflictivo, además, nos debe llevar a lo olvidado, a los silencios, al mundo de la memoria, a las palabras otras que viven debajo de los discursos oficiales esperando que alguien las escuche.

En su cuarta lección, Said se concentra en un modelo concreto de filología histórica que desde siempre guió su obra crítica: se trata de *Mimesis* de Erich Auerbach, publicado por primera vez en 1942. Esta obra maestra del humanismo tiene también su leyenda y su moraleja específica del siglo XX: se escribió en Estambul, puerto de salida de muchos profesores judíos alemanes hacia la emigración. Spitzer, que también pasó por allí, dijo que el Departamento de Filología Románica de Estambul fue en esos años el mejor del mundo<sup>1</sup>. Alemania tuvo – y sigue teniendo – una relación privilegiada con Turquía desde antes de la Primera Guerra Mundial. Y hasta el exterminio nazi Turquía la tuvo con el mundo hispánico, por cierto, puesto que su colonia de judíos sefarditas, que seguían hablando ladino, es decir español, fue una de las más pujantes del mundo. En ese medio, hoy desaparecido, se escribió *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Y ese medio hizo posible la escritura del libro: como confiesa el propio autor, si hubiera estado en Alemania, el peso de la bibliografía y el positivismo en el cual se formó hubieran imposibilitado el extraordinario y ambicioso esfuerzo sintético del libro, que va desde Homero y la Biblia hasta Virginia Woolf y Marcel Proust. Como es sabido, el libro se monta sobre una serie de textos comentados desde el punto de vista retórico, sin apenas referencias bibliográficas. En la pura paradoja de un prusiano judío exiliado en tierra islámica y dedicado a escribir un libro sobre Europa en cuyo centro simbólico se sitúa el poeta cristiano Dante Alighieri, hay un autor nacido en 1892, educado en el Französisches Gymnasium, Doctor en Derecho (Heidelberg) en 1913, soldado en la Primera Guerra Mundial, Doctor en Lenguas Románicas en la Universidad de Greifswald, Bibliotecario de la Biblioteca del Estado Prusiano (1923-29), traductor de Vico y autor de un importante trabajo sobre Dante. Es decir, un romanista, de la estirpe modélica y extinta que produjo a Vossler, Curtius, Spitzer, Krauss, maestros en las lenguas y literaturas derivadas del latín, vivas y muertas, del portugués al rumano, pasando por el antiguo provenzal y los dialectos italianos, con todas sus implicaciones lingüísticas, históricas, culturales, filosóficas y literarias (remito a Hans Ulrich Gumbrecht,

<sup>1</sup> Sobre el Estambul de Spitzer, anterior al de Auerbach, ver Emily Alter, «Global *Translatio*: The 'Invention' of Comparative Literature, Istanbul, 1933», en Christopher Prendergast (ed.), *Debating World Literature*, Londres-Nueva York, Verso, 2004, pp. 76-109. Ahora conocemos la ansiedad de quienes no lograron emigrar, como Viktor Klemperer, a quien Spitzer apreciaba poco: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933-1945*, Berlín, Aufbau Verlag, 1995, I, p. 126.



*Vom Leben und Sterben der Grossen Romanisten, Kart Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss, 2002).*

Desde el punto de vista teórico, esta extraordinaria Filología Románica del primer tercio del siglo XX dependió sobre todo de la obra de Wilhelm Dilthey, con su distinción entre *Naturwissenschaften* y *Geisteswissenschaften*. La literatura pertenece al dominio de esas “ciencias del espíritu”, donde prima la vivencia (*Erlebnis*) capaz de ser apresada por la empatía o simpatía (*Einfühlung*) del crítico. Auerbach tuvo empatía con Vico (y de ahí el Vico predilecto de Said) y desde luego con Goethe y su utopía de una *Weltliteratur* o “Literatura mundial” a la que corresponde un estudioso a quien no le bastan los límites de una nación, pues su «patria filológica es la Tierra» (Seth Lerer [ed.], *Literary History and the Challenge of Philology: The Legacy of Erich Auerbach*, 1996). Said subraya algunos de los aspectos más personales de este libro poco convencional, cuya tesis es relativamente sencilla: en la literatura clásica, la separación de los estilos es radical; su mezcla viene sólo con el cristianismo. En el célebre primer capítulo contraponen dos modelos iniciales, el estilo paratáctico de Homero, «una descripción bien ordenada, uniformemente ilustrada», donde todos los elementos están en primer plano y «en un constante presente, temporal y espacial», y el sacrificio de Isaac en la Biblia, con su «silencioso caminar a través de lo indeterminado y provisional», donde «todo queda inexpresado». No cabe más diferencia entre los dos estilos sublimes. La Biblia tiene una pretensión de verdad “tiránica” y requiere por lo tanto ser interpretada; el relato está escandido por las apariciones del Dios único y oculto que dirige la historia universal. La necesidad de interpretar conecta las historias del Antiguo Testamento con las del Nuevo mediante la interpretación figural llevada a cabo en los primeros siglos del cristianismo, según la cual el Antiguo Testamento prefigura el Nuevo, que a su vez puede ser leído como realización figural y carnal del Viejo. Con el cristianismo, los estilos se mezclan y se despliegan las posibilidades de representación de lo real. Para Said, la tensión entre el cuidado exquisito con que Auerbach trata los vericuetos del simbolismo cristiano y sus análisis resueltamente seculares es uno de los puntos más estimulantes del libro. En su comentario del libro de Auerbach selecciona tres momentos: «Fortunata», donde se parte de sendos pasajes de Petronio y Tácito para contraponerlos al relato de la negación de san Pedro en el Evangelio de san Marcos, donde un personaje vulgar aparece como «la imagen del hombre en su sentido más alto, más profundo y más trágico», el episodio de «Farinata y Cavalcante» en la *Divina Comedia*, con su dialéctica de lo trascendente y lo concreto

donde prevalece la representación de lo radicalmente humano, y «El músico Miller», sobre Schiller y su “drama burgués”, donde el eclipse de lo divino da paso al historicismo, un modo dinámico, multiperspectivístico (me es grato recordar al maestro Ezio Raimondi) e inmanente de representar la realidad. Un modo en el que Alemania no supo desenvolverse, aunque sí Francia e Inglaterra.

En todo caso, concluye Said, hablando en el fondo de sí mismo, de su obra y del legado metodológico que nos deja, «el triunfo de *Mimesis*, así como su inevitable fallo trágico, es que la mente humana al estudiar representaciones literarias del mundo histórico sólo puede hacerlo como lo hacen sus autores, desde la perspectiva limitada del tiempo propio y de la obra propia». Es decir, recibiendo – dirían los taurinos (matar al toro recibiendo pasa por esperar que se acerque lo más posible al torero) – y resistiendo – dirían los rojos. Sea como fuere, cada día que pasa es menos desdeñable el legado múltiple de Edward Said.

# Cronaca

PETER STAENGLÉ\*

▣ L'Institut für Textkritik [Istituto per la critica testuale] – una cooperativa di editori indipendenti

L'Institut für Textkritik (ITK), una società di pubblica utilità fondata nel 1994 con sede a Heidelberg, è una cooperativa di editori indipendenti che nei suoi attuali progetti si è posta l'obiettivo di collegare ricerca filologica pura e metodi avanzati di presentazione del testo. Si aspira ad un metodo di produzione di moderne edizioni storico-critiche fondato sulla prassi, in cui le tradizioni della filologia e della tipografia siano messe a diretto contatto con le possibilità offerte dal computer e dalle tecniche di riproduzione digitale. Una particolare attenzione è riservata alla materialità dei documenti trasmessi, alla rappresentazione editoriale e alla riproduzione diplomatica adeguate di questi ultimi, alla conservazione d'archivio per mezzo della produzione di facsimili e alla trasparenza e comprovabilità del procedimento editoriale.

Un'importanza egualmente primaria è attribuita all'autoriflessione teoretica. In questo senso è caratteristica comune dei modelli di edizione elaborati nell'ambito dell'ITK il fatto che la discussione filologica sul materiale tramandato non si esaurisca nell'impiego ingenuo di tecniche, ma che sia al contrario accompagnata nel modo più aderente possibile dalla riflessione critica sull'apparato concettuale editoriale messo in atto. Questo rapporto complementare di procedura editoriale e compenetrazione teoretica trova il suo corrispondente sul versante tecnico della produzione e della pubblicazione. L'intenzione portante è quella di abolire la suddivisione del lavoro che domina il processo di produzione tra-

\* Traduzione di Lorenzo Boccafogli.

dizionale. La prassi editoriale giunge in questo modo ben al di là del campo della critica testuale, ed abbraccia parimenti gli ambiti della tipografia, dell'elaborazione dell'immagine, della configurazione Layout e della composizione della frase in base allo web-design. Con la conseguenza che la rappresentazione può essere sviluppata in modo conforme al materiale da pubblicare e sulla base di esso, e che il corso dei lavori può essere accelerato e divenir più controllabile.

Le attività dell'ITK e il loro profilo sono contrassegnate in modo determinante da quattro imprese editoriali, a partire dalle quali è sorta l'iniziativa della fondazione dell'istituto. Esse sono la «Brandenburger Ausgabe» delle opere di Heinrich von Kleist e l'edizione critica di Franz Kafka (entrambe curate da Roland Reuß e Peter Staengle per conto dell'ITK), così come le edizioni storico-critiche di Gottfried Keller (curata da Walter Morgenthaler) e Johann Peter Hebel (curata da Adrian Braunbehrens). Nel contesto di tali edizioni, che per quanto concerne Kleist, Kafka e Keller hanno stabilito nuovi parametri editoriali tramite la produzione di facsimili e trascrizioni diplomatiche dei manoscritti tramandati, l'ITK ha dispiegato un vasto spettro di altri progetti e prestazioni di servizio in ambito scientifico. Punti chiave della comparsa pubblicistica dell'istituto, accanto alla costante pubblicazione di volumi delle edizioni sopraccitate, sono l'annuale *TEXT. Kritische Beiträge*, pubblicato dal 1995, la collana di edizioni singole «edition *TEXT*» e, non da ultimo, lo web-site dell'istituto (<http://www.textkritik.de>).

L'annuale *TEXT*, curato Roland Reuß, Walter Morgenthaler e Wolfram Groddeck per conto dell'ITK, del quale è attualmente in corso di stampa l'undicesimo numero, raccoglie di volta in volta sotto un titolo tematico contributi su questioni di teoria dell'edizione, studi sui concetti centrali (come critica, datazione, decifrazione, commento o costituzione del testo), saggi su temi di politica della scienza e della ricerca, recensioni e nuovi reperti manoscritti in prima edizione con facsimile – tra questi, in particolare, hanno goduto di grande risonanza la prima stampa di una lettera di Hölderlin, la documentazione del carteggio tra i fratelli Grimm, Friedrich Carl von Savigny e Achim von Arnim, risalente agli albori della germanistica, nonché l'edizione critica di diversi carteggi di Paul Celan (ad esempio con Günter Grass). L'annuale, in qualità di forum aperto e mediatore tra diverse discipline, vorrebbe servire al colloquio tra teorici e praticanti, filologi e tecnici, scienziati e lettori. Sepur orientato sulla letteratura tedesca, si trovano in esso anche contributi relativi all'edizione di autori della letteratura mondiale (da Artaud a Joyce a Ungaretti), così come saggi che affrontano problemi centrali di

musicologia. La stampa definisce *TEXT* come «l'organo centrale dei filologi radicali tra gli editori tedeschi», dei quali è stata apprezzata l'attenzione per ciò che un tempo costituiva il nocciolo vero e proprio della germanistica, ossia la filologia editoriale.

Con l'edizione critica del romanzo di Theodor Fontane *Der Stechlin*, l'ITK ha inaugurato, in occasione della fiera del libro di Francoforte del 1998, la «edition *TEXT*», una collana che conta sino ad ora sei titoli. La collana è dedicata ad edizioni singole esemplari e a studi editoriali. Con le edizioni singole si tenta di mettere a disposizione della comunità scientifica e del lettore esigente importanti testi letterari senza dover ricorrere alle edizioni integrali, onerose finanziariamente, personalmente e dal punto di vista organizzativo. Accanto allo *Stechlin* sono disponibili: il saggio di William Faulkner *Mississippi* (con traduzione e facsimile del manoscritto originale), l'edizione franco-tedesca del *Code Napoléon*, eseguita in base alla stampa originale del 1808, così come, sotto il titolo *Die blauen Hefte (1932/33)*, l'edizione in due volumi dei diari di René Schickele (con completa riproduzione in facsimili, trascrizione e commentario). Tra i volumi di studi pubblicati per conto dell'ITK, uno ricostruisce i complessi processi di scrittura nell'opera di Lorenz Lotmar, l'altro espone problemi dell'edizione dei carteggi sulla base del caso esemplare della corrispondenza di Friedrich Nietzsche degli anni 1872-74. Infine, è in corso di stesura una ricerca genetico-testuale sulla tarda commedia di Friedrich Dürrenmatt *Der Mitmacher*.

Il lavoro delle edizioni cooperanti nell'ITK è primariamente indirizzato al processo di stampa del libro. Contro tutte le promesse dei nuovi media, il rapporto con essi ha insegnato che nel campo dell'edizione non sono in grado di sostituire il libro, inteso tanto come medium principale per la conservazione del materiale trådito, quanto come strumento per lo studio approfondito dei testi letterari. Nei confronti dell'edizione a stampa, tali media adempiono comunque ad una funzione supplementare, divenuta irrinunciabile, concernente il trasferimento immediato dei dati e la ricerca di informazioni. L'ITK cerca di render conto di ciò tramite la sua presenza in Internet.

Lo web-site dell'ITK comprende un'offerta d'informazioni molto ricca, concernente talvolta da vicino, talvolta più a distanza, le edizioni in corso. La versione Internet della raccolta di tutti i documenti sulla vita e l'opera di Kleist, disponibile anche in versione a stampa, è correlata direttamente alla «Brandenburger Kleist-Ausgabe»; in modo più libero lo è invece il periodico d'arte *Phöbus*, redatto a Dresda da von Kleist e Adam Müller, presente nel sito come «Pre-Print» digitale; in terzo luogo, è a dis-

posizione come pura edizione on-line il carteggio, comparso nel 1857, tra Adam Müller e il pubblicista Friedrich Gentz, gli originali del quale sono andati oggi perduti.

Due ulteriori pubblicazioni on-line sono apparse nel contesto della «Franz Kafka-Ausgabe». Una è una banca-dati che rende accessibili in riproduzione tutti gli scritti di Kafka pubblicati su giornali e riviste durante la vita dell'autore. Per mezzo della seconda banca-dati risulta indagabile bibliograficamente il mensile *Der Jude*, curato da Martin Buber, uno dei più importanti fori nei quali gli intellettuali ebrei della Repubblica di Weimar affermarono la propria posizione; durante il secondo anno di pubblicazione, nel periodico vennero editati due testi di Kafka.

LITK ha fornito sul proprio sito web la raccolta e la versione digitale di determinati *corpora* di testi a stampa, di cui alcuni sono difficilmente consultabili in biblioteca o non sono ammessi al prestito bibliotecario; questo anche nel caso di Georg Trakl e Friedrich Hölderlin. In una banca-dati d'immagini sono memorizzate in riproduzione tutte le prime impressioni di Trakl per il periodico *Der Brenner*, in un altro catalogo d'immagini tutti gli scritti di Hölderlin pubblicati in vita. Per quanto riguarda i *Pindar-Fragmenten* di Hölderlin, vengono messi a disposizione tutti i brani di testo e di commento dei due volumi della Stephanus-Auflage (Genf 1560) che con tutta probabilità servirono da riferimento all'autore durante la stesura.

Hanno suscitato grande interesse, stando alle statistiche web, le banche-dati del progetto «Briefkasten» (cassette delle lettere), un repertorio per lettere ed epistolari del periodo 1750-2000 avviato dall'ITK. Si dovrebbe giungere ad un archivio che riunisca il patrimonio, trasmesso sinora in pubblicazioni sparse, di lettere private d'argomento artistico, scientifico e politico, approntando così per la ricerca storica un corpus di fonti variamente consultabile tramite l'accesso on-line. Accanto ad un'ampia bibliografia sulla ricerca epistolare, «Briefkasten» comprende sinora la corrispondenza di August Wilhelm Schlegel, Friedrich de la Motte Fouqué, Ludwig Börne, August Ludwig Hülsen e Paul Celan, così come parti dei primi carteggi di Friedrich Schlegel.

La frequentazione teoretica e pratica della tipografia e della composizione della frase si riflette in vari modi nello web-site, e occupa uno spettro che va dall'elaborazione della scrittura «ITKMetrum» per la rappresentazione delle unità metriche, fino ad un programma per la determinazione della luce di composizione. L'opera lessicografica standard *Die deutsche Druckersprache*, di Heinrich Klenz (Straßburg 1900), uno strumento irrinunciabile per la ricerca bibliografica, è a disposizione in ver-

sione digitale. Si è potuto adempiere a una forte richiesta con la digitalizzazione della scrittura di Stefan George, annoverata tra le più importanti calligrafie artistiche del Novecento, ma che al contrario della maggior parte delle scritture della svolta del secolo non era ancora presente in un archivio computerizzato. Essa può essere ordinata sullo web-site, e incontra una forte richiesta da parte di studiosi e progettatori di libri non solo di provenienza europea, ma anche statunitense e giapponese.

Parallelamente alle proprie attività pubblicistiche, l'ITK intrattiene rapporti con un gran numero di altre edizioni, e svolge un'attività di consiglio per alcuni progetti in fase di pianificazione o di realizzazione. Ciò ha condotto sinora a due casi di cooperazione. Dopo un intenso dibattito sulla tipologia e l'ampiezza dell'edizione storico-critica in facsimili dei taccuini di Bertolt Brecht, l'ITK è giunta ad un'intesa con il «Brecht-Archiv» della Berliner Akademie der Künste che prevede la promozione durevole del progetto da parte dell'istituto. Un'altra cooperazione è stata concordata dall'ITK con il reparto di lavoro per l'edizione completa delle opere e delle lettere di Robert Walser, sovvenzionato dal Fondo Nazionale Svizzero e con sede all'Università di Basilea. Il «Master in Editorialistica e Critica testuale», attivato presso l'Università di Heidelberg nell'autunno 2006, la cui direzione è stata affidata a Roland Reuß, rafforzerà ulteriormente la cooperazione dell'istituto con l'università.

#### REDAZIONE DI ECDOTICA

##### ▣ Le Edizioni Sylvestre Bonnard

ECDOTICA: *Le Edizioni Sylvestre Bonnard festeggiano il loro decimo anno di attività. Chiediamo come prima cosa a Vittorio Di Giuro, che della Bonnard è padre fondatore, il perché di un simile nome.*

VITTORIO DI GIURO: Il nome della Casa editrice è un omaggio al più famoso tra i bibliofili che la fantasia di un artista abbia concepito, il Sylvestre Bonnard protagonista di un indimenticato romanzo di Anatole France. Il nostro impegno è infatti pubblicare “libri che parlano del libro”.

*Quel settore, cioè, che gli inglesi chiamano books on books?*

Proprio così, o, se preferisce, testi dedicati alla “storia del libro”, una branca del sapere che ormai si è affermata come disciplina a sé stante anche in Italia, seppure in ritardo rispetto ad altri paesi.

*Un settore di nicchia?*

Direi piuttosto una produzione che ha nella Biblioteca pubblica e nelle Università un ben definito e appropriato destinatario: bibliografie, saggi, opere sulla grafica, manuali illustrati, annuari di bibliofilia, opere di riferimento e di consultazione, saggi di lettura “colta” che hanno come oggetto la storia del libro e i suoi protagonisti, e poi ancora, appunto, testi di studio e di ricerca concepiti per le facoltà universitarie e le scuole professionali.

*Una scelta nobile ma, forse, votata ai piccoli numeri.*

La scelta editoriale delle Edizioni Sylvestre Bonnard appare, e in buona parte effettivamente è, in contraddizione con la tendenza del mercato librario mondiale, che (mi faccia per un istante parlare come un manager) punta sulla *frontlist* più che sulla *backlist*. La Bonnard, infatti, ha lavorato alla creazione di un catalogo, che oggi conta oltre cento titoli “resistenti”, destinati a vendersi possibilmente nell’arco di più anni, più che alla ricerca di aspiranti best seller. Significativa è, in tal senso, la decisione di pubblicare in più volumi, nell’unica traduzione italiana, l’opera di Donald F. McKenzie, considerato uno dei più geniali e innovativi bibliografi del Novecento.

Scelta suicida? Lo sarebbe, se si seguisse questa strada con la struttura e la metodologia di produzione e vendita adatte a una casa editrice industriale; non lo è, se si lavora a creare, alimentare e diffondere un catalogo valido limitando i costi e soprattutto curando una diffusione diretta e una promozione capillare, ma anche promuovendo opere di autori italiani che ottengono attenzione ed apprezzamento all’estero.

*Può darcene qualche esempio?*

Uno per tutti, il volume di Giuseppe Vitiello, *Alessandrie d’Europa. Storie e visioni di biblioteche nazionali*, del quale una grande studiosa come Lotte Hellinga ha scritto: «a book that deserves to be read by the European library community and the various authorities that determine its destiny». Ma potrei citare, sempre nella saggistica, gli studi di Alfredo Serrai, o un volume che al pregio intrinseco ha unito un ottimo successo di vendite come *Architettura della biblioteca* di Marco Muscogiuri. O ancora, ed è veramente un libro assai bello oltreché unico nel suo genere, *Imago libri* di Maria Gregorio, saggio-guida ai musei del libro in Europa.



*Un catalogo di saggistica, dunque.*

Un catalogo prevalentemente dedicato alla saggistica. Non manca, però, una collana dedicata alla narrativa. Eppure, in ogni collana si possono trovare autori e titoli fortunati, capaci di vendere qualche migliaio di copie in un breve arco temporale, senza che questo sia a scapito della coerenza con l'immagine e con il catalogo: è questo il caso sia di narrativa accattivante ma di alto livello, come ad esempio quella di Hans Tuzzi, sia di opere apparentemente difficili complesse e raffinate, come ad esempio i saggi di Robert Bringhurst.

*Il vostro catalogo è composto quasi del tutto da titoli originali; non mancano però riedizioni di libri celebri.*

Sì, poche, per la verità, ma importanti. Accanto a due eccentrici classici del Novecento come *Shakespeare & Co.*, riproposto nella traduzione di Elena Spagnol, e *Luoghi letterari* di Giampaolo Dossena, abbiamo una collana, molto particolare, interamente dedicata a "riedizioni". Mi riferisco al «Banco dei Rari», diretta da Simone Albonico e Giulia Raboni e inaugurata dal più completo e accurato studio su *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este*, autori Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, comparso tra 1899 e 1903 sul *Giornale Storico della Letteratura Italiana* e mai apparso in volume. A questo titolo seguiranno i *Motti* del Bembo con il commento di Vittorio Cian e il *Trissino* di Morsolin. Va detto però che tutti i saggi escono per i nostri tipi arricchiti da indici e apparati, introduzioni note e commenti a cura di validi studiosi contemporanei.

*Insomma, una casa editrice piccola ma dalla produzione che si rivolge a un pubblico di lettori più articolato di quanto a prima vista non paia.*

Le Edizioni Sylvestre Bonnard si indirizzano a tre categorie di lettori ben distinte ma con possibilità di reciproca, completa o marginale, sovrapposizione:

- pubblico colto di lettori di saggistica di buon livello: la scelta di argomenti attinenti la storia del libro, per la natura stessa di questa disciplina, non è angusta e può sconfinare in altre discipline (collana «Il sapere del libro», soprattutto, ma non esclusivamente);
- studiosi e studenti di facoltà universitarie e dei vari istituti e scuole che preparano al lavoro editoriale (collane «I materiali le tecniche», «Studi bibliografici», «Ordine dei libri»);
- bibliofili e collezionisti («Grandi Opere», «Bibliofilia»).

Sostanzialmente, però, i lettori delle nostre edizioni sono interessati in misura più o meno eguale a tutte le collane.

La collana «Il piacere di leggere», destinata a titoli di narrativa e di saggistica leggera che diventano un ampio romanzo di formazione alla bibliofilia, si indirizza a un pubblico più vasto, ed è anche la “porta aperta” al lettore comune, che così potrà scoprire meno pervie ma altrettanto affascinanti opere sul libro e la sua storia.

Nella collana «Grandi Opere», rivolta principalmente ai bibliofili e agli studiosi, figurano alcune vere e proprie enciclopedie del libro: organizzati per lemmi, i soggetti di studio sono trattati per voci storiche e tecniche curate da studiosi di rilievo internazionale. Ultimo in ordine di tempo, nonché «strumento di ricerca indispensabile» secondo Miklós Boskovits, il *Dizionario biografico dei miniatori italiani* concentra in 1.120 pagine le schede di 635 artisti, frutto del lavoro di decine e decine di storici dell'arte coordinati da Milvia Bollati: «un prodigio di sintesi», ha commentato ammirato Marco Carminati sul “Sole 24 Ore”. Il *Dizionario illustrato della legatura*, di Federico e Livio Macchi, concentra in oltre 1.000 voci con bibliografie monografiche e centinaia di immagini in bianco e nero e a colori il risultato di molti anni di studio, lasciando a molte lunghezze di distanza, come ha scritto Luigi Crocetti, ogni altra pubblicazione sull'argomento. Infine, il primo titolo pubblicato dalla Casa editrice, nel 1997, il *Manuale enciclopedico della bibliofilia* che concepì come una sorta di “manifesto”, al tempo della fondazione della Casa editrice, ora giunto alla seconda edizione, è, come disse Umberto Eco, «un lexicon della civiltà del libro: spero non mancherà in ogni biblioteca civica, universitaria, delle persone colte, nelle scuole. Mancava, nei nostri scaffali, un'opera di questo peso e di questa bellezza tipografica».

Infine, una segnalazione doverosa concerne “Bibliotheca”, rivista semestrale di studi bibliografici dedicata alle discipline del libro; Teoria e storia della bibliografia, Scienza dell'informazione, Biblioteconomia, Storia del libro e Storia delle biblioteche. Diretto da Attilio Mauro Caproni e Alfredo Serrai (responsabile), pubblicato semestralmente, il periodico ospita articoli originali, rassegne, note brevi, recensioni e segnalazioni.

## 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'*ecdotica* 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 2007  
© copyright 2007 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nell'aprile 2007  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-4178-7

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.

